



Ajtay-Horváth Magda

**A szecesszió stílusjegyei
a századforduló
magyar és angol irodalmában**

ERDÉLYI
MÚZEUM-
EGYESÜLET
KOLOZSVÁR

232

ERDÉLYI
TUDOMÁNYOS
FÜZETEK

ERDÉLYI TUDOMÁNYOS FÜZETEK

232

AJTAY-HORVÁTH MAGDA

**A SZECESSZIÓ STÍLUSJEGYEI
A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR
ÉS ANGOL IRODALMÁBAN**



**AZ ERDÉLYI MÚZEUM-EGYESÜLET KIADÁSA
KOLOZSVÁR, 2001**

ISBN 973-8231-09-4

TARTALOM

1. Bevezetés

2. Az intertextualitás mint az összehasonlító stílustörténeti vizsgálatok elméleti alapja

- 2.1. Intertextualitás és irodalomelmélet
- 2.2. Az intertextualitás nyelvelméleti megközelítései
- 2.3. Intertextualitás és történetiség
- 2.4. Intertextualitás és szupertextus
- 2.5. Világirodalom, tipológia, összehasonlítás
- 2.6. Az összevetés módszertani kérdései
- 2.7. Egyéni stílus, stílustendencia
- 2.8. Összegzés

3. A századforduló a változások kora

- 3.1. Századforduló és aktualitása
- 3.2. A Monarchia reneszánsza és válsága
- 3.3. A magyarok mint társnemzet
- 3.4. A viktoriánus Anglia: a gyarmati nagyság bűvöletében
- 3.5. A viktoriánus hétköznapiak
- 3.6. Ipari civilizáció és politika
- 3.7. A viktoriánus nőszemlélet
- 3.8. Stabilitás és változás

4. A szecesszió fogalma és elnevezései

5. A szecessziókutatás útjai

6. A századforduló témavilága és gyökerei

- 6.1. Dekadencia és elkorcsosulás
- 6.2. A lázadás kettős arca: anarchia és szocializmus
- 6.3. Identitásválság és a nemek válsága
- 6.4. A menekvés belső útjai
- 6.5. A szintézis lehetőségei: Gesamtkunstwerk
- 6.6. A kiútkeresés újabb lehetőségei: primitív világ, néphagyomány, organikus elemek
- 6.7. A magyar szecesszió nemzetközi kapcsolatai

7. Dekadencia és esztéticizmus a századvégi angol elméleti írásokban

- 7.1. A romantikában gyökeredző új stílus
- 7.2. Walter Pater esztéticizmusa
- 7.3. Oscar Wilde és az Aesthetic Movement
- 7.4. A dekadencia sajtóorgániumai Angliában

8. Szemléletmód és stílus

- 8.1. Céltalanság és fölöslegességtudat
- 8.2. Polgár és művész
- 8.3. Pózkodás és szerepek
- 8.4. A pénz motívuma és a társadalmi megújulás kísérlete
- 8.5. Nőábrázolás
- 8.6. Férfi- és nő viszonya a szecessziós irodalomban
- 8.7. Szerelmek és erotikum
- 8.8. Az utazás mámorja

9. Szecessziós stílussajátosságok

- 9.1. Látási érzetek**
- 9.2. Hallási érzetek**
- 9.3. Szaglási-érzetek**
- 9.4. Érzetegyüttesek**
- 9.5. A díszített művi világ**

10. A szecessziós természetélmény stílusalakító szerepe

- 10.1. Tavaszélmény**
- 10.2. Virágélmény - létélmény**
- 10.3. Virágok és csodavirágok**
- 10.4. A legnépszerűbb virágfajták**
- 10.5. A szecessziós fauna**

11. Az illúzió változatai

- 11.1. A bűvös kör**
- 11.2. Álom az élet**
- 11.3. A látszat mint lényeg**
- 11.4. A köd**
- 11.5. Fátyol - függöny**
- 11.6. Alkohol, ópium, halál**

12. A kultúrélmény az irodalmi művekben

- 12.1. A sokarcú kultúrvilág**
- 12.2. A zene, mint élményforrás**
- 12.3. A táncművészet**
- 12.4. A festészet mint irodalmi téma**
- 12.5. A városok igézete**
- 12.6. Lakásbelsők és a polgári élet más tipikus helyszínei**
- 12.7. A szalon és a színház**
- 12.8. A divat mint a korízlás kifejezése**

13. Meseszerű és groteszk

- 13.1. Morbiditás és elidegenedés**
- 13.2. Halál és morbiditás**
- 13.3. Átesztétizált halálkultusz**

14. Következtetések

- 14.1. Genetikus és tipológiai kapcsolatok**

Irodalom

A felhasznált szépirodalmi művek jegyzéke

1. Bevezetés

Dolgozatom célja a szecesszió stílusjegyeinek vizsgálata a 19. század második felében, valamint a századfordulón keletkezett eredeti angol nyelvű és magyar nyelvű irodalmi szövegekben. A párhuzamos vizsgálat során az alkalmazott módszerem az összevetés, mely a hasonló illetve eltérő szövegsajátosságokra derít fényt, s közvetve egy szövegek és nemzeti irodalmak feletti szupertextus, illetve stílustipológia kialakításához vezet.

Vizsgálódásom a stilisztika interdiszciplináris volta miatt is rendkívül sokrétű elméleti, stílustörténeti, nyelvészeti, irodalom- és művészettörténeti tájékozódást feltételez, s tulajdonképpen az összehasonlító stilisztika, vagy - amennyiben diakroniát a szinkron metszetek egymásutánja, illetve a közöttük megvalósuló különbségek adják - az összehasonlító stílustörténet körébe sorolható.

Korunkban a tudományokat és a művészeteket az integrálódás irányába mutató tendenciák, a szintézisteremtés igénye hatja át. Minél fejlettebb egy diszciplína, annál nagyobb területen érintkezik más tudományterületekkel, s az interdiszciplináris metszéspontok vidékén akár új tudományágak is önállósulhatnak.

Egy stílusirányzathoz tartozó eltérő és hasonló sajátosságok összevetése és párhuzamba állítása két nemzeti irodalomból vett példák alapján számos diszciplínát érintő tevékenység. Dolgozatom fő fejezetei ezekre a területekre utalnak.

A szaktudományi igényeknek eleget téve mindenekelőtt irodalomelméleti és nyelvelméleti (szövegelméleti) szempontból közelítem meg az intertextualitást, amely mindennemű összevető, általánosító jellegű szövegvizsgálat alapját jelenti. Szükségszerűnek bizonyul továbbá a stílus fogalmának és a dinamikus stílustendenciának érintőleges tisztázása, ami a stilisztika időtlen kategóriával leírt szinkron metszetek egymáshoz való viszonyítása során (intertextualitás) ragadható meg. Az elmondottakból következik, hogy a leíró stilisztika kategóriáit használok fel egy időben korlátozott jelenség - a szecessziós stílussajátosságok leírására.

A stílus azonban, bármilyen stílusról is legyen szó, az emberteremtette világ valamennyi területét átfogja, így tehát a szépírói stílus sem vizsgálható elszigetelten, a társművészetek és tárgyi világ analógiái nélkül, tágabb értelemben tehát a történelmi: gazdasági, társadalmi, kulturális kontextusok nélkül. Dolgozatom két fejezete a fentebbi területek szempontomból releváns jellemzőit összegezi angol és magyar vonatkozásban.

A stílust azonban – véleményem szerint – egy átfogóbb szemléletmód vezérli, s ezért módszertanilag a kettőt nem választottam el szorosan egymástól.

Magyar példáim száma jóval meghaladja az angolét. Ennek oka az, hogy a sajátosan angol szecessziós művészek – a dekadensek, azaz az Aesthetic Movement képviselői – bár jelentőségük nem elhanyagolható, de számszerűen kis csoportját alkották a századvégi angol irodalomnak, s tevékenységük időben is meglehetősen korlátozott. Az esztétikai irány, élén Oscar Wilde-dal, csupán egyik csoportosulás a hangosabb, öntömjénező optimista hangok: Henley irodalmi diktátorsága, Kipling imperialista szellemisége és a kelta eszmék mozgalommá izmosodó irodalma mellett (Biró 1941, Daiches 1969).

Az angol irodalomban a 19. század és a századforduló vezető műfaja a Dickens, Thackeray, George Eliot, Brontë testvérek, Hardy, Reade, Disraeli, Lytton, Moore, Kipling képviselte realista, pszichológizáló, moralista, szatirikus és naturalista regény, ellentétben a magyarral,

ahol a századforduló s még inkább a századelő világszínvonalon képviselt műfaja a líra. Sajátosan magyar jelenség a próza lirizálódása, amelynek analógiája feltehetőleg csak az Osztrák-Magyar Monarchiához tartozó gyarmati félgyarmati gazdasági és társadalmi viszonyok között fejlődő népek irodalmában található meg, de nincs jelen a legnagyobb imperialista világbirodalom irodalmában.

Vizsgálódásom kiindulópontját képező hipotézisem az volt, hogy a 19. század második fele Angliában és az Osztrák-Magyar Monarchiában is olyan hasonlóságokat mutat, néhány nagyon lényeges különbséggel természetesen, amely leképezve a stílus szintjén is megragadható. Olvasmányélményeim ezt a feltételezett képet nagy mértékben árnyalták. A magyar szecessziós írásművészet és az Aesthetic Movement írásművészete közötti lényeges különbségekre vezethető vissza a dolgozatnak az a módszertani jellemzője, hogy a vizsgált stílus megértése szempontjából fontosnak tartott jelenségek bemutatásakor nem írtam párhuzamos fejezeteket, mert túlságosan mesterkéltnek éreztem volna ezt az eljárást. Külön fejezetet szentelek az angol dekadencia elméleti írásainak, amit magyar vonatkozásban nem teszek meg, csupán a szecesszió fogalmát felvázoló fejezetben impliciten utalok rá. Ennek egyik oka az, hogy olyan körülmények között, amikor az Aesthetic Movement csupán egy – és nem is hangadó – a számos más, e korban ható irodalmi törekvések kánonában, az elméleti, önmegfogalmazó írásoknak nagyon fontos szerepük volt. Másrészt azonban a jelenséget magyarázhatjuk a magyarnál összehasonlíthatatlanul nagyobb múlttal rendelkező angol esszéirodalom hagyományaival is.

Célszerűnek bizonyul a továbbiakban egy-két gondolat előzetes megfogalmazása, amely a dolgozat részleteinek integrálásához nyújt segítséget.

Az angol dekadencia képviselői zömmel lírikusok, s egy-két kivételtől eltekintve nem hoztak létre esztétikai értelemben élvonalba tartozó irodalmat.

A stílust tisztán képviselő magyar írók sem tartoznak az eredeti hangok közé (pl. Turcsányi Elek), de az angol példákkal ellentétben elmondható, hogy az esztétizáló modernség, s ezen belül a szecesszió szinte valamennyi századfordulós íróra és költőre jellemző volt, eltérés csupán minőségben, intenzitásban, a stílushatás egy-egy alkotói pályán belüli hatásának időtartamában érzékelhető.

A magyar irodalom élvonalbéli képviselőinél, a Nyugat stílusforradalmát megvalósító, stílussteremtő innovativitással jellemezhető művészeinél (Ady, Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád) is kimutatható akár egy szecessziós korszak, akár a szecessziós stílusjegyek egyéni felhasználásának változatai. A szecessziót – és általában az esztétizáló modernséget – részben e stílusforradalom előzményeként, részben részeként is tekinthetjük. Babits a szecesszió letisztultabb, intellektuálisabb változatát hozza létre (Jenei 1995), Ady pedig a szimbolizmussal egybefonódó variánsát. Ady szecessziójával csak érintőlegesen foglalkozom, Babitstól azonban már jóval gazdagabb példaanyagot mutatok be. Ennek magyarázata az, hogy Babits fordításművészete révén és a Nyugat főszerkesztőjeként kiemelt szerepet játszott az angol irodalom magyarországi népszerűsítésében, azaz angol és magyar irodalom közötti genetikai kapcsolat a századfordulón jórészt az ő munkásságának köszönhető. Minderről részletesebben az utolsó fejezetben szólok. Megjegyzem továbbá, hogy egyáltalán nem meríték példaanyagot a Nyugat stílusújító generációjának más képviselői: Kosztolányi, Kaffka, Tóth Árpád lírájából sem. Ennek több oka is van. Egyrészt az élvonalbéli nyugatos költők és írók nyelvéről számos tanulmányt és monográfiát írtak már, másrészt pedig az igazi nagy tehetségek annyira sajátosan eredeti hangjukhoz idomították a szecessziót, hogy szinte külön-külön fejezetet képviselnek a magyar szépírói stílus történetében.

A kisebb tehetségű írók a szecessziós stílusjegyeket markánsabban képviselik. Úgy vélem, a Nyugat stílusforradalma méltánytalanul nyomta el a dolgozatomban idézett ma már kevésbé népszerű műveket. Ha a nagy Nyugat nemzedék stílusforradalma nem következett volna be, úgy valószínű most Justh Zsigmond, Bródy Sándor, Lovik Károly, Szini Gyula prózáját, Komjáthy Jenő, Reviczky Gyula, Kiss József, Czóbel Minka, Balázs Béla költészetét tanítanánk a középiskolákban és egyetemeken.

Az angol és magyar irodalomból vett példák tanulmányozásakor világossá vált az is, hogy az azonosságok nem csak tipológiai egyezésekkel magyarázhatók, hanem érintkezésen alapuló, filológiai kimutatható motívumok vándorlásával is számolnunk kell. Ennek a jelenségnek a magyarázata a nyugatosok élénk műfordítói tevékenységében keresendő.

Dolgozatomban a Poe jelenséget, noha költői tevékenysége nem tehető az általában vizsgált stílus hatásának idejére, hiszen a 1809-1849 között élt, nem kerülhettem meg több okból sem. Számos vélemény szerint - s én osztom ezt a nézetet - a szimbolizmus ősatyjának bizonyos vonatkozásban nem Baudelaire-t, Mallarmé-t, Valéry-t kell tekintenünk, hanem Poe-t (Regan 1967, Bandy 1967, Walder 1976, Buranelli 1977). Nem szolgai utánzásról van szó, hiszen a francia szimbolisták stílussteremtő tehetségéhez nem fér kétség, de Poe szépség és halál-kultusza, verseinek zeneisége, novelláinak morbiditása mindenképpen termékeny ösztönzést jelentett a franciák számára, akik 1865-ben, Baudelaire fordításában találkozhattak Poe írásművészetével Baudelaire számára különben Poe valódi sokkot jelentett, írásai revelációszerűek voltak. Halász Gábor éppen az angolokat - többek között Poe-t is nagy előszeretettel fordító Babits kapcsán mondja, hogy „minden nagy fordító a maga számára hódít, midőn idegen kincsekhez nyúl” (idézi Gál 1942: 37). A század elején Magyarországon is nagy Poe kultusznak lehetünk tanúi, 1909-ben a Poe centenárium tiszteletére Elek Artúr megjelenteti például Edgar Allan Poe-ról szóló kismonográfiáját, amely egyetlen könyvterjedelmű irodalomtörténeti munkája, s melyet számos, a tollából származó kisebb tanulmány előz meg a Nyugat hasábjain. A monográfia éppen azokkal a munkákkal foglalkozik részletesen, amelyek alkotás-lélektanilag, alkotói módszer és stílust tekintetében Elek Artúr írásművészetéhez a legközelebb áll (Birnbäum 1969). 1913-ban Kosztolányi a Nyugatban közzéteszi Poe Hallójának új fordítását, melynek koncepciójával Elek Artúr polemizál szintén a Nyugat hasábjain.

Fontosnak tartom megjegyezni azt, hogy az idézett példaanyagom huszonegy magyar író ötvenöt kötetéből, illetve nyolc angol írótól származik. A szerzők névjegyzékét, a kötetekre vonatkozó adatokat a dolgozat végén közlöm. A kiemelt példaanyag legtöbbször tágabb szöveggörnyezetében – kontextusában – szerepel, tehát egy szinesztéziát vagy metaforát gyakran azzal a mondattal vagy bekezdéssel együtt idézek, amelyben előfordul. Így - egyrészt a dolgozat olvashatóbb és élvezhetőbb, másrészt pedig a részek mindig csupán az egész összefüggésében nyernek funkciót és jelentést, s ez a stílusjelenségek esetében sincs másképp. E gondolathoz kapcsolódik a dolgozat fontos elvi tanulsága, amit tanári munkámban is már néhány éve követni próbálok, hogy tudniillik a legátfogóbb értelemben elmélet és gyakorlat, irodalomelmélet és nyelvelmélet, valamint a szinkronia és diakronia nézőpontjai között szerves az összefonódás, s az atomizáló vizsgálódások eredményei is csupán a globális összefüggések viszonyában értelmezhetők.

A dolgozatom elméleti, módszertani fejezettel kezdődik, majd azokat a tágabb társadalmi, gazdasági kontextusokat vizsgálom angol és magyar vonatkozásban, amelyek a szecessziós szemléletmódot és stílust létrehozták. A szecesszió fogalmának és elnevezéseinek bemutatását a kérdés kutatásának története követi. A századforduló témavilága és gyökerei című fejezet egy tágabb kultúrtörténeti kitekintést ad, amelyben a kor új tudományos elméleteinek és a nyugat-európai dekadens eszméknek az összefüggéseit vizsgálom.

A szecessziós stílussajátosságokat a szemléletmódból vezetem le, ezért szentelek külön fejezetet annak bemutatására, hogy hogyan értelmezi a szecessziós stílusban megszólaló vagy bemutatott ember önmagát és közvetlen környezetét. A szemléletmódot és létértelmezést egyik legfontosabb stílusalakító tényezőnek tartom.

A díszítettséget, a szecessziós stílus legfontosabb stílussajátosságát, az érzéki érzetek, a természetélmény, az illúzió különböző formái, a kultúrélmény, a groteszk és a stilizáció témakörei szerint rendszerezve mutatom be. Végezetül az angol és magyar irodalmi szecesszió stílusban és tartalomban megragadható hasonlóságait és különbözőségeit összegezem.

2. Az intertextualitás mint az összehasonlító stílustörténeti vizsgálatok elméleti alapja

A stílustörténeti összehasonlítás elmélete nyelvelméleti és irodalomelméleti forrásokból táplálkozik, illetve azokból vezethető le. Az alkalmazott módszert, az összehasonlítást a stílus elméletéből származtatom, azaz a nyelvelméletből, hiszen minden stílusértelmezés explicit vagy implicit módon nyelvelméleti megalapozású. A szaktudományok egyre nagyobb fokú differenciálódása nemcsak a tudományközi érintkezési felületeknek a növekedését jelentette, de egyfajta integrálódás szükségszerűségét is, hiszen bármilyen irányú részvizsgálat és részeredmény csupán a nagy egészhez való viszonyában kap értelmet.

Irodalom és nyelvészet, irodalomelmélet és nyelvelmélet közötti integrálódás valósul meg a stílusfogalom olyan modern értelmezésében is, amely mind az irodalomelmélet mind pedig a nyelvelmélet irányába átjárható. Mivel vizsgálódásom tárgyát irodalmi szövegek alkotják, célszerűnek látszik a stíluselméleti és irodalomelméleti kapcsolódási pontok elméleti megvilágítása. A következőkben a szaktudományi igényeknek eleget téve a kérdés elméleti hátterével foglalkozom, melyből szervesen következik majd az alkalmazott módszer az összehasonlítás is, így kísérelve meg létrehozni az elmélet-, tárgy-, fogalomrendszer valamint a gyakorlat egységét.

Az intertextualitás az az integráló fogalom, amely a szövegelméleti megalapozású stíluselmélet és stílustörténet-elmélet, valamint az irodalomelmélet szempontjából egyaránt kulcsfontosságú. A fogalmat először irodalomelméleti majd nyelvelméleti (szövegelméleti) szempontból közelítem meg, majd a stílustörténeti szempontból annyira jelentős időbeliséggel hozom összefüggésbe, hiszen az intertextuális és idő-fogalom egymást kölcsönösen feltételezve alkot szoros egységet.

2.1. Intertextualitás és irodalomelmélet

Az intertextualitás fogalma, abban a modern értelemben, ahogyan azt ma is használjuk, Julia Kristevától és követőitől, a hatvanas évek második felétől származik (Kristeva 1969).

A szövegközi vizsgálatok a 18. század közepétől eredeztethetők, melynek középpontjában az eredetiség kérdése állt, a 19. században, a hisztoricizmus hatására továbbra is élénken virágzott a módszer, s a mai felfogással ellentétben szerző- és műközpontú volt, s a különböző alkotások illetve szerzők egymásra gyakorolt hatását, különböző nemzetközi hatású eszmei-irodalmi irányzatok és stílusok, párhuzamos jelenségek, azonos motívumok az eredetiség és az epigonizmus kérdéseit vizsgálta.

Ferdinand Brunetiere (1849-1906), az összehasonlító módszer egyik atyja az irodalmi változásokról szólva valamennyi kölcsönhatás közül az irodalmi művek irodalmi művekre tett hatását emeli ki (Clayton-Rothstein 1991: 5). Ez a felfogás a hatvanas évekig nem sokat változott, s legfontosabb elméleti kérdései azokra a módszerekre vonatkoztak, melyek alapján megbízhatóan elválasztható az eredetiség az epigonizmustól, az iskolateremtőktől, az előfutároktól és követőktől viszonya. A 19. századi komparatiztika általában a motívumkutatás, és a társadalmi jelenségek szerzőkre tett hatásainak vizsgálatában ért el számottevő eredményt.

A szövegköziség felfogásában a nagy áttörést az 50-es években virágzó amerikai újkritizmus két képviselője, Walter Jackson Bate és Harold Bloom jelentették, akik szerint „egy

vers jelentése csupán egy másik vers lehet”, vagy „a kritika feladata azoknak a rejtett ösvényeknek a felfedezése, amelyek verstől, versig vezetnek”. Értelmezésükben a szövegek közötti kölcsönhatás olyan hangsúlyos szerepet kap, hogy a szövegek közötti összefüggés a szöveg létének feltételévé válik. „Szöveg nem is létezik, csupán a szövegek közötti összefüggés” /Bloom 1973: 94,95/. Harold Bloom, akárcsak Kristeva, alkotócentrikus kritikus volt. Kristeva értelmezésében egy adott szöveg mindig más szövegek metszéspontjában keletkezik s a régi szövegek hatásai mindig semlegesítődnek az újban. Bármely szöveg tehát úgy fogható fel, mint idézetek mozaikja, régebbi szövegek beolvasztása és transzformációja, azaz több szöveg „dialógusa”, (Kristeva 1980), s mint ilyen nyitott a végtelen sokaságú szövegek irányába. Kristeva elméletében az olvasó csupán az író személyében jelenik meg, aki más szövegek olvasása során hozza létre az új szöveget. Író és olvasó egyazon személy tehát, de nem a mű címzettje. Kristeva elméletének másik erőnye a szemiotikai alapvetés, amely a pragmatikával egyetemben egy teljesen új szemléletmódot jelentett a humántudományokban.

A szemiotikai szemléletre alapozó, immár a befogadó szerepét hangsúlyozó nézőpontok közül a Barthes-ot és a Riffaterre-t emelném ki. Barthes intertextualitás fogalmában lényeges annak hangsúlyozása, hogy a szövegköziség nem jelenthet konkrét szövegek illetve szerzők hatását, csupán névtelen gondolatok, kollektív bölcseségek, közhelyek halmazát, ami a befogadói tudatban, mint egyfajta norma- és konvenciórendszer létezik (Barthes 1977: 142-48). Később ezt a tudattartalmat nevezi Jauss (1980 b) és Iser (1980 b) nevével fémjelzett befogadás-esztétika olvasói elváráshorizontnak. Az elváráshorizont-elméletben a történelmi, azaz a diakronikus tényező is szerepet játszik, hiszen a szöveg mindig egy társadalmilag determinált tudattartalmat aktivizál, ennek a tudatnak jelent kihívást.

A recepcióesztétika és az amerikai dekonstrukciós szemlélet hívei számára a szöveg nem létautonóm tárgy, hanem egy olyan artefactum, amelynek létfeltételét az újabb és újabb tudatszubjektumok által létrehozott konkretizációk biztosítják (Ingarden 1977).

Barthes intertextualitás elméletét egy példával is illusztrálja. Szerinte egy szép nőt csupán más nőkre vonatkozó irodalmi, képzőművészeti, mitológiai idézetekkel lehet jellemezni. A szépség tehát kódok végtelenjére tett utalásként konkretizálódhat (Barthes 1974: 167). A kódok hasonló, végtelen körforgása révén válhat mindegyik szöveg potenciálisan egy másik szöveg, vagy végtelen számú szöveg intertextusává.

A konkretizációk, azaz az értelmezések sokasága időbeliséget implikál. A szöveg értelmezésének, interpretálásának során egy gazdag objektív és szubjektív elemekből álló kultúr-történeti hozadékokat integrál a befogadó, mintegy jelentést adva a műnek, s egyben újra is alkotva azt. A szöveg egysége tehát nem az eredetében, hanem a céljában (destination) keresendő (Barthes 1974). Az értelmezést tehát a befogadó világismerete határozza meg alapvető módon, s a szerzői intenciók is csak annyiban létezhetnek a szövegben, amennyiben az olvasó felismeri őket (Jakobson 1960, Widdowson 1992). Az intertextualitás, tágabb értelemben a szemiotika, a pragmatika és a különböző szövegelméletek hatására a korszerű irodalomtörténet is a folyamatszerűséget hangsúlyozza, a határok helyett az átmenetekre tereli a figyelmet, s az irodalom történetét is ennek a felfogásnak megfelelően szövegkontinuumként értelmezi (vö: Szili 1983, Kibédi 1983, Hutchinson 1983).

Az intertextualitás korlátozó funkciójára hívja fel a figyelmet Riffaterre (1980: 625-38). Értelmezésében az intertextualitás lehetővé teszi egy bizonyos mű másik mű részeként való olvasását, egyetlen jelentésegység megvalósulása közben. Az intertextualitásnak tehát értelmezésvezérlő szerepe is van, amely egyszerre korlátozza, válogatja és rendezi az ismert szövegek alapján kialakult tudattartalmakat.

2.2. Az intertextualitás nyelvelméleti megközelítései

Az intertextualitást a textualitás, azaz a szövegiség irányából közelíthetjük meg szövegelméleti alapon. Az a tarkaság és nyitottság amely a szövegnyelvészetet jellemzi a sokfajta szövegértelmezésekben is hasonló módon tükröződik. A számtalan ismert szöveg-meghatározás közül csupán azokat fogom kiemelni, amelyek az intertextualitás, illetve a stilisztika szempontjából relevánsak lehetnek valamilyen módon. Különösképpen a pragmatikára és szemantikára alapozó szöveg-meghatározások azok, amelyek a szöveget a külső kontextusoktól meghatározott jelentés-folytonossággént értelmezik (Halliday és Hasan 1976: 293).

A külső kontextusok azok, amelyek mind az alkotó, mind a befogadó oldaláról tekintve megelőzik a szöveget. A szövegalkotást és szövegértelmezést vezérlő külső kontextusok elsődlegesen pragmatikai jelenséggént is értelmezhetők, s az intertextualitás is felfogható a pragmatikai kontextusok egyik speciális vetületeként (Genot: 1979). Genot szerint is a szövegfogalom tapasztalati úton való megközelítése csak pragmatikai lehet. Hasonlóképpen vélekedik Julia Kristeva is, aki a szöveget valamit jelentő praktikumnak, azaz társadalmi eseménynek, tartja, amit csupán a külső körülmények tesznek világossá. Halliday és Hasan a szövegben a helyzeti és szemantikai szerveződés egységét hangsúlyozza, ami tulajdonképpen külső kontextustól függő jelentés-folytonosság (Halliday és Hasan 1976).

Az intertextualitás szempontjából azonban mégis a legfontosabb szöveg-meghatározás a Beaugrand és Dressleré, akik a szövegiség kritériumait hét pontban foglalják össze, a szövegiség feltétlen ismérvei között tartva számon az intertextualitást. Meghatározásuk kommunikációelméleti alapokon nyugszik, hiszen értelmezésükben a szöveg olyan kommunikációs esemény, amelyet a kohézió (az alkotóelemek grammatikai kapcsoltsága), a koherencia (az alkotóelemek szemantikai és tartalmi összetartozása), a szövegalkotókat vezérlő közlési szándék, a befogadóhoz kötődő elfogadhatóság, a tartalmi informativitás, a közlés körülményei, a helyzetek és végül a szövegek közötti kapcsolat, azaz az intertextualitás jellemez (Beaugrande és Dressler 1983: 4).

A francia Tel Quel és csoportjának szövegfogalom-felfogása rokonságot mutat a Kristevaféle, az előbbi fejezetben emlegetett értelmezéssel (Kristeva 1980), mely szerint az intertextualitás az írást és olvasást ötvözi az alkotás folyamatában. Tel Quel és követőinél a szöveg szintén az írással (*écriture*) kapcsolódik össze (idézi Szabó 1988: 34). Az írás gyakorlata, mint társadalmi gyakorlat, a szüntelen növekvő szövegkontinuumban testesül meg, s ennek a kontinuumnak egy bizonyos halmazát hivatott vizsgálni az irodalom is, mint összefüggő, szerves egységet (Szili 1983). A szöveg kontinuumként való felfogása, a külső (társadalmi) kontextusokat hangsúlyozó pragmatikai értelmezések, az irodalmi műveket nyitott struktúráként értelmező irodalomelméletek, a posztstrukturalista és dekonstrukciós elméletek implicit módon (Zsilka 1991: 62-76), mind egy nagyon lényeges közös elemet tartalmaznak, amely szempontunkból is releváns. A sokfajta szöveg megközelítés és elmélet közös érintkezési pontja az időbeliség, azaz a történetiség kérdésében ragadható meg. A továbbiakban az intertextualitás és időbeliség egymást feltételező kapcsolatáról szólok bővebben, hiszen az összevetés módszere éppen az idő- és földrajzi tér meghatározta különbségek és hasonlóságok bemutatását célozza.

2.3. Intertextualitás és történetiség

A nyelvtudományt annyira jellemző diakronikus szemléletmódot a 20. században a strukturalizmus-dominálta szinkrónia váltotta fel. A 60-as években kibontakozó szövegnyelvészet tehát, a szinkrónia jegyében, kevés diakronikus elemet tartalmazott, noha, elvértve ugyan, de számon tart a tudomány olyan szövegdefiníciókat is, amelyek a történetiség tényével is számolnak. Különösképpen a pragmatikai megalapozású szövegmegközelítések utalnak a szöveg történeti meghatározottságára. Ilyen például a Breuer féle értelmezés, amely szerint a szöveg és annak stílusa változó viselkedési normák kommunikatív megnyilvánulásai, s mint ilyen, társadalmi-történelmi tényezők által meghatározott (Breuer 1974: 139).

Hasonlóképpen Spencer és Gregory is a szövegvizsgálat lehetséges módozatait egy történelmi háttérismeret függvényében képzei el (Szabó 1987: 278); Haidu (1981: 1-2) egy költemény szemiózisát társadalomtörténeti jelenségnek tekinti, s a költeményt más szövegekhez és a történelemhez való viszonyában látja megragadhatónak.

Köck elméletében a szövegidő fogalmát sajátosan értelmezi. Nála a szövegidő a szöveg létrehozására és befogadására szükséges idő, valamint a szöveg egyik struktúrájának alkotó eleme (Köck 1973: 184). Szabó Zoltán a stilisztikai elemzések diakronikus megközelítését sürgeti, azaz a stílus történeti tanulmányozásának fontosságára hívja fel a figyelmet (Szabó 1987, 1988: 117). Az elemzés során figyelembe vett szempontok elsősorban az irodalmi mű létrejöttét meghatározó társadalmi, eszmei, művészeti, nyelvi aspektusokra vonatkoznak, másodsorban a mű irodalmi-, nyelvi- és stílustörténeti folyamatba való helyének meghatározását jelentik, harmadsorban pedig a különböző stílushatárok, hasonlóságok és különbözőségek kimutatására utalnak. A fentebbi felfogásnak ez utóbbi vonatkozása a leglényegesebb számunkra akkor, amikor a szecessziós irodalmi stílus nyelvi sajátosságainak összevetésével próbálkozunk két különböző nemzet irodalmából származó művekben. Ide tartozik a mű korábbi értelmezéseinek a számbavétele, más szóval a mű utóélete is. A mű-értelmezések kortól meghatározott volta különösképpen az irodalmi értékű művek esetében lényegesek, hiszen valamennyi szövegmű közül az irodalmiak a legnyitottabbak, legdinamikusabbak az olvasói újraértelmezéseknek, a mű újraalkotásának irányába.

A posztmodern művek vizsgálata az intertextualitás és időbeliség árnyaltabb kapcsolatára derít fényt. Az egykor állandónak hitt szövegstruktúrák felbomlanak az olvasói tudatban, régebbi szövegek újabb értelmezéseket nyernek az időben később keletkezett szövegek hatására. A modern művek gyakran élnek különböző műfajsémák variálásával, irodalmi vagy nem irodalmi művek részleteinek beemelásával, az allúzió, paródia, parafrázis, travesztia módszerével.

Zsilka Tibor véleménye megegyezik a Kristeva (1968), Todorov (1971), Kibédi (1983), Hutchinson (1983) és Haiduéval (1981), amikor így fogalmaz minderről a szövegstruktúrák jellemzésekor (Zsilka 1991: 64) „A posztmodern szövegeket már nem SZÖVEG-VALÓSÁG viszonylatában szükséges megközelíteni, ... hanem a SZÖVEG-SZÖVEG viszony válik elsődlegessé vagy legalábbis arra terelődik a hangsúly. Sőt, olyannyira, hogy a struktúra is dekonstruálódik, felbomlik stabil léte... Lejár az újatmondás kora, az innovációra helyezett túlzott és fokozott igény; helyébe a variálás lép ... A variálást ma más szövegalkotó tényezőnek kell tekintenünk” (1991: 64).

2.4. Intertextualitás és szupertextus

Az intertextuális vizsgálódások egyik iránya a szupertextusok létrehozását célozzák, azaz egy olyan szövegek feletti elméleti struktúráét, amely elvonatkoztatás és általánosítás eredményeként valamennyi szöveg közös jellemvonását invariánsként tartalmazza minden esetleges, egyéni jegy mellőzésével.

A szupertextusok egyes típusait a szövegtípusok alkotják, amelyek a konkrét szövegekhez úgy viszonyulnak, mint a fonéma a hangvariánsokhoz (Szabó 1988: 138). A szövegtípusok definiálásában és leírásában egyik legfontosabb kategória éppen a stílus (Crystal és Davy 1969, Halliday és Hasan 1976), hiszen a szövegek közötti hasonlóságok és eltérések elsősorban stilisztikai jellegűek. Andersson (1975: 15) például a stílust egy olyan viszonyfogalomként határozza meg, amely a szöveg közötti különbségekben ragadható meg. Számos tudós egybehangzó véleménye az, hogy stílusról csupán szövegszinten beszélhetünk, hiszen a szöveg alatti nyelvi elemeknek csak stiláris értéke lehet, és nem stílusa. A stílus tehát epifenoménként, azaz a szöveget kísérő jelenségként értelmezhető (Miko 1977, Saporta 1959).

A szupertextualitás szféráját alkotó szövegtípusok tehát stílustípusokat is jelentenek ugyanakkor, amelyek egy külső kontextushalmaz meghatározta válogatás eredményeként, az egyes művekben konkretizálódnak (Enkvist 1978). Szöveg és stílus éppúgy egymást feltételező fogalompár, akárcsak a szövegtípus és stílustípus. A stílustípus tehát felfogható úgy is, mint a szövegtípus stilisztikai jellemzőinek összessége, ami szintén absztrakció során létrejött elméleti konstrukció. Szupertextusok egy-egy életmű vagy akár több életmű alapján is létrehozhatók (Vass 1991: 69-76). Egy korszak vagy egy irodalmi irányzat szempontjait összegző szupertextusok is megvalósíthatók számos életmű szupertextusának alapján, kettős elvonatkoztatással.

A szecessziós stílus nyelvi, stiláris jegyeit vizsgálva a stílustípusból is kiindulhatunk, s a vizsgálódások során olyan egyéni stílusokat, olyan művek stílusát kereshetjük, amelyek az elvont stílustípus konkrét variánsaként foghatók fel. Ezt a deduktív módszert időben minden bizonnyal az ellentéte, az induktív módszer előzi meg, melynek lényege az, hogy többé-kevésbé azonos külső (társadalmi-történeti) kontextusok által jellemzett, különböző nemzeti irodalmakban létrejött művekben bizonyos hasonlóságokat mutatunk ki a stílus vonatkozásában is. Ha hasonló vonásokat szerzőtől, műtől és nyelvtől függetlenül írjuk le, akkor egy-egy irodalmi stílus típusát kapjuk, amely egyedi műtől, szerzőtől, időtől függetlenül létező logikai konkrétum lesz.

A stílustípus elméleti modellje annál helytállóbb és megbízhatóbb, minél különbözőbb nemzeti irodalomból származó, minél többféle mű egyéni stílusának elvonatkoztatása alapján jött létre. Elméletileg elképzelhető az az ideális helyzet, amikor a szecessziós irodalmi stílus típusát a világ valamennyi szecessziós jegyeket tartalmazó műveiből származó példaanyagból vonatkoztatnánk el, illetve ezzel a példaanyaggal illusztrálnánk. A stílustípus elméleti képe rendkívül árnyalt lenne ily módon, hiszen elsősorban a minden mű stílusában illetve mindegyik egyéni stílusban megtalálható legáltalánosabb jegyeket tartalmazná, de ugyanakkor a ritkábban feltűnő jellemzőket is magában foglalná. Az előbbiekből következik, hogy minden stilisztikai részvizsgálat ennek az ideális stílustípus-leírásnak a pontosításához járul hozzá, hiszen a részletek mindig a nagy egész viszonylatában találják meg értelmüket, s a modellekben való gondolkodás napjainkban már nem csupán a reáltudományok, de egyre inkább a humántudományok sajátja is. Minden stílus tipikus jellemzőit külső kontextusok rendszere határozza meg. Amennyiben a stílustípus tanulmányozásakor a külső kontextusokra is figyelünk, e viszony óhatatlanul mozgást, azaz időbeliséget implicál, hiszen a stílus mindig változó kontextusok függvénye (Halliday és Hasan 1976; Enkvist 1978).

Elvonatkoztatások eredményeként értelmezhető a világirodalom is, mint az irodalom értékű művek szupertextusa, amelyben a rendezőelvet a műfajtípusok és stílustípusok struktúrái biztosítják. Ebből következik tehát, hogy a stílustípusok a világirodalom kohéziós erejét is jelentik; a periodizáció illetve az irodalom fejlődésének egyetemes sémája is tipológiai keretben ragadható meg.

2.5. Világirodalom, tipológia, összehasonlítás

Az „általános irodalom eszméje” René Wellektől származik, aki arra is felhívja a figyelmet, hogy valamennyi nemzeti irodalmat egymással való összefüggésben kell tanulmányozni, „hiszen az irodalom egy, miként egy a művészet és egy az emberiség” (Wellek és Warren 1969). A világirodalomnak, mint szupertextus egységes voltának számos ismérve van, melyek között a legfontosabbként az irodalmak közötti összefüggés és kölcsönhatás, az azonos vagy hasonló jelenségek, a korszakok és irányzatok léte említhető.

A nemzeti irodalmakban fellelhető jelenségek, így a stílusok tipológiai azonosságai, a különböző társadalmi jelenségek és a társadalmi fejlődés tipológiai azonosságaira vezethetők vissza, azaz az imént külső kontextusként emlegetett jelenségek foglalatára. E dolgozat rendezőelvét jelentő szecessziós stílustípus szempontjából a 19. 20. század fordulója az az időszak, amikor a gazdasági fejlettségi szintnek köszönhetően a földrajzi és a nyelvi határok gyors átlépése is megvalósulhatott. Egyes felfogások szerint gazdasági okokkal magyarázható az is, hogy bizonyos központoknak az ideológiai és kulturális befolyást kisugárzó ereje megnövekedett. A bekövetkező változások annak a világtudatnak a kialakulását eredményezték, amely múltat, jelent és jövőt egyetlen totalitásként tudott érzékelni.

Az egyes nemzeti irodalmak, s annak egyik igen fontos rétege a stílus is nyitottabbá vált a másfajta hatásokkal és hagyományokkal szemben, a művelt polgárok körében növekedni kezdett az idegennyelven olvasók száma, a poéta doctusok műfordítói tevékenysége a magyar irodalomban is példátlan mennyiségű és minőségű művekkel járult hozzá a szellemi értékek nemzetközi cseréjéhez.

Szili József több alkalommal is rámutatott arra, hogy a stílustípus fogalma fordul elő leggyakrabban az irodalmi korszakkonceptióban is. A stílus mellett gyakran alkotói technikát, módot, módszert, motívumot, attitűdöt, érzékelést, eszméket és ideálokat is szoktak emlegetni (Szili 1974: 8). Az irodalomtörténet kronológiai periodizációja sok szempontból a stílustípusok meghatározásainak problémáival mutat hasonlóságot. A stílustípusok, akárcsak a korszakolás funkcionális szempontok szerint történik, amelyek külső és belső kontextusoktól determináltak. A stílustípus és az azt meghatározó kontextusok tehát a periodizációnak is megbízható szempontrendszerrel biztosítanak (Szili 1974).

2.6. Az összevetés módszertani kérdései

A komparatistikai szempontú világirodalom periodizációja, az irodalomközi kapcsolatok összetettebb szempontrendszere miatt a nemzeti irodalom periodizációjánál is nehezebb feladatot jelent a kutatók számára (Durišin 1984: 238-239). Az összehasonlításakor viszonylag megbízható rendezőelvnek bizonyul a műnek irodalmi áramlatok, irányzatok és stílusfejlődési tendenciák szerinti csoportosítása, illetve az azon alapuló periodizáció. Mivel az irodalmi áramlatok nemzetközi jelenségek (Zsirmunszkij 1968: 183) a nemzeti irodalmak összehasonlító vizsgálatával az irodalom nemzetközi fejlődésére, annak erővonalaira is fényt deríthetünk. Az összehasonlítás nemcsak az irodalomtudományban és nyelvtudományban, de

valamennyi társadalomtudományban is alapvető kutatási módszer. A diakronikus, történeti vizsgálatoknak is alapja, hiszen a diakrónia tulajdonképpen az időben egymást követő metaszetek különbségeiből adódik, vagyis mindig összehasonlítást feltételez.

Az összehasonlító vizsgálatok alapja az a hipotézis, hogy általában az emberi fejlődés (tudati és materiális) bizonyos sajátosságok, törvényszerűségek szerint megy végbe, amely az irodalomban, s annak egyik rétegét alkotó stílustendenciákban is megmutatkozik. Ezzel magyarázható az, hogy egymással térben és időben, földrajzilag azaz genetikusan nem érintkező irodalmak is hasonlóságot mutatnak fel eszmei, pszichológiai vonatkozásban, továbbá motívumokban, költői képekben, kompozicionális és egyéb vonatkozásokban. A századfordulón például a polgári jólét felfokozott életélvezettel és művészetélvezettel, de ugyanakkor egy önmagába forduló rezignált magatartással is együtt járt, ami Angliában a dekadenciába torkollott, s ott is, akárcsak Magyarországon az esztéticizmust, a szép kultuszát, a dús díszítettséget eredményezte a kor művészetében.

A tipológiai hasonlóságok mellett természetesen nem zárható ki a kulturális érintkezésen, a kulturális kereszteződésen alapuló kölcsönhatás sem Durišin (1984) az összehasonlító módszer kiváló teoretikusa genetikusan kapcsolatoknak nevezi ezt a közvetlen kölcsönhatást, amely külső és belső kontaktusban nyilvánul meg. A külső kontaktusok kutatása a kapcsolatra vonatkozó adatok és információk gyűjtését jelenti, különös tekintettel a biográfiai, a mű eredetét és keletkezési körülményeit tisztázó adatokra, amely módszer a pozitívizmus képviselőire volt leginkább jellemző. A belső kontaktusok kutatása az irodalmi művekben tükröződő hasonlóságokra és különbözőségekre kíváncsi, a párhuzamok, az analógiák felfedezésére, különböző korszakokat jellemző irodalmi kapcsolatok jellegére, az irodalmi vezéregyéniségek és az epigonok viszonyára, bizonyos vándormotívumok és témák különböző nemzeti irodalmakban való felbukkanására, az átvételek feltételeire. Belső kontaktusként értelmezhetjük az allúziók, parafrázisok és citációk integráló erejét, a társművészetek egymás közötti viszonyát (összehasonlító művészet), valamint a műfordítások, mint a genetikusan kapcsolatok nyilvánvaló formájának az összetett problematikáját (Durišin 1984: 107-178).

A magyar és angol szecessziós stílus összevetésekor közvetlen genetikusan kapcsolatról és tipológiai kapcsolatról egyaránt beszélhetünk, hiszen a nyugatosok lelkes műfordítói tevékenysége a genetikai kapcsolatok legkézenfekvőbb példái. Mindennemű genetikai kapcsolat mögött azonban társadalmi, irodalmi és főleg lélektani - tipológiai analógiák rejtőznek. A genetikai és tipológiai kapcsolatok egymást feltételező jellegéről Durišin így ír: „Nincs olyan tipológiai kongruencia - főleg ha az európai irodalomról van szó - amelynek esetében teljes bizonyossággal kizárhatnánk valamely közvetlen vagy közvetett kontaktus esetleges hatását; másfelől viszont minden genetikusan eredetű kongruencia, amennyiben aktív szerepet játszik az irodalmi folyamatban, egyszerre tipológiai is, mert feltételezi, hogy az a talaj, amelyben az importált újítás gyökeret ereszt, bizonyos módon már elő volt készítve” (Durišin 1977: 141).

2.7. Egyéni stílus, stílustendencia

Bármely kutatási módszer mindig a kutatási cél tükrében válik relevánssá. A statisztikai jellegű stilisztikai kutatások egzakt voltak ellenére sem sokatmondóak abban az esetben, ha szempontrendszerük nem releváns. Esetünkben tehát, minél gazdagabb a kétféle irodalomból hozott szecessziós stílusra utaló nyelvi anyag, annál megbízhatóbban bizonyíthatók a stílus-típus tipológiai jellemzői, azaz annál közelebb kerülünk egy szövegfeletti szuperstruktúra megalkotásához.

A stílustípus egyedi művekben megnyilvánuló jellemzőinek számbavételekor nem korlátozhatjuk vizsgálódásainkat csupán az egyedi nyelvi elemek szintjére (a nominális vagy verbális stílus érzékeltetésére például), de még a mondatok szintjére sem (az alárendelő vagy mellérendelő stílus bemutatására, hanem teljes szövegszerkezeteket, szövegegéseket kell leírnunk kiválasztott szempontrendszer alapján. A különböző nyelvi szinteknek megfelelően megkülönböztetjük az egyedi nyelvi elemek szintjén történő stilisztikai minősítést, a szövegek szintjén a stilisztikai elemzést, a szöveg feletti szinten pedig a stílustípust, mint a különböző tanulmányozandó területek hierarchikus szintjeit (Szabó 1988: 54). Módszertani szempontból lényeges az a tény, hogy csupán azokat a vonásokat emeljük ki a szövegrészekből, amelyek az összehasonlítás során egymáshoz való viszonyukban konvergensek és a stílustípus szempontjából relevánsak, hiszen egyetlen korszakkategória, így egyetlen stílusirányzat sem alkalmas arra, hogy valamennyi stilisztikai jelenség kimerítő magyarázatát adja. A valóság, így a nyelvi gyakorlat is, sokkal bonyolultabb annál, hogy minden szempontot kimerítően kategóriákba foglalható lenne. A kategóriák és modellek csupán módszertani célokat szolgálnak és egyfajta szükségszerű elvonatkoztatás produktumai. A világirodalomban nem akad olyan szerző, aki csupán egyetlen stílust, homogén formanyelvet használt volna vegytiszta állapotban. Általában ugyanazon író pályája során az idő függvényében különböző tendenciákkal rokonítható stílust, alkotói módot, szemléletet alkalmaz. Sőt, ugyanazon az alkotói perióduson belül - s ez a századforduló stíluskavalkádjára minden időszaknál leginkább jellemző - egyazon író stílusában többfajta stílusra utaló sajátosság él egymással szimbiózisban. A szimbolista elemeket nehéz elválasztani az impresszionista, szecessziós stílussajátosságoktól az angol Conrad írói művészetében éppúgy, mint az Adyében vagy a Kafka Margitében. A századfordulón a társadalmi dinamika olyan gyors stílusváltozásokat eredményezett a művészetekben, hogy a belső törvényszerűségek megnyilvánulásai: a stílussajátosságok kibomlása, feldúsulása, differenciálódása, tudatosodása majd normákká merevedése, és mindennek reakciójaként megszülető új elemek váltakozása szinte kitapinthatatlan a maguk időbeli egymásutánjában. A művészetek fejlődését alkotó tendenciák dinamizmusát Martinkó András a következőképpen szemlélteti: „A művészeti fejlődés nem egyetlen szál tágulása, rögzödése, rojtokra foszlása, hanem különféle eredetű, minőségű, színű szálakból álló fonál, melyben az egyes szálak mindig jelen vannak, de más-más mennyiségben, más mértékben, más jellegadó intenzitással...Egy irányzat egységét- paradox módon- a heterogénsége biztosítja: van benne egymás mellett, egy időben, folytatás, állandóság, változás, van strukturálódás és bomlás, átalakulás és... Ami az egyik szálban dekadencia, bomlás, egy mellette futó szálba átalakulás, újjászületés” (Martinkó 1977: 440).

A korstílus s az azt alkotó stílustendenciák éppolyan absztrakciók, akárcsak a stílustípus, s mindhárom jelenség az egyéni alkotásokban vizsgálható. Az egyéni stílus vagy egy-egy irodalmi mű stílusa egy fejlődési tendenciának része, annak megnyilvánulási formája. (Szabó 1979, 1988). Az egyes művek stílusa struktúraegésznek alkot, struktúraegésznek válik más struktúrák, mint például az irodalmi művek vagy irodalmi áramlatok alkotóelemévé. A szépírói stílus tehát sohasem vizsgálható elszigetelten csupán, hanem az irányzattörténet más tényezőivel: a művészettörténettel, a nyelvtörténettel, irodalom-és esztétikával való összefüggéseiben.

Nemzet és korszak az a koordináta-rendszer, amelynek keretei között a társadalom jelenségei, az irodalom, így a stílus is megnyilvánul és struktúrák egymásutánjában fejlődik (Klaniczay 1971). A stílus kutatás sohasem lehet öncél, hanem a műelemzésnek, a stílustendenciák és egyéb irányzattörténeti kutatásoknak része. Tágabb értelemben a stílus minden emberalkotta produktumot és területet átfog, s egy kollektívan elfogadott jelrendszer kombinációja során

jön létre, ami sajátos válogatást, a jelek átcsoportosítását, új tartalommal és funkciókkal való gazdagítását jelenti (Martinkó 1970: 4-16).

Az egyéni stílus egy-egy irodalmi mű stílusaként része a stílustendenciának. A stílustendencia már megnevezésében is dinamizmusra utal, hiszen bármely szinkron metszet jellegzetes stílusvonásainak eltérő sűrűsége a változást érzékeltetik.

Minden egyes mű az általa jellemzett stílustendencia általános és tipikus elemeinek a színkeveréke, s a befogadói elvárásokat is magába foglaló stílustendencia és az egyéni mű stílusa kölcsönösen determinálják egymást. Az éppen divatos, a korra jellemző tendenciák meghatározzák az egyéni stílust, de ugyanakkor a kanonizált mintáktól való eltéréseknek is tendenciaalakító szerepe van.

A stílustörténeti tendenciák, (irányzatok) tehát az egyes művekben konkretizálódnak. A „tisztá stílusok” csak módszertani célokat szolgáló tudományos absztrakciók, minden író, sőt olykor az egyes művek stílusában is több stílustendenciára utaló nyelvi stílusjelenséggel találkozhatunk. A fentebb elmondottakból következik, hogy bármely szinkron leírás a diakrónia célját is szolgálja, hiszen a mű stílusának egy stílustípus szempontjai szerinti vizsgálata a viszonyítási alapot képező stílustípust megelőző típusra utaló jegyeket, valamint az azt időben követő irányzatra utaló jegyeket is felfedi. Szinkrónia és diakrónia kölcsönösen feltételezik egymást, s leíró stilisztika és stílustörténet viszonyára is érvényes az, amit Roman Jakobson a történeti poétikára vonatkoztatott, hogy tudniillik annak „az egymást követő szinkron leírások sorozatára kell épülnie” (Jakobson 1969: 215). Számolnunk kell azonban azzal a ténnyel is, hogy a műegység és stílus egység nem feltétlenül egymást fedő fogalmak. A valódi remekművek állnak leginkább ellen az egy, esetleg több stílusba való skatulyázás szándékának. „A remekmű az organikus stílusok közötti interregnum, a remekmű ennek az interregnumnak az idő és a tér [...] átstrukturálódásának a mozgásformája” (Könczöl 1988: 90).

A hagyományfelújítás, hagyománybeolvasztás, s a letűnt stílusok egyes jellemzőinek az újakkal való ötvözése szintén új minőségek és értékek forrásává válhat (Tamás 1994: 212-264). Hasonló jelenség játszódik le többek között a századfordulón is, amikor a népi vagy a távol-kelet archaikus világának elemeit hasznosítja a szecessziós művészet, illetve egy sor más eredetű motívumot olvaszt magába. A stílus változásának számos nyelvspecifikus és külső, pragmatikai tényezőkre visszavezethető okai lehetnek, s nem magyarázhatók kizárólag irodalomtörténeti alapon. Nem tagadható a stílusfejlődés önelvű mozgása sem, melynek okai a nyelvi változásokban, az elhasznált, automatizált stílusformákon való ösztönös változtatni akarásban, a hatás-ellenhatásban keresendők. Számolnunk kell továbbá a divat illetve az attól való különbözőség erejével, a nagy stílus teremtmény egyéniségek hatásával és a stílus epigonok létével is.

2.8. Összegzés

A fentebbiekből következik, hogy a stílustörténeti összehasonlításnak, mint módszernek tehát számos szempontot kell egyidejűleg figyelembe vennie. Mindenek előtt a különböző nemzeti irodalmakban objektívuló stílustendenciák dinamikáját kell követnie. Ezen belül az egyes egyéni, illetve különböző műfajokban megnyilvánuló stílusjelenségeket kell leírnia és összevetnie, kiemelve mindazt ami közös, vagy eltérő a különböző irodalmakban. Érdeklődésének tárgyát képezheti a hasonló jelenségeket determináló külső kontextusok vizsgálata és összevetése valamint az irodalmak, stílusok és szerzők kontaktusainak vizsgálata. Bármilyen irányultságú is legyen az összevetés, valamennyi lehetőséget a

szövegköziség fog össze, hiszen az összehasonlító stílustörténeti kutatás lényege a viszonyok, az összefüggések relációjának és működésének a feltárása az időben kibontakozó, különböző tendenciákban és különböző nemzeti irodalmakban megvalósuló stílusok között.

3. A századforduló a változások kora

3.1. Századforduló és aktualitása

A gondolkodó modern ember számára, úgy tűnik, a századvég olyan archimédeszi pont, ahova minduntalan kénytelen visszatérni, kutasson bár a természettudományok vagy humántudományok, a modern filozófia, a képzőművészetek bármely területén.

A századfordulón váltak nyilvánvalókká azok a szorongató ellentétek, azok a válságtünetek, amelyeket egy évszázad sem volt elegendő feloldani: a huszadik századforduló embere tehát rokonára ismerhet a tizenkilencedik századvégi elődjében. Ebben az időszakban törik minden darabokra, kuszálódik össze ember-ember, ember-természet viszonya, dől meg az addig öröknek hitt racionális és morális értékrend, s ebben az örvénylő világban próbálnak rendet teremteni elméletek, s ebből próbálnak menekülni mások. A menekülés alternatívái sokféle irányba terelhetik az alkotókat, új látásmóddal, módszerrel, témavilággal és stílussal gazdagítva a művészeteket. A századvég emberében hiába keressük azt a totalitás-tudatot, mely, mint egy biztos abroncs, addigi világát összefogta: ember és világa dezintegrálódik.

A gazdasági fejlődés ütemének felgyorsulása, mindenekelőtt az iparosodás olyan átalakulásokhoz vezetett, mely a kultúrában is érezte hatását, s az élet minden területén korszakováltást eredményezett. Európa országai az infrastruktúra, újságok, utak, vasúthálózat, rendszeresen megrendezett világkiállításoknak köszönhetően egyfajta szellemi közeledést, nivellálódást, integrálódást tapasztalhattak. Az 1867-es kiegyezést követően Magyarországnak először sikerül leküzdenie a jó fél évszázados fáziseltolódását a nyugat-európai országokhoz képest, s bekerülnie a kortárs szellemi vérkeringésbe. Az osztrák irodalom is ugyanekkor leli meg eredeti hangját és identitását, mely a többi német nyelven írt irodalmaktól annyira megkülönböztette, és az európai szellemi élet élvonalába emelte.

A századelőn ható sokféle eszmei, ideológiai és művészeti irány közül a szépművészetekben és irodalomban jelentkező szecessziót választom ki tájékozódási pontként, melynek szem-szögéből és mentén megpróbálom a századelő színes sokféleségét és ellentmondásait feltárni.

A századvégén egy mindent átfogó korstílusról aligha beszélhetünk, inkább a stílusok „karneválja”, „kavalkádja”, a sokféleség, a stílusok egymás mellett élése, stílusátfedések és összefonódások jellemzik a kort. A szecesszió, az előbb mondottak ellenére, a minden művészetet, sőt az élet minden szféráját átfogó törekvésében, a művészetek egymáshoz való újraközelítési tendenciáiban, a „Gesamtkunstwerk” igényében egy olyan egységesítő irányt testesít meg, amely leginkább alkalmas arra, hogy általa a kort jellemezzük (Bernáth 1973).

Ha egyetértünk René Wellekkel, akinek értelmezése szerint egy korszakot úgy kell felfognunk, mint egy rendezőelvet, „normák, megállapítások és értékek rendszerét”, melyeknek „felemelkedését, elterjedését és hanyatlását nyomon lehet követni, egy előző és későbbi kor normáival, megállapításaival, értékeivel szemben”, akkor a szecesszió, mint az egyik legelevenebben ható század eleji stílus és életszemlélet, jó rendező elv, melyen keresztül valamiféle rendszerbe foglalhatjuk a századelő annyira sokféle indázó, gyűrűző világát.

A további vizsgálódásainknak megfelelően az Osztrák-Magyar Monarchia valamint a viktoriánus Anglia rövid jellemzését kíséreljük meg a szecesszió gazdasági-társadalmi, eszmei-ideológiai háttereként.

3.2. A Monarchia reneszánsza és válsága

A cím oximoron jellege nem véletlen. Kétféle perspektívából szemlélhetjük a Janus-arcú Monarchia társadalmi-szellemi életét. Egyrészt tagadhatatlan, hogy a kiegyezés utáni Monarchiában a kedvező pénzügyi körülmények következtében megélnéülnek a beruházások. Magyarország területén is ekkor alakulnak ki a szecessziós városközpontok, sugárutak és elegáns belvárosi üzletek épülnek az országban mindenhol, gombamód szaporodnak a piros-téglás középületek, és kiépül a vasúthálózat is. A hosszantartó békeidő, a ferencjózsefi hivatalnok-bürokrácia jól szervezettsége, a császár kötelességtudó puritánsága a Monarchia kisemberében a biztonság érzetét keltette, a lassú fejlődés lehetőségében való hitet. Minderről a hangulatról Halász Gábor (Halász 1981: 170) immár klasszikussá vált tanulmányában így ír: „A századvég polgársága ugyanazt jelentette, mint a 18. század arisztokráciája: ... jelentette a kifinomodott életélvezetet, egy csodálatos egyensúlyi helyzetet, amely az örökké ingatag osztályokat rövid időre egy általánosan elfogadott eszménybe egyesítette ... jelentette a finom korrupciót, rangérzéklet, tekintélyt, szolidaritást.” Gazdasági-társadalmi háttér és szecesszió kapcsolatát pedig így jellemzi: „A szecesszió előfeltétele a jólét, a vezető réteg éppen delelőre jutott hatalma, a külső-belső arisztokratizálódás, a kifinomultság, ami már dekadencia is. Az a ritka és gyorsan elszálló pillanat, amelyet úgy hívnak, hogy Béke” (Halász 1981: 165). Hasonló nosztalgiával idézi gyermek- és ifjúkorának színhelyét Stefan Zweig *A tegnap világa* (Zweig 1984: 23) című, angliai emigrációban 1943-ban írt önéletrajzában. Noha Stefan Zweig árnyoldalait is látja a Monarchiának, az elállatiasodott tomboló fasizmus világából - a minden viszonylagos perspektívájából - a „biztonság aranykorának” nevezi e kort, ahol „az európai kultúra megannyi áramlata futott össze, az udvar, a nemesség és a nép a német vért szláv vérrel, magyarral, spanyollal, ollassal, franciával és németalföldivel keverte ereiben, és ennek a zenei városnak a tulajdonképpeni zsenialitása az volt, ahogyan ezeket a kontrasztokat mind valami újjá és sajátossá oldotta fel: osztrákossá, bécsiességgé. Ez a befogadásra kész és befogadásra képes város különleges érzékkel vonzotta a legkülönbözőbb erőket, levezette feszültségeit, lazított rajtuk, eszményi közegük lett; kellemes volt az élet itt a szellemi összehangolódásnak ebben a légkörében, és a város minden polgára - öntudatlanul is - nemzetek feletti kozmopolita lényé, igazi világpolgárrá nevelődött. „Bécs a Monarchia fővárosaként, a germán, szláv, magyar és bizánci kultúrhagyomány ütközőpontjaként valóban termékeny talajt biztosított a filozófiai, ideológiai, tudományos gondolatrendszer kialakulásához. Szétesésének pillanatában a Monarchia 50 milliós, a cári Oroszország után Európa legtöbb nemzetiségű államalakulata, amelyben tizennégy nemzetiséget tartottak számon a világháború ideje alatt, s ahol a formára kínosan ügyelő bürokrata-hatalom jellemző képződményeként a *Frontújság* tizenhárom nyelven jelent meg azonos tartalommal, csupán a kitüntetett katonák lajstromát változtatva az újság nyelve szerint.

Robert Musil, az államrend kiváló ismerője, a *Tulajdonságok nélküli ember* (Der Mann ohne Eigenschaften) szerzője, akit a közvélemény nem is osztráknak, hanem európainak tartott, a Monarchia soknemzetiségű összetételét korántsem pozitívumként értelmezi, hanem éppen ellenkezőleg: Kákánia megsemmisülését a „nyelvi nehézségekben látja, hiszen Kákánia senkinek való ország; és valószínűleg ezért is ment tönkre” (idézi Kiss 1978: 75). Míg Stefan Zweig Bécs iránti lelkesedése kétségektől mentes, Max Graf zenekritikus és Robert Waelder vallomásaiban enyhe pesszimizmus fedezhető fel: „Élveztük ezt a pompás várost, amely oly elegáns és szép volt, hogy a fény, ami fölötté aradt, egy csillogó naplemente fénye is lehetett volna” (idézi Kiss 1978: 75). A távlatok hiánya a polgárokat dekadens életélvezetre sarkallta: „Ami a távolabbi jövőt illette, gyakran pesszimizmus és rezignáció voltak uralkodók. Másfelől azonban gazdasági felvirágzás volt, és pompás intellektuális és kulturális élet” (idézi Kiss 1978: 80). A rengeteg szín-, hang-, íz-, „vibráló ingerekkel” jellemzett kort „elegáns

haldoklásként” határozza meg Halász (1981: 149), Reviczky pedig világbanatnak, annak a Schopenhauernek a nyomán, aki először adott nevet a kornak. Látszat és valóság, érték és talmi ellentétéről Babits a *Halálfiában* (1985: 569) így szól a kort jellemezve: „Dekadens alkony volt, mely hajnalt mímelt, akár az egész modern kultúra. Hajnal vagy alkony: mindenképpen glória, glória!” Az értékek tűnékeny volta, a pillanat megragadása és az értékek élvezete, de azok megtartására való képtelenség, a pillanatok felértékelődése és fontossága, egyszóval az impresszionista életszemlélet gyakran követhető nyomon az irodalmi, zenei és képzőművészeti alkotásokban.

Az értékhiányról illetve az értékek devalválódásáról, a látszatok országává válásról vall Broch is (Broch 1988: 90-91) Bécs „sokkal kevésbé a művészet, mint inkább a par excellence dekoráció városa volt. Dekorativitásának megfelelően Bécs derűs volt, gyakran örülden derűs, de tulajdonképpen humorból vagy éppen csipősségből, öniróniából keveset lehetett érezni ... Ha bárhol, akkor Bécsben hiteles a dekorativitás; csak hogy ez majd nem az a legitimitás volt, ami egy múzeum berendezésének és fenntartásának jár ki. Hagyományápolási kötelessége közepette Bécs összecserélte a múzeumszerűséget a kultúrával, és önmaga múzeumává változott. Az etikai értékek minimumát kellett az esztétikaiak maximumának elfelednie, olyan esztétikai értékekét, amelyek már nem voltak azok többé, mert nem etikai alapon nőtt esztétikai érték annak ellentéte, azaz giccs. És a giccs metropoliszaként vált Bécs a kor értékválságának fővárosává.”

A Monarchia értékítéletének ellentmondásosságáról mi sem tanúskodik jobban, mint a fentebb idézettel perlekedő vélemény, melyet ismét Stefan Zweig (1981: 28) képvisel: „A kultúra terén azonban a művészeti eseményeknek ez a túlbecsülése mégis létrehozott valami egyedülállót - roppant tiszteletet először is minden művészi teljesítménnyel szemben, évszázados hagyományú műértést, majd épp e szakértelem áldásos következményeképpen kimagasló színvonalat, minden kulturális vonatkozásban.” Egyazon érem két oldala, két különböző nézőpont, s egyik igazságát sincs jogunk kétségbevonni, hiszen híven tükrözi „a vidám apokalipszis” ellentmondásosságát, ahogy Herman Broch (1988: 50) a korszakot találóan jellemzi. A fiatal Lukács is kritikusan nyilatkozik a századvégi Monarchia szelleméről, a bécsi aesthetáknak „a mindent kiélvezést és semmit megtartani tudást” veti szemükre. Bécs a „valóság és álmok összeolvadásának, az életre ráerőszakolt álmok erőszakos elmúlásának világa” (idézi Kiss 1987: 156).

Ezt a fajta álomkultuszt, realitástól való menekvést fejezi ki a jellegzetesen századvégi és jellegzetesen osztrák-magyar műfaj, az operett, amely annak a Habsburg kultúrának a produktuma, amely nem hajlandó a látszólagos rend alatt feszülő ellentétekről tudomást venni. A szórakoztató műfajok egyéb változata, a kabaré és a melankolikus, érzelmős szonon népszerűsége is ebben a menekülő attitűdben gyökerezik. Az operett műfaja értelmezhető a „Gesamtkunstwerk” jellegzetesen osztrák változatának, amely a „hagyományos zenekultúrát és a bécsi népszínházi művet kapcsolja össze” (Mádl 1969: 53-64).

A mindent feledtetni akaró, narkotikum jellegű operett-szemléletmódnak másik pólusa a Karl Kraus-féle mindennemű önelégültséget, tespedtséget, korrupciót támadó magatartása és érték-központú szemlélete, amelyet leghatásosabban *Die Fackel* című lapjában fejtett ki. Karl Kraus a Monarchia agóniájának történetét *Az emberiség végnapjai* című regényében írta meg 1919-ben.

Az átlagosnál is nagyobb pszichológiai érzékenység és éles valóságglátás jellemezte Arthur Schnitzlert, aki Freud szavaival élve, „intuíción útján mindazt tudta az emberekről”, mint amit Freud „fáradtságos munkával felfedezett” (idézi Kiss 1978: 136). Schnitzler a császárváros metszetét rajzolja meg az *Út a szabadba* (Der Weg ins Freie) című társadalmi regényében, amely a bécsi impresszionizmus - mint életfelfogás és életkényszer - jellegzetes példája. Az

életutakat a pillanatok játéka alakítja, a hősök éppen úgy perspektíva nélküliek, akárcsak a Monarchia. Marad tehát a pillanat megragadása és kiélése, az egyszeri, tiszavirág-életű produkciók öröme.

Hasonlóképpen zsenije a kornak a Nobel-díjas Hugo von Hofmannsthal, akinek költeményei kis drámái és esszéi „a bölcsesség tárháza, hibátlan művészi érzék tanújele mind” (Stefan Zweig 1981: 54).

A Monarchia kultúráját jellegzetes színnel gazdagította Prága, az a város, amely a császári családhoz legközelebb állott, s amelynek jelentős számú német ajkú lakossága kultúrát-alakító erővé vált, a cseh irodalom jellegzetes látásmódját hozva az osztrák kultúrába. A prágaiak közül mindenekelőtt Rainer Maria Rilke, Franz Werfel és Franz Kafka nevét említhetjük. Franz Kafka a Monarchia morális, erkölcsi, jogi világrendjének legkönnyörtelenebb kritikusa, számára a világ teljesen kiismerhetetlen, s az individuumok válsága mindig a Monarchia válságát sejteti, hiszen e kettő között ok-okozati összefüggés van. A filozófiában ugyanezt a nagy elbizonytalanodást hirdette a dán Søren Kierkegaard, s a bevett polgári erkölcsi értékrend hanyatlását jósolta Nietzsche is. Az irodalomban az öröknek hitt, rendezett életforma először Robert Musil *Törless_iskolaévei* című regényében dől meg, ahol a katonaiskola látszat rendje mögött a vörös padlásszobában a sötét ösztönök anarchiája objektiválódik, akárcsak Csáth Géza novelláiban. Kosztolányi 1925-ben írt *Aranysarkány* című regényében hasonlóképpen irracionális erők ingatják meg az öröknek gondolt polgári rendet a magyar kisvárosban.

Még mielőtt a Monarchiát alkotó különböző nemzetiségek századfordulós helyzetéről szólnánk, föltétlenül említést kell tennünk a zsidó polgárságról, aki átlagon felüli érzékenységenél fogva számos változatban járult hozzá a szellemi közkinccs gyarapításához.

Gustav Mahler írja önjellemzésekor: „Háromszorosan otthontalan vagyok. Mint Csehország szülötte Ausztriában, mint osztrák a németek között és mint zsidó az egész világon” (idézi Nyíri 1980: 24). Talán ez az otthontalanság, illetve annak leküzdésére irányuló ösztönös reakcióként kereste a zsidóság otthonát a szellemiekben, a konkrét országhoz, néphez nem kötődő absztrakt világban. „A meggazdagodás a zsidó embernek csak átmeneti fokozatot jelent, eszközt törekvéseihez, s korántsem jelenti a végső célt. A zsidó tulajdonképpen akarása, legbensőbb és eleve adott eszménye: a fölemelkedés a szellemiekbe, a magasabb kulturális szint elérése” (Zweig 1981: 21).

A századfordulón a polgárság számára a kiemelkedést általában a művészetek jelentették. A színházak primadonnái, a jótollú drámaírók, zeneszerzők népszerűbbek voltak a kor politikusainál, s egy-egy kulturális esemény hamarabb lázba hozta Bécset, mint a politikai események. Éppen ezért a vizsgált korszak a tudós költők a poeta doctusok kora is (vö. Babits Mihály, Szerb Antal, Hugo von Hofmannsthal). A humán tudományok művészi és tudósi szinten való egyszerre történő művelése az átlagtól való kétszeres menekvést és kétszeres kiemelkedést jelentett.

Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner angol veje a művészeletről elmélkedve a következőket írja, az olvasóban óhatatlanul Nietzsche remineszcenciákat ébresztve: „...A művész a világ középpontjában áll ... és ameddig érzékei kiterjednek, addig terjed formáló ereje is, mert ez ugyanis individuális léte, tevékenysége élő kölcsönhatásban környezetével. Így azonban „szubjektivitása” miatt sem tehetünk szemrehányást neki, mert ez alkotásának alapfeltétele” (idézi Kiss 1978: 128). Chamberlain az individuum mindenhatóságát fajokhoz köti, s így gondolatrendszere refasisztának tekinthető.

A barokk és jozefinista hagyományokon alapuló Ausztria szellemisége, a tizennégy nemzetiség közvetlen vagy közvetett megtermékenyítő hatása, a régi és új vízváltóját

jelentő századvégen olyan termékeny televényt biztosított, amely Ausztriát a modern 20. századi kultúra bölcsőjévé tette. Franz Kafka irodalmi egzisztencializmusa, Wittgenstein nyelvfilozófiája, Freud mélylélektana, Herman Bahr eszmedivatjai, Musil kritikus éleslátása mind olyan újszerű vonulatot jelentett a kor szellemiségében, amely a századvégi Monarchiára irányította a figyelmet.

3.3. A magyarok mint társnemzet

A már fentebbiek során több ízben idézett Musil író volta ellenére is a kortárs Magyarország olyan összetett definícióját adta, amelyet a történészek is gyakran kiindulópontként hasznosítanak. Magyarország politikai viszonyait a következőképpen jellemzi: „Alkotmánya szerint liberális volt, de klerikálisan kormányozták. Klerikálisan kormányozták, de az emberek szabadelvűen éltek. A törvények előtt minden polgár egyenlő volt, de nem mindannyian számítottak polgároknak. Volt egy parlament, amely szabadságával olyan hatalmas mértékben élt, hogy általában zárva tartották; s ha már mindenki az abszolutizmusnak örült, a korona elrendelte, hogy mégis, ismét parlamentárisan kell kormányozni” (idézi Kiss 1978: 200). Noha a kiegyezés utáni Magyarországot addig sosem tapasztalt fellendülés jellemezte, a gondolkodó magyarság közérzetét a csalódottság, az általános illúzióvesztés határozta meg. A polgárosodást képviselő középosztály rendkívül heterogén volt. Az 1848-ban még haladó középnemesi osztály már csak árnyéka volt egykori önmagának s a nemzeti eszméket üres frázisokká devalválta. A jórészt német vagy zsidó városi polgárság a csekélyebb számú magyar városlakókkal együtt, valamint a gazdag parasztság szintén nem volt elég erős a polgári reformok véghezviteléhez. A „kipányvázott lelkek”, a „magyar ugar”, a változtatásra való képtelenség országává lett a germán és szláv tenger közé ékelt Magyarország. Jóllehet a történelem híd szerepet szánt volna neki, ehelyett egy kompország lett csupán, ingamozgásban Kelet és Nyugat között. „Kompország, Kompország, Kompország; legképebbesebb álmainkban is csak mászkál két part között; Kelettől Nyugatig, de legszívesebben vissza” (Ady 1955: 473). A rendkívül gyorsan növekedő Budapesten, melynek lakossága 1867 és 1900 között megháromszorozódott, az urbanizáció és iparosodás olyan gyors változásokat okozott, amelyet az emberek mentalitása képtelen volt követni. A nagyvárosi életformához való adaptálódási nehézségek miatt a századforduló Budapestjén robbanásszerűen megnőtt az öngyilkosok és elmebetegek száma. Az 1905-ben Budapesten tartott nemzetközi antialkoholista kongresszusról írt beszámolójában Ady érzékenyen tapint rá arra a tényre, hogy „az alkoholizmus olyan kényszerű eredménye a társadalmunkban uralkodó törvényeknek, mint akármi más. Az öngyilkosság, az elmebaj, a kivándorlás, az egy gyerek rend” (idézi Nyíri 1980: 148). Ady szuggesztív erejű költészete és publicisztikája reveláció hatású volt a fiatal Lukácsra, aki a filozófia elvontabb és általánosabb nyelvén fogalmazta meg mindazt, amit Ady az *Új versekben*.

Az általában jellemző individuális - egzisztenciális válság mellett a magyar polgárságban ott munkál a félelem, a szorongatottság, fenyegetettség, az egymással szemben bármikor kijátszható nemzetiségek ellentéte. Az öröm mellett ott van a fásultság, a kiábrándulás és ironia, az a bonyolult századvégi válság, melyet Márai polgárregényei olyan hitelesen jellemeznek, a „spleen” (világfájdalom) szót értelmezve. Egyfelől tehát a gyakorlatilag másodrangú állampolgársági státusból eredő kisebbségi érzés, másrészt pedig a Magyarországhoz tartozó szláv népcsoportok irányában tanúsított felsőbbrendűségi érzés szintén egy olyan fonák helyzethez vezetett, amely lélektanilag megmagyarázhatja a nacionalista, dzsentris frázispuffogatásokat. A feudális, félf feudális létformák megléte, a polgárosodás igénye és a polgárosodásból való kiábrándulás együttes jelentkezése egy másik para-

doxonja a kornak. A magyarság számára a századvég az Európához való csatlakozás pillanata is, a nagy robbanásszerű változások előtti összesűrűsödési pillanat. Ennek az ambivalens világnak arcképcsarnokát Justh Zsigmond *Fuimus* (Justh 1975) című regényében rajzolja meg legérzékenyebben. Halász Gábor fin de siècle és Justh Zsigmond kapcsolatát elemző tanulmányában a hanyatlás illusztrációjának nevezi a regényt, melyben a hanyatlás legfőbb okát az akaratgyengeségben látja (Halász 1981: 149-155).

A Musil-féle társadalomrajznak megvan a maga nemzetiségi változata is. Ivo Andrič Nobel díjas író *Híd a Drinán* című regénye több szempontból is szimbolikus. A hídnak kell átívelnie az emberek közötti különbségeket, amelyek gyakran nemzetiségi jellegűek, a híd körül épülnek fel a Monarchia intézményei, így a híd körüli mikrovilág a Monarchia modelljévé válik.

Komáromi János 1925-ben jelentette meg regényét *Császári és Királyi szép napok* címmel, amely a közös hadsereg kitűnő szatírája, hasonlóképpen Hašek klasszikussá vált *Švejkjéhez* (1921), amely a Monarchia végnapjairól fest ironikus képet.

Noha Miroslav Krleža *A fekete sas árnyékában* című regényének hőse néha úgy beszél a Monarchiáról, mint valami természetfölötti erőről, s bármennyire is jól működött a ferencjózsefi közigazgatási bürokratikus gépezet létrehozva egy prosperáló államalakulatot, egy „különleges kísérletet”, legfennebb is csak feledtetni tudta azokat a válságproblémákat, politikai, gazdasági feszültségeket, amelyek az első világháborúhoz és a Monarchia széteséséhez vezettek. A nagyhatalmi érdekek olyan békekötést kényszerítettek Magyarországra, melynek traumáját hetven esztendő sem volt elegendő kiheverni.

3.4. A viktoriánus Anglia: a gyarmati nagyság bővületében

A ferencjózsefi Osztrák-Magyar Monarchia és a viktoriánus Anglia számos hasonlóságot mutat a 19. század második felében. Mindkét államalakulat a soknemzetiséget egységbe tartó, élénken kapitalizálódó monarchiák iskolapéldája lehet. A viszonylagos stabilitást és gazdasági fejlődést tapasztaló mamut birodalmak csúcsán mindkét esetben egy olyan uralkodó áll, aki személyén keresztül a birodalom szimbólumává válhatott, személyes példáján és magánéletén keresztül egyfajta kíváncsú modellt testesített meg. Személyükkel - úgy tűnik - mintha birodalmaikat tartanák össze, hiszen haláluk az államalakulat szétesését is jelenti, Anglia esetében pedig az európai vezető szerep elvesztését.

A hosszú ideig uralkodó Viktória korát éppen úgy nosztalgiával emlegetik - a viszonylagosság jegyében - akárcsak a boldog békeidők Monarchiáját. Ez a kor azonban Angliában is, akárcsak a Monarchiában, csupán távolról, a felszínen volt egységes, jól szervezett és csillogó; a felszín alatt sokféle és bonyolult konfliktusokat rejtett. Mivel Anglia a világ legfejlettebb állama ekkor, az ipari civilizáció következményei és visszasságai is itt jelentkeztek leghamarabb. Másrészt viszont a hatalmas gyarmatok birtoklása az átlagembert is nagy önbizalommal töltötte el, amely gyakran öntömjenező patriotizmusban öltött formát. Úgy tűnt, hogy Waterloo és Trafalgar véglegesen eldöntötte Anglia státuszát, s az expanziós politikát a konzervatívok pozitív teljesítményeként értékelték. 1900-ra a Brit Birodalom tizenhárom millió négyzetmérföldre nőtt, lakossága háromszáz-húszmillió volt. Az anyaország népessége 1831 és 1900 között tizenhat millióról harminckét millióra növekedett. E történelmi valóságot tárta az emberek elé, mintegy tükörként John Seeley könyve *Anglia expanziója* címmel (1883), amely két esztendő alatt, nyolcvanezer példányban kelt el, s így a kor bestsellerének számított. A birodalmi tudat erősödését jelezte az is, hogy 1884-ben *Empire Theatre* névre keresztelték a Liecester Square-i színházat, s Viktória királynő

trónralépésének 60-ik, gyémánt évfordulóján 1897-ben úgy tűnt, hogy a világnak nincs olyan szöglete, ahol a hű alattvalók ne hozsannáznának a főkötös királynőnek.

A másságok iránt lelkesedők, a szürke valóságtól menekülni vágyók, az örökké lázadó romantikusok és kalandorok elegendő egzotikumot találtak a gyarmatbirodalom távoli területein: Hong-Kongban, Kongóban, a Fidzsi szigeteken, Nigériában vagy Indiában. Hivatalnokként vagy misszionáriusként, de legtöbbször a két szerepet egyszerre teljesítve új élményanyaggal gazdagították a zurnalisztikát, szépirodalmat és tudományokat.

A sárga kilencvenes évek (The Yellow Nineties), amire majd a Modern Style és esztéticizmus kapcsán még számtalanszor visszatérek, nemcsak az esztéticizmusba és dekadenciába menekülők korszaka. A finnyás esztétáknál jóval hangosabb volt a Kipling-féle optimista patrióta hang, amely az önbecsülést és felsőbbrendűségi tudatot táplálta, s melynek elsöprő népszerűsége érthető volt bizonyos szempontból. Ennek a mámor-hangulatnak a búr háború vetett véget, mely nagy presztizsvesztést jelentett Anglia számára.

3.5. A viktoriánus hétköznapiak

Viktória Anglia leghosszabb ideig hatalmon lévő királynője, érthető tehát, hogy uralkodását nem lehet egyetlen periódusként kezelni, annál inkább nem, mivel ezidő alatt Anglia a világon addig soha nem tapasztalt ütemben iparosodott, s ennek megfelelően jelentős politikai változásokat élt át, amely az állam és az egyén viszonyának megváltozását eredményezte. A politikai változások sorában a fordulópontot a hatvanas évek hozták (the decade of transtition), amikor a városi munkásság a demokratizálódási folyamat jelentős momentumként elnyeri választójogát.

A robbanásszerűen fejlődő ipar rövid időn belül hatalmas tömegeket vonzott a városokba, ami a korszak egyik legsúlyosabb és mindvégig megoldatlan problémáját eredményezte: a lakáskérdést, s ennek függvényeként a szociális gondok egész sorát. Ekkor alakulnak ki a nagyvárosokban az esztétikátlanságuk és egészségtelenségükről hírhedt munkás nyomornegyedek. A korszak kezdetén gyakorlatilag semmiféle városfejlesztés nem létezett, sőt 1851-ig a nyolcnál több ablakos épületekre ablakadót is kivetettek. Nem véletlen, hogy az 1851-es londoni világkiállításon Albert herceg saját maga egy munkáscsalád számára tervezett modell-házat állít ki, melynek gyakorlati megvalósulása nyilván sokáig illúzió marad a tömegek körében. A városmag körüli egészségtelen zsúfoltság ellenreakciójaként jönnek létre az elővárosok vagy kertvárosok, ahova a kishivatalnok, a középosztály alsó rétegeinek képviselői kimenekülnek, ezáltal is nyilvánvalóvá téve a munkásoktól való elkülönülésüket. Ebből a korból s ebből a középosztálybéli elkülönülési vágyból fogant az a jellegzetesen angol gyakorlat is, mely szerint a háznak nem számot, hanem külön nevet adtak. A kertvárosok gyors fejlődését a vasút fejlesztése is elősegítette. 1883-ban az „olcsó vonatok törvénye” (The Cheap Train Act) hivatalosan is támogatta a lakosság gyors közlekedését. Az intézkedésekre nyilván nem szociális, hanem elsősorban gazdasági megfontolásokból került sor.

A városi lakosság ételmezterellátása komoly gondot okozott még a század közepén is. A nagyvárosokban nem volt ritka az éhezés sem, a vidék képtelen volt a hirtelen megnövekedett városokat megfelelő mennyiségű ételmezzerrel ellátni, nem volt ritka az olyan eset sem, amikor zsúfolt városi sorházak pincéjében háziállatokat tartottak. Az ételmezzer hamisítása olyan méreteket öltött, hogy 1860-ban a Parlament törvényes lépéseket tett ellene. A technikai fejlődés az ételmezzer minőségét és az étkezési szokásokat is megváltoztatta, a közlekedés gyorsulása lehetővé tette az ételmezzerimportot, amire Anglia ezidőtájt igencsak rászorult.

1880-tól a tartósítás korszerű formájára, a fagyasztásra is van példa: ekkor érkezik az első rakomány fagyasztott hús Ausztráliából. Ekkor válik az ötórai teázás rituáléja általánossá és terjed el a pub (public house) intézménye, amely a szegényebb rétegek életében olyan szocializációs szerepet tölt be, mint a klub az arisztokrácia és nagypolgárság körében.

A korszak, minden árnyoldalának ellenére is, a gazdasági hatékonyság növekedésének ideje, amely az átlagember életében az anyagi feltételek javulását és ezzel párhuzamosan a szabadidő növekedését eredményezte. Az első angol teázók létrejötte (1894. szept. 20. Lyons teázó a Piccadillyn) is a szabadidő kulturált eltöltésének igényét jelezte.

3.6. Ipari civilizáció és politika

A szárazföldi közlekedés fejlesztése feltétele, de következménye is volt az ipari expanciónak. A viktoriánus korszak elején Anglia már egy olyan szintű kapitalizmust örökölt, ami már túl volt a szabad verseny individualisztikus szakaszán. A gazdaságba bevezetett technikai újítások száma mennyiségileg 1832, Viktória trónra lépése előtt több volt, mint 1832 és 1850 között. A kor lényege az új technikák és technológiák általánossá tételében, széles körben való elterjesztésében állott (Chapman 1986). A gőzgép kiterjedt hasznosításának következtében 1830 és 1850 között az export értékét tekintve megduplázódott, a textilipar pedig valóságos forradalmat élt át. A nyomdák kapacitását is látványosan megnövelte a gőz működtette nyomdagépek elterjedése. 1814-ben először a *Times* kezdték ilyen korszerű technikával nyomtatni, majd a század negyvenes éveitől a könyvnyomtatásban is széles körben alkalmazták.

A vasúthálózat szinte eszelős gyorsasággal történő fejlesztése az ipartelepítést nagymértékben megkönnyítette, lehetővé tette egyúttal a munkaerő gyors átcsoportosítását is. A vasút szimbolikus, szinte mágikus erőként jelenik meg a szépirodalomban is, hiszen egy teljesen újfajta mentalitást és életformát határozott meg (Dreiser 1900). A kor embere a távolságok csökkenését, a tér és idő összezsugorodását tapasztalhatta, olyan országrészekre juthatott el könnyűszerrel, ahova vonat nélkül aligha. A vonat pontos menetrendhez igazodott, ezáltal fegyelmelve az emberek időérzékét. A vasútépítés, lévén teljesen magánkézen még minden racionalizált tervezést nélkülözött, s a különböző cégek között olyan őrült verseny folyt, ami gyakran két nagy város között párhuzamosan megépített vasútvonalakat eredményezett (Chapman 1868). A vasúttelepítés a 19. század negyvenes éveiben érte el csúcspontját s a parlament azon kísérletei, hogy a vasútépítést állami felügyelőség alá vonják, még hosszú ideig kudarcot vallottak. 1848-ban Anglia vasútvonala elérte az ötezer mérföldet (= 8.045 km).

A vasút és az iparosodás gyors ütemű fejlődése, az egészségtelen nyomornegyedek kialakulása az ember addig sosem tapasztalt elidegenedését eredményezte. A rendkívül hosszú munkaidő (gyakran tizenkilenc órás), a munkás-érdekképviselő hiánya és az olcsó gyermekmunkaerő kizsákmányolása jellemezte a korszak első szakaszát. A gyermekmunkaerő embertelen kihasználása ébresztette rá a nemzeti tudatot a kor visszasságaira először, s a tizenhét év alattiak munkaidejének korlátozása (1833) volt az első olyan intézkedés, amelyben az állam a munkaadó és munkavállaló viszonyának szabályozására tesz kísérletet.

A hirtelen megnövekedett városok egészségügyi helyzete a megoldatlan ivóvíz- és szennyvízproblémák miatt katasztrofális volt. Londonnak 1860-ig nem volt semmiféle kiépített szennyvízcsatorna-rendszere, s a Temze annyira szennyezett volt, hogy a képviselők nyári időszakban a parlament teraszát nem használhatták a bűz miatt. (Chapman 1986). A vízhiány következtében tomboltak a járványok, a szegénynegyedekben nagy volt a halan-

dóság, különösen a gyermekek körében. 1848-ban az egészségügyi állapotok javítása céljából a helyi hatóságoknak alárendelt közegészségügyi testületek (Public Health Board) felállítását rendelte el a parlament.

A pozitív intézkedéseket általában nem humanitárius, hanem utilitarista megfontolások alapján lehetett a törvényhozáson keresztülvenni, s az ember is elsősorban munkaereje miatt vált értékké. Mindezek a lépések és számos mások is azt példázzák, hogy a viktoriánus Anglia történetét politikai szempontból egyrészt az egyén iránti felelősség növekedése jellemzi, másrészt pedig az egyéni és kollektív politikai képviselőségért folytatott harc.

Ez az időszak ugyanakkor a növekvő hatalmú középosztály kora, akik gazdasági erejükhöz méltó politikai hatalmat is követelnek. A korszak többször bebizonyította azt, hogy gazdasági, polgári nyomással a törvényhozás befolyásolható, s a parlamentben az alsóháznak van már döntő szava. A munkásrétegek anyagi és számbeli erősödésével együtt járt az alanyi jogon biztosított politikai szavazójog megszerzését célzó mozgalmak erősödése. Ilyen összefüggésben az 1836-ban induló William Lovett neve által fémjelzett Chartista mozgalmat kell megemlítenünk, amely demokratikus eszméit fokozatosan reformok útján próbálta megvalósítani.

A szakszervezeti mozgalmak erősödése szintén jellemzője volt a kornak. A szakszervezetek, melyek már országos, egységes fórumokba tömörültek, egyre inkább olyan erőt képviseltek, amely az iparra és közvetve a törvényhozásra is befolyást gyakorolt. (A századfordulón a szakszervezeti tagok száma meghaladta a kétmilliót, a hatvanas évek elejétől minden nagykorú férfi polgár szavazati jogát törvény szavatolta.) Az 1871-es Párizsi Kommün és az erősödő francia szocialista mozgalmak, valamint a Londonba menekült Karl Marx hatására 1881-ben megalakult a Demokratikus Federáció, s 1893-ban a Független Munkáspárt (Independent Labour Party) is, ami a munkások politikai erejének növekedő szerepét jelezte. A szocialista mozgalmat jórészt az idealizmus és az anarchikus gondolatok jellemezték. Az idealizmust képviselő vonulatba tartozik az 1884-ben létrehozott Fábiánus Társaság (Fabian Society), melynek képviselői az intellektusba vetett hittel, személyiségformáló apró lépések révén képzelték el a társadalmi reformot. Legismertebb képviselői Sidney Webb és Bernard Shaw.

3.7. A viktoriánus nőszemlélet

A politikai stabilitást leképezte a korszak családeidéálja: a matriarchátus elvei alapján működő nagycsalád. Ez a modell azonban csak az arisztokrácia és a középosztály ideálja lehetett, hiszen az iparosodás a nincstelen asszonyok százezreit kényszerítette az iparba a férfiakénál rosszabb anyagi feltételek ellenében. A jómódú családok asszonyai jelentős szabadidővel rendelkeztek, aminek jó részét karitatív munkavégzésre használták. A felsőbb osztálybéli asszonyok neveltetésük körülményeinél fogva a férfivilágtól messzebb álltak, mint az alsóbb osztálybéliak, őket ugyanis lányok számára szervezett szigorú magániskolában taníttatták, vagy nevelőnőket alkalmaztak oktatásukra. Általában a háztartás vezetésénél és az utódok nevelésénél nem vártak el többet az asszonyoktól. Jellemző, hogy a Lovell-féle Chartista mozgalom követelései között még egyáltalán fel sem merül a nők szavazati jogának kérdése 1836-ban.

A század második felében azonban a modern közlekedés és még inkább a telefon és távírda elterjedése egyre képzettebb és nagyobb számú női munkaerőnek jelentett munkalehetőséget a hivatalokban. A hetvenes évektől a század végéig az irodai munkák jelentős részét nők látták el, melynek következményeként megalakultak a női szakszervezetek és szerveződni

kezdték a női emancipációs mozgalmak, melyek az általános emberi emancipáció részeként foghatók fel.

Noha a 80-as években a szervezett prostitúció virágzott Londonban, erről nem volt ildomos tudomást venni. Egy válás - a családvédelem bigott túlzásbavitele miatt - karriereket döntött romba, egzisztenciákat semmisíthetett meg. Hacsak a család nem volt elég tehetős, a férjhez menni nem tudó női családjogok jelentős gondot jelentettek a szűk közösségeknek.

A nőábrázolás művészetbeli új szempontjaira a szecessziós stílus összefüggésében egy későbbi fejezetben még visszatérek.

3.8. Stabilitás és változás

A viktoriánus kor a nagy változások kora, mely méltán adott önbizalmat és hitet az emberi tökéletesedésben. A negyvenes években bekövetkezett példátlan prosperitás tompította a kor ellentmondásait. Az életviszonyok fokozatos javulásával nőtt az átlagéletkor, a vasút és a távközlés kiépülése egy újfajta mobilitást biztosított az embereknek, akik a gazdasági-politikai stabilitás következményeként hosszabb perspektívában kezdtek el gondolkodni. William Godwin az ember tökéletesedését hirdető filozófiája vált népszerűvé, a korszak második felében a tudományos gondolkodást a pozitivizmus uralta. A kötelességérzet és optimizmus, a tudományba vetett bizalom kárpótolta a megingott vallásos hitet. Általában az 1851-es világkiállítást a haladásba vetett hit megtestesüléseként tartják számon. Az eseményt Ruskin teljesen más aspektusból szemléli, hiszen éppen ezen a kiállításon eszmél rá a kor lélekölő esztétikátlanságára.

A keresztényi hit háttérbe szorulásával párhuzamosan erősödik az individualizmus és a politikai reformok iránt táplált bizalom, amely során az általános választójogot törvényesen biztosítani tudták már a század közepén. A korszak végére kialakult a kapitalizmus személytelen formája, ahol az individuum már láthatatlanná vált a gazdaságot mozgató személytelen tőke mögött. A részvényesek mint munkaadók többé nem kerültek közvetlen kapcsolatba a munkavállalókkal, ugyanakkor a szakszervezetek is áttételesebben és profi módon képviselték a munkavállalók érdekeit. Az ipari forradalom a földbirtokos osztály gazdasági hatalmának a csökkenését és általános presztizsvesztését okozta, amelyet az 1873-as mezőgazdasági válság is fokozott.

1841-ben a férfilakosság 67,3% tudott csupán olvasni, ez a szám a századfordulóra 97,2%-ra növekedett. 1849-ben egy parlamenti döntés értelmében az önkormányzatokat könyvtárak fenntartására kötelezték. Az életszínvonal növekedésével párhuzamosan nőtt az olvasásra szánt szabadidő, és csökkent a sajtótermékek, könyvek ára. Az elővárosok kialakulása miatt, amit viszont a vasút tett lehetővé, a mindennapi rendszeres ingázás a könnyű lektűr olvasásának igényét alakította ki az emberekben. Az olvasás tömegigénnyé válása, a sajtótermékek széles körben való elterjedése révén az írók nagy népszerűsége tehetek szert. A század első feléből örökölt lapok *Edinburgh Review* (1802), *The Quarterly Review* (1809), *Gentleman's Magazine* (1731), *Westminster and Foreign Quarterly Review* (1851), *Literary Gazette* (1817), *Spectator* és *Athenaeum* (1828) mellett a század második felében gomba módon szaporodtak az új heti, havi, negyedévenként megjelenő lapok, például a *Leader* (1850), *Saturday Review* (1855) vagy a kezdetben Thackeray által szerkesztett *Cornhill Magazine*, ami ragyogóan ötvözte a szépirodalmat és irodalomkritikát, vagy Matthew Arnold lapja a *Culture and Anarchy*. A 90-es években a városi olvasók igényeit kielégítő lapok váltak népszerűvé, amelyek a nagyhatalmi tudatot és a monarchia szellemét erősítették. Ilyenek voltak például a *Strand* (1890), a *Pall Mall Magazine* (1893), a *Windsor* (1895), a *Royal*

(1898) és a *Wide World* (1898). A hosszú felsorolásból kiemelném a kritikus hangvételű *Fortnight Review*-t, ami neve ellenére havilap volt és ablakot jelentett a világ felé, számos külföldi munkatárssal, a belföldiek közül Arnold, Ruskin és Gladstone voltak a legnevesebbek. Névumot jelentettek a gyermek- és ifjúsági lapok is, amely sajátos jelenségre az *art nouveau* (szecesszió) összefüggésében visszatérek még.

Korántsem a teljesség igényével, de megemlíti még a humoros szentimentális *Punch*-ot (1841) és a politikai, szociális, irodalmi, teológiai kérdésekkel egyaránt foglalkozó *Guardian*-t (1846).

Általában elmondható tehát, hogy a 19. század második felében Angliában minden színezetű politikai erőnek, irodalmi ízlésnek és tájékozódásnak kialakult a megfelelő sajtóorgánuma.

A kor társadalmi-politikai jellemzése háttérként szolgál az irodalomban és képzőművészetekben megjelenő sajátos témavilág megértéséhez, és végül a formai-stiláris sajátosságok összevetett vizsgálatához. A társadalom a maga bonyolultságában a tartalmat, a lényegét jelenti, míg a stílus és forma ennek az elvont lényegnek a konkrét megnyilvánulási formája: egy *artefactum*; s a kettő együttesen határoz meg egy korszakot vagy egy periódust.

Az előbbiekből kitűnik, hogy a viktoriánus Anglia, a Brit Birodalom jellemzését időben régebről kezdtem, más szempontok figyelembevételével, mint az Osztrák-Magyar Monarchia bemutatását. E nézőpontbéli különbségeknek és fáziseltolódásnak oka a két vizsgált alakulat gazdasági szintkülönbségeire és az eltérő politikai hagyományokra vezethető vissza. Angliában időben jóval hamarabb és a dinamikus fejlődés következtében jóval mélyrehatóbban jelentkeznek azok a gondok, ellentmondások, amelyekkel az iparosodás tempós ütemének következtében a társadalomnak meg kellett küzdenie. Bizonyos motívumok az Osztrák-Magyar Monarchiában, ezen belül Magyarországon nemcsak időben később, de enyhébben, helyi sajátosságoktól meghatározva jelentkeznek. Számunkra a továbbiakban fontos szempontnak, a kivonulásnak, az elkülönülésnek az individuum-kultusznak is más és más az indítéka. Míg Angliában az esztéticizálók dekadens, külön elkülönülése a jellemző, Magyarországon a szecesszió a nemzeti megújulás új lehetőségeit csillantja meg, a független, sajátosan magyar kultúra formanyelvének megteremtésén munkálkodik, társadalmi szempontból pedig a szélesebb rétegek demokratizálódásának óhaja vezérli. Egyértelműen aktív, erős szociális töltésű, felszabadító magatartásforma lesz az, ami Angliában passzív vagy túlzottan idealisztikus, hiszen a jól működő munkamegosztás következtében a művészeknek és művészeteknek Angliában nem szükséges oly mértékben politikai funkciókat teljesíteniük, társadalmi, közéleti missziót betölteniük, mint Kelet-Európában.

4. A szecesszió fogalma és elnevezései

Fogalom, elmélet és módszer hármasságának tisztázása elengedhetetlen feltétele bármiféle tudományos vizsgálódásnak. E hármasságon belül ha valamiféle hierarchikus rendet próbálunk felállítani, úgy valószínű, hogy a kiindulópontot a fogalomtisztázás kell hogy jelentse. A fogalomtisztázás természetes következménye a fogalom megnevezése, hiszen - nomen est omen - mások számára is érthető módon, egyértelműen el kell különítenünk azt a jelenséget, amiről szólunk. Lehetőleg pontosan elhatárolva más kategóriáktól. Ha a fogalomtisztázás elmarad, vagy kellő körültekintéssel nem történik meg, akkor teljesen eredménytelen mindenféle viszonyítás, sőt egyéb fogalmak használata is.

A kutatók általában egyetértenek abban, hogy a szecesszió, vizsgáljuk bár a szépművészet vagy a szépirodalom bármely nemzeti változatát, időben nem hosszan tartó jelenség „csupán átsuhan a művészettörténeten” (Bernáth 1973), mégis egyetlen más olyan stílust sem ismerünk, melynek megnevezésére ilyen sokfajta terminust használnának. A megnevezések színes skálája, a gúnynevek sokasága bizonyítja a legjobban, hogy egy olyan jelenséggel állunk szemben, ami nemcsak több művészeti ágban és Európa valamennyi kultúrájában hatott, hanem az átlagember mindennapjaiban is jelen volt, hiszen sok megnevezés a laikus fantáziájának eredménye. Kun (1971: 104-105) összesen huszonöt szinonimát lajstromoz a szecesszió megnevezésére, de ennél minden bizonnyal jóval több van.

Németországban és annak mintájára Hollandiában és a Skandináv országokban a Jugendstil elnevezés terjedt el, a müncheni *Jugend* című folyóirat neve alapján, amely a megújuló művészetek legfőbb orgánuma volt. Az ifjúság a megújulás, a nagy energiák és a másra vágyás archetípusa, akárcsak a tavasz. A *Jugend* többek között erre a jelentésre, valamint a régi és új ellentétére is utal címlapján, melyen két táncoló lány látható, amint egy öregurat próbál táncba sodorni (Pók 1972: 85). Vannak olyan magyar szakemberek is, akik jugendstil irányzatok német eredetű megnevezését használják a szecesszióra (Pók 1969) vagy (Kiss 1984).

Osztrák mintára Magyarországon és az utódállamok javarészában, akárcsak Lengyelországban a szecesszió megnevezés honosodott meg, ami már szótári jelentésén keresztül is a kiválást, különállást sugallja, hiszen mindenféle kivonulás a tiltakozás egyértelmű formája. Az osztrák *Ver Sacrum* beköszöntője értelmezi is a szó elsődleges jelentését, az első római kivonulást emlegetve, amely szerint a felgyülemlett gazdasági-társadalmi feszültségek miatt a római lakosság egy része a városon kívüli dombokra, a Mons Sacerrara, Aventinusra, Janiculumra vonult ki, azzal a céllal, hogy egy második Rómát alapítson. Ezt a fajta tiltakozást a történelem „Secessio plebis”-ként ismeri (idézi Pók 1972: 360).

Olaszországban, ritkábban Angliában a Style Liberty angol megnevezést használják Arthur Liberty Amerikából Angliába telepedett műkincskereskedő neve nyomán. Arthur Liberty William Morris tanítványa volt, s a Távol-Kelet művészetének népszerűsítését kereskedelmi nagyságrendben végezte. Az 1867-es világkiállítás egyik fő újdonsága a Liberty-féle japán pavilon volt. London után Párizsban is szalont nyitott, s Lyonban gyártott szaténszövevei nemzetközi hírűvé tették (Champiguel 1987: 9). A francia és egyes angol szakirodalom is az Art Nouveau és a Modern Style megnevezést használja alternatív módon. Az Art Nouveau Samuel Bing párizsi galériájának cégtáblafelirataként vált népszerűvé. A megnevezés a hagyományostól, az addigótól való eltérést hangsúlyozza, s előfordul spanyol nyelvterületen: style modernista, modernismo változatban is.

A szecessziós képző- és díszítőművészetet meghatározó elem: a stilizált virágmotívumok alapján nevezik a stílust Style Floreale, azaz virágstílusnak is. Hasonló az alapja annak a megnevezésnek is, amikor egy konkrét virág alapján, névátvitel útján keresztelik el a stílust. Erre példa a Lilienstil vagy lilium stílus elnevezés.

A szecesszió gúnynevei a virágnevekhez hasonlóan egy-egy jellemző stiláris megnyilvánulást (például a hullámvonalat vagy a díszítésben gyakran alkalmazott pávafarkot) emelnek ki. Ilyenformán a szecessziót hívják még nouille (francia) azaz laska stílusnak, galandféreg stílusnak, pávafarok esztétikának, vonalak balettjének, ostorcsapás stílusnak vagy yachting style-nak is. Ez utóbb említett gúnynev kapcsán jellemző az a történet, (idézi Pók 1972: 8) mely szerint miután II. Vilmos császár 1902-ben Van de Velde düsszeldorfi kiállítását megtekintette, kijelentette, hogy attól tart tengeribetegséget kap a sok hullámvonaltól. A Wellenstil és a Style spiral megnevezés szintén a hullám- és indázó vonalak népszerűségére utal. A vonalkultusz túlburjánzására céloz a cikornya stílus (Schnörkel Stil) is.

A szecessziós díszítőművészet zoomorfikus elemeire utalva jött létre az angolna és a pávafarok stílus megnevezés is.

Idővel a stílus egy-egy prominens művészképviselőjének a neve vagy származási országa is válhatott a megnevezés forrásává: így Franciaországban Style Guimard-ról beszéltek, a glasgowi csoportosulás hatására Style Inglese-ről (Kun 1971: 105). C.H. van de Velde és Horta tevékenysége is adott nevet a stílusnak, így ismeretesek a Veldescher Stil és a Style Horta megnevezések is, sőt a szecessziós stílus népszerűségének idején a francia köztársaság-elnöki funkciót betöltő Loubet nevére Loubet-stílusnak is emlegetik.

A spanyolok neves szecessziós építészük neve után Estilo Gaudi megnevezést is használták az arte joven, stile modernista mellett.

Egy jellegzetes épület neve metonímiás névátvitel nyomán szintén megnevezhette a stílust. Erre példa a Style Metro elnevezés, a Guimard által tervezett szecessziós metróbejáratok alapján.

Az angol szakirodalom a magyar és osztrák terminológiától eltérően esztétizált romantikaként emlegeti a romantikába gyökeredző és a szimbolizmusba átívelő stílust (Frazel 1986: 230).

A magyar megnevezés körül még a 60-as években is vita folyt. A terminológiai viták mögött azonban a szecesszió fogalmának és tartalmának definiálására irányuló törekvést kell látnunk.

A szépirodalomban a szecessziót először más, már elterjedt vagy népszerűbb stílushoz való viszonyában kezdték meghatározni. Mivel időben az impresszionizmus után következett, kiváltképp a francia festészetben, vagy éppenséggel a szimbolizmussal összenőve, mint a magyar lírában és kisepikában, nevezték stilizált impresszionizmusnak, vagy a szimbolizmus unokatestvérének is (Kun András 1971: 105). A szecesszió létének teljes tagadásától a „partatlan szecesszió” fogalmáig számos hazai és külföldi értelmezést tart számon az irodalom. Nemzetközi viszonylatban Aragon volt az első, aki a szecesszió fontosságát túldimenzionálva, jelentőségét a gótikához és a barokkhoz méri. Nála a szecesszió antidekadens, önbizalommal teli irányzat, amely az élet minden területét átfogta, egyfajta új életérzésként (idézi Vajda 1969: 250). Herman Bahr is hevesen tiltakozik az ellen, hogy a szecessziót csak stílusként értelmezzék. Szerinte is, az Aragon értelmezéséhez hasonlóan, a szecesszió egy mindent átható korszellem, melynek a stílus csupán egy vetülete, egy megnyilvánulási formája.

A magyar értelmezést nagymértékben befolyásolták Halász Gábor esszéi, (Halász 1981: 159) aki a szecessziót „a tegnap uralkodó stílusának” nevezi. „A mi tegnapunk művészettől, irodalmon keresztül világnézetig: a szecesszió... A békebeli minden megnyilvánulás szecesszió

volt.” Halász Gábornak tehát a szecesszió korszellem, amely ferencjózsefi időket a kiegyezéstől az első világháborúig áthatotta. Immár klasszikussá vált, 1939-ből származó tanulmányának egy részletét, mely szerint a szecesszió alapfeltétele a jólét, már idéztem (Halász 1981: 65). Szépségkultusz és béke, e két mindenképpen értékeket társító fogalmakra alapul Champigneulle, a szecesszió francia monográfiájának meghatározása is, mely szerint a szecesszió „összetett, de elmélettel megalapozott művészeti irányzat, amelyik gazdag humuszokból szívja nedveit és tűzijátékként sziporkázza be annak a kornak az egét, amelyet csúfondáros elérzékenyüléssel »belle époque« néven szoktunk emlegetni”. A belle époque újabb elnevezéssel gazdagítja a szecesszió szinonimáinak sorát (Champigneulle 1978: 7).

A századforduló és heterogén stílusképére, korszak és különböző stílusok összebékítésére tesz kísérletet az olyan megfogalmazás, mint Style 1900, azaz Stilkust 1900 (Bernáth 1973: 94). A fogalom előnye az, hogy érzékelteti azt a számos párhuzamosan ható stílust, azt a „stílus-kavalkádot”, melynek közös jellemvonása a historizáló akadémizmussal, a kiüresedett nép-nemzetivel, egyes irodalmakban a naturalizmussal való szembe fordulás. Másrészt viszont, a fogalom nem alkalmas az egyes stílusok specifikumának meghatározására, mely egyéníti, elhatárolja őket egymástól a különböző stílusokat viszonyba rendezve. Ha viszont a Style 1900-at a szecesszió szinonimájaként használjuk, akkor azt a pontatlanságot követjük el, hogy a stíluspalettából kizárjuk a szecesszióval a századfordulón párhuzamosan ható, vagy azzal szimbiózisban élő stílusirányokat, úgymint az impresszionizmust, a szimbolizmust, a pointillizmust, a pszichologizmust, az egzotizmust, a primitivizmust.

Komlós Aladárnak azt a javaslatát, hogy a „modern stílus” megnevezést használják inkább a szecesszió megnevezésére, kortársai azzal az érveléssel vetették el, hogy egyetlen letűnt stílus számára sem lenne szerencsés a „modern” jelzőt kisajátítani, hiszen a „modern” annyira tág, egyéniesítésre alkalmatlan, az idő függvényében, tartalmában mindig változó jelző.

Komlós Aladár a „szecesszió körül” meglehetősen extrém véleményt képvisel, amely a szecesszió létének tagadásában fogalmazható meg nagyvonalakban. „Nem állítom, hogy a szecesszió hatása nálunk senkit sem érintett. De inkább az építészetre, az iparművészetre volt hatással, az irodalomra nem. Modernnek érezték magukat, nem szecessziósak. Nem szecesszió volt a kor kulcsszava hanem a modernség” (Komlós Valóság 1969: 75). Lukács György még Komlósnál is határozottabban tagadja a szecesszió, mint stíluskategória létezését. „Ez a szó egyszerűen arra való, hogy valaki nem akar, vagy nem tud konkrétan analizálni és a konkrét értelmezést egy divatos fétissel pótolja. A szecesszió szónak - mint stílusjelölő szónak - az égvilágon semmi értelme nincs” (Lukács 1969: 378-379). Erősen stilizáló törekvése miatt a szecesszióban egy sor neostílus elevenedik meg és olvad egységgé: a neoromán, neogót, neoreneszánsz, neobarokk és neoromantika.

Diószegi a századforduló stílusainak bonyolult színeképét emlegeti, amikor „tisztán, laboratóriumi állapotban” egyetlen stílust sem szemlélhetünk, hanem annál inkább a stílusok összefonódását, „kevert”, „eklektikus” voltát figyelhetjük meg (Diószegi 1967/2: 151). Van olyan nézetek is, amelyek szerint a szecesszió egy tipikusan átmeneti jelenség olyan kísérletező, szétfutó, túlzó tendenciákkal, mint a manierizmus vagy a rokokó. Ezt az elméletet látszik megerősíteni az a tény is, hogy a szecesszió-kutatás mindig a manierizmus kutatással egyidőben lendült fel.

A szecessziót, mint átmeneti jelenséget jellemzi Ramsey Ágnes is, a Gödöllői Iskola tagja, kéziratos regényében (idézi Gellér-Keserű 1987: 7). Definíciójában fontos hangsúlyt kap az elkülönülés és küldetés tudat kapcsolata: „Hogy mi is a szecesszió? Név szerint szakítás a régivel. Kivonulás mindabból, ami nem akar változni, ami megrögzötten tartja magát, holott ideje lejárt. Demonstráció a jövő érdekében, de még nem jövő. Menekülés a régi rend

merevségétől, nem ismerve az újat. Már nem a régi, s még nem az új. Ilyen állapot nem tartható fenn sokáig, éppen ezért a szecesszió ideje mindig rövid. Az élet nem tűri meg az elkülönüléseket, mert az újításra mindenkinek szüksége van. Mihelyt az egész felszívja a részek vívmányait, a részek visszahullanak az egészbe, mert csak a teljesség örök. Így volt ez övelük is.”

Jost Hermand újromantikaként emlegeti a szecessziót, s a századvégi, világfájdalmas, idegesen dekadens irodalom egy szótekerésre inspirálja, így alkotva meg a neuromantishe Stimmungskunst kifejezést (idézi Kun 1971: 111).

Ha a Komlós és Lukács-féle tagadása a szecessziónak a vélemények széles skáláján az egyik pólust képviseli, úgy Diószegi András, akit Czine Mihály méltán nevez a korszak keresztapjának (Németh 1969: 79) a másik pólust: „Számunkra azonban fontos ez az összefoglaló művészeti meghatározás is, amely kifejezi, magába foglalja mindezen művészeti folyamatok közös lényegét. A »szecesszió«, mint elnevezés alig-alig fejez ki valamit az illető iskola tematikájából, technikájából. De annál találóbban mondja ki világnézetének, szemléletének lényegét: a fönnálló rendtől való elfordulását, menekülést, s az ez úton való tagadás attitűdjét. Ebben az értelemben valamennyi tartalmi és formai mozzanataikban érintkező, gyakran egybeolvadó művészeti irányzatot közösnek tekinthetjük. Ebben az értelemben a századvég egész indirekte lázadó, az individuális tagadás romantikus attitűdjét választó művészete - szecesszionista ... - a legjelentősebb progresszív polgári művészeti irányzat: az indirekt individuális (a végső konzekvenciájában emocionális - irracionális kiutat kereső), tagadást képviselő szecesszió” (Czine 1969: 80).

Ebben a felfogásban, látjuk tehát, hogy a szecesszió korszellem, magatartásforma és nem egy szűk értelemben vett stílus meghatározója lesz. A szecesszió a világ megközelítésének egyfajta sajátos módszere, amelyen belül az individuális árnyalatok számtalan formája képzelhető el. A szecesszió tehát bármely korábbi művészeti áramlathoz viszonyítva rugalmasabb, társadalmi, esztétikai szándékai többfélék, nagyobb tárgyi, formai, stílusbeli sokféleséget ölel magába. Ezt a rugalmas szecesszió fogalmat „összegző szintézis-kísérletként” értékeli Németh G. Béla (Németh 1969: 82) de nem ért egyet a fogalom Diószegi (1967: 151) képviselte kitágításával, a „mindent relatívvá tevő variációval.”

A szakirodalomban tehát ismeretesebbek olyan megközelítések, amelyek a szecessziót az előzményei alapján próbálják definiálni, más irányzatokhoz közelítve, ahhoz viszonyítva. Így keletkeztek a stílromantika (Sötér 1966: 52), neoromantika, posztimpreszionista megnevezések. Vannak viszont olyan nézetek is, (Diószegi 1967: 157) amelyek a szecesszió jövőbe mutató elemeit hangsúlyozzák, megállapítva, hogy a stilizációra való hajlam, a különböző eredetű díszítő elemek egységbe forrasztása, a modern tendenciák formaelve a konstrukció irányába mutat.

Az itt felsorakoztatott fogalommeghatározások is meggyőzően példázzák azokat a véleménykülönbségeket, amelyek a szecesszió fogalmi tisztázása körül felmerültek. Úgy tűnik, a legjobb módszernek a különböző művészeti ágak nemzeti variánsaiban megnyilvánuló szecessziós jelenségek feltérképezése mutatkozik, s azoknak a művészeti hagyományoknak, társadalmi sajátosságoknak a kinyomozása, amely a szecesszió egymástól eltérő változatait létrehozta.

A szecesszió fogalomtisztázásában úgy gondolom nyugvópontot jelenthet Kun András (Kun 1971) következtetése, aki a szecessziót „sem nem végként, sem nem áttörésként” (Diószegi 1965: 1025) és nem is újrakezdeként veszi szemügyre, hanem önmagában megálló, történetileg lokalizálható stílusjelenségként.” Ő mutat rá arra, hogy „ne egységes és oszthatatlan szecesszióképpel próbálkozzunk, hanem tegyünk kísérletet a szecesszió legalább vázlatos

fejlődéstörténeti ívének megrajzolására [...] megkülönböztetve és időben rögzítve a különböző áramlatokat” (Kun: 1971: 112).

Úgy gondolom, hogy a kutatási cél és kutatási módszer fentebbi körvonalazása jó kiindulópontja lehet a további szecessziókutatásnak, az eddig kialakult kép részletekkel való árnyalásának a fogalomhatárok korrekciójának lehetőségét is biztosítva.

5. A szecesszió kutatás útjai

Ha a szecesszió kutatás árnyaltabb aspektusaira vagyunk kíváncsiak, akkor három irányból közelíthetjük meg a témára vonatkozó irodalmat.

Egyrészt a kortárs művészek, teoretikusok szecesszióval kapcsolatos kinyilatkoztatásait, vallomásait kell figyelembe vennünk. Noha teljes mértékben sosem hagyatkozhatunk ezekre az önmegfogalmazó írásokra, előnyük mégis az, hogy az eseményekben való benne levés hitelével, a szubjektum által leszűrt álláspontokat közlik.

A megközelítés másik módja, amely nagyobb időbeli rálátást jelent és sokfajta nézőpont perspektíváját összegezi - a monográfiák, tanulmányok anyaga. A monográfiák sora mindig egyfajta diakronikus szemléletváltozást is tükröz, s ugyanannak a jelenségnek szinkronikusan is több vetületét adja. A vizsgálódásunk tárgyát, a szecessziót például társadalomtörténeti, filozófiai, ideológiai, képző- és iparművészeti, építészeti és szépirodalmi szempontból is szemügyre veszi. Ez a szintetikus megközelítési mód azért is indokolt, mert a szecesszió, mint a század eleji stílusok legelevenebbike, a világ valamennyi ember alkotta aspektusát átfogja.

A harmadik megközelítési mód a művészeti alkotások vallatóra fogása, újrainterpretálása az előbbi két forrás figyelembevételével, vagy anélkül.

Nyilvánvaló, hogy e három út ilyenfajta szétválasztása csak elvi, elméleti - módszertani szempontból történhet, hiszen a valóságban a különböző forrásból származó információk átfedik, kölcsönösen befolyásolják egymást, együttesen vagy szelektíven hatva egy újfajta egyéni vagy kevésbé egyéni, de mindenképpen árnyaltabb kép kialakításának irányába.

A képzőművészetben önálló stílusperiódusként a szecessziót és annak stílusjellegzetességeit először Hermand 1923-ban megjelent monográfiája tárgyalja (Bernáth 1973). Forrásvidékét a preraffaelitizmusban jelöli meg, jellemezve a stílus főbb jellemvonásait: a rajz és a vonalak szerepének növekedését, a kép dekoratív hatását, a színek fontosságát. E monográfiát megelőzően a szecessziót a posztimpresszionizmus gyűjtőneve alatt emlegették.

Időrendben a következő fontos megnyilvánulás a Nikolaus Pevsneré (Pevsner 1949), aki a szecessziót a könyvművészetből eredezteti Mackmurdot hozva fel példaként. Noha a szecesszió forrásvidékét a szakma ma már időben korábbinak véli, s William Blake misztikus, perspektíva nélküli, modernül örvénylő állati-emberi figuráiban illetve a preraffaelitizmusban jelöli meg, az angolok a preraffaelita tevékenységet legritkábban szemlélik európai kihatásában. Ők az Art Nouveau előzményeit művészettörténetükben a Morris féle Arts and Crafts Movementben látják, s 1888-tól datálják (Bernáth 1973).

A magyar szakirodalomban Genthon István kétkötetes művészettörténetében szentel először külön fejezetet a „szecesszionizmusnak” (Genthon 1962). Ő nemcsak Csontváryt, de a Nyolcat is szecessziósnek tartja, sőt a fogalmat a nagybányaiakra és Czóbel Istvánra is kiterjeszti.

A *magyar szecesszió művészete* címmel Szabadi Judit jelentetett meg monográfiát (Szabadi 1979), a gödöllői művésztelep tevékenységét Gellér Katalin és Keserű Katalin összegezte (Gellér-Keserű 1987).

Bernáth Mária a szecessziós képzőművészet kapcsán három szempontból is fontos megállapítást tesz (Bernáth 1973). Azt a Hofstätter nyomán elterjedt tévhitet helyesbítette, mely szerint a magyar szecesszió a bécsinek valamiféle „leányvállalata” lenne csupán. Bebizonyította, hogy a magyar képzőművészeti szecesszió sokkal közvetlenebb forrásokból

táplálkozott és jóval eredetibb értékeket hozott létre, mint ahogy azt Hofstätter állította. A magyar irodalmi és képzőművészeti szecesszió külföldi kapcsolataival külön fejezetben fogok foglalkozni.

Bernáth Máriától származik a szecesszió periodizációja is, mely szerint három korszakot különböztethetünk meg a stílus történetében: az első korszak teljes egészében Angliában zajlott 1848-1880 között, a második korszakot az 1880-as évek jelentik, amikor belga közvetítéssel a stílus egész Európában elterjedt; az utolsó, a kiteljesedés fázisa a századfordulóra tehető. A Komlós Aladár és Diószegi András képviselte szélsőséges szecesszió-értelmezéseket egymáshoz közelíti Bernáth Mária, és úgy értelmezi a szecessziót, mint egy stílust a számos, századelején ható stílus közül, amely „sporadikus, bár igen nívós irányzat”, s felcsillantja a művészeti megújulás lehetőségét (Bernáth 1973).

Szecesszió-ügyben a korabeli sajtóban időben leghamarabb Lengyel Géza, a *Nyugat* érzékeny műkritikusa nyilatkozott. A *Nyugat* első számában cikket közöl *Amatőrök* címmel a budapesti műgyűjtők kiállításáról.

1902-ben kormány szinten is foglalkoznak az új stílussal. Wlassich Gyula korabeli kultusz-miniszter egy interjúbán a szecesszió iránt táplált ellenérzéseit is megfogalmazza. A hivatalos álláspont magyartalannak bélyegzi a szecessziót, értetlenkedve áll az előtt a művészet előtt, ami indulatoktól és az újat kereső ösztönétől vezérelve megszegte a mimezis addigi törvényeit, s a valóságot deformálva, annak elemeit másképpen alkalmazva egy modern magyar formanyelvet keresett (Pók 1972: 461).

Lyka Károly a *Művészet* hasábjain a szecessziót védelmezi az azt ért támadások ellen, s éppen azt bizonyítja, hogy modernség és nemzeti sajátosság nem zárja ki egymást: „...az új törekvés lényege egész Európában”, hogy „megérezni a legkitűnőbb művekben is, a faji különbséget. A magyar művészet még sosem volt a mainál kedvezőbb helyzetben egy magyar stílus akcentusainak kialakítására.” A szecessziós iparművészet és építészet egyik legeredetibb változatát éppen a népművészet és „grand art” találkozása hozza létre. Erről majd bővebben Körösfői Kriesch és a Gödöllői Iskola kapcsán szólok. Lechner Ödön magyar formanyelvről beszél 1906-ban, „mely nem volt, hanem lesz”, (idézi Pók 1972: 477-479) s melynek gyökereit a népi stílusban kell felfedezni. Ignóus már 1899-ben a *Hét* hasábjain síkra száll a művészi sokféleség védelmében: „A művészetben annyi igazság van, ahány ember ... A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészi forradalom, amelyet szecesszióknak neveznek” (idézi Kispéter 1989: 37). A *Nyugat* hasábjain ugyanennek a gondolatnak ad több alkalommal hangot Ignóus, például a *Még egyszer a szecesszióról* című cikkében (idézi Pók 1972: 466-471). Juhász Gyula (Juhász 1968) Reviczky hangjában érezte meg az igazi modern szellemiséget. 1905-ben erről így ír: „Ő (Reviczky) hirdeti legmerészebben, hogy magyarság és modernség egyesítve a mi legméltóbb emberi ideálunk”. Körösfői Kriesch Aladár (Körösfői-Kriesch: 1905) publicisztikája, a *Műbarátok* Körében tartott, könyv formájában is megjelent előadássorozata és a Gödöllői Iskola szervezésében kifejtett tevékenysége nemcsak a festészet, képzőművészet megújulását népszerűsíti, de azzal párhuzamosan egy átfogó szemléleti megújulást, egy életforma-reformot is hirdet.

Alexander Bernáth (idézi Pók 1972: 480-483) „korunk művészetének” nevezi a szecessziót, Adynál pedig radikális tartalommal telítődik, és az individuális lázadás formájává válik a szecesszió. „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen” (Ady 1955: 74).

Krúdy 1897-ben megjelent Turgenyevről írt cikke az újromantika megjelenéséről számol be, miközben egy generáció és egy kor hangulatát rögzíti.

Lengyel Géza 1909-ben Ady lírája és Beardsley „vonalköltészete” párhuzamos vonásait vizsgálja, s a bécsi szecesszió kapcsán először tesz említést a stílus konstruktív elemeiről: „A szecesszió művészei nem álltak meg a kezdeti kísérletnél, hanem egy meghatározott irányban továbbfejlődtek. Belátták, úgymond, hogy házat és bútort nem dekorálni, hanem konstruálni kell” (Lengyel 1911).

Ady 1913-ban, az *Új tavaszi sereg-szemlében* így fogalmazza meg a szecesszió művészeti forradalmát: „Szétszörtetett a Láznak csapata, / Betűt, vonalt, színt és hitet kiváltott, / Hályogot tépett a magyar szemem / S mink nézetjük most vele a világot. „Ady publicisztikájában már 1899-ben megjelenik a modernséggel azonos szecesszió definíciója: „Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvéseiket, s legjobban félreértik a törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig egy nagy világátalakulás első, igénytelen előcsatározása. Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik a korlátok hívei vagytok. A szecesszió új, átalakított világából fog erre a századra visszatekinteni a jövő század Gibbonja (idézi Pók 1972: 450-451). Király István (Király 1972) Ady lírájának szecessziós kapcsolatáról körültekintően fogalmaz. Jóllehet elismeri az Ady költészetében fellelhető „dekoratív mozzanatok uralkodó voltát”, és azt „hogy a stilizáló, indázó, vibráló” motívumoknak alapján „felismerhetőek a szecesszió a Jugendstil, az art nouveau művészi szándékai”, mégis úgy találja, hogy „a szecesszió elnevezés nem alkalmas arra, hogy Ady költészetének [...] díszítő, pompázó, életigenlő szépségkultuszát vele jelöljük meg.” Ehelyett az „esztétizáló modernség” tágabb fogalmát javasolja, amely többre is alkalmas, mint a szecessziós jegyek megjelölésére.

Az „életkultusz”, az „életigenlés és a vitális lázadás” szecessziós megnyilvánulásait Tamás Attila (Tamás 1993) a késői Ady líra stílusában is felleli, s megkérdőjelezi azt az álláspontot, mely szerint Ady kései lírájában eltávolodott volna a szecessziótól.

Babits 1909-ben írt Swinburne esszéje szintén hozzájárul az irodalmi szecesszióról alkotott kép árnyalásához. Ő a modernséget a dekadenciával azonosítja, ami nem egyéb egy felfokozott életigenlésnél. „Az igazi művész nem azért unta meg a világot, mert sok, hanem mert nem elég neki” (Babits 1978: 87).

Halász Gábor (Halász 1981) nevét már többször emlegettem a szecesszió fogalmának meghatározása kapcsán. A témára vonatkozó tanulmányát, valamint számos egyéb, a századforduló magyar és világirodalomra vonatkozó megnyilatkozását nem lehet számon kívül hagyni a korszak kutatásakor.

Sötér István (Sötér 1966) Bródy Sándor születésének 100. évfordulóján tartott egri előadása fontos állomása a szecesszió kutatásának, hiszen ekkor nevezi Sötér István Bródyt a magyar szecessziós stílus megteremtőjének.

A hatvanas évek második felében a magyar irodalomtörténészek figyelmének fókuszába a századforduló és a szecesszió kerül. Az ekörüli vitákat Diószegi András (1965) *A magyar irodalomtörténet* IV. kötetében *A századforduló mint vég és kezdet* című fejezetében megfogalmazott, tágabb értelmezésű szecesszióképe lobbantja fel. 1966 novemberében az Irodalomtörténeti Társaság szegedi vándorgyűlését *Vita a szecesszióról* címmel tartja, s a tanácskozás anyagáról az ItK 1967 2. száma közöl összefoglalót. 1969-ben a *Világirodalmi Figyelő* külön számot szentel a századfordulónak *Kelet-európai irodalmak a századfordulón* címmel. Diószegi András kandidátusi disszertációjának kapcsán a Helikon 1969/1-es számában újra a magyar századvégről nyilatkozik Czine Mihály és Németh G. Béla opposensi minőségben, valamint a szerző: Diószegi András.

Komlós Aladár már említett álláspontját szintén ebben az évben fejti ki „a szecesszió körül” a Valóság hasábjain (Komlós 1969).

Pók Lajos (1972) a szecesszió neves irodalmi és képzőművészeti darabjainak kötetnyi terjedelmű válogatását teszi közzé. Az így összegyűjtött dokumentumok alapján teljes körképet kapunk a szecesszióról, amit Pók Lajos mozgalomként értelmez. Könyvének bevezető esszéje az idézett dokumentumokat időben és az európai kultúrtörténet filozófiai, történeti, képző- és iparművészeti kontextusában segít elhelyezni.

Vajda György Mihály a szecessziót világirodalmi összefüggéseiben vizsgálja folyamatosan (1978, 1987, 1994).

A Petőfi Irodalmi Múzeum 1972-ben megtartott *Nyugat* konferenciáján is több hozzászóló, így pl. Rába György, Baróti Dezső, Czére Béla törekedett az irodalmi-nyelvi szecesszió sajátosságainak megragadására.

Szabó Zoltán (1977, 1982, 1988, 1989, 1992) a szecessziós stílus jellemzőit, mint a kifejezés új lehetőségeit leltározza fel, s a szecessziós stílus lényegi jellemvonását, a díszítettséget a díszítő motívumokban, a stilizációban, az indázó mondat- és szövegszerkezetekben, valamint a dekoratív zeneiségben látja megvalósulni.

Habár a hetvenes, nyolcvanas évek során a szecesszióval foglalkozó cikkek, tanulmányok, polémiák számát nem lehet a hatvanas évek második felének terméséhez viszonyítani, úgy tűnik a századforduló irodalma folyamatosan izgatja az irodalomtörténészeket, művészettörténészeket és stilisztákat. A résztanulmányok mellett átfogó, monografikus munkák is megjelentek (Kiss 1984), ahol a szecesszió eszmei forrásvidékét, elterjedését és nemzetenkénti variációit mutatja be a szerző, a részleges mimézisben, a tudatosságban és az összművészet hatásban összegezve a szecessziós művész alkotó módszereit.

A fentebbi számbavételből kiderülhet - noha leltárom csak a szecessziókutatás fő csomópontjait érintette - hogy a magyar irodalom- és művészettörténetben hányan és milyen aspektusból közelítettek a témához, amely azonban továbbra is kimeríthetetlennek ígérkezik, képe árnyalható, finomítható a jövőben is.

6. A századforduló témavilága és gyökerei

A fentebbi címben a századforduló használata nem véletlen a szecesszió helyett, hiszen a kettőt nem egymás szinonimájaként kezelem. Azok az irodalmi, képzőművészeti, zenei témák, amelyekről a továbbiakban szólok, nem kizárólag szecessziós formában jelentkeznek, vagy nem csak mindig abban. Úgy, ahogy az „izmusok bolond kavalkádjában” (Király 1972) a stílusoknak sem egyértelmű a színe, s gyakran egymással szimbiózisban jelennek meg, természetes tehát, hogy a témavilág körülhatárolásakor sem szűkíthetünk tisztán a szecesszióra. Egy-egy sajátos téma impresszionista, szimbolista vagy dominánsan impresszionista vagy szimbolista formanyelvben is megtestesülhet, miközben számos szecessziós elemet, alkotói szemléletmódot és mozzanatot tartalmaz.

6.1. Dekadencia és elkorcsosulás

Ahhoz, hogy a nyugati (főleg angol és francia) művészetekben erős századvégi tendenciaként ható dekadenciát megértsük, szükséges a háttérben álló tudományos, társadalmi teóriák ismerete. A századvégi ember öntudatos ember, akinek figyelme önmagára irányul s saját közérzetét okoka akarja visszavezetni, tudományosan akarja megmagyarázni. Az individuális válságtudat alapvető oka abban rejlik, hogy az ipari fejlődés diktálta tempót az emberi alkalmazkodó képesség képtelen követni. A pszichiátria, neurológia, antropológia fejlődésével egyre többet tud meg az ember önmagáról, s az emberi devianciákról is. A darwini fejlődéstan (*The Origin of Species* 1859) és a természetes szelekció (*The Descent of Man* 1871) elméletének nyomán - amely alapvetően meghatározta az ember önmagáról alkotott képét - az ellenelmélet is megszületik a francia pszichológiában. Benédikt-Augustin Morel degenerációs elmélete szerint az idegbaj, alkoholizmusra való hajlam, a szexuális devianciára való öröklött hajlam olyan az evolúcióval ellentétes irányba ható erő, amely végül bizonyos családok kipusztulásához vezet (West 1993). Ezt a fajta devolúciós elméletet kapja fel és vulgarizálja Max Nordau (1885), aki tulajdonképpen minden század eleji dekadens művészeti megnyilvánulást az emberiség elkorcsosulásaként interpretált. Jellemzésében így válik Richard Wagner „üldöztetési mániás misztikussá”, Henrich Ibsen „társadalomellenes szíplistává”, Friedrich Nietzsche „habos szájú örültté”, Zola pedig „szexuális pszichopátává”. Nordau könyve, noha áltudományos, kellőképpen szenzációs és szubjektív volt ahhoz, hogy minden csoport a maga érdekei szerint értelmezze, s végül a fasiszmus sajátítsa ki végletekig fokozva.

Nordau a fizikai és mentális degenerációt magyarázó válságelmélete nyomán született meg 1886-ban Nietzsche erkölcsi jót és rosszat relativizáló műve (Nietzsche 1990), amely új témáknak s stílusoknak nyit majd utat. Nietzsche tagadta a morális jelenségek létét, szerinte a morál csupán interpretáció kérdése, önmagában sosem létező fogalom. E morális relativizálódás eszmei szellemében születik meg Gustav Klimt *A fény diadala a sötétség felett* (1900) című egyetemi freskója, melyben Klimt a mimézis elvének búcsút mondvá már nem elégszik meg a négy fakultás: a filozófia, az orvostudomány és a jog szimbolikus, idealizáló reprezentációjával, hanem a jelenség mögötti rejtett, gyakran irracionális összefüggéseket keresi. Az önmagára maradt, önmaga identitását is kereső századvégi ember jelképe lehetne e 1894-ben készült freskó, ahol a filozófiát a mindenségben tévelygő egyének jelképezik, az orvostudományt démoni aktok testesítik meg, a jogot pedig bíraskodó apácák előtt elvonuló tehetetlen férfi-rabszolgák ábrázolják kellő iróniával (Partsch 1992: 110, 128, 130-31).

A hagyományos értelemben vett erkölcsi és vallásos értékek megdőlése olyan témákkal gazdagította a művészeteket, amelyeket eladdig művészi megjelenítésre méltatlannak ítélek. Az irodalom és a festészet - főként annak impresszionista változata - gyakran ábrázolt embereket szabadidős tevékenységek közepette: színházban, kávéházban, vagy éppen tánc közben. A tánc és a kabaré, e két új, századvégi műfaj népszerűségében egyesek (pl. Alfred Fouillée) a depresszió, ideggyengeség megnyilvánulását látták, és az általános századvégi degenerációs elméletek illusztrálására használták fel példaként (West 1993). A táncot az örület és frivolitás megnyilvánulásának is tekintették, akárcsak a prostitúciót. A prostituált sors ábrázolása az irodalomban, festészetben szintén nívumot jelentett. A prostitúció nemcsak a festészetben (például Toulouse-Lautrec prostituáltakat ábrázoló aktjai) válik témává, hanem tudományos vizsgálódásnak is tárgyát képezi. Ilyen vonatkozásban megemlíthetjük Cesare Lombroso nevét (Lombroso 1911), aki az 1880-as években kriminológiai vizsgálatok alapján bebizonyította, hogy a szexuális indíttatású gyilkosságok a fejlett civilizáció sajátos bűnözési formái. Ezt a gondolatkört szélesíti az osztrák pszichiáter Richard von Krafft-Ebing 1886-ban megjelent *Sexuális pszichopatia* című műve, ami minden monogámián kívüli szexuális kapcsolatot az emberi hanyatlás, az elkorcsosulás jelenségeként értelmez. Hasonlóképpen az alkoholizmus és a kábítószer-fogyasztás is a társadalmi dekadencia egyértelmű jele volt. Művészek körében már a romantikusok óta számon tartunk olyanokat (Coleridge, Edgar Allan Poe), akik számára az ópium inspirációra, ihletre doppingoló szer volt. A hétköznapi emberek pedig a gépies, kiüresedett lélettől keresett pillanatnyi menedéket, s talált feledést az alkoholban. Narkotikum-fogyasztásról számol be Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényének egyik fejezete is,

valamint Dante Gabriel Rossetti legendásan szeretett felesége emlékére festett képén is a csőréből mákvirágot leejtő galamb áttételesen az ópiumra utal, hiszen Rossetti neje, Elisabeth Siddal laudanum-túladagolás következtében halt meg. Egyébként a mákfejek sajátosan szecessziós virág - a zsidó mitológiában is a hanyatlást, a halált jelképezték.

Egyén és társadalom sokrétű viszonya szintén az érdeklődés középpontjába kerül a századfordulón. Az új biológiai elméletek hatására a társadalomtudományban is a biologizáló szemlélet hódított, s gyakran értelmezték a társadalmat élő szervezetként, ahol az individuumok úgy alkotják a társadalmat, mint sejtek az élő szervezetet. Ez a szemléletmód dominálja Emile Durkheim érvelését is, aki az öngyilkosságról írt tanulmányában az ugrás-szerűen megnövekedett öngyilkosságok számát társadalmi okokra vezeti vissza, a társadalmat okolva az egyén bukásáért. (Emile Durkheim 1952) Hasonlóképpen Zola *Nanájában* a lány betegsége a társadalmi kór metaforájává szélesedik.

Úgy, ahogy az egyén degenerációja a morális hanyatlásban, a pesszimizmusra való hajlamban, a betegségekben nyilvánul meg, a társadalomé a háborúban, a technológiai fejlődésben, a robbanásszerű városiasodásban és a migrációban ragadható meg. A darwini modellt a társadalomra leképezve tehát, a változó körülményekhez való alkalmazkodási képtelenség elsatnyuláshoz, visszaeséséhez, hanyatlásához vezetett. Ilyen értelemben a társadalom, nemkülönben a művészetek, a természettel mutatott hasonlatosságot, s jelenségei a fejlődés és hanyatlás, evolúció és devolúció fogalompár köré csoportosítva váltak megragadhatóvá.

Politikai aspektusból a hanyatlás egy társadalmon belül az anarchiában, több társadalom között pedig a háborúban nyilvánult meg. A nyolcvanas-kilencvenes években a háború művészi ábrázolásmódjában is nagy változás következett be. Megszűnt a korábbi heroikus, dicsőítő hangnem, helyét a háború hiábavalóságát hangsúlyozó, apokaliptikus szemléletmód váltotta fel. Ez a szemléletmódbéli változás jól megragadható Goya háborús festménysorozata és Arnold Böcklin szimbolista háborús festményei közötti különbségekben.

A már sok összefüggésben emlegetett iparosodás és városiasodás, valamint a közlekedés fejlettségének következtében megélné a lakosság migrációja, ami nemcsak a vidékről város felé való áramlást, de az egyes országok közötti lakosságkeveredést is eredményezte. A migrációs folyamatokat tovább élénkítették a 80-as 90-es években Oroszországban és Kelet-Európában tapasztalt pogromok, valamint az agrárválság. A lakosságmozgás élénkülése, valamint az imperialista hatalmak expanziós politikája félelmet ébresztett azokban, akik a lakosság helyváltoztatásának következményeként a fajok keveredésének, hígulásának veszélyét látták. Francis Galton *Inquiries into Human Faculty* 1883-ban megjelent munkájában egy új fogalmat vezetett be a kultúrtörténetbe: az eugénia, azaz egy népcsoporton belüli legjobb egyedek nemesítésének fogalmát, ami a későbbiekben kitűnően táplálta a rasszizmust, a fajvédő gondolatokat és a migrációtól való félelmet. A fajvédő, rasszista elméletek tehát szintén a századfordulóban gyökereznek, s a darwini evolúcióhoz való viszonyukban szemlélendők.

A bűnözést, az elmebaj, a betegséget számos elmélet atavisztikus megnyilvánulásnak tekintett. Adolf Loos, a modern építészet egyik jeles képviselője az atavizmus fogalmát a dekorációra, sőt a művészetekre is kiterjesztette. 1908-ban megjelent *Díszítés és bűnözés* című munkája, amelyben Lombroso olasz kriminológus hatása jól érezhető, azt fejtegeti, hogy a művészetek és a díszítés teljesen szükségtelen a modern ember számára, mivel értékes munkaerőt és emberi energiát használ fel nem termelői célra, s így a nemzet hanyatlásához járul hozzá. Adolf Loos értelmezésében tehát a művészetek és a díszített stílus az emberi degenerálódás atavisztikus megnyilvánulása (Pók 1972: 290-303). Az angol kultúrtörténetben e művészetellenes magatartásmódnak régebbi hagyományai is vannak. Már 1767-ben egy névtelen angol prédikáció a művészetek és modern civilizáció összeegyeztethetlenségét bizonyítja, a színházat a pokolhoz vezető legfőbb útnak tartva (*The Stage, the High Road to Hell*. idézi West 1993: 28). Max Nordau is a művészetet olyan egészségtelen megnyilvánulásnak tartja, amely beteges, érzéki vágyak kielégítésére szolgál. „A degeneráció nemcsak a bűnözésben, a prostitúcióban, az anarchiában nyilvánul meg [...] hanem gyakran íróknál és művészeknél is. Ez utóbbiaknak azonban az előbbihez hasonló tudati jellemzőkkel rendelkeznek” (idézi West 1993: 28). A művészek kávéházi csoportosulásait Lombroso kriminológus a bűnöző társaságok egyik sajátos eseteként tárgyalja már említett munkájában (Lombroso 1911). Igaz azonban az is, hogy a társadalmon kívüliséget a művészi csoportosulások tudatosan is hangsúlyozták, táplálva az előbbi nézeteket. A dekadens megnevezést, mely sok vitát szült az irodalomelmélettel foglalkozók körében, először Theophile Gautier használta Baudelaire verseinek jellemzőjeként az 1870-es években. A terminus általában a szépirodalomban, elsősorban a költészetben terjedt el angol és francia nyelvterületen. A dekadencia szimbolizmusra és esztéticizmusra tett hatása, a kettő viszonya és érintkezési pontjai az irodalomtörténészek, esztéták és stílustörténészek egyik legvitatottabb témái közé tartozik. Huysman, egy beteges arisztokrata bizzar fizikai és tudati tapasztalatait leíró *A Rebours* című, cselekménytelen regényét a dekadencia bibliájaként tartja számon az irodalomtörténet. A terminust az 1887-ben megjelent *Le Décadent* című lap széles körben népszerűsítette, a nagyközönség számára is értelmezve a dekadens életszemléletet.

Angliában a dekadens mozgalmat szintén a degeneráció elméletével hozták összefüggésbe. Fő apostola és teoretikusa Walter Pater volt az 1870-es, 80-as években, majd gyakorlati megvalósítója Oscar Wilde, aki nemcsak frappáns aforizmaiban, regényében és népszerű előadásaiban, de teljes életformájában, a lazán megkötött csokornyakkendőktől a selyemzakon át a homoszexualitásig minden megnyilvánulásában a dekadens életforma gyakorlója volt. Amikor Arthur Symonds a nehezen értelmezhető dekadens mozgalmaknak tartalmi meghatározásával próbálkozik, akkor ő maga is a mozgalmat egy korszak bukásához hasonlítja, az erkölcsi értékek megingását emelve ki az általános emberi hanyatlás

megnyilvánulásainak részeként. 1893-ban Arthur Symons így ír: (1893) „Napjaink legreprezentatívabb irodalma ... minden bizonnyal nem a klasszikus, s nincs is köze a klasszikus vagy romantikus irodalom antitéziséhez sem. Kétségtelen, hogy a ma divatja a dekadencia, mely minden olyan jellemvonással rendelkezik, amellyel egy nagy korszak vége leírható, s mely jellemvonások a görög és latin dekadenciában is fellelhetők: intenzív öntudat, nyugtalan, kíváncsian kutató elme, érzéki, túlzott kifinomultság, egyfajta szellemi és morális perverzitás. Ha a klasszikust tekintjük felsőbbrendű művészetnek, melynek jellemzői a tökéletes egyszerűség, tökéletes arányosság, úgy korunk reprezentáns irodalma egy érdekes, újszerű, valóban *szép betegség* (Kiemelés tőlem: AHM). A fentebbi idézet meggyőzően bizonyítja, hogy a dekadens irodalom és a korabeli népszerű degenerációs teóriák közötti összefüggés nem erőltetett és légből kapott.

A századvég társadalmi jelenségeit magyarázó, evolúció és devolúció pillérén nyugvó elméleteitől az irodalom sem függetleníthette magát. Különösképpen a nyugati irodalmak dekadens vonulata szolgáltatott kellő anyagot azoknak az elméleteknek az illusztrálására, amelyek a századvéget mint az emberi fejlődés megtorpanásának pillanatát értelmezték.

6.2. A lázadás kettős arca: anarchia és szocializmus

A századforduló számos elmélete és gondolkodója, mint ahogy ez az eddigiekből is kitűnik, egy apokaliptikus, széthullófélben lévő, a megsemmisülés felé haladó világképben gondolkodott, s a századvégre olyan tudatosan készült, akár egy évfordulóra vagy születésnapra, vagy akár a véget jelentő halál pillanatára. Századvég és pusztulás kapcsolatára utalnak Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, vagy Otto Weininger: *Über die letzten Dingen* könyvcímei is. E jóslat szétesésnek, - e gondolatmenetben - legyen bár erőszakolt vagy természetes folyamat következménye, mindenképpen érintenie kell a politikai intézményeket és hagyományokat is. A liberalizmus európai csődje a századfordulón a jobboldali és baloldali szélsőségeknek egyaránt kedvezett. Jól szervezett földalatti politikai mozgalmak erősödtek meg a hetvenes, nyolcvanas években, s e mozgalmakban a szocialisták és anarchisták között meghúzódó vonal alig volt érzékelhető. A művészeket mindkét fajta idealizmus egyaránt vonzotta, hiszen mindkét ideológia az autoritatív erőket támadta, testesüljön az meg akár politikai hatalomban, akár az akadémikus hagyományokat pártoló művészeti intézményekben. Az anarchista illetve szocialista lázadás egyaránt azokat a darwini elveket tagadta, amely szerint az emberiség az individuumok közötti különbözőségen alapuló folytonos harc során fejlődik. Ez a fajta differenciálódás az alapja a versenyre épülő társadalmaknak is, mely során az ellenállóbb, az alkalmazkodóképesebb egyén vagy csoport a sikeresebb, a prosperálóbb. Az anarchista és a szocialista ideológiák e darwini elvek társadalmi érvényességét tagadják, s Lombroso szerint olyan patológiás jelenségek, amelyek szintén a társadalom elsatnyulását eredményezik.

Mind az anarchisták, mind a szocialisták, a radikális revolucionisták és a szelídebb evolucionisták egyaránt megálmodott társadalmunkban fontos helyet tulajdonítottak a művészeteknek, hiszen a társadalom megújításának, megjobbításának eszközt láttak benne. Ennek a hitnek a szellemében építették meg Brüsszelben a belga szecesszió legpompásabb építészeti remekét: a *Népek Házát*, mai szóhasználatnál élve egy olyan kultúrcentrumot, amely a népnevelést, népművelést és kulturálódás sokfajta lehetőségét biztosította a néptömegek számára. Hasonló kezdeményezések voltak Franciaországban, sőt az angol William Morris tevékenysége, de még Körösfői Kriesch Aladáré is ebből az eszmekörből fakad. A marosvásárhelyi kultúrpalota építtetője, Bernády György polgármester a *Magyar Iparművészet* hasábjain meg is fogalmazza azt, amit Körösfői és társai a freskóban és

díszítőmotívumokban a palota falain, hogy tudniillik az épület szimbolikus funkciója a társadalmi osztályok egymáshoz közelítése (Gellér-Keserű 1987: 85-86). A művészetek úri passzió jellegének a tagadása, a művészetek nem kiváltsággént, hanem mindenkinek kijáró jogként való értelmezésével gyakran találkozunk, főleg Lev Tolsztoj nyomán. Tolsztoj esszéiben, előadásaiban elítéli a tömegek számára érthetetlen, elitista művészetet, amely alkalmatlan arra, hogy a társadalmi és egyéni jólétet és haladást, az emberek egymásra találását szolgálja (Tolsztoj 1930).

Morris gyakran használja az anarchista jelzőt a szocialista szinonimájaként. Utópisztikus regényének a *News from Nowhere*nek (Hírek Seholországból 1890) a főhőse ipar, magántulajdon és pénz nélküli jövőbeli társadalomban ábrázolja, ahol a gyerekek nevelését sem intézmény végzi már, hanem a természetes ösztönök. Az ideális morrisi társadalmat, ahol mindenkinek van valamilyen művészi hajlama, a szépség és a művészet hatja át. Az elbutult, elgépiesedett valóságból a fantázia-szülte világba való menekvésvágy teremtette meg az utópisztikus regény műfaját, amit egyértelmű társadalomkritikaként értelmezhetünk. A szocialisták azonban gyakran propagandaként használták fel a művészetet, s mivel széles néptömegek megnyerését célozták, gyakran vissza is éltek a Morris-féle utópisztikus világgéppel. A századforduló tehát az utópiák kora is. Edward Bellamy, Theodore Fritsch, Ebenezer Howard (*Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* 1989), H.G. Wells (*Anticipations, The Time Machine* 1895) nem csupán elutasítják a nagyvárosi életformát, hanem alternatívákat vonultatnak fel fejlesztésükre. Ilyen alternatívát kínál az amerikai újságíró, Edward Bellamy is a *Looking Backward 2000 -1887* (Visszatekintve 2000-ből 1887-be) című regényében. Az általa megrajzolt Boston egyik pozitív jellemvonása az, hogy ott a szépség nem esik a profit áldozatául, hiszen a konkurenciát már túlhaladta a megálmodott ideális társadalom.

Hogy valóban milyen mélységig utópisztikusak e művek, azt a következő századvég embere tanúsíthatja leghitelesebb iróniával.

Az irodalmi dekadencia és esztéticizmus hívei gyakran anarchisták módjára lázadtak a társadalmi intézmények ellen, tagadva államot és a társadalmi egyenlőtlenséget. Filozófiai alapot és bátorítást az individuum szabadságát hangsúlyozó Nietzsche Übermensch ideálja adott. Az individualizmus lényeges eleme az anarchiának, hiszen az utóbbi, akárcsak az előbbi, mindennemű konformizmust és törvényt tagadott az egyén mindenhatóságát hangsúlyozva. Ezen a ponton találkozott az anarchia és elitizmus, s csapott át egyik a másikba. Oscar Wilde híres anarchia védelmében írt esszéje *The Soul of man Under Socialism* (Az emberi lélek a szocializmus alatt) szocialista ideálok és énkultusz összebékíthetetlenségét tanúsítja, illetve azt, hogy mennyire következtelen, konfúz és szubjektív elképzelés volt a lázadás anarchista formája, s nemkülönben a szocializmus.

Az individualista lázadás másik módja az esztéticizmusba való menekvés, amelyet számos nyugati szerző az anarchista mozgalmak részeként fog fel (West: 1993). William Morris középkorkultusza mint az önkifejezés sajátos módja, szintén az anarchia változataként értelmezhető.

Szélesebb összefüggésben tehát anarchia mindaz, ami a bevett, intézményesítettől eltért. Az intézményesített kultúrának azonban nemcsak színvonalas támadói, de színvonalas védelmezői is voltak. Matthew Arnold, a viktoriánus Anglia egyik prominens ideológusa a *Kultúra és anarchia* (1869) (*Culture and Anarchy*) című esszéjében az anarchiát a káosszal azonosítja, és azt bizonyítja, hogy a kultúrának stabilitásra, állandóságra, az örökölt gondolatrendszerekre és stílusokra is szüksége van.

Anarchia, l'art pour l'art esztéticizmus valamint hagyományos értelemben vett értékek összeegyeztethetetlenségét kísérli meg kiegyenlíteni az az álláspont, mely szerint a l'art pour l'art és a társadalmi töltetű tendenciák közötti különbségek csupán mondvasínáltak, hiszen egy művészi szempontból értékes alkotás mindenképpen társadalmi, függetlenül alkotója szándékaitól.

Összegezve tehát, a századvégi válságérzet, az antropológiai krízis hatására a természettudományos evolucionista elmélettel ellentétes, áltudományos elméletek is létrejöttek, amelyek a devolúciót, az egyén és társadalom degenerálódását reális változási iránynak tartották. Az egyén szintjén biológiai terminussal élve atavisztikus jelenségek mutatkoznak a prostitúcióban, alkoholizmusban, kábítószer fogyasztásban és elmebajban. Társadalmi szinten az atavizmus az anarchiában, a szocializmusban és egy ideges, hiperszenzibilis, dekadens művészetben tárgyasul.

Van azonban, főképpen Közép- és Kelet-Európában egy olyan ága az esztéticizmusnak, amely vitalizmussal, forradalmi változtatni akarással telítődik. A forradalmiságot azonban, mint ahogy erre Tamás Attila Ady forradalmi költészetével kapcsolatban rámutatott, nem kell konkrét társadalmi összefüggéseiben értelmeznünk. „Ady forradalma társadalmi elégedetlenségtől is szitott, filozófiától is, művészi áramlatok által is inspirált látomás volt, nem pedig tényleges valóság” (Tamás Attila 1993: 226). Az angol és francia irodalom anarchikus megnyilvánulásait is ilyenfajta társadalmat, esztétikát, művészeteket átfogó látomásként kellene értelmeznünk, mely alkotótól, befogadótól egyaránt újfajta világ-megközelítést igényel.

6.3. Identitásválság és a nemek válsága

A századvégi identitásválság tulajdonképpen a férfi válságaként és a nő válságaként, azaz a nemek válságaként ragadható meg külön-külön. A művészetek és az elméleti munkák új aspektusait mutatták be a két nemnek, valamint a kettőjük közötti titokzatos, megfeythetetlen viszonyoknak.

A szemléletmód újszerűségét a darwinizmus illetve a vele ellentétben ható devolúciós szemléletek határozták meg, társadalmi szempontból pedig a nő megváltozott státusa, amelynek külső jele: a cigarettázás, a kerékpározás divatja lényeges pozícióváltozásra utal. A nők a gazdasági igények és a magasabb iskolázottságuknál fogva állást vállaltak az adminisztrációban, és ezzel párhuzamosan a helyi politikában is hallatni kezdték hangjukat. A nők társadalmi szerepvállalása megingatja a család biztonságát és nyugalját. A női emancipációs mozgalmak is ekkor kezdenek kibontakozni, s a mozgalom reakciójaképpen a nőgyűlölet is erősödik. A szexualitás a századfordulón kerül először az érdeklődés középpontjába, s ekkor terjednek el azok a nézetek, még Freudot megelőzően, mely szerint „a szexualitás az egyéni és társadalmi létet leginkább meghatározó tényező, a legerősebb ösztönző erő a hatalom, az anyagi javak megszerzésére, az otthon alapításra, az altruista érzések felelőrsztésére, először az ellentétes neműek irányában, majd az utódok irányában, s tágabb értelemben az emberiség irányában” (Frafft-Ebing 1892).

A darwini elmélet szerint a fajok a homogén állapot felől a heterogén irányába változnak, így a nemek elkülönülése is ennek a differenciálódásnak a jegyében történik. Az evolúciót tagadók azonban ennek a fejlődésnek az ellentétét észlelték: a nemek homogenizálódásának irányába ható erőket. Így a homoszexuális jelenségek, melyek megjelenítésére bőven akad példa a századforduló irodalmában és szépművészetében, a degeneráció, a devolúciós-atavisztikus, művészi értelemben pedig a dekadencia megnyilvánulásaiként értékelhetők.

A művészeti alkotások elemzése során West (1993: 82-83) a homoszexualitásra utaló jelek gazdag leltárát adja. A homoszexualitással párhuzamosan megjelennek az androgén ábrázolások, melyek a homoszexualitáshoz hasonlóan az emberi identitásvesztéről árulkodnak. Az androgénia, ami néha a hermafroditizmus szinonimájaként használatos, a képzőművészetekben jelenik meg legnyilvánvalóbban, s lényege az, hogy kedvelik a férfias nők és nőies férfiak ábrázolását, azaz a nemek közötti határok tudatos elmosását, a figurák egyneműként való ábrázolását. Oscar Wilde *Salomé*jához készített Beardsley-illusztrációk a legjellegzetesebb androgén figurák. Noha Salomé ruhája alapján kétségtelenül nő, arcának vonásai korántsem ennyire egyértelműek. Nem véletlen, hogy a korabeli cenzúra éppen a Beardsley-illusztrációkra hivatkozva tagadta meg, az akkor még népszerűségének csúcán álló Oscar Wilde-tól, a bemutató engedélyezését 1891-ben. Az illusztrációk számos kritikusa Oscar Wilde nőkhöz is, férfiakhoz is egyaránt vonzódó ambivalens ösztöneit vélte felfedezni az androgén Salomé-figurákban. Mire a *Salomé*t 1896-ban Párizsban bemutatták, Oscar Wilde homoszexuális viszonya miatt Londonban már megvetett botrányhős volt. A homoszexualitás egyébként pro és kontra számos esetben állásfoglalásra készítette a kor művészeit, akik közül számosan keveredtek Oscar Wilde-hoz hasonló botrányokba. Simeon Solomon szecessziós festő ószövegségi ábrázolásaiban sem nehéz észrevenni az androgén, homoszexualitásra utaló jeleket, más vízfestményében (*A Vision of Love Revealed in Sleep*) a homoszexualitás félreérthetetlen, akárcsak az e témának szánt elméleti munkájában.

A képzőművészetben tehát a nemi jellegűtől megfosztott figurák ábrázolása a homoszexualitásra tett burkolt utalásként értelmezendő. Az ilyenfajta ábrázolásmód filozófiai és esztétikai értelemben egyaránt azt kívánta bizonyítani, hogy az egyneműek vonzalma az emberek közötti kapcsolat magasabb formáját képviseli, mint a heteroszexuális kapcsolatok.

Az androgén ábrázolásmódnak sok esetben nincs is köze a homoszexualitáshoz, hanem az emberi tapasztalat olyan szellemi szférájába vezet, ami már a nemektől független. Ez az oka az androgénia népszerűségének a századfordulón, s hogy ez a szemléletmód mennyire tudatos is volt a kor angol, francia (Burne Jones, Gustave Moreau) festőinél, azt Walter Pater, az angol esztétizmus nagy ideológusának elméleti írásai is bizonyítják.

A korai reneszánsz festők a nemiséget figyelmen kívül hagyó látásmódjára nemcsak a képzőművészek, de Hugo von Hofmannsthal és Josephin Péladan is utalt. Walter Pater az antik istenek szobraiban is a nemiség nélküli szépséget emeli ki (Pater 1873), ahol a szépség nem az érzéki asszociációkból, hanem a tökéletes formából fakad. Minthogy a szépségnek ez a fajta formája magasabb rendű, elvontabb, mint a nemekhez kötődő esztétikai élmény, így válhat a homoszexualitás, az androgén látásmód az esztétikum kifejezésének legtökéletesebb formájává. Az angol *The Artist* és *Journal of Home Culture* című művészeti lap is propagálta ezt a féle művészetfelfogást, s gyakran idézte a szellemi tisztaságot a legmagasabb fokon magvalósító plátói szeretetfelfogást (West 1993: 85).

A művészetek elvontabbá válásának, a művész különállásának egyik megfogalmazása az androgén ábrázolásmód, másik pedig a keleti filozófiákhoz, az ótestamunetumhoz, a spiritualizmushoz, a okkultizmushoz való vonzódás illetve az abba való menekülés. Az elkülönülés fentebb említett módjait együttesen képviselte Josephin Péladan Rózsakeresztes Szalonja. Jóllehet Josephin Péladan valójában Joseph volt, ezzel a névváltoztatással (nemváltoztatással) is hangsúlyozni szerette volna a nemeken való felülemelkedést. Nézeteit a *L'Androgyne* című regényében is megfogalmazta, amely szerint „ezoterikusan az androgén egyén az ember ősi állapotát képviseli, ami azonos a legvégső állapottal is” (Péladan 1910: 16-17).

Az androgén ábrázolásmóddal párhuzamosan a képzőművészetben a férfiportrék is megszáporodtak, s mindkét jelenség értelmezhető úgy, mint a férfi identitásvesztés illetve identitáskeresés bizonyítékai. A férfi identitászavar egyik oka a nő megváltozott társadalmi szerepével magyarázható. Identitászavar nyilvánul meg a nőgyűlöletben is, s ennek következményeként megszáporodnak a bűnös nőábrázolások a művészetekben. Salomé, Kelo-pátrák, Messalinák, Juditok, Faustinák és Holfrénék, szépséget és bűnt ötvöző hősök népesítik be a szecesszió irodalmát. A nő a megfejthetetlen, az ezerarcú talány, akihez szinte annyiféle megközelítési mód mutatkozik, ahány mű. A nő démon, neuraszténias hisztéria, erős akaratu, önmaga sorsának alakítója, de ugyanakkor madonna is, példás anya, az emberiség folytonosságának biztosítója, apáca is és prostituált is; s e sokféle arcot észrevétlen határok választják el egymástól. Hol ez, hol az, vagy egyszerre minden. „Tudományos” munkák születtek a nők csökevényes szellemi képességeiről (Campbell 1891), s a feminista mozgalmakat rossz divatnak, az „új nőt” pedig aberrált, a társadalmat összeomlással fenyegető jelenségnek tekintették, amely az anarchia egyértelmű megnyilvánulásaiként értékelhető. Mások (Otto Weininger, Cesare Lombroso) az emancipáció és bűnözés összefüggéseit vizsgálták.

Számos szecessziós festményen ugyanakkor a nő a melankólia, a passzivitás, az oltalomra szoruló lény megtestesítője. Így jelenik meg Dante Gabriel Rossetti képein felesége: Elisabeth Siddal, akiről kortársi vallomások alapján tudjuk, hogy nagyon energikus asszony volt, Körösfői Kriesch is hasonlóképpen madonnaként, családanyaként ábrázolja női figuráit. A nő szerepének meghatározása gyakran a férfiakhoz vagy másokhoz való viszonyában történik. Ezt a felfogást szemlélteti George Edgar Hicks festménytrilógiája (1986), melynek címe *Az asszony hivatása*, azaz *A gyermek irányítója*, *A férfi(kor) társa(sága)*, és *Az öregkor vigasza* (Guide to Childhood, Companion to Manhood, Comfort to Old Age [1860] Tate Gallery).

A passzív nő ábrázolása gyakran érintkezik olyan szemlélettel, amely a nőt erotikus birtoktárgynak tekintette, és funkcióját a férfiak szexuális vágyának felkeltésében határozta meg. Voltak olyan teóriák, amelyek a nőket szenvedélyre képtelennek tartották, más elméletek ugyanennek az ellentétét is ugyanolyan hitellel bizonyították. A női szenvedélyt gyakran veszélyesnek és destruktívnak látták (pl. Krafft-Ebing), s ezt az álláspontot a nemi úton terjedő betegségektől való félelem is táplálta. Mihályi Rozália csókja nemcsak a magyar irodalomban metafora, hanem másutt is fenyegető valóság volt. Félicien Raps *Mors Syphilitica* című képén például a betegség egy női, kaszás csontváz allegóriájaként jelenik meg.

A női test pornográf megjelenítéséről szóló első megnyilatkozások is a századfordulóban gyökereznek. Míg a férfigeizetelenséget általában idealizálták, a nőket gyakran ábrázolták pornográf módszerekkel. Edward Fuchs *Geschichte der erotischen Kunst* (1907) munkájának megjelenése óta nyíltan beszélnek erről a témáról, hiszen szerinte a művészet végső célja a gyönyörködtetés és nem a nevelés. Fuchstól származik a „jó erotika” és a perverz „rossz erotika” megkülönböztetése is, amely történelmi korszakokhoz kötődik. A stabil korszakokat a „jó”, azaz a házastársi kapcsolatok erotikája, a hanyatló korszakokat pedig a perverz erotika jellemzett (Fusch 1908). A nőt rossz fényben feltűnő történelmi és mitológiai események ábrázolása is megszáporodott, melynek hőseit: Salomét, Juditot, Évát, Medusat, Sphinxet, Circét, Médeiát fatális nőként tart számon a kultúrtörténet. Franz von Stuck *Bűn* című festménye (1895) a nőt, feltehetően Évát a bűnbeesés szimbólumával a kígyóval ábrázolja. Hans Hofstätter a szecessziós művészet svájci kutatója a képzőművészeti nőábrázolásokat így jellemzi: „Meghatározatlan vágytól telített nagy sötét szemek néznek a reális világból - melyben semmiféle vágy nem elégül ki - várakozásteljesen a semmibe. Sápadt keskeny kezek, ideges, remegő ujjak egy szál virágot vagy egy drága edényt tartanak, amely a túlvilágot sejteti. Az emésztő szépség fő motívummá válik: megneemesíti a világfájdalmat és a

mulandóságot” (idézi Szabadi 1987: 99). Szépség és bűn együttes jelentkezése jellegzetes szecessziós vonás. A szépség átesztétizálja, bocsánatossá teszi a bűnt.

A bűnös, fatális erőt képviselő nőábrázolások mellett ennek ellentétét is megtaláljuk, főként az erős katolikus hagyományokkal rendelkező országokban, vagy ott, ahol a szocialista eszmék népszerűbbek voltak. Az anya szerepének a növekedése nemcsak a család megtartó erejének a fontossága miatt volt jelentős, hanem a szabályozott reprodukció, azaz az egészséges evolúció szempontjából is. Ilyenformán az anyaságot misszióként értelmezték sokan, mások pedig a rossz, egoista démoni anyát ábrázolták, az önzőt, az érzékit. Látnivaló tehát, hogy még az eddig olyan egyértelműnek tűnő szerepek, mint amilyen az anyaság is, számos, ambivalens interpretációnak lehetett forrása a szecessziós művész számára (vö. Edward Munch: Madonna. In: Wingfield -Digby é.n.:15).

A szerelemben megtestesülő nemek közötti viszony az életfelfogás szerves részévé válik. A századforduló embere hajszolja az élvezeteket, szinte narkotikumként habzsolja az érzéki örömöket, amelyek azonban soha nem hoznak megnyugvást. Az egzisztenciális félelem sokkal nagyobb annál, mintsem azt az érzelmek enyhíteni tudnák. Ez a fajta szerelem a nemek közötti párharc színterévé válik, afféle „héja-nász az avaron”, vagy hogy szecessziós formanyelvénél maradjunk, ez az a kapcsolat, amelyet Ady *A fehér csöndjében* így jellemez:

Karollak, vonlak s mégsem érlek el:
Itt a fehér csönd, a fehér lepel.
Nem volt ilyen csönd még soha tán,
Sikolts belé, mert mindjárt elveszünk,
Állunk és várunk, csüggedt a kezünk

A csókok és könnyek alkonyatán.
Sikoltva, marva bukjék rám fejed.
S én tépem durván bársony-testedet.
Nagyon is sima illatos hajad,
Zilálva, tépve verje arcomat.

A Léda-versek szerelemábrázolása mintha csak Edward Munch képeit illusztrálná és viszont. Hasonlóképpen a nemek közötti párharcot jeleníti meg Arthur Schnitzler szerelmi párjeleneteiből felépített *Körbe-körbe* című darabja (1900), vagy Stefan Zweig fiatalkori freudista novellái és bizonyos szempontból D’Annunzio *Il fuoco* (A tűz) című érzékenyen erotikus, stilizált szerelmi története.

A századforduló irodalmában válik a nő karrierhőssé, akaratos démonná, aki mohón akarja a pénzt, a pozíciót és a sikert, s mindezt általában férfiakon keresztül. A nő valamiféle kikerülhetetlen fatális erőt képvisel, amit Nietzsche *Zarathustrájában* így jellemez: „A nő szép és veszélyes macska a nemiség csapdájával felruházva” (Nietzsche 1988: 89). Hasonló démon Bródy *Az ezüst kecske* című regényének hősnője: Hanna, akit a szerelemben is a szabad választás és kezdeményezés jellemez.

Az individuális válság megnyilvánulási formáiként értékelhetők tehát a sokarcú, ellentmondásos nőábrázolások, valamint a nemek különbözőségének az egybemosása, ami egy elvontabb, spirituálisabb esztétikai szférába vezet. Az esztétika magaslataiba való menekvés szintén a kiútkeresés egyik szecessziós lehetőségévé válik.

6.4. A menekvés belső útjai

A materialisztikus világ megvetése számos külső és belső, valós és virtuális világ felé irányítja a figyelmet. Már nemcsak a művészet, de az orvostudomány, a pszichológia, az antropológia is számos eredménnyel szolgál az ember önmaga megismeréséhez. Az introspektív kíváncsiság, az önismeret igénye az identitásválság természetes következménye. A pozitivizmus ellen lázadó művész a spiritualizmust, az álmefejtést, a vallásos szekták és a távol-keleti vallások tanait, az asszír, az egyiptomi, a görög mítoszokat akarja megismerni, hogy önmagáról ezáltal is többet tudjon meg, s növelje ihletének forrásterületeit.

A nyugati kultúrákban teozófiai társaságokat hoznak létre, amelyek nevük szerint isten tudományos kutatását tűzik ki célul, de valójában olyan vallásos mozgalmat fednek, amely a nem nyugati vallások irányába mutat érdeklődést, és különböző, addig ismeretlen mítoszok összehasonlítását végzi. Számos festő tevékenységében (pl. Gustave Moreau-nál) kimutatható a teozófiai érdeklődés. A teozófusok nem az exotérikus, azaz a vallások látható oldalával foglalkoznak, hanem a láthatatlan, az ezoterikussal, a vallások mögött rejlő titkokkal, s ezek hatásával az egyén fejlődésére. Confucius, Zoroaszter, Buddha, Jézus, Szókratész, Platón tanai egyaránt érdekelték a mozgalmat.

Az Amerikában már az 1850-es években népszerű spiritualista szeánszok, amelyeken a holtak lelkével kommunikálhattak a résztvevők, a 70-es években Nyugat-Európában is elterjedtek.

Spiritualizmus és babona hozta létre a máig akkora népszerűségnek örvendő horror műfaját is. A szerelem fájdalmas és sötét világát megörökítő Munch festmény, a *Vámpír* után nemsokára Bram Stoker 1897-ben megírja az első Drakula regényt, egy új műfajt teremtve.

A tudathasadásos világ érzékeltetésére a festészetben és grafikában gyakran folyamodnak maszkos megjelenítésekhez. A figurák több arcot viselő csontvázak, s gyakran a halál csábítását elevenítik meg. E maszkos technikát alkalmazza az angol James Ensor vagy a magyar szecessziós grafikában Körösfői Kriesch Aladár is (vö. *Ember a halál nyomában* c. grafika 1905). Ensor neve azért is fontos, mert Edgar Allan Poe-műveket is illusztrált. Számos spiritualizmusban érdekelt művész keres és lel inspirációra Edgar Allan Poe, e korát megelőző zseni műveiben. Novelláinak sejtelmessége, halálon innenit és túlit bejáró fantáziája, álomszerűsége, az elidegenedés kozmikus méreteit már a múlt század közepén szuggesztíven ábrázoló művészete (vö. *Ligeia*, *Az Usher-ház vége*, *A vörös halál álarca*) méltán tette őt az európai szimbolizmus és szecesszió előfutárává. Az Amerikában kortársai által alig ismert Poe-t francia fordítója, Baudelaire tette népszerűvé, aki évekig foglalkozott munkásságával. Különös szimbolikus képei, látomásos világa és mindenkit felülmúló zeneisége Baudelaire után Valérynak és Mallarménak is megadta az alapihletet a szimbolizmus formanyelve felé. Ugyan Gauguin nem illusztrált Poe verseket, egyik Tahiti-béli festményének a *Nevermore* (Soha már) (1897) címet adta Poe *Hollója*ra utalva, a tahiti babonák és a holló szimbolikus konnotációi közötti hasonlóság alapján. Edgar Allan Poe vizionáriusságával Redon és az osztrák Oscar Kokoschka álmillusztrációi rokoníthatók leginkább.

Vallásosság és spiritulizmus uralta a Pont Aven-i nabi csoportosulás tevékenységét is. A vallásossággal függ össze az a küldetésstudat is, amely mindegyik szecessziós csoportosulást jellemzett. A Nabi szó etimológiai jelentése is utal erre, hiszen a zsidóban prófétát jelent, s a nabi festők művészetükön keresztül vallásos missziót, próféciaát szolgáltak. E tartalom a kultikus, titkos ceremóniáikban is megnyilvánult.

Művészet és prófécia kapcsolatáról Péladan az Első Rózsakeresztes kiállítás katalógusának előszavában így fogalmaz: „Művész, pap vagy: a művészet nagy misztérium. S ha munkád gyümölcse mestermű, isteni sugár száll alá, miként az oltárra” (idézi Gellér-Keserű 1987: 27).

Ruskin mindezt kevesebb misztikával így fogalmazza: „A festő kötelessége a prédikátorához hasonló” (idézi Gellér-Keserű 1987: 100). Ugyanez a gondolat társadalmat megváltó elkötelezettséggel telítődik a Gödöllői Iskolában. Kriesch Aladár a preraffaelitákról írja a következőket, de ismerve művészi ars poeticáját ő magára is érthetjük: „Néhány ember - mint hajdan az apostolok - elindul, s a tepsedő társadalomnak új tartalmat akar adni egy még csak világító Igazság messze fényénél” (Körösfői-Kriesch 1905). A ruskini esztétika legalaposabb ismerője Magyarországon Körösfői Kriesch Aladár volt, aki két gondolkört emel ki a ruskini elvekből: a művészet és a művész morális elkötelezettségének gondolatát. Noha a transzcendencia-keresés, a miszticizmus a magyar művészekre is jellemző volt, úgy tűnik, minél keletebbre szemlélődünk Európában, annál inkább etikával és társadalmi feladatvállalással keveredik, s az elkötelezettség jegyében formanyelvében nemzeti mitológiából vett elemekkel is. Az elvont, öncélú misztikák luxusát nem engedhette meg magának egyik keleti társadalom művésze sem.

Az álomfejtés, a miszticizmus, okkultizmus és művészetek összefonódása azt is bizonyítja, hogy a vallás a 19. század második felében már többé nem töltötte be azt a világmagyarázó szerepét, mint annak előtte. A vallás hiányából származó űrt a művészetnek kellett betöltenie, így válik a századfordulón vallás, misztika és művészet szinonim fogalommá. Munch mindezt így fogalmazza meg: „... az embernek célja: hogy az Istenbe vetett hitet Isten keresésének sokrétű tevékenységével pótolja” (Idézi Kiss 1984). A művészetnek, mint a modern ember vallásának népszerűsítését tűzte ki célul Péladan is a Rózsakeresztes Szalonjának megalapításakor, melynek ötletét egy Bayreuthban meghallgatott Wagner opera inspirálta 1888-ban. Eredetileg Wagner fejtette ki elméleti munkáiban a művészet valláspótló funkcióját. Noha Wagner 1883-ban halt meg, igazi népszerűsége halála után tett szert. A századforduló művészetét a spiritualizmus, a miszticizmus mellett a zene termékenyítette meg leginkább, regenerálva, inspirálva a többi művészetet is. Az egymástól elvált művészeti ágak így újra egymásra találhattak, egyfajta ideális szintézist, összművészeti hatást hozva létre a darabokra töredezett világban.

6.5. A szintézis lehetőségei: Gesamtkunstwerk

Az 1851-es londoni világkiállítás döbbsentette rá Ruskint és követőit először az iparosodott világ rútságára, s arra is, hogy a mindennapok embere mennyire eltávolodott a művészi széptől. Ahhoz tehát, hogy a munka újra öröm forrásává váljon, hogy a művészet úgy legyen jelen az átlagember életében, mint a reneszánszkor előtti időkben, amikor a kézművesség és művészet (artizan, artist) ugyanazt jelentette, életmód és életstílus reformjára volt szükség. Esztétikum, etika és életforma egysége így valósul meg Ruskinnál és követőinél - elméletileg. Gyakorlatban azonban - a kézműves körülmények között előállított tárgyak - a tömegigényeket sohasem voltak képesek kielégíteni. A mozgalom ellentmondását Lukács György (1978) a jobboldali ismeretelmélet és baloldali morál összeegyeztetési kísérletének a kudarcában látja.

A művészetek szintézise egy-egy sokoldalú életműben, egy-egy komplex műalkotásban (például lakóházakban, kultúrházakban) vagy egy-egy műfajban (operett, balett) valósul meg.

Az új irányzat legjelesebb képviselői általában rendkívül sokoldalú, hallatlan energiákkal rendelkező emberek, akiknél életforma, művészet, szépség és alkotás valóban elválaszthatatlan

volt egymástól. Ruskin legjelesebb tanítványa, William Morris például, noha ügyvédnek készült, végül korának legjelentősebb iparművésztévé és művészetszervezőjévé vált. Burkoló táblák festése, kárpittervezés és kárpitszövés, fonál- és szövetfestés, szövőműhelyek megszervezése, ólomkontúros üvegfestészet, csomózott szőnyegek előállítása, az ősgermán népköltészet tanulmányozása Izlandon, műemlékvédelem, lakástervezés, könyvkiadás, politikai jellegű értekezések (Socialism in Art), utópisztikus regény írása (News from Nowhere) költészetművelés mind-mind profi szinten művelt műfajai egy alkotói életnek.

Dante Gabriel Rossetti, a költő-festő példaképéhez, William Blake-hez hasonlóan egy személyben két műfajt is művelt. A ruskini, morrisi koncepció magyar képviselője, Körösfői Kriesch Aladár is sokoldalú személyiség: fest, illusztrál, szövőműhelyeket szervez, tanárkodik, miközben jó stílusú, szenvedélyes előadó és publicista, művészettörténész, egyszóval ő is univerzális művész. Thury Zoltán sem tudta sokáig eldönteni, hogy író legyen-e vagy festő. Justh Zsigmond a festészethez is vonzódott s ez írói látásmódjából is kiderül: fények, színek vibrálnak leírásaiban (Horváth Mária 1989: 124).

Az összművészet gondolatát elsősorban a lakóépületekben lehetett megvalósítani, ahol a célszerűség, anyagszerűség és esztétikum a kertet, a házat - legtöbb esetben műteremházat - a berendezést: a díványpárnákon és bútorokon át a lakók ruházataig és a használati tárgyakig - mindent átfogott. A ház és a kert az önmegvalósítás helyévé vált. A szecesszióban alakul ki a lakáskultúra igénye, az első hasonló témájú lapok is ekkor jelennek meg, és a világkiállítások először mutatnak be szobabelsőket is.

A belga szecesszió legsokoldalúbb képviselője Henry van de Velde állítja, hogy az új művészetben „semmi sem jogosult, ami nem képez szerves egészet,” továbbá a tárgyakon, így a házakon lévő díszítésnek is a tárgy formáitól kell függenie anélkül, hogy öncélúvá válna. Ukkel-ben épített házat (A művész háza 1896) materializálódott ars poétikának is nevezték. Építészet és enteriőr-alakítás egyik első példája William Morris London melletti piros háza (Red House 1859), amelyet Philip Webb tervezett. Művészházak továbbá a Goodwin és Whistler Oscar Wilde részére készített háza, Hort Tassell háza Brüsszelben, valamint Sehtel Rjabusinszki palotája Moszkvában, illetve Carl Larson svédországi otthona, valamint Kós Károly sztánai Varjúvára. Jellemzői a belülről való építkezés, a belső funkció meghatározta arányok, amelyek egyúttal a díszítést is adják, valamint a látvány egységét. A magyar szecessziós műteremházak közül hasonló megvalósítás a Nagy Sándor tervezte Leo-Belmonte ház, valamint a Gödöllői Iskola tagjainak, Undi Mariskának és Toroczka Wiegand Edének lakásbelső- valamint bútortervei.

Az összművészet is iparművészeteknél kevésbé funkcionális művészetekben is megvalósul. Az opera az összművészet legpompásabb műfaja, hiszen számos művészeti ágat olvaszt magába, a zene és költészet, a hang és szöveg összhangja mellett a mozgásművészetet (táncot, balettet), a díszletben és jelmezben megtestesülő képző- ill. iparművészetet, sőt a modern műszaki lehetőségeket is, ami a világítástechnikában valósul meg.

A 19. századi összművészet másik megvalósulási formája a balett. Sergej Diaghilev, Leon Bakst és Alexander Benois a megalapítója az orosz balettnak, amely először 1909-ben lépett fel újszerű koreográfiájával Párizsban, a jellegzetesen szecessziós zenével, Sztravinszkij *Tűzmadarával* (1910), a *Petruskával* (1911) és a *Tavaszi rítusával* aratva világsikert.

A Gesamtkunstwerk-törekvések a szintézissel párhuzamosan a színesztéziát is keresték, olyan művek megalkotásában, amely egyszerre több érzékszervre is hatni tudott. Az orosz komponista Scriabin olyan muzsikát komponált *Mysterium* című darabjában, ahol nemcsak a zenét, a táncot és világítást, de az illatokat is felhasználta a minél teljesebb színesztézia

kiváltására. Kandinszkij a festészetben hasonlókkal próbálkozott például *Sárga zaj* című művében.

Az összművészet-hatás legnagyobb szabású megvalósulása a 14. Bécsi Szecesszió Kiállítás volt 1902-ben, melyet teljes egészében Beethoven szellemének ajánlottak. Beethoven IX. szimfóniájának wagneri értelmezése szolgáltatta a kiállítás koncepcióját, amely szerint ez a szimfónia a lélek legnemesebb harca a boldogságért. A beethoveni zene dinamikáját a kétségbeesés, a harc és végül a boldogság stádiumainak váltakozása adja. Ugyanezeket a „stációkat” járja végig a freskókon Gustave Klimt, az ember boldogság utáni vágyát és annak allegorikus ellenségét elevenítve meg (Partsch 1992: 141-162).

A Gesamtkunstwerk, az összművészet-hatás, tehát, az emberi teljesség igénynek egyfajta művészi megvalósulása, a darabokra esett világ összerakásának, integrálásának kísérlete, egy ideális világ megcsillantása az atomizált realitás helyett.

6.6. A kiűtkeresés újabb lehetőségei: primitív világ, néphagyomány, organikus elemek

A hagyományos népi kultúra felfedezése a kelet-európai művészetekben ugyanazt a szerepet töltötte be, mint a primitív, törzsi világba való kivonulás a nyugatiak esetében. A gyarmatok lehetővé tették a szecessziónak ezt a formáját, s így ugyanezt az élményt nyújtották, mint a prerenezánsz: a naivan békés, háborítatlan ártatlanságot, életformában és művészetben egyaránt. A törzsi kultúrák tanulmányozása Európa-szerte divatba jött, egymás után alapították az etnográfiai múzeumokat (Musée d’Etnographie dei Trocadéro 1882; valamint a stockholmi Nordiska Museet), melynek hatására Toroczkai és Medgyaszai is tervezett néprajzi múzeumot. Az irodalomban az ártatlan vadember (Noble Savage) idealizált ábrázolása is megszokasodott, s általában a civilizáció előtti világ átesztétizálva jelent meg a különböző nemzeti irodalmakban. A primitív életforma romantizált, esztétizált változtára Ganguin szolgáltatja a legjobb példát, aki 1891-től 1893-ig élt Tahitiban, de mint kritikusai azt megjegyzik, ott-tartózkodásának inkább excentrikus passzió, önmítosz-teremtés volt az indítéka, mintsem az őszinte kivonulás.

Körösfői Kriesch Aladár a népművészetben, szűkebb értelemben a kalotaszegi népművészetben vélte felfedezni azt a gazdagságot, amelynek a nemzeti művészetbe való beemelésével a magyar nemzeti művészetet megújíthatónak vélte. Kalotaszeg a múlt század közepétől kerül a kutató néprajzosok figyelmébe, Jankó János monográfiájának (Jankó 1892) megjelenése után szinte valamennyi művész felkeresi Kalotaszeget, s Kriesch Aladár, aki különben a Malonyai-féle néprajzi gyűjtőmunkában is részt vett, Kalotaszeg iránti lelkesedését kifelé is hangsúlyozva 1904-ben a Körösfői előnevet is felvette. Körösfői számos cikkében, valamint az Iparművészeti Múzeumban tartott előadásában (*Mit is jelent hát a kalotaszegi művészet* [1903]), *Kalotaszeg művészetéről* [1904] a Gödöllői Iskola legfőbb forrását, kutatási területét a kalotaszegi népművészetben jelölte, annak anyagszerű és „előkelően dekoratív” alkotásaiban (vö. Gellér-Keserű 1987: 142). „A népművészetet a mai formájában az enyészettől meg nem menthetjük, de lényegét talán igen: legfontosabb, hogy az a temérdek művészi erő, mely mint valamely töke fel van halmozva a népművészet termékeiben, mint valami termékenyítő forrás, át meg áthassa a modern élet megnyilvánulásait” (idézi Gellér-Keserű 1987: 171). A zenében ugyanezt a gondolatot Bartók Béla és Kodály Zoltán fogalmazta meg. Az erdélyi faluközösségek olyan pozitív példával szolgáltattak, ahol a régi kézműves technikák még éltek, a kézművesség és a művészet szerves egységet mutattak, s az alkotás örömeivel Biró munka az emberi lét természetes eleme volt.

A nemzeti múltból, a szellemi néprajzból merített témák szintén stilizálódnak és korszerűsödnek a szecessziós kontúrok, a síkszerűség és vonalszerűség technikája révén. Nemcsak a magyar, lengyel, orosz szecesszió kapcsolódik ezer szállal a népművészethez, de erős nemzeti jelleget mutat a spanyol építészet is, ahol a spanyolos barokk nyomait fedezhetjük fel Antonio Gaudi, az egyetlen tisztán szecessziós építész barcelonai épületein is.

Naivitást, gyermeki nosztalgia utáni vágyat árul el a számos gyermekkönyv-illusztráció, amely nemcsak a magyar, de az angol art nouveaura éppen úgy jellemző volt. Nagy Sándor, Körösfői Kriesch, Mihályi Rezső, Undi Mariska meseillusztrációi számos rokon vonást mutatnak Kate Greenaway, Evans Caldecott illusztrációival. Kate Greenaway nemcsak Angliában, Amerikában is olyan népszerűsége tett szert, hogy illusztrációi nyomán a gyerekeket is Kate Greenaway rajzait utánzó ruhákba kezdték öltöztetni (vö. Elisabeth Aslin 1969: 160-162). Az ősi kreativitást kutatva kerül a gyermekrajz a figyelem középpontjába. A bécsi Kunstschauban megrendezett gyermekrajz-kiállítás mintájára Budapesten is szerveznek hasonlókat. Általában a gyermekrajzokban is a primitív művészet atavisztikus megnyilvánulását látták a kor művészei. Minderről Nagy Sándor (idézi Geller-Keserű 1987: 31) így nyilatkozik: „A népművészet és a gyermekrajzok lényegükben ugyanazok, a különbség csak az, hogy az előbbi nem nyúl olyan messze le.”

A japán művészet egzotikumára először 1862-ben, a londoni nemzetközi kiállításon fordul a világ figyelve, ahol Sir Rutherford Alcock, az első Japánba delegált nagykövet saját kollekcióját mutatta be. Két évvel később önálló japán iparművészeti kiállítást rendeznek Londonban, s utána valóságos japán mánia kezd tombolni Angliában és a kontinensen is. 1875-ben Arthur Lasenby Liberty (1843-1917) kis boltot nyitott japán és keleti dísz tárgyak értékesítésére, s üzlete hamarosan úgy felfutott, hogy végül mint ismeretes, nevével a szecessziós stílust kezdték azonosítani néhány országban.

A japán metszetek, festmények egy perspektíva nélküli szemléletet hoztak újra divatba, amely a naiv művészeteknek és a magas fejlettségi fokon álló művészeteknek egyaránt sajátossága. Az asszimetrikusság, a szecessziós dekoratív hullámvonalak fő jellemzője, szintén japán eredetű. A japán művészet szemléletformáló hatású volt olyan értelemben is, hogy ráébresztette a művészeket a mimetikus látásmód idejétmúlt voltára, a művészi gondolat fontosságára a mimézissel szemben. A japán festészet hatása érhető tetten a figurák bizonyos jellegzetes vonásának az eltúlozásában, amely a hangsúlyozás, a figyelemfelkeltés eszközévé vált, s ami már a stilizáció felé tereli a művészeteket.

A finn nemzeti megújulást példázó Akseli Gallen-Kallela művészete, mely akkora sikert aratott az 1900-as párizsi világkiállításon; Körösfői Kriesch Aladár gödöllői tevékenysége vagy az abramcevoi iskola működése nemzetföltésében és a nemzeti művészet megújításának szándékában mind rokon vonásokat mutat. Ezért érezzük úgy, hogy a kelet-európai szecesszió sokkal energikusabb, dinamikusabb, mint a dekadens angol vagy francia.

6.7. A magyar szecesszió nemzetközi kapcsolatai

Messze szőke Szajna partján feketül egy híres város ...

...

Ez ama kas, melybe méhként szálla legkülönbek vágya,
ez a távol rothadó test, ez a finom illat ágya,
mely a méla magyarföldi róna tétlen emberének
éber orrlyikát zavarja, távol hangszer, illatméreg

(Babits: Párizs).

Európához való kulturális csatlakozásunk pillanata a századvég, amikor a különböző, Nyugat-Európában már hanyatló stílusok és a legújabbak, a legmodernebb irányzatok egymásra torlódva, párhuzamosan vannak jelen a művészetekben, s ötvöződnek a nemzeti sajátosságokkal is. Amit Bernáth Mária (1969: 75) a szecessziós képzőművészetekről mond, igaz a többi művészeti ágban is. „A magyar szecessziós festészetnek a többi országokhoz hasonló rangja van. A változatos hatások a sajátos magyar festészeti problémákkal ötvöződve máshol alig megvalósuló összképet teremtenek.” Bernáth Mária kifogásolja azt a nézőpontot, mely szerint a magyar szecesszió az osztráknak valamiféle „leányvállalta” lenne, s ösztönzését teljes mértékben Bécsből kapta volna. A magyar szecesszió bármely művészeti ágának alkotóit sokfajta szál fűzte nyugathoz, közvetlenebb szálak, mint a Bécsen keresztüliek. München, Bécs, Párizs a kor szellemi élet nagyjainak találkozó helye volt, s különösképpen Párizs volt az a város, ahonnan az angolokat is jól meg lehetett ismerni (Bernáth 1969).

Ruskin és Morris személyiségidealizmust, művészet és életforma reformot hirdető gondolatai valószínűleg Nagy Sándor Párizsban megismert barátján Percyval Tudor-Harton keresztül váltak ismertté Magyarországon, amikor 1897-ben Tudor-Hart Diódon vendégeskedett. Az erdélyi diódi unitárius Boér család kúriája szellemi otthont adott a modern művészeknek, s az ottani viták, termékeny közös gondolkodás a szecessziós művészek egyetlen spontán társulásának, a Gödöllői Iskolának előzményeként tekinthető. Körösfői Kriesch Aladár és társai Diódon ismerkedtek meg az egyéniséget belülről reformáló tolsztojánus gondolatokkal, a nietzschei filozófiával, Ibsen, Gorkij, Maeterlinck, Anatole France munkásságával. Schmitt Jenő Henrik diódi majd gödöllői körhöz tartozó filozófus előadásait Tolsztojról, Nietzschéről, Ibsenről könyv formájában is megjelentette; a Párizsból hazatért Dienes Valéria a Raymond Duncan francia kolóniájáról hozott hírt, ahol a művészetet életformának tekintették (Gellér-Keserű 1978: 13).

Walter Crane, az angol Aesthetic Movement harmadik generációjának művész-ideológusa már 1900-ban járt Magyarországon és nagy tekintélyre tett szert a Lipótvárosi Casinóban megtartott *Vonalak nyelve* című előadásával. Legkorábban illusztrációs művészetét ismerhette meg a magyar közönség, hiszen az *Athaneum* 1887-ben és 1899-ben is őt kérte fel a lapban megjelenő Grimm-mesék illusztrálására. 1910-ben *Vonal és forma* című munkája könyv formájában is megjelent és nagy hatással volt az alakuló Gödöllői Iskolára. Walter Crane magyarországi útja alkalmából Kalotaszegre is ellátogatott. Szabó Ervin *Walter Crane: Egy szocialista művész* címmel írt cikket a *Népszavában*; Ruskint és Morrist nemcsak Körösfői Kriesch interpretálásában ismerhette meg a nagyközönség, hanem a Kós Károlyéban is, aki egy 1923-as cikkében így írt: „Ruskin stílust és formát a népnél keresett, és a népművészet forrását a középkor művészetében találta meg” (Kós Károly 1969:61).

Párizs szelleme nemcsak Rippl Rónai számára volt meghatározó, aki tizenöt évet töltött a Szajna-parti városban, s ott bábáskodott a breton Pont Avenben a Nabis csoportosulás tagjaként az új művészet születésénél, de Franciaországban járt Kriesch Aladár, Nagy Sándor is, aki Mednyánszki László közvetítésével a Rózsakeresztes csoporttal is kapcsolatba lépett, akik ezidőtájt szervezték népszerű kiállításait, a Burne-Jones munkásságát vagy az angol könyvművészetet bemutató nívós rendezvényeiket.

A festészet és irodalom között választani nem tudó Thury Zoltán emlegeti azt, hogy mennyit tanult ő Hollósytól, aki ekkor Münchenben tartott fenn műtermet.

Justh Zsigmond otthonosan mozgott a francia arisztokráta és a nagypolgári körökben is, a „századvégi entellektüel” életét élve. A párizsi korszakát leíró naplójegyzetei az irodalmi szecesszió értékes lapjai.

Párizs Ady számára, akárcsak számos kortársánál, a *Nyugat*, a modernség, a haladás szimbólumává vált, a magyar valóság antitézisévé. Nemcsak Adynak, de művészgenerációk sokaságának jelentett „a szép ámulások szent városa” olyan megtermékenyítő, varázsos élményt, amelyet stílszerűen a következő szecessziós Ady strófa jellemezhet találóan:

Ott: ring lelkem muzsikás alkony
Szent zsivaján
S úgy csókolom meg az életet
Mint orchideát a Léda haján

(Ady: A Szajna partján).

Azt, hogy a magyar szecesszió milyen primer forrásokból táplálkozott, talán e vázlatszerű, teljesség igénye nélküli felsorolás is jelezheti.

7. Dekadencia és esztéticizmus a századvégi angol elméleti írásokban

„The first duty in life is to be as artificial as possible”.

(A legfőbb kötelesség az életben annyira mesterkélni lenni, amennyire csak lehet).

„In all important matters, style, not sincerity, is the essential”.

(Minden lényeges dologban a stílus az, ami fontos, és nem az őszinteség).

(Oscar Wilde: Phrases and Philosophies for the Use of the Young).

Az angol irodalomtörténetben a dekadencia mint esztétikai szemlélet, életszemlélet, stílus és modor csupán egy röpke pillanat, jószerével egyetlen évtizedre, a „The Yellow Nineteens”-ra, a „sárga kilencvenes” évekre korlátozható, gyökerei és kisugárzása azonban az 1850-es évektől a Yeats, Pound nevével fémjelzett költői forradalomig követhető nyomon. Az angol szakirodalom Yeats nyomán, aki először használja a terminust, átmeneti időszakként tartja számon ezt az évtizedet, (age of transition) ami a Viktoriánus-kori szintézist követő modern irányzatok kezdetét is jelenti. A témában, stílusban, szemléletmódban megjelenő divergens erők és érzések 1870 és 1914 között sokféle mozgalom formájában öltönek testet, s valamennyi átmeneti irányzatnak (parnaszizmus, esztéticizmus, dekadencia, impresszionizmus, szimbolizmus, imagizmus vorticizmus) közös vonása a szubjektum szabadságának a hangsúlyozása a tudományos pozitivizmussal szemben.

A fentebbi irányzatok közül az individuum mindenhatóságát leginkább a végletekig fokozó irányzat a dekadencia volt, amelyet gyakran az esztéticizmus megnevezéssel is illetnek, s gyökereit bizonyos vonatkozásban a preraffaelita mozgalomból eredeztetik. Az alapvető különbség a preraffaeliták (Ruskin, Morris) és az esztéticizmus képviselői között a művészet és morál viszonyának a megítélésében ragadható meg.

A ruskini szemlélet szerint minden jó művészet az erkölcs szolgálatában áll, míg az esztéticizmus hívei, Oscar Wilde-dal az élen azt vallották, hogy „minden művészet teljesen haszontalan” (Wilde 1983: 155), azaz önmagáért és önmagában értelmezhető csupán.

A dekadencia fogalmával és a mögötte rejlő l'art pour l'art filozófiával az angol olvasóközönség 1837-ben találkozott először Désiré Nisard a *Westminster Review*-ban megjelent cikkében (Fletcher 1979: 9).

Nisard a dekadens irodalom jellemzőiként az egyéni excentrikusságot, a rejtélyes témákat emlegeti, s az irodalom és civilizáció korszakai között szoros összefüggést lát. A primitív (Homérosz, Dante, Shakespeare) korszakot és az arany korszakot (Periklész, Augusztusz, a Mediciek, XIV. Lajos korát) a dekadencia követi törvényszerűen, ahol a retorikai szabályok fontosságukat veszítik, a stílus, akárcsak a korszellem, erőtlen, igazán új normák felállítására képtelen, s így csupán a variálásban, a lényeg nélküli formakultuszban nyilvánul meg. Az emberi tudatra ható filozófiai tartalmak helyett a szemet gyönyörködtető fizikai jellemzők válnak elsődlegessé. Az emberiséget foglalkoztató központi, általános témák helyett a perifériális témák, a szép helyett rút, a hős helyett az antihős, a démoni kerül az érdeklődés középpontjába.

Az angol dekadencia részben hazai társadalmi-történelmi valóságból és kulturális hagyományokból táplálkozik, másrészt viszont rendkívül erős volt a francia dekadencia erősítő hatása is, melynek gondolatait a népszerű angol napilapok 1886-tól egyre gyakrabban idézik. George Moore 1887. január 19-én névtelen cikket jelentet meg a francia dekadensekről *The Court and Society* címmel (Fletcher 1979: 12), s azt illusztráló Huysman két prózaversét is közli angol fordításban.

A dekadens mozgalom önmeghatározó, önelemző dokumentumainak gazdagsága jelzi azt, hogy mennyire tudatos volt az esztéticizmus vállalása. A továbbiakban ennek az esztéticizmusnak a tartalmát szeretném kifejteni főképpen Walter Pater, George Moore, Oscar Wilde és Arthur Symonds elméleti írásai alapján.

7.1. A romantikában gyökeredző új stílus

Az angol századforduló irodalomelmélete és kritikája szerves folytatása a 18-19. századi esztétikai vitáknak, elméleti irodalomnak. A modern törekvések a régítől való elkülönülés tudatos igényével jelentkeztek, részben ezzel a tudatossággal is magyarázható ez a gazdag elméleti-kritikai esszéanyag. Igaz ugyan, hogy a dekadens művészet az intézményesült viktoriánus normák reakciójaként jött létre, de ugyanakkor tagadhatatlanul terméke korának is.

Az irodalomkritika, akárcsak a dekadens irodalom a romantikus hagyományokat folytatja, elsősorban Wordsworth és Coleridge irodalomelméleti és kritikai munkásságát. Wordsworth és Coleridge előadásaikban és közös kötetük előszavában szólnak a művész és művészkritikus szerepéről, a műélvezet kérdéséről, csupa olyan témáról, ami a dekadens gondolatrendszerben válik igazán hangsúlyossá; mindenekelőtt Walter Pater *Reneszánsz* című írásának előszavában, de Ruskin Whistler, Wilde írásaiban is.

Wordsworth és Keats költészete (Tintern Abbey, Óda a görög vázához) pontosan azt az érzéki gyönyört, a forma- és ritmusban megnyilvánuló emberi kreativitást ünnepli, mint a dekadensek. Az emberi alkotóképesség tisztelete szintén a romantikában keresendő. Wordsworth is egyetért azzal, amit Blake így fogalmaz: „A vízió vagy képzelőerő a valódi és változatlan reprezentációja annak, ami örökkévaló” (Fletcher 1979: 3). Keats költészetében már a preraffaeliták tendenciózus medivalizmusa előtt is számos középkori elem fedezhető fel; a „míves” szép világába való menekülés a realitás csúnyasága elől annyira jellemzője e költészetnek, hogy Rossetti szerelmes álmának és Burne-Jones középkori fantáziáinak is inspirálója lett.

Keats hatása az utókorra olyan jelentős volt, hogy 1882-ben Oscar Wilde azt nyilatkozta, hogy Keats inspirálta az angol művészet reneszánszát, azaz a modern művészetet (Fletcher 1979: 6).

Hasonlóképpen romantikus gyökerekből táplálkozik a költő prófétakénti értelmezése, aki képzelőereje és szenzibilitása révén az ideák világa és a közösség között közvetít. Az esztéticizmusban azonban alapvetően új fejlemény a romantikához képest a művészet társadalmi szerepvállalásának, a morális funkcióinak teljes háttérbeszorulása, a művész társadalomföllettségének és mindenhatóságának a hangsúlyozása. A dekadencia tehát a romantika főbb princípiumait fejleszti tovább, úgy, hogy az egyéni gondolatnak, érzéseknek és pillanatnyi lelkiállapotoknak még fokozottabb szerepet ad. Pater szavaival élve „az író célja nem az, hogy átírja a világot, annak tényeit, hanem a megörökítése, ahogyan ő látja és érzékeli a valóságot” (Pater 1983: 13). A személyes érzelmek intenzitása a legfőbb forrása és értékmérője e művészetnek, innen a líra dominanciája a narratív és drámai formákkal szemben.

A romantika meghaladását először Ruskinnál fedezhetjük fel, aki Baudelaire-hez hasonlóan a természetes világ érzékelését a festmények forma- és színvilágával tágítja ki, így a festészetet a szépirodalommal egyenrangúan élvezhető művészetek sorába emeli. A költészet és festészet közötti kapcsolat e korszak nívója, s ezt a viszonyt Angliában a preraffaeliták, Rossetti, Swinburne; Franciaországban Gautier és Baudelaire emelte az esztétikai kultúra fő elemévé.

A romantikus, egyéni víziók öszintésége mellett a dekadencia a művészi tudatosság követelményében is meghaladta a romantikát. Ennek első jelével Edgar Allan Poe *The Philosophy of Composition* (1846) című kritikai (önkritikai) esszéjében találkozunk, amely lépésről-lépésre magyarázza azt a költői tudatosságot, amellyel a szerző *A holló* című versét felépítette. A tudatosság hatásvadászatot is jelent, a meghökkentés, mesterkéeltség, váratlanság mögött legtöbbször szándékosság rejtőzik. Nem véletlen, hogy a francia szimbolisták, elsősorban a Poe-t fordító Baudelaire e tudatos művességigényt esztétikaelméletébe is átvette.

A dekadencia tehát a művészi tudatosság és érzékenység forradalma, az az átmeneti irányzat, mozgalom, amiben a romantika lényeges princípiumai és szemléletmódja átértékelődik, és a szimbolizmust előlegezi. Természetesen az átmenet egy olyan észrevétlen folyamat, amelyben a tendencia egy-egy stílusra utaló jegy, alkotói módszer vagy témasűrűség alapján ragadható meg csupán, hiszen a dekadencia és szimbolizmus jegyeit kizárólag módszertani célból lehet szétválasztani. A dekadencia és szimbolizmus szimbiózisát mi sem bizonyítja ékeesebben, mint az a tény, hogy Arthur Symons 1893-ban *The Decadent Movement in Literature* címmel jelenteti meg azt az írását, amely az 1899-es *The Symbolist Movement in Literature* tanulmányának előzményeként, vázlataként értelmezhető.

Walter Pater kulcsfigura nemcsak az esztéticizmus elméleti irodalmának művelőjeként, de a dekadens széppróza képviselőjeként is. Egyetlen regényét, a *Marius the Epicurean*-t a „szellem és az érzék aranykövének, a szépség szentírásának” nevezi Oscar Wilde (1983: 141).

Walter Pater, az „intellektuális impresszionista” szerény, oxfordi művészettörténet-tanárként élte eseménytelen életét, tanítványával, Oscar Wilde-dal ellentétben személyisége láthatatlan maradt a közéletben. Korai művészettörténeti esztétikai munkássága betetőzésekként jelent meg 1873-ban *The Renaissance* című írása, melynek utolsó fejezete a *Conclusion* Patert az új művészgenerációk rajongott egyéniségévé tette. Walter Pater írásaiban kiválóan megragadható az a dekadens művészi törekvés, amely a Viktoriánus-kori materializmust és idealizmust próbálta közös nevezőre hozni. Pater a világ fizikai szépségeinek a csodálatából táplálkozik, a reális világban találja meg a transzcendentális, ideális világ elemeit, azokat emeli vallást helyettesítő rangra.

Az egyes műalkotások elemzésével a művészi jellemhez jut közelebb Pater, s egy-egy korszakot, egy-egy intenzív pillanatban, egy-egy műre, szerzőre koncentrálni jelenít meg. A cím *A reneszánsz* Pater kultúrszemléletére vonatkozik, aki a kulturális fejlődést reneszánszok, újjászületések sorozataként fogja fel, „szellemi kitörésekként”, melynek főbb állomásai a görög művészet, a középkor, a romantikus újjászületés és végül a Pater korában tapasztalható modern, azaz dekadens művészet. Noha Pater esztétikai gondolatai is a romantikában gyökereznek, sok szempontból ő is Ruskin tanítványa, a pateri esztétika viszont a romantikusoktól eltérően mindennemű moralitástól mentes. Ő vezeti be az érdeknélküliséget az angol esztétikai kritikába, ami egy csapásra egy esztéta-generációt szabadít fel a morál korlátaitól. Poe és Baudelaire nyomdokain haladva Pater visszautasítja az organikus forma Coleridge-i és ruskini elméletét, a nyelvet, a formát és a stílust tudatos és szándékos tevékenység eredményének tekinti. Ezt a gondolatot *A stílus* című Wilde és Symons által is annyiszor idézett fejezetében fejti ki. Itt vezeti be Pater a művész arisztokratizmusának fogalmát, azt, amit a francia irodalomban Baudelaire és Gautier tett, azaz azt a fajta művészielálat, amit a gyakorlatban

Wilde valósította meg. Pater gondolatrendszerére a darwinizmus is hatott, ő nem hitt már a romantikusok abszolút világában, mely tönkreteszi a művészi képzetet. Szerinte csupán a művészet képes a szellem felszabadítására s ezáltal a valóság megtapasztalásának (percception) leglényegesebb eszközévé válik. Szemléletében a szépség, hasonlóképpen a többi emberi tapasztalathoz: relatív, éppen ezért absztrakt értelemben meghatározhatatlan. A szépség konkrét meghatározása a feladata az esztétának, s ahhoz, hogy e feladatnak eleget tehessen olyan tulajdonságokkal, olyan temperamentummal kell rendelkeznie, amely képessé teszi arra, hogy reagáljon a szép tárgyakra. Mivel a szépség megjelenési formája sokféle lehet, a kérdés minden korban csupán az, hogy kikben talál visszhangra a mű.

„A külső világ tárgyai valósággal elárasztják a szubjektumot, de tulajdonképpen minden tárgy benyomás-csoportra lazul fel, szín, illat, textúraként érzékelhető az egyéni tudatban. A tárgyakról alkotott benyomásaink nem állandóak, változók, következtelenek, égnak és elpusztulnak, mint valamiféle tűz az egyén tudatában. A világ megtapasztalása tehát benyomáscsoportokra redukálódik melyet az elszigetelt személyiség szűr át” (Pater 1983: 31).

Az érzékenység mindig a fizikai szép utáni vágygal jelentkezik együtt, s a zenéhez hasonló hatást válthat ki a szubjektumból (Pater 1983: 34).

Figyelemreméltó Pater a társművészetek rokonságára és hierarchiájára vonatkozó elmélete, amit majd később Wilde népszerűsít. A művészetek dialektikájában és átjárhatóságában nem nehéz a szecesszió által megvalósított összművészet-hatás kezdeményeit felfedeznünk. „...A legelragadóbb zene mindig az alakhoz közelít, festői definíciót keres. Az építészet hasonlóképpen - noha saját törvényszerűségei vannak [...] sokszor a festmény feltételeit egészíti ki. [...] A szobrászat a maga merev kereteiből a szín felé aspirál, vagy megfelelője a költészet, sok szempontból más művészetekben talál támpontokat. A görög tragédia és a görög szobrászat [...], a francia költészet és metszés művészete közötti analógia nem csupán szójáték, s minden művészet a zene princípiuma felé tör, a zene lévén az a tipikus tökéletes művészet; amiben minden művészi kvalitás legtisztábban megtestesül” (Pater 1983: 27). Minden művészet tehát a zene állapota felé aspirál, hiszen a zenében a tartalom (matter) és forma mindig egybeesik, s efelé a létezési forma felé törekszik valamennyi művészet. Az anyagot és a formát egymástól különválasztani a lírai költészet esetében lehet legkevésbé, így ez a műfaj áll a legközelebb a zenei tökéletességhez. A költészet és festészet ideális formái azok, ahol a szerkezeti elemek annyira összeforrottak a tartalommal, hogy a téma már nem csupán az értelemre hat, s a forma sem csupán szemet és fület gyönyörködtet, hanem a forma és tartalom a maga egységében és egyediségében összetett hatással van a „képzelő értelemre”. E forma és tartalom tökéletes azonosságát a zene művészete valósítja meg ideális formában (Pater 1983: 28).

Paradox módon a reáltudományok rohamos fejlődése Pater gondolatvilágában a fizikai világ relativizálódását s ezzel egyidejűleg a morális értékek relativizálódását eredményezi. „A modern gondolkodás és művészet az ókoritól eltérően a »relatív« gondolatokkal rokon-szenvez, nem az abszolúttal. A modern megismerés soha nem lehet egyértelmű, csupán feltételekhez kötött. Ezt támasztják alá a tudományok is, hiszen a dolgok, jelenségek fejlődnek, a mennyiségi felhalmozódás minőségi változást okoz” (Pater 1983: 46).

Végezetül Pater esztéticizmus definíciójában a tökéletesség utáni vágy örök beteljesületlenségét s az ezt kompenzáló szép élvezetének imperatívuszát emelném ki. „Az esztétikus költészet nem csupán a modern élet és életérzés idealizálása [...]. Élvetének titka az a gyógyíthatatlan menekvés vágy, amelyet sem az élet, sem a költészet nem elégít ki” (Pater 1983: 63).

7.2. Walter Pater esztéticizmusa

Két per jelzi szimbolikusan az esztétikai mozgalom diadalát és bukását. Az első James Whistler pere John Ruskin ellen, 1878-ban, öt évvel Pater *The Renaissance* megjelenése után; a második Oscar Wilde pere, amelyben homoszexualitással vádolták és ítélték el két évi börtönben letöltendő kényszermunkára (1895). Ez a társadalmi eseménynek számító per nemcsak Oscar Wilde személyes bukását jelentette, hanem a dekadens életszemlélet, a művész társadalom- és erkölcsfelettségének a bukását is. A dekadens művész két ellentétes, egymást kizáró, a sokszínű reális és az ideális, nem evilági állandóságok vonzáskörében őrlődik mindvégig. Ezt az összeférhetetlenséget nem sikerül a dekadenciának feloldania, éppen ezért ítéltetett bukásra, mint ahogy azt Oscar Wilde életének példázata is bizonyítja.

Akiknek sikerült továbblépniük a dekadencián, azok életének egy rövid alkotói peridusát jellemzi csak ez a szemlélet, s a szerencsés kitörés, mint például Symons vagy még inkább Yeats esetében a szimbolizmus irányában történt.

Az előbbieken már jelzett, az esztéticizmus diadalát jelentő per Whistler és John Ruskin között zajlott (1878). A per kezdeményezője Whistler volt, aki becsületsértéssel vádolta Ruskint, mindazért amit Ruskin Whistler *Impresszionista noktürnjeiről* bírálatképpen elmondott. A meghallgatások során, amit a nyilvánosság nagy érdeklődéssel kísért, Whistlernek alkalmat nyílt a Baudelaire és Gautier-féle esztétika népszerűsítésére, amely főképpen a művészet moralitásának és a művész társadalomfelettségének kérdésében ütközött ellentmondásba a ruskini felfogással. Bár a perköltség anyagilag tönkretette a festőt, elveinek és az önmagának szerzett népszerűség kárpótolta az anyagi veszteségért.

7.3. Oscar Wilde és az Aesthetic Movement

Az „Aesthetic Movement” legmarkánsabb egyénisége kétségtelenül Ruskin és Pater lelkes tanítványa: Oscar Wilde volt. Karizmatikus egyénisége, színházi sikerei és sziporkázóan szellemes stílusa miatt ő volt London legnépszerűbb dandyje, aki nemcsak stílusában de megjelenésében is „esztétikai tárgyat” képviselt. Esztétikai írásai egyáltalán nem eredetiek, elődeinek és kortársainak, főleg Paternek a gondolatait rakja mozaikként össze elméleti írásaiban és előadásaiban. Eredménye lényegretörő, páratlanul szellemes, meghökkentő fordulatokkal és paradoxonokkal teli stílusában rejlik. Mindazokat a lényeges gondolatokat, amelyeket kortársai az esztétikai elméleti írásokban megfogalmaztak, Oscar Wilde rendszerezi és szintetizálja, majd népszerűsíti leghatásosabban előadásaiban. Yeats jegyzi meg stílusáról, hogy életében soha senkit nem hallott olyan tökéletesen csiszolt mondatokban előadni, mint Wilde-ot. „Mintha mondatai azelőtt való este leírta volna, és gondosan csiszolgatta volna” (idézi Warner & Hough 1983: 121).

A *The English Renaissance of Art* című esszéje már címében is Pater munkájára utal. Tulajdonképpen egy irodalomtörténeti visszatekintés az írás, amelyben a vizionáriusság angol és világirodalmi képviselőit idézi Wilde, elsősorban a nagy elődnek Blake-nek, a pre-raffaelitáknak és Edgar Allan Poe misztikus, szimbolizmust idéző költészetének bemutatásával. Wilde a művész szerepéről vallott felfogásával, melynek értelmében a művész célja mindig egy alternatív, vágyott világ megcsillantása a létező realitás megörökítése helyett, tulajdonképpen már Whistlernél találkozhattunk. Hasonlóképpen Patertől veszi át Wilde a művészi ideált jelentő, forma és tartalom egységet leginkább megvalósító zenéről szóló elméletét. A szépség abszolutizálása azonban a kor egyik esztétikai írásában sem jelentkezik ennyire nagy hangsúllyal. Wilde a szépség létrehozásának és élvezetének a képességét minden civilizált nemzet legmegbízhatóbb ismervének tekinti. A világ megismerésének

legidőállóbb módszere - miután a tudományok és a filozófiák is relatívnak bizonyulnak - a művészet marad, hiszen érdeknélküliségénél fogva különbözik minden más olyan jelenségtől, amihez azáltal, hogy gyönyört vagy fájdalmat vált ki belőlünk: közünk van (Wilde: 1983: 133).

„A művész az absztrakt dekorációval, a teljes mértékben kitalált és élvezhető, nem létező és nem reális alkotásokkal kezdődik” (Wilde 1983: 148).

A realitást átstilizáló művészet tehát nem tükör, hanem inkább fátyol, megszépíti, sejtelmessé, misztikussá teszi a valóság elemeiből építkező művészi valóságot. Az okfejtés legmeghökkenőbb kijelentése, amit a Dorian Gray regényében cselekményesen is megfogalmaz, s annak előszavában frappánsan újra hangsúlyoz, hogy tudniillik az igazi élet a művészetet utánozza, és nem fordítva (Wilde: 1983: 149). A realizmus tehát Wilde szerint teljes kudarcot jelent a művészetekben, hiszen „hazudni és igaztalan dolgokat mondani, a Művészet legfőbb célja” (Wilde 1983: 154).

A francia dekadencia népszerűsítéséért Arthur Symons tett a legtöbbet Angliában, akinek kritikai és elméleti írásai minőségben felülmúlják költészetét, amelynek soha nem sikerült megszabadulnia a Baudelaire-i remineszcenciáktól. T. S. Eliot, Ezra Pound mesterének tekinti Symont, James Joyce verseinek ő talál kiadót, Conrad és Hardy prózáját népszerűsíti, azaz a modern angol irodalom megszületésénél bábáskodik. Symons 1889-ben személyesen is megismeri Verlaine-t, Mallarmé-t, Huysmant, s e párizsi modern feltöltődés eredménye a *The Decadent Movement in Literature* című esszéje, melyben a kor a legátfogóbb stílusának a dekadenciát tartja, melynek alvariánsai az impresszionizmus és szimbolizmus. A dekadens irodalomban „a forma perverzítése és a tartalom perverzítése” a túlcivilizált egyensúlyát veszített társadalom tipikus betegsége, egyfajta „maladie fin de siècle” (Symons 1983: 238).

A dekadencia tág értelmezésén Symons maga is túllépett, amikor 1899-ben megjelentette a Yeatsnek dedikált és tagadhatatlanul Yeats hatására írt *The Symbolist Movement in Literature* című tanulmányát, amely immár a szimbolizmust, időtől függetlenül, az irodalmiság örökérvényű ismérveként emlegeti. „Szimbolizmus nélkül nem létezik irodalom” - állapítja meg a tanulmány első mondata (Symons 1983: 242). A szimbólum „elrejt és revelál” egyszerre, s ez az az irányzat, melyben „a látható világ már nem realitás, s a láthatatlan világ többé már nem álom” (Symons 1983: 243). Noha kritikusai szerint Symonsnak nem sikerült a szimbolizmus tartalmát eléggé általánosan és következetesen meghatározni, megállapítható azonban, hogy a *The Symbolist Movement in Literature* című munkájában és az azt követőkben egy összefüggő, egységes és valamennyi művészeti ágat, irodalmat, festészetet, zenét, táncművészetet átfogó elméletet alakított ki, melyben nem nehéz a szecesszió összművészet szemléletét felfedeznünk.

Összegezőképpen tehát megállapítható, hogy a dekadens mozgalom elméleti-esztétikai irodalma nagyon gazdag. A romantikus hagyományokhoz nyúl vissza, annak bizonyos elemeit viszi tovább a szimbolizmus felé, annak befogadására készíti elő az esztétikai ízlést és az olvasói tudatot. A kor kritikai anyaga ugyanakkor rendkívül belterjes is volt, amin azt értem, hogy voltak olyan kedvenc szerzők, akikről valamennyi dekadens kritikusnak, írónak illett írni, továbbá ugyanazok a gondolatok gyakran fordulnak elő különböző szerzőknél egymás ismétléseképpen. Walter Patertől például Rossetti, Swinburne, Wilde, Symons, Yeats is írt kritikát, recenziót, hasonlóképpen Blake-ről is. A mozgalom a század végére erejét veszíti, azok, akiknek sikerült ellentmondásait feloldaniuk, túlléptek az irányzaton, általában a szimbolizmus irányába, akiknek pedig nem sikerült e művészi kitörés - morális bukásra ítéltettek, akárcsak az irányzat.

7.4. A dekadencia sajtóorgánumai Angliában

A dekadenciának, mivel az intézményesült esztétikai, morális és társadalmi normák ellenében hozta létre a maga alternatív művészi világát, érthető módon tehát fórumai sem lehettek a meglévő kiadványok, újságok és folyóiratok. Mint ahogy a mozgalom is rövidéletű volt, folyóiratainak élettartamát is a rövidség, tartalmát pedig a változatosság, az ellentmondásosság jellemzi. Számos lap anyagiak és olvasókör hiányában ment tönkre. Hasonlóképpen a többi európai országhoz, a művészet megújulását felvállaló lapok Angliában is tudatosan törekedtek a változatos profil kialakítására, mindenekelőtt sokfajta műfajnak, művészeti ágnak, nemcsak irodalomnak, de képzőművészetnek is (rajz-, grafika-, illusztrációnak), elméleti írásoknak, esszéknek, irodalomkritikának biztosítottak teret.

A mozgalom jellemzésére az angol szakirodalom gyakran egy állandósult jelzős szerkezetet használ, a „decadent anxiety”-t. A szerkezet főnévi tagjának számos magyar megfelelője van, s valamennyi jól jellemzi a dekadencia tartalmát. Jelenthet aggódást, nyugtalanságot, szorongást, vágyakozást, sóvárgást (Ország: Angol-magyar kéziszótár 79). E kis lapok eklekticizmusukban is híven tükrözik az útkeresést, számos esetben címükkel utalva elkötelezettségükre. A *The Dome* például az esztéticizmus épület - lakás-, funkciót és szépséget ötvöző tárgyak kultuszára utal. Van olyan lap is, mint például a *Pagan Review*, amely szinte kizárólag egyéni vállalkozás, valamennyi írása egyazon személytől származik, különböző írói álnév alatt. Az összművészetek képviselőjét vállalta fel először Angliában *The Century Guild Hobby Horse*, s az évtizednek nevet adó *The Yellow Book*, a kor domináns lapja. A *The Yellow Book* az Oscar Wilde képviselte szélsőséges dekadenciának is a propagálója, s Wilde bukásával együtt a lap helyzete is ellehetetlenül. Valójában azonban a szóban forgó valamennyi lap kudarcában is áldozatot hoz, hozzájárul a művészetek újjászületéséhez, regenerálódásához. E rövid életű lapok gyökerei az 1850-es évekre nyúlnak vissza, amikor a PRB preraffaelita testvéreközösséget létrehozta az angol szecesszió csíráját magában hordozó, mindössze négy számban megjelenő, nem túlzottan profi lapját, a *Germ*-et. A cím, melynek jelentése *csíra* szintén szimbolikus, nagy reményeket sugall kezdeményezésében. A lap a potenciális lehetőségeket rejt s az 1860-as években induló, Mackmurdo neve által fémjelzett *Art and Craft Movement*nek és folyóiratának, a *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1892) előfutárának tekinthető.

A századvégi esztéticizmus és dekadencia kis lapjai számára a *The Germ* (1950), az első szecessziós lapvállalkozás, jelentette a példaképet. A programteremtés szándékával induló lap számos termékeny bizonytalanságot tartalmazott. Munkatársai vagy névtelenül, vagy álnéven írtak a lapba, s noha volt néhány kísérlet manifesztum-szerű, profilt meghatározó cikke, a lap mind a négy száma inkább amatőr, mint profi kísérlet maradt. A *The Germ* az illusztráció aranykorának nevezett 60-as évek előfutára. Rossetti szonettjeit saját illusztrációval jelenteti meg a lapban, s olyan témákat, olyan alkotó- és szemléletmódot vezet be, ami majd a dekadencia kis lapjaiban uralkodó lesz. A festmények-inspirálta szonettek például valójában már a szimbolizmust előlegezik.

A *Aesthetic Movement* másik, eklektikus, inkább képzőművészeti dominanciájú, de szépirodalmat is tartalmazó lapja a *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1892) volt. A lap karakterét két egyéniség Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942) és Herbert Percy Horne (1864-1916) határozták meg. Műtermük az első világháborúig a kor szellemi műhelyévé vált. Mackmurdo, aki eredetileg építész volt, Ruskin is, a pozitivizmus is hatott, de leginkább mégis a művészetek egységét tükröző olasz reneszánsz építészet volt szemléletének formálója. Grafikáinak stilizált indáiban a szecessziós jegyeket, a pusztulás általi megújodás motívumában a dekadencia jegyeit fedezhetjük fel.

A lap címszavai szintén relevánsak. A *guild* szó, mely céhet, szakmai egyesületet jelent, számos 19. századvégi csoportosulás és szervezet nevében megtalálható, amely hasonló gondolkodású művészek laza kötelékét jelölte, s szintén a ruskini, preraffaelita hagyományt követi. A cím *Hobby Horse* tagja a művész őszinteségének megkérdőjelezhetetlenségére utal, azaz a művészi szabadság gondolatára: „A hobby-lovakról nem nyitunk vitát” (idézi Fletcher 1979: 180). A *The Century Guild Hobby Horse* tevékenységéből nő majd ki a Kelmscott Press megalapításának gondolata. A *The Germ*től eltérően a *The Century Guild Hobby Horsenak* határozott manifesztuma volt, a Guild zászlót bontott Mackmurdo egyik cikkében, mely hevesen támadta az illusztrációban meghonosodott naturalizmust. A lapillusztrációban a preraffaelita idealizmus jegyei mellett az absztraktra hajló vonalvezetés is felfedezhető, valamint a szimbolizmus jegyei. A Blake-kultusz ezt a lapot is jellemezte, hiszen Blake a művészeteket éppen a szimbólumai révén ötvözte. A dekadens témák azonban soha nem váltak uralkodókká a lapban, s éves előfizetőinek száma nem haladta meg az 500 főt. Az 1880-as évek végére, részben anyagi okok, részben pedig a két tulajdonos, Mackmurdo és Horne közötti nézeteltérések miatt a lap válságba került, melynek eredményeként 1891-től a lapot jogilag is, szerkesztésében is Mackmurdo veszi át. Ebben a korszakban a nagy rangot és szaktekintélyt jelentő Morrist is munkatársaként tartják számon. Anyagából szempontunkból Richard Le Gallienne egyik esszéje a fontos, melyben a szerző kísérletet tesz a dekadencia meghatározására. Számára a dekadencia több mint stílus, s megnyilvánul a téma kezelésében tapasztalható aránytévesztésben is (Fletcher 1979: 187). 1893-tól a lap neve *Hobby Horsera* változott, s néhány versen kívül nem sok köze volt a dekadenciához, ami mindig is csak egy töredékét jelentette programjának.

1888-1894 között jelent meg, az elsősorban festőknek szánt, *The Artist and Journal of Home Culture* című folyóirat. Az otthon kultúrája a *szép ház* mozgalomnak ad teret. Főszerkesztője, Charles Kains Jackson, lapjában erőteljes homoszexuális propagandát folytatott. 1894. április 2-án jelent meg a *The New Chivalry* (Az új lovagiasság) című cikke, melyben a férfi-férfi közötti kapcsolatot minőségében a férfi-nő kapcsolat fölé emeli. A lapban napvilágot láttak olyan elméletek is, melyek szerint a nők biológiailag alacsonyabb rendűek, értéktelenebbek a férfiakhoz képest. A lap népszerűsíti a francia irodalmat (Mallarmé, Mendés-t), Zola naturalizmusát, Schopenhauer filozófiáját. Gyakoriak ugyanakkor a századvégi ember közérzetéről szóló cikkek, s újnak számít John Donne költészetének a modernekkel rokonítható számos vonásának felfedezése is. Az angolok közül Walter Pater, Burne-Jones, Wilde, Moore, Eugene Lee-Hamilton, Beardsley voltak munkatársai a lapnak.

A szecessziós mesterkéeltséget, választékosságot bizonyítja a lapban megjelent lista, amely művészek számára ajánl divatos színeket és virágokat: a dekadencia zöld szegfűjét (az esztéticizmus szimbolikus virágja, a napraforgó helyett), s kék rózsát; a malachit zöldet, az anilint, az abszint árnyalatot.

1894 után a homoszexualitás népszerűsítése uralkodott el a lapban, ami mehökkentő volta ellenére sem tudta megtartani az olvasótáborát, s megszűnéséhez vezetett.

A *The Dial* (1889-1897) a kor másik, két sokoldalú képzőművésze, Charles Ricketts és Charles Shannon köré csoportosult művésztársaság lapja volt, akiknek körében, Wilde szellemes iróniájával szólva „a legkevésbé unalmas beszélgetéseket lehetett hallani Londonban” (idézi Fletcher 1989: 191). Valamennyi lap közül ennek volt a legnagyobb a formátuma, borítóját egy nagy napraforgófej töltötte ki, amely Whistler híres tapétáinak világosbarna színét idézte. A címben szereplő *Dial* szó emlékeztethet a napraforgóra, de utalhat az iránytű, óra vagy bármilyen tájoló műszer körbeosztásos számlapjára, tehát egyszerre jelenti az esztéticizmust és azt, hogy művészi iránytűje kíván lenni korának, vagy legalábbis egyfajta, alternatív irányt szeretne képviselni. Szellemiségében a *The Dial* az *Art*

and Craft hagyományokat, azaz a *Hobby Horse* hagyományait folytatja. Valódi programot ez a lap sem tudott adni, csupán a szépség, a szép-lét fontosságát hangsúlyozta.

A korszak kis lapjai közül a valóban irodalomtörténeti fontossággal bíró újság az évtized névadó lapja, a *The Yellow Book* (1894-1897), s sárga kilencvenes évek lapja, a vidáman excentrikusnak nevezett lap, melynek címlapját Beardsley illusztrálta, s melyről ismét Wilde megjegyzéséből tudjuk, hogy igazán nem is volt sárga (idézi Fletcher 1979: 192). Kiadója üzleti vállalkozásként indította a kiadványt nagy profit reményében. A remény mögött az a felismerés állt, hogy nagyobb tömegigény lenne egy a modern művészetet népszerűsítő lapra, aminek a kis példányszámú, szűk körű érdeklődést kielégítő sajtótermékek mindaddig nem tettek eleget.

A kiadvány népszerű témáit a házasság jövőjével, az ún. Zola-kérdéssel, az új-hedonizmussal foglalkozó cikkek jelentették (Fletcher 1989: 192). Általában az újszerű élet- és művészideált egy-egy személyiség szimbolizálta, mindenekelőtt a festő Whistler és az író Wilde. A modern nőt Mary Wollstonecraft testesítette meg, aki a homoszexuális dandy-típusának volt a női megfelelője. A lap minden újszerű irányzatnak teret adott: a dekadenciának, a realizmusnak, az impresszionizmusnak. Kiadója Lane vigyázott arra, hogy fokozatosan szoktassa az olvasóközönséget a meglepő gondolatokhoz, de azért ne váljon annyira extrémé, hogy elveszítse őket. A lap a kor követelményeinek eleget téve sok hirdetést is tartalmazott, és favorizálta a nőírókat.

Tartalmilag a *The Yellow Book* a korízlést követte, nem közölt teljes regényeket folytatásokban sem, annál inkább adott közre egyfelvonásos színdarabokat, rövid verseket, tartalmukban egyszerű, de rendkívül szellemes esszéket és modern novellákat. A novellák főhőse leggyakrabban a meg nem értett vagy félreértett, passzív művész volt, aki szinte törvényszerűen bukásra ítéltetett.

A Wilde-per alkalmával a *The Yellow Book* sem tudta elkerülni a kompromittálódást, noha a per alatt mellőzte Wilde írásainak közlését, lassan-lassan elveszítette önazonosságát és olvasótáborát, s mindössze két évvel sikerült túlélnie a Wilde-per.

Ellentmondásossága és kompromisszumai ellenére is a *The Yellow Book* számai a dekadencia és az új művészet legfontosabb fórumai voltak, sikerült a szűk klikk-érdekeken túlnőnie, s a modernizmust elfogadtatnia egy nagyobb olvasóközönséggel. Nyomdatechnikáját, illusztrációanyagát tekintve is a legkorszerűbb lapok közé tartozott.

A *The Yellow Book* bukása után a tiszavirág-életű, angol-francia *The Savoy* vált a dekadencia fórumává. A Wilde-per után nem volt könnyű dolga a lap szerkesztőinek. Beköszöntőjében Arthur Symons kissé apologetikusan arról szólt, hogy sem a realizmust, sem a naturalizmust, sem a dekadenciát nem kívánják népszerűsíteni, hanem csupán a jó művészetet, iskolától, azaz irányzattól függetlenül. A *The Savoy* egy újabb lapkísérlet arra, hogy egy nagyobb olvasóközönséget nyerjen meg a modern művészet számára. Előbb negyedévenként, majd havonta jelent meg, reklámot egyáltalán nem közölt, de nyomdatechnikájában, illusztrációs anyagában a *The Yellow Book*, a *The Dial* és *Hobby Horse* alatt maradt.

A *The Savoy*-ban megjelent lírai anyag szinte kizárólag dekadensnek minősíthető. Itt jelentek meg Yeats szerelmes versei, az elidegenedést és apokaliptikus megsemmisülést hirdető versei, Lionel Johnson vallásos eretnekeket dicsőítő szonettjei. Mivel a francia irodalom irányába rendkívül nyitott volt a *The Savoy*, fontos szerepet töltött be a szimbolizmus nemzetközi történetében, noha inkább elméleti írásaival, mintsem a lapban megjelent szépirodalommal szolgálta a szimbolista elveket. Úgy, ahogy Arthur Symons elméleti

írásainak alapján a dekadencia szimbolizmusba való áthajlását figyelhetjük meg, hasonló változásnak lehetünk tanúi a *The Savoy*ban is. A párhuzam nem véletlen, hiszen Arthur Symons és W.B. Yeats fő munkatársai voltak a lapnak.

A *The Savoy* megszűnése után újabb rövid élettartamú lapok jelentek meg az irodalmi közéletben, úgymint a *The Peageant*, (1869-1897) ami a *The Dial* utódjának tekinthető, a *The Anglo-Saxon Review* (1899-1900), és az *Art Nouveaut* népszerűsítő *Evergreen*.

A fentebb említett kis lapok egy újfajta érzékenységet tükröztek, s nemcsak a Viktoriánus-szintézis ellenében létrehozott alternatív művészi normáknak adtak hangot, de utat nyitottak az avantgarde felé is. A modern ember identitás vesztese, az idő, térszemléletben megnyilvánuló bomlás, a nemzeti hagyományoktól való eltávolodás európaibb, homogénebb, nemzetközibb irányzatokkal mutat rokonságot.

8. Szemléletmód és stílus

A szépirói stílust elsősorban mindig egy időszakra jellemző művészi magatartásformák és az annak megfelelő alkotói módszerek határozzák meg. Az irodalomban soha nem az alapvető témák változnak, hanem a látásmód, a szubjektum valóság-megközelítése. A művészi újdonság mindig a szubjektum és az adott világ viszonyában rejlik, hiszen „a biológiai és társadalmi lét dualitása alkotja az ember mint ember létének alapját...”, másrészt a társadalmi fejlődés az emberekben egy új dualitásnak, a partikularitásnak és a nembeliségnek a harcát avatja döntő tényezővé (Lukács 1976/ II. 330-331).

A századforduló magyar irodalmának hőseire a kiábrándultság és a fölöslegességérzés tudatos vagy kevésbé tudatos átélése a jellemző, függetlenül társadalmi hovatartozásuktól. Az arisztokrácia képviselői (Justh Márfay - és Nifforjai, Belényesi Lollyja) éppen úgy ráeszmélnek kiútatlanságukra, mint az elszegényedett dzsentrihősök, vagy a társadalmi lecsúszásban értelmiségi pályán megkapaszkodó szellemi munkások vagy művészek.

A századvégi kisemberhőst is a nembeliség megtapasztalásainak irányába űzi tudata. Ez a folyamat azonban mindig megreked a partikularitások szintjén: így teremődik meg a kétpólusú, a reális és a megálmodott világ feloldhatatlan kettőssége. E korszak fölöslegességtudattal küszködő figurái már nem olyan formátumúak, mint az egzisztenciájukban nagy szintézist megvalósító romantikus hősök. A szintézis igénye megvan, csupán megvalósulása marad el. Ennek a frusztrációnak műfaji sajátosságokban is megnyilvánul a következménye. A romantika vezető műfaja a regény, hiszen a nagyformátumú hősök hasonló műfajt igényeltek, a századforduló domináns műfaja a novella, s annak is egy sajátos átalakulási folyamatot mutató válfaja, a lirizált novella, amelyben a szubjektívizmus válik hangsúlyossá. A visszahúzódo realitás ellenpontjaként megjelenik a teljességet ígérő vagy hazudó álomvilág, az illúzió, a mesevilág, a dekoratívan stilizált képzelte világ. Amikor a korszak irodalmát és jellegzetes témáit úgy vesszük számba, hogy vezérelvünk a szecessziós stílus, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a stílus tartalmi oldalát sem, amely az előbb említett mindkét világot átfogja.

A szecesszió alapvető emberi magatartása a menekvés az önmagunk vagy mások által teremte világokba.

A szecesszió mint szépirói stílus leginkább e menekvés formáinak és állomásainak a bemutatásában teljesedik ki mind az angol mind a magyar irodalomban. A szecesszió és a vele gyakran szimbiózisban élő impresszionizmus elsősorban a teremte világok stílusa, a realizmussal és naturalizmussal ellentétben. Ezért nem véletlen az, hogy a magyar irodalomban az egymásnak ellentmondó stílustörkvések nemcsak egyazon életművön belül, de egyetlen művön belül is szimultán jelennek meg, mint például Bródynál, Gozsdunál, Csáthnál, akiknek prózájában a naturalizmus jegyei sajátosan keverednek a szecesszióval és impresszionizmussal. Hasonlóképpen az angol Conradnál is, akinek írásművészetében a realizmus szimbolista esztétizáló elemekkel gazdagodik.

Mielőtt a stílusukban is szecessziós szövegrészleteket jellemző témakörök alapján csoportosítva bemutatom, fontosnak tűnik az individuum önértelmezéseinek számbavétele. Az egyén újszerűen sajátos helye, amely alapvetően a külvilág és az individuum között megbomlott egyensúllyal jellemezhető, az egyén skizofrén tudatát eredményezte, az „itt benn” és „ott künn” kettősségét, amely viszonyra vizsgálódásom tárgya az újfajta életszemlélet és az abból fakadó stílus is visszavezethető.

8.1. Céltalanság és fölöslegességtudat

Fin de siècle

Fin de globe ... Life is a great disappointment

(Wilde: The Picture of Dorian Gray)

A kiábrándultság a kor alapélménye, amelynek éppen annyi árnyalata lehet, mint magának az életnek.

Lovik Károly városi zenészei gyötrő kálváriájukat járják, miközben az elhivatottság tudatával vigasztalják korgó gyomrukat. Haláluk pillanatában a hófehér vidékre széttéekintve jönnek rá, hogy tulajdonképpen ennyi volt életük: céltalan, éhes bolyongás városról - városra. A novella befejező képei szimbolikussá, példázatértékűvé emelik a realisztikus leírást, s egy teljesen más nézőpontból láttatják a művet:

Csak Jeromos maradt még egy ideig lábon és karosszékében ülve kinézett a havas vidékre. És ahogy kibámult a messzeségbe, amely ismét egyenesen, hófehéren bontakozott ki előtte, egyszerre tisztán látta, hogy az út, amelyen idáig jöttek, az élet útja volt.

Az emberek a dicsőséget, a pénzt, a boldogságot hajszolják, aztán lassan mind kifáradtak, összetörtek, megöregedtek és a reketyés előtt aranyat, babérágat, csókot mindent a világon odaadnának érte, hogy nyugodtan tudjanak meghalni (Lovik: A városi zenészek 230).

Malonyai Dezső *Pipacsok* című kötetének kivétel nélkül minden novellája vagy halállal vagy egy életet megpecsételő kudarccal, kiábrándulással végződik, s így hagy hiányérzetet az olvasóban. A kisember figuráját Malonyai a következőképpen jellemzi ajánlásában: „Ebben a könyvben egy néhány történet van, alakokról kik itt élnek, szenvednek velük, közöttük; támadnak, elmúlnak, alig élnek. Hasonlatosak a pipacshoz, mely nyaranta előzőnli, telerikítja az egész mezőt nem egészen egy napig” (Malonyai: *Pipacsok* 2).

Máshol pedig éppen a kisszerű szenvedések jelentik az élet tartalmát:

Az igazi életnek talán éppen a visszái adja meg a nyitját. Az értékeket helytelen pontokon keressük a földön, azért akadunk olyan nehezen rájuk [...] Az életben vár a szerencse, nem az örömek, nem a boldogság az, ami bennünket összekapcsol, hanem a nyomorúság a szenvedés, a megpróbáltatások (Lovik: Zsánky 46).

Elek Artúr művészetében az élet sokarcúsága a visszatérő motívum. Az álarc azonban csak látszat sokféleséget takar, hiszen a hős minduntalan kénytelen rájönni arra, hogy valamennyi maszk alatt önmaga rejlik. A felismerés, mely szerint „ami másban van, az benned is van” a kiábrándulás döbbenetével hat az önmagukkal való szembenézést követően:

Csak én, mindenfelé én: az ősi, az engesztelhetetlen ellenség, akit sem elnémítani, sem megölni nem lehet.... Mily borzasztó egyedül lenni; mily borzasztó az üresség, mily borzasztó a csend (Elek: Az utolsó 133).

Két lényeges motívumot tartalmaz az idézet. Egyrészt az önvizsgálás, önelemzés motívumát, amit a kiábrándulás maximuma: a hős önmagából való kiábrándulása követ. Ezt a lelkiállapotot nagyon gyakran csak az önpusztítás oldhatja föl, de legalább ennyire tragikus a megváltást jelentő, halál nélküli megoldás, amikor a szubjektum fatalisztikusan önmagát ellenségként kénytelen elviselni.

A modern embert éppen a céltalanság ellenében vállalt élet magasztosítja fel a görög isteneket meghazudtoló hőssé (Nietzsche: A tragédia születése).

Ugyanezt a gondolatot Babits így fogalmazza :

Érzem, hogy legjobb rendben elpihenni
s nincsen tovább már törekedni út:
rosszkor születünk, s nincs mód újralenni,
nekünk csupán az élet csontja jut.

És mégis egyre futok, egyre vágyom
s valamit keresek még a világon,
mit nem fogok meglegelni sohasem

(Babits: Festett cél, pusztá semmi).

Elek Artúr Orzó-nemzetségét is egy megfoghatatlan átok gyötri, melynek magyarázatát a hős felnőtté válásának pillanatában - akár egy beavatási aktus - revelációszerűen tudja meg. A kiábrándulás végzetes: a toronyszoba, ahol vélhetően az élet titka rejlik, s amivel hősünket is hitegették: üres. Orzó Bálintnak rá kell jönnie, hogy a titok „nem a toronyban, hanem a szívünkben van”, s hogy eddigi teljes életét, akárcsak az elődeiét a meddő illúziók tették terméketlenné. A szembesülés traumáját csak öngyilkossággal tudja feloldani a hős, hiszen ő a halálraítélt dzsentrí képviselője (Elek Artúr: A toronyszoba 5-22).

Hasonlóképpen a halált választják az életből való gyógyulásra *A nászhajó* hősei is. A nász és halál ellentétét egybeolvasztó szerelemfelfogás nem elszigetelt jelenség a kor művészeinél.

A hajó, a bibliai Noé bárkája óta, az élet archetipikus szimbóluma, amit nemcsak a századfordulón, de a kortárs filmművészetben is sokszor és sokféleképpen értelmeztek. Erről a hajóról követik el páros öngyilkosságukat a fiatalok:

És lenn a hajóban egymás után lebbentek félre a függönyök s egymás után támolyogtak fel összeölelkezve a fehér párok. Mint a bágyadt fehér virágok konyultak rá a korlátra, a szellő himbálta fejüket s harmatcsepp módjára ragyogott benne a szemük. Mind a vizet nézte, szemök vágyódva fürkészte a sima fekete tükröt, karjuk sóvárogva nyúlt a tenger felé (Elek: A nászhajó 135).

A szecessziós stílus számos jegyét ötvözi az idézet. A szimbolikája mellett a fehér szintén konnotatív társításokat asszociál (Vö. „A fehér-szürke-fekete skála színei közül kétségtelenül a fehér a legjelentősebb a századforduló stílusában” [P. Dombi 1976: 15]).

A virágmetafora az esztétizáló természetélmény legfontosabb szecessziós eleme, amit a szellő, himbálódzó fej, harmatcsepp szervesen egészít ki, azáltal, hogy valamennyi a virág szemantikai mezejébe rendelhető.

A gesztusszerűen magasba emelkedő kar szintén a szecessziós művészet jellegzetes mozgásformája s az elvágyódást, halálvágyat szimbolizálja. Ami az ornamentikában a hullámzó díszítőelemek, a zenében a motívumok konok ismétlése, az jelen esetben a sóvárgóan kinyúló kar motívuma.

Az önként választott halál abszolút választ és megoldást jelent az élet gyötrelmeire. Létezik azonban egy másik fajta, relatív válasz; a kicsinyes élet vállalása, ami pontosan e jellemzője miatt annyira emberi. Egy-egy tárgy, dallam vagy vers hamar átlendíti a hőst az emlékezés vagy álmodozás világába, s feledtetni tudja a valóság kicsinyességét. Ez az átlendülés formailag a magyar irodalomban a próza lirizálódását eredményezi, és az önmagát kereső, bizonytalanság lelkiállapotát megélő szubjektum terméke.

Az előbbieken leírtakat példázza a következő novellarészlet:

Milyen furcsa állat az ember - dühöngött. - Szépen elbúcsúzik a nagy dolgoktól leszámol velök nyugodtan, mintha álom lett volna minden. A kicsiny dolgok pedig belénk csimpajkodnak, s visszük őket magunkkal, mint a porszemet a ruhánkon.

[...] A Virágok, az arcképek, a négy-öt sornyi szarkalábok, a selyem és csipkerongyok, melyeknek történetük volt.

Hanem ez a dal elég volt rá, hogy rosszkedvűvé tegye egy egész kiállhatatlan, hosszú nyáron át.

Egy este, amint verandáján ülve Anyegint lapozgatta, nem tudni hányadikszor, ismét megcsendült a fülében az elkoptatott, elcsépelt dallam. - és eszébe jutott, amire nem gondolt réges-régen... (Ambrus: Telepathia 184).

A Menekvés passzív formája az emlékezés, az ábránd és illúzió. Aktív formája pedig a bolyongás, a kívülrekedtség tudatos vállalása. Gozsdu Elek „füstéhes vándora”, az akadémikus ulánus tiszt a Theresianum fegyelmét nem tudta megszokni, s ezért válik földönfutó vándorrá: „Nem bírtam nézni ezt a jóllakott boldogságot, és elindultam a világnak” (Gozsdu: Országúton). A Theresianum fegyelme szimbolikusan a monarchia katonás-bürokratikus államrendszerére is utal.

Az anyagilag tehetősebb hősök külföldre, főként Párizsba menekülnek, s ha felejtésnek ez is kevés, Indiában, Egyiptomban s afrikai vadászaton keresnek kalandot.

[Péter grófot például] Európa kifárasztotta; a színházak és a lóversenyek untatják, a szarvas cserkésznek és falkavadászatnak nincs immár ingerük (Gozsdu: Napraforgó 231)

A Bródy-hős Bem Gyula is kilép az életből s egy stilizált fehér szobában éli le utolsó heteit önkéntesen választott elszigeteltségben.

Nem bírom ezt az irtózatot futást, mindig előre, cél nélkül, sehol megállni...

(Bródy: Az ezüst kecske 333).

Gozsdu Elek lírai hőse számára az élet örök beteljesületlen vágy, a különbség csupán az érzélem intenzitásában érzékelhető:

Nem - a vágyunk kielégítést nem fog sohasem találni ... a mi vágyunk csak pihenni fog

(Gozsdu: Levelek 1912. VIII.19. 332).

Máshol:

Unom a házasságot, unom magát, unom önmagammat és az egész világot! Minek éltem? Miért lettem negyvenéves (Gozsdu: Őszi eső 178).

Bródy egyik korai dekadens regényének hősnője Dóra így értelmezi saját sorsát:

[...] Nekem úgy tetszik, hogy ez az egész ház egy nagy kriptá, legalább ötven fülkével, és a lakók benn mindnyájan meg vannak halva (Bródy : A rubin lányok 52).

A tüdőbajos gróf Kanuth István olyan önpusztító életet él, hogy világfájdalma és életundora ösztönös élni akarását is legyőzi:

A gróf egész testében remegett. Szemei szinte égtek. Csontos arcán lehetett látni, amint az üterek lüktettek, amint gyöngéd arcizmai az idegek hatalma alatt reszkettek. [...] A gróf sokáig feküdt még a kereveten. Egészen élettelennek látszott. Kezei jéghidegek voltak, a körmei, a szája széle megkékültek. Hosszú időközökben és mélyen vett lélegzetet. Úgy tetszett, mintha lélegzete egy szakadatlan láncolata lett volna a sóhajoknak. Izgatott agyában egyetlenegy sötét gondolat volt, amely egész lényét foglalkoztatta.

- Ez az! Az élet terhe, undora! - morogta magában. - Nincs menekvés!

(Gozsdu: *Spleen* 197).

Babits *A sorshoz*, *Az örök folyosó* és *Recanati* című versei szintén a világban a helyét nem találó költő léthelyzetét értelmezi.

Ó csak azt tudnám, hogy mire vágyom,
hiszen a sors, bármily útra szab!
kenyerem vágy, unalom az ágyam:
mindenütt rossz, otthon a legrosszabb.

Vágyam van és semmire nincs vágyam:
hogyan lehetne? Mit nem ismerek,
Tán egy kék virágot keresek.
Hol vagy, hol vagy, édes kék virágom?

(Babits: *Recanati*)

A vagyontalan magányos választhatja a vándorlást, a társadalmi nonkonformizmust kifejező életformát, az arisztokrata vadászhat egzotikus tájakon, gyönyörködhet Párizsban, Nizzában, Cannes-ban, Velencében, Rómában és Firenzében, de a családját mindennapi munkájával eltartó tudós - értelmiségi számára csupán a vágyakozás marad. Ehhez a típushoz tartozik Lovik tanárhőse, Baj Albert is, aki rajongva sóvárog lepkéi után Afrika őserdejébe, ahol termékeny tudóséveit töltötte egykor. Végül úgy dönt, véget vet nyüglődésének és visszautazik vágyainak földjére, otthagyja a polgári életet, a piros téglás gimnáziumot, állását és feleségét, de elutazni végül mégsem tud. A szerelem, család, polgári élet és a felfedező-szenvedély közötti választani nem tudás gyötri halálra Baj Albertet, aki miközben rajong és sóvárog, rohamosan öregszik és végül fiatalon meghal. A novella (Lovik: *Dél csillaga*) hőse ugyanannak az akaratgyengeségnek az áldozata, mint Justh hősei. A jelenség osztályméreteket ölt, mint ahogy ez Márfay Gáborban tudatosul is:

De [Gábor] nemcsak saját, nemcsak az öccse gyengeségét siratja, hanem egész pusztulásra megért, elkorhadt faját, amely rohan lefelé a lejtőn, hiába, nincsen akadály, rohan a megsemmisülés felé, mert ezt egy erősebb, egy hatalmasabb törvény parancsolja így. Tudta, hogy így lesz - mert így kell, hogy legyen.

Fuimus! Fuimus! ... (Justh: *Fuimus* 234)

Gozsdu Elek szerb hőse Diniszin Péter is öntudatos helyzetelemző, aki korát okolja saját kisserűségéért:

Én őszinte ember vagyok. Hiszem, sőt meg vagyok győződve, hogy más körülmények között hős lett volna belőlem, valami nagyszerű mártír, de mikor az embernek nincs hozzá tárgya, mikor az ember nagy eszméknek akar élni, és nincs mire alkalmazni! Mikor minden, ami az embert körülveszi, olyan végtelenül törpe, semmi. [...]

Éreztem, hogy ereimet feszegeti a vér, hogy karjaimon az izmok feszülnek. Valami nagyszerűt akartam véghezvinni, de hogy mit, azt nem tudtam meghatározni.

(Gozsdu: A mártír 126)

A képzelt világok másik fajtája a keleti életbölcselet szerinti életforma. A hinduizmus, a buddhizmus, a nirvána és siva-bölcselet hatását fedezhetjük fel Justh Zsigmond és Czóbel Minka (Maya versek) munkáiban. Ambrus Zoltán hőse, a festő Biró Jenő felesége halála után szintén a keleti vallásbölcseletből merít erőt az újrakezdéshez:

[...] Biró Jenő úrban volt valami a hindu szentből, aki nap-nap után, órákon és órákon át csak, a tulajdon köldökét szemléli s mélységesen el van merülve Nirvánába vágyó lelkének vizsgálatába (Ambrus: Midás király 324).

Angliában a keleti bölcsek helyett az esztéticizmus az epiküroszi filozófiával fonódott össze. Walter Pater *Marius the Epicurean* című regénye e bölc, de passzív életbölcseletnek a kézikönyve is lehetne. Marius, aki végül Marcus Aurelius titkára lesz, nem cselekvő hős, csupán érzékenyen reflektál a világra, értelmezi jelenségeit. A regény ennek a magatartásformának megfelelően a hagyományos regényformát módosítva a filozófus esszéregény kategóriájába sorolható.

A felfokozott, ingergazdag polgári élet, vagy éppen ellenkezőleg az unalmas egyformaság nemcsak mesés víziókra ösztönzik a tudatot, de a realitás olyan betegesen aprólékos megfigyeléséhez is vezethetnek, amely már a torzítás, a morbiditás irányába fajul. Kitűnő példája e deviáns érzékenységnek Babits Lovagghja.

Látási zavarok, azt mondják, nagyon gyakoriak ideges embereknél. De az ő látomásai valami egészen különösek, különösen objektív jellegűek. Már eddig is érezte ezt, de még sosem volt ilyen tiszta és éles. Hogy lehet ilyen pontosan, homály és ügyetlenség nélkül elképzelni valamit? Olyan ritkán látott, rajzolni is nehéz dolgot, mint ezek?

Egy pillanatra szinte elnevette magát. Röntgenszem!

(Babits: Novella az emberi húsról és csontokról 77-78).

A körön kívülség, a „mi mindig mindenhol elénk” kirekesztettség motívuma szintén élménye a kor emberének, akik Cholnoky László marionett-figuráihoz hasonlóan öntudatlanul élnek le életük egészét.

Égész életem abból állt, hogy mindig későn tudtam meg azt, ami rám nézve kellemtelen volt. Csak asszonykoromban mondták meg, hogy milyen páratlanul szép lány voltam. [...] Mindig későn, nagyon későn tudtam meg, hogy milyen boldog voltam ekkor és ekkor, régen. És általában, nem így vagyunk-e mindnyájan mindazzal, amit az élet nyújt

(Szini: Majd megtudod valaha... 250).

A világmegvetés nemcsak az élet tagadásában nyilvánul meg, de ezzel homlokegyenest ellenkező törekvésekben is: a szubjektum mitikus nagyságúra növesztésében. Önpusztítás és önmítosz egyszerre van jelen az ugyanazon léthelyzetre adott kétféle, szélsőséges reakcióként. Az önmítosz-teremtés legjobb példáját Ady képviseli a magyar irodalomban. Az angolban Oscar Wilde teremti meg ezt a magatartásformát, s a kor filozófiájában kétségtelenül a Nietzsche-féle Übermensch-elmélet táplált valamennyi önmitizálást. Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regénye a művész ember feletti voltát hirdeti, de ugyanennek a felfogásnak az életképtelenségét is bizonyítja. Előadásai, novellái, színdarabjaiban és

meséiben sajátosan Oscar Wilde-i szellemességgel és frappáns rövidséggel fogalmazza meg önmaga felsőbbrendűségét, másoktól való minőségi különbségét:

I often have long conversations all by myself, and I am so clever that sometimes I don't understand a single word of what I am saying.[...]

It would be unfair to expect other people to be as remarkable as oneself

(Wilde: *The Remarkable Rocket* 310).

Most men and women are forced to reform parts for which they have no qualifications. Our Guildensterns play Hamlet for us, and our Hamlets have no jets like Prince Hal. The world is a stage, but the play is badly cast (Wilde: *Lord Arthur Saville's Crime* 168).

I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets (248).

It had told him to love his own beauty

We live in an age when unnecessary things are our only necessities (248).

The great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also (26).

Personalities, not principles, that move the age (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 67).

A kor emberének létértelmezése két összetevőt tartalmaz: céltalanságot és fölöslegesség tudatát. A kiúttalanság két végletes formája az önpusztítás és önmítosz-teremtés. Ezen kívül az adott léthelyzetből való kitörés prózaibb formáival az újrakezdéssel és a befelé fordulással is találkozunk. Az egzotikus messzi tájak, a képzelet-teremtette világ szintén jelenthet menedéket a szubjektum számára. A felfokozott képzelet a teremtett világot gyakran túlozza groteszkké vagy morbiddá.

A vizsgált irodalom társadalmi vonatkozásai az emberi kiszolgáltatottság és a társadalmi deklasszáció fokozatainak – az elszegényedés, betegség, alkoholizmus, és narkózis – ábrázolásában ragadhatók meg leginkább.

8.2. Polgár és művész

És látod olvasó, arra a nagy bajra, hogy élünk, csak az lehet az orvosság, hogy kitágítjuk életünket, - és még jobban élünk, és elkábulunk a nagy életben - az életet, amely olyan csodaszép nagyban és oly rettenetes gyötrő néha kicsiben...

(Babits: *Líra, kalendárium, mese, vers, kabala* 64).

A századforduló szecessziós irodalmában bemutatott fő életforma kétségtelenül a polgári, még akkor is, ha alanyai arisztokraták, dzsentrik vagyontalan államhivatalnokok, vagy az értelmiségi réteg képviselői, netán alkotó értelmiségiek: festők, írók, publicisták. A korukkal lépést tartó arisztokrácia tagjai is polgári életet élnek Pesten vagy a vidéki nagyvárosokban, s ha anyagilag megtehetik: Párizsban, Münchenben, Bécsben. Legtöbbet a metropoliszok kozmopolita életéről az angol irodalomban Henry James-től tudhatunk meg, a magyarban pedig Justh Zsigmond novelláiból, *Párizs elemei* című esszé-sorozatból, Párizsi és hazai naplójából valamint leveleiből tudhatunk meg. „Justh számára a Napló a századvég neki mindenre választ adó, titkos kalendáriuma” (Díószei 1969: 464).

A kifinomult polgári ízlés, az élet élvezetének képessége, a művészetek pártolása és a műélvezet, a műkedvelő művészi munka a legfőbb vonásai a metropolitának.

Az utolsó hangulat című Justh-elbeszélés hőse, Szeghalmi Gábor modern költő, aki Dante Rossetti verseit olvassa, „bár gondolatai távol barangoltak e bús dolgoktól.” Dante Rossetti pre-raffaelita költő nevének említése mint kultúrélmény csupán a hangulatkeltés, a gondolati elrugaszkodás eszköze.

Kizárólag a szépnek élt, ezért tett, s ezért akart teremteni. A szó tágabb értelmében műkedvelő volt.

Még a teremberendezése is műkedvelésről beszélt, benne három művészi korszak kincsei a költő modernizmusát, és öt világrész különlegességei kozmopolitizmusát hirdették.

A tompa aranybronz színű préselt bőrfalak tele voltak aggatva kínai páncélokkal, perzsa szőnyegekkel, párduc bőrökkel, indiai selyemszövetekkel, meg nagy kínai mandarin köpenyekkel, amelyek élénk foltokat festettek a komor alapra

(Justh: *Az utolsó hangulat* 138-139).

A részlet határozós szerkezetei (*lassan leült, gondolatai távol barangoltak*) jellegzetesen szemlélődő magatartást tükröznek. A környezetrajz leírása a nominális stílusra jellemző jelzős szerkezetek halmozásával valósul meg, ahol a főnevek szemantikája (perzsa, selyemszövet, mandarin) a divatos keleti világot idézi, a jelzők pedig a látási érzetekre apellálnak: *tompá arany bronz, élénk foltok, komor alap*.

A részletek aprólékos megfigyelése, a benyomások pontos leírása olvasásakor Halász Gábor meghatározása jut eszünkbe: aki szerint „a leírás a próza iparművészete”(1941: 6). Justh nemcsak leírja, de mindig értelmezi is a látványt:

A társaság majd mindegyik tagjának van valamiféle gyűjteménye. Ruházatukból csak úgy mint lakásaikból a legmagasabb fokú színérzék nyilatkozik.

Egyik-másik asszony úgy tűnik fel előttünk, mint egy egész korszak quintessenciája. Megvan ezek egyéniségében mindaz, ami korunkban sajátos a második fokon. Szubtilisak mindenképp (Justh: *Páris elemei* 69).

Gozsdu Elek arisztokrata hőse a darwini evolúcióra és az arisztokrácia lókedvelésére egyaránt utaló műszóval (inbreeding azaz beltenyészet) tudományosan magyarázza osztályának jellemzőit:

Ön tudja, mi az, „In and in breeding!” A lovaink és kutyáink pedigréinél nagyon sokat adunk rá, de saját magunkkal nem sokat törődünk. Az eredmény? Csupa ideg; csupa szenzibilitás; a refinement eszeveszett ösztöne; pedig az életképességhez kell egy bizonyos foka az ellenállási képességnek, ami szükségképpen erőteljesebb, azaz durvább idegeket feltételez (Gozsdu: *Spleen* 194).

A *szenzibilitás*, az *ellenállási képesség*, az *idegek* az akkor még csak csírázó pszichológia terminológiájába tartoznak, s mindenképpen újszerűnek hatottak.

Mintha csak az előbbi jellemzést folytatná a *Taedium Vitae* című Justh novella főhőse a Párizsból Magyarországra visszaköltözött arisztokrata Belényesi. A Belényesi név Justhnál többször is előfordul.

Aludni csak ópium segélyével bírt. Ízlése is túltrafinált lett. Nem bírta egymás mellett látni a kemény, ellentétes színeket; a hamis zene, vagy zöreje enerválták. Az erős fény ingerelte! (Justh: *Taedeum Vitae* 14).

Belényesi Párizsra gondol:

A meleg, sötétveres pamlagok, a sötét alapszínű szőnyeg, a kifogástalan tisztaságú tükrök, a fehér márványasztalok, a tompa, sárgásfényű lámpák, a társaság: a múlt. [...] Azok a felejthetetlen, mámoros éjszakák, a friss tavaszi levegő, amelybe virágillat, finom cigarettafüst s kábító parfümök vegyültek. A fel-alá hullámozó nép, itt-ott egy ismert mosolygó női arc, olyan, mint egy mesterien utánzott csinált virág

(Justh: *Taedeum Vitae* 21).

Az ábrándozást, pontosabban a visszamerengést a vidéki fogadó porfelhői indították el. Az idézet elsősorban vizuális érzékünkre hat: a *sötétveres* és *fehér* kontrasztja az elegancia színhatását kelti. A tompított fény, a színek elmosása: nem sárga, csupán *sárgás* az álomszerűség képzetét erősíti. Az idézet második részében a szaglási érzetek dominálnak: *virágillat, finom cigarettafüst, kábító parfümök*. A szecessziós látásmód elmaradhatatlan művészi eszköze a stilizálás, amely konkrétan a mozgást, mozgalmasságot kifejező hullámozásban nyilvánul meg e részletben.

A részlet utolsó mondata a *mesterien utánzott csinált virág* a szecesszió központi szimbólumát, a virágot egészíti ki a művesség és mesterkéeltség képzetével. A *csinált virág* a valószínűtlenbe rendeli a leírást, ami szintén az álomszerűséget fokozza.

A művirág hamisságát parafrázálja a következő idézet is, ahol az élvezetek hajszolása csupán pótszer hatású, de nem az igazi boldogság forrása:

S az élvezet fáradság; eredménye pedig az idegek túltrafinomulása. A szubtilissá vált szervezet aztán megköveteli azt a rettenetes sok élvezetet, amely azért persze a boldogságot pótolni mégsem tudja... (Justh: *Páris elemei* 42).

Gozdsu Elek alacsony származású joghallgatója háziidiájkjának anyja révén kerül finom polgári ízlésű környezetbe, melynek tapasztalatai szemléletformáló erejűekké válnak:

Szomjúhozni kezdtem a jó ízlést. Étvágyam a civilizáció rafinériája iránt megjött. Fogékony természetesen bámulatos gyorsasággal alkalmazkodott a gazdag, finom ízlésű emberek szokásaihoz. A bámulás, meglepetés helyett gyönyört kezdtem érezni. Fokozott mohósággal olvastam a költőket, keresni kezdtem minden dologban azt, aminek íze van, amit élvezni lehet, és megtaláltam! (Gozdsu: *Az étlen farkas* 59).

A novellának társadalmi ellentétre utaló vonatkozásai is vannak, hiszen a fiatal hős, miután Berta kegyvesztettje lett egy farkastörvényű, naturalisztikus világba süllyed vissza. A szecessziós és naturalisztikus stílusjegyek e kétféle világ ellentétét nyilvánvalóan hangsúlyozzák a stílus szintjén is.

A polgári világon belül sajátos hős a művész és az újságíró, akiknek élettörténete a karrierregény műfaját teszi népszerűvé. Művészsorssal foglalkozik Justh *Művész-szerelem* című regénye, Ambrus Zoltán *Solus erise, Midas királya*, Bródy *Don Quixote kisasszony, Színész-vér, Az ezüst kecske* című regényei, Malonyai *Az utolsó*-ja.

Bródy egyik korai regényének hőse, Ardó Kornél Oscar Wilde lord Henry-jének magyar megfelelője (Juhász 1971: 32):

Élni kell tanulni. Használja ki a helyzetét, amennyit lehet. Az élet csak annyit ér, amennyi gyönyört a perc nyújt. Nekem ez az elvem, s ezt fogom követni lehetőleg addig, amíg a becsülettel összütközésbe nem jő (Bródy: Don Quixote kisasszony 22).

A fentebbi idézet párhözamba állítható a következő Wilde-tól és Walter Pater-től származó életcél-megfogalmazásokkal:

The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self (Wilde: The Picture of Dorian Gray 33).

Marius nem hedonista az élvezeteket nem az élvezetekért halmozza, a hedonizmustól elhatárolja magát, a belső teljességet keresi:

Not pleasure, but fullness of life, and „insight” as conducting to that fullness-energy, variety, and choice of experience, including noble pain and sorrow even, loves such as those in the exquisite old story of Apuleius, sincere, strenuous forms of moral life, such as Seneca and Epictetus, - whatever form of human life, in short, might be heroic, impassioned, ideal (Walter Pater: Marius the Epicurean 154).

A művész-elhivatottság és a szerelem dilemmáját éli át a *Solus eris*nek főhőse, Asztalos Gyula, akit a zsarnok oligarcha családfő emberként még csak-csak el tud fogadni, de mint a festészettel kenyerét kereső művészt nem. A regény kivételesen a meg nem alkuvó individuum győzelme a korszerűtlen gondolkodásmód fölött.

Az életemet is odaadnám érte; ... de az éneket, azt ami vagyok, az emberi önérzetemet egyszóval: a lelkemet nem adhatom oda a boldogságért sem! ... Boldogtalanul fogok élni, és egyedül, örökkön egyedül. De a lelkem szava szerint fogok élni! ... az álomnak fogok élni (Ambrus: Solus eris 121).

Csáth Géza nemcsak orvos, író, de hivatásszerű zenekritikusa is két nívós lapnak: a *Budapesti Naplónak* Vészy József gárdájában, majd a *Nyugatnak*. Malonyai képzőművészeti tanulmányokat ír a kortárs festőkről, s egyben kora legtekintélyesebb néprajzkutatója. Bródy először szobrász akar lenni, majd Pesten színészettel foglalkozik, de színészkedik Thury Zoltán is, Petelei pedig testvéreivel kamarahangversenyeket ad. „Következménye volt mindennek az is, hogy a szecessziós íróknál nemcsak a téma, hanem a látásmód is képzőművészeti, főleg festészeti. Éppen ezért a szecesszió és az impresszionizmus kapcsolatát nemcsak a témában, hanem a művészetek fogalomköreiben, az ezt tükröző szóhasználatában is meg kell vizsgálnunk” (Szabó 1976: 61). A társművészetek szépírói stílust alakító hatásáról egy későbbi fejezetben szólok.

A századforduló szecessziós irodalmának képviselői az arisztokrácia és polgárság különböző rétegeihez tartoznak, s valamennyiükre az érzékenység s az ebből adódó életélvezet és kiábrándultság egyidőben jellemző. A valóság és megálmodott világ okozta konfliktusokra a polgárság művész-embere (leggyakrabban író, festő vagy újságíró) reagál a legérzékenyebben, ami a művésztémájú regények számbeli gyarapodását is eredményezte.

8.3. Pózok és szerepek

Az álarc motívumát mint az elidegenedés szimbólumát már az előbbieken említettem Elek Artúr novelláinak kapcsán (Ilária, Álarcosmenet). A modern ember egyik új vonása a szerepjátszás, ami az alkalmazkodóképesség, közvetve az életképesség feltétele. Az alkalmazkodás ugyanakkor konformizálódást is jelent, azonosulást a társadalmilag elvárt szerepekkel. Ecsedi Istvánban (Bródy: Színészvér) talán először tudatosodik e társadalmi jelenség a magyar irodalomban: Ecsedi István azzá lett, mint amivé a többi: modern emberré.

A modern ember nem nagyon tetszett magának. Érzései elvesztették közvetlenségüket, gondolatai frissességüket és világosságukat. Vágyai gyengék, indulatai poshadtak voltak. Örökösen játszania kell, ha mutatni akar valamit: - hamar tisztába jött ezzel az axiómával. Meglepte magát azokkal a különféle pózokkal, amelyeket az emberek előtt vágott, immár önkéntelenül is. Tisztában kezdett lenni azzal, hogy majdnem minden ténye affektáció.

Kétségtelenül túlozta, groteszken látta magát. Az új szempontok elszedítették. Őreá, és nem Szerára illett a jelző: színészvér. Ő volt az, aki az emberek egész repertoárját hordozta magában. Ma ez volt, holnap olyannak látszott (Bródy: Színészvér 74).

A szabadakarat Oscar Wilde-i értelmezéséhez az életstílus megválasztásának szabadsága is hozzátartozik. A Wilde-i életstílus az individuális szeszélyek dominanciáját jelenti a hagyományos morális értékekkel szemben. Ebben az értelmezésben a legfőbb követelmény az individuum önmagához való hűsége és az egyéniség polgárbotrántoztató módon való kinyilatkoztatása.

But there are moments when one has to choose between living one's own life, fully, entirely, completely- or dragging out some false, shallow, degrading existence that the world in its hypocrisy demands. You have the moment now. Choose! (Wilde: Lady Windermere's Fan 383)

History is merely gossip. But scandal made tedious by morality. Now, I never moralise. A man who moralises is usually a hypocrite, and a woman who moralises is invariably plain. There is nothing in the world so unbecoming to a woman as a Nonconformist conscience (395).

Good heavens! how marriage ruins a man! It is a demoralising as cigarettes, and far more expensive (395).

Don't be led astray into the paths of virtue (Wilde: Lady Windermere's Fan 395).

A felületesen értelmezett modernség kellemes példáival találkozunk az *Egy jelentéktelen asszony* (Woman of No Importance) című vígjátékában is:

She is not modern, and to be modern is the only thing worth being nowadays.

A man who can dominate a London dinner-table can dominate the world. The future belongs to the dandy. [...]

People nowadays are so absolutely superficial that they don't understand the philosophy of the superficial. By the way ... , you should learn how to tie your tie better. Sentiment is all very well for the buttonhole. But the essential thing for a necktie is style. A well-tied tie is the first serious step in life. [...]

To get into the best society, nowadays, one has either to feed people, amuse people, or shock people - that is all ! (Wilde: A Woman of No Importance 438-439).

A magyar irodalomban a pózolás nem csupán polgárbotrántoztató vígjátéki csattanókat eredményez, hanem leginkább tragédiákat, mint például a *Nap lovagjában*, ahol Asztalos Aurél a színlelésre épített karrier áldozatává válik.

8.4. A pénz motívuma és a társadalmi megújulás kísérlete

A pénz motívuma már jóval 1907 előtt - Ady *Vér és arany* kötetének megjelenése előtt, melyben a költő külön ciklust szentel a pénznek (Mi urunk a pénz) - megjelenik irodalmunkban.

Bródy Hannájában, a démoni nő, az „asszonyos lány” eképp elmélkedik a pénzről:

Apának és nagyapának igaza van: a pénz a legszebb dolog a világon, mert mindent lehet érte kapni, még egészséget is. ... szeretem a pénzt önmagáért, mert szép és jó, mert az erőket kiegyenlíti, a hatalmát féken tartja és megosztja (Bródy: Az ezüst kecske 313).

Robin Sándor a parlamentben is hasonlókat tapasztal. A politikai érdekek mögött is jól kivehetők az anyagi jellegű mozgatórugók:

Itt is a pénzről beszélgettek. Robin úgy tapasztalta, hogy minden politika fölött, a folyosóra ereszkedő füstfelhőknek is fölötte, egészen fölül úszik a pénz, vékony finom kötegekben, százasok, ezresek, sőt külön kezelt milliók is... Lehet, hogy a kókuszszőnyegek, a pádimentom alatt, az egész képviselőház lába alatt ugyanez az element uralkodott (Bródy: Az ezüst kecske 296).

A részletbeli füstfelhők és pénzfelhők rangsorolt párhuzamba állítása mikroszinten is sugallja azt a sejtelmességet, amely szövegegész (regény) tágabb kontextusát is jellemzi, hiszen Robin Sándornak valóban nincs tudomása egy ideig arról, hogy felesége és annak családja révén kompromittáló megvesztegetésekbe keveredett.

Justh bevallott szándéka szerint *A pénz legendájában* a „bőség veszedelmét akarta megírni” (Előszó a Kiválás Genéziséhez). Bálványosy Mini grófné és Vezekényi Elek tragikuma az ölükbe hullott jómód miatti akaratgyengeségben rejlik. Ennek ellensúlyozásaképpen állít Justh követendő példát a férj, Bálványosy Sándor alakjában, aki egyébként a justhi arisztokrácia-felfogás szószólója. Számára ugyanis az arisztokrácia magatartásmodell, elsősorban szellemi és lelki nemességet jelent, ami nem közvetlenül a pénz illetve a vagyon függvénye:

Nekünk ellenkezőleg azt kell bebizonyítanunk, hogy dacára vagyonunknak, nemesek maradtunk. Hisz a pénz ... igazuk van az anarchistáknak, lealacsonyít, kiöli az érzést a szívből, eltompítja az elmét, mert ostoba göggel tölti be a koponyát.

Hajolj le a néphez, s emeld fel magadhoz... tanítsd, segítsd, meríts tőle (végtelen bölcsességétől) vigaszt. Az arisztokrácia hivatása megmutatni nagyban azt, mait a többinek kicsinyben követnie kell.

Te, feleségem e talajon születél, az első szó, amit tanultál, „láttam” volt s nem „lenni” (Justh: A pénz legendája 130).

A néphez való lehajlás gesztusa, az akaratgyenge arisztokrácia felfrissítése az életképesebb parasztsággal elszigetelt, de mégis jellemző motívuma a magyar szecessziós irodalomnak (Justh: Gányó Julcsa, Fuimus).

Mint ismeretes, a magyar szecessziós képzőművészet népi elemeknek a magas művészetbe történő beemelése révén újult meg, s valami hasonlóra tesz kísérletet Justh is trilógiájában, melynek szimbolikusan a *Kiválás genézise* címet adta, és melyet társadalomfilozófus barátjának, Czöbel Istvánnak ajánlott.

Noha parasztképe misztikus és néhol mitologikus, mégis több, mint a romantikus, idillikus ábrázolásmód (Diószegi 1969: 476) és egyfajta kiutat keres a társadalmilag már korszerűtlenné vált arisztokrata számára.

8.5. Nőábrázolás

A századforduló, mint ahogy erről már a bevezető fejezetekben szóltam, a nőábrázolásban is újdonságot hozott. Az irodalomban, képzőművészetben megsokasodtak a végzetszerű, démoni bűnös nők, s elkezdődött a női nem erősödésének folyamata, amely a huszadik század végére a nők javára módosítja a nemek erőviszonyát.

Az erős nők típusát képviseli Bródy Hannája (Az ezüst kecske), s bizonyos méretekben Bálványosy Mária grófnő is (Justh: A pénz legendája).

A férjén uralkodó Hanna a férjében csupán a társadalmi ranglétrán való fennebb emelkedés eszközét látja, férje összeköttetését, pénzét és politikai hatalmát használja ki családjával együtt.

Nehezen békült [t.i. Hanna], könnyen megharagudott, minden gondolatát tudni akarta az urának, de a maga gondolatait nem mondta meg senkinek. [...] Ó, én is ismerem e puha kezű, de hófehérségük dacára kőkemény karú nőket, akik sohasem bocsátják meg a természetnek, hogy nem szülte őket férfinak. És egyszer majd - ha nem lesz más bajom - megírom az agg Herbert Spencernek, hogy ezeken mit találtam: finom, színes, csak erős napsütésben látható pihét az arcukon, s nyakszirtjük ahol véget ér oly pihét, mint a délszaki húsos virágokon, a finom és gyengéd szirmú húsevőkön (Bródy: Az ezüst kecske 312).

A fentebbi leírás kitűnő példája annak, hogy a biológiában gyökerező (Herbert Spencer) naturalista leírás mily módon lényegül át szecesszióssá. A mikroszkopikus látásmód (*csak erős napsütésben látható pihe*) a virágszimbólumban fordul át szecesszióssá. A finomságot, lágyágot sugalló virág azonban *húsevő*. E leleményes, váratlan fordulatot hozó jelző a gyöngédség, szépség és törekenység álarcába burkolt férfifaló nő jellemzője.

Robin Sándor mintha ösztönösen érezné meg a végzetszerű asszony erejét. A következő idézet utolsó mondatának expresszivitása már a morbiditás határát súrolja:

És ebben a pillanatban a mi ifjú emberünk érzete, hogy a Hanna kezei erősebbek, mint az övéi. És ha homályosan is, de érezni kellett, hogy e kezek nemcsak simogatni, de ostromozni és fojtani fogják még. Becézik majd és kínozzák, belemarkolnak szívébe, és kiszakítják azt melléből (Bródy: Az ezüst kecske 232).

A nemek erőviszonyának eltolására utal a következő jelszószerű mondat:

Courage has passed from men to women (Wilde 263).

Bródy Sándor több publicisztikai írása is foglalkozik a nőkérdéssel a Magyar Hírlap hasábjain. Ő az új asszonyideált a feministák helyett „az újító okossággal és bátorsággal gondolkodó” asszonyaiban látja (Juhász 1971: 239).

A pénz legendájának hősnője szintén magabiztos, számító nő, aki főleg érdekből ment feleségül Bálványosy Sándorhoz.

A brautsoireen gyönyörű voltam. Fehér nehéz selymes ruha volt rajtam, a hajam simára lefésülve, a nyakamon a Bálványosy hetedhét országban híres tíz sor óriási gyöngy. Mindegyik szeme akkora, mint egy mogyoró, mint egy-egy szoliter foglalva. Igen halvány voltam, s fehér nyakam csakúgy, mint sápadt arcom, elragadóan rajzolódott ki a fehér stükk falon. Éreztem, olyan vagyok, mint egy kép. [...] Én soha ilyen erősnek nem érzetem magamat. Határozottan uralkodni születtem, rájövök. Azaz rájöttem rég (Justh: *A pénz legendája* 24).

A részlet jelzős szerkezetei (*nehézselyem ruha, óriási gyöngy, soliter foglalat*) a ragyogást fokozzák és a gazdaságot érzékeltetik. A *heted hét országban híres* fordulat a túlzó hatása mellett a mesés felé közelít.

A *fehér* színnév kétszeri ismétlése, valamint a *sápadt* lágyító hatású jelző szintén a műviséget és valószerűtlenség hangulatát fokozza; s mindezt stílusosan egészíti ki a *mint egy kép* hasonlat. A kultúrélmény stilizáló erejű, hiszen a köztudatban a hasonlat fordítottja él, általában a képről mondják azt, hogy olyan, mintha élne. A művészet azonban olyan fontos szerepet tölt be a kor emberének életében, - mint ahogy a fentebbi hasonlat is bizonyítja -, hogy néha az Oscar Wilde-i paradoxon is igazságként hat: „az élet utánozza a művészetet” (Wilde: *Dorian Gray* arcképe, Előszó).

Hasonló a módszer Justh Párisi naplójában is, ahol a rajongott Sarah Bernhard művésznőt a következőképpen jellemzi a szerző:

Nemsokára megérkezik Sarah a Tosca utolsó előadásáról egész kísértettel.

Talán még sohasem láttam ilyen szépnek, igazán bűbajos volt. Halványsárgás, rózsaszín préselt bársony derék fedte termetét, ugyanolyan színű selyem inge feszes újakkal és hosszú selyem uszályokkal. Az ujjakat ebben a tónusban illúzió buggyok fedték. A nyakán gyönyörű gyémánt és smaragd riviére. Nagy gyémánt-csepp a homlokán. [...] Úgy nézett ki, mint egy primitív kép, tüstént el is mondom neki, hogy egy tökéletesen Botticelli freskóira emlékeztet, s hogy ezt ma délután újabban konstatáltuk (Justh: *Párisi napló* 218.)

Az ünnepelt színésznő, énekesnő, táncosnő gyakran hőse a leírásoknak, mint ahogy a kornak is. Paulay Edénét a következőképpen mutatja be Justh *Hazai naplójában*:

Végül, de nem utolsónak a szép Paulay Edéné, Adorján Berta Hebron rózsája. Igazi orientális szépség, gyönyörű sima bőr, hófehér nyak, karok, kezek. Kissé görnyedt hát, mint minden zsidónőnél. Igen szépen beszél magyarul, abban a stílusban, mint a Nemzeti Színház zsidó színésznői mind, az a nyelv már magyarabb a magyarnál. Cikornyás és keresett. Az különben a zsidók specialitása, hogy a nyelv faji jellegét túlozzák

(Justh: *Hazai napló* 363).

A részlet a nominális stílus egyik szép példája, hiszen a szerző halmozza a hiányos mondatokat és jelzős szerkezeteket, amely egyben a próza fellazulásáról is árulkodik.

„A századvég és századelő irodalmi műveinek stílusában a nominális elemek (a fogalmak főnév és tulajdonságaik) a személyek, tárgyak, az érzelmi, hangulati összképek részletezésével megkülönböztetett módon kerülnek előtérbe [...]. A szimbolikusan elvont, költőileg is szuverén törekvések sajátos nyelvi formája az egyedi és általános összhangját kereső líraibb hangvételű és több szólamú nominális stílus tanúskodik” (Gáspári 1983: 27).

Kultúrélmény (*görög kereskedő, ritka szőnyeg*), társasági életre utaló kifejezések (*monacói rulett, axi-i baccara*), aktuális (modern) és örökérvényű (Éva, az örök nő szimbóluma) fonódik össze az udvarlás - rítusával a következő hasonlatokban:

Gábor úgy játszott e percben Klárával, mint a vén görög kereskedővel szokott komédiázni, kitől ritka szőnyeget vesz. S e játék csak úgy felkavarta vérét, mint a monacói rulett s az axi-i baccara. Lázasan izgalomban tartotta idegeit. Édes harc volt, amelyben le akarta győzni pedantját, a modern Évát (Justh: Az utolsó hangulat 47).

Az *édes harc* oximoronszerű jelzős szerkezet a kapcsolat ambivalenciájára utal, s hasonlóképpen polarizált a *modern Éva* jelzős szintagma is.

A kéjvágy betegessé fajulását figyelhetjük meg a fiatal férfi és idősebb nő újdonságként ható, de annyira jellemzően franciás kapcsolatában:

A fiú huszonnégy éves nevetését, amely összegyűlt a harmincöt éves nő kéjre vágó, hisztérikusan csukló sírásával, egy árva szellő hozta el idáig

(Justh: Páris elemei 101).

A kor szeretők, barátnők és kacér fiatalasszonyok dominálta irodalmában az anya szerepét játszó nőnek jóval kevesebb és elhanyagoltabb ábrázolásával találkozhatunk. Robin Sándor és Piroska gyermeküket nevelőszülőkhöz adják, az özvegyen maradt Biró Gyula gyermekét nevelőnők nevelik. Bensőséges anya-gyermek kapcsolatra aligha akad példa, hacsak Nifforné felnőtt fiaival kötődő kapcsolatát nem számítjuk annak. Azonban az ő ereje is kevésnek bizonyul a féltestvérek összetartásához a széteső világban.

A modern anya képét Justhnál ismét egy festmény asszociálja:

A szomorú képről eszébe jutott Clausnak Ivanovna Mária s a modern családról hirdetett tanai. S látta maga előtt az ez eszmék alapján nyilvánvaló anyát, ki egyenrangúnak kiáltja ki magát a férfival, előadásokra jár, boncol vagy elemez, előadásokat tart az anatómiáról, a szociális kérdéssről, az anyját, ki férjével, illetőleg kedvesével újságot szerkeszt vezércikket ír, ki elhagyva, kidobva az utcára gyermekeit olyan eszmék apostolainak csap fel, melyet maga nem ért meg (Justh: Káprázatok 218).

A romlott anya figurájával rokon a romlott nő típusa, akit *drága gyöngy* metaforával illet Bródy. A metaforához a szépség, az érték, a ritkaság, sőt a szenvedés képze is társul, s mindezen tulajdonságok miatt a nő a birtoktárgy, a pénzhez hasonló csereeszközök szerepét is betölti.

Amikor hozzánk kerülnek a drága gyöngyök, már meg vannak kopva, immár el voltak adva (Bródy: A varjútanyán 87).

Látszat és szemfényvesztő valóság ellentétéről számol be Belényesy Mária is, önmaga jellemzése során. A fátyolmotívum, mivel divatos kiegészítője volt a női ruházatnak, gyakran előfordul elvont fogalmak jelzőjeként is, mint például a következő idézetben:

Lássá, fenség, ahogy úgy maga előtt állok, minden ízben romlott asszony vagyok. Lehettem volna derék asszony is. Azt hiszem benne volt a lelkem mélyén a becsületesség csírája. [...] De hát a környezet, az első szavak, amelyeket életemben a szerelemtől, az élet nagy törvényeiről hallottam, megmérgezték lelkemet gyökeréig. A társaság ezen hazugsága fátyolt vont szemeim elé, az első

pillanattól kezdve nem láttam meg az igazság útját, amelyet pedig olyan szenvedéllyel szerettem volna követni (Justh: A pénz legendája 101).

Az anyagilag független, saját munkájából többnyire zene- illetve nyelvórákból, nevelőnősködésködből megélő emancipált nő viszonylag ritka. Ilyen például Iványi Ödön Veronja a *Püspök atyafisága* című regényből vagy Pogány Ilka, aki valószínű a magyar irodalom első nőnemű orvosa (Lovik Károly: Doktor Pogány), szocialisztikus eszméket valló emancipált, nőiségét elfojtó értelmiségi, akinek világmegváltó eszméihez még éretlen a világ. De sorsát kezében tartó nő a *Színésznő hösnője* is: Vertán Szeres.

Az aktív, önmaguk sorsát irányító asszonyok ellenpólusa az életharcba belefáradt vagy éppen ellenkezőleg, szórakozásba belefásult enervált asszonytípus.

Gozsdu *Napraforgó* című novelláját, melynek hösnőjét szerelmi vágy gyötri, így indítja:

A budapesti őszi lóversenyek alkalmával az egész társaság előtt feltűnt, hogy Konthur Lívia grófnő levert, szomorú, szórakozott. A dámák közül sokan észrevették, hogy kornettjét a szeméi elé illesztette ugyan, de hogy egyáltalán nem kísérté figyelemmel a favorit pejkancát, az acélizmú My girl futását (217).

Majd később így folytatja a jellemzést:

Kimerülten ült le a tükör elé, s tévetez tekintette a tükörkereveten lévő porcelán amorettek kecses alakjain látszott megnyugodni. Belenézett a tükörbe. Szinte megrémült, midőn megpillantotta magát. Most ő is észrevette homlokán, halántékain a ráncokat, melyek gyöngéd árnyéket vetettek halványsárga bőrére. Keserű mosoly jelent meg ajkán. A mosoly mind hidegebb lett, arcvonásai mintha megmerevedtek volna, hideg kegyetlenséget fejeztek ki. A keserű mosoly a szájaszélén ismét megjelent, miközben sovány ujjával végigsimogatta homlokát, halántékát, mintha ezzel a szelíd simítással el akarta volna törölni onnan azt az alig látható árnyat (Gozsdu: *Napraforgó* 221).

A kis dolgokra figyelő, önmaga problémáival elfoglalt asszony filmszerűen felvillantott képe ez. Az alliteráló *tévetez tekintet*, a *gyöngéd árnyék*, a *halványsárga bőr*, *hideg mosoly*, *sovány ujj*, *szelíd simítás* jelzős szószervezetek mind a bágyadtságot, erőtlenséget és passzivitást sugallják.

Roxané grófnő koránál és társadalmi státuszánál fogva is típus: túl van már a harmincon és férjhez. Környezetével együtt *ingerlő szépség*.

A nők és tárgyak bensőséges viszonyának részletes bemutatása sajátos módszere a nők jellemzésének. A gazdagon díszített tárgyi környezet, az orientális műtárgyakkal és kortárs képzőművészeti, iparművészeti alkotásokkal agyonzsúfolt szobák leírása számos funkciót tölt be, árulkodik a hösnő ízléséről, társadalmi hovatartozásáról és férje vagy családja anyagi helyzetéről. A gazdagon berendezett szoba az eseménytelen élet ellensúlya is lehet, vagy az érzelemdús lelki élet objektivációja. Gyakran a helyiségek jelzői a szoba tulajdonos nőire értendők. A tárgyaknak ezért lesz önmagukon túlmutató szerepe, hiszen rajtuk keresztül a birtokosukat ismerjük meg. A szecessziós irodalomban feltűnően megnövekedett az effajta jellemzések aránya, következésképpen az épületbelsőket leíró részletek is.

A budoár első tekintetre elárulta a grófnő bizarr, de azért műértő ízlését. Egy komédiás nő és egy arisztokrata hölgy ízlése volt ott személyesen összekeverve. [...] A bizánci ízlésben tiszta, minta nélküli arany tapétákkal díszített falak, magas bizánci trónszék, melynek aranyozott lábain és karjain nyersen odafestett zöldes, türkiz színű arabeszkok pompáztak, s mely mögött a falon egy szingazdag, meleg,

selymes shumaszőnyeg függött, a közepén egy sárgarézből vert teliholddal, tigrisbőrrel letakart ottomán, a XIV. Lajos korabeli ékszerszekrény, a tetejére állított aranypáva, az ablakokon függő és fehér alapra arannyal gazdagon hímzett függönyök mind Lívia grófnő erős képzelőtevékenységéről, meleg érzékiségéről beszéltek.

A grófnő az erős világítás, a szoba tündöklő színeinek hatása alatt még halványabbnak tűnt föl. Bágyadt volt, úgy nézett ki, mintha beteg lett volna (Gozsdu: Napraforgó 223).

A tárgyak bűvölete az antropomorfizálódásig fokozódik:

Ha a fák, a virágok, a bútorok és a selymek, a drágakövek érezni tudnak - ezek is szeretik magát (Gozsdu: Levelek 379).

Hasonló szerepet töltenek be a ruhadarabok is. A következő idézetben is megfigyelhető, hogy nem az asszony érzéki, gyöngéd és ünnepi, hanem a kalap. Ez a fajta közvettség egyfajta távolságtartást is sugall a csodált nő iránt:

Szép, gyöngéd, ünnepi és érzéki kalap volt, a nő fehér húsa, fekete feje egyszerre kivirágzott tőle (Bródy: Róza palotát talál 41).

Iványi Ödön prózájában, mely leginkább az angol próza realizmusával, racionalizmusával tart rokonságot, alig találunk szecessziós stílusjegyeket. A következő szalonleírás azonban akár Justh tollából is származhatna: *A püspök atyafiságában*, Iványi egyetlen regényében, amelyre az Akadémia is felfigyel, ezt olvashatjuk:

A sok kopár, egyhangú színtelen budapesti kasztszalon közt ez egy valóságos oázis-szalon volt: pezsgő, tarka, eleven, kevés ceremóniával, sok szellemmel, mérsékelt előkelőséggel, pazar vidámsággal. [...]

Úgy találtam, hogy ez a nő, az ő kurta hajával, cigarettjeivel, a párizsi quariter latin beli, de mégis delikát, madárvígságával - egy igen kedves, jóízű cimbora (44).

A századforduló irodalmában gyakran találkozunk olyan jellemzéssel, amelyben a nőt valamilyen állattal hozza kapcsolatba az író közös vonásaik alapján. Ilyen összefüggésben leggyakrabban a madarak, pávák, galambok, a ragadozók közül pedig a macskafélék fordulnak elő.

A galamb - az asszonyi szelídlelkűségre, a páva a feltűnő külsőre, a ragadozó macska pedig a hízélgésbe burkolt erőszakosságra utal. Néha egyazon személy ötvözi a galamb és a ragadozó tulajdonságait is, akárcsak a következő részletekben:

Ma a galambszerű macska termetét halvány lila színű pongyola fedte, égszínkék selyem harisnyái kilátszottak a lábait fedő aranyhímzésű papucsból ... pedig ma nem várt senkit (Justh: Fehér lap 41).

Az egyszerű szatócs Sámson így jellemzi a hozzá nem illő, pazarló életmódot kedvelő feleségét:

Hajlott orra, vékony piros ajkai, kis álla volt a lomha *kis madárnak*. És milyen élesen tudott sikítani, [...] Sámson állítása szerint az egész asszony nem volt nehezebb, mint egy süvegcsukor [...] (Gozsdu: Sámson madara 12).

Kanuth István barátnője iránti lelkendezését így fejezi ki:

Te kalitkába való, isteni madár, te ! (Gozsdu: Spleen 221).

Majd később, józanabb pillanatban a madár egy földhözragadtabb, profán változatban jelenik meg:

Miért nem gondolt hamarabb arra, hogy a grófné tulajdonképpen egy szép darab *lúd* - aki a tollainál és húsánál egyebet adni nem képes (Gozsdu: Spleen 207).

A többre vágyó, férjének, körülményeinek - és saját ostobaságának - egyaránt kiszolgáltatott asszony tehetetlen dühe groteszk támadássá fajul.

Milike lázban égő szemei fényesek voltak, orcái pirosak. Reszkető kezekkel szórta szét a virágokat.

- Nem kell! - lihegte indulatosan, és apró darabokra tépett egy csomó ibolyát. - Minek - nekem virág?

Hirtelen felült és sovány, hideg ujjaival belekapaszkodott férje vörös szakállába. Dűhtől reszketve, kitágult, fényes szemekkel rábámult férjére. Vékony ajkai alig fedték összeszorított fogait. Gyorsan lélegzett. Hosszú ujjai úgy néztek ki a szakáll között, mint a *kakadumadár* karmai. Sírt mérgében és elkeseredett dühvel cibálta a vörös szakállt (Gozsdu: Sámson madara 27).

Gozsdu Elek egyik 1912. I. 15-én Temesváron kelt levelében kilenc oldalon keresztül részletezi barátnője *felin vonásait*. A macskák, tigrisek leírását három pont szakítja meg hirtelen, s a bekezdés végén az olvasó váratlanul rájön, hogy tulajdonképpen nem is a macskáról, hanem az asszonyról van szó:

Igen - úgy van, a macskák szépek, és szépek a szemüknél és a mozdulataiknál fogva. Ők az igazi dolce niente igazi képviselői. Szeretnek aludni, szeretnek játszani és a graciózus mozdulatok szépsége elevenen él az ő lényükben. Rendkívül tiszták, zajtalanul lépkednek és óvatosak. A párok gyöngéden szertik egymást, könnyű mozdulatokkal órákon át eljátszanak egymással - hízelegnek egymásnak, a fejüket egymáshoz dörzsölik, mialatt halk, gutturális hangon szólnak egymáshoz. Kergetőznek, elfogják egymást, és - és kifeküsznek a napra, és melegednek, és gyönyörrel élvezik a meleget, a fényt ... és tebenned gyönyörködtem én, mikor most télen a kandalló tüze elé fekete ruhában a szőnyegre feküdtél és élvezted a fényt, a meleget - íme egy felin vonásod, egy szép felin vonásod (308).

A részlet a párhuzamos felépítésű mondataival, mellérendelő struktúráinak ismétlésével a dekorativitás hatásához hasonló túlszűfolttság érzetét kelti.

Az asszony gyakran a valóságérthetlenség meseszerű szintjéig magasztosul, elveszíti minden realisztikus jellemvonását. Erre a stilizálódási folyamatra az „üvegpapucs” mese-elem utal a legnyilvánvalóbban a következő részletben:

Mínthogy igen szép lába volt [mármint a grófnénak] - fehér, mint a lóbuszvirág szirma, kicsi és keskeny, és a középső ujjá hosszabb volt, mint a többi, és az apró, agátrózsaszínű körmöcskék veszedelmesen csillogtak, és gyönyörű fényeket vetette a lábfeje sápadt erecskéire -, ezt a tündérlábat nem burkolta selyembe, sem bársonyba, hanem üvegpapucsot hordott (Szini :Az üvegpapucs 218).

Oscar Wilde a művészet és a nők között érez párhuzamot, hiszen mindkettő legfőbb jellemzője a szépség és az őszinteség hiánya:

In fact she [the girl] is like most artists; she is all style without any sincerity. She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish (Wilde: The Nightingale and the Rose 289).

Összegezve tehát a sokarcú, modern nő központi témája a szecessziós irodalomnak. Néha szfinx-szerűen talányos, néha férfiakat megszegyénítő erős vagy éppen feminista, máskor kultúra- és műélvező, passzív hős. Hordozhat atavisztikus vonásokat, de lehet ünnepelt művész is, azonban legritkább esetben jelenik meg anya-szerepben.

A továbbiakban a nőábrázoláshoz szervesen kapcsolódó nemek viszonyát tekintem át néhány szecessziós mű alapján.

8.6. Férfi- és nő viszonya a szecessziós irodalomban

Néhány az előző fejezetben már említett erős nő típust kivéve ezt a kort a párviszonyban mégiscsak a férfiuralom jellemzi. Az akaraterős nők általában anyagilag is függetlenek, vagy nagy vagyonnal rendelkeznek (Hanna), vagy állásban lévő asszonyok, vagy pedig tehetséges színésznők.

A századfordulón az asszonytársadalom jelentős része azonban anyagilag teljes mértékben a férfiak kiszolgáltatottja. Ez az anyagi jellegű függőség lelki és fizikai torzulásokhoz vezethet a párkapcsolatokban. A családok legnagyobb gondja lány tagjainak férjhez adása, hiszen a pártában maradás az életfogytiglan tartó anyagi nyomort, az éhezést, a tüdőbajt és a korai halált jelentette. Ezt a folyamatot ábrázolja Ambrus Midás királyának első része - de számos korabeli novella is -, ahol az apa nélkül felnövő lány korai halálának a sok fiataalkori nélkülözés az oka.

A nők számára tehát a pompázatos bálók férfivadászatok, a férfiak számára pedig a választás színterévé válnak.

Justh minderről így ír:

Egy sarokban egy fiatalasszony. Veres, sötétveres /nem festett / haj, fekete szem, hófehér nyak. Fekete atlaszruha, mélyen igen mélyen kivágva. Az új divat „boa”, hol fedi hol kitárja a - kirakatot.

Most az asszony kissé hátracsúsztatja a modern kígyót meztelen nyakára, átfonja karjait a férfi nyaka körül, s átengedi magát annak a kénnek, amelyet ez a miliő ... csakis neki parancsol.

Amint aztán a mamák sorai előtt ellebeg a pár, ezek édesen mosolyogva néznek rájuk addig, míg - arckifejezésüket láthatják. Amint tovább lebeg a pár, s belévegyül a legitim eladó árucikkek hullámozó és táncoló zajába, a mamák arcai elsötétülnek, s végtelenül elszánt kifejezést öltenek fel (Justh: Naplója és levelei 61).

Az asszonyt kacérnak, frivolnak bemutató képben az izgató ruhadarab, a *boa* a bibliai bűnbeesés szimbólumára, a kígyóra emlékeztet. A tánc a párkeresés ősi rítusa, amelynek súlyát az *elsötétülő*, *elszánt* arckifejezésű mamák értik leginkább. Látszat és valóság kettősségét szinte észrevétlenül rejti a leírás.

A *kirakat* valamint a *legitim árucikkek*, a szabad piacgazdaság fogalmkörébe tartozó szókapcsolatok utalnak a párválasztás kényszerének komor valóságára.

A nő gyakran a férfiak birtoktárgyává, luxustárgyává degradálódik, mint ahogy ez a következő idézetben is nyilvánvaló:

Nem tűnt-e föl neked - kérdé - hogy voltaképpen csak egyetlen emberfajta létezik - a férfi. Az asszony pedig, bár sok lényeges dologban hozzája hasonló: luxustárgy és nem egyéb. A férfi minden ambíciójának tárgya, kell neki, pedig voltaképpen el lehetnek nélküle (Bródy: A varnyútanyán 85).

A fölényes férfitudatról árulkodik a következő részlet is:

Egy komoly férfi el sem tudja képzelni, hogy egy hitvány ruha vagy egy porcelán figura mekkora örömet okoz egy néembernek. Pedig ők még a boldogságot is abban keresik. Úgy kell velük bánni, mint a gyerekekkel. Mindenben engedni kell; hóbortjaikat nem szabad ellenezni. Ez a házaselet titka (Gozsdu: Sámson madara 21).

A nő tehát elsősorban a műalkotásokhoz hasonló esztétikai élményt jelent s funkciója a gyönyörkeltés:

Nem titkolom el ezt a gyöngémet, hogy a jól öltözött szép asszony nagyobb hatással van rám, mint a szegényes ruhájú, ha még olyan bájos is. Esztétikai érzékemet bántja és elkedvetleníti, ha isten legtökéletesebb alkotásának, az asszonyi szépségnek, valamely gonosz véletlenből nincs meg a kellő drapériája, mert én a finom és ízléses ruhát az asszonyi szépség szükséges kiegészítőjének, [...] tekintem. [...] A szépség látványa akkor sért a legjobban, mikor a szegénység közém és a szépség közé tolakodik, s a sajnálkozás érzésével zavarja meg a gyönyörűségemet (Ambrus: Solus eris 28).

A férfi-nő kapcsolat aforizmaszerű megfogalmazásának számos példájával találkozhatunk Oscar Wilde műveiben. A hangoztatott gondolatok a férfi felsőbbrendűségét, a házasság időszerűtlenségét, a szerelem és boldogság egymást kizáró voltát hirdetik.

Women treat us just as Humanity treats its gods. They worship us, and are always bothering us to do something for them [...] Women [...] inspire us with the desire to do masterpieces, and always prevent us from carrying them out [...] Of course married life is merely a habit, a bad habit (243).

When a man marries again, it is because he adored his first wife. Women try their luck; men risk theirs [...] Nowadays all the married live like bachelors, and all the bachelors like married men (205).

A man can be happy with a woman as long as he does not love her [...]

I like men who have a future, and women who have past

(Wilde: The Picture of Dorian Gray 206).

8.7. Szerelem és erotikum

A szerelmi vágy a haláltól a beteljesült gyönyörig a legkülönbözőbb értékű és intenzitású érzelmi állapotban nyilvánulhat meg.

A szerelmi költészet hagyományos stiláris eszközeit Adyhoz hasonlóan mitizáló elemekkel vegyíti Lesznai Anna.

Ajhamba szállott pirosló vérem,
Hogy közelgő ajhad jöttére érjen,
Szemeim körül udvara támadt
Királyi csókokod kívánt nyomának.

Hogy minden vágyad magába vesse,
Megnyílt karom lágy ölelése.
Szent aranyserleg lett az én testem,
Hogy helyébe téged szomjún vehessen.

(Lesznai Anna: Ajándék)

Babits tanítóhőse valósággal viszolyog a szerelemtől, mert annak beteljesülését az élet beteljesülésével, azaz a halállal azonosítja.

A szerelem olyasminek tűnt föl előtte, mint a halál: valami végző dolognak, ami nem kezdet, hanem befejezés. Az élet is gyötrődés és feszültség, és mégis félünk a végtől...

Félt a szerelemtől, mint a haláltól, amellyel szemben a legerősebb sem tudhatja előre, hogyan fog megállni (Babits: Tó a hegyek között 377).

A modern ember érzékenysége betegséggé fajul egy másik Babits novella hőisében, Lovagban, akiben az intenzív szexuális vágy röntgenlátást vált ki. Lovagh a frusztrált modern ember különös példánya, aki vágyai beteljesüléséhez soha nem képes eljutni. A novella fátyolos tánca a vágyfokozás állomásainak érzékeny és részletező leírása. Az ősi mitikus aktus - a násztánc - kultúrélménnyé lényegül, hiszen itt már színpadi, hivatásos művészek táncáról van szó.

És most megint megrándultak a kezek: letépték az utolsó fátylat, a vörös fátylat is. Ekkor meztelen állott a kebel, csak keleties ékszerarmatúra hálózta be, bronzfényben csillogó. A szép erős vállak inasan feszületek a felnyúló karok felé. Az emlékek szelíd lankával születtek, és kedves szemtelenséggel meredtek bele a világba, kemény, csillogó és hideg drágaköves födelük alatt. Az ágyékok enyhén ereszkedtek lefelé, ahol az első pehelyárny sejtelve veszett el a szoknyák tengerében. S hirtelen a szoknyák tengere meghullámozott, habozva kavargott a boszorkányüst, s váratlan kivillant a selyemszirmok leveleiből egy szép lábszár, meztelen végig a pompás, fehér gömbölyű húsoszlop, melyet maga az Úristen esztergályozott.

És végre csupaszon maradt az utolsó fátyol, a vörös fátyol, színének egész keleti bujaságával, tüzes szemérmelenségében. S ekkor a derék tánca hirtelen megszűnt, a karok lankadva szétestek, mozdulatlan csípőn felül a nő, mint egy vörös fátyollal becsavart szobor. És a rejtett lábszárak hullámozása kezdődött el újra, először halkán, majd egyre izgatóbban és szabadabban, forogtak és kavargtak a titkos fehérségű combok és bokák a finom szoknyák levelei közt,

mint egy kettősnyelű harang nyelvei, mint két sápadt boszorkány, akikről a francia költő beszél, akik bűvös italt kever egy mély homályos ütemben (Babits: Novella az emberi húsról és csontokról 76).

A szecessziós stílus számos sajátossága fellelhető a részletben: a hullámzó, indázó mozdulatok (*forogta, kavarogtak, meghullámzott*); a virágszimbolika (*finom szoknyák levelei*); a kultúrélmény (*francia költő*); a díszítettség, a ragyogás is (*vörös fátyol, bronzfény, ékszerarmatúra*).

Az *ékszerarmatúra* Babits nyelvi leleménye, mely váratlan hatást kelt, hiszen a műszaki nyelvből kölcsönzött szó megsérti, a környezete által meghatározott társítási szabályokat.

(vö: „A művészi nyelvhasználatban az írók, költők a konnotáció sikere érdekében lépten - nyomon kibillentik a szavakat a társadalmilag begyakorolt valóság vonatkozásukból (referenciájukból), megsértik a szavak társítását irányító szabályokat” (J. Nagy 1977 : 23).

Analitikus látásmód, zenei hangulatkeltés, virágszimbólum és erotikum egyszerre van jelen a következő Csáth-novellarészletben is:

Magas termetű nyúlánk lány volt. Többnyire piros vagy rózsaszínű empire ruhákat viselt. Ha az ember látta, mindig azt kellett gondolnia: milyen forró lehet a ruha alatt a test.

A mozdulataiban valami úrias bágyadság volt - és szőke, selymes hajának finom illatát mindig lehetett érezni. Sokszor beszélgettünk is erről Telkes Palival, aki akkor legjobb barátom volt. Hogy miért szép egyik lány, és miért nem a másik. Fölfedeztük például, hogy Jolánnak azért volt olyan szép a nagy, sötétszürke szeme, mert a szem alatt, a fehér bőrben, két hamvas - lila színű karika kanyarodott. [...] (104).

Nem tudtuk, hogy a szobában, ahonnan halványan derengett a függönyön át a rózsaszín ernyős lámpa fénye, és vánszorogva szűrődtek ki egy Chopin mazurka méla hangjai, Jolán zongorázik, igen, de úgy, hogy valakinek az ölében ül. Hosszú, selymes pilláit lecsukja, és hátrahajtja a fejét annak a valakinek a vállára, és finom ajkai, mint egy vagy, jó szagú vörös virág szirmai, pihegve kinyílnak, és odaforradnak egy másik ajakhoz

(Csáth: Jolán 106).

Az érzéki érzetek egymást kiváltó tulajdonságáról tanúskodik a következő hasonlat:

[Elek] csókjai úgy hatnak rám, mint egy édeskés francia parfüm illata

(Justh: A pénz legendája 86).

A parkok és a polgári időtöltés szimbolikus kelléke a csónak, mely hol a meditáció, hol a lányszöktetés, hol a szerelmes légyottok, hol pedig a halál színtere. Csáth Géza novelláiban többször előfordul akárcsak a kedvenc Csáth-szín: a kék.

Míg reszkető karokkal evezte, Chloe vállai már mezítelenül derengtek felém.

Vékony nyári ruhája összegyűrve feküdt a csónak fenekén. Fölállott, reám mosolygott, nem mertem ránézni, csak a víztükörben kerestem meg testének imbolygó fehér foltjait, aztán lehunytam a szemeimet, és megvártam, hogy Chloe az ölembe üljön. A kék csónak csendesen úszott velünk a tulsó partok felé. Az újhold sarlója lassanként teljesen kifényesedett, mintha több és több világosságot gyűjtöttak volna meg benne.

Chloe előttem a csónak fenekén feküdt. Csak néhány pillantig néztem csodálatos aktját, bőrét, amely mezítelenül is rózsaszínű, vértelen volt, és mellét, amely egészséges szabályossággal pihegett (Csáth: A kék csónak 32).

Az érzéki szerelem számos példájával találkozhatunk Oscar Wilde és Charles Swinburne költészetében is:

And then his lips in hungering delight
Fed in her lips, and round the towered neck
He flung his arms, nor cared at all his passion's will
Never I ween did lover hold such tryst,
For all night long he murmured honeyed word,
And saw her sweet unravished limbs, and kissed
Her pale and argent body undisturbed,
And paddled with the polished throat, and pressed
His hot and beating heart upon her chill and icy breast.

It was as if Numidian javelins
Pierced through and through his wild and whirling brain,
And his nerves thrilled like throbbing violins
In exquisite pulsation, and the pain
Was such sweet anguish that he never drew
His lips from hers till overhead
The lark of warning flew

(Wilde: Charmides 734).

Noha Oscar Wilde képei nem eredetiek, tettenérhető bennük a korabeli angol és magyar nőábrázolás néhány hasonlósága. A nő valóságatlanságát (*a pale, argent*) a sápadtságra, lételetlenségre utaló szavak hangsúlyozzák. A viszonzatlan szerelem (*hot and beating heart - chill and icy breast*) ellentétpár már a reneszánsz szonettekben is gyakran használt költői klisé volt. A lüktető idegek, idegszálak és hegedűhúrok hasonlata viszont egyértelműen a modern ember zaklatottságára utal.

A szerelmi vágy beteljesülése leglíraibban a látomás formájában megjelenő természeti képekben érhető tetten. A természeti képek sokszor csupán anticipálnak, figyelemfelkeltő szerepük van, mint a következő Bródy idézetben:

Kicsiny, sárga virágai vannak egy sötétzöld bokornak. Nagyon buja, szerény és szagos, tele van vele minden vidék. Csak itt, a nagyvárosban, nagy virágú, szerénytelen bokrok között ritkaság. [...] Kis sárga tölcseire rám nevettek, én meg visszamosolyogtam rájuk; hahó, íme ezek bizony azok; a csókvirágok (Bródy: Ének az első csókról 15).

A következő idézet a vágy megálmodott beteljesülésének víziója, melynek valóságatlanságát az egotikus környezet is fokozza. A lepke-lét pillanatnyiségéhez hasonló gyönyör röpké voltát a színek és virágok buja tobzódása ellensúlyozza. Az érzetek szinesztetikus átélésének lehetünk tanúi ahol a tapintás és hallási érzet (*meleg muzsika*) a szaglási érzet (*lepke test illata; mirhaillat*) és a mozgás (*szárnyak remegése*) egyszerre van jelen. A közel egyforma hosszúságú mondatok szaglatosságukkal lüktetést visznek a szövegbe és a szubjektum felfokozott izgalmi állapotát érzékeltetik.

A részlet utolsó mondatai keretszerűen zárják a történetet megerősítve azt, hogy a vágy csupán álomszintű beteljesedésének lehetünk tanúi:

Meleg fény csillog az erdő felett, meleg fény csillog rajtad, és a lepketested halványlila almavirágszínben ragyog. [...]

Látom a fejedet, és látom a halk ritmusban emelkedő testedet, a lábaidat, amint csendesen feszíted a ragyogó szárnyaidat... [...] Egy óriás hibiszkuszvirág tetejére repülök, és onnan nézlek téged, és édes szédülés járja át a testemet, lelkemet ... aztán kifeszítem a szárnyaimat, és háromszor körülbeglek téged, a szemeid kísérik a mozdulataimat, a szárnyaink remegnek, és egy mennyei, tiszta zene kel ki a kettős remegés csodájából. A nap melegen süt, kábító illatot érzek, a lepketested mosolyog, a te édes kelyhed kinyílik, édes mirhaillatot érzek... a lábaid átölelik a derekamat ... nekem nyújtod az édes szádat ... mirhaillatot érzek, és a lándzsám gyöngéd szerelemmel belemélyed kelyhed szépségébe, és a te kelyhed olyan, mint a kinyílt gardénia virága ... A lepkék szép párosodásért éltem meg veled a Csendes-óceán csodaszigetén - Tahitiben, ahol nincsenek ragadozó állatok, és nincsenek mérges kígyók, ahol örökös a nyár, és ahol nyílnak a gardéniák, az édes gardéniák ... Ezt a szép víziót éltem meg veled [...]

(Gozsdu: Levelek / Temesvár, 1912. IV. 29. 318-319).

A fentebbi példákból látható, hogy a férfi-nő kapcsolat prózaibb, férfi központú ábrázolásai mellett él egy líraibb szólalás is, ahol a szerelem és beteljesülése a lehetetlent jelenti, vagy néha magát a halált is. Éppen ezért jelenik meg az erotikum oly gyakran álmok, látomásos formájában, illetve természeti képekben átlényegítve.

A szerelem azonban olykor a minden lényegyet pillanattá sűrítő élmény is, amelyről Lesznai Anna így ír:

... Örök találkozásunk
A pillanatok nyoszolyáján

(Lesznai: A pillanatok nyoszolyáján).

8.8. Az utazás mámore

„A 19. században az utazás, a »grand tour« a polgárságnak nagy élményei közé tartozik. [...] Az angol Browning Firenze szerelmese - igen korán eljut Olaszországba, ahova a század végén Rainer Maria Rilke [...] zarándokol el, és mindig felkeresi a nagy öreg Lev Nikolajevics Tolsztojt” (Juhász 1971: 168). Utazik Justh, Pekár, Ambrus, Bródy, Szini Gyula, Elek Artúr, Lovik, Szomory Dezső és Ady is.

A kor nagy technikai újdonsága a vonat, amely a gondolkodói tudatban egy újfajta tér- és időértelmezést eredményezett. A vonat a modernség szimbólumává vált, s gyorsaságánál fogva - akárcsak a mozgókép - a tűnékenységet, a pillanatnyiságot, a hely- és idő relativizálódásának élményét jelentette, s a szépírói stílusban, kézenfekvő módon, legtöbbször az impresszionista stílusjegyekben, illetőleg a szecessziós elvágódás motívumában nyilvánul meg. Az elmondottak példaként álljon itt a következő idézet:

[...] tovaíramló tájék az esti szürkületben elmosódó színek a levegőben villogó tűzszikrák bűbájos képet nyújtanak.

[...] mind sötétebb lett, csak a zakatoló lokomotív piros füstje világít előttünk, mintha az űrben rohannánk! Előttünk, mögöttünk, felettünk, alattunk füstfelhő, amely a sötétségbe vész csak egy árva csillag villan fel ... (Justh: Hazai napló: 392).

Az elvágódás, az elidegenedés és a kedves elvesztésével való szembenézés motívumát fejezi ki a vonat Szini Gyula *Tücsökdal* című novellájában. A vasút fogalom- és tárgykörébe tartozó szavakhoz társítható jelentésekre épül a novella.

Oly könnyű elveszíteni valakit ... Az út porában láttam meg kis cipője lenyomatát, sólyomszemmel ismertem meg, ami szemnek fel nem ismerhető ... és futottam, bár nappal volt, és az emberek bámultak ... „most ment el, most ment el éppen”, mondta mindenki, és láttam a porfelhőt, amelyet a kocsija emlékül hagyott ... és még jobban futottam ... talán láttam még a szalagját, messze lobogó csücskét ... aztán nem láttam semmit, csak az elkanyarodó vonatot, amelyet többé nem lehetett utolérni.

És a kis állomáson, hol gyöngé szellő ingatta a rózsákat, és a jelzőharang szava mély volt, nyugtalan és bánatos, a menetrendet lapoztam, hogy miféle földi gyorsasággal lehet őt utolérni ... És aznap nem indult több vonat. ... Kopástól és holdvilágtól fényes síneken jártam egész éjjel, mert nem mertem leülni, hogy meg ne öljön a bánat vagy az álom (Szini: *Tücsökdal* 315).

Az utazás és elvágódás egyik legszebb impresszionista-szecessziós darabja Babits Mihály *Messze... messze...* című verse, amelyben a megemlített országnevek „érzelmi, hangulati asszociációkat” keltenek s művészi hatását éppen azáltal fokozza a vers, hogy „a név és a kifejezendő dolgok közötti kapcsolatot az olvasónak kell a meglévő ismereteinek alapján létrehoznia” (J. Soltész 1965: 82).

A vonat nemcsak elválasztja de össze is köti az embereket, egyrészt konkrét, másrészt pedig a helyváltoztatáshoz kötődő asszociációk nyomán a gondolati síkon is, mint a következő példában:

Utaztam lomha vonaton
egyhangú mély rónákon át
s emlékeim unt rónáiban
kerestem kedvesem nyomát

(Babits: *Vonaton*).

A térbeli mozgás, a helyváltoztatás időélményt eredményez a következő Emőd Tamás versben. A céltalan rohanás modern motívuma a biztosnak hitt múlt iránti nosztalgiával ötvöződik:

Világtalan, vak éjszakákon,
Suhanunk síkon - bokron - árkon,
Suhanunk mint a gondolat,
Suhanunk mint az álom
És nincs megálló perc sehol

A tűnő állomáson:
- Süvítő a hideg légvonat -
Vándorol vélem nesztelen
A néma gyorsvonat.

[...]

Ó hajdani esték, párnás puha ágy,
Ó régi dalok, álombeli sípok,
Varázshegedűk, tündérklarínétok,

Ó távoli erdő, ó téli mező -
Tengeren ragyog ott ... város ... temető ...

(Emőd: A néma vonat)

A vasutas családból származó Ambrus Zoltán novelláiban a vasúthoz kötődő gyermekkori élményeit eleveníti fel. A következő részletet azért tartom fontosnak, mert a vasúti építkezés nyomán száz év után is a síneket szegélyező épületek az egykori Monarchia egymástól legtávolabb eső pontjain is egységes képet mutatnak.

Egy vasúti állomáson nőttem fel, ahol az apám volt az első személy: az állomásfő.
A vasút akkor még új dolog volt; se a tér, se az építőanyag nem került annyi pénzbe, mint mai napság, s faluhelyekre is egész kastélyokat építettek pályaháznak (Ambrus: Gyűlölet 235).

Ady nyomán a Gare de l'Est a nyugati civilizációt megtestesítő kultúrszimbólummá nőtt, hasonlóképpen jól ismertek a vonat szinonimái a *füttös*, *barna szörnyeteg*, *vasszörnyeteg* megnevezések.

Végül a vonatmotívum az élet megrontójaként, az ideges, modern élet szimbólumaként, tehát konzervatív megközelítésben is értelmezhető. Gozdu *Ultima ratio* (158-172) novellájának temetőre és szerb hősei is bizalmatlanok a technika új csodáival, akárcsak Iványi Ödön egyik figurája:

... az a gondolat kezdte emésztetni, hogy az emberek bizonyára boldogabbak voltak, mikor ez a lázas, keresztül - kasul utazás még nem tartotta állandóan ideges izgatottságban a polgárosult világrész lakóit ... Az a nyugalom, mely az állandó otthonmaradásból származott, jóval többet érhetett e nervózus korszak rohanó népvándorlásainak kétséges eredményénél (Iványi: A püspök atyafisága 234).

A fentebbiekben a stílust a századfordulós ember szemléletmódja, önmagáról alkotott képének irányából közelítettem meg, s ezzel azt kívántam érzékeltetni, hogy a létértelmezésnek, látás- és életmódnak stílusalapító szerepe van. A további fejezetekben a megközelítés iránya ellentétes lesz, a szecessziós stílus nyelvi jellemzői, a századfordulós témák formái, stilisztikai megvalósulása került a középpontba.

A szecessziós stílust a szöveg, azaz az irodalmi művek szintjén a díszítettség jellemzi. Másképpen fogalmazva a díszítettség az a szervező elv, ami a szöveg makrostruktúráját dominánsan meghatározza (Szabó 1982: 255-264; 1985: 538).

A díszítettséget díszítő eszközök (látási-, hallási-, tapintási érzetek és érzetkombinációk) és díszítő eljárások alkotják, amelyek közül mindenekelőtt a stilizáció, a szimbólumok használata, az indázó mondat- és szövegszerkezetek említendők. E két eljárásból zeneiség is fakad (Szabó 1982: 256).

Az ezutáni fejezetekben a tárgyalás rendje a díszítettséget megvalósító eszközök csoportosított és példák által illusztrált bemutatását követi.

9. Szecessziós stílussajátosságok

A díszítőmotívum funkciójú érzéki érzetek

Bármennyire is jellemző a szecesszióval kapcsolatos nézetek tarkasága, valamennyi szakvélemény megegyezik abban, hogy akár a képzőművészeti, akár a szépírói stílust, vesszük alapul, a stílus legjellemzőbb vonása, vezérlő elve a dekorativitás. Mint ahogy már az eddigi példáimmal is érzékeltettem, a díszítettséget, választékosságot a leírásokban használt kódok szemantikája is hordozhatja, mint például a *velencei kristály csillár*, *indiai szőnyeg* színtagmák esetében. A díszítettség azonban számos, bonyolultabb grammatikai eszközökkel is megvalósítható a szöveg szintjén. A díszítőmotívumokat Szabó Zoltán a következőképpen definiálja: „Két vagy több grammatikailag szorosabban vagy lazábban összekapcsolt szó közül az egyik feltűnőbb hatásra tesz szert. [...] A díszítőmotívumként felfogott szó [...] a közlésbeli funkció szintjén való értékelődés eredménye. Az író egy szót (rendszerint valamilyen jelentést és a vele járó hangulatot kifejező szerepe miatt) az előtérbe tol, a figyelmet rátereli. Így a kérdéses szó tényleges funkciójánál nagyobb jelentőségre tesz szert, így ezzel dekoratívva válik” (Szabó 1986: 255).

A környező világ az individuum számára az érzéki érzetek formájában válik érzékelhető objektivitássá, azaz a látási, hallási, szaglási, tapintási és ízérzetek útján. Az öt érzékszerven keresztül szerzett benyomások azonban nem egyforma részarányban vannak jelen egy-egy stílusirányzatot képviselő szerző vagy szöveg stílusában. Más stílusokkal való egybevetés alapján megállapítható, hogy az érzéki érzetek arányának nagy száma a szecessziós stílus alapvető jellegzetessége. Az öt érzet közül a látási érzetek a legfontosabbak számuk nagyságrendekkel meghaladja a hallási-, szaglási-, íz- és tapintási érzeteket. Egy kor látásmódjában a színélmény hangsúlyos vagy kevésbé fontos szerepe meghatározó fontosságú.

9.1. Látási érzetek

A századfordulón a szecesszió és az impresszionizmus az a két irányzat, amelyek a színhatásokat a legrafináltabb módon kihasználják. A korszak prózájának színhasználatát alapos szakmai hozzáértéssel dolgozta fel P. Dombi Erzsébet *Színhatások a századforduló prózájában* címmel. Tanulmánya után nehéz újat mondani e témában, így az általa használt csoportosítási szempontokat fogom alkalmazni, s újabb példákkal gazdagítani a századforduló színpalettájának leltárát. Ha a színélmény szövegszervező hatását próbáljuk bemutatni, nem elég csupán színneveket felsorakoztatnunk, hanem a szöveg makroszintjén kell vizsgálnunk hatásukat.

Elméleti írások, naplók, esszék és levelek tanúskodnak arról, hogy a színek kultusza tudatos volt a kor íróinál. A legjobb példák a gyakran festő Justhtól származnak.

Érdekes tanulmányt nyújtanak az asszonyok ruháinak színei.

Ctesse Hayos: barnásveres bársony fraise écrasé és almazöld díszítéssel.

Madame Bamberger: sötétzöld bársony ruha, kékróka boával.

Ossip Schubin rokona: sötétkék bársonyruha szürke prémmel. Íme, a civilizációval párhuzamosan haladó színérzék három foka (Justh: Párisi napló 86).

A szín pedig egyéniséget is fejez ki, s kivált így művészeknél (Justh: Párizsi napló 123).

Babitsot az izgatja, hogy a képzőművészek a különböző tájakban melyik színt vélik dominánsnak:

Mint minden festőnek, minden táj istenének megvan a maga kedves színe, s ez a szín mint alapmotívum vegyül minduntalan a legváltozatosabb táj színeibe. *Ruskin Poety of Architecture* c. művében négy színt, négyféle tájat (country) különböztet meg. Az olasz kék vidék (or cultivated), az angol zöld (or woody), Franciaország sárga.

Mi a magyar szín? Ignótus a szürkét találja annak. [...] Nekem úgy tetszik, hogy ez a szürke inkább csak az Alföld színe. A Dunántúl színe a világoskék s a Dunántúl egészben az olasz tájakhoz hasonlít.

Erdély színe a barna és a sötétkék (Babits: Utinapló. A tájak színeiről 25).

Justhnál a formának és színnek a nyelvnél is fontosabb kultúraközvetítő szerepe van:

Itt még akkor is, ha a nyelvet nem beszélné, megtanulja a formát s a színt. Egy női ruha csakúgy, mint egy kirakat vagy egy modern francia festmény, erre tanít minket

(Justh: Naplója és levelei 24).

Gozsdu a színeket megszemélyesíti, emberi tulajdonságokkal, cselekvési képességgel ruházza fel őket:

Igen, a színek ölelnek, a színek csókolnak, igen, a színek hízelegnek, a színek gyöngéd szavakat súgnak magának, igen, a színek mesélnek magának, és ezek a selyemszívek magát szeretik, és elvezetik magát messze, ismeretlen tájakra ...

(Gozsdu: Levelek 1910. XII. 24. 280).

A színjelölések grammatikai formáiról szólva P. Dombi Erzsébet a következő megállapítást teszi:

„Ha a színjelölések nyelvtani kifejezései formáit vizsgáljuk a századforduló irodalmában, az első meglepő jelenség, hogy igen elszaporodnak az összetett szóban és a szószerkezetekben jelentkező színelemzések, s egyre gyakoribbá válik a színbenyomásoknak az olyan körülírással megnevezése, amely egész közlés egységet fog át” (P. Dombi 1976: 27).

A színjelölés olyan lexémákkal is történhet, ami a köztudatban is rögzült színt idéz fel. Ezek az ún. jelentésváltozással keletkezett színnevek. Az anyagnév a jellegzetes színe miatt gyakran csap át színnévbe, ilyen például a *narancs* az *arany*, az *ezüst* és a *krém*, Justh-nál még franciás helyesírással:

Ott Antokolszkijné is. Gyönyörűen néz ki, halvány *crème* selyemruha, igen bizarr, régi gyémánt ékszer (Justh: Párizsi napló 153).

... A fenyők tűin úgy szűrődött át, mint egy pókhálószerű *ezüst* szövet

(Czóbel: Két arany hajszál 42).

Gyakran találkozunk -ás, -és valamint -s képzős színnévvel. Az előbbi az elvontság képzetével az általánosságot sugallja, az utóbbi pedig a színhez hasonló árnyalatot jelöl, ami a sejtelmesség hangulatát fokozza, mint a következő példában is:

Tornyosított *zöldes* fény esett a díványra, amelyen maga egy kicsit betegen, félig ülve pihent (Gozsdu: Levelek 366).

A félig ülve, félig fekve testhelyzet a térben ugyanazt a bizonytalanságot fejezi ki, mint a zöldes jelző az érzet szintjén.

Részben a színérzet határozatlansága, részben pedig az érzet minél pontosabb, árnyaltabb kifejezése miatt megszorodnak az olyan jelzős összetételek, ahol a színnév utótag a színtónusra utaló melléknévi előtagot követi:

A csillagok felgyulladtak - kipontozzák a *világoskék* azúrt... (Justh: Hazai napló 310).

... Tán a szalonok unalmas tompa *fakózöld* és almapiros színében van a hiba ...

(Justh: Párizsi napló 48).

Félénk sietséggel ment be a budoárjába, mely egy tejszínű, *halványkék* és rózsaszínnel díszített kis velencei csillárral volt megvilágítva (Gozsdu: Napraforgó 224).

A *halvány lila* fény végigtáncolja a világos színekben tartott nagy szobát, s misztikus fénnel veszi körül a poétát ... (Justh: Párizsi napló 28).

A meleg *sötétveres* pamlagok, a sötét alapszínű szőnyeg, a kifogástalan tisztaságú tükrök, a fehér márvány asztalok, a sárga fényű lámpák, a társaság (Justh: Taedium Vitae 47).

A meleg és fény hatása alatt a patikás ember *halvány sárga* nagy rózsáiból kellemes, erős illat áradt (Gozsdu: Országúton 240).

A nagy ablakokon keresztültörő holdvilág fakó *ezüsttel* hintette be mind a rég elhalt, elmúlt fény emlékeit (Justh: Fuimus 32).

A jelzős összetételű színnevek másik gyakori formája az, amikor a színnévi utótagot ugyancsak színnévi előtag minősít. Az ilyenfajta összetétel stílushatása az élmény ambivalenciájára, változékonyosságára utal, vagy a színélmény gazdagságát jelzi, de mindkét esetben rendkívül dekoratív hatású:

Izzó napsugártól *aranyzöld* lett a rét (Czóbel: Két arany hajszál 22).

Ezalatt a szamovár zúg, az olajlámpa *aranyveres* fénnel hinti be a zöldes bársonyfalon lógó bizánci szenteket (Justh: Párizsi napló 158).

Ott virított a Manga Julcsa *sáfrányzöld* selyemviganója mellett, amelyhez *szürkés-kék* selyem átalvető kendő borult, az Annus Terka *sárgás rózsaszín* rokolyája, s a Badár Kebeka fehér felöltője, nagy virágos narancsszín szoknyája. Mindegyiknek hajában, kezében, mellén *lángszín* muskátli (Justh: Gányó Julcsa 174).

Justh idealizált paraszt-képét igazolja a Gányók színekben tobzódó rajza. A színes ruhák a személyeket is háttérbe szorítják, csupán metonimikusan utalnak viselőjükre.

A jelzős összetétel másik változata az, amikor a színnévi előtagot a - színű vagy - szín utótag követi:

Sötét *violaszínű* a tó tükre, hanem a fenekéről csendes bíborizzás szivárog fel, mert ott van egy gyönyörű nagy vörös korallpalota (Balázs: A csend 90).

A csillagok akkor kezdtek belemerülni a hajnal *violaszínű* vérözönébe (Cholnoky: Bertalan éjszakája 23).

Péter *violaszín* nagy szemekbe nézett... (Balázs: A csend 91).

A jelzős összetételű színnevek másik csoportja esetében az előtag valamilyen színes tárgyat jelöl, amelynek jellemző színe az utótag által megnevezett színnév. Ez a fajta összetétel stilisztikailag azért is annyira hatásos, mert nemcsak a színnévnek, de a vele kapcsolatban felidézett tárgynak is gazdag asszociációs köre lehet:

Vannak *tulipiros* napok, vannak *hamuszürkék*, vannak az ingó reménységtől *szomorúzöldek*, mint az efen levele, és vannak *halálfehérek*. De *koromfeketenap* csak egy van mindenki életében (Cholnoky: Pillangók In.).

Egyetlen *ólomszürke* szemfedő volt az ég, amely ködével ráborult a városra és elnyomta a kémények feltörő füstjét (Szini: A fecskék 34).

Odafent a havasban, melynek gerince *szűzrózsaszínt* mosolyog (Balázs: A csend 93).

Minden egyes gallyuk *bársonyözd* tűjét

A napsugár aranya futja át. (Czóbel: Tavasz ébredése)

Rémítő színeket használ, *szalmasárga* s *téglaveres* legyező a kezében, *fűzöld* háttér (Justh: Párisi napló 198).

A hold bujkált a *tejszínű* felhők között, egy-egy percre árnyékba borult minden, aztán, meg-megcsillant ismét a holdsugár (Elek: A platánsor 29).

A nap heves

A mennybolt *vérveres*. (Emőd: Ácsok útja)

Az írók színlátására jellemző az is, hogy melyek azok a színek, amelyeket előnyben részesítenek, többször és főképpen több funkcióban használnak. Gyakoriságát, asszociációs körét tekintve a szecesszió legkedveltebb színe a fehér. Malonyainál (Vergődés), Justhnál (Naplója), Bródy Sándornál (Az ezüst kecske), Czóbel Minka, Ady költészetében a fehér szín gyakran a szöveg egészét strukturáló érzetté válik, melyhez számos jelentés tapad. Szimbolizálja mindenekelőtt a szecesszió alapattitűdjét, a társadalomból való kivonulást, az elkülönülést, az erkölcsileg romlott társadalom helyett a magánszféra tisztaságát. Ezt a jelentést Ambrus *Ezüst kecskéjének Fehér szoba és lakói* című fejezete példázza leginkább, ahol a színnév túlzott használatával egy stilizált művi világot teremtett az író: fehér a szoba,, fehér a lélek, fehér alapszínűek a függönyök, fehér a farács, fehér a viola, diadalmas fehérségűek a selymek, fehérek a bútorok, az állatszörök, a csipkék, virágok, s az asszony volt a legfehérebb.

Fehér a keblére tűzött orgona, s ráadásul a hó is esni kezdett... és hatalmas erővel gazdagította a fehér szoba színeit. Aztán egy meleg széláram nekivágott a fehérlő hajnalnak, és megint minden fekete lett (Bródy: Az ezüst kecske 232).

A fehér szín túlzott használata mellett a fogalomként használt szín megszemélyesített változata: *diadalmas fehérségűek selymek*, illetve az asszony főnév mellett álló felsőfokú melléknév: *az asszony volt a legfehérebb*, valamint a *fehér lélek* indítja az olvasói tudatot szimbolikus tartalmak keresésére.

A fejezet szobaleírása visszautal a regény egy korábbi részletére, a Piroska és Robin Sándor játékból megrendezett esküvőjére, ami a fehér szoba ismerete után kap - visszamenőleg - többlettartalmat: *fehér Piroska menyasszonyi ruhája, fehérek virágai*, s Robin Sándor arca is

fehér volt a margitszigeti esküvőn. Egyértelmű tehát, hogy a fehér szobával Bem Gyula a fiatalkori, ártatlan, erkölcsileg tiszta világot próbálta újrateremteni - hacsak egy szoba erejéig is - a magánszférában. S ezen a ponton esik egybe a fehér szín hordozta jelentés az ezüst kecske szimbólumával. „Hirtelen megvillant előtte az *ezüst* kecske bohókás pofácskája, amely ott *fehérlett* minden régi, igazán boldog órája mögött” (Bródy: Az ezüst kecske 238). Az ideális és reális ellentétre egyetlen színnel felvillantott kontraszthatás utal az idézet végén: a fekete színnév.

Justh maga sokszor értelmezi a fehér szín hihetetlenül nagy telítettségét, ami emberi létünk egészét átfogja.

A kép így beszélt, a zene azt susogta fülembe: „Hideg és fehér itt minden. Fehéren jövünk a világra, fagyos az élet és fehér. Fehér a klostrom apácáinak köntöse, fehér a bérmlásra öltött ruha, fehér az első báli öltöny s a virág színe. Fehér a menyasszony-fátyol, fehér a nászjé nyoszolyájának gyolcsa, fehér a keresztelő párna, fehér lesz a szemfedőnk is. Fehéren ébredünk újéletre, s akkor ezt a keringőt dúdoljuk majd ilyen lelkiállapotban, fehér szárnyakkal az - örökkévalóságig (Justh: Páris elemei 87).

De hát hozzá kell tennünk, hogy bár a fehér nemigen művészi szín, de tiszta.[...]

A bálakat - mint már mondtam - nem hiába nevezték el „bal blanc”-oknak. *Fehér* ott minden. Egyszer egy ilyen bálban megálltam egy sarokban s figyeltem a képet. Elöttem a táncterem *fehér* falaival, a *fehér* színű fiatal lányok, hideg *fehér* fényű lámpák s Waldteuffel unalmas, érzékietlen keringői (Justh: Páris elemei 63).

Másutt pedig így elmélkedik a fehér színről:

Hideg, ártatlan az élet és unalmas. *Fehéren* élünk, s *fehéren* szenvedünk majd új életre. *Fehér* a szerelem színe, fehér a remény színe, *fehér* a fiatal leány legitim áruba bocsátott teste, *fehér* a menyasszony ágya, *fehér* a koporsó lepedője is. *Fehérek* lesznek a liliomok sírjainkon, s *fehér* szárnyú angyalokká válunk hárfakíséret mellett, s ezt a Waldteuffel-valcert fogjuk s ilyen hidegen énekelni, majd akkor, midőn a paroisse papja schwarz auf *weis* kiállította szeplőtelenységünkről a bizonyítványt (Justh: Páris elemei 104).

A természetes fények közül a leginkább a holdfényt, a hajnalt, a mesterséges fények közül a gázlámpák, gyertyák fényét érzékelik a szépírók leginkább fehérként:

Világosodni kezd a *fehér* hajnal... (Czóbel: A szépség angyala).

Simi sötét szemeit a holdra szegezi, a *fehér fény* megvilágítja tetőtől talpig, szemeinek fehérén visszatükröződik, tele van érzéssel szívig, bánata kifakad

(Justh: Hazai napló 415).

És megfeledkezett az egyetemről, az utcákról. Meg a nagy, *fehér fényben* úszó kávéházakról is, a kék cigarettafüstről, amely azokban tévetegen imbolyogva az asztalok fölött, a fehér és piros biliárdgolyókról, melyek olyan simán és halk csattanással gurulnak a zöld posztón (Csáth: A kályha 65).

...az arca fehér maradt a természettől oly fehér mintha festve vagy vésve lett volna. És ebbe a szinte természetellenes fehérségbe, ebbe az északi hidegségbe két egyiptusi szem égett és kipiroslott két bíborvörös ajka... (Bródy: Tuza kisasszony 43).

A következő idézet azt bizonyítja, hogy a fehér szín képi struktúrákban (hasonlatokba, metaforákba, megszemélyesítésekbe) is beépülhet. A *fehér* fény jelentése mellett a *piros* ellenpontjaként is szerepel a színek valóságos harcát megjelenítő képben.

Néhol az erdőnek mér leveletlen bokrai között holdfény siklott a földre. Szaggatottan, tépetten hevert a világosság a hullt levelek között, mint fehér kendők szétszórt rongya. Vagy odatapadt a fenyők törzsére, mintha darabonként bemeszelték volna a fákat. Tovább halvány vörös fény kúszott az elsötétült erdőbe, pirosan vágott a fehér holdfény foltjaiba, míg erősödött, legyőzte a fehér foltokat és széles meleg fénybe lobogott, árnyakat ingatva, lángoló fényt vetítve (Czóbel: Két arany hajszál 68).

A fehér dominanciája mellett számottevő a kék, a zöld, a lila jellegzetesen impresszionista színek jelenléte, melyek dekoratív hatása feltűnő:

Zölden, kéken csillog,
Aranyosan vész el,
Minden egymásba olvad,
Mint zománcos ékszer.

Nagy orgona-ággal
Hófehér kezében
Kergeti páváit
Végig a zöld réten.

(Czóbel: Pávafogat)

Sötétzöld éjjelén tündér-látó nyárnak

...

Szálló fénybogarak, apró zöld csillagok,
Liliom-kelyhébe a szerelem fénye
Kis zöld tüzet rakott

(Czóbel: Az erdő hangja).

A csillogó fekete tollazatú varjakat a gyógyíthatatlan beteg így látja:

Ragyogó kék és zöld, és némelyeknek aranyszínű tollai is vannak (Csáth: A kisasszony 328).

Megszemélyesítés, metonímiás és szinesztetikus kapcsolat egyszerre van jelen a következő két sorban:

Fel-felkiált a színharmóniából
Egy fiatal fa izzó, sárgás zöldje

(Czóbel: Kertünkben).

A kék gyakran asszociálódik a szürke különböző árnyalataival:

Bámulatos fényhatás, az üvegfaon keresztül a hold *kékes* világa, s minden *szürkés* fénykőben úszik, csak itt-ott szakítva meg egy-egy ragyogó *kékes* laptól

(Justh: Párisi napló 232).

Lila és vörös ritka kombinációjával is találkozhatunk:

Zúgó, *vörös-lilas* homály (Czóbel: A szépség anyyala).

A századforduló enervált embere a színeket is árnyaltabban érzékeli elődeinél. A következő idézet azt is bizonyítja, hogy a színek nemcsak megszépítik a környezetet, de zavarók, idegesítők, bántó hangulatokat felidézők is lehetnek:

Nézze csak, doktor. Van abban a lambrequinben ott néhány éles zöld színfolt. Mintha csak éles késsel vágnák az agyvelőmet.[...] Nem tudom nézni! A smaragdzöld izgat, idegessé tesz. [...] Úgy vagyok a színekkel, mint a többi ember a szagokkal. Némelyik szín elviselhetetlen reám nézve (Gozsdu: Spleen 195).

Modern korokban (s a századforduló is az már) a jellemző színek elsődlegesen a női divatban, azaz a ruhadarabok változó alakjában és színében ragadhatók meg. A asszonyok a divat és kedvenc színei változásával érzékelik az idő múlását. Egy-egy jellegzetes szín időélményre is utal:

- Két igen szép főkötőt kaptam Micitől, az egyik lilaszín, halványzöld pántlikával, a másik lila, cinóber színűekkel.

- Milyen furcsa színösszeállítások. Én a fin de siècle csak a főkötőim színein keresztül ismerem (Justh: Fuimus 240).

A színhatások érzékeltetésében külön kategóriát képviselnek az olyan lexémák, amelyek a fényesség, a csillogás képzetét keltik. Ilyenek például a melléknévi igenevek közül a csillogó, sugárzó, szikrázó, tündöklő, fénylő alakok, amelyek ritkábban ugyan, de igei változatban is előfordulnak, vagy a világosság; csillag, tűz, láng, nap, fény, ezüst, arany, gyémánt, illetve összetételei: napsugár, lángsugár, csillagfény stb. melléknevek közül a fényes, ezüstös, aranyos. Íme néhány példa:

Mindháromukat elragadja a tájkép színgazdagsága. A finom szubtilis színek, amelyeket a *ragyogó fényű* aszfaltjárda visszatükröz, s amelyeket a járókelők sötét árnyai meg-megtörnek (Justh: Napló 115).

Hányféle szín a sárga *napfényben*, a fehér ingek, gatyák szinte vakítóan *világitanak* ki a tarka selyemkendők, színes viganók közül (Justh: Gányó Julcsa 124).

Az égen *fényes* nagy *csillagok ragyogtak* és sokkal terjedelmesebbnek látszottak, mint máskor. Mintha valami *ezüstszerű* tejnek szertefreccsent, *szikrázó* foltjai volnának

(Szini: A sárga batár 82).

A félig leeresztett pávaszerű *selyem* függönyökön betört az őszi *napsugár*, befutotta a bizarr alakú bútorokat, a japáni *bronz* szörnyetegeket, az indiai *réz* kígyókat és bálványokat *megvilágítva* a költőt, kinek nyugtalan tekintete most az *aranybrokáttól* körülvelt arcképen akadt meg, melyre *glóriát* hintett a széles *napsugár*

(Justh: Az utolsó hangulat: 141).

Czóbel Minka meseregényében számos példát találunk a pókhálóval finoman tompított sziporkázásra:

Ragyogó szép nap kélt az esős éjre, kéken *sugárzott* az ég, zölden *tündöklött* a moh, s a fenyő kemény tűi, mintha ezer pókhálóval lennének át meg átszöve, úgy *fénylett*, *csillogott* a rajta beözönlő napsugár, a milliónyi *ezerszerű* harmat és esőcsepp

(Czóbel: Két arany hajszál 63).

A felső ablakokból betörő *napfény* visszaverődött a *fényes aranytól* görnyedező díszruhákról és betekintve a menyasszony *fényes diadémját*, amely ezer *sugárral* törte meg a sárga *napsugarat* (Justh: Fehér lap 125).

...A csillagok lakói sápadt *fényű* hosszú fonalakat eregettek le a vízbe s a vízcsöppek, mint a *ragyogó* gyöngyszemek futottak fel a rájuk, felfutottak, legurultak és *szikrázott* a *fényességük* (Elek: A nászhajó 135).

Az áprilisi *napnak* egy *fényes fénypásztája* rézsútosan szögelt be a szobába. A rezgő *csillámlás*, mint valami *aranyfolyam* ömlött körül az egymásra néző két fejet. A *fényhullám* úgy táncolt körülöttük, mintha egymás felé, egymáshoz akarta volna őket sodorni (Iványi: A püspök atyafisága 64).

A természetes vagy mesterséges fénnyel megvilágított arany és ezüst csillogást kiváltó hatása rendkívül dekoratív. Ráadásul e két nemesfém a dekorativitás mellett az érték és állandóság, elegancia és gazdagság képzetét is társítja. Íme néhány példa:

A harangütések, mint ragyogó *aranykerekek* gördültek végig (Balázs: A csend 94).

...Azután előkerültek ama *aranyos* szivarrudak, karcsú cigaretták, amelyeket egyiptusi lányok barna keze sodort fehér és fehérített hölgyek számára. A halványlila füstben még szebb volt az *aranykévékbe* öltözött vacsora-királyné (Bródy: Az ezüst kecske 202).

Ezüst és *aranyzalagok* futották át a tájat, *ezüst*, *arany* és pillangók - a hullámok fényjátéka - köpködtek, keringöztek a folyam színén. A házak mindkét ponton lila meg *arany* színekben úsztak (Bródy: A Rubin lányok 36).

Arany szövésű zöld ruhája

Csillámlik zöld gyepen (Czóbel: Körisbogár, VIII.).

A sűrűbe besütött a hold, és az *ezüst* foltok mint sugárhálók hullottak köréje, és a kusza, fekete ágak utána nyúltak, és belekapaszkodtak (Balázs: A csend 87).

Olyan gyönyörűen, mint az *aranyársarkány*, szállt fel a nap (Balázs: A csend 90).

...Az *ezüstsziürkület* leszáll, eltompul minden szín a nagy atelierben, csak az ő alakja marad megvilágítva, *aranyszínű* feje, ruhája olyan, mint egy tropikus pillangó, amint a forróságtól kiszáradt virágról virágra száll (Justh Naplója és levelei 105).

A rue Casimir Périer palota összes szalonja nyitva. Minden fehér és *aranytól* fénylik. A szalonokban a fal mellett egymáshoz szorulva ott ülnek a kipirult, *felgyémántozott*, mélyen kívágott ruhájú mamák, s előttük leányaik. Csupa primitív szín. Az ember alig hiszi, hogy Párisban van (Justh: Páris napló 103).

Más összefüggésben utaltam arra, hogy a színhatások szerepének megnövekedése a kor szépírói stílusában a nominális szerkesztésmóddal járt együtt. A fentebbi példák ezt a nominalitást is igazolják.

Justh Zsigmond színgazdagságához leginkább Oscar Wilde színeinek változatossága hasonlítható.

Az egyszerű színnevek közül a piros és annak minden árnyalata, az ezüst, arany és sárga a legszembetűnőbb színek, de gyakran fordul elő a fehér és a kék is: Bokhara, were *red* lilies blow, / And Oxus by whose *yellow* sand / The grave *white*-turbaned merchants go / *Bright* with *purple* and with *gold*, *silver* tumpets ring (Rome Unvisited), *White* lilies, *silver* breasted

dove, *red* flame, *golden* shaves (Sonnet), The sky was pure *opal* now, and the roofs of the houses *glistened* like *silver* against it (The Picture of Dorian Gray), white and crimson silk..., I have *golden* bedroom (The Happy Prince), She has a *purple* cloak and her hair is like threads of *gold* (La Sainte Courtizane). Whence the long dusty caravan / Brings cedar wood and *vermilion*; / Rise from these *crimson* seas of war (Ave Imperatrix). My chamber is ceiled with cedar and odorous with myrrh. The pillars of my bed are of cedar and the hangings are of *purple*. My bed is strewn with *purple* and the steps are of *silver*. The hangings are sewn with silver pomegranates and the steps that are of *silver* are strewn with saffron and with myrrh (La Sainte Courtizane).

Fényesség és színeképzetet az *ég*, *izzik*, *ragyog*, *csillog* igék is keltenek önállóan, vagy színnevekkel együttesen: ...the sky was like a monstrous peacock's tail, starred with myriads of *golden* eyes. He looked down, and saw... the *flashing* long *beam* of a lantern. ...The *crimson* spot a prowling hansom *gleamed* at the corner and then vanished (The Picture of Dorian Gray). The oranges on each overhanging spray / *Burned* as *bright* lamps of *gold* to shame the day; / like *silver* moons the *pale* narcissi lay, / *sapphire* bay (Sonnet).

A színjelzőt gyakran minőségjelző előzi meg: *bright* vermilion, *faded* Flemish tapestry, *venetian* red hair, *dull* green waters (The Pictures of Dorian Gray).

A colour / coloured utótagú színjelzős szintagmák szintén előfordulnak: The floor was covered with *ochre-coloured* sawdust, trampled here and there into mud (The Picture of Dorian Gray).

Feltűnően gyakoriak az olyan drágakövek, amelyek színt is jelölnek egyben; máskor pedig a színeképzetet egy hasonlat teszi hangsúlyossá: The sky is *blue like* the inside of a cup of *lapis lazuli*. The hills are of *red* sand (La Sainte Courtizane). The roses that were *redder* than *rubies*, whiter than fine pearls,...*redder* than male *rubies* were the roses, and their leaves were of beaten *gold* (The Young King).

A színhatáshoz, mint elsődleges érzethez más érzékterületről kölcsönzött szinesztetikus minősítés is társul: Delicate lace ruffles fell over the *lean yellow* hands (The Picture of Dorian Gray).

A szín (colour) jelző az *érdekes*, *változatos* jelentésű melléknevek szinonimája is lehet: One should absorb the *colour* of life, but one should never remember its details.

Swinburne-nél a vörös és változatai (piros, karmazsin) és az arany a leggyakrabban előforduló színjelző, továbbá a sárga, a zöld, a fehér is felbukkan, noha jóval kevesebbszer.

A piros színjelző legnagyobb gyakorisággal jelzős szó szerkezetekben fordul elő, mint ahogyan az alábbi példákban: *red* lipped mouth of marsh-fowler (The Sundew), *red* sweat (Faustine), *red* pulseless planet (Faustine), *red* blood (A Cameo), cruel *red* month (Dolores), *red* strays of ruined Springs (The Garden of Prosperine), *red* pleasure (In the Orchard), *white* rose in the *red* rose-garden (Before the Mirror), old *red* leaves (The Two Dreams), Venus rose *red* out of wine (Dolores), *red* stone (St. Dorothy), tender *red* (The Sundew), *red* summers (The Two Dreams,) was a fine gold upon thy head, / And thy silk shoes were sewn with *red* (Aholiban), perfect-coloured without white or *red* (Love and Sleep), With sacred shadow and glimmer of gold and *red* (In the Bay), Coloured with all her works in *red* and gold (St. Dorothy), They were *purple* of raiment and golden (Dolores), The bird had a long bill of *red* / And a gold ring above his head (The Masque of Queen Bersabe), Your wife has gotten a *golden* bed, / All the sheets are *sewn* with *red* (After Death), dead *red* (The Two Dreams), *purple* band (Aholiban), *purple* bleeds (Madonna Mia), *purple* inward of the house (At Eleusis). Akad példa a fokozott alakok használatára is: make *redder* his roses (Before

Parting), *reddest* sheaves (Madonna Mia). Ennél jóval ritkább a színnévből képzett ige előfordulása: To *red* his smile (Hesperia). Igei-névszói állítmány névszói része is lehet a piros színjelző: the corn *is red* (A Song in Time of Revolution). Néha a színjelző a színtagmában az alaptag szerepét tölti be, amelynek jelentését árnyalja az előtte álló determináns: flower-like *red* (Laus Veneris), too harsh *red* (The Two Dreams). A stílushatást az alaptag és a determináns alliterációja is fokozhatja: *purpled purple* hood (St. Dorothy), *purple pulses* (Laus Veneris), *red rose* (Hymn To Prosperine), *blood-red blossom* (Illicet), *blood bright* (The Two Dreams).

A piros más színekkel is kombinálódik, leggyakrabban az arannyal és a fehérrel. A vörös és arany együttes megjelenése rendkívül dekoratív hatású: There were four apples on the bough, / Half *gold*, half *red* (August), Coloured with all her works in *red* and *gold* (St. Dorothy), Green leaves all round the *gold* and *red* (August), Painted with *red* blood on a ground of *gold* (A Cameo), Is *red gold* worth a girl's *gold* head (After Death), a fine *gold* upon thy head, / And thy silk shoes were sewn with *red* (Aholibah), With sacred shadow and glimmer of *gold* and *red* (In the Bay), *Purple* as *purple* water and *gold* wrought (The Two Dreams), Coloured with all her works in *red* and *gold* (St. Dorothy).

A vörös és fehér szín kombinációja szimbolikusan az élénkség és élettelenség kontrasztját emeli ki: To watch the *red* moons *wane* to white / Green leaves all round the *gold* and *red* (August), I had fair coins *red* and *white* (After Death), Kisses *red* and *white* (Dolores), With *gold* about it, barred, on *red* (The Masque of Queen Bersabe), Perfect-coloured without *white* and *red* (Love and Sleep), *White* wine and *red* for king's daughter (The King's Daughter), Blue lotus-blooms and *white rosy-red* (Memorial Verses), *White* rose of spirit and flesh, Red lily of love (A Birth-Song), With *gold* from bosom to *white* waist (The Masque of Queen Bersabe), heavy *white* and *red* (St. Dorothy), I had fair coins *red* and *white* / And my name was as great light (After Death), *White* rose of spirit and flesh, *red* lily of love (A Bird-Song).

A piroshoz hasonló gyakorisággal lelhető fel az arany is Swinburne költészetében, leginkább jelzős szerkezetekben: *gold* combs (A Christmas Carol), *gold* silk (St. Dorothy), growing *gold* of his pure hair (St. Dorothy), Naked and having *gold* across their brows / And their hair twisted in short *golden* rows (St. Dorothy), feminine *gold* (Dolores), thy *gold* hair's colour burns me, / The smiles of silver and kisses of *gold* (Hermaphroditus), *golden* remote wild west (Hesperia), *gold* hair (The Leper), ruined *gold* (The Leper), pale *gold* autumn air (The Masque of Queen Bersabe), cut in glad *gold*; Goddess, that art all *gold* outside and in; As soft with *gold* as thine own happy head; with *gold* doth like fire burning (St. Dorothy), *gold* hair (Madonna Mia), Mary's *gold* hair (The Two Dreams), *gold* clothes (Madonna Mia), *gold* hair she had and *golden* coloured eyes (The Two Dreams), *golden* gifts (The King's Daughter), *gold* flower-fumed eves (The Two Dreams), strange *gold* (Madonna Mia), *gold* grained anthers (At a Month's End), Dawn skims the sea with flying feet of *gold* (A Wasted Virgil), With *golden* eye following the *golden* sun / From rose-coloured to purple pillowed bed (The Complaint of Lisa), Who gave words more *golden* than fine *gold* (Memorial Verses), and hear we not thy words of molten *gold* (Memorial Verses), this is the *golden* book of spirit and sense (Sonnet), Ere the *gold* hair of corn (A Birth-Song).

Az arany legtöbbször a zöld és a fehér szín társaságában jelenik meg Swinburne költeményeiben: the *green* grew *golden* (An Interlude), from the *green* leaf to the *gold* (The Year of the Rose), We were maidens in the *green* corn, / Small *red* leaves in the mill water. / Fairer maidens never were born / Apples of *gold* for the king's daughter (The King's Daughter), Out of the *golden* remote wild west (Hesperia), From the *green* leaf to the *gold* (The Year of the Rose).

Jóval kevesebb az olyan példa, amelyben az *arany* vagy *aranyos* az ezüst- vagy a színtelen, sápadt (pale) jelzőkkel fordul elő: The smiles of *silver* and kisses or *gold* (Hermaphroditus), Between my brows and theirs there was a white space of glass / With *golden* candles over all (The Masque of Queen Bersabe), With *gold* and the *colours of the sea* (Aholibah), And bound about the breasts and brows with *gold* / And coloured *pale* or *dusk* from north or south (Memorial Verses).

Végezetül álljon itt egy olyan idézet, amelyben Swinburne színszimbolikájának magyarázatát találjuk:

Only this thing is said;
That *white* and *gold* and *red*,
God's three chief words, man's bread
And oil and wine

(Madonna Mia).

A fehér színjelző is legtöbbször jelzős szintagma determinánsaként fordul elő: *white* waves (Hesperia), *white* death (A Ballad of Burdens), *white* rose in a red rose garden (Before the Mirror), *white* wealth (Dolores), *white* wood blossom (An Interlude), *white* brith of the golden mountain-side (Relics), *white* star (Relics), *white* laurustine (Relics), *white* waters (At a Month s End), *white* star-flower (The Complaint of Lisa).

A fehér színjelző a jelzős szintagmában alaptagként is szerepelhet, s ilyen esetben a determináns általában egy olyan főnév, melynek jellemző színe fehér: *foam-white* (Dolores), *salt white* (At Eleusis), *star white* (Relics), blossom of *snow-white* years (In Memory of Barry Cronwall).

A fehér alaptagnak ritkábban ugyan, de minőségjelzős determinánsa is lehet, illetőleg hasonlatba is beépülhet; *light white* sea mew (At a Month's End), *soft white* blossom (Memorial Verses), *white* like *white* rose (Relics).

A vörös színneveknél felsorolt példáimból már eddig is kiderült, hogy a fehér és a vörös kedvelt színekombinációja volt Swinburne-nek, de a fehér egy másik kedvelt szín: a zöld társaságában is előfordul: Seeing how so sharp and *white* our weather is, / There is no *green* nor gracious *red* to see (St. Dorothy).

Előfordulási gyakoriságát tekintve a piros, arany, és fehér szín után a *zöld* szín bukkan fel legtöbbször Swinburne költészetében. Ez az egyetlen olyan szín, amelynek más szín is alkotja determinánsát. A yellow - green (The Sundew), grey - green (The Masque of Queen Bersabe), szerkezetek a színélmény meghatározhatatlanságára utalnak.

További példák, amelyekben a szintagma jelzője színjelző : *green* and *grey* leave (Dedication), *green* places (Dedication), *green* water (The Masque of Queen Bersabe), Both the *green* sea and the land, / Both *white* water and *grey* sand (The Masque of Queen Bersabe). Máshol az alaptag a zöld, a a determináns vagy minőségjelző, vagy egy olyan tárgyat megnevező névszó, amelynek a jellegzetes színe a zöld: *hard-green* (Relics), *sea-green* mirrors of your eyes (Félise); igei névszói állítmány névszói részeként is előfordul a zöld színjelző: his bed was made of *green* (Aholibah).

Viszonylag gyakran fordul elő a sápadt jelző (pale) színtelenségre, élettelenségre, a halálra történő utalásként: red *pale* (St. Dorothy), *pale* grey, facepale like faded fire (The Masque of Queen Bersabe), *pale* without colour of summer breath (The Complaint of Lisa), the *pale* sepulchral place (Memorial Verses), *pale* heat, *pale* colour on *pale* maiden felsh (At Eleusis), *pale*-grey flower of hair (At Eleusis).

Jóval kevesebb alkalommal találkozhatunk a sárga színjelzővel Swinburne-nél; *sweet yellow* (St. Dorothy), *yellow fruit* (St. Dorothy), *fierce yellow* (The Two Dreams); a feketével: *faint-black* (The Sundew), *bound black* (Faustine); a kékkel: *dead-blue* (Faustine); és az ezüsttel: *silver air* (August).

A fentebb idézett példák alapján tehát Swinburne színhasználatáról az állapítható meg, hogy költői palettájára nem annyira a sokfajta szín és színárnyalat használata a jellemző, hanem két, három szín nagyon gyakori előfordulása. E néhány színről elmondható, hogy Swinburne jellegzetes színei, ugyanakkor gyakori használatuk miatt stilizáló erejűek. Ez a megállapítás különösen igaz a már önmagában is feltűnően dekoratív vörös és arany kombinációra.

Ernest Dowsonnál a vörös és arany ragyogása mellett a valószínűtlen, elmosódott színhatásokat is megtalálhatjuk, melynek színtelepe az ezüst, a kék és a szürke, valamint olyan nem színt jelölő melléknevek, mint a sápadt (*pale*), a ködös (*misty*), a homályos (*dim*), és olyan napszakokat megjelölő főnevek, mint a hajnal, szürkület (*dawn, dusk, twilight*): All silvered over with a moon's *pale* beams (The Dead Child), *silver* bell (Villanelle of his Lady's Treasures), But once before the sand is run and the *silver* thread is broken (Impenitentia Ultima), How *wan* and *pale* the moon-kissed roses (The Pierrot of the Minute), *Lunar* roses, *pale* and blue (Requiem), *Pale* amber sunlight falls across (Autumnal), Let misty autumn be our part! / The *twilight* of the year is sweet: / Where *shadow* and the *darkness* meet (Autumnal), *Dark* is the church, and *dim* the worshippers (Benedictio Domini), They are *pale* with the pallor of ivories (Ad Manus Puellae), Beyond the *pale* of memory, / In some mysterious dusky grove; / A place of *shadows*... (Amor Profanus).

A piros és szinonímái pl. *cherry-coloured* velevet (To William Theodore Beters on his Renaissance Cloak), valamint az arany Dowsonnál is viszonylag gyakori színek: the sky in the west is *red* (Moritura), wine is *red* (Wisdom), Around were all the roses red, / The air too soft, too green the sea (After Paul Verlaine III. Spleen).

A Swinburne-i bíbor-aranyossal szemben Dowson költészetének színhatása metálos ragyogású, amely Ernest Dowson színkezelését leginkább a Czóbel Minkáéval rokonítja.

9.2. Hallási érzetek

Noha hallási érzetek mennyiségi előfordulásuk alapján nem töltnek be a vizualitáshoz hasonló fontosságot, a második leglényegesebb érzetterületet jelentik a századforduló irodalmában. A zeneiségkultusz már a francia szimbolisták is Edgar Allan Poe-tól tanulták, aki nemcsak verseinek hallatlan gazdagságú rímeiben, de elméleti írásaiban (The Philosophy of Composition 1846, The Poetic Principle 1850) hirdette a jó hangzás primátusát a moralitással és tartalommal szemben.

Dolgozatban a formai szinten (rím, ritmus) megvalósuló zenei hatásról nem szólok, csupán a képi, szemantikai szintű hallási érzetekről.

Hallási érzetet szemantikai szinten a csendre, zajra vagy emberi hang széles skálájára utaló főnevek: (zaj, csend, hangszerek nevei), melléknevek: (halk, zajos, csendes), hangszereken való játszást kifejező igék (hegedül, zongorázik stb.), természetes és emberi hangokat utánozó szavak (csattan, dörög, szisszen. búg) indukálhatnak.

Volt, hogy régi gyermekkori *zongorák zenéjét hallottam*, máskor a Fejsztríc völgyében nyíló virágok *énekeltek cérnahangon* (Cholnoky: Pillangók 113).

Az idézet második tagmondatában a megszemélyesítés és a metafora észrevétlenül lendít át a képzelet világába. Hasonlóképpen szuggesztív Czóbel Minka *ezerhangú esti csend* oxymoron-szerű jelzős szerkezete.

A tömeg artikulátlan hangja (*lármás*) és a művészi tudást feltételező hegedű hangja közötti opposíció metonimikusan azokra a csoportokra, pontosabban emberi érzékenységekben megnyilvánuló különbözőségekre utalnak, amelyek e kétféle hangot létrehozzák.

Kiérve a boulevard zajába, észrevettem a végtelen különbséget a két hangulat között - odabenn ez a síró hegedű csak érzésről beszél - idekűnn a lármás, sziporkázó, illatos tömeg - csak ennek ellenkezőjéről (Justh: Párisi napló 108).

A hangérzet különleges jelentőségűvé válik Elek Artúr *Az egynótájú ember* című novellájában. Arról van szó, hogy a hős a hangingerekre az átlagosnál érzékenyebben reagál - erre utal a cím is. Az egyéb érzékszerv útján felfogott ingerek szintén hallási érzetekké alakulnak, így a hős a színeket, illatokat, tapintási érzeteket is hallja. Valójában a színesztézia művészi parafrázisa a történet, miközben egy a megbomlás határán levő hiperszenzibilis ember valóságérzékelését mutatja be.

A hangutánzó és hangfestő szavak -ás -és képzős főnévi alakban sorakoznak a teret betöltő hanghatás általános voltát érzékeltetve.

Valószínűleg Gozsdu Elek is valami hasonlóra gondolhatott, amikor ezt írta: „...láttam, hogy maga a szemeivel is hall” (Gozsdu: Levelek 287).

Micsoda zümmögés, micsoda éneklés, csipogás, - sűgás és zűgás volt az! Ezek a hangok mihamar összes érzékszerveit lefoglalták Hyphophanesnek. Ezután ő már a szemével, az orrával is csak hallott, s azok a csodálatos ízérzetek, amelyek a nyelve útján tudatához jutottak, szintén hangokat idéztek föl képzeletében. Neki a természet minden hangja egyformán értékes volt. A szűnyog halk suhogását csak olyan zeneként fogja el füle, mint a levelibéka recsegő hangját [...] A hangokat most is csak úgy elkapdosta füle, mint az imént, de élvezete most már nem zenei élvezet volt, hanem kivette részét abból a többi érzék is. A hangok értékük szerint színekre és alakokra, ízekre és szagokra bomlottak, hogy végül megint hangokká olvadjanak össze. Egészen emberiek, egészen földiek voltak ezek a gyönyörűségek (Elek: Az egynótájú ember 35).

Dorian Gray, Oscar Wilde hőse intellektuális és szenzuális élvezeteket hajhászva gyakran gyönyörködik a zenében, a hangokban. Hangszergyűjteményét főként ritka, egzotikus néger, indián, cigány és afrikai hangszerek alkotják. Műgyűjtőszenvédélye a részletező leírásban is tükröződik: a természet változatosságát (szépségét és rűtségét) a hangszerek furcsa alakjában és hangjában érzékelt. A részlet általam kiemelt szavai a zene jelentésmezéjébe tartoznak: hangszereket, zenészeket jelölnek (music, concert, zithers, flutes, drums, pipes, Schubert, Chopin, Beethoven stb.), vagy hangminőségre utaló melléknevek és határozószók (wild, monotonously curious) vagy pedig az emberi hangképzést vagy zenei hangot előállító tevékenységet jelölő igék: (beat, skril, blow).

At another time he devoted himself entirely to *music*, and in a long latticed room, with vermilion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give *curious concerts*, in which mad gipsies tore *wild music* from little *zithers*, or grave yellow-shawled Tunisians plucked at the *strained strings* of monstrous *lutes*, while grinning negroes *beat monotonously* upon *copper drums*, and, crouching upon scarlet mats, slim turbaned Indians blew through *long pipes of reed or brass*, and charmed, or feigned to charm, great hooded snakes and horrible horned

adders. The harsh intervals and *shrill discords* of *barbaric music* stirred him at times when *Schubert's* grace, and *Chopin's* beautiful sorrows, and the mighty harmonies of *Beethoven* himself, fell unheeded on his ear. He collected together from all parts of the world the *strangest instruments* that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilisations, and loved to touch and try them [...]

He had the mysterious *juruparis* of the Rio Negro Indians, *flutes* of human bones such as Alfonso de Ovalle heard in Chile, and the sonorous green jaspers that are found near Cuzco and give forth a note of singular sweetness. ...the long *clarin* of the Mexicans, into which the performer does not *blow*, but through which he inhales the air, the harp of the Amazon tribes, ...the *teponaztli*, that are hung in clusters like grapes; and a *huge cylindrical drum*, covered with the skins of great serpents, The fantastic character of these instruments fascinated him, and he felt a curious delight in the thought that Art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices

(Wilde: The Picture of Dorian Gray 155-56).

9.3. Szaglási-érzetek

A szecessziós stílus szemléletben a szaglási érzetek nem töltnek be a látáshoz hasonló fontosságú szerepet. Mivel elsődleges funkciójuk a szituációk, személyek, emlékek és hangulatok felidézése, valójában ez az impresszionizmus alkotómódszerének egyik legfontosabb eleme.

A következő Bródy-idézetben a csók illatot idézett fel, ami viszont egy bizonyos kert illatához hasonlít. Így a kert és virágainak *buja teli* jelzői a csókok jellemzőivé is váltak. A színesztéziateremtés logikai lépcsőit is megfigyelhetjük a részletben:

Keresem első csókomat, de a legeslegelső. A csókot, kit megcselekedtem egy tizenéves lány kezén. [...] Illata volt az eső - vagy patakvízben mosdó édes, szent kéznek, olyan illata, mint amilyen a palermói villa Júlia kertjének április végén. Ez a kert, mondják, a legszebb, a legbujább. Az a csók, az én első csókom (Bródy: A csók íze 45).

A felfokozott szenzualizmus, a polgári jó mód a mesterségesen létrehozott, egzotikus illatok kultuszát is eredményezte:

Parfüm, kábító parfüm által a levegőben tropikus atmoszféra. Elálmosítja, elcsábítja az embert. A voliere húsféle madárnak csicsergése még fokozza a hangulatot (Justh: Párisi napló 105).

Az illat nemcsak izgatós- és kábítószer, de olykor nyugtató is.

Alig érezhető illat áradt ki a narancsvirágokból, amint hozzá nyúlt, s ez az illat ...a fejembe szállt (Justh: A pénz legendája 98).

The air was heavy with the perfume of the flowers, and their beauty seemed to bring him on anodyne for his pain (Wilde: The Picture of Dorian Gray 104).

Jellemző az olyan növények, virágok kedvelése, amelyek erős illatukkal egy sajátos környezetet idéznek fel. A viola, rezeda például vidéki környezetre, a parfüm bál hangulatra utal.

Mikor beléptünk a Májkó szobájába, mindjárt megcsapott az a finom, sajátságos szag, amelyet csak igen öreg asszonyok szobáiban tapasztalhatunk, s amelyben a menta illatától kezdve a régi levelek porzójának, jól kivasalt és bizonyára megsárgult öreg fehérneműnek, apró kincses ládikáknak, tömjének és muskátlinak édesen elvegyülő illatát érezni

(Csáth: Mariska az anyjánál 34).

Mivel a tavasz az az évszak, amely a természetes illatok legszélesebb skáláját teremti meg, a különleges érzékenységű Yüo-Dzsung a szagokban, illatokban érzi meg az évszak közeledését. Az érzetek először *szerényen*, egyenként és *osonva* alakulnak ki, majd akár egy szimfóniában a hangok, egyre erősödnek a crescendo felé. A kellemes illatok fizikai támadást indító, vihart kavarázó, ellenséges erőkké válnak, s már nem is a menny harsog, s nem is a színek, hanem az illatok:

Az első kis szagok egyenként jöttek, szerényen osonva. Az olvadó hó puha illata és a nyirkos, hervadt, tavalyi lomb fanyar korhadásszaga. Azután az első ibolyák gyenge lehelete. Később már csapatostul tolongtak az illatok be az ablakon, mint a juhnyáj, ha este behajtják a karámba. Yüo-Dzsungnak nagyon finom szaglása volt, ezért zavarták őt munkájában a rátámadt illatok seregei, úgy, hogy órákig ült mozdulatlanul a nyitott ablak fekete nyílása felé fordulva, és szimatolta a tavaszi éjszakát.

Egy éjszaka langyos esős vihar támadt. Odakint harsogott a kert, mint a tenger, és a meleg illatok összecsaptak Yüo-Dzsung feje felett, mint a zuhanó hullámtorlatok

(Balázs: A könny 181).

S végül, egy bizarr ötlet eredményeként a lég-halmazállapotú illat cseppfolyóssá válik. Az élmény hasonlatos az *Egynótájú ember* Elek Artúr novellahősének hangélményéhez. Ott a hangérzet, ez utóbbi példában a szagérzet teng túl és nyomja el a többi négy érzékszerv működését:

Olyan erős volt az illat, hogy Yüo-Dzsungot felemelte álló helyéből és ringatta hátán, mint a folyóvíz (Balázs: A könny 184).

Dorin Gray tudományos érdeklődést mutat az illatok előállítása iránt, s azt is megfigyeli, hogy minden emberi hangulatnak van egy illatmegfelelője. Hangulatok és illatok tehát egymást kölcsönösen feltételezik és kiváltják egymást.

He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made one mystical, and in ambergris that stirred one's passions, and the violets that woke the memory of dead romances, and the musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination; and seeking often to elaborate a real psychology of perfumes, and to estimate the several influences of sweet-smelling roots, and scented pollen-laden flowers, or aromatic balms, and of dark and fragrant woods, of spikenard that sickens, of hovenia that makes men mad, and of aloes that are said to be able to expel melancholy from the soul (Wilde: The Picture of Dorian Gray 154).

És végezetül illat és szín ifjúságot felidéző erejét példázza a következő Bródy-idézet:

A török dohányzót, amelynek nyitott ablakain olyan illat áradt ki, mint amilyen - annak idejében - szerelmesének sűrű, fekete hajából. Láttá a szalont is, fehér és

kék, neki ez a két szín állt a legjobban - leánykorában (Bródy: Róza palotát talál 46).

Babits következő vers-részletében az *illatzacskó*, *illatház* jelzős összetételű metafora eredetisége mellett egyféle fokozást is megvalósít, s előkészíti az emlékezés melankolikus hangulatát:

Szívem magába szívott	Szívem most illatzacsakó,	<i>Virágok illatával</i>
ezer illatot,	lelkem illatház:	<i>tele bús fejem</i>
ezerjő illat engem	ez a sok illat engem	<i>virágok illatával</i>
hogyan elkábított!	hogyan megbabonáz.	<i>rád emlékezem</i>

(Babits: Egy szegény magára maradott)

Az illatérzetről szólva feltétlenül idekiváncozik Babits Mihály e témát művész-tudósi aprólékossággal kimerítő esszéje, a *Szagokról, illatokról* (1909). Az esszé utolsó része nagy írói bravúr, hiszen szavakkal fogalmaz meg egy *illathangversenyt*, egy *odorikus zeneművet* (Babits 1978: 55). Az illatok távolról jönnek, majd erősödnek, új illatokkal egyesülnek, önállósulnak, akár csak a zenei motívumok egy hangversenyen. Noha az illatzene leírásában a névszói szerkezetek dominálnak, a részlet, éppen gazdagsága, túlsúlyossága miatt, rendkívül dinamikus:

Egyszerre újra, mint előbb észrevétlen, kél a halk ibolyaszag. [...] A nedves föld illata, a sár szaga, valóban az olvadó hó szaga, friss tavaszi lehelet, mely bárszagosan cirógatja a jelenlévők orrát. [...] És más virágok illata vegyül bele, mindig gazdagabban; először csak tavaszi virágoké; rezedá, orgona, gyöngyvirág. Ismeretlen szagok is: amaz illatozó lepkéknek szaga s egyszerre tömjénillat (Babits: Szagokról, illatokról 56).

9.4. Érzetegyüttesek

Az előbbi fejezetek példaanyaga is bizonyította, hogy az ingerek legtöbbször nem egyetlen érzetérületre hatnak, más szóval a költői percepció gyakran érzetegyüttesekben jön létre. Az érzetegyüttesek nyelvi szinten a színesztéziában valósulnak meg, azaz egy olyan képtípusban, amely egyetlen színtagmába, vagy akár egyetlen szóba kombinál egymástól különböző érzeteket: színérzetet hangérzettel, tapintásérzetet elvont fogalommal stb. Az érzetegyüttesek nyelvi kifejezése a művészi nyelvhasználat sajátja, az emberi érzékenység magas fokáról tanúskodik. Balázs Béla a színesztézia művészi definícióját fogalmazza meg a következő részletben:

Füle olyan finom volt, hogy hallotta a fehér holdvizek csurgását palotája jádélépcsőin! Szeme látta a hangok színeit, és a a színek illatát szimatolta remegő orrcimpákkal. Ezért szeretett He-Nü a költővel társalogni, aki még az ő finomságánál is túltett, mert a suhanó idő zúgására fülelve, meghallotta a szem pillantásának csendülését, mikor valamely tárgyba ütődve pendült, mint az ezüst dárda, mely a pajzsban rezegve megáll

(Balázs: A bűvös kör 131).

Színérzetet elvont fogalommal társító színesztéziák nagy számban fordulnak elő olvasmányaimban:

Szívében a *fehér léleknek*, *meleg*, *fehér emléke* élt (Bródy: Ezüst kecske); *tarka-jelentések* (Lesznai: Napok); *illatszerez-célzás* (Bródy: Hanna vallomásai); *ezüst hang* (Balázs: Wan-

Hu-Csen könyve); *A szív legfehérebb, legszüzebb gondolatja* (Czóbel: A szépség angyal); *rafinált szín* (Justh: Párisi napló); *Egy fehér bölcs / Szeme sem zöld már* (Czóbel: Kertünkéből).

Adél [...] kissé mesterkéltén vetette hátra szőke fejét, villantotta elő hófehér fogait, és csengette meg *ezüstösen a hangját* (Cholnoky: Pillangók 143).

Azok, akik még emlékeznek rá, mert lelküket a *rózsapiros öröm* vagy a *halvány-sárga szomorúság* hozzáfűzi még ma is, azt mondják, hogy az volt akkoriban a legszebb ősz

(Cholnoky: Tamás 357).

Wilde-nál is találkozunk hasonló példákkal:

silver silence of the night; *white glory* of thy loveliness (Wilde: The New Helen).

Tapintást és látási érzetet, illetve tapintást és elvont fogalmat kombinálnak a következő példák:

Ibolyák *sötét, selymes kéje* (Czóbel: Üvegházból-Temetőről); *Nedves hangokkal* tele volt a könyvtár (Elek: A platánsor 23), *Puha ez a sötétség fala* (Czóbel: Két arany hajsza 31).

Ritkább a hangérzetet fogalommal társító példa:

A sok *lármás toalett* helyet foglalt (Justh: Hazai napló 230).

A fentebbi példa stílushatását az anyagbeli érintkezésen alapuló toalett névszó metonímiás jelentése is fokozza.

Hasonló jelzős kapcsolat a *lármás szín* is (Justh: Gányó Julcsa).

Szaglási érzet alkot szinesztetikus (jelzős) kapcsolatot elvont fogalommal a következő példában: *illatos szerelmi vágy* (Lesznai: Dédanyám).

Látási és szaglási érzetet von egybe a következő kép:

Bűbajos éj! bódítón száll az légben

Hársfáknak *holdsugáros illata*... (Czóbel: Harmathullás).

Czóbel Minka, Lesznai Anna, Elek Artúr és Balázs Béla szépiírói stílusában egyre gyakrabban figyelhető meg a kettőnél több érzet szinesztetikus kombinációja, ami a Nyugat stílusforradalmának komplex képei irányába mutató tendenciát tükrözi.

A következő két oxymoronos szinesztézia szintén a formanyelv bonyolultabbá válásáról árulkodik:

Nem szitálnak szívemre

Szűrő fénygyöngyszemek

(Lesznai: Elviharzott május).

A fentebbi példa a szinesztézia és metafora rokonságát bizonyítja, hiszen a szinesztézia is lehet megszemélyesítő jellegű (Gáspári: 1995).

Megértve hoztam arany bánatot (Lesznai: Mottó)

Nemsokára világos, ragyogó fény illatát érezte (Balázs: Az álmok köntöse 135).

Nem hallottam én semmit csak a napsütést, meg a bogárzugást (Elek: A behunyt szemű ember 32).

A szóképek, így a szinesztéziák is gyakran szűkebb szöveggörnyezetükben is kombinálódnak, egymásra hatva, bonyolult szövedéket: komplex képeket alkotnak, mint például a következő Babits-idézetben:

Sűrű, mézes illat, nehezítette a sugarakat; s a nap arany abroszokat terített a gazdag földnek fölvirágzott asztalára. A fantasztikus torony árnyéka üde, reggeli élességgel feküdt végig ezen az abroszon. S micsoda színpompa! Egy piros virág, melyen pillanatra rajtavesztett a szemem, hirtelen eltörpült: pillangó volt! És zengett minden, zengettek a bokrok, mint templomi orgonák... (Babits: A torony árnyéka 175).

Tapintás-, íz- és szaglási érzetet kapcsol össze a szöveg első szinesztéziája (*sűrű, mézes illat nehezítette a sugarakat*) ami egyúttal megszemélyesítő erejű is. A megszemélyesítés több metaforával (*arany abrosz, fölvirágzott asztal*) és díszítő jelzővel fonódik össze (*fantasztikus, üde, piros*), majd egy megszemélyesítés következik: (*zengettek a bokrok*), s végül egy hasonlat zárja az idézetet: (*mint a templomi orgonák*).

A lineárisan egymást követő képek sokfajtaságuk és érzetkombinációjuk miatt a benyomást ingerkomplexumként közvetítik, azaz a valósághoz legközelebb álló módon, hiszen a valóságban a jelenségek egyidejűleg hatnak öt érzékszervünkre, s csak a logikai megértés és kényszere miatt bontjuk írásban vagy beszédben lineárisan, időben kibontakozó logikus képekké. Ilyen megközelítésben tehát a szinesztéziának sokkal több köze van a valósághoz, mint ahogy azt az első benyomások alapján gondolnánk.

A felsorolt példák nyilvánvalóan igazolják, hogy a szecessziós stílus legfőbb sajátosságainak egyike az érzetkultusz: az érzéki érzetek és azok összjátékából kibontakozó bonyolultabb formanyelv. Egyszerű és homogén benyomások mellett megsokasodnak a hangulatiságot, pillanatnyiságot megragadó képek, a merészebb, oxymoront tartalmazó szinesztéziák és a komplex képek. Ez a formanyelv egy olyan szemléletmódról tanúskodik, amely a világot egyre összetettebbnek, kiismerhetetlenebbnek érzi. Pontosan a szecesszió szinesztéziái és komplex képei azok a stilisztikai mozzanatok, amelyek a modern formanyelv: a konstruktivizmus, lírai intellektualizmus irányába mutatnak.

Az érzéki érzetek fontosságát összegezve Babits szavait idézem, aki szerint „a világ nem holmi Ding an sich, hanem közvetlen érzeteink. Aki a világot (vagyis minden érzetet, még a fájdalmat is fáradatlanul) szereti és akarja és élvezni tudja (a művészi fontosságú ember), annak a változást kell szeretnie: a világ maga, maga az érzet nem egyéb, mint változás. Aki a változást és az érzeteket szereti, annak kivált szívesen kell látnia a ritka érzeteket és minden ritkát” (Babits: Szagokról, illatokról).

A szinesztézia kedvelt képtípusa az angol dekadens költőknek is. Gyakori felbukkanásuk stílusalakító jellegéről Ullmann István így ír: „az első benyomás, amely a dekadensek olvasásakor fölmerül az, hogy tele vannak synaesthesiákkal. Természetesen vannak kisebb ingadozások tárgy és műfaj szerint: elbeszélő és drámai költeményekben ritkább a synaesthesia, mint lírikumokban; bölcselmi követelményekben ritkább, mint impresszionista leírásokban. De azért mindenütt fölbukkan a képzetkomplikáció, néhol mint kis hasonlat, másutt mint részletesen kidolgozott kép, megint másutt mint az egész költemény élményi alapja” (Ullmann 1939: 175).

Számos szakember véleménye szerint éppen a szinesztéziák újszerűsége és mesterkéltisége jellemzi leginkább a századvégi dekadens költészet ellentmondásosságát a stílus szintjén. Az öt érzékterület egyéni keverése nemcsak a költői leleménynek a mércéje, hanem a dekadensekre jellemző túlfűtöttség, a különködés megnyilvánulási formája is.

A színesztéziák gyakran asszociálnak tapintásérzetet színérzettel: *burden of bright colours* (Swinburne: *A Ballad of Burdens*), *heaviness of hollow lilies red* (Swinburne: *St. Dorothy*), *sharp silver* (Swinburne: *The Two Dreams*), *heavy lights* (Swinburne: *Laus Veneris*), *warm weight of glowing gloom* (Swinburne: *The Two Dreams*), *her voice a silver bell* (Dowson: *Villanelle of his Lady's Treasurers*), *the deep violet air* (Dowson: *Chanson Sans Paroles*), *heavy stillness without light* (Phillips: *The Question*), *deep darkness* (Symons: *Idealism*).

Gyakori a színérzetet más érzetterülettel összekapcsoló kép: *the blood-red must of pain* (Swinburne: *Rococo*), *faded fears* (Swinburne: *Before the Mirror*), *white wealth of thy body* (Swinburne: *Dolores*), *feminine gold* (Swinburne: *Dolores*), *silver air* (Swinburne: *August*), *dead red* (Swinburne: *The Two Dreams*), *colour of glad grass* (Swinburne: *Ballad of Life*), *heavy lights* (Swinburne: *Laus Veneris*), *flower-like red* (Swinburne: *Laus Veneris*), *purple pulses* (Swinburne: *Laus Veneris*), *blind lips* (Swinburne: *Laus Veneris*), *the smiles of silver and kisses of gold* (Swinburne: *The Triumph of Time*), *silver shadows* (Swinburne: *Faustine*), *red sweat* (Swinburne: *Faustine*), *red pulseless planet* (Swinburne: *Faustine*), *gold flower-fumed eves* (Swinburne: *The Two Dreams*), *o, white birth of golden mountain-side* (Swinburne: *Relics*), *thy words of molten gold* (Swinburne: *Memorial Verses*), *blossom of snow-white years* (Swinburne: *In Memory of Barry Cronwall*), *her voice a silver bell* (Dowson: *Villanelle of his Lady's Treasurers*), *the darkness that we feel is green* (Phillips: *Marpessa*).

Talán a legmeghökkenőbb képek azok, amelyek hallásterületet a látásával mosnak egybe: *rhythmic flower* (Symons *Decor de Theatre*), *greenly silent night* (Phillips: *Marpessa*), *sick sound* (Swinburne: *The Two Dreams*), *musical flowers* (Swinburne: *Dedication*). Hasonlóképpen érdekesek a hallásérzeteknek más érzetekkel való keveredését megvalósító színesztéziák: *shadowy incense* (Symons: *Amor Triumphans*), *sweet emblossomed breath* (Douglas: *The Garden of Death*), *audible odours* (Symons: *The Opium-Smoker*), *the fragrant darkness of her hair* (Dowson : *Terre Promise*), *a balmy eve...*, *odours* (Douglas: *When a King*), *odour of earth* (Phillips *Christ in Hades*).

A zenei hatások komplex képekké sűrűsödnek Symons Chopin zenéjéről írt soraiban: *Music pallid with ghostly tears, chill with the coming of rain, shuddering music* (Symons: *Amor Triumphans*).

A fentebbi példákból is láthatjuk, hogy a színesztézia a dekadensek kedvenc képe volt, s korántsem véletlenül, hiszen mind a lecsökkenő, mind pedig a felfokozott tudat- és lelkiállapotok érzékeltetése a színesztéziák számának gyarapodásával járt. A bizonytalan, félig öntudatlan, a félálomban vagy illúziókban, az ópium és alkoholmámorban élő lélek elmosódott, egymásba játszó érzeteit leginkább a színesztézia fejezi ki nyelvi szinten. Nem véletlen, hogy voltak olyan pszichológusok, akik az illúzió és hallucináció mellett a színesztéziát is az érzéki csalódások közé sorolták (Ullmann 1939: 179). Ezt a fajta érzéki csalódást példázza Symons *Music and Memory* című verse is, ahol az alvás öntudatlanságába süllyedő szubjektum a távoli zene hangjait és a saját, belső vizuális emlékképeit elegyíti. Symons másik verse: az *Opium-Smoker* című, az ópium-okozta „képzavart” avatja versformáló elemmé. A szakirodalom ismer olyan színesztézia-kutatókat is, akik a színesztéziák népszerűségét az ópium és hasiskultusszal hozták összefüggésbe (Ullmann 1939: 179). Ez az kapcsolat Gautier *Club des Haschichins*-ának, Wilde ópiumbarlang-jelenetének (*The Picture of Dorian Gray*), Csáth és Cholnoky élettrajzában és prózájának ismeretében nem minősíthető erőltetettnek.

9.5. A díszített művi világ

Mottó: „I am to acknowledge that it is better to be good than to be ugly. [...] Ugliness is one of the deadly sins, then” (Wilde: The Picture of Dorian Gray).

Az érzetkultusz mellett a tárgyakban megtestesülő, emberalkotta szépségek kultusza is jellemzője volt e stílusnak. Bizonyos értékes luxus-tárgyak szerepe megnövekedett az emberi életben, s ez az oka annak, hogy a szecessziós stílusjegyeket viselő irodalmi művekben az e fogalomkörbe tartozó szavak számaránya szintén feltűnően gyarapodott. Gyakran találkozunk értékes üvegtárgyak, gyöngyök, drágakövek, ékszerek, selymek, szőnyegek és ötvösművek leírásával, ami a stílus iparművészeti gyökereire is utal. Az angol irodalomban sokkal erősebben kivehető ez a kapcsolat, hiszen az iparművészet art nouveau-ja is ott sokkal meghatározóbb volt, mint az irodalmi.

Az értékes anyagok csoportjában különös szerepe van az üvegnek, kristálynak. Elsősorban lehet funkcionális tárgyak (poharak, üvegek) anyaga:

Dorian Gray sipping some pale-yellow wine from a delicate gold-beaded bubble of *Venetain glass*. [...]

There was a bright wood fire blazing in the large open hearth. The lamps were lit, and an open Dutch silver spirit-case stood, with some *siphons of soda-water* and *large cut-glass tumblers*, on a little marqueterie table (Wilde: The Picture of Dorian Gray 170).

Erős, mint az orchidea, erős mint a japáni *csecsebecsék*, erős, szilárd, mint a *velencei üvegek* s aranyláncok... Pedig! Jaj annak, aki gyenge (Justh: Fuimus 213-214).

Rendkívül rafinált a fentebbi hasonlat, hiszen hasonló és hasonlított szemantikailag egymásnak ellentétei. A hasonlított tárgyak noha értékesek, a legtörekényebb tárgyak kategóriájába tartoznak s erejük csupán értékükben rejlik. Az idézet utolsó mondata tisztázza a hasonlat poliszémiáját. A velencei eredetjelző ugyanakkor értékesség gondolatát erősíti a gyengeség ellentétéként.

A törekénység képzetét gyakran idézi az üveg. Mivel a következő két példában az üveg a világgal illetve glóbuszal alkot képi struktúrát, oxymoron értékű is:

The earth, a brittle globe of glass,
Lies in the hollow of thy hand,
And through its heart of crystal pass,
Like shadows through a twilight land

(Ave Imperatrix:).

A fentebbi példával a következő hasonlat áll rokonságban:

Mintha üvegből volna a világ. (Balázs: A Csend)

A lámpabúra sokszínű üvege rejtelmesen megtöri a fényt, különös hangulatot áraszt. Justh *Párisi naplójának* gyakran elforduló hangulatteremtő eleme, akárcsak Wilde-nál. A következő részletben valódi műtárgy a lámpa:

Then he remembered the lamp. It was rather curious one of Moorish workmanship, made of dull silver inlaid with arabesques of burnished steel, and studded with coarse turquoises (Wilde: The Picture of Dorian Gray 183).

A drágakövek gyakori emlegetése és részletező leírása szintén a dekorativitás hatását növeli. Nemcsak egy-egy hasonlatba beépülve töltenek be díszítő funkciót, hanem hosszabb szövegrészletek önálló témájává is válnak. A műgyűjtő szenvedélyével gyönyörködik köveiben Dorian Gray. A részletben a színtobzódás szintén fokozza a dekorativitást:

On one occasion he took up the study of *jewels*, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty *pearls*. ...He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various *stones* that he had collected, such as the olive-green *chrysoberyl* that turns red by lamplight, the *cymophane* with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured *peridot*, rose-pink and wine-yellow *topazes*, carbuncles of fiery scarlet with tremulous four-rayed stars, flame-red *cinnamon-stones*, orange and violet *spinels*, and *amethysts* with their alternate layers of *ruby* and *sapphire*. He loved the red *gold* of the *sunstone*, and the *moonstone's* pearly whiteness, and the broken rainbow of the *milky opal*. He procured from Amsterdam three *emeralds* of extraordinary size and richness of colour, and had a turquoise de la vieille roche that was the envy of all the connoisseurs.

He discovered wonderful stories, also about *jewels* (Wilde: The Picture of Dorian Gray 156).

A drágakövek szövegszervező, szimbolikus és dekoratív erejét leginkább és egymáshoz nagyon hasonló módon, Oscar Wilde, Balázs Béla és Czóbel Minka meséi példázzák. A mese már műfaji sajátosságainál fogva is nagyobb teret enged e ritka drágaságoknak, mint egyéb prózai műfaj. Thomas Mann, Maurice Maeterlinck is művelik a közös tudást aktivizáló, archaizáló, modern mesék műfaját, amely alkalmas allegorikus, szimbolikus tartalmak közvetítésére.

Egyszer éjszaka, mikor halványzöld *jádéból* faragott kerti pavilonjában szunnyadt, és ágya a sűrű illat hullámain ringott, mint csónak a folyó hátán, akkor megpillantotta császári urát, Ming Huangot (Balázs: Álmodó köntöse 156).

Szikrázó *hegyi kristályból* csiszolt nagy korsót hozott, teli sötét vörösborral, és három szikrázó *kristálykelyhet* (Balázs: A Csend 93).

Ragyogó *jádépalotám* vár a tó partján. Az ébenfafuvolák zenéje még nem hangzott el, a hold még nem merült a tóba, és egy szírom nem hullt el azóta az almafákról

(Balázs: Wan-Hu-Cse könyve 126).

A drágakövekből készült paloták, szobák motívumát Oscar Wilde-nál is megtaláljuk:

And in the first chamber I saw an idol seated on a throne of *jasper* bordered with great orient *pearls*. It was carved out of *ebony*, and in stature was of the stature of a man. On its forehead was a *ruby*, and thick oill dripped from its hair on to its thighs. its feet were red with the blood of a newly-slain kid, and its loins girt with a *copper* belt that was studded with seven *beryl* (Wilde: The fisherman and his wife 253).

Oscar Wilde Boldog hercegének alapötletét is a kövek jelentik, hiszen a szobor-herceg értékes kövei és aranyborítása miatt jótékonykodhat.

He was *gilded* all over with thin leaves of fine gold, for eyes he had two bright *sapphires*, and a large red *ruby* in his sowerdhilt (Wilde: The Happy Prince 279).

A drágakövek gyakran fordulnak elő dísz tárgyak díszítőelemeként. Hasonló szerepet töltenek be az értékes fák vagy az elefántcsont.

Mert *libanoni cédrus* volt a palota minden gerendája. *Cédrusfa* a faragott oszlopok, melyek a tornácot tartották, *cédrusfa* még a mestergerenda is a cinteremben, *cédrusfa* a párkányok, szemöldökfák. [...]

Köröskörül a falon állványokon, vagy szegre felakasztva szebbnél-szebb *arany- és ezüstedények*, *drágakövekkel kirakott serlegek*, nehézfedelű kannák. Egy különös emelvényen *rubinos*, *gyémántos* szentségtartók... (Czóbel: Két arany hajszál 62).

Gazdagon díszített tárgyak egyeseknek megélhetést, másoknak pedig a családot a végső összeomlástól megmentő anyagi tartalékot jelentették:

Soha ilyen gazdag zsákmányt nem csináltak. Voltak ott *smaragd*os keresztek, *rubinos* kelyhek, de legjobban tetszett Dobosnak egy *malachit* virágváza: zöld mint a májusi fű, selymesfényű mint a sárlevél (Czóbel: Két arany hajszál 59).

Ott feküdtek az ismert, pompás ritkaságok egy halomban. Az ó-ezüst lágy barnafehérségéből, az arany enyhe csillogásából - szikraszóró, színes paraszak gyanánt ütköztek ki a *drágakövek*... A püspök ismerte minden egyes *követ*, a műdarabok minden *zománcát*, veretét, ormamentikáját (Iványi: A püspök atyafisága 84).

A drágakövek gyakran jelennek meg ékszerek formájában, és így egészítik ki a toalettet. Szemantikai vonzásukba a finom anyagokat megnevező főnevek is beletartoznak, mint amilyenek például a csipke, bársony, selyem, brokát, tüll):

Livia grófnő keserű, bánatos arca éles ellentétben állott szingazdag, meleg, diadalmas ruhájával. A pompásan öltözött halott benyomását tette. Szemei élettelenek voltak, s a ragyogó *drágakövek*, melyek aranycsipkével díszített nyakán pompáztak, túlragyogták sötét, bágyadt szemeit (Gozsdu: Napraforgó 228).

A családi kincstárakból előkerültek a magyaros antik ékszerek. Forgókon, csatokon, mentekötőkön, kardokon, pártákon, kösöntyűkön a *rubinnak*, *smaragdnak*, *zafírnak*, *gyémántnak* valóságos zápora ragyogott. A napsugár kigyújtotta tüzüket, és az emberek elkábulva, elvakulva nézték azt a külön világot, amely mintha fellegi saslakókból, ősi várakból szállt volna alá (Szini: A smaragd 310).

A következő idézet stílushatását az is fokozza, hogy a drágakőre való utalás állapothatározós szerkezethez kapcsolódik jelzőként:

Az ebédnél hatvanan ültek, mind báliruhában s a legtöbb asszony gyémántos hajjal, gyöngyös nyakkal (Justh: Fuimus 256).

A következő példában a stilizáltságot az is növeli, hogy a hímzett selymek és művészi ékszerek csupán rajzok, s egyúttal a mese elemei.

Drága hímzett selymeket írt neki és művészi ékszereket, melyeknek kövér kövei alá bódító illatszerek vannak rejtve (Balázs: Wan-Hu-Csen könyve 124).

A drágakőmotívum Wilde *Saloméjében* is különleges díszítő funkciót tölt be.

Herodiás különleges ékszereket ajánl fel Salomének Keresztelő János fejéért cserébe. A tragédia nyomasztó légkörét a túlszűfolt felsorolás monotóniája is fokozza, s ugyanúgy

stilizál, mint a hasonló motívumok (pl: hold motívum) konok ismétlése. Erről bővebben majd a stilizációról szóló fejezetben szölok.

I have *jewels* hidden in this place - jewels that your mother even has never seen; *jewels* that are marvellous. I have collar of *pearls*, set in four rows. They are like unto moons chained with rays of *silver*. They are like fifty moons caught in a *golden* net. On the *ivory* of her breast a queen has worn it. [...] I have *amethysts* of two kinds, one that is black like wine, and one that is red like wine which has been coloured with water. I have *topazez*, yellow as are the eyes of tigers, and *topazez* that are pink as the eyes of a woodpigeon, and green *topazez* that are as the eyes of cats. I have *opals* that burn always with an ice-like flame, *opals* that make sad nen's minds, and are fearful of the shadows. I have *onyxes* like the eyeballs of a dead woman. I have *moonstones* that change when the moon changes, and are wan when they see the sun. I have *sapphires* big like eggs, and as blue as blue flowers. [...] I have *chrysolites* and *beryls* and *chrysoprases* and *rubies*. I have *sardonyx* and *hyacinth* stones, and stones of *chalcedony*, and I will give them all to you, all, and other things will I add to them. [...] I have a *crystal*, into which it is not lawful for a women to look, nor may young men behold it until they have been beaten with rods. In a coffer of nacre I have three wondrous *turquises*. He, who wears them in his forehead can imagine things which are not, and he who carries them in his hand can make women sterile. These are great treasures above all price. They are treasures without price. But this is not all. In an ebony coffer I have two cups of amber, that are like apples of gold. If an enemy pour poison into these cups, they become like an apple of silver. In a coffer incrusted with amber I have sandals incrusted with glass. I have nantles that have been brought from the land of the Seres, and bracelets decked about with carbuncles and with jade that come from the city of Euphrates... (Wilde: Salomé 551-552).

Klienigstein Lolly és Nifför Lőrinc esküvője igazi szecessziós ruha- és ékszerbemutató. A háttér és a szituáció is emelkedett: templomi tömegjelenet egy arisztokrata esküvőn. Csupa szín, érték, csillogás: a képek szinekdoché értékűvé válnak: „És a templom arany, drágakő, bíbor.”

[Lolly] fején a Nifför gyémánt-diadém, amelynek ötvösmunkáját olasz mesterek csinálták a XV. században. Hat méter hosszú fátyolát s uszályát a kis Nifför gyemekek viszik, apród ruhában. A menyasszony két oldalán ...aranybrokátban, Márfay Gábor halványzöld és aranydíszen.

[...] Mindkettő fehér selyemben, oldalán a két nyoszolyólány. [...] Mindkettő fehér brokát ruhában, fehér csipkeköténnyel, ezüst pártában.

A nap végig szaladt a sok skófiumon, az ezüst párták megragyognak, a gyémántok fénye versenyt csillog a nappal. Az ezer brokát szemképráztató fényben pompázik, a tarkaruhás tót parasztlányok ott tolongnak a baldachin két oldalán - karmazsin bársonnyal díszített imázsamoly.

És a templomban arany, drágakő, bíbor. Még a nap is aranyra váltja napsugarát, hogy most betör a magas csúcsíves ablakon... (Justh: Fuimus 265-266).

A díszített és díszítésre használt iparművész-termékek másik típusát a textíliák, a hímzett, szőtt és varrt remek, keleti szőnyegek, lambrequinek (ajtók, ablakok kereteit díszítő textíliák) alkotják. Oscar Wilde *Firenzei tragédiájának* a kereskedője hosszasan kommandálja

velencei szőnyegét, melyen teljes színes történetek láthatók, gránátalmás és skófiummal szőtt motívumok:

...It is a robe of state:
Woven by a Venetian: the stuff, cut-velvet:
The pattern, pomegranates: each separate seed
Wrought of a pearl: the collar all of pearls,
As thick as moths in summer streets at night,
And whiter than the moons that madmen see
Through prison bars at morning. A male ruby
Burns like a lighted coal within the clasp.
The Holy Father has not such a stone,
Nor could the Indies show a brother to it.
The brooch itself is of most curious art,
Cellini never made a fairer thing
To please the great Lorenzo. You must wear it.
...Upon one side
A slim and horned satyr leaps in gold
To catch some nymph of silver. Upon the other
Stands Silence with a crystal in her hand.
No bigger than the smallest ear of corn,
That wavers at the passing of a bird,
And yet so cunningly wrought that one would say
It breathed, or held its breath

(Wilde: A Florentine Tragedy: 670).

Balázs Béla hősének teremtett világa kétszeresen stilizált: a mese a császári köntösre hímzett világ meséje:

Gyönyörű köntös volt rajta, melyre rá volt hímzve az asszony minden álmának minden képe. Hatalmas, hímzett hegyeken hímzett sziklák ragyogtak, széles aranyhímzésű folyók zuhogtak, varázslatos kertek, paloták, édes tündérek, és tűzarcú, rettentő sárkányok hímzett képei felett. Ám az egész álombirodalmat, mely után Nai-Fe lelke sóvárgott, köntösére hímzve, vállán hordott a császár (Balázs: Álmodó köntöse 135).

Oscar Wilde fiatal királya is a szép a tárgyak bűvöletében él, szenvedélyesen gyűjt mindent, ami szép, s érdeklődésének középpontjában saját koronázási köntöse áll:

All the rare and *costly materials* had certainly a great fascination for him, and in his eagerness to procure them he had sent away many merchants, some to traffic for amber with the rough fisher-folk of the north seas, some to Egypt to look for that curious green turquoise which is found only in the tombs of kings, and is said to possess magical properties, some to *Persia* for *silken* carpets and *painted pottery*, and others to India to buy gauze and *stained ivory* moonstones and bracelets of jade, sandal-wood and blue enamel and shawls of *fine wool*.

But what had occupied him most was the *robe* to wear at his coronation, the *robe of tissue gold*, and the *ruby-studded* crown, and the sceptre with its rows and *rings of pearls*

(Wilde: The Young King 220).

A ruhák és anyagok fontossága megnövekedett, hiszen akárcsak a bútorok és dísz tárgyak, tulajdonosuk ízlésére utaltak, s egyúttal dekoratív célokat szolgáltak:

Egy egész halmaz ruhakincs feküdt előtte, a színpompa minden árnyalatában tündökölt. A fényes, nehéz atlaszok, arany és ezüst brokátok, hímzett, áttört selymek vakító fényességében, behízsgő melegségében feküdtek egymás mellett (Gozsdu: Napraforgó 222).

A műkincsek, iparművészeti alkotások vagy egyszerűen az ember szépérzékét rabul ejtő tárgyak kultusza fontos szemléletmód- és stílusalakító tényező. Minderről Babits így vélekedik: „A ritkaság egyenes arányban áll a figyelemgerjesztő erővel, ez az asszociatívval. [...] De ez pedig az esztétikai hatással áll egyenes arányban, miből következik, hogy a ritkaság nemcsak közvetve az asszociáció révén, hanem közvetlenül is hat” (Babits 1978: 49).

10. A szecessziós természetélmény stílusalakító szerepe

10.1. Tavaszélmény

A természet, melynek része az ember, a művészeteknek örök témája, kortól függetlenül. A címben szereplő természetélmény szecessziós jelzője fontos, hiszen szemléletbeli sajátosságokra utal. A természet elemeihez, jelenségeihez archetipikus jelentések és élmények fűződnek, s bizonyos elemeinek előtérbe kerülése egyfajta korra és stílusra jellemző attitűdről árulkodik. A szecesszió központi élménye a tavasz, melyhez szervesen kapcsolódik a virágélmény - az újjászületés és elmúlás együttes átélése. Kun András a természetélmény szecessziós változatait három sajátos téma: a tavaszérzelem-, a virágvarázslat- és a fauna köré csoportosítja (Kun 1974: 85-96)

A tavasz a természet megújulásával együtt a művészetek újjászületését is szimbolizálja, a *Ver Sacrum* ezt a kettősséget már beköszöntőjében tisztázta, s ugyanerre az újnak az igényére utal az art nouveau elnevezés is. A tavasz a lappangó energiák aktivizálódásának ideje, a testi-lelki-szellemi megújulás izgalmas lehetősége: azaz várakozás. Az újjászületés feltétele azonban az áldozatvállalás, a *meghalok hogy élhessek* motívuma számos kortárs zeneműben: Gustav Mahler zeneművészetében, Stravinskij *Tavaszi áldozatában*, Wagner *Parsifal*jában is megjelenik (Eisemann:1987: 785). Az idős férfiak gyűrűjében táncoló, később a tavasznak feláldozott lány vagy a tavaszi verőfényben vonuló halottasmenet ugyanannak az áldozatvállalásnak, a halál árán megváltott új életnek a képe. A wagneri zeneélményt: a tavasz és halál-áldozat vállalásának összefonódását parafrázálja Csáth Géza *Tavaszkok* című elbeszélése. A zene fogalmkörébe tartozó műszók szervesen épülnek be a zeneélményt megfogalmazó szövegbe, s válnak hangulatteremtő elemekké. A wagneri diadal az élet, a férfi és a szerelem diadala, amely olyan emberi magaslatokra röpít, ahonnan csak a halál felé vezethet méltó út. Akárcsak Wagnernél, Sztravinszkijnál és Mahlernél úgy fonódik össze a zenekritikus - író Csáthnál is a megújulás és a pusztulás felemelő élménye.

Ó, ezek a tavaszok. Már kíméletlen erővel bűg és süvít a teljes C moll akkord zenéje. Micsoda fájdalom és elsötétülés. Micsoda rettenetes erejű és kényszerítő hatalom ez, amely gondokba borítja a tizenhét éves fiú homlokát! [...]

Milyen szép és egész minden. A moralista Beethoven után - az erotikus Wagnert szeretjük. Mert Beethoven egy boldogtalan örökös, nagy és nagyszerű kamasz mindvégig, aki boldogtalanságát dicsőséggel és a halhatatlanság szuggesztíójával oltogatja, de Wagner férfi.

Mind erősebben és erősebben zeng a diadalra vezető szeptim-hang. Az élet muzsikája most a gyönyörűsége és hosszú fejlődésű crescendo kezdetéhez jutott el.

És jött egy tavasz, amikor a drága, édes asszony, az aki a kislányokhoz küldött bennünket, átölelte a nyakunkat, és forró vérvörös ajakkal viszonzta a merész és bizalomteljes imádatunkat.

Ó, élet, a te nagyszerű crescendód mámorral és elégedettséggel tölt el engem. Legyen a crescendo hosszú, idegfeszítően lassú, de folytonos és valóban mesteri. Hogy a teljes fortissimónek legnagyobb és egyúttal leggyászosabb pillanatok

után, megvetve minden hiú és öncsaló szemfényvesztést: nyugodtan mondhattuk el:

Szép muzsika, isteni zene volt, olyan nagyszerű és teljes, hogy a többi én már nem akarom hallani (Csáth: Tavaszok 532).

A magyar századelő irodalmában a tavasz-képzet sajátos válfaját képviseli Ady Endre, akinél a tavasz és a március szavak az élet halhatatlanságát, az ember forradalmi megújulását jelentik (Vö: Új, tavaszi seregszemle, március, A tűz márciusa, A márciusi naphoz, Várás a tavasz kunyhóban, Himnusz a tavasznak, A tavaszi szív, A tavaszi viharban, A tavasznak alkonyata).

Czóbel Minkát intellektuális lírásága, szökepeinek újszerűsége, virágsszimbolikája (bódító nagy virág, bűvös illatár) Ady előfutárává avatják. A tavasz az ártatlanság képzetével asszociálódik, az *álmodtam* igével való strófaindítás azonban a vágyak idealizmusát, illuzórikus voltát jelzik:

Álmodtam egy varázslatos tavaszról,	Gránátvirágon, rózsán napfény játszott,
Mely itt, e földön soha nem virít,	És a bíbor virág tenger felett
Éreztén, heves, bűvös illatárját,	Magasan állt, ezüstös fehér fényben,
Láttam bódító nagy virágait.	Egy lilium: a tiszta szeretet

(Czóbel Minka: Távolból)

A tavasz archetipikus jelentései annyira mélyek az olvasói tudatban, hogy pusztá említése egy-egy természeti képben már hangulateltető értékkel bír. Csáth Géza, Cholnoky László elbeszéléseinek kedvenc évszakai a tavasz és az ősz: e két, a természetben a legnagyobb változást előidéző évszak. A szubjektum lelki, egzisztenciális labilitásának leginkább ez a két, változó évszak jelent legmegfelelőbb háttérrel. Gyakran előfordul, hogy a tavaszi újjászületés a várttal ellentétben a melankóliát, a hős elvágyódását fokozza, s így az évszak a szubjektum állapotának ellenpontjává válik, mint például a *Pán halála* című Csáth elbeszélésben. Pán egyébként a szecessziós irodalomban kulcsszó, és összefügg a már említett áldozatvállalással is. A görög *pán* (minden, mindenség, összesség) nyomán a tavasz megszentelését, a természet méhében szunnyadó elementáris, teremtető és pusztító erőnek történő áldozását jelenti (Kun: 1974: 88).

Ilyen különös, lázas és egyszersmind bénítóan nyugalmas májusi alkonyatokon sok év óta ugyanaz az érzélem fog el. Mindig fáradtabban és fáradtabban érzem ezt, s fáj nagyon. Elmondom sorjában (Csáth: Pán halála 263).

Számos novella indul tavaszt idéző természeti képpel:

Azzal kezdeném, hogy tavasz volt, hogy fátyolruhás tündérekisasszonyok táncoltak a harmatos fűvön, hogy a mező teli volt színnel, ragyogással és illattal. de csak azt mond, hogy akkor történt, amikor a búza ára tizenkét forint volt (Ambrus: A Gerolsteini nagyhercegnő 223).

A márciusi hajnal legelső, violaszín vércseppjei hullottak az ablak üvegére, amikor Fridolin felébredt (Cholnoky: Tamás 57).

A másik leggyakrabban előforduló, archetipikus szimbolikájú évszak az ősz. Jelentése ugyanolyan ambivalenciát mutat, mint maga a szecessziós stílus világnézeti tartalma. Az ősz az elmúlásra való felkészülés időszaka, a halál előtti utolsó pompázatosan gazdag, vidám pillanata a természeti és emberi létnek. Az évszaknév vagy a hónapjainak nevei gyakran épülnek be az elmúlást jelentő képi struktúrákba, például metaforákba, vagy alakzatokba:

Október - ez a *hervadó asszony*, aki messze országúton valahol gyászruhában ment, elküldte hozzánk legforróbb sóhajtását. Meleg volt a levegő, akár egy májusi estén, és nedvesség nélküli (Csáth: A kék csónak 61).

Az impresszionisztikus színtobzódás és árnyaltság, a színek festői egybemosása a szecessziós dekorativitást is fokozza a következő részletben:

Az volt a legszebb *ősz*. Szerte, a vastag, zöld szőnyegbe nyaralók fehérlettek, de a zöld már nem volt annyiféle, mint a nyárban; egyetlen fakóságba folyt össze az ezer árnyalat. (A kis nyári házak már üresen álltak, lakói már bementek a városba telelni

(Cholnoky: Tamás 45).

Arra, hogy a tavasz és az ős, a változás két évszaka a legkedveltebb időszakai a szecessziós irodalomnak, álljon itt végezetül még egy példa, melyben nemcsak a tartalmi sajátosság: a megfoghatatlan fájdalom és rendkívüli érzékenység, de a formai jegyek is (virág hasonlat, *fekete bánat* szinesztézia) a szecessziós jellemzők:

Néha, főként az évszakok változásakor ismeretlen, mélységes szomorúság fogta el, mert olyan ember volt, hogy megérezte, ha egy-egy virág kinyílt vagy elhervadt a lelkében. Fridolin pedig fekete bánatot érzett a szívére nehezedni (Cholnoky: Tamás 45).

A szecessziós irodalom két népszerű napszaka a reggel és az alkony a tavasz és az ős analógiájára. Kedveltségüknek okai ugyanazok, mint az évszakok esetében: a legnagyobb változásokat jelentő időszakok, a félhomály, a bizonytalanság, a határozatlan körvonalak időszaka. A hajnalnak és az alkornak tipikus kísérő természeti jelensége a köd és a színes égbolt, amelyek pillanatnyiséget, tűnékenységet, elmosódottságot felidéző hatásuk miatt elsődlegesen az impresszionizmus elemei, de dekoratív hatásuk miatt nem elhanyagolhatók a szecessziós stílus szempontjából sem.

A köd ugyanazt a sejtelmességet fokozza a természetben; mint a ruhakiegészítő fátyol az ember teremtette világban. Nem véletlen, hogy Czóbel Minka *hullámzó, fátyolos ködrétegről* beszél *A szépség angyala* című versében.

Nagyon dekoratív hatásúak a következő impresszionisztikus példák is:

A hajnali köd elmosta a színeket, párák lebegtek a mezőn, a felkelő nap sugarai meg-megcsillámlottak a lecsapódott harmaton (Justh:Fuimus 12).

Egypár pillanatig *homályba* látszott mindez. Aztán kezdett csak föltűnni a kelő nap, őserdők mögül délszak izzó napja. és teljes fényében ragyogott fel a néma kép, s a néma képben egyszerre csillant fel egy szinte opálfénnyel világító arc, leeresztett, sűrű hajának aranyába foglalva (Bródy:Színészvér 91).

A következő idézetben a *lármaország*, noha Ady remineszcenciát hordoz (vö: kompország), mégis jellegzetes, több versében is előforduló jelzős metaforája Emőd Tamásnak.

Hasonlóképpen stíléma értékű a főnévből alkotott *felhőznek* igealak:

Óriás ködök felhőznek közénk:

Én itt állok a lármaország

Fényesre tiprott városi kövén...

(Emőd: A fejetlen lovas).

E polgári, városi irodalomban a legfontosabb napszak az este illetve az éjszaka. Az értelmiségi munka: az újságírás, a színészkedés jellegzetesen esti tevékenység, s a szalonélet, a társas összejövetelek és bálók ideje is az este, s a lump, lecsúszott dzsentrí is éjszaka érzi igazán jól magát a kocsmák világában. Az éjszaka természetes és mesterséges fényforrása a hold és a gázlámpa (ívlámpa) szimbolikus kellékei a szecessziós irodalomnak. Mindkettő egy kicsit torzítja a világot, sejtelmessé teszi, az éleket, kontúrokat és az érzékeket egyaránt tompítja. Cholnoky László és Viktor, Szini Gyula és Krúdy Gyula írásművészetében stílusformáló hatású az éjszakai fényforrás. Szini éjszakai életéről Kosztolányi esztétikai következtetésekre jut: „Ha olvasom írásait, sohase tudom elfelejteni, hogy nappal alszik és éjjel ír, a kézirat papírosán nem a napsugár játszik, hanem a sárga villanyfény vagy a zöld gáz” (idézi Varga 1963: 6).

Késő este ébredt, és *pitymallatkor* szokott lefeküdni a vén korhely huszonöt évig nem látta a Napot, és így lassanként elfelejtette. A Nap kimaradt az életéből, nem érezte a hiányát, és így nem is igen törődött vele. [...]

És a vén korhely egyszerre ellágyult, amint a Holdra gondolt... az ő régi, jó és hű barátjára! A Holdnak télen-nyáron szelíd, mosolygó az arca. és a szerelmesekre bőven önti ezüst sugarát. Mindig egyforma, mindig szíves, és mindig hallgató. Csak a jó embereket szereti, akik sötét utcákon egyedül botorkálnak és szerelemről vagy itálról álmodoznak. A Hold kíséri őket, világít nekik, ha tarka, színes üvegből a kelleténél többet ittak, vagy egy csalfa leány szemébe mélyebben belenéztek. ...A vén korhely úgy érezte, nem nélkülözheti a Holdat.

- Nem kell néznem a ti Napotokat - szólt a vén korhely mély meggyőződéssel -, csak rablónak való. Minden becsületes ember éjjel él.

És otthagya faképnél a menyasszonyát és... a Napot (Szini: A nap ellensége 278).

Mikor a lágy hópihék hullanak, kergetőznek! Finom nesz. Sugdosással van tele a levegő. A *villamos lámpák* sugárkévéjében pici, részeg jégcsillagok táncolnak. És borzongva ülnek le egy-egy piros ajakra, amely a fátyol alól kimosolyog (Szini: Különös álmok 328).

Emőd Tamás lovagja *holdfénybe fagyott utakon fut*, (Emőd: A fejetlen lovag), Czóbel Minkánál a hold az örök változatlanságot, azaz a természet változásában megragadható állandóságot képviseli:

Kinyílt, lehervadt, majd elmúlt a virág
De csak úgy süt a fényes holdvilág
Mint azelőtt. Ki tudja és ki bánja,
Hányszor változik meg a föld virága?

(Czóbel: Ködképek)

10.2. Virágélmény - létélmény

A virág nemcsak az ipar- és képzőművészeti szecessziós stílus alapmotívuma, hanem ugyanakkor az írásművészetnek is legkomplexebb szimbóluma. Egyszerre hordozza az ígéretes tavasz, az ifjúság, a termékenység és az áldozat általi jövővállalás motívumát. Az előbbi fejezetben már emlegetett stílusformáló szecessziós érzetkultusznak is megfelelő forrása a formák, színek, illatok végtelenjét produkáló virág. Dekorativitása és viszonylag rövid élettartama miatt gyakran asszociálódik a női nemmel, a változó emberi érzelmekkel. Czóbel Minka Dobos lovagja így fogalmaz: *A virág és a lány a legszebb a földön!* (Czóbel: Két arany hajsza 63). Mivel a természeti és ember alkotta világban egyaránt fontos szerepet tölt be, szimbolizálja az ember természeti és önmaga alkotta művi világához való kettős kötődését is. „Ha azt a szimbólumot keressük, amelyben a tavasz és az áldozat együttes értelme kifejeződik, csakis a virágra gondolhatunk. A szecesszió virágmotívuma két világot köt össze; ahogy arra Babits Mihály sorai is felhívják a figyelmet (Paplanom virágai). Virággal díszítik a sírt, a halottat és a nőt, különösen a nászára készülő menyasszonyt, a szépséget” (Eisemann 1987: 785). A virág fejezi ki a szerelmesek szenvedélyét, a halottak tiszteletét, enyhíti a gyász fájdalmát, emlékeztet az elhunyra, de díszíti a tánctermet és a bálosok ruháját is, azaz a »a növény a nyílt lét szimbóluma« (Eisemann 1987: 785).

Tavasz és halál, jövő és múlt, a lét dimenzióit sűríti a virágba és más természeti képekbe Lesznai Anna *Elviharzott május* című versében:

Olyan nehéz a tavasz,	Mikor megáll a nap,	A kéj most megfogamzott,
Virággal és halállal	S egy nagy szent pillanatban	A dal most el nem hangzó
Jöjj már foszlós egeddel,	Örök életre eszmél	S egymás mellett fakadnak
Reszkető nyári dél.	Fűszál és falevél.	A jövő és a múlt.

A virág nemcsak a létet, de az érdek nélküli, önmagáért való művészet pusztán gyönyörködtetni akaró szándékát is kifejezi.

Az iparművészet, könyvművészet, az épületek ornamentikájában megnyilvánuló építészeti szecessziós stílusjegyek valamint a ugyanazon irányzathoz tartozó szépírói stílus hasonlósága a végtelen felé indázó, dús levelű, keresett virágok és növények motívumrendszerében ragadható meg legfeltűnőbbben. Az irodalmi formanyelv botanizálódását, a *florális stilizáció* (Kun 1974: 90) megvalósulását és a gazdag vegetáció képi struktúraalakító szerepét szeretném bemutatni a következőkben. Az általánostól az egyedi irányba haladva először olyan példákat vizsgállok, amelyekben a virág fajtamegjelölés nélkül, a jelentéstartam fogalmi szintű felidézésével van jelen a tágabb kontextusban. A virág névszó ugyanakkor gyakran fordul elő minőségjelzős - legtöbbször metafora értékű - szintagma utótagjaként. A leginkább kedvelt szecessziós virágfajták bemutatása után külön fejezetben foglalkozom a virág leghatásosabb, legintenzívebb megjelenési formájával: a kerttel, és annak szimbolikus jelentéseivel. Végül a vegetáció legellenállóbb formáját az erdő motívumát emelem ki főképpen Czóbel Minka költészete alapján.

10.3. Virágok és csodavirágok

A virág névszó a mondatban szinte kivétel nélkül mindig minőség ill. birtokos - gyakran metaforaként értelmezhető - jelzős kapcsolatban fordul elő. A jelzős szintagmákban gyakori a jelzőhalmozás is:

Csodálatos napkeleti virágok voltak, estőkben szétnyílt a kelyhök és még százszorta szebb, szikrázó csillogó virágok hullottak ki belőlük (Elek: A táltos 147).

Nehéz, régi épület volt a kastély [...], alattuk *furcsa-szép virágok* nyíltak (Elek: A toronyszoba 6).

Nagy, illatos virág fakad...

Kelyhében úszik barna csend (Lesznai: Sötétben, mélyen)

És amint mentem, mendegéltem, egy bodza tövébe nyíló *gyönyörű fehér szirmú, piros pozsgás_mezei virágra* találtam. Csak a levelei voltak rongyosak s gyérek, buja pompáját nem takarták, meg nem védték (Bródy: Szerelem falu 32).

Láthatatlan emberek egyik koszorút a másik után rakták a koporsóra, s a *nehéz szagú virágokból*, nagy sötétzöld levelekből és fekete, vörös, viola színű szalagokból font temetési dísz elborította Szent Mihály szekerét (Ambrus: Tél 48).

Egy hosszú domboldalon ment végig, amely tele volt *furcsa, halvány, sokszegletű virágokkal*, amilyenek csak a Felvidéken teremnek (Lovik: Elmélkedés 13).

A következő megszemélyesítés már a virágok metaforikus jelentésének irányába mutat:

*Udvarikba míg virágok keltek,
Melyek nevei nótát énekeltek:
Százszorszép bokor - égő szerelem
Nyílt nekem*

(Lesznai: Későn érkeztem).

Czóbel Minka költészetének a virág alapvető szimbóluma. Szemantikai mezeje magába foglalja a pozitív élettartalmakat, érzelmeket: szeretetet, szerelmet a megújulás optimista hitét, magát a létet.

Szíve kinyílik, mint egy *szép virág* (Czóbel: Erdei Prédikáció)
Szeretek élni, minden *új virágban* (Czóbel: A Sphinx Hymnusza)
Aztán szedni egy szebb, tisztább alakba
Az ösmeretlen *lét virágait* (Czóbel: A Sphinx Hymnusza)

Oh évek, édes boldog évek száma!
Kinyílik mindenkinek egy *virága*,
Hogy haladunk a végtelen felé...! (Czóbel: Felicitas)

Vér és láng mindenütt, bűnök mocska, korma,
Minden *fehér virág a sárba tiporva* (Czóbel: Hit, remény, szeretet)

A boldogság *fehér virága*
Már porba hullott régen (Czóbel: Modern tájkép)

Ott ül [a parisienne] báli ruhájában, illatosan, egész bűbáját kifejtve, mint egy *kinyílt, keleti színpompájú ritka virág*, mely közel érzi a tarka pillangót (Justh: Pátis elemei 42).

A virág gyakran fordul elő a szeretet, szerelem és a gondolat metaforájaként, mint például a következő teljes metaforában:

Jártam magányos utcákon, mily könnyen születtek, mily buján termettek elmémben a ragyogó *ötletek*, mindegyik egy-egy pompás, színes, illatos *virág* (Cholnoky: Bertalan éjszakája 378).

Elmúlt szerelmek illatát is érzem, de a *szerelem* az örökszépnek *virágja* csupán, lehullik, rút lesz, és halotti szagot áraszt. De én a virágnak a gyökerét, az öröksépet magát, a gyökeret akarom, feltépem a földet!... (Cholnoky: Bertalan éjszakája 380).

Az életképtelenséget, az érzelmi elfásultságot az állapotra utaló melléknévi igenév fejezi ki.

Fonnyadó *virágok* nyílnak a szívünkben is... (Justh: Fuimus 211).

Hasonlóképpen Czóbel Minkánál

Egy leánybarátnő - elhervadt virág - (Czóbel: Félelem).

A kor érzékeny embere *túlfinomodott üvegházi növény* (Justh: A párizsi négy 42).

A következő példákban alárendelő minőség, jelölt és jelöletlen birtokos jelzős szóösszetételek utótagjaként fordul elő a virág névszó:

Testemhez simulnak, hajamba szövődnek,
Karomba fonódnak az *életvirágok* (Lesznai: Őszi válás).

A csónak karcsú kék bordái úgy tűntek fel, mint valami hatalmas *csodavirág* szirmai (Csáth: A kék csónak 63).

Arany fémből pálmák nőnek
Körülötte, s *gyémánt-virágok* (Czóbel: Ünnepegy).

A fentebbi összetétel analógiájára Czóbel Minka *Két arany hajszál* meseregényében az *aranyvirág* is előfordul. Akadnak azonban olyan jelzős összetételű szavak is, amelyekben a virág névszó az előtag:

Virág-szívű szűz leányok
Ti még Pánt is láthatjátok (Czóbel: Még é!)

A fák mind virágban, egy *virágtengerré* folytak össze az alacsony fák lombjai. A fák alatti pázsitot lila íriszek, fehér százszorszépek, illatos kakukkfüvek tarkították (Justh: Fuimus 53).

A virág gyakran a vágyott, a szubjektum által teremtett világ metaforája. A következő részletben az illatérzet váltja ki azt a művészi alkotói folyamatot, amely során a valóság átesztétizálása megvalósul.

Fridolin lelkében kivirult, pompás mesevirágok nyílnak. Elővett valami pompás virágot, [...] amelynek pompás illata volt. A virág, amelynek illata Fridolint erre a töprengésre csábította, ugyanaz volt, ami a lelkében kivirult, onnét szakította le ő maga, anélkül, hogy tudott volna róla. Mesevirágnak kell neveznem, mert mindazt a sóvárgott pompát: színt, illatot testesítette meg, ami Fridolin lelkében lakott, mert ennek a hányatott léleknek az a vágya termelte ki magából, hogy

elkerülhesse az élet minden durva szögletét, hogy mindaz, ami vele történik, ragyogó elképzelésekben olvadjon szét (Cholnoky: Tamás 23).

Megszemélyesítő erejű a *hideg virág* szinesztézia a következő részletben, amely a vörös-fehér színekhez tapadó konnotációs tartalmakra épít, s a szó szoros értelmében virágnyelven sürgeti a viszontszerelmet:

A *hideg virág*, amit küldött, szép és puha, mint a bársony. Kár, hogy a hideg virágoknak nincsen illatuk. A vörös virágok! Igen - a vörös virágokat szeretem. A vörös virágoknak eleven és meleg a lelkük. A fehér és hideg virágokban meghalt viráglelkek pihennek, és hasonlítanak a nagyon távoli, a félig dermedt emlékezésre.

A fehér virágok, ha nincsen illatjuk, némák és nincsen gondolatjuk. A fehér virágok szomorúak. A halott leányok és asszonyok fejére szokták tenni. Az a havasi gyopár, amit küldött, az is *hideg virág*. Miért nem küldött egy szép pirosat, egy szép meleget? Az illat - a virág beszéde; a gondolatait mondja el, és néha olyan szépeket gondolnak a virágok

(Gozsdu: Levelek 1907.VIII.4. 270).

A virág az érzékszervekre gyakorolt erős hatása miatt is ingerek, érzelmek kiváltója lehet:

Amint megérezte az érintését Anna, borzongás futotta át valami önkénytelen idegeskedés, olyan forma, mint melyet némely virág erős illata okoz (Malonyai: Vergődés 42).

A ritka és mesterkélt virágok szecessziós kultuszától Justh Zsigmond a kor általános életfilozófiájáig jut el:

Itt fakad a csinált virág filozófiája... amely bár hervadatlan, de friss tán sohasem volt.

Színes, de élettelen és illat nélkül való s ezért a félhomályra s a lámpák csalóka fényére szorul (Justh: Páris elemei 23).

Megfigyelésem szerint Oscar Wild-nál a *flower* szó viszonylag ritkán fordul elő a feltűnően nagyszámú virágfajtát megnevező névszókkal szemben. A magyar példákhoz hasonlóan legtöbbször hasonlatokban, metaforákban vagy díszítő jelzők társaságában bukkan fel:

... he saw that the altar was covered with *strange flowers* that never had been seen before. Strange were they to look at, and of curious beauty, and their beauty troubled him, and their odour was sweet in his nostrils, and he felt glad, and understood not why he was glad (Wilde: The Fisherman and His Soul 266).

I know a *flower* that grows in the valley, none knows it but I. It has purple leaves and a star in its heart, and its juice is as white as milk (Wilde: The Fisherman and His Soul 246).

Earth seemed to them like a *flower of silver*, and the Moon like a *flower of gold* (Wilde: A House of Pomegranates 268).

His face was strangely pale but his lips were like a proud *red flower* (Wilde: The Fisherman and His Soul 249).

His *cool, white, flower-like* hands, even, had a curious charm

[...] Girl of seventeen with a little *flower-like* face, a small Greek head with plaited coils

(Wilde: The Picture of Dorian Gray 61).

A virágot gyakran a vele színekdochés kapcsolatban álló kehely vagy rügy fejezi ki. Lesznai Anna művészi szóhasználatában feltűnően gyakran fordul elő a kehely szó virág jelentésben:

Nehéz *kehelyben* hervadás... (Lesznai: Mi az öröm?).

Képeskönyv máma a világ...

Sok tarka a csokros kirakat,

Telt virágoknak *kelyhe* tárt (Lesznai: Napok).

Szemem a *kelyhek* mélyébe nézzen,

Legyen a tükre sokszínű képnek (Lesznai: Szolgáljon néki).

Kelyhet a virág tágra nyit,

friss szirma meztelen nő,

kacéran bontja bájait,

akár egy meztelen nő (Babits: Mindenki szerelme).

Pedig minden *rügy*, minden remegő *kehely* tele volt káprázatot szülő káprázattal, diadalmas, elpusztíthatatlan étellel (Szini: Prométheus 66).

10.4. A legnépszerűbb virágfajták

1) A rózsza, előfordulási számát olvasmányaim alapján a legkedveltebb szecessziós növényi képzet. Már a korábbi évszázadokban is gyakori motívuma a szerelmi költészetnek, tehát a rózsakultusz-hagyomány felújításának lehetünk tanúi. A rózsza népszerűségét rendkívüli színvariációi, kellemes illata és viszonylag elterjedt volta is motiválja. Mivel a költészetben archetípusnak számít, pusztá említése is tartamilag a szerelmet, a mulandóságot, a tövis-rózsza ellentétben pedig az élet ambivalenciáját idézi. A rózsza a természeti szép olyan szintű objektívációja, hogy a szecessziós művészetben gyakran válik az óhajtott, az álmodott világ szimbólumává. A rózszaértelmezés szecessziós újdonsága éppen a *valósult álom, álmodott valóság* tartalomban ragadható meg leginkább.

Dús nagy kelyhekkkel nyílasz karcsú száron,

kelyhekkkel és keblekkel, mint a rózsák,

ó életem (szerelmem!) ó, halálom,

valósult álom, álmodott valóság

(Babits: Beloved, o Beloved).

Babits Csipkerózsza című verse a rózsamotívum stilizációs erejét használja ki művészien. Álom és rózsza kapcsolata a mesét ismerve is nyilvánvaló:

Minden virág egy álom

álmok között egy álom

rózsákba hullatag

fejét lehajtva mélyen

mint rózsza töve télen

rejtőzik fullatag

(Babits: Csipkerózsza).

A rózsza- és álommotívum ismétlődése, a fekete-fehér színszimbolika, a fokozott díszítettség (*Kárpitja mint az ében, / fehér a feketében / csiklándva ragyog át; / s aranyos súllyal omlik / arany zsinórja, bojtig / skófiú és brokát*); a rózsza grammatikai metaforákban való előfordulásai: (*nagy rózsákat susog, nagy rózsákat zokog*) a szecessziós versek egyik legszebb darabjává avatják a Csipkerózsát.

A rózsza gyakran fordul elő eredetét vagy alfaját jelölő jelzős szó szerkezet utótagjaként kerti rózsza, vízi rózsza, tavirózsza gyanánt:

Zöldes hullám felet
Vízi-rózsza szálak,
Ingadozik, hajlik kelyhe

A fehér virágnak (Czóbel: Erdős partról)

Óh, *nílusi rózsza*, ki illat helyett mérget árasztasz felém

(Bródy: A szerelem halotti éneke 72).

Olyan, mint egy *jerikói rózsza*, amely hirtelen kinyílt. Lompos ruhájában olyan volt, mint az a száraz, piszkos lonc, amelyet csak a maga elemébe kell tenni, hogy kinyíljék, mint egy színes pillangó szárnya, és illatozzék, mint egy hindu rózsafaszekrény, amelyben babonás illatszereket őriznek... (Szini: A jerikói rózsza 242).

A rózsza gyakran jelenik meg a női ruhák kiegészítőjeként, s ilyenkor a dekorativitást fokozza:

A leány fehér báli ruhába volt öltözve, fekete hajában hervadt, *rózsaszínű rózsák* (Csáth: Délutáni álom 102).

Gomblyukába *rózsát* tűzött [...]. Messziről látta a piros napernyőt, amely nyugtalanul himbálózott, az ünnepi fehér blúzt, amely az izzó napfényben szinte kinyílt, mint valami *rózsza*, és a virágos kalapot, amely, kacagott széles, kissé félrecsapott jókedvében (Szini: Felhők, remények 85-86).

...A nyitott haj sűrű gombolyagban övezi fejét, alig érve válláig. Halvány, rózsaszínes, sárga préselt bársony modern toalett. *Halvány rózsák* vállain (Justh: Párisi napló 41).

A rózsza emberi kapcsolatok távolságára vagy közelségére is utal, de lehet az élet szimbóluma is, mint például Ambrus Zoltán *Telepáthia* című novellájában, amelyben a tüdőbeteg nő minden egyes, a hódolója által felolvasott verset egy-egy fehér rózsával viszonz. A fehér rózsák a halál közeledtére, azaz az élet fogyására utalnak:

A rózsák Musset versek mellett hervadnak el, s magában azt gondolta, hogy már nem fog annyi rózsát kapni, mint ahány Musset-verse van (32).

Oscar Wilde Lady Windermere legyezője című vígjátékában a hódolat jelképévé válnak a rózsák:

I would have covered the whole Street in front of your house with flowers for you to walk on. They are made for you (Wilde: Lady Windermere's Fan 365).

Egy másik Oscar Wilde-elbeszélésben (The Nightingale and the Rose) a vörös rózsza nemcsak a szerelmet, de az életárt, szerelemért, és főként a másokért vállalt önfeláldozást is jelenti.

And the marvellous *rose* became crimson, like the *rose* of the eastern sky.
Crimson was the girdle of petals, and *crimson* as a *ruby* was the heart (Wilde: The Nightingale and the rose 289).

A rózsza illata gyakorta látványához hasonló fontosságú, sőt az illatérzet el is nyomhatja a színt és a formát, mint például a következő részletben:

Lugasban ültünk és fejünk fölött fehér rózsák illatoztak, amelyek kúszó indáikkal befonták a filagória tetejét. A kertbe orgonafák illatoztak és a szél felénk sodorta a hegyről a piniák, babérfák, olajfák leheletét (Szini: Csók a Palatinuson 192).

A rózsaillat metafora alakjában is felbukkanhat a szövegben, mint például Lesznai Anna *Látogatás* című versének következő sorában, ahol a jelzős összetételű metafora valósággal tárgyiasítja az illatot:

Tömjénkelyhét hány rózsza bontja...

Wilde-nál is gyakran tölt be hangulatteremtő és dekoratív funkciót a rózsaillat, s szinte kivétel nélkül mindig színesztéziák vagy díszítő jelzők társaságában fordul elő:

The studio was filled with *rich odour* of roses, ...and through the open door a heavy scent of the lilac, came on the more delicate perfume of the *pink flowering thorn*.

In the slanting beams that streamed through the open doorway the dust dances and was golden. The heavy scent of the roses seemed to brood over everything

(Wilde: The Picture of Dorian Gray 7).

A rózsza stilizáló erejű Balázs Béla meséiben is. Ilona és Péter, *A csend* című modern mese hősei „rózsalevéllal vetették meg az ágyukat magasra, süppedő hűvös rózsalevéllben feküdtek, felhőben kóválygott a részegítő illat, és mint a sötét rubin, izzott a kis szoba, mikor besütött a hold.” Az öt érzék közül - az ízlelés kivételével - valamennyit ingerel a rózsavarázslat, s egyidejűleg az érzéki szerelemre is utal.

A piros rózsza közismerten a szerelem legnépszerűbb szimbóluma, de egészen ritkán a halál metaforája is lehet, mint például a következő részlet birtokos szerkezetében. A párbaj okozta halálról Ambrus Zoltán így számol be: „...s az egyik szépen himzett fehér ingen egyszerre csak kivirul *az úri becsületérvés piros rózsája*” (Ambrus: Őszi napsugár 28).

A liliom, noha jelentésgazdagsága nem vetekszik a rózsáéval, mégis az egyik legjellegzetesebb szecessziós virág, olyannyira, hogy a stílus egyik elnevezésében is előfordul. A rózsánál jóval egyértelműbb szimbolikájú virág, a törekenység, ártatlanság és az érzéki szépség jelképe. Szinte nincs olyan szecessziós képző-, iparművész illetve szépíró, akinél elő ne fordulna (Kun: 1974: 94). A tisztaság színjelzője, a fehér gyakran asszociálódik a képzetével, különösképpen Czóbel Minkánál, akinél a *lélek folt nélküli tisztaságát* jelenti elsősorban:

Alakja lányé volt, de fehér lelke
Izzó csillagsugár, liliom kelyhe (Czóbel: A liliomról).

Tündér a boszorkány, ha liliom marad,
Ha rózsává nyílott, tűz-kévéket arat (Czóbel: A liliomról).

Oh fehér liliom
A szűz leányok álmát
Őrizd meg, szép fehér virág! (Czóbel: Fehér virágokhoz).

Balázs Bélánál a liliom a fehérségénél és nagyságánál fogva valóságos fényforrássá válik:

Embernyi nagy liliomok,
Hús-fehér patyolatrózsák.

Piros szegfűk szórják a fényt (Balázs: A kékszakállú herceg vára 209).

Az angol preraphaelita virágok (hunyor, aszfodélosz, aloé-pálma) gyakori feltűnése Babits fiataalkori költészetében az angol irodalom hatásának nyomait tükrözik (vö. Óda a bűnhöz). A preraphaelita vegetáció népszerű virágait *a soha nem látott fajú virágok* alkotják *a bódító liliom*, a vérvörös hunyor, s az örökös virágú aloé-pálma, melyek *Az infánsnő születésnapja* című Wilde mesében a történet valódi szereplői:

[The Devart] should drink *poppy juice* [...] said the great *scarlet Lilies*, and they grew quite hot and angry (Wilde: The Birthday of the Infanta 240).

A fehér liliomok Wilde-nál gyakran jelennek meg a vörös mákvirágok társaságában.

The Prince and the Princess were leading the dance. They dance so beautifully, that the tall *white lilies* peeped in at the window and watched them, and the *great red poppies* nodded their heads and beat time (Wilde: The Remarkable Rocket 308).

A mákfejek a lehanyatlás és a halál jelképei a zsidó mitológiában. A fiatal Kosztolányi 1916-ban kiadott kötetének is címadója, és *A szegény kisgyermek panaszaiban* is előforduló motívum (Kun 1974:94).

A mákvirág és annak vad változata a pipacs Emőd Tamásnál is többször felbukkanó kedvelt virág:

Piros pipacs a nagy liget
Virágpor száll a széllel (Emőd: Szombat-vasárnap éjjel).

Ki fehér arcunk lehunyt szeme pilláin
Szál mákvirággal ávét hegedül (Emőd: Bajazzó Bánat)

A ritka, keresett virágok másik példánya az orchidea. A szerelem és még inkább a tömegből való kiválás, a hétköznapiassággal szemben az elkülönülés szimbolikus virága, Bródynál a tekintet metaforikus jelölője.

[A] pislogás ...a tekintet volt a mag amelyből a szerelem illatos *orchideáinak* felnövekedését várta (Bródy: Az orgonista 24).

Wilde-nál újabb jelentéssel gazdagodik: a szépséget és a bűnt kapcsolja össze.

I cut an orchid, for my buttonhole. It was a marvellous spotted thing, as effective as the seven deadly sins (Wilde: The Picture of Dorian Gray 223).

Justhtól azt is megtudhatjuk, hogy mi az alapja a romboló hatású bűn és a szépség kapcsolatának:

Mert hiszen az orchidea, amely a legritkább, a legszebb virágot hajtja, rendszeren tönkre szokta tenni azt a növényt, amelynek testéből szívja finom színét, elragadó alakját, egész bűbáját (Justh: Párizs elemei 63).

Az orchidea az excentrikusság jelképe is lehet. Dorian Gray gomblyukában orchidea van, s viselője a felöltőt, azaz az életstílust igazítja a virághoz, nem fordítva.

Orchids... Ah! you must suit your frock to his flowers, Gladys (Wilde: The Picture of Dorian Gray 34).

A mondat az angol dekadencia valóságfelfogását is híven tükrözi, a lényegtelen dolgok aránytalan felnagyítását és a szépség mindenható voltát.

A gránátalma, noha gyümölcs, a virághoz hasonló funkciót tölt be. Ritka, főurak asztalára való csemege, a népművészet, képző- illetve iparművészet általában kettévágva ábrázolja, hiszen piros, húsos belseje és fekete magvai nagyon dekoratívak. A mesékben szerencséthez aranyalma változatban is előfordul, akárcsak Babits *Babona, varázs* című versében.

Oscar Wilde-nál gyakran előforduló gyümölcs, 1981-ben megjelenő mesegyűjteményének címe a *Gránátalma ház* (A House of Pomegranates). Az *Ave Imperatrix* című versében *hűvös gránátalmafákról* (Cool pomegranate-trees) beszél, a *La Bella Donna Mia Mentebe* a nőt hasonlítja a gyümölcshöz:

As a pomegranate, cut in twain,
White seeded, in her crimson mouth,
Her cheeks are as the fading stain
Where the peach reddens to the south.

A gránátalma gyümölcse Wilde-nál halálos is lehet, mint például a *The Burden of Itys* című versében: *the deadly fruit of that pomegranate reed*.

Swinburne költészetében a legtöbbször felbukkanó virág szintén a rózsa, majd ezt követi a mákvirág (*poppy*). Előfordul továbbá a körömvirág (*marigold*), a liliom (*lily*), a sárganárcisz (*daffodil*), a gránátalma (*pomegranate*), a napraforgó (*sunflower*), a babérfa (*laurel*), a lótosz (*lotus-bloom*), az áloe (*aloé*), valamint a fentebb felsorolt virágfajták jelzős változatai: (*sea-daisies wilde poppies* stb).

Feltűnően gyakoriak a virág (*flower, blossom*), fű (*grass*), levél (*leave*) alaptag jelzős változatai: *fearless flowers; star-flower; indomitable flowers; hot heavy headed flowers; full flower; deadly grass; green leaves; hard green leaves; unhappy leaves*.

Mivel a szecessziós megújulás központi szimbóluma a tavasz, a tavaszi virágok szintén nagy fajtagazdagságot képviselnek. Az orgona például több szerzőnél is előfordul, az első soronkövetkező idézetben színesztéziát alkot, a másodikban pedig a megszemélyesítést tartalmilag a kultúrélményre tett utalás gazdagítja.

Az orgonák a parkban muzsikálnak (Emőd: Dicsértessék)

A szomszéd kertben két orgona-bokor oly szertelenül illatozott, mintha csak a Zola Emil regényéből ültették volna ide (Ambrus: Máli néni 105-106).

Bródy Sándor *Ezüst kecske* című regényében a stilizált fehér szobában az asszony keblére is *tegnapi fehér orgona volt tűzve* (203).

Az ibolya és a kankalin, a tulipán, a kora tavaszi növények, Oscar Wilde-nál gyakran előforduló virágok: *a large basket of primroses* (The devoted friend), *large buttonhole of Parma Violets* (The Picture of Dorian Gray). A kék ibolyacsokor motívum Loviknál is előfordul (Csobánc lovag). Ráchel a novella hőse minden hónap első vasárnapján egy csokor ibolyát küldött Fegyverneki Györgynek.

A tavaszi virág emlegetése gyakran utalnak az évszakra:

Tegnap még gyöngyvirágok nyíltak,
Ma vége már a nyárnak (Czóbel: Modern Tájkép).

Ritkábban előforduló virág a tamariszk *nyiszlett tamariszk* (Babits: Hatholdas rózsakert); az oleander: *oleanderbokor*, a különös illattal alatta (Balázs: A könny); a kamélia: *egyedül elhagyatva, mint egy elszáradt kamélia* (Justh: Az utolsó hangulat); az azálea:

Nemsokára valahol pompás *azáleabokorok* kezdtek virítani; piros és hófehér virágaik közül csodálatos kis emberke tökfeje integetett feléje (Cholnoky: Bertalan éjszakája 120).

A krizantém a szecesszióban elsősorban nem az őszt és a halottakat idézi, hanem a mandula- és gesztenyevirággal együtt Japánra utal. Előfordul Harsányi Kálmán *Kristálynéző*kjében Júlia övé, Juhász Gyula *Pillangó kisasszony* (1910) című versében (Kun 1974: 95).

Gozsdu Elek értelmezésében keleti és nyugati civilizáció és művészet találkozik a krizantém motívumban:

A *krizantém* a mikádó családjának a címerében van, és így heraldikus virág. Ez a körülmény egy-két gondolatra izgatja az embert. Tudtommal az egész világon két uralkodócsaládnak a címere virág. Európában a Buorbon család a liliumot és Ázsiában, a Csendes-óceán partján, a mostani mikádó ősei a krizantémet rajzolták címerükre. A banális emberek Japánt Franciaországhoz hasonlítják, mert mind a két ország a kultúra „fáklyáját”viszi! [...] A virágok szeretete a civilizáltságot jelenti, és amíg egyrésről a Burbonok alatt - minden bűnök dacára - Franciaország volt az emberiség első országa, addig ma, a Keleten Japán viszi azt a bizonyos fáklyát. A virágcímer nem jelent sokat, de jellemző (Gozsdu: Levelek 275).

A nyírfa szintén kedvelt fafajta, s hogy miért, azt Gozsdu Elektől tudhatjuk meg:

A *nyírfát* azért szeretem, mert: ideges fa. Érzékeny és gyöngéd. Finom asszonyi természete van: könnyen él, szinte légies, nem gondolkodik, csak érez. A levelei apró tenyerekhez hasonlítanak. Nem lármás, halk lelke van. Finom és törékeny, de szép és kedves a mosolygása (Gozsdu: Levelek 277).

A lótusz a keleti életfilozófia, a felejtés, a szerelem és az álmok szimbóluma. Az építészeti dekorációként megjelenő lótuusz-motívum a következő gondolatokat ébreszti az íróban:

A *lótuszvirág*! Az édes felejtés virága... aki a gyökeréből eszik, elfelejti a múltját, és csak a jelent érzi... A lótuusz a teremő szerelem, az ölekezés virágja... a lótuusz a Siva isten virágja... A lótuusz, mikor virágzik, aludni látszik, és csak a vizek felett halkan lebegő mozgása mutatja, hogy félig ébren van, hogy félig alszik... szépséges felejtő virágja a múltnak-édes, szép virágja a jelennek csodája (Gozsdu: Levelek 329).

A fehér lótuusz Adynál többször visszatérő motívum, a megálmodott világ szimbóluma, a fehér gondolatok virága (A fehér lótuuszok, Lótuusz Napkeleten). Az *álmokat sirató virág* a költővel vállal sorsközösséget:

S veled hal meg szent napkeletre
Vágyódva, sírva, összeesve,
Az én idegen lelkem is,
Lótuusz-virág, lótuusz-virág... (Ady: Lótuusz).

A lótuuszhoz hasonlóan a nárcisz is a halál jelképe a görög mondavilágban. Dorian Gray nárciszokat és nyári héricsét visz színésznő kedvesének, aki később öngyilkosságot követ el érte:

He stopped at the florist's and sent Sybil a beautiful *basket of narcissi* with lovely white petals and staring *pheasants eyes* (68).

Megállapítható, hogy Oscar Wilde írói művészetének növényvilága rendkívül gazdag. A fentebbi rendszerezésben még nem említettem a gyakran előforduló szellőrózsát és az angol iparművészet alapvető szimbólumát, a napraforgót. Kevésbé szecessziós növényekben is bővelkedik e flóra: a harangvirág, kaktusz, muskátli, sárganácisz elsősorban meséiben gyakran előforduló virágfajta: harebells, white anemone, creamy lily, common poppies, tiny yellow daffodils, (Wilde: *The Burden of Itys*), tulips, lilies, cactus, white rose-tree, geraniums, the old sundial, hillflower, laburnum, clematis (Wilde: *The birthday the Infanta*).

Czóbel Minka és Babits Mihály szókészletében szintén gyakoriak a virágnevek. Czóbelnél a lilium és a rózsza társaságában fellelhető az eddig még nem említett jázmin, (japán-virág), a nárcisz, az akác, rozmaring és a hóvirág (*Fehér virágokhoz*), sőt a lilaszínű harangvirág, a magasan, egyenesen álló vajsínű gyűszűvirág, a rózsaszínű tollas kis erdei szegfű (*Két arany hajszál*), gyalog-bodza, árva csanál, szerbtövis, csodafa (Czóbel: *Késett álom*). Szokatlanul gazdag Cholnoky László vegetációja is:

Az árnyékos hegyoldalon millió virág nőtt, a ciklámen vörös foltja körül szelíden kékllett elő a kígyóvirág fűrtös bugája (Pillangók 187).

A századforduló szecessziós, impresszionista, szimbolista irodalmának sajátos helyszíne a kert, az emberhez legközelebb álló művei vagy mesterségesen alkotott természetdarab. A virágvarázslat legintenzívebb megjelenési formája, ahol valamennyi létező és megálmodott virág egyszerre van jelen és gyakorol hatást az emberre. A kert a természet kicsinyített modellje, amely az ember számára is közvetlenül megtapasztalható, a csodák világa. A kert gyakran az ember tudatalattijának, elfojtott érzelm- és ösztönvilágának az objektívációja, az átmenet a valóságból az álmovilágba, a mesébe vagy groteszkbe. A kert főnév szinte állandósult jelzői is e különleges világra utalnak: *varázskert* (Lesznai), *álmok kertje*, *szép virágos kert* (Czóbel), *mámor kert* (Bródy), *csodakert* (Emőd Tamás).

A kert legművibb formája az üvegház, az orchideák és azáliák, áloék termőhelye, ahol a virágok illata gyakran az ifjúság és tavasz élményét asszociálja:

A magnóliák, orchideák, gardéniák meg-megbólintják elhervadó kelyheiket, a finom szellő keresztüláramlik pompás szirmaikon, nehéz, kábító illat terjeng a légben, amely üvegházi melegről, éltető napsugár hiányáról, mesterkélt tavaszról és gyümölcstelen őszi beszél.[...] Az iramló tavaszi szellő elhozza virágok illatát... Balzsamossá teszi az estét a nagy kert orgonáinak, jázminjainak illata s betölti a városrész levegőjét.

Mintha csak a fiatalság, az élet tavaszának városa lenne (Justh: Párizsi napló 98).

Czóbel Minka és Lesznai Anna költészetében a kert a létezés makrokozmoszát helyettesítő teljes mikrovilág: a határtalan és a mesést, a földhözragadt vágyak nélküli világgal egyesíti:

Határtalan varázskertünknek
fala neszfogó meseköböl
Szűrő szitákkal fenyők szűrnek
A vágyat ki a levegőből (Lesznai: Félek tőlük)

A pillanatok maradéktalan megfogalmazására törekszik a következő két strófa. A változó természetnek, az elvirágzásnak megragadásából időélmény is fakad.

Be jó, hogy már lehervadt
A gesztenye virága,

Kopár kocsány mered
A sűrű lomb között.
Viszi már az idő,
A fürge díszletes,
Virágos szőnyegét...
Május elköltözött (Lesznai: Elviharzott május).

Lélek- és érzelmi állapotokat jelölnek Czóbel Minka természeti képei. *Az erdő hangja* című kötetben külön ciklust szentel a kert motívumnak: *Álmok kertje* címmel.

„A jázmin, a rezedá illata / Terjed. / Mesés, fehér, nagy gondolatok szállnak / Csodálatos piros virágok / Csillogó, égő kelyheiből / Fel, fel a légbe, / A bokrok árnyas, zöld hűvösébe” (Kertünkben. Tájképrészlet. Ritmikus próza). Az ilyen és ehhez hasonló tájszemléletre mondja Danyi Magdolna, hogy „ilyen pontosan csak a képzelet láthat, a valóság nem fogalmaz ily kifinomult -[ez] a képzeletnek a túlzásban megmutatkozó pontossága” (Danyi 1980: 11). A fentebbi megállapítás Gozdsu Elek kertszemléletére is helytálló. Nála a kert az ideális, az elvont szépnek a megjelenési formája:

Mert egy más képet látok... A kertedben fény van, és egészséges benne minden. Üde a levegő, napsugarak játszanak a pelargóniák színeivel, a bozótok levelein táncolnak a napsugáratomok, és friss hajtások dugják ki halványzöld fejüket. A rózsák virágüzeneteket küldenek egymásnak, és a fehér és piros szirmok mosolyognak. [...]A szépség útjain járni jó... ott nincsenek ködök, ott nincsenek göröngyök, ott nincsen sár, nincsen szomorúság... áldott legyen a te kezed (Gozdsu: Levelek 301).

Az előbbi értelmezéssel ellentétben a kert, éppen szépségénél fogva nemcsak menedék, de csapda is lehet. Csáth Gézánál például az irreális, egzotikus kert a zabolátlan fiatalkori álmok, elfojtott szenvedélyek vizionárius megjelenítése. Dér Zoltán Birnbaum Mariannát idézve utal arra, hogy a világirodalomban ismeretes még egy kortárs, hasonló szimbolikájú munka: Octave Mirbeau *A kínok kertje* című műve, amit Csáth is ismert (Dér 1989: 77-83).

Sajátos növényvilág tenyésztett itt. Hosszú szárú, kürt alakú virágok, amelyek szirmjai mintha fekete bársonyból volnának. A sarokban liliombokor, óriási kelyhű fehér liliomokkal megrakodva. Mindenütt elszórva alacsony, vékony szárú fehér virágok, amelyeknek egy szirma, csak egy szirma, gyenge piros színű volt. Úgy tetszett, hogy ezek bocsátják azt az ismeretlen, édes illatot, amelyet szagolva az ember azt hiszi, elakad a lélegzete. A kert közepén egy csomó bíborpiros, kövér virág terpeszkedett. Húsos, selymes fényű, szirmaik hosszan lógtak le egészen a magasra nőtt, haragoszöld színű fűbe. Mint egy kaleidoszkóp, úgy hatott ez a kis csodakert. Közvetlen előtte a nőszirm lila virágai nyíltak. Százféle virágillat tevődött össze a bódító szagában, s a szivárvány minden színét megtalálhattad a virágok színében. és akkor minden virág leánnyá változik! (Csáth: A varázsló kertje 114).

A *mintha* viszonyító szó, az *úgy tetszett* ige a valószerűtlenség érzetét fokozzák. Az érzések bizonyossá is válnak később, amikor a virágok leányokká változnak. Itt is tanúi lehetünk, mint a kor irodalmában annyiszor máskor, hogy a realista részletezés miképpen csap át ellentétébe: egy vizionárius szubjektívizmusba. A valóságnak ilyen aprólékos megfigyelése már nem tükrözés, hanem egyéni újraalkotás.

Hasonlóképpen valóság feletti Balázs Béla virágoskertje: a szinesztetikus látásmód újabb példája:

Volt Ming-Huangnak egy gyönyörű virágoskertje, melyben úgy zsúfolódott a sűrű illat, hogy öblös tenyérrel ki lehetett merni a levegőből, mint vizet a patakából (Balázs: Álmok köntöse 132).

1911-ben Elek Artúr válogatásában és a Nyugat kiadásában megjelent *Línai antológia 1890-1910* című kötet is számos olyan verset tartalmaz, amely a virágszimbolika jelentéseire épít. Legjellemzőbb az Ady remineszcenciákat tartalmazó, az elvágódás és szülőföldhöz való hűség konfliktusáról szóló *Hazai virágok* című vers Gáspár Kornéltól, (Gáspári Kornélt a magyar irodalomtörténet 4. kötete sem említ).

Kis kertben kedvesem bólint felém
A mályva, viola, bazsalikom
És én nagy, rejtelmes, mese-virágról
Túlfinomult kelyhekről álmodva.

Szólít a rozmaring, a szarkaláb,
A rezeda, százszorszép s kankalin,
De telhetetlen vágyam messze jár,
Csodás szirmok színes virágain.

Marasztalón köldi meghitt szagát
A fodormenta üde levele
S szomjas szíve távol délnek, keletnek
Sejtett illat-csodáival tele.

Megvert egyszer finom ígézetével
Valami rejtelmes mese-virág...
Gyógyítsatok meg kis testvéreim
Mályvák, rezedák, violák.

(Gáspár: Hazai virágok).

A kert Oscar Wilde majdnem minden művében előforduló motívum. A növények meghökkenítő fajtagazdasága keresettségéről és szándékoltságról árulkodik. Íme három különböző műből származó példa:

Sweet-Williams grew there, and *Gilly-flowers*, and *Shepherd's purses*, and *Fair-maids* of France. There were *damask Roses*, and *yellow Roses*, lilac *Crocuses* and gold, purple *Violets* and white. *Columbine* and *Ladysmock*, *Majoram* and *Wild Basil*, the *Cowslip* and the *Flower-de-luce*, the *Daffodil* and the *Clove-Pink* bloomed or blossomed in their proper order as the months went by, one flower taking another flower's place, so that were always beautiful things to look at, and pleasant odours to smell (Wilde: The devoted Friend: 296).

It certainly was a marvellous sight. In the farthest corner of the garden was a tree quite covered with lovely *white blossoms*. Its branches were golden, and silver fruit hung down from them, and underneath it stood the little boy he had loved (Wilde: The Selfish Giant 293).

I must sow *poppies* in my garden. Life has always *poppies* in her hands. I once wore nothing but *violets* all through one season, as a form of artistic mourning for a romance that would not die. I had buried my romance in a bed of *asphodel* (Wilde: The Picture of Dorian Gray 118).

Az erdő a kerthez hasonló funkcióval jelenik meg a századforduló irodalmában. Míg a kert a gyorsan változó, látványos virágaival a mulandóságot hangsúlyozza elsősorban, addig az erdő állandóságot, a változásban is a folytonosságot, az időtlen idő érzetét kelti:

Nincs az erdőn tegnap, holnap,
Mind egy csöndbe összeolvad,
Nagy hatalmas néma ének:
Ezerhangú örök élet (Czóbel: Az erdő hangja, XV).

Czóbel Minka költészetében kiemelt szerep jut az erdőnek, 1914-ben megjelent kötetének *Az erdő hangja* címét adja. De példákat Ambrus Zoltán, Emőd Tamás írásaiban is találhatunk.

Gozsdu Elek következő erdőleírásában a feltűnő, különleges növények halmozása a dekorativitást fokozza.

Az erdőben mesés polikron színekben nőnek a legcsodálatosabb fák, virágok- ott van a pandarusz, a kenyérfa, a vasma, a kókuszpálma, a lila színben virágzó hibiszkusz, a burao, az óriás páfrányok, és ezek között emelkednek föl a sziklás, meredek hegyek, és ezekről rohannak le a habzó vizek, és puhán fénylik mindenfelé a smaragdzöld moha[...]

(Gozsdu: Levelek 324).

10.5. A szecessziós fauna

A romantika és a rákövetkező modern irányzatok látásmódja között az alapvető különbség az, hogy míg a romantikusok szubjektív tapasztalata mögött az objektív világ rejtőzött, a szecessziós illetve a viktoriánus költők egy részénél az esetleges vonások mögötti az egyetemesség biztonsága teljesen eltűnik. A romantikus részletezés, amellyel a költő mintegy kiszélesíti tapasztalatának horizontját, stabil értékeket, általános emberi világot rejt. A homokszem vagy a virágszál a természet örök rendjét szimbolizálja, vagyis a partikularitás és egyetemes vonások közötti megfelelés mindig nyilvánvaló. A későbbiekben pont ez az egyensúlyviszony bomlik meg: a virág, a fűszál, a homokszem esetlegessége soha nem vezet el a világ egységes egészének a revelációszerű megtapasztalásához. A részletek finoman kidolgozott gazdagsága nem utal mögöttes univerzális rendre, s a már-már betegességgig érzékeny szubjektum elvész a részletek bűvöletében. A természet elemeinek tudományosan precíz leírása csupán önmagában fontos, s arra utal, hogy az egyén elveszítette stabil helyét az áttekinthetetlen világban, s a teljesség-élmény helyett csupán a részletek betegességgig felfokozott intenzitásáig jut el. S a világ parányi részletei, akárcsak a bőr pórusai a nagyító lencséje alatt, óriásira növekednek, a szubjektum arányvesztéseinek biztos jeleként. A nagyítás óhatatlanul torzítást is jelent, ami a kor irodalmában jelentős gyakorisággal előforduló groteszk vagy morbid látásmódot is eredményezhet.

Mintha egy óriási nagyítóüveg alatt élt, ragyogott volna a természet, minden színesebb, hatalmasabb, gazdagabb volt itt; amiért otthon véres verejtékkal kellett megküzdeni (Lovik: A vadkacsák 208).

Az idézet a mikroszkopikus látásmód lényegét fogalmazza meg. Az élet gazdagabb, intenzívebb kiélésének vágya, a megtapasztalható világ horizontjának a tágítása vezérli a művészt a szabad szemmel alig látható természeti világ felé.

Sok példában pusztán a fajra utaló bogár főnév jelenik meg, gyakran a *zománcos* vagy *fényes* jelzővel, de akad példa alfajta megnevezésre is.

Most egy ingovány szélén állunk, ... lehajol, a elmélázva nézi a víz felületén keresztülszillogó kis mindenséget: tele a zöld tócsa *piócával*, *vízi léggel*, *rovarral* (Justh: Hazai napló 389).

*A koporsók felett arany napfénybe
bogarak játszanak, dongók és méhek,
bogár zsongásba, nagy harangzúgásba
nehezen hangzó temetési ének
(Czóbel: Vasárnap. Harangszó).*

Tamás bátrabb lett, kivált mikor száz lépésnyi út után a fahegyek közül beömlött a nap sugárkévéje, és eleven, aranyos szőnyeget terített az útra. Még a kis *katicabogár* sem félt, hanem ötpettyes szárnyait zirregtette a levegőben. Kis ember jobban a lába alá lát, és Tamás nem győzte elkerülni a *vöröshangyákat*, a *zománcos bogarakat*, a *prémes hernyókat*, amelyek lassan, sütkérezve mászkáltak tágas, napos országútjukon.[... Minden szavuk ünnepiesen visszhangzott az erdőben. Olykor *méhdöngés* vegyült bele, amint a nap egy keskeny résen beférközött, és beletűzött egy vén, mohás fa odvába, amely körül *vadméhikék* raja táncolt. Az odvas fától egy másikig a *pók* feszítette ki a hálóját, amelynek minden szála szivárványosan csillogott, és csalogatta az arany *legyeket* (Szini: A sétapálca-erdő 113).

A bogarak, rovarok gyakran olyan jelzős szintagmában alkotnak főnévi alaptagot, ahol a jelző maga is összetett szó:

Jázminok - szólt az orvos és egy bokorhoz állt, hogy felszívja mézes illatát. *Zöldfényű bogárkák* villogtak a fűben. Egy-egy éji lepke selymes szárnya súrolta arcukat. Gerjedelmekkel volt tele a levegő és az apró kis titkos sóhajtások, mintha nagy khorálba olvadtak volna össze a messzeségben (Szini: Prométheus 63).

A lepke a legnépszerűbb szecessziós rovar. Rendkívüli szín- és formagazdagság jellemzi, közvetlenül kötődik a virághoz, ráadásul rövid életű. Általában a röpké lét intenzív élvezetét példázza, a törekény szépség megtestesítője. A szecessziós porcelánművészetnek (herendi, zsolnai) is jellegzetes motívuma. A következő szakasz mintha egy pillangós mintájú porcelán váza leírása lenne:

Libegő lepkék
Bársony-fekete tapadó szárnya
Reá simul mind
Esőtől nedves
Amethystből épült
Ezüst palotára

(Czóbel: Amethyst palota).

Lovik Károly novellájának a *Dél csillagának* fő motívuma a pillangó, erre utal a cím is. Azt az afrikai világot, s azt a tudós életformát jelenti a hős, Baj Albert számára, amelyet otthagyt a polgári életért. A tükörbe tekintve látomás gyanánt elevenedik meg a hős képzeletében a pillangó: a vágyvilág színes szimbóluma.

A csillogó üveglapból egy nagy, tarka lepke lépett ki, meghajtotta kénsárga fejét, aztán széjjelterjesztette tűzvörös szárnyait. A mellén apró, ezüst csillag ragyogott. Az első percben akkora volt, mint egy gyufáskatulya, azután a pillangó nagyobb és nagyobb lett, és mindenféle színeket váltott: haragoszöldet, narancsvöröset, égszínkéket, őzbarnát. Most megbillentette szárnyait, és lassan, ünnepélyesen

röpködte körül a szobát, majd megint összezsugorodott, kisebb és kisebb lett, és végül eltűnt a tükörben.[...] ...Ösmerte az életüket (mármint a pillangókét), a gondolkodásukat, sőt, szenvedélyeiket, a társadalmi életüket, belátott apró lelkekbe, az egynapos bohóságukba és az egynapos hőskölteményekbe, a szín és az illat végzetes játékaiba; a pillangó-élet csodálatos és mélységes kertje utolsó zugáig nyílt meg előtte, hajszálvékony palotáival, láthatatlan szívecskéivel, bűvös ködfátyolképeivel... (Lovik: Dél csillaga 76-77).

Oscar Wild-nál is találhatunk példát bőven pillangók, pókok, szitakötők jelenlétére:

Two green-and-white *butterflies* fluttered past them, and in the pear-tree at the corner of the garden a *thrush* began to sing (Wilde: The Picture of Dorian Gray 31).

The way seemed interminable, and the streets like the black web of some sprawling *spider*

(Wilde: The Picture of Dorian Gray 213).

Az énekes madaraknak és a jellegzetes rovarhangoknak hangulatfelidéző szerepük van. Egy Szini-novellában például a tücsökdal *szúr*, noha csupa szép emléket idéz.

A tücsökdal ciripelése megszúrta a szívemet: Az ablaküveg és a cin párkány közé befurakodott, és megvárta, míg elcsöndesül a nagyvárosi utca, hogy aztán daloljon, mezei holdvilágról, kakukkfű illatáról, csillagfényesen, szerelmesen remegő csendről, visszafojtott és végtelen sóvárgásról:

Mindenről oly vékony hangon, mint a tű, amely észrevétlenül szúr...

(Szini: Tücsökdal 314).

A madárvilágból a **hattyú** a legkedveltebb szecessziós fajta. Az öncélú szépség, erőtlen törekénység, a szüzi tisztaság megtestesítője. Kun András tanulmányában (Kun 1974: 95) számos hattyú-motívumos képzőművészeti alkotást sorol fel, s a Léda motívum világirodalmi népszerűségét is a hattyú-kultusszal motiválja. Rilke és Juhász Gyula néhány versében is előfordul a hattyú, sőt a mozgásművészet is kiaknázta: Fokin *A haldokló hattyúját* Anna Pavlova számára koreografálta 1905-ben. Az általam vizsgált szépirodalmi alkotásokban nagyon ritkán találok a hattyú-motívummal. Szini Gyula *Hattyú* című novellájában szimbólumértékű a madár, a nyugtalan, kereső ember szépség utáni elérhetetlen vágyát testesíti meg.

A **páva** a madárvilágban az érdek nélküli szépség megteremtője. Czóbel Minka külön versben emlékszik a dekoratív *zománcos tollú, halk rezgésű* madárra (*Pávák*). Az *Infánsnő születésnapjában* (Wilde) a galambok társaságában jelennek meg a pávák. Herodiás pedig (Wilde: *Salomé*) ötven darab fehér pávát ajánl fel Salomének azért, hogy rávegye arra, hogy Keresztelő János fejéről lemondjon. Az ajánlat egy hosszú, monoton, sok ismétlést tartalmazó könyörgésként hat. A stilizációhoz nemcsak az ismétlések és gondolatpárhuzamok hanem a pávák természetellenes, különleges fehér-arany színpompája is hozzájárul.

Herod: ...white *peacocks*, my beautiful white *peacocks*, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress trees. Their beaks are gilded with gold, and the garins that they eat are gilded with gold also, and their feet are stained with purple. When they cry out the rain comes, and the moon shows herself in the heavens when they spread their tails. Two by two they walk between the cypress trees and the black myrtles, and each has a crouch in the grass, and round lake. There are not in all the world *bird* so wonderful. There is no king in the world

who possesses such wonderful birds. I am sure that Caesar himself has no birds so fine as my birds. I will give you fifty of my *peacocks*. They will follow you withersoever you go, and in the mids of them you will be like the moon in the mids of a great white cloud... I will give them all to you. I have but a hundred, and in the whole world there is no king who has *peacocks* like unto my *peacocks*. But I will give them all to you

(Wilde: Salomé 550).

A flamingó, gém, kócsag és pelikán a kecses élheterlenség megtestesítői, gyakran fordulnak elő iparművészeti alkotások díszítő elemeként. A következő idézetben csupán egy hasonlatba épül be a flamingó. A kép egy impresszionista akvarell könnyedségére hasonlít, s nyelvi alapötletét a vitorla metafora adja. A színek és formák egymásba olvadása teszi rendkívül dinamikussá a képet:

A szelek végtelen nagy, duzzadó vitorlákat cipeltek az égen és ezekre a vitorlákra a nap festette valami apokaliptikus ecsettel színes fantáziáit. Egy tömör, híg-tintaszínű felhőhegyet, alpesi havasok vörös-arany csipkéivel szegélyezett, másutt a violaszínek és sárga színek titáni küzdelmét rángatta jobbra-balra és nyakukra küldött egy mélyen bíborszínű felhőcskét, amely mint valami flamingó kacagva repült el felettük

(Szini Gy.: Felhők, remények 21).

Wilde-nál **a papagáj** és a **pacsirta** is feltűnik a leggyakrabban előforduló **galamb** mellett.

A curious *Java parrot*, a large grey-plumaged *bird*, with pink crest and tail, that was balancing itself upon a bamboo perch (Wilde: The Picture Dorian Gray 245).

A nő ábrázolásáról szóló korábbi fejezetben már szoltam a madár-hasonlat feltűnően gyakori előfordulásáról. A *madárszerű nők* a kor egyik típusát alkották, s gyakran hasonlítottak a dekoratív kanárra, ritkábban pávára, hattyúra.

A kis, madárszerű nők típusához tartozik, mulatságos, csinos, szemrevaló, mint egy kanárimadár (Justh: Hazai napló 345).

Noha biológiai értelemben a denevér emlős és nem madár, tulajdonságai miatt itt mégis a madarak között elmlítem. Czóbel Minkánál a kék denevérek az *emlékeket, álmokat és a képzeletet* szimbolizálják:

Fekete víz, zöld fű között,
Hanyatló esti árnyak,
Sötétlő víztükör felett
Kék denevérek szállnak (Czóbel: Denevérek III.).

És végezetül még egy szecessziós flórát és faunát egyesítő képzelet szülte természeti világ: a sötét erdő, amely hátborzongató, gyümölcsei furcsák, virágai mérgezőek, s ráadásul viperák, teknősbékák, színes papagájok, majmok és pávák népesítik be:

He thought that he was wandering through a *dim wood*, hung with *strange fruits* and with *beautiful poisonous flowers*. The adders hissed at him as he went by, and the bright *parrots* flew screaming from branch to branch. Huge *tortoises* lay asleep upon the hot mud. The trees were full of *apes* and *peacocks* (Wilde: The Young King 223).

A szecessziós fauna a flórához hasonló fajtagazdagságot mutat. Népszerűek az apró rovarok, melyek közül kiemelt helye van a pillangónak; valamint a nagyon dekoratív madarak:

hattyúk, pávák, galambok. A vizsgált magyar irodalmi művek alapján megállapítható, hogy a leggazdagabb állatvilágot, ezen belül is rovarvilágot stílusalakító elemként felhasználható író Szini Gyula, Lovik Károly és Czóbel Minka, jóllehet egyikük írásművészetében sem éri el a fauna a Wilde-nál tapasztalt változatosságot.

11. Az illúzió változatai

A századforduló emberének és így az irodalomnak is az alapélménye a teljesség utáni vágy és ennek megvalósulatlansága. A kisember „az eszményi és egyetemes célok hiányában (ugyanakkor kínzó vonzaskörökben) látja a megosztottságot [...] s mind a pozitivizmus, mind az romantika szűkíti [számára] a bemérhető világot, élet és életmű egyaránt torzó marad, eltolódnak a művészi totalitás arányai” (Gáspári 1983: 40). Az életcélok leggyakrabban az álmokban valósulhatnak meg, s az illúzió praktikus öncsalás a valóság ellen. A reális-ideális egyensúlya megbomlik, az álom a valóság fölé kerekedik, s csupán olyan, mintha álom lenne. E magatartásformának a próza fellazulása és lirizálódása a legfontosabb szemléletmódot és stílust alakító következménye. Gáspári László hívja fel arra a figyelmet, hogy a szubjektivizálás „nemcsak spontán, a kor által sugallt vagy divattól ösztönzött, hanem határozottan megfogalmazott és óhajtott program is” (Gáspári 1983: 36). Martinkó András a próza lirizálódásának okát abban látja, hogy a líra a prózanyelvvel szemben fejlettebb szintet képvisel a magyar irodalmin nyelvben, ezért hatása is erőteljesebb (Martinkó 1972: 409). A prózanyelv lirizálódásának okait kutatva valószínűleg mindkét fentebb említett jelenséggel számolnunk kell.

A szubjektivizálódás egyik megnyilvánulási formája az irreális szerepének a megnövekedése, amely néhány szemlélet- és módszerbeli sajátosságban ragadható meg. Ilyen sajátosság például az álom, az emlékezés és az illúzió gyakori alkalmazása. Az álomhoz és illúzióhoz hasonló, kontúrokat elmosó, tárgyakat áttetszővé tevő szerepet tölt be a köd, a fátyol és a pókháló a természeti képekben.

A továbbiakban az álom és illúzió motívumkörének nyelvi megvalósulását követem nyomon és illusztrálom számos példával.

11.1. A bűvös kör

Fejezetem címét Balázs Béla hasonló című novellájából kölcsönöztem, ahol a *bűvös kör* a l'art pour l'art híveinek elefántcsonttoronyba való elszigetelődésére utal. Arról van tehát szó, hogy a művészi érzékenység olyan gazdag képzeletvilágot hoz létre, amellyel a valóság nem versenyezhet. Az érzetek játéka ritka színesztéziákban megragadható világot teremt, ahol az illatoknak színük van, a hangoknak pedig illatuk:

- Csukódjunk be, drága He-Nü, a bűvös körbe.
- Milyen bűvös körbe?
- Mely mint kagyló csukódik ránk és elzár bennünket a valóság elől. Akkor nem érhet hozzánk sem az élet, sem a halál durva változása, soha többé. [...]
- Akinek érzékenysége olyan finom, mint kettőnké, az nem szorul eleven valóságra. Figyelj, He-Nü! Látod e kerted dús színeit? És látván a színeket, hallod-e a színek hangját? A bazsarózsa bársony vörösének mély bűgását, meg az ibolyakék szelíd fuvolahangját hallod-e?
- És vajon nem látod-e, He-Nü, az illatok színét? Nincsen-e selyem ezüst színe az egyik hűvös illatnak és a másiknak meleg bíbor?
- De igen költő! Igen!

- Nos, mi szükséged van akkor, He-Nü, valóságos eleven kertre, melyet kapálni kell és trágyázni és bekeríteni a parasztok elől? [...]

Mind varázskagylóba csukva válunk le akkor a nyersvérű földi valóságról, a halálosan elevenről, és a bűvös szépségkörbe zárva elúszunk a végtelenbe (Balázs: A bűvös kör 132).

A kagyló motívum, amely a fentebbi idézetben az elszigetelődés szimbóluma, a szépírói stílusban viszonylag ritkán fordul elő, ellentétben a díszítőművészettel, amelynek kedvelt és gyakori eleme.

11.2. Álom az élet

Az álomba menekülő hős jellegzetesen kelet-európai figura. Valamennyi tanulmányozott szerző művében megtalálható, de különösen Cholnoky László, Justh, Ambrus novelláiban gyakori embertípus.

Az álom értékét Justh Párisi naplójában egy olyan értékes árucikkhez hasonlítja, mint például egy illatos keleti füstölő. Justh azonban egy másik szinonimát is használ az álom megnevezésére: a káprázatot. 1887-ben megjelent novelláskötetének *Káprázatok* címet adja a címadó novellájának hőse az élet és álom kapcsolatáról a következőket mondja: „...félek az élettől, félek az emberektől Hiszen minden csak káprázat... nem ismerünk semmit és semmiről sem vagyunk bizonyosak”. Ez az érzés értékeli fel az álmokat s növeszti az élet szinonimájává. „Álom az élet” - vallja Gozsdu - „és mi ebben az álomban álmodunk gondolatokat, hangulatokat, és a vérünk is álmodik majd, mint ahogy eddig is álmodott” (Gozsdu: Levelek 340). Az álom enyhébb formája az azt előkészítő álomosság állapota. Az álmos melléknév nemcsak élőlényeket de tárgyakat, elvont fogalmakat is jellemez, így társít az elsődleges jelentésen kívül szimbolikus tartalmakat a szóhoz. Az ismétlés a soron következő idézetben ugyanakkor stilizáló erejű is:

Álmos háziasszony, álmos birtok, elalvó lámpák, álmos zene (Justh: Párisi napló 74).

A világ álomszerű érzékelése a nominális szerkesztésmódnak kedvez. A hősök látomásai az elsődlegesek, amelyeknek leírásában cselekvést jelentő ige alig akad; csupán az érzékelést kifejező igék visznek esetenként némi dinamikát a szövegbe. A mondatok lazán követik egymást, az anaforikus és kataforikus elemek rendkívül ritkák, így a tagmondatok leginkább csak szemantikailag kötődnek egymáshoz, s e szemantikai kapcsolat az olvasói tudatban valósul meg. Az elmondottakat jól példázza a következő felsorolás:

Gyönyörű hosszú szempillák, bársony lágyságú tekintet. Mindene fáradt, lágy és stilizált. Valóságos álom (Justh: Párisi napló 82).

Az első mondat a részleteket jellemzi: a szempillákat és a tekintetet. A második mondat birtokos személyjellel ellátott általános névmása már általánosít: nemcsak a szempillája és tekintete, hanem *mindene* hasonlóképpen jellemezhető, azaz lágy. Ez a jelző az előző mondatban szereplő *bársony lágyságú tekintet* szinesztéziára utal vissza. Végezetül a harmadik mondat oximoronos jelzős szerkezete: (*valóságos álom*) az elvonatkoztatás harmadik szintje. Az utolsó mondat perspektívájából tehát világossá válik az is, hogy az első mondat szempilla és tekintet főnevei az álmot anticipálják, hiszen az álommal azonos szemantikai mezőbe utalhatók. Minél inkább az absztrakt jelentéstartalmak irányába haladnak a mondatok, hosszúságuk annál inkább rövidül.

A bágyadság, a meghatározhatatlan ok miatti fáradtság gyakran kísérő motívuma az álmodásnak és emlékezésnek:

Elmúlt tavasz virág - illatja kábít -
Oly fárasztó az élet (Czóbel: Az első hó).

[Gróf Kanuth István] gyöngének, törékenynek látszott, mint valami régi, finom velencei üveg, amihez csak félve mer az ember nyúlni. Aztán volt valami mély, de azért kibékítő melankólia az arcában, amely büszke nézését szelídebbé tette (Gozsdu: Spleen 186).

Gyakran feszengnek a hősök a természettől, társadalomtól nekik kiszabott lét korlátjai között, s érzik, hogy ők nem erre a világra valók, illetve, hogy ők ebből a világból valamely oknál fogva kívülrekedtek. Cholnoky hőse, Fridolin például éppen olyan elmosódva érzékeli a környezetét, mint ahogyan az gyakran szecessziós és impresszionista természetleírásokban megjelenik:

Fridolin betegesen érzékenynek, kétkedőnek, álmodozónak született, nem tudott az emberi cselekvések értékével tisztába jönni mindig félt a határvonalakat megközelíteni, mert azok helyén valami magas küszöböt sejtett, amelybe majd megbotlik és orra bukik.[...]

Fridolin félt, de maga se tudta, hogy nem önmagát, hanem a hangulatát félti, ami akkor színes és pompás volt (Cholnoky: Tamás 382).

A vigasztalódást, az unalmas élet elviselhetőségét az álom jelenti, Babits híres metaforáját idézve: „az álmok síkos gyöngyei”(Hunyt szemmel).

De hát az élet fele álom, és így nincs ok a zúgolódásra. [...] Az élet az ébrenlét tele van félelemmel, unalommal, sok rossz emberrel és sok olyan emberrel, akik jók, kedvesek, mint a dada, a nagymama, de akikhez tulajdonképpen semmi közünk; az álom kárpótol mindenért (Csáth: József 259).

Álomban élt és álmot szőtt magának, szép álmot, gyönyörű álmot. [...] S mikor ebben az álomban már jobban hitt, mint minden valóságban, újra megtalálta a dalok forrását

(Ambrus: Őszi napsugár 43).

Teljes novellát is kitölthet egy-egy szimbolikus álom meséje, mint például Csáth *Egyiptomi József* című novellájában. Az álom vagy a vágyálom elmesélése ugyanakkor a társasági életben szórakoztató szerepet is betöltött. Mikszáthi anekdotázásra emlékeztető mondatokkal indul a novella, a mesélt történet színhelye azonban már egy egzotikus szecessziós vágyvilág. Az időazonosító utalás is ezt erősíti meg: a *naturalizmus* után vagyunk tizenöt évvel.

Zalai Jóska, ez a mindig jókedvű okos fiú megfogott az utcán.

- Te, a múlt éjjel olyan csodálatos, hallatlanul szép álmom volt, hogy el kell neked mondanom.

Bementünk egy kávéházba, elhelyezkedtünk, rágyújtottunk, és én kijelentettem, hogy nagy érdeklődéssel fogom hallgatni elbeszélését.

József erre elkezdte:

- Nyári reggel volt. Egy szép, üde friss reggel, amilyen oly kevés van az ideges ember életében. Az öröm a napsugarakban olyan vastagon ömlött szerte a levegőben, mint a tizenöt év előtti naturalista piktorok képein a festék, körös-körül

nyugodt, sík táj, pálmafákkal, a távolban egy piramis (Csáth: Egyiptomi József 445).

Nemcsak az álmoknak, de az emlékezésnek is valóságmegszépítő szerepük van. A tárgyak és események líraivá lényegülnek, arannyá, ezüstté válnak, és ezzel egyidejűleg dekoratívvá is.

Arany-homályban úsznak az emlékek
Arany-borított arany látóhatáron... (Czóbel: Seléne, XI.)

Justh Zsigmondnál a zeneszó is gyakran emlékeket ébreszt, s hatására múlt, jelen és jövő, maga a lét sűrűsödik egyetlen pillanattá, s tudatosul az arasznyira szabott lét:

Vacsora a kastély előtt a szabadban. Az első fogásnál megszólal a verebélyi banda, az éntölem tanult nótákat is húzza, felidézi a holtakat. Minden nóta egy emlék, egy halott. [...] A hold fénye, virágillat, s a természet szava s a szomorú dalok eggyé olvadnak. Felolvadnak kimagyarázva (Justh: Hazai napló 180).

A szép tárgyak bűvöletében élő ember számára a tárgyak is emlékeket idézhetnek, s miként a tárgyakkal, az illatnak is divatja van, időélményt is jelenthet:

Ékszerszekrénye tele volt emlékekkel. Egy hervadt rózsa, egy még szárazságában is illatos geránium, egy-egy megfakult oleándervirág, egy-egy könyv, melynek lapjaiból már teljesen kiment illat áramlott ki; különböző arcképek elefántcsontlapocskára festve; finom, pókhálónyi batisztkendők voltak itt összehalmozva. Mindegyiknek megvolt a maga története: az örömek és gyötrelmek emlékei keltek belőlük, mintha a sírból keltek volna, és idegenszerű árnyakként vonultak el a grófnő lelke előtt (Gozsdu: Napraforgó 225).

Az emlékezés nemcsak szépít, esetenként torzít is, s a szubjektum saját félelmeit is viszontláthatja a természeti emlékekben.

Babits tanító hőse a ragyogó napsütötte tó körüli tisztásra mindig úgy emlékezett, mint ahol félhomály van és nem lehet pontosan megfigyelni a környéket, mégis, sőt pont ezért vonzódott a helyhez:

...Az emlékeknek ez a határozatlansága, a varázs izgató oktalansága s maga a titkos borzalom, amit nem értett, aminek az értelmét kereste. De ez olyan volt számára mint az ópium s a titkos borzalom mögött még titkosabb gyönyör vonta. [...] Le kell győznie különös érzését, s rájönni titkára. [...] (Babits: Tó a hegyek között 374).

A következő Csáth - idézet abból a századvégi szecessziós -szimbolista-impresszionista novellatípusból való, amelyben a partikularitások részletezésével az általános emberihez próbál közelíteni a művész. A *minthákkal* bevezetett társítások rendkívül jellemzőek a hangulati novellákra. Semmi sem bizonyos, minden csupán hasonlít valamihez, olyan, mintha valami más lenne. A világosság csak *dereng*, az emberek *maguk elé méláznak*. A pillanatnyiságot a melankólia és lázas Budapest ellentéte is sugallja az következő idézetben amely egy hangulat-novellából, a megfoghatatlan Spleen novellájából származik.

Kora őszi este van. [...] Ezen az estén a melankólia terjeszkedett szét a lázas Budapest fölött.

Mintha mindenki lassan és vigyázva lépkedne. Mintha sóhajok szállanának végig a kövek között, mintha könnyektől volna nedves az aszfalt mintha a csendes,

olvatag szél erőteljes és bús melankóliákat hordana szerte szét. S mindenki azokat hallgatná.

A szép szőke asszonyok megtörülték szemeiket, és még szorosabban simultak férjeikhez. A gyerekek nem lármáztak, értelmetlenül, hallgatagon nézegettek szét maguk körül, egymás kezét szorongatva.

Az ablakokban enyhe világosság derengett és enyészett el. A kávéházakban egy-egy ember ült csak, maga elé málázva, és a cigarettáját ki hagyta aludni. A nagy, emeletes házak nyitott ablakain fiatal lányok hajoltak ki, szorongó torokkal, nagyokat lélegezve.

December volt, langyos tavaszi léggel, de a tavasz illata, részegsége nélkül.

A földnek és az embernek az emlékezés volt ez a nap: a tavaszra, az elmúltra. Végig az úton csend volt, ugyanaz a kimondhatatlan érzés ejtett rabul mindenkit. Ismeritek ezeket az estéket? Amelyeken az emberi boldogság egyszerű és kicsinyes ügyei óriási fontosságúakká nőnek. A mindenható akarata összezsugorodik és iszonyattá lesz (Csáth: Este 36).

Az idő konkretizálása (december, tavasz) az általános irányába tereli az olvasói tudatot, majd a *föld* konkrét- és az *emlékezés*, a *varázslat* elvont főnevek, a mindenki általános névmás már az egyetemes emberihez közelít. Az igazi katartikus élmény azonban elmarad. „...A valóságra ráterülő képhálózat csak halványítja a realitást, sem összefogni, sem meghaladni nem képes azt. A stilizáltság (mint meghíúsult szintézis) ilyen értelemben másodlagos kompozíció, a novella metaforikus - struktúrája pedig ennek tükörképeként dekorativitás” (Gáspár 1983: 43).

11.3. A látszat mint lényeg

Az álomhoz, emlékezéshez hasonló szerepet tölt be az illúzió is, azaz a látszatok lényegkénti felfogása, a részigazságok egészkénti kezelése, a szépbe való elmerülési hajlam, az én irreális felnagyítása. Nyelvi-stilisztikai szempontból az illúziókeltés eszközeként szolgáló szavak díszítőmotívumok lehetnek. „...A szecessziós illúziót megfoghatatlanság és tűnékenység is jellemzi. Az érzéki benyomást úgy jelenítik meg, mint ami megfoghatatlan, vagy mint ami már elmúlt” (Szabó 1986: 259).

Az illúzió gyakran kárpótlás a beteljesületlen vágyakért:

Az asszonyoknak, úgy látszik, sok minden bajért való kárpótlásul, örök illúzió jutott. Biztos azonban ebben sem vagyok (Bródy: Közszerelem 39).

Hiába, ez a kor iránya: hiúság. Amiért egy kapdos, az után a másik is nyúl. Nem tudunk szeretni mélyen és igazán, hát mindenféle illúziókkal pótoljuk a hiányzó érzést (Bródy: Színészvér 90).

Az illúzióval rokon értelmű a komédia, a játék, a mesterkéeltség, amit valóságként érzékelnek a hősök. S nem a *hamisított álom*, *hamisított boldogság* (Cholnoky: Bertalan éjszakája) okozza a tragédiákat, hanem paradox módon az, ha az illúzió valamilyen oknál fogva megszűnik:

Az nem baj, ha valaki elpuskázta az életét, de az baj, akad valaki, aki fölvilágosítja róla (Lovik: A medve 307).

Az erőtlenséget, a határozatlanságot, a kontúrok elmosását szimbolizálja a limonádé és illúzió kapcsolata a következő Malonyai idézetben:

Langyos itt ebben a szobában minden, a levegő, a világosság is, meg amit érzünk az is. Ez a leány itt mellettem merő hazugság, de néha szükségét érzi annak, hogy érezzen. Egy kis limonádét éppen úgy megkíván sok táncolás után. És ért a komédiához, tud illúziókat kelteni. Mi kell ennél több?

Számtalan őszinte vallomás hidegen hagyná, - most olyan hangulatban van, hogy elhisz mindent (Malonyai: Limonádé 27).

A színlelés a tettetés Oscar Wilde-nál is kulcsfontosságú magatartásforma. Az őszinteség az élet és a művészet halálát jelentené:

I love acting. It is so much more real than life (94).

Knowledge would be fatal. It is the *uncertainty* that charms one. A mist makes things wonderful (236).

The things one feels absolutely certain about are never true. That is the fatality of Faith, and the lesson of Romance (The Picture of Dorian Gray 246).

Az illúziókeltés jellegzetes mondattípusa a hasonlító állítmányi mellékmondat, s főmondatokban leggyakrabban az *úgy tűnik, nem tudom, azt gondolta, olyan volt* szerkezetek szerepelnek.

A következő idézet *nem tudom* főmondata, az *olyanok mintha* viszonyító szerkezete, a *mint* kötőszó, az -es képzős színnév (*zöldes*) együttesen a látvány bizonytalanságát sugallják. A hajlongó mozgásban formát öltő vágyakozás szintén jellegzetes szecessziós mozgásforma:

Nem tudom, a víz vagy a part zöldes csillogása okozta-e, de szőke fürtjei olyanok voltak, mintha hínár keveredett volna közéjük, és az egész alkatában, hajlásában olyan volt, mint egy vízi nimfa, aki elemébe került, és aki a földi ruhától szabadulni akar, vágyakozik. (Szini: Messzi vizeken 114).

A világban helyét kereső hősökben néha tudatosan a fény, a szín és a virágok alkotta illúzióvilág. Az egyetemes felől indul a következő idézet, majd a partikularitások hálóján akad fenn a hős, s végül - burkoltan bár - de levonja a következtetést az illúzió hamis voltáról:

Mary, nagyon messziről jöttem ma haza: egy világot hagytam a hátam mögött, és most egy másikat kell keresnem.

Nagyon szép idő volt tegnap, és én természetesen unatkoztam. Felhők, virágok és egyéb fények, színek csak eszébe juttatják az embernek, hogy milyen szép volna az élet, ha mindez igaz volna... (Szini: Kaland 285).

11.4. A köd

Az elmosás technikája nemcsak a hasonlító mellékmondatokban valósul meg, de a leírásokban gyakran előforduló természeti jelenségnek a ködnek a gyakori emlegetése révén is.

A mesterséges világban a köd megfelelője a fátyol, a tüll, a csipke, a selyem, illetve a különböző színes lámpaernyőjű fényforrásból származó tompított, pislákoló fény.

Gyakran fordul elő a ködfátyol jelzős szóösszetétel, s épül be megszemélyesítésbe, metaforába, szinesztéziába, illetve jelenik meg díszítő jelzők társaságában. A következő leírás ködhez hasonló finomságú szín- és hangképzetek sokaságában tobzódik:

A hajnal elterült a tavon, gyöngyházfényű ködfátyolait szétteregette a víz színezüst, csiszolt tükrén, amelyen születő világosságok vakító sávjai csillogtak elő, és tünedeztek el. Fehér hattyúk mozdulatlanul kitárt pompával siklottak a ködön át; nem úsztak, hanem lebegtek, és az egész hajnali tünemény a föld fölé volt emelve. A nádast hajnali szél súrolta, és fuvolázott rajta a világ legfinomabb hangjain, és az ébredező madarak pityegése valami közeli, nyugtalan örömmámort jelzett... (Szini: A hajnal 272).

Az impresszionisták kedvenc napszaka a hajnal és a szürkület, amikor a fény és árnyék játéka, a városi gázlámpák fényében a legkülönbözőbb színárnyalatokat hozza létre. A színhatásokat a köd tompítja, s az így elért összhatás rendkívül dekoratív. A köd főnévi alaptag jelzői között leggyakrabban az *áttetsző*, *finom*, *nehéz*, *szürke*, *szürkés* minőségjelző fordul elő determinánsként. Gyakoriak a *ködfátyol*, *ködszöve*hez hasonló jelzői összetételek is:

Itt most azt az óriás, áttetsző ködöt amely keresztülhúzódik Paris felett, rózsaszínre festi az esti derengés és a lámpák világa, amelynek csillogó-villogó rózsaszíne, mintha a tejút csillagait igyekeznék fénybe felülmúlni. Libegő-lobogó lángjai ragyognak s hevet ígérnek (92).

Lábaim előtt Páris. Finom szürkés köd lebeg a házak felett. Itt-ott felvillan egy-egy épület kupolájának aranyozása. Halványkékes fény dereng a látóhatár szélén, ott, hol a nagy város összefolyik a köddel (91).

Langyos, majdnem tavaszias téli napsugár. A *finom áttetsző köd* elmosza a házak körvonalait és ellágyítja a színeket (Justh: Páris elemei 26).

Lent mint valami álomban morajlott, lüktetett a nagy emberi élet: a *por-ködfátyol* palástja mögött pedig úgy festett a nagy lihegő város, mint valami misztikus babyloni legenda (Pekár: Májusi éjszakán 104).

És meglepik a pillanatok, midőn elborítja szemeit valami *nehéz köd*, feszíti a halántékát valami égető láz... (Malonyai: Vergődés 32).

A csillogás még rejtelmesebb, ha a nedves járda veri vissza a gázlámpák fényét:

Párizs tán így a legszebb, midőn minden fényt és minden árnyat kétszeresen vernek vissza a nedves járdák, falak (Justh: Párisi napló 193).

Fény és árnyék hajnali játéka és kontraszthatása Oscar Wilde-nál is gyakran előfordul.

At two o'clock he got up, and strolled towards Blackfairs: How unreal everything looked! How like a strange dream! The houses on the other side of the river seemed built out of darkness. One would have said that silver and shadow had fashioned the world anew. The huge dome of St, *Paul's loomed like a bubble* through the dusky air (Wilde: Lord Arthur Savile's Crime 184).

A félhomályban buborékként a város felé emelkedő Szent Pál katedrális kupolája gyakran előforduló kép Oscar Wilde-nál. Az *Impression du Matin* című költeményében ugyanez a látvány szinte szószerint megegyezik az előbbi idézettel:

The yellow fog came creeping down
The birdges, till the houses' walls

Seemed change to shadows and St. Paul's
Loomed like a bubble o'er the town.

Hasonló a kép a következő leírásban is:

Outside he could see the huge dome of the cathedral, *looming like a bubble over the shadowy houses*, and the weary sentinels pacing up and down on the misty terrace by the river. Far away, in an orchard a nightingale was singing. A faint perfume of jasmine came through the open window (Wilde: The Young King 220).

Az angolban a ködnek számos szinonimája ismeretes sűrűségétől, minőségétől függően. Wilde valamennyit felhasználja, gyakran bravúros alliterációba építi be őket:

Why wear that veil of drifting mist? (Wilde: Endymion 729).

Más példák :

violet hills are last in gloom (Wilde: Endymion), mist-stained glass (Wilde: The Picture of Dorian Gray).

A *dim haze* of heat was hanging over the city, and the roofs of the houses were like dull silver. In the flickering green of the square below some children were flitting about like white butterflies, and the pavement was crowded with people on their way to the Park [...] (171).

The light stole softly from above, through thin slabs of transparent onyx, and the water in the marble tank glimmered like a moonstone (Wilde: Lord Arthur Saville's Crime 171).

A ködhöz hasonló funkciót tölt be a homály, a pókháló és a fényt és napsugarakat szűrő tülevél: Ez utóbbi két motívum főleg Czóbel Minka költészetében jelentős, de Ambrusnál is előfordul például a Pókhálókisasszony, vagy az Ispilánti-lányok című novellájában:

Utoljára már messziről is látszott, hogy csak pókhálóból vannak a falai. A hold keresztülsütött rajta. Este egy roppant köd szállt a rétre. Ez a köd beöltötte a kunyhók picikertjeit, nehézzé tette az alvók lélegzetét, s teljesen eltakarta a Fellegvárt.

Reggel, mikor a nap ismét letűzött a rétre, a pókhálóvár is a grófkisasszonyok eltűntek. Szétfoszlottak, mit a köd és az álom (Ambrus: Ispilánti-lányok 64).

Oximoronos jelzős szerkezetbe épül be a *homály* névszó Czóbel Minka következő soraiban:

A bölcsesség titokjeles homályát:
A vágytalan, a teljes boldogságot!
(Czóbel: Kertünkben)

Czóbel Minka költészetében a köd motívum újabb jelentéssel gazdagodik: a végső megsemmisülést, a halált is jelenti. *A köd vándorai* című versének refrénje: *Be be a ködbe, / Fehér téli ködbe* - erre a végső eltűnésre utal. A köd színjelzője leggyakrabban a fehér, de találkozunk sárga, kék, szürke, sőt rózsaszínű köddel is.

The *blue mist* creeps among the shivering trees (Wilde: Itys 722).
Városom ezüst vizen épült, s palotái *fehér ködben* úsznak
(Ambrus: Pókhálókisasszony 5).

11.5. Fátyol - függöny

A **fátyol** és a **függöny**, a **csipke** és a **tüll** ugyanazt a hatást kelti az ember-alkotta világban, mint a köd, a pára és a félhomály a természeti környezetben. A fátyol gyakran a felhő szimbóluma is, mint például a következő antropomorfizáló szemléletet tükröző részletben:

Az eget mintha valami nagyon finom *fátyol* takarta volna el, bágyadt és fodros volt; a holdvilág pedig pikáns, szinte nőies szomorúsággal kandikált ki a crepeszerű *ködszövet* mögül. A csillagok fénye kissé elkenődött, mintha olvadoznának vagy éppen könnyeznének (Justh: Páris elemei 68).

Az áttört, tompított fények, a fény és árnyék játéka, a mesterséges fények különös fényhatásának következtében a tárgyakról és emberekről hamis, torzított benyomásaink alakulnak ki:

A halványkék selyem függönyökön keresztül tör egy vékony napsugár, bevilágít a boudoirba s éppen az alvó nő aranyszőke fürtjeit hinti be. Még alszik. Sápadt arca sápadtabb, mint rendesen. Színtelen, fakó. Csak szemhéja s orrcimpái vörösebbek mint estéként a lámpák világánál. Sápadt arcával, lezárt pilláival s a misztikus kékes fénnel homloka körül olyan, mint egy kiszenvedett vértanú halotti álcája. Az életnek semmi nyoma vonásain (Justh: Páris elemei 37).

Dekorativitást és a légiesség hatását fokozzák az *arany fátyol*, *fátyolszárny* jelzős összetételek:

Zúgnak a harangok
Esteli imára,
Ködös arany fátyol
Borult a világra.
Ködös arany fátyol
Holdvilágból szöve.
Tiszta égi sugár

(Czóbel: Harangozó).

Távol hegyek sötétlő kékje
Elfedte a napot,
Terjed az alkony fátyolszárnya
A táj oly elhagyatott

(Czóbel: Kik erre jártak).

Az álom, a csipke, a fátyol, a függöny jelentésköreibe tartozó szavak egymással bonyolult metaforikus és szinesztéziás kapcsolatban lépnek, s egy komplex képszövedéket hoznak léte:

Álomcsipkét verni, könnyből *fátyolt* szöni, sóhajokból *függönyt* hímezni, azt tudok. Egyebet se teszek, ebből állok, ebből élek, s talán ezért vagyok olyan, hogy a szél is elfújna.

Tündérnek, lenge pókhálónak képzelhetném magam, ha valami nagyon szívós és nagyon durva gyökér nem vonna az élethez (Szini: Tücsökdal 76).

Lady Aloy például (Wilde: The Spinx Without a Secret) a szürke csipkében, akár egy holdsugár zarándokol rendszeresen, lefátyolozva, rejtkehelyére, ahol légyott helyett csupán olvasással tölt el néhány órát. A fátyol a hősnő rejtélyek iránti szenvedélyének szimbóluma, akárcsak a különös kristálygömb, ami hol áttetsző, hol nem.

She came in very slowly, looking like a *moonbeam in grey lace*,...

(Wilde: The Sphinx Without a Secret 221).

It was really very difficult for me to come to any conclusion, for she was like one of those *strange crystals* that one sees in museums, which are at one moment *clear*, and at another *clouded* (Wilde: The Sphinx Without a Secret 211).

11.6. Alkohol, ópium, halál

Az álmok és emlékek birodalmával közeli rokonságot tart az alkohol-mámor, az ópiumos kábulat és végül a végtelen álom: a halál, a partra vetett, megkésett és otthontalan lelkek vigasza. Mesterségesen gerjesztett álmodozást és emlékeztetést biztosít az ópium és az alkohol, s ez az oka annak, hogy sokkal intenzívebb a doppingszerek nélküli álmoknál. A halál ilyen megközelítésben soha nem tragikus, legfeljebb csak szálnalmas, kisszerű, legtöbbször azonban megváltás. Ennek megfelelően a halál esztétizált formában jelenik meg leggyakrabban.

Lovik Károly *Árnyéktánc* című novellájában például egy visszaemlékezésben az egykor betegeskedő gyermeket állandóan fenyegető halál, mely egy állandósult álom formájában tért vissza, hiszen *az álom már majdnem halál*. A gyermekkori fenyegetettség-érzés szimbolikussá terebélyesedik a *magyar halál* motívumában:

De én nem féltem sem tőle, sem ettől a tekintettől, pedig most már tudom, hogy gyermekkorom leghűbb pajtása senki más, mint maga a halál volt. A halál, akitől annyira félnek, de aki az elhagyottaknak és szomorúaknak legnagyobb költője, a halál, akinek a legszebb álmokat köszönhetjük, a magyar halál, aki idő előtt megment a meddő küzdelmekről, és aki barátságosan néz ránk a vadvirágos falusi temetők mosolygó papsajtjai mögül (Lovik: Árnyéktánc 23).

Nemcsak a legszebb álmok; a *vadvirágos mosolygó temetők* jelzős kapcsolatai, a *barátságosan néz ránk* határozós szerkezet szépíti meg az elmúlás képzetét, de a számos *aki* vonatkozó névmással és annak ragos alakjával bevezetett jelzői mellékmondat is. A mellékmondatok lüktetését, indázását az *a halál* főmondat értékű hiányos mondat töri meg rendszeresen, hogy újabb mellékmondat áradatnak engedjen utat. Az azonos mondatfajták halmozása, a főmondat ismétlése egy olyan strukturális stilizációt eredményez, amely kétségkívül hozzájárul a halál esztétizálásához. E strukturális sajátosságról Szabó Zoltán így vélekedik: „Ahogy festményen, rajzon, épületen, iparművészeti tárgyakon a legfeltűnőbb, legjellegzetesebb szecessziós forma az indázó, hullámszó, kígyózó vonal, ugyanúgy a szépirodalomban is sajátos, valamennyi századfordulói stílusra jellemző programszerű zenekultusznak az egyik legfeltűnőbb megnyilvánulása (Szabó 1986: 262).

A halál nemesít, elérhetetlenné, ideálökká emeli az embereket, s éppen ezért leggyakrabban a fehér színnel asszociálódik: Elek Artúr *Ilária* című novellája szép példája az idealizáló halál-felfogásnak, melynek fő témája tulajdonképpen a szerelem utáni vágy. Elek Ilária de Canetto-t, a 15. századi, fiatalon elhunyt nemesasszonyt nem feleségként vagy anyaként mutatja be, hanem *fehér szűzként*, akit a halál tesz megközelíthetlenné, az elérhetetlen nő örök szimbólumává, akiben a hős végül, megnyugvásra lel. A Lucca-városában található szarkofágról, ahol az asszony pihen, többen tettek említést, többek között Ruskin is a *Modern Painters* (1846-60) című művében, amelyet Elek Artúr valószínűleg ismert (Birnbbaum 1969: 42). A fehér lepellel takart, szeretett, fiatal nőt rejtő koporsó Ambrus *Midas királyában* is előforduló motívum:

Emberek jöttek felém, futva siető hosszú menet. Öles termetű férfiak siettek drága terhükkel. térdig érő fehér kámzsa volt rajtuk, vállukra omló, fekete gallér, fejükön fehér csuklya, amelyből csak a szemük csillaga feketéllett ki. Fehér selyemmel betakart koporsót vittek vállukon, gyorsan, szinte szaladva. Előttük és mögöttük póznákon lógázó égő lámpással lépkedtek ugyanolyan fehér köntösű és fehér csuklyás óriások (Elek: Ilária 86).

Az előbbi idézet a stilizált dekorativitása mellett preraffaelita, középkori reminiscenciákat is tartalmaz.

Természetesen szecessziós motívum a tavaszban vonuló fiatal lány koporsóját kísérő gyászmenet. Edgar Allan Poe-nak, a francia szimbolizmus és a modern európai költészet előfutárának szinte állandó témája a fiatal lány halála (The Raven, Ulalume Lenore, Annabel Lee, For Annie, To My Mother). Témaválasztásáról elméleti írásaiban így ír:

Of all melancholy topics, what according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?

Death - was the obvious reply. And when is the most melancholy of topics most poetical? „When it most closely allies itself to Beauty. The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe: The Philosophy of Composition: 435).

Hasonló a téma és a megjelenítés módszere Czóbel Minkánál is:

Álmosító tavasz hullám
Lepte el már a világot.
Koporsó van a szekéren
- A vasútra viszi talán? -
Egy koszorú inog rajta,
Benne egy szép halott leány.
Körülte a déli szélben
Meg-fellebben fehér leple
A kifüggő szemfedélnek,
Mint egy tépett, fáradt lepke

(Egy utas).

A korszak irodalmában feltűnően sok az életét önmaga kezével kioltó hős, s ami ennél is szembetűnőbb, megnövekedett a páros öngyilkosságok száma. Rudolf trónörökös és kedvesének mayerlingi öngyilkossága nem volt elszigetelt jelenség. De nemcsak szerelmi csalódásból követnek el öngyilkosságot, mint *A két szőke asszony* című Bródy regényben, vagy Boér Anna és Sebők Dénes mindketten Vertán Szerá, a rossz nő miatt (Bródy: Színészvér), vagy Wollnerné a *Püspök atyafiságában* (Iványi Ödön), hanem a halál általában a kétségbeesett, környezetétől elidegenedett ember reakciója az élet megoldhatatlan problémáira. Feltűnően sok a vízbeugrásos öngyilkosság, vagy öngyilkosság-kísérlet. Pogány Ilkát a Dunából mentették ki (Lovik: Doktor Pogány), Boér Annát hasonlóképpen, neki azonban a második kísérlete sikerrel járt (Bródy: Színészvér), a Rubin lányok hasonlóképpen vízbe ölik magukat (Bródy: A Rubin lányok). Öngyilkos lesz Biró Jenő is (Ambrus: Midas király), s Bródy hordár-hőse, „aki Budapestet megveti, mert Budapest bolond, Budapestnek szeme nincs, Budapest gyáva [...]. A vakmerő hordár beleugrott a Dunába és kollégái azt mondták rá, hogy nem is volt olyan bolond” (Idézi Juhász 1971: 151).

Szini Gyula egyik novellájának a vízbefúlásos öngyilkosságot leíró részlete kísértetiesen hasonlít a preraffaelita Millais híres Ofélia festményére, amelyen a nehéz, fehér ruhájában

úszó madonna arcú halott Oféliát színes virágok veszik körül. A *sápadt mosolygó arc*, a *bágyadt szem*, a *lehunyt szempillák* oldják az esemény tragikumát, megszépíti a halált:

Még láttuk a víz színén sápadt, mosolygó arcát, amelybe belecsapkodtak nedves hajfürtjei, még láttuk lehunyt szempilláit, amely alól a szeme bágyadtan, ismeretlenül nézett reánk... aztán úszott tovább a víz sodrával a másik part felé, hol már alkonyodott, és egy kutya, amely sehol sem volt látható, hosszan vonított (Szini: Messzi vizeken 115).

Cholnoky László hőse, Prikk álmodozásai során az időben kétirányban kalandozik: előre vetíti halálát, ugyanakkor visszaidézi múltját is. Arra, hogy a halál sem egyértelműen negatív esemény számára, talán a *millió színben tündöklő pókháló* is utal.

Lehunyt a szemét és látni vélte a millió színben tündöklő pókhálót, amely a halál birodalmának kifelé vezető ajtajára fonódik. Arra, amelyiket nem nyitnak ki soha. Visszaidézett az emlékezetébe elmúlt, ködös őszi este, amelyeken itt vagy ott ülve oly sokáig elnézegette az előtte elhaladó embereket (Cholnoky: Prikk mennyei útja 311).

A párbaj okozta ostoba halált példázza Asztalos Aurél sorsa (Bródy: *A nap lovagja*), de a párbaj fontos szerepet tölt be Iványi *A püspök atyafisága* című regényben is. Malonyay hőse *Az utolsó felvonás* című novellában a párbaj előtt követ el öngyilkosságot, nem vállalja azt, hogy másnak kioltja az életét, vagy esetleg más tegye vele ugyanezt. Az előbbi halál-nemmel ellentétben találunk példát emberhez méltó halálra is. Ilyen például Damonyi Lőrinc halála Czóbel Minka *Névnep* című novellájában, vagy Justh Fuimus regényében az öreg parasztasszony halála. Az ilyen példák száma jóval kevesebb, mint az öngyilkosság általi haláloké.

Az öngyilkosság más neve is ismeretes: Sibyl Vane, Dorian Gray szerelme ciánhidrogénsavval öli meg magát, Dorian Gray meg törrel végez a portréjával, azaz önmagával. Oscar Wilde arisztokratikus esztéticizmusa a halált vulgáris eredményként értelmezi, amire a csúnyával egyetemben semmiféle magyarázat nem adható.

Death and vulgarity are the only two facts in the nineteenth century that one cannot explain away (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 243).

Páros halált emleget Wilde *A páduai hercegnőben*:

When Love and Death are both our cup-bearers;

We Love and die together (Wilde: *The Duchess of Padua* 624).

És végezetül egyetlen képet említenék Wilde-tól, amelyben a halál óhajtása és az attól való rettegés ambivalens érzése egyetlen alliteráló oximoronban sűrűsödik: *dread desire of death* (Wilde: *Athanasia*).

Az öngyilkosság nemcsak művészi élményanyag volt a kor íróinál. Nem véletlen, hogy Bródynál feltűnően sok az önpusztító hős, az öngyilkosságra való hajlam az íróban is felfedezhető, mint ismeretes 1905-ben ő maga is öngyilkosságot kísérel meg. A morfinista Csáth Géza szintén szenvedélyének áldozata, halálának közvetlen okozója azonnal ölő méreg fogyasztása volt. Cholnoky László 1929. április 21-én ugrott a Dunába az összekötő vasúti hídról (Nemeskéry 1989: 41). Talán legtragikusabb öngyilkosság az Elek Artúré, mert míg Csáthot és Cholnokyt káros szenvedélye kergette halálba, a zsidónak született, de már kiskorában kikeresztelkedett Elek Artúr 1944. április 25-én, a munkaszolgálati behívócédula kézhezvétele után lőtte főbe magát, s így a magyarországi fasizmus fajúldozó politikájának első mártírjai között tarthatjuk számon (Birnbbaum 1969). Elek Artúr barátja Osváth Ernő is

öngyilkosságot követ el 1929-ben, Turcsányi Elek hasonlóképpen önkézével vet véget életének.

Cholnoky László hőseinek, Prikknek és Fridolinnak akárcsak írójuknak, a boldogság csupán a halálban adatik meg. A templom piacára a magasból leugró Fridolin halál szintén művészi példa arra, hogy a szerző hogyan emeli a naturalista eseményt az álmok és esztétikum megszépítő szférájába:

Mellével zuhant a földre; Tamás apostol testének szilánkjai felhasították a testét, és amerre a vére szertefutott, a földből violasárga és ibolyakék virágok nőttek, olyanok, aminők a templom kövéből sarjadtak.

Ó, jaj nekünk, örök álmodóknak, akiknek minden kezdése violaszínű mesébe szökkenik. Nekünk csak akkor lesz nyugodalmunk, ha a kétség már szétszakította a szívünket, és a sírunkon nyíló mesevirágot meghimbálja lágyan az éjszakai szellő (Cholnoky: Tamás 63).

Az alkoholista, akiben a jobbat akarás szándéka minduntalan megghiúsul, fizikai és lelki állapotainak művészi kórrajzát Cholnoky László alkotta meg a magyar irodalomban.

A következő részlet a gondolkodásképtelenség leírása; a szubjektum a fogalmak, gondolatok helyett csupán a fizikai érzetekig, az ösztönös érzékelésig jut el. Az alkalmazott trópus a megszemélyesítés:

Mintha valami szép, sima, valami logikával keményre, kirakott út tárult volna fel előtte, amit szeretett volna bejárni a gondolataival, amin szerette volna a lelkét megsétáltatni, de szegény, fáradt izákos lelke már a harmadik lépésnél fáradtan összezsugorult, mint a krajcáros bugyli. Csak zavaros körvonalakat volt képes megsejteni, és az út végén lakó igazságként fénylő valamit is csak homályosan, ködszerűen látta (Cholnoky: Prikk mennyei útja 334).

Az alkoholos delírium gyakran érintkezik a halállal Prikk tudatában. A kocsmáról kocsmára cikázás közben *halálsárga szilvóriumot és törkölyszagú kotyvaléket* ivott Prikk, *s a fejében rettenetes, infernális bál zajlott le.*

Gondolatai táncoltak, ugráltak, mint az elszabadult örültek, arra a csodás muzsikára, aminek a taktusát a beteg szíve dobolta, és aminek üres hordó módjára kongó, döngő, sírbolti akkordjai mögül időnként kihallatszott az elkárhozottak siralma (Cholnoky: Prikk mennyei útja 340).

A halálfélelmet Bródy is egy szédületes, irtózatoss és kellemes táncként eleveníti meg. Asztalos Aurél életszeretete és halálmegvető érzései *dance macabre* gyanánt kavarnak, s benne a halál lejtette folyton pergő, soha meg nem álló táncát (Bródy: A nap lovagja 541).

Az alkohol nemcsak tompít és elhomályosít, de olykor elviselhetővé teszi, sőt meg is szépíti a valóságot! Fridolinnak például a bor nem ártott *csak egyre színesebb, pazarabb gondolatokat érlelt a fejében* (Cholnoky: Tamás 23). Az ital az élet vize, az alkoholista éltető eleme Ambrus Zoltán egyik novellája szerint:

Az én állapotom olyan, mint aminő a morfinistáé. Ha bezárnának s megvonnák tőlem az italt, készen volnék egy pár nap alatt. Így azonban csak eléldégelek valahogy, Sőt, néha, hogyha nagyon sokat ittam, szinte jól érzem magamat. Láthatod, egészen tűrhető ember vagyok, mikor egy anarkista mértékével töltöm magamba a szeszt. De micsoda pokol, ha nem iszom! (Ambrus: Aqua Vitae 32).

A kor divatos itala a zöld színű abszint: Csáth Géza sebészhusának kedvence:

Az abszintes poharat olyan mohó kéjvággyal vitte a szájához, olyan lassú, gazdaságos élvezéssel - szemeit lehunyja - itta a zöld pálinkát, hogy nem lehetett kétség: a sebész iszákos volt (Csáth: A sebész 60).

Az alkohol a világ átesztétizálásának is az eszköze. A fátyol és a csillogás motívumai gyakran újra egy álomvilággá szövődnek össze az alkohol hatására:

Prikk szívében nemes anyagból csillogó szálak fonódnak. Azután már csak ügyes kéz kell, kész a ragyogó, tündöklő álomfátyol, amin keresztül nézve oly szívdobogtatón különös a világ (Cholnoky: Prikk mennyei útja 321).

A részegség állapota gyakran azonos az álomével; úgy, ahogy az álom a valóság felé kerekedett és realitásként hatott, ugyanúgy az ittasság delíriuma is az igazi életet pótolja, s a józanság válik álomszerűvé:

A kocsmák őslakói kivétel nélkül mindnyájan meg vannak győződve, hogy ott a kocsmákban élnek az igazi, az álmodozásoktól meg nem gyengített, könnyektől be nem maszatolt, bátor életet. Kétségtelenül azért, mert bátor, hangos hangokat hallatnak, mert szilaj tréfák röppennek el a fülük mellett, mert látják, hogy az emberek nem félnek egymástól, és főként azért, mert mindezek nyomán megkönyékezi őket a gondolat: milyen erős, bátor és vidám ez mind, csak az én lelkemet bolygatják a ködös gondolatok (Cholnoky: Bertalan éjszakája 220).

Csáth Géza prózájának szemléletmódja és stílusa kevésbé érzelmes és jóval tudományosabb, mint kortársaié. Az ideggyógyász Csáthnál, aki egyébként rajzolt, festett, zongorázott és zenét szerzett, az aprólékos, tudományosan precíz leírás gyakran csap át a látomásba, s hősei pedig az élet és halál peremén támolednak. *Ópium* című novellája önigazolás saját kábítószerfogyasztására. Aprólékossága a kórismérvet tudományosan leíró orvosé, metaforái, megismerésítései a művész Csáthról árulkodnak:

A szív ernyedten dobog, a szempilla alig bírja a fénysugarak súlyát, és a bőr irtózik a széltől. Az izmok kellenetlenül és tétovázva végzik munkájukat. A kiáltásokra összerázkódik a test és a nyakszirt táján tompa fájdalmak bujdosnak a koponyában.

Az ópium-adta gyönyörök leírásában változik, líraibbá válik a stílus, megsaporodnak a trópusok, a színérzeteknek nagyobb szerepe lesz:

Az ópium adta gyönyör, ahol az este és éjszaka tizenégy órájában a csodálatos, titokzatos és idő nélkül való öröklét egy darabját kapjuk.

Ekkor ismerjük meg az élet mély értelmét, és világosak lesznek előttünk a homályok és sötétségek. A hangok mint finom és üde leányajkak csókolják végig a testünket. A színek és vonalak új, ősi tiszta természetükben rezegnek az agyukban és a gerincükben. És most, hogy nem hasonlítanak többé azokhoz a színekhez és vonalakhoz, amelyeket a szemeink láttak: megmutatják nekünk a formákban rejlő nagy titkokat.

A gyönyör áldott közvetítője: az ópium (Csáth: Ópium 225).

Csáth Géza stílusa, amely a fiziológiai és lelki folyamatok tudományosan aprólékos megfigyelésein alapszik, leginkább az amerikai Edgar Allan Poe stílusával rokonítható. Talán ez az egybeesés nem véletlen annak ismeretében, hogy Poe is ópiumfogyasztó volt, mely szenvedély valószínűleg titokzatos halálát is okozta. Olyan novellákra gondolok, mint *A vörös halál álarca* című, hátborzongató történet, amely leíró részleteiben számos szecessziós-dekoratív

elemet tartalmaz, s egy arisztokratikusan elszigetelődő embercsoport halálfélelmét jeleníti meg; vagy az *Usher ház vendége* című széteső emberi elméről szóló döbbenetes történet.

Dorian Gray is kipróbálja a *csúnyaság realizálását*, amitől azelőtt annyira rettegett, s egy ópium-barlangban próbál felejtést találni régi bűneire.

There were opium-dens, where one could buy oblivion, dens of horror where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that were new
(Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 135).

A halálban és narkotikumba való menekvés tehát, mint példáimból is kiderül, újabb élményterületekkel gazdagítja a századforduló irodalmát, s ugyanolyan esztétizáló funkciót tölt be, mint az álom vagy emlékezés.

12. A kultúrélmény az irodalmi művekben

Századok kultúrterméke válik közkinccsé a századfordulón az idő és tér összezsugorodásával egyidejűleg. Az átlagpolgár jól informált, rendszeresen olvassa a lapokat, felkeresi az ókori, középkori és távolkeleti nevezetességeket és a kultúra fővárosát Párizst, az új művészetek fontos központjait, színelőadásokra jár, korának divatos filozófiáit ismeri, s minden élményről eszmét is cserél a társas összejöveteleken, a kávéházban és a klubban. A művészekre e sokirányú érdeklődés az átlagosnál is fokozottabban jellemző. Az irodalmi művek a korabeli filozófiai, művészeti és társművészetek újdonságait integrálják, s ez számtalan tartalmi és formai jellemzőben nyilvánul meg. „Az új nemzedék izgatott és telhetetlen vágya a szép és művészi iránt pedig csak a század utolsó esztendőiben ment át a társadalom vérkeringésébe” - állapítja meg Csáth *Muzsikuskok* című novellájában (232).

A következőkben az általános művészeti, főként irodalmi, filozófiai allúziók irodalmi művekbe való beépülését mutatom be, majd külön-külön alfejezetekben a zene, tánc, festészet, lakberendezés és lakáskultúra művészetét, azt emelve ki, hogy a különböző művészetek jelentéskörei miképpen válnak az irodalmi művek stílusalakító tényezőivé.

12.1. A sokarcú kultúrvilág

A könyv az író számára, legyen az saját szellemi terméke vagy másé, mindenképpen fontos. Ami azonban feltűnő, hogy számtalan esetben nem csupán a tartalom a lényeges, hanem a könyv formája, kötése legalább annyira fontos, valóságos csodálni való műalkotás. Nem véletlen a könyv központi szerepe, hiszen az angol art nouveau bölcsője a könyvművészet. Justh Huysmant például úgy mutatja be naplójában, mint akinek a legszebben kötött könyvei vannak Párizsban. A könyvek aprólékos leírásában, nem nehéz észrevennünk a szecesszió kedvenc színeit, motívumait:

Megmutatja kötéseit. Egynéhány valóban bámulatos. Pld: egy lilaszínű s aranyba játszó bőrbe kötött könyv (*Les croquis Parisiens*), belül zöldeskék alapú s elmosott arany virágú japán papirossal. Ez határozottan a legszebb modern kötés, amelyet életemben láttam. ...

A hátlap, a sarkak és a belő papiros XVIII. század, még a hátlap és a sarkak közötti papír papier japonais, bronz színű arany dessinnel (minta). Igen érdekesek kartonírozott könyvei. Egypár úgy van kartonírozva, mint a régi szobák falain levő tapéták. Egynéhányan fantasztikus papír, arany, és bronz alapon árnyyszerű alakok; egynéhány pedig olyan, mintha selyembe lenne kötve (Justh: *Párisi napló* 69).

Wilde Gautier könyvét kísérteties hasonlósággal mutatja be szintén a színeket, a motívumokat hangsúlyozva:

It was Gautier's Émaux et Camées, Charpentier's Japanese-paper edition, with the Jacquemart etching. The binding was citron-green leather, with a design of gilt trellis-work and dotted pomegranates... (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 42).

Dorian Grayt egy ajándékba kapott könyv misztikus filozófiája mérgezte meg, annak *ékköves stílusa* (jewelled style) és orchideákhoz hasonló metaforái (metaphors as monstrous as orchids, and as subtle in colour). A sorok ritmusa, monoton muzsikája öntudatlan álmodo-

zásba ringatta a hőst, s a könyv borítóinak színei és az olvasójának hangulata között szoros az összefüggés:

He procured from Paris no less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control. The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself. And indeed the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 47).

Wilde az elegáns asszonyt is egy rossz francia könyv díszkiadásához hasonlítja:

When she is in a very smart gown she looks like an édition de luxe of a bad French novel (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 204).

A könyv a szalonok divatos lakberendezési tárgya lesz, akárcsak az orchideák, vagy éppenséggel a külföldiek:

Most women in London, nowadays, seem to furnish their rooms with nothing but orchids, foreigners, and French novels. But here we have the room of a sweet saint. Fresh natural flowers, books that don't shock one, pictures that one can look at without blushing (Wilde: *A Woman of No Importance* 449).

Dorian Gray olyan regényt szeretne írni, ami olyan szép és valószerűtlen, akár egy perzsa szőnyeg:

I should like to write a novel certainly; a novel that would be as lovely as a Persian carpet, and as unreal (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 53).

A filozófusok neve közül Schopenhauer fordul elő leggyakrabban, írók közül Taine, Flaubert és Zola, költők közül Baudelaire:

Arthur Schopenhauer a szerelem professzorság világtanszékét foglalja el (Bródy: *A szerelem élete* 42).

A legújabb botrány a hindu filozófus, Szakjamúni a legyezőfestéshez vezetett bennünket. Majd Schopenhauer, az énekes-kávéházak és mulatók új csillagai, az impresszionizmus és az esztétisták következtek sorra... (Ambrus: *Aqua Vitae* 34).

Mariette, az anya [...] mást látott meg ebben a fényes, embertömegtől ellepett úton. Mariette olvasta Flaubert-t és Zolát, meg tudta érezni e modern tájképet. Egész lelkét betöltötte most ez a végtelen futni látszó út. A járók szélén hajlongó fák ágai virágillatot hoztak feléje; a széles napsugár bearanyozta az egyes házak ablakait! (Justh: *Tiszta lap* 99).

Úgy éreztem, az életerő beleszalad a lelkembe... Egész út alatt Taine *Italie*-jét olvastam (Justh: *A pénz legendája* 200).

Az ember legmélyebb egzisztenciális félelmét feszegető közérthető filozófia a következő részlet, amely pusztán szerzők és címek emlegetésével tág kontextusokat aktivizál az olvasói tudatban:

...Mert mi a fő kolléga?úr! Miért kínlódik az ember? És miért eszik? Miért szeret? És miért örül? Az életért.

Ugye, nevetséges, aminek egyszerre vége van. Ami elmúlik. De miért múlik el? ...Mi az ok, amely megakadályozza, hogy a tudós befejezze munkáját, a művész kidolgozza terveit, az apák felneveljék gyermekeiket? Én rájöttem, hogy mi! Végtelen egyszerű a dolog. Miért múlik el az idő? - ez az első kérdés.

Hallgasson ide! Hát először is, nem az idő múlik, hanem mi. Ez régi dolog. Ezt már Kant is tudta. idő nincsen. De van nekünk egy tudási pontunk. Az a tudat, hogy a testünk kopik, hogy az agyvelő sorvad, hogy a betegség megöl...hogy idő van. Pedig mondom, idő nincsen. [...] Súlyos dolog ez. Az időnek a mérge beleette magát a filozófiánkba, a művészetünkbe, a napi beszédbe. Az embernek, amint kinőtt a gyermekkorából, társává válik az idő gondolata, s el nem hagyja a halál percéig. Schopenhauer megírja a *Welt als Wille und Vorstellung*-ot, Shakespeare a lenni vagy nem lenni. Az időnek köszönjük az V. szimfóniát is, a Beethoven sorsszimfóniáját - amelynek haláltáncszerű témájában a másodpercek kérlelhetetlen egymás után való lepergését halljuk. S mindez semmivel sem fejez ki többet, mint amikor az egész közönséges emberek felsóhajtanak: - bizony, öregszünk! (Csáth: A sebész 56).

Ambrus *Midas király* című regényében Edgar Allan Poe-t Balázs Bélával rokonítja egy áttételes utalással s ezáltal irodalomkritikailag mindkét íróat minősíti. Galánthay Masa grófnő abból, hogy Biró Jenő Poe-t szereti messzemenő következtetéseket von le:

Eszébe jutott a kékszakállú herceg felesége, aki férje távollétében a hetedik szobába akar bepillantani. S eszébe jutott, hogy vannak titkok, amelyeket nem jó megtudni (Ambrus: *Midas király* 371).

A két név kölcsönösen idézi fel egymást, s ha már az egyik szerző hátborzongató, valós és képzelt határan mozgó világát ismerjük, elképzelhetjük a másik, ismeretlen látásmódját, stílusát. Mindkettejük írásművészetének és témaválasztásának ismeretében azonban sokkal gazdagabb a kép. A példa kitűnően illusztrálja azt, hogy hogyan is működik az intertextualitás az írói és olvasói tudatban, s hogy egyetlen névnek, s egy írói fantázia-teremtette hősnek a neve időt és nemzeti kultúrákat áthidalva milyen nagy kultúrtörténeti hozadékat integrál.

Különböző kultúrák és művészeti ágak felkapott vándortémája a bűnös *Salomé* története. Írók, festők, zeneszerzők dolgozták fel a témát, mások idézték, parafrázták. 1892-ben Sarah Bernhardt-tal a főszerepben a londoni Palace Theatre próbálni kezdte Oscar Wilde *Salomé*-jét, az angol dekadencia egyik reprezentatív darabját. A darab bemutatója azonban hatósági jóváhagyás hiányában elmaradt. Végül a párizsi Théâtre de L'oeuvre mutatta be 1896. február 11-én, Sarah Bernhardt-tal *Salomé* szerepében. Nyomtatásban 1908-ban jelent meg először Beardsley illusztrációival, s a rajzsorozat az angol art nouveau legdekadensebb darabjai közé tartozik (Wilde 1944: 860). *Salomé* témáját a zenében Richard Strauss dolgozta fel, festészetben pedig Gustave Moreau alkotott mesterművet róla. Heinét, Hofmannsthat szintén versírássra ihlette a *Salomé*-téma.

A multimedialitás jegyében a kommunikáció elméleti szakembereit és a nyelvészeket napjainkban az foglalkoztatja, hogy átválthatók-e, s ha igen, akkor hogyan a képi szövegek (festmények) írott szövegekké (Petőfi 1990: 127). Justh Zsigmond Moreau *Salomé* képének leírása azt bizonyítja, hogy egy élmény átültethető egyik jelrendszerből a másikba, feltétele csupán a tehetség. Íme a kép Justhnál:

Salomé épp elvégezte táncát, ruhái leváltak termetéről, jóformán csak ékkövek fődik kéjt, mámort lehelő meztelen testét, s egyszerre csak aranyfénytől könnyezve megjelenik Keresztelő Szent János vértől csepegő levágott feje, irtóztató foltot vetve a színektől, ékkövektől ragyogó háttérre.

De e véres látományt csak Salomé látja, ki meghajolva megrettent testtel mintegy védekezve a vízió ellen, megkövülve áll meg egy helyen.

A háttérben Heródes, kimegy, s a hóhér, ki mereven áll felemelt bárdjával, ezek egyike sem lát semmit a Salomé lelkében visszatükröződő képből.

Soha még ilyen színpompát vízfestményei nem fejtettek ki, Iudea egész színgazdagságát rálehelte a képre.

Mindegyik szín külön válik, s mindegyik ritka, nem egyszerű, s nem közönséges szín.

Salomé testén az ékkövek ragyogása csak kiemeli testének fékezhetetlen érzékies idomait, amelyekből a világrendítő hisztérikus asszony egész bódító, mérgező, veszedelmes, páratlan egyénisége beszél.

S e test érzékiesen színgazdag háttére, amelyből mindezt eltompítva Szent János véres árnya emelkedik ki - mindez egyetlen a maga nemében, s valóban jellemzi azon évtizedeket, amelyek létrehozták (Justh: Párizsi napló 212).

Dutka Ákos költészetében szintén felbukkan a Salomé motívum, érzékekre ható, szenzuális elemekben bővelkedő versének címe *Salomé éje*. A verset Elek Artúr méltónak találta arra, hogy a szerkesztésében megjelenő *Újabb költők lírai antológiája 1890-1910* kötetébe belevegye 1911-ben.

A Salomé-téma bármilyen képzőművészeti megjelenítése művészeket vonz Európa különböző településeire. Elek Artúr a Nyugat 1923. II. (425-428) számában beszámol egy németországi útibeszámolójában megemlíti, hogy a híres Blaubeureni templom freskóján megcsodált egy Salomé jelenetet (Birnbaum 1969: 153).

Az utazás a kor embere számára elsősorban a kulturálódást szolgálja, s a kor eszménye az ókori hagyományokat és a XV. századi művészetre visszanyúló preraffaelista művészetszemléletet ötvözte. Szini Gyula hőse ezt kéri számon utazó barátnéjától:

Három világot kell meghódítanod, az antik Rómát, a preraffaelitákét és a cinquecentóét. Mennyire vagy már? (Szini: Csók a Palatinuson 187).

Az ókori antik kultúra, a kortárs szimbolista költészet, a magyar valóság és nyugat ellentéte, a jobbítani akaró elszigetelt, idealisztikus szándékok mind benne rejlenek a következő levélrészletben:

Meséltem Justh Zsigárról és a pusztaszenttornyai Antigóné-előadásról, és az előadáson jelen volt párizsi íróról, akik szerették Justh Zsigát, és Párizsból eljöttek hozzá a pusztai kicsi, de szép kastélyba. [...] Justh Zsiga elrecitálta Baudelaire néhány fájón szép, szomorú költeményét, és a Rollinat melódiát zongorázta hozzá (Gozsdu: Levelek 286).

Az elméleti fejezetben már korábban emlegetett Krafft Ebing neve is felbukkan egy Bródy-regényben:

Olvassa el Krafft-Ebinget, az majd megmondja magának, hogy a nők a szerelemnek szellemi szükségét jobban érzik, mint a férfiak (Bródy: Színészvér 62).

12.2. A zene, mint élményforrás

A különféle kultúrhagyományokra, tudományos teóriákra történő utalások közül kétségtelenül a zene lenne az a művészeti terület, amely a legtöbbször és a legváltozatosabb módon ihletője az irodalomnak.

A zene és más művészeti ágak kapcsolatának komoly elméleti irodalma van. Itt csak Walter Pater elméletére utalok csupán, aki szerint a zene a művészetek legtisztább formája, melynek irányába minden művészet aspirál és fejlődik.

A zene számos funkcióval van jelen a kor szépirodalmában. Mindenekelőtt atmoszférát, hangulatot teremt, életvidám dinamikát áraszt, mint például Johann Strauss zenéje, vagy a konformitást nem tűrő egyéniséget kifejező zene (Wagner, Richard Strauss), vagy éppen séggel a művész és hallgatóságának bensőséges viszonyára utaló, cigányzene. Gyakran a fokozott szenzualizmus révén az illat, a színélmény és mindenfajta inger zenévé alakul a hősökben. A zeneiség a költőknél is elsődleges fontosságú, Wilde prózája és költészete az alliteráció mesterévé avatja szerzőjét, Swinburne hallatlan zeneiségét csodálhatjuk, Babits költészetének első két kötetében addig páratlan formagazdagságot teremt.

A zenei műfajok és szakkifejezések (*akkord*, *melódia*), a zene és a hang jelzői (*lármás zene*, *sejtelmes hang*) a stílust domináló stilisztikai mozzanatokká válnak számos esetben:

Elindultak a hajó felé. Lassan, fásultan mentek a fürdőház irányába. Gábor egészen közel érezte arcához Klára forró leheletét. Hallgattak. A *zene* mind messzebb-messzebb hallatszott. Valami *Strauss-keringőt* játszottak: ujjongó optimizmust fejezett ki a *lármás zene*. Amint aztán lassan-lassan elhaladtak az *akkordok*, s csak a természet bánatos zizegésén keresztül jutottak a hangok idáig, akkor melankolikussá vált a *szaggatott melódia*, s csak úgy, mint minden távolról jövő *hang*, sejtelmes ismeretlen fájdalmakról, kielégítetlen vágyakról beszélt (Justh: Az utolsó hangulat 153).

A muzsika gyakran a mesét, a valószerűtlent idézi s forrásai drágakövekből, üvegből készült, soha nem látott hangszerek.

Egy éjszaka gyönyörű szép *zenét* hallott. Mintha száz finom *üveghárfa muzsikált* volna. Siä nyitott szemmel hevert fekhelyén és hallgatta. Aztán úgy hangzott, mint ezer *ezüstcsengettyű* játéka. Akkor felkelt Siä és kilépett barlangja elé. A telihold ragyogott az égen és megvilágította az egész vidéket. A gyönyörű szép finom *csilingelés* még tisztábban volt hallható és a tó felől hallatszott (Balázs: A holdhal 168).

A részlet a mesei stilizáció szép példája is. A fokozást megvalósító ismétlés monotóniája a figyelmet még inkább a lényegre hordozó, változó elemre tereli.

A századforduló Magyarországon a cigányzene diadalát is jelentette. Nemcsak a korabeli kávéházak és mulatók háttérzenéje volt, de operettszerzők is szívesen használták fel motívumait műveikben. A cigányzenéért a hegedülni nagyszerűen tudó Justh Zsigmond is rajongott. Nemcsak naplójából és Fuimus című regényéből, de Czóbel Minka szóbeli visszaemlékezéseiből is kiderül, hogy milyen fontos volt számára a cigányzene:

A restaurant banalitását és a rozmaring és muskátli illatát (amely még bizony facsargatta bűnös orromat) egy csapásra elmossa az első nóta - önmagamba merülök (Justh: Hazai napló:361).

És éppen a zenében ez a közvetlen primitív, egyenesen a szívből fakadó dallam, a maga váratlan fordulataival, végtelen melegségével, lehetetlen, hogy meg ne kapjon mindenkit, kiben csak egy szemernyi érzés van. [...]

A cigány zenéje szuggesztív, azt játsza, amit a hallgatója a pillanatban érez, s úgy ahogy érezi. Igaz érzésre ha talál, igazon is játszik, s ez a fődolog. Aztán viszi is az embert magával... [...]

Furcsa mégis a cigánymuzsika - a legközvetlenebb, az egyetlen, amelyben szuggesztív van a hallgató és a zenész között, hol a primás a szememen keresztül kéri az egyéniségemet, azt, amit e percben érzek, s azt visszaadja úgy, amint-hogy csak én érzek e percben. És ezt úgy adja vissza, mint csak ő, e csodálatos produktuma az emberiségnek teheti, ki a félvad ösztöneivel megéri, mi vagyok én, ki sok generáción át tökéletesedett, s az ezen nevelt, született zenész finomságával ezt vissza is tudja adni.

Azt hiszem, e kettős elem teszi a cigányzenét egyikévé a legcsodálatosabb művészi nonsenseknek (Justh: Hazai napló 381).

A cigánymuzsika jellegzetes műfaja a nóta, amely *úgy csalogat, mint lepkét a lámpa fénye - s csak úgy megperzsel néha* - írja Justh a Hazai naplóban (360).

Jellegzetesen szecessziós a nóta és méreg asszociációja Justhnál, ami a virág és halál, pusztulás és egzotikum valamint az érzéki érzetek fontosságát ötvözi egyetlen hosszabb hasonlatba.

Kínos, beteg szerelemről beszél a nóta, amelynek vége nincs, amely olyan, mint azok a tropikus mérgek, amelyeknek készítésére ezer virágnak kell elhervadnia - s amelynek mérge a virágok illatának kivontja (Justh: Hazai napló 105).

Az érzéki érzetek halmozásával jellemzi Justh a kedvenc hangszerét. A színesztetikus és antropomorfizáló szemléletmód szép példája e néhány sor:

A viola d'amour kedvenc hangszerem, férfiasabb, mélyebb, mint a hegedű, lágyabb, mint a gordonka, s amellet a leg„étrange”-abb hangszer.

Aztán a legemberibb is - mert a ...legérzékibb, legtöbb a szín rajta (Justh: Hazai napló 395).

Csáth Gézánál, aki a muzsikát a *művészet bánatának* tartja, hipnotikus erejű a zene, amelyben *egyetlen szenvedély és mélységes bánat* hangulata rejlik:

A szoba tele volt különös hangulatokkal. Szürke mélyében mintha Beethoven szelleme kelt volna életre, s túlvilági gyönyörökkel hallgatta volna saját lelkének örökké vibráló hangjait... (Csáth: Szonáta patetique 267).

Beethoven patetikusan tragikus zenéje Csáthnál többször is visszatérő motívum, a Pán halála című novellában így ír:

Az erőt csodáltam benne, s szerettem is. Tőle, Beethoventól tanultam meg, hogy egyedül az erő örök a művészetben (Csáth: Pán halála 263).

És még mindig Csáthot kell idéznem, akinek hőse a tavaszt, a megújuló energiákat zeneként érzékeli. A szín-, tapintás- és hőérzetek zenei transzponálásának lehetünk tanúi, de a bravúrt még az is fokozza, hogy a zenei élmény nem a hangok által valósul meg, hanem a szöveg médiumán keresztül:

Az Üllői úton újra rügyeznek a fák. És rügyeznek, zöldellnek már mindenütt, ahol csak valaha ilyenkor álltam alattok, néztem rügyeiket, kerestem a levegőben a még rejtett, drágalátos illatukat. [...]

Az utcákat előnti a délutáni aranyos napsugár... És most mintha 10-15 zenekar kezdene zenélni körös-körül, egyszerre különböző távolságban - fölzendülnek bennem az elmúlt tavaszok emlékei. Fénytelen, fátyolos színek, olyan tiszták, hogy szinte világítanak. Mint valami üvegfestmény, a nagy kerek ég ablakán. A képek eltakarják egymást, de átlátszanak egymáson. Mintha a zenekarok mind más és más darabot játszanának, de valamennyien ugyanabban az alaphangnemben.

A C-mollt hallom újra és újra. Nálam ez a tavasz hangneme. Ez foglalja össze és olvasztja egybe a sok különböző zenét. Csak így történhetik, hogy íme, a lassú tempójú és gyors ritmusú muzsikák egyaránt egy csodálatos zenei kaleidoszkópba olvadnak össze. Különös, boldogítóan tökéletes, teljes és szakadatlan zene ez. Mint maga az élet (Csáth: Tavaszok 530).

A hangok zenetudósi pontosságú leírásai motívumokat alkotnak, amelyek ugyanakkor idő-élményt is nyújtanak. Az idézet végén rájövünk, hogy az élet szimfóniája csendül fel, aminek ilyenszerű közvetítéséhez csak egy Csáth-érzékenységgű, kettős tehetség képes. A hangérzetek művészi értelmezései szintén fellelhetők a részletben: békesség, csendes és finom boldogság, kellemes öröm, valamint számos szinesztézia, mint például a *tömör zene*, *parfümös zene*. A szövegrészlet ugyanakkor profi zenészeknek írt műnek is beillene, számos zenei műszóhasználat, jelzős és határozós szerkezetei miatt. Ilyenek például az *orgonapontszerűen kitartott hosszú hangok*, *chromatikai basszus*, *septim-hang*, *hosszan kitartott klarinéhang*.

Abban a pillanatban, amikor kihajoltak az ablakon és kinéztem az Üllői útra, így zenéltek bennem egyszerre az elmúlt tavaszok. Mindegyik egy teljes zenedarab; amint elkezdődött és elmúlt. Az egész együtt valami tömör, parfümös, kavargó, lendítő zene. Nem harsány, de mégis teljes regiszterben zengő.

A hegedűk hatfelé osztva szólnak. Köztük az angolkürt néha, nemes hangja. A trombiták hiányoznak, de nyolc kürt dalol - bár tompítva -, és a fafűvókar teljes. Nyugtalan, kötött triolás mozgások hullámszerűen a középszólamokban. A nagybőgők orgonaszzerűen kitartott hosszú hangokat búgnak. (Ez a keresett chromatikai basszus szólam csak azokat elégítené ki, akik irtóznak a közönségtől.) És a két teljes hangú nyitott kürt gyakorta hangoztatja a septimhangokat, a h-t.

Magamba figyelek: Vigyázok, hogy határozottan külön semmire ne gondoljak. Mert hiszen akkor egyszerre elnémulna a sok zenekar, és csak egyetlen egy muzsikálna tovább. És amint így hallgatok az elmúlt tavaszaim egybezengő szimfóniáját, mind világosabban értem a harmonikus alapgondolatokat, a c-moll akkordot, a szenvedélyes, fájó és bátor septimhanggal a h-val.

Először csak a c hang szól. Egyetlen pusztá hang. A gyermek, akinek még nincs sorsa, mert még nem történt vele semmi.

Telnek-múlnak az évek, s mire beáll a sorba a hetedik is, már két hang kezd szólni. A c és az esz. Két hosszan kitartott klarinéhang. Kicsit méla, de elégedett és szép hangzás! Békesség. A csendes és finom boldogság, amit az ad meg, hogy akik között élünk, szeretnek bennünket. És hogy minden napra van valami kellemes és örömet adó dolog (Csáth: Tavaszok 530-531).

Csáth *Tavaszi Ouverture* című novellájának hőse végtelenségig fokozza a zenei élményt, s olyan ekstázisba esik a tavasz hangjainak hallatán, és olyan tehetetlenül szívja mellkasába a levegőt, hogy végül a tavasz áldozata lesz: összeesik és meghal.

A kor jellegzetes műfaja az operett és az opera, amelyről Marco Antocolskinak lesújtó véleménye van: „...ki nem állhatja az operákat, miután itt nagyon is keveredtek a művészetek, öt különféle művészi sensációt kellene kapnunk, s így egyet sem kapunk. „Wagnert nem szereti, azt mondja, hogy ez is csak a forma embere” (Justh: Párizsi napló 180).

Wagner Tannhäuser-e egyébként a kor individuumot dicsősítő alapműve. Oscar Wilde is idézi regényében:

Tannhäuser... the prelude to a great work of art a presentation of the tragedy of his own soul (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 156).

Bródy Sándor Színészcímű regényében egy teljes fejezetet szentel a *vörös plüssel kárpított színháznak, a modern vallás dómjának*. Az Operett című fejezetben Offenbach-ot játszanak, s a színpad romantikus, bizarr világa megbabonázza a lelkeket. A színház nézőterének és színpadának leírása a magyar szecessziós próza értékes darabja, az illúziókeltés számos tárgyi és optikai eszközével alkotott művi világ:

Az illatos bűz, a gázzal telített nyomasztó levegő kellemesebb volt nekik, mint a vadvirágok illata. Szívták magukba kéjjel, üdvösséggel; alig tudtak betelni vele. [...] Ódon templom homályos hajójában érezhettek csak olyan meghatottságot, mint itt, e színes ragyogásban, ahol szeszélyes arabeszek, asszonyfotográfiák, arany betűs hirdetések vették körül a modern dóm modern oltárát - az óriási tükröt. [...] Az óriási üvegnek csillogó minden lángja és még lassan remeg, mintha táncolna az operett hirtelen felharsanó s tánczenéből egybeszótt előjátékára.

A nézőtér aranyos, piros ragyogása átlátszó vörös árnyal vonja be a padmalyt. S a mozgékony színben, a mozgó, a tarka tömeg fölött egy új élet kél; az imitált freskók férfi -és asszonyistenei, meztelen, üde, sugaras alakok zsonganak a lilaszín légben. Susognak, zsonganak, szállnak, lejtnek, nevetnek, dalolnak... (Bródy: Színészcímű 43).

Cholnoky az amerikai néger muzsikát is emlegeti egyik novellájában, ami rendkívül újszerűen hathatott abban az időben:

Akkor volt divatban nálunk az amerikai négermuzsika, a groteszk ütemek kipöndörítették belőlünk a fázzást meg a csüggedt közönyt (Cholnoky: Himfy dalai 282).

Cholnoky képi struktúráiba, stílusalakzataiba beépülnek a zenei műszavak, mint például a következő hasonlatba, amelynek hatását egy alliteráció is fokoz:

Erna, a kiállhatatlan, utálatos kislány, aki örökösen olyan volt, mint egy keserű grimasz, vagy egy *alterált akkord*, tehát zavart és *disszonáns*: bájos, egyensúlyozott lelkű lány (Csáth: Erna 344).

A *zene* elvont főnevet megszemélyesítő erejű jelzők előzik meg a következő Babits-idézetben. A tapintási érzetet színérzettel asszociáló szinesztézia valamint az annyira jellegzetesen babitsi szóismétlés stilisztikailag telítetté, zsúfolttá teszi a stílust:

Lélekbe, velőkbe itta magát a sűrű, sűrű, mély, mély szürkesség és az iszonyú örök, örök, kegyetlen zene (Babits: Odysseus és a szirének 102).

Ambrus hőse műkedvelő zenész, s ami ennél is jellemzőbb, Poe Edgar, Baudelaire és a preraffaelita Gabriel Rossetti verseit zenésíti meg kedvtelésből. A sejtelmesség és csodálatos titokzatosság a zenében és az említett költők verseiben a lényegi közös vonás (Ambrus: Aqua Vitae 64).

És végül a zene sajátos értelmezése Czóbel Minkánál, akinek természetszemlélete a zenét is integrálja. Az örök megújulás, a természet ritmusos változása hanghullámok formájában ölt testet, sőt a hullámozás, mint biológiai mozgásforma magát az életet is jelenti:

Zene hullámozik bokron, fákon át
Szellő hozza virágok illatát,
A hanghullámok szerte-szét repülnek,
A virágillat, napfénnel egyesülnek.
Hullámozik a nagy, színes örök-élet.
Ének, zene a csendes kertbe téved...

(Czóbel: Csendes hallgató)

12.3. A táncművészet

A zenéhez a társas és érzelmi élet másik fontos megnyilvánulása a tánc kötődik legszorosabban, illetve annak egy kifinomultabb művészi változata: a balett. A balettnek, mint műfajnak e korba nyúlnak gyökerei, erről már bevezető fejezetben is említést tettem. Nem véletlen, hogy Halász Gábor éppen Justhról írt tanulmányában - a századfordulót allegorikusan egy balett-táncosi produkciójához hasonlítja: „A balett-táncos teste, amidőn a nagy ugráláskor a levegőbe kerül, egy lélegzetfójtó pillanatig állni látszik a magasban, izmai mintha legyőzték volna a nehézkedést, de legyőzték a felröpítő erőfeszítést is, játékosan, könnyedén lebeg a semmiben, feledve a küzdelmet és feledve a reá váró véget, az elkerülhetetlen leszállást. A pillanatban gyönyörteljes és idegesítő, mert valószínűtlen és varázslatos, s mint minden varázs, titkos mérgeket rejt magában. Így lebeg a nyolcvanas években a kéjes és tarthatatlan tetőpontra a tizenkilencedik század nagypolgári kultúrája”(Halász: Justh Zsigmond naplója 1941: 5).

A tánc leggyakrabban és legváltozatosabb funkcióival Justh írásművészetében fordul elő.

A különböző táncfajták változatos érzelmek ébresztői, s gyakran narkotikum hatásúak:

A tour táncoknál majdnem szétszedték; a *keringők*, a *polkák* lázában előfogta a gyönyör, megrázta tetőtől-talpig, felrázta benne az öröm, a kék után való vágyat; néha szinte szédelegni kezdett. Fejét féloldalra hajtva, odasimult táncosához, elfeledve mindent, mindent, ami fájt neki, ami bántotta; előre siklott a terem sima, csúszós parkettjén, élvezve a pillanat mámorát. Végtelen gyönyört érzett, kimondhatatlan vágyak töltötték be lelkét... s Bélára gondolt (Justh: Fehér lap 106).

Lovik Károly a táncot a társadalom mélységeivel való kacérkodásnak nevezi, olyan rítusnak, amely az ember atavisztikus, ősi ösztöneit fejezi és elégíti ki.

A következő idézetben a kor divatos angol, olasz, spanyol táncnevei sorakoznak, amely a korabeli olvasók számára kevésbé hatottak idegenszerűnek, s valószínűleg divatos csoportnyelvi neologizmusok voltak. Az idegen hangzású köznevek szintén közös olvasói tudattartalomra apellálnak:

[...] a vágyat mindenkor a táncok elégítették ki a legügyesebben. Ebben a kellemes formában volt legkönnyebb őszintének lenni és észrevétlenül

összeszövődni a Balsamók, a Casanovák, a Daperduttók, a condottierék, a szegénylegények, és frakkos útonállóak különböző utódaival. Az apacstánc, az one step, a macsics, a carmaglone, a cancan az emberi élet legmélyebb rétegeiből szivárogtak elő és mind azt hirdették, - udvarias, enyhe formában -hogyan nem vagyunk olyan előkelőek, jól fésültek, amilyeneknek látszunk, vagy pedig azt, hogy az egyenlőség vágya nem az üres ábránd, aminek sokan hiszik (Lovik: Kitty Fischer 76-77).

Justh Párisi naplójában a festők és modellek báljáról számol be, ahol a kosztümök is a divatos, keleties ízlést tükrözik: japáni, indiai, pierette kosztümöket emleget a szerző. - A soknemzetiségű társaságra egy-egy jellemző hangszer vagy dalsor utal. Színes, érzékeket ingerlő kavalkád a bál, ami sokféleségében is egységet képvisel, homogén atmoszférát teremt:

Különben minden összefolyik, s sok tomboló ember tarka gomollyá olvad össze, csupa szín, csupa hang, csupa illat, együtt látja az ember az egészet, de megkülönböztetni már alig tud valamit, a zene mind lármásabb lesz, a primitív angyal belefúj trombitájába, a spanyol táncosné kasztanyettáit veri, a lutteur a nagydob mellé áll, s nagyokat üt belé dorongjával, a szomszéd kis zongorája visít, Kate Booth egy fűzsípöt húz ki zsebéből, azzal fújja „térítő” melódiáját, ott egy skót dudál, a többiek énekelnek, a franciák a Boulanger nótáját „u en revenant de la revue”-t, az amerikaiak All-allelujá-t, az olaszok a funiculát, s mind táncol, s égnék rúgja a lábát... (Justh: Párisi napló 157).

Justh a cigányzenének ősi, mitikus jellemzőket tulajdonított, akárcsak a táncnak, ami ellenállhatatlan, mindent feledtető. A tánc ütemét a próza is átveszi, váratlanul daktiluszi löktetésűvé válnak a sorok.

Engem is visz a nóta. Megbolondulok velők, egy végtelen frisset járok el én is, ha elpusztulok a közepén - kinek mi köze hozzá?

Perdül a | szoknya, | tágul a | pruszlik, | dobban a | szív.
 - ∪ - - ∪ - - ∪ - -

Sötét körül minden, ott tovább amazok, mi pedig a cigánybanda előtt, szinte az űrben (Justh: Hazai napló 432).

Babits 1906-ban a rokokó kedvelt táncának ötletére komponált verset, amely a *Gáláns ünnepség* címet viseli. Az abroncsvázak alj, a krinolin és a tánc: a minét a régmúlta utal. A minét - minarét, valódi - módi azaz a hasonlóan szellemes páros rímek adnak táncos lendületet a versnek. A táncleírások szinte törvényszerű módon - ahogyan azt már Justh stílusában is megfigyelhető volt - a csoportnyelvi, szalonnyelvi szavak számbeli megnövekedését eredményezték. Gyakran találkozunk francia, német, olasz szavak és divatos kifejezések átvételével, amelyek neologizmusoknak sem minősíthetők. A minét tehát az illemet és kellemet a szellemmel és etikettel egyesítő tánc:

*Rechtsre perdül, linksre fordul,
 spicce van tán némi bortul:
 tempót íme mégse vét,
 illik néki a minét.
 Mint vázájából, kibimbul
 dagadozó krinolinbul
 s műredőkben veti szét -
 illik néki a minét (Babits: Galáns ünnepség)*

A műredő alighanem Babits Mihály számos nyelvi leleményei között számontartható jelzős szintagma.

Oscar Wild-nál rendkívül ritkán találkozunk táncleírással. Az életmű legjelentősebb tánca kétségtelenül Salomé tánca. A következő idézetben sem annyira a mozgás a fontos, hanem az azzal járó feltűnő hang, amit az ezüst karikák csengése okoz a táncos lábán:

When she dances, and the silver rings that are about her ankles tinkle like bells of silver (Wilde: *The Fisherman and His Soul* 263).

A századforduló irodalmában előforduló táncleírások bemutatását a lenyűgöző orosz mazurkával zárom. Az orosz arisztokrácia fényűző szalonokat tartott fenn Párizsan, s hagyományai a kor vezető műfajaiban a zenében és elsősorban a balettben szemléletbeli forradalmat eredményeztek. Ismeretlen, robosztus, lenyűgöző erő van Glinka operájában és a táncban egyaránt, ami valósággal sokkolja a kifinomult, nyugati kultúrhagyományokhoz szokott társaságot. Az erő és bágyadság ellentéte szintén bennerejlik a következő Justh idézetben:

Egyszerre pedig átsap egy mazurkába, s felhangzik a Glinka operájának: „Életünket egy cárért” gyönyörű, hatalmas mazurkája. S szinte átalakította e zene a miliőt, a banális, cukros mosolyt ez letörölte az ajkáról, s mintha a parfümözött levegőn keresztül sívított volna az orosz puszták szele: Oroszországban, a nagy Oroszországban éreztem magamat.

A mazurka csak hangzott.

Most egymás mellett átkulcsolt karokkal siklott elő a pár: mint egy szobor csoportozat, oly erővel, oly gráciával.

A hatalmas, óriási fekete szakállú férfi átkulcsolta a karcsú, magas, királynői termetű fiatalasszony derekát, s hullámozó léptekkel előresikamlottak a parketten, majd elbocsátotta egyik kezét, s csak egy kézen tartva táncolt, lehajolva megfordulva mellette, erőteljes férfias léptekkel, amelyek szinte megrezzentették a finom, filigrán párizsi házat: a szalon minden bútora rezgett. S a zene csak hangzott, mind erősebben, mind erősebben, a csellista kipirult szemei tüztől égtek, a pár hatalmas léptekkel, gyönyörű mozdulatokkal. büszkén, emelt fővel táncolta körül a szalont - s én meg lekonyítva fejemet éreztem az erőteljes nagy nép hatalmát (Justh: *Párisi napló* 147).

12.4. A festészet mint irodalmi téma

A festői látásmód az irodalmi ábrázolásban

A zene és tánc mellett a festészet az a társművészet, mely témaként vagy az ábrázolásmódjában érezteti hatását a vizsgált korpuszban.

A festészeti irányzatok és stílusok gyakran témái a kor prózájának. Néha egy-egy művészettörténeti esszé-értékű véleményt fogalmaznak meg a szereplők, mint például Pekár Gyula *Jean kapitány felesége* című novellájában, ahonnan a preraffaeliták madonnakultuszáról illetve a modernebb művészet viszonyáról tudhatunk meg egyet s mászt:

Együtt ültünk néhányan, festők és abszint mellett beszélgettünk. A renaisszance-festészet Madonna-kultuszáról volt szó. Abban mindannyian megegyeztünk, hogy korunkban ez a hatalmas genre, mely hajdan Raffaeleket szült; immár idejét múlta, csak épp az okokra nézve tértünk el; - „Misztikusok vagyunk, de nem

vallásosak”, mormogá a cinikus Iván.[...] „Csak egy másodpercig tudnám átérezni a mártírok megfoghatatlan mély hitét, s a világ legszebb madonnáját tudnám megfesteni.

- Realizmus kell nekünk fiaim, s nem holmi szent romantika, kiáltá a pleinairista Elek, ki mióta Párisban járt a Carous Duran mintájára Alexius-ra latinósította a nevét” (Pekár: Jean kapitány felesége 25-26).

Justh kedvenc festőbarátja az angol Rupert Bunny, aki Justh szerint *wagneri hang a festészetben, diszharmonikus és harmonikus egyszerre*. Vázlatának jellemzésekor a színlátás finomságát figyelhetjük meg Justh stílusában:

...kékeszürkés elmosódott háttérből meztelen női alak lép elő, amelynek sovány aktja majdnem összefolyik a ködös levegővel. Csontos halálfejszerű arcáról rózsaszínű fátyol két oldalt, amelyet messze kifeszít maga mögött csontos kezeivel. Mintha csak a rózsaszínű fátyolon lebegne. Bámulatosan hull a kép felső részének e szürkés-kék rózsaszíne az alsó rész éleszöld gyepére (Justh: Párisi napló 184).

Hasonlóan részletező festményleírással a *Hazai naplóban* is találkozhatunk. Ott Mészöly egyik kis mesterművét jellemzi, mely maga a *stilizálás nélküli igazság*. Justhnál egyébként a *stilizált* jelző feltűnő gyakorisággal fordul elő, jobbára a túlzott szinonimájaként; akárcsak a következő idézetben, ahol a stilizált realizmus tulajdonképpen a naturalizmust jelenti:

Tovább mentem s megálltam egy modern kép előtt; egyik realisztikus festő műve volt. Úgy találtam, hogy realizmusa stilizált. A naturalizmus most már úgy forma, mint valaha a klasszicizmus és a romanticizmus voltak.

Úgy találtam, hogy ez a kép oly jól illik e szalon felszíneihez, átható illataihoz s finom szubtilis zizegéséhez (Justh: Páris elemei 16).

Ambrus Gál Ernője *lázasan tomboló* impresszionista képeket fest. (Ambrus: Aqua Vitae), a Fuimus egyik hőse festéssel vigasztalja magát, hogy elfelejthesse, hogy él. Lovik Károly *Csók a Palatinuson* című novellájában pedig azt vallja, hogy „csak a szépség, gyöngédség és finomság tud halhatatlan lenni”.

Csáth Géza *Pán halála* című novellája az ihlető múzsa haláláról szól, arról a „szép arcú, szelíd szatírról”, akinek elvesztése a tehetség megszűnését jelentette egy időre:

Azután jó ideig nem dolgoztam. Mikor már dolgozni tudtam, akkor is sírtam csak az ecsettel. Unalmasak lettek képeim (65).

Az előbbi idézetben fel kell figyelnünk a „sírtam az ecsettel” grammatikai metaforára, mint értékes stilisztikai mozzanatra.

12.5. A városok igézete

A századforduló irodalma urbánus irodalom, cselekményeinek, eseményeinek helyszíne leggyakrabban a nagyváros, sajátos intézményeivel (kaszinókkal, múzeumokkal, szállodákkal, kávéházakkal) és a műalkotás értékű épületeivel. A leggyakrabban előforduló, szinte szimbolikus értékű város Párizs, az angoloknál London, ritkán Bécs. Népszerűek továbbá az olasz városok, mindenekelőtt Velence (vö: d' Annuzió: A tűz), Firenze és Róma. Ritkábban közel-keleti: török, egyiptomi színterekkel is találkozunk.

Nemcsak Justh Zsigmondot és Adyt igézte meg Párizs, de e dolgozatban idézett valamennyi író és költő megfordult, sőt hosszabb ideig élt is Párizsban. Asbóth János már 1869-ben megjelentette *Párisból* című kötetét, amelyben a tűzijáték leírásán kívül aligha találunk szecessziós stílusú szövegrészletet. Szomory Dezső tizenhat évet töltött Párizsban a katonáskodás elől menekülve. Élményeit *A párizsi regényében* írta meg.

Justh *Páris elemei* című könyvének négy fejezetében majd Párisi naplójában foglalkozik a „brilliáns, hideg várossal”, azzal, ahol „leg hatalmasabban nyilatkozik az élet”, s ami a „modernizmus forrongó fővárosa” (Justh: Páris elemei 42).

A városleírások a természetleírásokban is alkalmazott módszerrel történnek, azaz látási és hallási érzetek halmozásával és az elmosás technikájával.

Szembe velünk, de jó messzire a Trocadero kivilágított lámpasorai, előttünk a boulevard exterieurök, jobbfelől az Invalides-ok kupolájának silhouett-je. S mindez finom, átlátszó ködbe merülve, ami megpuhítja a körvonalakat és sejtelmessé tesz mindent. Az előttünk lévő térről egy verkli halk lüktetése (Justh: Párisi napló 31).

A szecessziós elvagyódás célpontjai a városok is, akárcsak a fantáziaszülte álomszigetek. A sejtés és álom hangulata körülengi a valós és áhított városokat, úgy, mint Szini következő szövegrészletében. A kupolák, antik oszlopok, architrávok, diadalkapuk, azaz az építészeti műszók szakszöveg hatását keltenék, ha nem előzné meg őket egy-egy megszemélyesítő jellegű díszítő jelző: nagyszerű kupola, büszke oszlop stb.

Még köd ült a Thamesen és arra, amerre a nap vérvörösen kelt, nagyszerű kupolákat, büszke antik oszlopokat, széles homlokú architrávokat és gőgös diadalkapukat sejtettem, ahogy az ember álmában elképzei Rómát (Szini: Csók a Palatinuson 181).

Oscar Wilde számára Párizs, mint minden korabeli nagyváros a nagy ellentmondások világa. Ezt az ellentmondást Wilde sajátos módon érzékelteti, s e sajátosság a szintagmáktól a szerkesztésmódig minden szinten jellemzi Wilde alkotói módszerét. Szemantikailag ellentét, de azonos betűvel kezdődő szavakat állít egymás mellé; így a jelentéstani ellentét távolítja, az alliteráció pedig közelíti a két szót egymáshoz, ami egy ambivalens feszültséget eredményez, s pontosan azt a kétarcúságot fejezi ki, ami annyira jellemző a szóban forgó metropolisra. Ilyen ellentétpárokra gondolok, mint splendour and shabbiness, pride and poverty.

One afternoon I was sitting outside the Café de la Paix, watching the *splendour* and *shabbiness* of Parisian life, and wondering over my vermouth at the strange panorama of *pride and poverty* that was passing before me, [...] (Wilde: The Sphinx Without a Secret 209).

A következő idézet metaforái és az azokkal összefonódó megszemélyesítések szintén a díszítettséget fokozzák. A hajnali sötét szárazföld és a már fényben úszó tengeröböl kontraszthatása hasonlóképpen dekoratív, hiszen feltűnő és különleges:

A márványkutak és a faházak, sőt a minaretek is fáradt, de hűvös szerelemet leheltek. Közvetlen alattuk Top-have városrésze még egészen feketeségbe borulva olyan volt, mint egy óriási Léda, amely magához szorítja az óriási hattyút, a Boszporusz egy fehérvízű, csillogó öblét (Bródy: Az orgonista 23).

A gázlámpák fényében úszó sejtelmes esti város kedvelt háttere a századfordulós történeteknek, hiszen a társasági élet időszaka az este:

Az első őszi sár csillogott a trachit-kockákon. Budapest ívlámpái, gázkarimái tükröződtek benne, és a párás, még meleg levegő nyugtalanul táncolt tőlük (Szini: Á.P. 196).

A Kecskeméti utcai palota fényesen kivilágítva, a nagy kék szalon a táncterem, amelynek illusion függönyét eleven rózsák díszítik (Justh: Hazai napló 409).

Justh Párizs iránti lelkesedése csak Párizsnak, és nem minden nagyvárosnak szólt. Párizs után Bécs például áporodottnak, provinciálisnak hatott. Bécs lesújtó Justh számára, a sör és a penész szagú város keveréke, melyre koporsót kiált.

Olaszország városai, elsősorban Velence és Firenze gazdag építészeti emlékei miatt egyrészt dekoratív színtere számos századfordulós történetnek, másrészt pedig kultúrszimbólum. Az értékteremtő polgári munka, a művészetpártolás, a tudatos élni-akarási és élni tudás mintája. Az olasz városok zarándokhelyei a szellem embereinek és az értelmiségi középosztálynak is. Babits számos olasz-témájú verse is bizonyítja az olasz kultúra iránti lelkesedését: *Itália*, a *San Giorgio Maggiore*, a *Zrínyi Velencében*. Itália egyszerre vonzó és kiismerhetetlen a modern ember számára:

Vonzanak íveid s tűnt fényed palotái,
árkádod, oszlopod, a sugaras terek,
hol elszedülnek az ideges emberek;
vonzanak a sötét toronylépcsők csigái (Babits: Itália).

A várost költők idézik, a versek pedig újra a várost, illetve az ott megélt szerelmi kalandokat:

The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies. There was romance in every place. But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and, to the true romantic background was everything, or almost everything (Wilde: *The Picture of Dorian Gray* 189).

Velence kapcsán John Ruskinnak, a 'l' art pour l' art' angol előfutárának nagylélegzetű építészeti és művészetfilozófiai munkáját kell megemlítenünk, a *Velence köveit*. Ruskin az egyes kortípusok motívumainak részletes elemzésére és illusztrálására mellett párhuzamot von a különböző művészetek között és általános érvényű törvényszerűséget fogalmaz meg. Az oszlopok az építészetben például a versbéli ritmus szerepét töltik be, de a kétféle művészeti ág mégis különböző hatást vált ki. Egyetlen közös követelmény van azonban, melynek mindegyik művészetnek eleget kell tennie, ha igazán maradandót akar alkotni: s ez az újszerűség, a mástól való föltétlen különbözőség követelménye:

The idea of reading a building as we would read Milton or Dante, and getting the same kind of delight out of the stones as out of a stanza, never enters our minds for a moment. And for good reason /.../. But it requires a strong effort of common sense to shake ourselves quit of all that we have been taught for the last two centuries, and wake to the perception of a truth just as simple and certain as it is new; that great art, whether expressing itself in words, colours, or stones, do not say the same thing over and over again; that the merit of architectural, as of every other art, consist in its saying new and different things; than to repeat itself is no more a characteristic of genius in marble than it is of genius in print;... (Ruskin: *The Stones of Venice* 159).

Ruskin *Velence kövei* című nagylélegzetű munkája nem szépirodalom és nem is szoros értelemben vett tudomány, hanem a tipikusan angol műfaj, az esszé nívós példája, azaz egyes szám első személyben írt, szépirodalmi kvalitásokat is hordozó tanulmány. A szecessziós

városleírások bemutatásánál azért tartottam fontosnak megemlíteni, hogy igazoljam azt, hogy Velence valóban izgatta a kor művészeit, sőt a művészetelméleti szakembereit is a 19. század második felében és a századfordulón.

12.6. Lakásbelsők és a polgári élet más tipikus helyszínei

A városok, terek, utcák, épületek és parkok külső megjelenítéséhez hasonló fontosságú a lakásbelsők, múzeumok, kávéházak, műtermek és üvegházak leírása. A stílus - dominánsan nominális stílus - ugyanazt a halmozásban megnyilvánuló aprólékosságot tükrözi, mint a helyiségek tárgyi valósága.

Justh Zsigmond az orosz festő, Antokolvcsikij, párizsi lakásának leírásában a színek tobzódását figyelhetjük meg, ami nem véletlen, hiszen egyrészt festő lakásáról van szó, másrészt Justh maga is festői látásmódú író s a színek pontos meghatározására nagy gondot fordít. Tipikusak az olyan halmozott jelzős összetételű szintagmák, mint például a *halvány almapiros, derengő halványpiros, misztikus fény*.

Egészen ilyennek képzeltem lakását - amely minden esetre egyike a legszebbeknek, amelyet valaha láttam. Sötétzöld bársony borítja a falakat, halvány almapiros a másik szín, mely a nagy termet dominálja. Egy régi szövetektől borított oszlopon régi bronzlámpa, amely halványpiros derengő misztikus fénnel borít el mindent. Igen sok bronz és ivorie. Többnyire bizánci dolgok és a reneszánsz előtti korból való olasz és német régiségek (Justh: Párisi napló 252).

A lakás középpontja és a társasági élet színtere a szalon. Berendezési tárgyai társadalmi hagyományokat és hovatartozást, ízlést és anyagi helyzetet tükröz.

A nagy serre szalon volt mintája a második császárság bibelot ízlésének. Ebben az óriási üvegházban sikerült először a legkülönbébb stílusok összehalmozása. A veres selyemmel fedett falak tele szebbnél szebb képekkel. [...] A terem közepét I. Napóleon nagy mellszobra dominálja egy arany sas és egy óriási pálma árnyékában.

Alaptónus: veres és arany, így tehát az összbenyomás igen meleg (Justh: Párisi napló 164).

Babits *Hatholdas rózsakert* című kisregényében *hullámvonalas modern sifonról* beszél, s a szobák teljes berendezése *az új ízlést a szecessziót lehelte*.

Lovik Károly egyik elbeszélésének hőse ópiumszippantás után kerül egy mesterkelt környezetbe, ahol minden kellék a bizzarr rendkívülit tükrözi: a délszaki virágok, ezüst gyümölcsök, tükrök, a színpadon táncoló balerinák:

A terem tele furcsa délszaki virágokkal, színes szökőkutakkal, különös alakú pálmákkal, amelyekről ezüst gyümölcsök csüngtek alá; széles falitükrök nagyobbították meg az amúgy is tágas helyiséget és a szolgák - akár a régi színházak előkelő darabjaiban - folyton frissítőket hordtak körül. Valahol halk, baljóslatú zene hallatszott, de senki sem tudta hol, a terem egyik végében pedig arany színpadocska állott, amelyen hajporos, törekeny balerinák táncoltak. A tánc láthatólag érdekelte a közönséget, amely hölgyekből és gavallérokból, lovagokból, tisztekből, főpapokból állott. (Lovik: Kitty Fischer 82).

A mindennapok szürkesége ellen lázadó szubjektum teremti önmaga kábítására e furcsa világot, amelyben elkülönülhet azokkal együtt, akiket hasonló szándék és igény vezényel. A

szeccesszió tehát egy kényelmes lázadás, a pusztítás és harcos kiállás helyett egy dekoratív világba való menekvés, amelynek színtere nemcsak a tudat (álom, emlék), hanem egy szoba, szalon, ház, kastély, műterem vagy kert által körbezárt konkrét tér is:

A finom termekben, a langyos, tavaszias levegőben, amelyben a prémek, a csipkék, a virágok és a női zsebkendők illata furcsán keveredtek össze, jól esett elmerülni egy nem létező világ puha hullámaiba, elválni a szigorú élet szabályaitól, megfélekedezni róla, hogy kötelességek, örök emberi feladatok vannak, és hogy az órák pontosan ütnek (Lovik: Kitty Fischer 85).

A múzeum az az intézmény, amely a régi ritkaságok őrzésére és bemutatására hivatott. Az angol gyarmatosítás nyomai például Angliában mind a mai napig a gazdag múzeumok anyagában érzékelhető leginkább. A múzeumok a nagy utazások célpontjaivá váltak, virágzott a műkincs-kereskedelem és tehetősebb körökben a műgyűjtés. A gazdagon dekorált, szemet gyönyörködtető tárgy gazdag alkotói lélekre utal, a kedvvel végzett munkát, az igényes életet tükrözi.

A következő idézet egy számos szeccessziós elemet ötvöző görög vázának a leírása. A tárgy egy féltve őrzött műremek, színe az ártatlanságra utaló fehér, alakja a rózsához, a legnépszerűbb szeccessziós virághoz hasonlatos. A virág a tavaszt és ifjúságot idézi, az üvegkoporsó azonban finoman a halálra utal. Virág, szerelem, elmúlás, érzetgazdagság, emlékezés, sőt a művészember alkotói tevékenységére tett utalás is jelen van az idézetben. S még valami: a váza és a nő már-már archetipikusnak számító kapcsolata. A váza karcsú alakja és funkciója miatt gyakran idézi az asszonyt. Gondoljunk csak Babits *Sugár* című versére, vagy Áprily Lajos *Ajánlás* illetve párjára a *Tarkul a völgyre*, vagy Edgar Allan Poe *Lenore* című melankolikus versére. E két utóbbiban az eltörött váza a szeretett nő halálát szimbolizálja, s ez az asszociáció tulajdonképpen bibliai eredetű motívum s feltehetően számos más nemzeti költészetben fellelhető. A műremek szinonimája a virág metafora, amely művészember alkotása, illetve a növényképzetnél maradvá, a művész lelkéből nőtt ki. A törékenységre az *álom* főnév, a *felületre lehelt* határozós szerkezet az *illatszer* főnév és a *leheletszerű* melléknév utal.

A vatikáni múzeumokban a görög vázák közt van egy, amely a Hófehér szépségeire emlékeztet. Üveg alatt van, mint az egyetlen váza, amelyet érdemesnek tartottak búra alá tenni, amiről minden vándor ráismerhet. Olyan, mintha ezer évek óta álmodozna ott az üvegkoporsóban. Hófehér a teste mint a rózsaszirm, amely illatozik. A festmény rá van lehelve, annyira finom és törékeny. Asszony számára készülhetett és illatszert őrizhettek benne vagy még ennél is leheletszerűbb dolgot, talán egy nő szerelmes emlékét.

Régiségtudósok nem győztek csodálkozni, hogy ez a rózsza - mert virág ez a váza és művészember lelkéből nőhetett ki - hogyan maradhatott fenn oly sokáig, egyedül, csorbítatlanul (Szini: Csók a Palatinuson 188).

Oscar Wilde meséiben, különösképpen az *Infánsnő születésnapjában* találkozhatunk több lapnyi terjedelmű, gazdagon díszített, pazar királyi termék leírásával. A következő idézetben a szeccessziós flóra és fauna teljes színpompájában jelenik meg a drága damasztokba hímzett motívumokban:

Of all the rooms this was the brightest and the most beautiful. The walls were covered with a pink-flowered Lucca damask, patterned with birds and dotted with dainty blossoms of silver, the furniture was of massive silver, festooned with florid wreaths, and swinging Cupids; in front of the two large fireplaces stood

great screens brodered with parrots and peacocks, and the floor, which of seagreen onyx, seemed so stretch far away into distance

(Wilde: The Birthday of the Infanta 230).

Wilde részletező finomságokra, árnyalatokra kiterjedő figyelme Justhéval rokonítható. Íme Justh, hogy látja Elena Vacasescu hálósobáját. Ami azonban csak Justhra jellemző az a látványhoz való szubjektív hozzáállás egyértelmű megfogalmazása, a lelkesedés a látottak iránt, vagy a látvány kritikus bírálata:

...Hálósobája, a legszebb modern szobák egyike. A falat halvány lilaszín selyemszövet borítja, amelybe arany liliomok vannak szöve. Ugyanebből a szövetből az ágy és az ablakok függönyei.

Egy halvány zöldeskék lakk szekrény.

Halványlila és halvány zöldeskék... Ezért szeretem én a turquoise-okat és pármái ibolyákat együtt.

Cabinet de travailjának fala sötétvörös, tölgyfa bútorok, nagy íróasztal és sok könyv (Justh: Párisi napló 163).

Az utazó, kozmopolita polgár másik jellegzetes élettere a szálloda, ami a mai képzetel ellentétben inkább egy bérelt palotához hasonlít:

A Terkáék hotelje igazi kis fészek. Lent a földszinten egy indiai fátolszövettel tökéletesen bevont szalon, amelyben még két olasz reneszánsz elefántcsonttal kirakott szekrényen, pár képen és egy óriási díványon kívül nincs semmi.

Mellette csak egy japán gyöngyfűggönnyel elválasztott ebédlő, amelynek falait gyönyörű indiai szövet fedi (Justh: Párisi napló 189).

A századforduló emberének jellegzetes élettere a lakásbelső (elsősorban a szalon) a szálloda, a kávéház, ritkább esetben a műterem, a télikert és a madárház (serre). A helyszínek pompáját az érzéki érzetekben gazdag, jelzős vagy jelző értékű határozókban bővelkedő nominális stílus tükrözi.

12.7. A szalon és a színház

A polgári élet társas - összejöveteleinek színtere a szalon, ami nemcsak a személyközi kapcsolatok létrejöttének és fenntartásának helyszíne, de a modern kultúra bölcsője is. A szalonok általában egy-egy karizmatikus polgár vagy arisztokrata hölgy, illetőleg ünnepezt művésznő köré csoportosultak, akik a hét bizonyos napján rendszeresen estélyeket adtak. Különösen a párizsi szalonok játszottak főszerepet a kulturális és szellemi értékek nemzetközi cseréjében. Justh Zsigmond például e szalonokban sző barátságot Sarah Bernhardt-tal, akinek később magyarországi vendégszereplését megszervezi, az angol Rupert Bunny festővel, Melchior de Polignac költővel, aki Czóbel Minka verseit és magyar népköltészeti alkotásokat fordít franciára. Párizsban Munkácsy Mihály is szalont tart fenn, Pesten a Fesztyék szalonjában találkozik a reformkor szelleme a modern irodalmi törekvésekkel (vö. Justh: *Párisi és hazai naplója*).

A Wohl-nővérek szalonját emlegeti Kiss Margit (Kiss 1980) Czóbel monográfiájában. A szellemi élet pezsgő pontja lett továbbá a Czóbelek anarcsi kúriája, a Justh Zsigmond szenttornyai birtoka.

Justh „zárt művészi egységnek készült” (Halász 1941: 3) *Párisi és hazai naplója* és regényei bővelkednek a szalonok leírásában, ezek közül példaként csak néhányat idézek:

[Niffor Márfay Anna] szalonja: nagy virágos kretonnal áthúzott bútorok, tarka tapétás falak. A paliszander állványokon porcelán virágedények, szobrocskák, kis macskák, kutyák, madarak, porcelánból, a sarokban nagy könyvszekrény, [...] A falon családi képek, az asztalon különböző hímzett tárgyak, tálcák, szalmából fonott képkeretek. Majd mid régi, jobb idők emléktárgyai (Justh: *Fuimus* 148).

Széles sötétveres bársonnyal áthúzott lépcsőház, sok aranyozás, a lépcsőház alján egy nagy rokokó XV. Lajos korából való karosszék, ... (Justh: *Fuimus* 121).

A keret nagyon szép, a haragos veresselyem bútorok, ugyan ily színű falak kiemelik a régi arany tálat, műtárgyat. Az egész szalon tónusa igen meleg, kellemes benyomást tesz (Justh: *Hazai napló* 347).

Az idézetekben megfigyelhető a hiányos mondatok, névszói szerkezetek dominanciája, a tárgyi tobzódás nyelvi megvalósulásának eszközei.

A korabeli szobák, szalonok valósággal múzeumként hatottak nemcsak a tárgyak mennyisége, de a művészi értéke miatt is. Ambrus Zoltán *Brunswick* című novellájának egyik hősében, aki fiatalságát a tudományoknak szentelte, idős korában egy új szenvedély a gyűjtés, a szép dolgok és a ritkaságok szeretete kerekedik felül.

Ami szabad ideje volt, a műárosoknál és az ócska könyvekkel kereskedő boltosoknál töltötte; minden kedves volt neki; a porcelán, a bronz, a képek és a metszetek, a zománc és az elefántcsont, a ritka elzevirek és a divatos regények... (Ambrus: *Brunswick* 245).

A szalon múzeum-szerű benyomást tesz Gozsdu hősére is:

A fényes világítás, a ragyogó tükrök, a színgazdag alak kedves harmóniája, a körmönfont luxus, mely kerülve a hideg tiszta stílust, Európa és Ázsia szépségeit a szalonokban egyesítette, s mindenütt meleg, a képzelőerőt ingerlő színek igazolták, hogy Roxamé grófné páva természet, és szereti az álmokat.

Budoárja valósággal exotikus múzeum volt. Sajátságos, ingerlő illatot látszott lehelni minden bútordarab, szőnyeg arannyal gazdagon átszőtt függöny. Az illat valami bizarr keveréke volt a tömjénnek és a chipre-nek. Nagyon gyöngéd, édes szag volt ez, melyet nem győzött az ember eléggé belehelni. A japáni bizarr bronzalakok, a kínai porcelánfigurák, selymes tapintású hindu szőnyegek, a fantasztikus fafaragványokkal magrakott és erősen hanyatló ízlésben készült szekrény, a kicsi, kristálytiszta velencei csillár, a falak körül délfrancia, halványvörös aranybrokát lambrequinok, s a falaknak mély indigókék selyem mind bámulatos összhangba folyt itt.

Mintha a grófné maga is csupán kiállított tárgya lenne e múzeumnak: beleolvad környezetébe, hiszen tárgyi környezet és ember összhangja elsődleges követelménye a kornak.

A grófné ingerlő, halványsárga csipkeruhában a jegesmedve - takaróval borított alacsony pamlagon ült, apró, fénymázás topánkába szorított lábait a medve fején nyugtatva. Mellette régi misemondó ruhából készült apró keresztekkel és kelyhekkkel, növényarabeszkkel teleszőtt terítővel betakart asztalán hevert a Figaro legutolsó száma (Godzsú: *Spleen* 201).

Az érzékszervekre ható szín- és tapintásérzetek mellett (*fényes világítás, színgazdag, halványvörös, indigókék, halványsárga, meleg szín, arannyal áttört, illat, tömjén*) megfigyelhetjük a szalonnyelv idegenből, főleg franciából, németből és latinból kölcsönzött szavait: (*budoár, lambrequin, chipre, luxus*), amelyek a mai olvasó számára valószínűleg sokkal mesterkétebbnek hatnak, mint keletkezésükkel egyidőben. A tárgyak származását megjelölő mellékneveknek kiemelt fontossága van, mert a köztudatban a társadalmi gyakorlat során kialakult minőségeket, értékeket asszociálják. Ilyenek például a *kristálytisza velencei csillár, délfrancia aranybrokát, japáni bizarr bronzalakok*, a *Figaro* újság címe. Az eurázsiai kontinens nyugati végén Anglia, keleti végén Japán művészete hatott megtermékenyítően a szecessziós ipar- és képzőművészetre. Japán a 17. századtól, a portugál kereskedők kiűzésétől, a nyugati kultúrák előtt ismeretlen terület volt. Ennek az izoláltságnak vet véget Commodore Perry, aki 1854-ben az amerikai hadiflotta néhány kereskedőhajójával kikötött Yokohamán. A dátum új korszakot nyitott meg a világ - kereskedelemben és a művészetekben egyaránt (Fraser 1986: 33-34).

A részletező leírásoknak funkciójuk van: az ember és tárgyak viszonya áttételesen személyközi kapcsolatokra utal. Gozsdu novellájában például Ordas Gida tárgyakhoz való viszonya Berta iránti csodálatát fejezi ki tulajdonképpen:

Kifáradtam, kimerültem ez új, csodás benyomások alatt. Berta kinevetett, mikor észrevette elragadtatásomat. [...] Minden nap egészen új, eddig ismeretlen, csodás hatásokat kaptam. Soha nem látott színek, soha nem hallott eszmék harmóniái zsongtak a fejemben. Az a körmönfont luxus, mellyel a lakás, kétségkívül Berta ízlése szerint, be volt rendezve, jólesett és kifárasztott. Alig győztem nézni, látni. Egy antik váza, egy kis régi bronz, néhány fakóságában még pompásabb francia brokát, a velencei kis csillár, mind egy-egy csodája volt előttem a nemes ízlésnek, és nem győztem betelni nézésükkel.

A ragyogó szobák gazdag függőnyeikkel, édes illatukkal marasztaltak, szinte fájt, ha kimentem belőlük. Lelkemben, mintha varázslat lett volna e szobában, új gondolatok támadtak, melyek jólestek, emeltek az érzelmeknek előttem ismeretlen világába.

Annyira jólesett hallgatnom, gondolkodnom, hogy szinte fájt ez a gyönyör (Gozsdu: Az étlen farkas 57).

Gozsdu Elek hősei Sámson és Milike össze nem illő párt alkotnak, s ezt a férfi a nő ízlését tükröző tárgytól való idegenkedésében érzi meg először:

Sámson leült az alacsony selyem karosszékbe és vaskos ujjaival leemelte a széles karimájú, tarka lámpaernyőt. A főlzabadult világosság egyszerre megragyogtatta az egész rózsaszínű fészket. A csipkefüggönyök rózsaszínű selyemmel voltak bélelve, és a bútorok rózsaszínű selyme az előkelő rokokó időkre emlékeztet. Minden, ami a kis szobában van, kicsi, kecses, előkelő. A gyertyatartók, melyeket kedves pofájú porcelán figurák tartanak, az a tömördek apró kis csecse-tárgy, amely a kicsi íróasztalon a konzoltükör zöld kőpárkányán szerte hever, mind annak a bizonyítéka, mely Milikének egyik kiváló tulajdonsága. [...] [Sámson] tisztára mosott vörös kezével hirtelen a lámpára borította a tarka ernyőt. Jobban szerette a sejtelmes állapotot. A szín az előkelő elegancia, az a sok törékeny apróság sehogyan sem volt arányban az ő kávéshordót cipelő, cukorsüveg - dobáló mázsányi erejével. Mintha félt volna a kecses apróságoktól, izmos ujjaival alig mert hozzájuk nyúlni (Gozsdu: Sámson madara 13-14).

A lakberendezési tárgyak önálló életet élnek Czóbel Minka költészetében, hiszen letűnt korok hangulatát, halandók emlékét őrzik:

A bútorok előtérbe léptek,
Hogy elmentek az élőlények,
Most ők ébrednek, élnek:
A sötét asztal, -
Veres porcelánnal letakart díván
Fehér damasztal
Terített tálca,
Futó szőnyegek veres világa (Czóbel Minka: A zenélő óra).

Oscar Wilde szobaleírásainak szintén hangulatkeltő funkciója van, s leginkább a Justhéihoz hasonlítható. Az idézetben a színnevek (*olive - stained, cream - coloured, powdered with quilt, blue, apricot- coloured*), és a minőséget, értékállóságot sugalló anyagnevek (*oak, silk, Persian rugs, China jars*) túlsúlya figyelhető meg.

It was, in its way, a very charming room, with its high - panelled wainscoting of olive-stained oak. Its cream-coloured frieze and ceiling of taised plaster-work, and its brickdust felt carpet strown with silk long-fringed Persian rugs. On a tiny satinwood table stood a statuette by Clodion and beside it lay a copy of Les Cent Nouvelles, bound for Margaret of Valois by Clovis Eve, and powdered with the gilt daisies that Queen had selected for her device. Some large blue China jars and parrot-tulips were ranged on the mantelshelf, and through the small leded panels of the window streamed the apricot-coloured light of a summer day in London. (55).

His bedroom, a large octogonal chamber on the ground floor that, in his new-born feeling for luxury, he had just had decorated for himself, and hung with some curious Renaissance tapestries

I have just got a beauty of a frame ... Old Florentine. Came from Fronthill I believe, Admirably suited for religious subject, ... (140).

The elaborate character of the frame had made the picture extremely bulky (Wilde: The Picture of Dorian Gray 141).

A részletek, az árnyalatok, azaz a formai jellemzők túldimenzionálásának, lényeg fölötti hegemoniájának lehetünk tanúi a következőkben is, ahol a pohár cizelláltsága és finomsága fontosabb a bor minőségénél:

Ezek a dolgok, melyek rendesen oly kevésbé érintik az embereket, nagy hatással voltak Károlyra. Beszédeseeknek és megdöbbentőknek látta őket, akárcsak élő emberek volnának. Úgy tűnt fel neki, mintha arckifejezésük és szavuk volna, s meglenne az a bizonyos rejtélyes sajátságuk, mely rokonérzést vagy ellenszenvet kelt. Azok a láthatatlan atomok, az a lélek, amelyet az emberek környezetei lehelnek, visszhangot keltettek Károly bensejében. Barátnak vagy ellenségnek érezte a szobaberendezéseket. Rút pohárban a jó bort is utálta. Kellemesen vagy bántóan hatott rá egyetlen árnyalat, alakulat vagy falikárpit színe, bútor szövete és ilyesmi a benyomások ezer változatán hajtotta keresztül kedélyállapotát. Nem is voltak tartós örömei: túlságosan teljes összhangra, a lények és tárgyak tökéletes akkordjára lett volna szüksége Károlynak ahhoz, hogy valóban élvezhesse örömeit (Justh: Hazai napló 417).

A szalonon kívül a polgári életnek színtere a könyvtár is. Főleg férfitársaságok számára az ebéd utáni kávé és szivar elfogyasztásának helyszíne:

Ebéd után a bibliotékában ülünk, a legkülönbözőbb és legérdekesebb témákról konverzáció.

Hiába, amint az ember egy bizonyos raffinement fokára eljutott, akkor megjő már szükségképpen a művészetek iránti érzék is, s majdnem benső szükségé válik.

Mi még otthon csak az istállóperiódusnál vagyunk (Justh: Párizsi napló 232).

A társasági élet sajátos eseménye a zsúr, s azon belül a tánc. A zene mesterkéltné megszemélyesítése mellett a részletben a szalonnyelvi szavak a feltűnőek:

Zsúron. A levegőben asszonyi hangok és nőies illatszerek dominálnak. A harmadik szobából jóhangú zongorából egy Grieg ballada haldoklik a termeken végig, míg egészen meg nem hal és teteme fölött egy sikeres angol kuplé cakewalkozik el. Az emberek a lábukkal, a fejükkel is követik taktusát. Hirtelen énekhang szeli át a nehéz atmoszférát és Hugó Wolf dala tisztán kivehető (Szini: Majd megtudod valaha ... 34).

Aramea cigánylány tánca Dobos vitéz előtt Czóbel Minka meseregényében szintén a szezessziós flóra és fauna funkcionális átlényegítését példázza. A lány úgy táncol *mint egy támadó kígyó, ingadozik, hajladozik mint a nádszál, forog, mint az ördögszekér, kúszik, mint a gyík*

Nem is táncolt ez, de egy fiatal állat életöröme, egy kígyó felhő szárnyalása, muzsika folyása mely csak azért hatott különösen, hogy emberi alakban volt látható (Czóbel: Két arany hajsza 47).

A polgári élet és művészet a színház intézményében találkozik. A mesterkéltné világ valamennyi díszlete és motívuma sűrűsödik itt, s az ábránd és látomásteremtés hivatásos formájává válik. Nem véletlen, hogy a szenzualizmus Babitsnál éppen a színház leírásában válik legnyilvánvalóbbá:

Halk, de sötét és buja zene rítt föl a függöny előtt. Az emberek százai ott ültek a sötétben, és elcsöndesedve nézték a sötétké barnosyt. [...] A páholyokban női fejek gazdag silhouette-jei árnyékképekké válnak. A mély orkesztrából a nagyhasú csellók vékony, ideges nyakai erősödtek fel a színpad elé, mint állatkert; vermekből furcsa, idegen struccnyakak. S a verem mélyéből fojtott, vastag erotikus zene, intim egzotikus pározó állatok fájdalmas, kéjes rívása sikongott. [...]

Lassan szétvált a függöny, s kiömlött a fény a színpadról: kilebbentek a táncosok. Férfiak voltak, hajlékony macskaemberek, kéjes lomha vággyal nyújtogatták ütemre szokott kezeiket és lábaikat. Olyanok voltak ezek a kezek és lábak, mint egy afrikai növény hosszú kúszós indái, melyek végük felé vékonyodtak, s melegedő viasztagok gyanánt beleolvadtak a levegő forró fényébe. [...]

A fák előtt, tág, sima padló volt, azon rohantak a könnyű férfiak. Karjaik mint vékony angolnák úszkáltak a légtérben, nagy vágyakozással lengett és nyúlt ki az egész testük. És egyszerre csak bereppentek a nők, vékonyak, üdék és rózsaszínűek. Hajlott testük, mint a szélben a vékonyszárú és dúskelyhű virágok. A férfiak néma megadással, lenyűgözve nyújtóztak feléjük a zene csöndjében. A kis harangok kezdtek csilingelni a zene csöndjében és a táncosnők pici pörgő lábai játszani kezdtek a habos, harangos fodrokkal. A fodrok tapadtak és hullámoztak

selyem - víz gyanánt, e fodrok tengere öntötte el a színpadot, fűgén villogtak közte a fehér lábcskák. [...]

A zene is vörösebb lett, amint ő (a balerina) besurrant, vörös zenében úszni jöttek az ő mozdulatai. Kéjes leséssel és csalással nyúlkáltak elő és bontakoztak ki e mozdulatok, mert csodálatosan be voltak bonyolódva láthatatlan és látható fátylakba. A zene egyre sötétebb, hangosabb lett, a táncosnő mozdulatai merészebbek, szabadabbak. Mint aki kínnal, hősieen győzné le szemérmét, mindig új fátylat vetve le testéről; - de a fátylakat nem vetette le, csak mozdulatai lettek egyre meztelenebbek. A ruhák, a fátylak buja, bő áradással, zsarnokian ömölve, hullámozva úsztatva, fojtva ölelték a testet, de a test ereje kiáradt az eleven habokból, és minden kis mozdulat új üzenet volt valami belső, meztelen szépségről (Babits: Novella az emberi húsról és csontról 74).

Sejtelmesség (*sötét fátylak, beleolvadás*), a színesztéziákban megnyilvánuló díszítettség és érzetgazdagság (*sötét, buja zene, vörös zene, forró fény*), az állati ösztönre tett utalás (*a macskaemberek* szokatlan szóösszetételben), erotikum (*kéjes, lomha vágy*), egzotikus háttér, a hullámozás motívuma (*hullámozó fodrok, fátylak, kúszós indák, sötét vékony angolnák* is), a virágmotívum (*dúskelyhű virágok*) a táncban az elvagyódást és nemi vágyat kifejező végtelen felé lengő karok motívuma mind mesterien együtt van a novellarészletben. Az oximoron-szerű jelöletlen birtokos szerkezet a *zene csöndje*, valamint *a láthatatlan és látható fátylak* ellentétező szerkezet a látvány ellentmondásosságra utalnak. Az idézet utolsó részében a megnövekedett számú ígék és határozós szerkezetek a tánc dinamizmusát érzékeltetik, s ezen keresztül a lüktető életre utalnak.

12.8. A divat mint a korízlés kifejezése

Az építészethez és lakáskultúrához hasonlóan az öltözködési divat is a változatosságot, fazon és anyaggazdagságot vonultat fel; anyaga bársony, brokát, selyem, csipke és tüll. A ruha, a helyszín és az alkalom mindig összhangban vannak egymással, s a ruha szinte mindig kiegészítője környezetének.

A pic-nic már elkezdődött. Vele szemben pálmák között elrejtve volt a zenekar. Az ezer gyertya fényét a ragyogó parquette s az óriási tükrök visszaverték. A fénylő fehér alaptól élesen vált el a sok színes ruha (Justh: Fehér lap 64).

Különösképpen Justh és Gozdsu írásművészetében találjuk számos példáját a korabeli, elsősorban hölgytoalettek leírásának. Justhnál az összbenyomást mindig a feltűnő kiegészítők, az ékszerek, virágok és legyezők megfigyelése követi, a részleteké tehát, azaz stílszerűen szólva a detail-oké, melynek a szecesszió akkora fontosságot tulajdonított. Mai befogadó számára szalonnyelvi finomkodásnak hatnak az oly szavak, mint a riviére, soliter, chipre, opoponax (jelvény, szimbólum) negligé, de valószínűleg Justh kortárs olvasóközönsége számára megszokottabb szóhasználati fordulatok voltak.

Terka: fehér selyemruha, halványzöldes betéttel derekán, amely kiemeli olív bőrét. Nyakán gyönyörű gyémánt riviére, füleiben, karjain nagy soliterek.

Annyi gyémánt volt rajta, hogy akár udvari bálba is mehetett volna és - ruhájának nem volt uszálya (27).

Maurice: Hogy is kezdjem csak, igen, egy óriási gardénia gomblyukában, gyönyörű halvány rózsaszínű koráll gombok mellén, elragadó gyöngyök mandzsettáiban... (28.)

Igen sok és kiváló színek a szalonban, rózsaszín és halványkék lámpák. Hamis, utánzott rokokó bútorok. Chipre és opoponaxtól (=jelvény, szimbólum) telített atmoszféra (31).

Halvány színekbe öltöztetett házikisasszonyok, á la Chaplin kifestve. A mamán nehéz fekete bársonyruha s levágott ujjú kesztyűk.

Terka gyönyörűen néz ki egy setétveres, gyönyörű csipkével díszített negligében (Justh: Párisi napló 190).

Gyakran a ruházati kiegészítők pars pro toto, rész-egész képzelettársításon alapuló szinekdochés minőségben tulajdonosaikra utalnak, s mégcsak nem is közvetlenül, hanem metaforikusan. A színes embersokaság egy marionett-színház. A marionett jelző kellő iróniával az ember báb voltára, az öntudat hiányára utal:

Rengeteg kalapok, toll, legyezők, gyémánt övek s csatok. Az urakon fehér flanel, színes ing, nyakkendők. Akár egy marionett színház (Justh: A pénz legendája 50).

Oscar Wilde az ezüsttel, arannyal, gyönggyel díszített infánsnő toalettjét így írja le:

Her robe was of grey satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great gauze fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose (Wilde: The Birthday of the Infanta 228).

És a példák még tovább folytathatók lennének, de talán ennyi is elég annak bizonyításaként, hogy a pompázatos ruhák bemutatása a *leírás iparművészetévé* alakítják e részleteket.

13. Meseszerű és groteszk

A dekadens látásmód és nyelvi realizációja a mesében és a meseszerűben fordul át leggyakrabban a morbidba és groteszkbe. Nemcsak a szépirói stílusban, hanem a képző- és iparművészetben is megfigyelhetünk hasonló folyamatot. Beardsley illusztrációi és grafikái éppen a torz emberábrázolásuk miatt botránkoztatják meg a közönséget és a műértőket. A Zsolnay Vilmos tervezte dísztányérok néhány darabján a dúsan indázó növényi motívumokból helyenként torz emberfejek bontakoztak ki. A képzőművészeti, irodalmi példák szintén azt a kétpólusú világot tükrözik, melyben a dekorativitás az egzisztenciális félelmek felejtését szolgálja elsősorban, leplezi a dezintegrálódó világ kibékíthetetlen ellentmondásait. Vannak azonban irodalmi példák a dekorativitás és stilizáció olyan mértékű és irányú tendenciáira is, ahol a művész az a archetípusok, szimbólumok és allegóriák gazdag szövevényén keresztül a tudatalatti és tudatelőtti, az ember állati ösztöneivel néz szembe. A szecesszióknak éppen a groteszk és morbid ábrázolásmódja az a terület, amely a modern és posztmodern irányzatok - mindenekeelőtt az expresszionizmus, konstruktivizmus és a szürrealizmus irányába mutató jegyeket képviseli. A morbiditás és a groteszk az a terrénium, ahol a szecesszió híd szerepét leginkább megvalósulni látjuk a dekoratív romantika és az avantgarde törekvések között. A morbid tulajdonképpen az élet fonákja, a látható, strukturált felszín alatti láthatatlan konfúz valóság, létünk kellemetlen, csúnya része, ami leggyakrabban annyira taszítja a művészt és a polgárt, hogy nem is ír, beszél vagy olvas róla. Az elfojtások révén azonban sokszor még izgatóbbá és nyomasztóvá válik a láthatatlan, de mégis létező belső valóság; s megismerése vonzza a hősöket. Egzisztenciális félelmet, elidegenedést és iszonyt tükröz a groteszk novellák egy része, másik része pedig a kegyetlenkedés, öngyilkosság, gyilkosság illetve halál témák köré csoportosítható. Az előbbi élménykör az ihletője számos Ambrus Zoltán, Elek Artúr, Lovik Károly, Cholnoky, Babits novellának, Balázs Béla Kékszakállú herceg várának és számos más meséjének. Csáth Géza hátborzongató gyilkosságai vagy természetes halálai Poe lélektani és detektívnovelláival rokoníthatók leginkább.

13.1. Morbiditás és elidegenedés

A morbiditás bizonyos külső vagy belső tulajdonságok eltúlzása révén , vagy pedig látomásként valósul meg leggyakrabban. Ez utóbbinak szép példája Elek Artúr Farsang című ars poetica jellegű írása, amely az Álarcosmenet című kötetben jelent meg 1913-ban.

Az Elek-novella címe is a vidám tavaszvárásra utal. Környezete polgári, egy olasz város terén történik a misztikus tavaszvárás. A város leírásában feltűnően sok a szecessziós dekorativitást biztosító elem, a szín- és a hangérzetet szemantikailag asszociáló tárgy: paloták, szobrok, dicső kövek, keleti alabástromból, jáspisból, phrygiai márványból faragott kockák. A minőségjelzők halmozása és a zsúfoltta teszi a stílust.

A környezet gazdagsága a hős pillanatnyi boldogságával van összhangban, melynek oka egy palotaablakból jelzésszerűen alászálló piros rózsa.

A dalnokhőst kigúnyoló tömeg a művészlét meg nem értettségére utal. A dal, amelynek előadására a novella hőse készül, már száz esztendeje érlelődik benne. E mennyiségjelző emlegetésével a valószerűtlen irányába lendül a történet. A hős a tömeg gúnyolásával dacolva mégiscsak formába önti gondolatait és érzelmeit, s miközben énekel, a tömeg iránti ellenszenve egyre enyhül, a *furcsa szörnyetegül fonák figurák, a böszültségig csiklandozó torz alakok* láttán

végül szánalommal alakul. A novella a maskarás tömeg leírásában fordul át a részletező realizmuson keresztül a groteszkbe, morbidba.

Az elsőnek fej helyett egy óriási szemgolyó ült a nyakán. Valóságos véresre futtatott vörös recézetű fehér golyó, amelynek közepén a fekete szembogár lassan forgott hol előre, hol hátrafelé, meg-megállt, hogy újra forgásnak induljon, és közben, mint egy fekete tükör, fényes sávokat vetített a golyó falára. A másíknak feje egy óriási száj volt, amely ki-kinyílt, be-becsukódott s amelynek szélén az ajak olyanformán táncolt, mint tréfás emberek homlokán a szemöldök. A harmadíknak feje egy feltört diónak a rengeteg két fele volt. Csak ha jól megnézte az ember, derült ki, hogy az ami diónak látszott, valójában a csontburkából kifejtett, eleven, mozgó szátekervényű agyvelő, amelyből hol itt, hol ott ugranak ki furcsa dudorok, hogy nyomban lepadjanak, kisimuljanak és egyebütt dagadjanak ki újra, és mintha valahol, a dió közepén tűz égett volna és rajta víz forrott volna, páragomolyok gőzölögtek örökké a tekervényekből. A negyedik maskarának már a vállából nőtt ki piroslón, tömérdek finom csövecskével megkapaszkodva, egy nagy szív, mint egy felfűjt tömlő, amely hol megpuffad, hol összelohad és a levegő szuszogva szorul ki belőle. Belül a középéből állandóan olyanféle hang hallatszott, mint a ketyegő óráé (Elek: Farsang 81-82).

Végezetül, amikor a maskarák álarcá lekerül, a hős önmagával szembesül, hiszen mindegyik álarc mögött saját képmása rejtőzik. Széles érzelmi skálának, a gyermeki naivságtól a szorongató félelemig, a gondolkodó és érző ember nagyszerűségének jelképeivé válnak a maskarák. Az emberi lét és sors sokféleségének, partikularitásának és az azok mögött rejtő egyetemes emberi vállálásának szép példázata a történet, amely stilisztikailag a szecessziós elemeket az expresszionista, szürrealizmus irányába mutató stílusjegyekkel vegyíti.

Az Elek Artúr novellához hasonlóan a látszat és lényeg közötti konfliktust fogalmazza az ugyanebben az évben keletkezett, s e dolgozatban is már emlegetett Babits írás: a *Novella az emberi húsról és csontról*.

Az alapötletet egy akkor viszonylag újnak számító felfedezés: a röntgensugárzás jelentette. Lovagh, a novella hőse az esztétikai vagy szexuális izgalom bizonyos fokán a szép nőt vagy a táncművészeket csonthalmazként, esztétikumuktól, külső szépségüktől megfosztva érzékeli. E két novellában a morbid forrása leginkább az ötlet különössége, mint sem a nyelvi megformálás.

Mindenfelé, amerre nézett, csupa csontvázat látott. A legkülönbözőbb csoportokban, állva, térdelve, guggolva, röpülve, táncolva az ordas, iromba vázaknak egy rettenetes karneválja, melyek körül halk háló és átlátszó légkör gyanánt, alig sejthetően úszkál az élő húsnak homályos emléke. Valóságos dance macabre volt ez: a düledt bordák, bütykös tibiák és pisze halálfejek orgiája. Az idomtalan csontok kecsesen hajlongtak, és zörgésüket szinte lehetett hallani a hazugul édes muzsikán keresztül (Babits: *Novella az emberi húsról és csontról* 77).

A túlzó, szuggesztív ábrázolásmód morbidba átcsapó változatával a lírában is találkozunk.

Az erdő gyökereinek változatos alakzatai indítják el Czóbel Minka fantáziáját is, s így a gyökérvilág valóságos nyüzsgő élőlényvilág leképzése lesz. A gyökerekből kibontakozó emberek aktív hőökké válnak, elsápadnak, nyöszörögnek. Stilisztikailag hasonlatok, metaforák révén valósul meg az antropomorfizáló morbid szemlélet:

De mind a földbe nőve
 Erős gyökerekkel
 Némelyik hadonász
 Első lábával
 Vagy farkával csapdos,
 Míg hátsó lába, földhöz szegezve.
 Más gyökerekből emberfejek lógnak.
 Eltorzult arcuk
 Elsápadt ajkuk
 Hánykódik, nyöszörög
 Egyik körülötte növő fűszálakat rágja le,
 Másiknak keze is van,

 Ha dongó, ha légy, ha erdei pille
 Mellette elröpül
 Csapdos utána!
 Üvöltés, kiáltás az erdőn
 Rémt teremtmények állnak az úton:
 Fagyökerek
 Gyökerekből kinövő ember-állat-fejek,
 Szörnyszülött ábrák.
 Hangjukat hallom
 De már nem látom őket.
 Eltakarták az erdei virágok.

(Czóbel: Az erdő hangja, XIV. - Gyökerek)

Babits Mihály a *Tó a hegyek között* című novellájában külvilág és ember viszonyában áll be olyan természeti törvényeknek ellentmondó változás, ami a túlzó morbiditás szférájába rendeli a történetet. A félelmeteshez való vonzódás attitűdje rendkívül jellemző az idézendő részletben: a tiltott hely, esemény vagy személy egyszerre vonzza és taszítja is a hőst. A novella a szubjektív látásmódot oly módon érzékelteti, hogy az olvasó számára egyértelmű, hogy a Pici-tó és környéke teljesen más, mint amilyenek a hős látja. A fenyegetően félelmetes táj tehát az identitását veszített szubjektum lelki gyötrelmeinek objektivációja. Az idézetben amelyben számos jelző és főnév e bizonytalanságára utal (mint például a váratlan, megmagyarázhatatlan, szorongás, rémület, izgalom, stb.), a titkos meleg megszemélyesítő erejű szinestézia az egyetlen feltűnő stilisztikai megnyilvánulás:

A Pici-tó váratlan megpillantása valami megmagyarázhatatlan borzongást kelt benne. Igen! boldogságot és határozott ...merést, de ugyanakkor és éppen azért legyőzhetetlen szorongást és rémületet is... Már maga a titkos, megszorult meleg, amely ebben a völgyben fogadta, vonzotta és visszataszította egyszerre; szédült, s ami néha, nagyobb izgalomban szokott vele megtörténni, a gyomrában valami émelygést érzett; azt hitte, nem bírja ki egy pillanatig sem, de ugyanakkor semmi nagyobb vágyat nem érzett, mint hogy közelebb nyomuljon és leheveredjen a tó szélén, vágyott erre, mint valami tilosra, s közben azt gondolta, hogy futnia kellene innen, teljes sebességgel, és hátra sem nézni... (Babits: *Tó a hegyek között* 373).

Az előbbi elbeszéléshez hasonlóan, ahol a kísérteties hely a természet egy darabja volt, a következőben a kert, az ember teremtette természet tölti be ugyanazt a funkciót. A *Tó a hegyek között* című novellában, akárcsak A torony árnyékában a táj furcsaságai - egy megbolydult világ és szubjektum kivetülései - tragédiát anticipálnak.

A kert szimbolikus funkcióit a virágmotívumok kapcsán külön fejezetben emlegettem már. E fejezetben szerepeltetett példáimban a kert újabb jelentéssel bővül, a morbid, a félelmetes érzések és tragédiát hozó érzelmek jelentéshordozóivá válik:

Ez a kert szinte hipnotikus hatással volt reám. Próbáltam tőle megszabadulni, más helyet keresni magamnak; de a vége mindig csak az lett, hogy visszatértem a torony előtti térségre, és ott ültem a hangtalan kacagású, eszeveszett pompájú virágok között, a zsongó fények kísértetes áramában. Nagy napraforgók ingatták mögöttem bolondos sárga tányérait, s a kék karók színes üveggolyóinak csillogásán megcsúszott és megszédült a tekintet [...] (Babits: A torony árnyéka 178).

A kert hipnotikus ereje nem áll példa nélkül a magyar irodalomban, gondoljunk csak Csáth Géza A varázsló kertje című novellájára. Hangot és látványt kapcsol össze a hangtalan kacagású virágok színesztézia, amelynek stílushatását egy oximoronos szerkezet is fokoz: hangtalan kacagás. - A további szóképfajták, színesztéziák mellett (zsongó fények, megcsúszott, megszédült tekintet) a másik, e részletet szervező stílusalakzat a megszemélyesítés, melyet *eszeveszett pompájú virágok, fejüket ingató, bolondos tányérú napraforgók* példáznak.

A torony árnyékában, akárcsak az előbb idézett Babits novellában - paradox módon - éppen a déli verőfény válik kísértetessé, ami a látszat és valóság áthidalhatatlan ellentmondását még hatásosabban fokozza:

Amint a dél közeledett: mind kísértetesebb lett a hatás. Igen: kísértetesebb. Nem vett ön még soha észre, uram, hogy a déli órákban van valami éppen olyan kísértetes, amint az éjfélben? Minden elül ilyenkor, minden csöndes lesz; valami nagy várakozás nehezedik az egész világra. Éppen olyan némaság lesz, mint éjfélikor. Félek: szinte a lélegzetét is visszafojtja a természet. S a nap iszonyú világossága nem kisebbíti a kísértetes hatást; még ellenkezőleg! Minden, minden meg van világítva; nincs bűvőhely sehol, nincs menedék [...] (Babits: Torony árnyéka 180).

A verőfényben a *bárhonyos sötétség* puha sisakként borítja el a hős agyát, amikor a megmagyarázhatatlan egyszerre érzékelhetővé válik: a torony árnyéka más irányba dőlt, mint ahogy az optika törvénye szerint dőlnie kellett volna. A jelenség szimbolikus, azt érzékelteti, hogy a századvégi ember képtelen a világ összes jelenségére tudományos magyarázatot adni s ez elbizonytalanodásának egyik oka, másszóval annak felismerése hogy az abszurd is létének része:

...látom a megmagyarázhatatlant: a különös árnyékot...

Nem tudtam a dologra másként gondolni, mint valóságra, és titokban valami rettentett és vonzott, hogy újra láthassam (Babits: A torony árnyéka 181).

Akad olyan példa is, ahol ezt az ősi félelmet buja szexualitás tesz ambivalenssé, s a félelmetest egyidejűleg vonzóvá. Az érzelmek általános érvényűségét a mitológiai háttér még inkább fokozza:

A szörnyetegek véres mulatsága, a lányok teste, a kentaur-asszony, az erdőség rengeteg zúgása, éjjeli madarak és messze állathangok, az ázott, szerves szag, sima combok, vad visítások és kéjes lihegések, egyetlen szétválaszthatatlan tömegként főtt és erjedt az agyában. És minden, minden, egész világa, egész valója bele csomósodott ebbe a rengeteg kéjes mámor és élmélygés-csomóba: és ami azonkívül volt, emlékek, múltak, bánatok, messzeségek, mintha eltűntek, testetlen álommá foszlottak volna mind... (Babits: Mythológia 160).

13.2. Halál és morbiditás

Már az előbbi Babits-novellák kapcsán említettem, hogy a hátborzongató, különös jelenségek általában tragédia előzményei, a halál előjelei voltak. Vannak azonban olyan művek is, ahol a hős teljes tudatát az erőszak szenvedélye hatja át. Különösen Csáth Géza novellái sorolhatók ebbe a kategóriába, ahol a gyilkosság vaslogikával bemutatott torz lelki folyamat következménye. Az erőszak lélektani előzményeinek aprólékos részletezése Csáth írásművészetét Edgar Allan Poe hátborzongató történeteivel rokonítja. Olyanokra gondolok, mint *A vörös halál álarca*, *A kút és az inga*, *Az aranybogár*, *A fekete macska*. Csáth *A béka* című novellája például a halálfélelem borzalmait egy béka iránt érzett undorral és iszonyattal azonosítja. A feszültséget az is fokozza, hogy a novella végéig nem derül ki, hogy a béka iránt táplált irtózat és félelem, nem csupán hiedelem, azt a novella befejezése: a hős feleségének a halála is bizonyítja. A következőkben idézett részlet jól bizonyítja azt a fajta aprólékosságot, az ábrázolás olyanszerű pszichológiai - tapasztalati hitelességét, amely a Poe novellákat is jellemzi. Ezt a hatást általában rövid mondatok ismétlésével éri el a szerző, amelyeket csak ritkán szakít meg egy-egy hosszabb, hasonlító mondat (Mintha...): a pontosságra és árnyalásra való törekvés eszköze. Edgar Allan Poe versében a holló látványától való megszabadulás válik lehetetlenné (*The Raven*) a Csáth novellában a hang állandósulása a kísértő motívum:

A hang ismétlődik. Erősebben és erősebben. Hallatára idegei minden szálát elállja a rettenet és kín. Valami üvöltő, panaszos, hívó és fenyegető hang, amelyet majd végtelen messzeségbe, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútoromból áramlana felém.

Mintha egy halálra kínozott kicsi gyerek nyöszörögne. Mintha valami kitépett szárnyú vén bagoly üvöltene az éjszakában az elmúlásról.

És a hang nem szűnik. Rövid szüneteket tart. Majd folyton erősödik, rémületesebbé, fájdalmasabbá válik.

Az egész teste csupa hideg veríték. Fölugrom az ágyból, gyertyát gyújtok, azután rohanok vele, szobáról szobára. Megállok. Hallgatózom. A hang egyszer távolabbról, másszor közelebből hangzik. Reszketve és fülelve sietek újra meg újra keresztül a szobákon. Mintha a hang a konyhából jönne. Valóban, mikor kiléptem, betöltötte az egész konyhát ez a nyögő, pokolian nyávogó, vartyogó hang (Csáth: *A béka* 48).

A halál feldolgozhatatlan, a hőst örületbe kergető élmény Csáth *A fekete kutya* című novellájában, ahol egy halott fiú képe egy beteges kutyaiban él tovább. Az apa hasonlóságot fedez fel az egykor beteges fia és a kutya között, ez az oka annak, hogy a jegyző gyilkosává válik, miután az - e rögeszméről mit sem sejtve - elrendeli a beteg kutya lelövését (*A fekete kutya*). A Witman fiúk pedig, előbb a padláson egy bagoly halálra kízásával kísérleteznek, majd özvegy anyjukat ölik meg hidegvérrel (Csáth: *Anyagyilkosság*). A novella a strindbergi és freudi gondolatok kontextusában értelmezhető igazán. Csáth írásaiban különben a porosz nevelési rendszerben felnövő gyerekek gyakran szadisták, felakasztják játszótársaikat, a nők pedig gonosz varázslat alatt élnek. E gyerek- és nőtipus találkozásának lehetünk tanúi az *Anyagyilkosság* című novellában is.

A groteszk, a morbiditás még a szecessziós látásmód sajátossága, a kegyetlenkedés, az erőszak már egy olyan szféra, mint ahogy az példáimból is kiderül, ami téma, látásmód, stílus vonatkozásában egyaránt átlépi a szecessziós kereteket és a modern egzisztencializmus irányába mutat, ahol a tragédiát már nem ellensúlyozza a dekorativitás, nem stilizálja a lírai szemléletmód.

Dolgozatom témájához igazodva, a szecessziós látásmód és stílus keretein belül maradva feltétlenül meg kell említenem a morbiditás Turcsányi Elek írásaiban fellelhető példáit. Turcsányi Elek tudatosan vállalja a zűrzavart, az eklektikus káoszt, ami az egzotikum, a transzcendens, vizionált világ, a mese és legenda világának kedvelésében nyilvánul meg, amit ő jelszószerűen a „semmi se idegen tőlem, ami idegen tőlem” mondatban fogalmazott meg (Szilárd 1984: 11).

A borzongató nekro-kultusz egyrészt a közel-keleti halálirodalomban, másrészt pedig a romantika misztikusabb irányzatában keresendő. 1908-ban Balázs Béla megjeleníti az eklektikus filozófiai alapú művészetfilozófiáját (halálesztétika), amelyben a halálnak központi szerepet juttat: a művészet „az életsziget külső partjára álljon... hogy sarkát a halál vize mossa, mert csak ebben az esetben foghatja föl az élet intenzív öntudatát” (idézi Szilárd 1984: 8). A kortárs német és osztrák költők közül Hoffmannsthal, Schnitzler, Rilke műveiben számos helyen a fenyegető vég az élet ünneplésével fonódik össze. A megújulás és halál sajátosan szecessziós szimbolikájával már a virág és tavasz motívumnál szoltam, ott azonban az átesztétizált halálélmény hangsúlyoztam.

Az angol irodalomban a morbidnak, „a szellem-történeteknek komoly hagyománya van, az ún. „ghost story”-k a gótikus regény (Gothic novel) borzalmas elemeit használják és elevenítik fel időről időre. Edgar Allan Poe halott-témájú versei és hátborzongató történetei (thriller-jei a mai szóhasználattal élve) szintén ebbe a hagyományba építhetők be. A szellem-történetek tulajdonképpen azokkal a művekkel tartanak rokonságot, ahol egy személy tudathasadásos módon két ellentétes jellemet, lelkivilágot és habitust ötvöz. A skrizofén hősök között Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) hősét, Oscar Wilde *Dorian Gray*-ét, Babits *Gólyakalifáját* említhetem, mint legismertebbeket (Ellmann: 1987). Néha azonban a szellem morbiditása groteszkké, szánmasszá, erőtlenné válik, mint például a Canterville-i szellem Oscar Wilde meséjében (*The Ghost of Canterville*).

A továbbiakban azonban a halál morbid, groteszk, elkerülhetetlenül misztikus élményeit példázom. Turcsányi Elek *A süvegcsukor parasztok* című novellájában a falusi boltos önmagát látja meghalni, akárcsak Szomory Dezső hőse a *Levél a halálból* című novellában, mely fantasztikumot, pszichologikumot és líraiságot vegyít művészien. Egy másik elbeszélésen az estét a temetés fogalomkörébe rendelhető szavakkal írja le a szerző: *a nehéz kárpit, fáradt kriptaláng, fülledt nyugalom, foszforos szem, titokzatos őszi koncert, csapongó denevérek* jelzős szerkezeteket a fizikai törvényszerűség végérvényességét tükröző mozgást jelölő igék egészítenek ki: *zuhan, csapódik*. A jelzős szerkezetek és az igék együttesen a fátumszerűséget hangsúlyozzák:

S ha az esték nehéz kárpitja lezuhan, s rendre kigyúlnak s márványos lépcsőházak fáradt kriptalángjai, nehogy azt hidd, hogy őt nézve valami nálam fiatalabbra gondolok. Ha éjszakáink fülledt nyugalomát a foszforos szemű macskák titokzatos, őszi koncertje felveri; ha az udvarán ilyenkor szélesen csapongó denevérek ablakom üvegéhez kocódnak, s körülrepülve szobámat meghordozzák fölöttem sötét odúik szellemét - nehogy azt hidd, hogy valami nálam fiatalabbra gondolok (101).

Turcsányi Elek betegesen vonzódik mindahhoz, ami életidegen, s valamennyi története, még ha idillnek indul is, fatálisan misztikus tragédiába csap át. A Halott Valdemár lelke témájában, stílusában is a mesterkélt, erőtlen szecessziós írásművészet mintapéldánya lehetne. Turcsányi mesterkéltségét, keresettségét névválasztása is sugallja. Gondoljunk csak Polikárpra (*Vajon igaza van-e Polikárpnak*), vagy Valdemárra (*Halott Valdemár lelke*), melynek első bekezdése így hangzik:

A szobát nehéz hullaszag töltötte be és gomolyogva hömpölygő ködök öblös lilasága. Az ég peremén a felhők is lila sávokban rendezkedtek el, és Valdemár, aki világlátésben bolondja volt a lila színnek, gyönyörködött. Eszébe jutottak a lila nyakkendők szeszélyes árnyalatai, elvonultak előtte katonás tisztelettel [...]. Bús tekintetéből romba dőltek a fantasztikus zenepaloták és a szeszélyes hajladozású hangulat-arabeszkek (110).

Az idézetben szembeötlőek az olyan szinesztéziás szókapcsolatok, mint a *nehéz hullaszag*, *öblös lilaság*, az olyan teljes metaforák, mint a jelöletlen birtokos összetételű zenepaloták vagy hangulatarabeszkek. A lila szín gyakori feltűnése természetes és ember-teremtette tárgyak jelzőjeként szintén jellemző: lilák a felhők, a ködök és a nyakkendő. A lila nyakkendő a magyar olvasói tudatban az egyik legszebb magyar szinesztéziát asszociálja Tóth Árpádtól (*A körúti hajnal*). A lila árnyalataiban való passzív gyönyörködés attitűdje szintén sajátos magatartásra utal. Az idézet utolsó mondata a művészi nyelv lehetőségeinek határtalanságát példázza, hiszen a tekintet csak metaforikusan dönthet bármit is romba, s a különben szecessziós képző- és iparművészetre jellemző *szeszélyes hajladozású arabeszkek* itt a hangulatra utalnak. Az analógia nyilvánvaló, az érzékeny ember szeszélyes, szecessziós hangulatát jellemzik a képzőművészetből kölcsönzött szavak. A kerek magánhangzók topzódása a *gomolyogva hömpölygő ködök* jelzői értékű határozós szerkezetben valóban a hömpölygés képzetét erősítik.

A morbiditás és halál fatalisztikus légköre lengi át Balázs Béla Kékszakállúját, Czóbel Minka Donna Juanna című drámai költeményét is (Jenei 1995: 155), de e témában legmesszebb talán mégis Oscar Wilde Saloméja jut el. A megrögzött szüzesség szimbólumát, Salomét csupán Keresztelő János lobbantotta szerelemre, akit viszont életében nem hódíthatott meg, Heródiás gyengéit kihasználva táncáért cserébe Salomé Keresztelő János levágott fejét követelte, hogy legalább holtában megcsókolhassa. A morbiditást a dekoratív szecessziós elemek variatív, Énekek énekére emlékeztető technikája ellensúlyozza, melyben szimbolikus szerepet kap a fehér, az ezüst, a fekete és a vörös szín:

A huge black arm, the arm of the executioner, comes forth from the cistern, bearing on a silver shield the head of Jokanaan.

Salomé: Ah, thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth Jokanaan. (...). Ah, Jokanaan, Jokanaan, thou art the only man that I have loved. All other men are hateful to me, But thou wert beautiful! Thy body was a column of ivory set on a silver, socket, it was a garden full of doves and of silver lilies. It was a tower of silver decked with shields of ivory. There was nothing in the world so white as thy body. There was nothing in the world so black as thy hair. In the whole word there was nothing as red as thy mouth. (...). Well, I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death. Love only should one consider (552).

13.3. Áesztétizált halálkultusz

Az előbbi fejezetem példái bizonyíthaták, hogy a halálélmény morbid változata a groteszkhez hasonlóan szerves része a századforduló irodalmát és képzőművészetét átható látásmódnak.

A halálélménynek azonban él egy másik, lágyabb, áesztétizált változata is, ami legalább annyira jellemző, mint az előbbi. Ady halálversei a legnívósabban képviselik ezt a fajta lírát a magyar irodalomban. Prózában a szecessziós áesztétizált halálélmény egyik iskolapéldájának Csáth Géza *Eroica* című novelláját tartom, az elegáns meghalás történetét. A kultúremlerhez méltó módon leélt élet utolsó monumentuma a halál, ami tehát az élet része, s éppen ezért szükségszerű méltósággal megélni.

A haldokló báró, akinek életéből csak hetek voltak hátra, egy elegáns gyógyfürdő társaságába megyül az *életkiváncsi lányok közé*. A háttér kellékei sajátosan szecessziós műviségre, meszterkéltségre utalnak, verandán bálozó betegek, kékes fényű ívlámpák, szeptemberi, *kora őszi köd, színes levegő, hideg fényben* (színesztézia) csillogó női vállak, *vörös villamos* (alliteráció) körték ontotta fény, parfümillet, s a báró maga, akinek szemei antropintól csillogtak.

A hős végigtáncolja az éjszakát, s hajnalban, szinte a tánc közepette hal meg. A halálba táncolás ősi misztikáját fedezhetjük fel e motívumban, amihez szecessziós kultúr- és időélmény társul. A báró egy francia verset mormolt, később Baudelaire egyik versét idézi Csáth. Zeneélményre utal nem csupán maga a cím, de a divatos műfajok: a Chopin-mazurka, a kedves valcer és a cigányzene emlegetése is, valamint a zene tárgykörébe tartozó szavak:

A báró bölcsebb volt. Mintha filozofálás nélkül, ösztönszerűen rájött arra, hogy meg kell halni, és hogy szépen kell meghalni. A szép halált nem a kadétiskolában tanulta a tanáraitól. [...] Ez a kérdés tisztán zenei élményei révén vetődött fel benne. Valamikor Bécsben és Pesten sokat jártak az Operába, és nem egy éjjel mint fiatal tiszthelyettes álmodta, hogy őt, mint Siegrfriedet temetik. Ezer tagú zenekar ordító fortissimója siratja a vasba öltözött óriás hőst, és a lovát fekete posztóban vezetik (*Eroica* 101).

Az esztétizáló tragikum a novella egyik rétege. A másik a tudományosabb, kevésbé érzelmi szemléletet tükröző, naturalizmusba áthajló stílusban ölt testet. Csáth nemcsak a zene és az írás művésze, hanem az emberi test doktora is, aki helyenként a laikus olvasó számára a morbid esztétikai kategóriájába tartozó sorokban írja le a kórt, mint az például *Eroica* következő részletében:

Igen, át fogja ölelni sorvadozó izmaival, amelyben a rothadó vér már mind lassabban kereng. Át fogja ölelni üde fiatalságukat, az ő halálba menő testének megmaradt, roncs, hazug vágyaival... De ők ne sejtsek, hogy egy szerencsétlen ember táncolja velök a haláltáncát (*Eroica*: 100).

A morbidnak mondható részlet azonban a novella elegáns, finoman melankolikus hangvételt nem nyomja el. A természeti elemek: a didergő fák, a tavat megülő őszi pára, a hajnal csupán jelzésszerűen utalnak a halál bekövetkeztére.

A halál morbid és esztétizált változata tehát a századforduló magyar szecessziós irodalmának jellegzetes témája volt. Az angol irodalomban a morbiditást Oscar Wilde Saloméja jelenti; az amerikaiban Edgar Allan Poe versei az esztétizáló, novellái pedig a téma morbid variánsát képviselik.

14. Következtetések

A magyar és az angol századfordulós szépirodalmi szövegekben a szecessziós stílust vizsgálva megállapítható, hogy az egyes szövegeknél magasabb szintet képviselő szecessziós stílus stíluskohézióját (szereptextuális kohézióját) mindenekelőtt a díszítettség jelenti. A díszítettség számos témakör szerint csoportosítva mutatható be, s alkotó elemei nemcsak a díszítettséget szemantikailag közvetítő elemek (jelzős, határozós szerkezetek), hanem szöveg-szerkesztési eljárások (stilizáció, indázás) is. A díszítettség mindkét irodalomban kimutatható, az angolban azonban (pl. Wilde-nál) sokkal öncélúbb „az aranykövekkel ékesített stílus”, mint a magyarban (pl. Justh-nál), ahol a díszítettség funkcionálisabb, az élet gazdagságának, változatosságának nyelvi- stílárius leképezése.

A szecessziós flóra- és faunagazdagság, az érzéki érzetek halmozása valamint a túlfűtött erotika mindkét irodalomban jellemzi a stílust, talán azzal a különbséggel, hogy a szerelemábrázolásban az erotikum durvább megjelenítésére az angolban sokkal több példát találunk, mint a magyarban. A természetleírások a magyar irodalomban sokkal szerveesebben épülnek be egy cselekmény háttereként vagy egy szubjektum érzelmeinek kivetüléseiként az egyes irodalmi művekbe. Az angolban a természet annyira művi és stilizált, hogy sokszor nem érzünk szerves kapcsolatot a cselekmény és a táj megjelenítése között. Wilde-nál gyakran a flóra és fauna olyan egyedei jelennek meg amely csak az emberi képzeletben élhetnek együtt, a valóságban soha. A növényvilág még egyedeiben is számos egyezést mutat: a rózsa, a liliom, az orchidea, s részben a napraforgó is mindkét irodalomban kedvelt szecessziós virágfajta, a mákvirág, a lóbusz, a hunyor, a babér és az álóé elsősorban angol virágok, s főleg az angol századvégi irodalomért lelkesedő Babits nyomán bukkan fel a magyar költészetben (Babits: Ballada Írisz fátyolából, Himnusz Íriszhez).

A páva hasonlóképpen az angoloknál volt népszerűbb, s nem véletlen, hogy Babits 1920-ban Pávatollak címmel jelentette meg azt a műfordítás-gyűjteményét, amelyet „költői vázlatkönyvnek”, „stílustanulmányok gyűjteményének” nevez, s melyben számos Swinburne-Wilde-verset is közzé tesz sajátosan babitsi variációban.

Az angol szecessziós szépírói stílus színhatásában jóval harsányabb a magyarnál. A vörös és a fekete valamint az arany és az ezüst dominanciája miatt élénkség és csillogás jellemzi. A magyar szecesszió színhasználatában jóval több a visszafogottabb szín, mindenekelőtt a fehér, a krém, a lila és a hideg színek: a kék és a zöld.

A kontúrok elmosása a köd- és a fátyol-motívum, a *minthákkal* bevezetett hasonlító szerkezetű mellékmondatok szintén a stílus magyar változatát jellemzik elsősorban.

A szín és a fény-árnyék hatásában tetten érhető különbség véleményem szerint szemléletmódbéli eltérésekre vezethető vissza. Az angol dekadensek a francia példaképeikhez hasonlóan határozottan elkülönülnek a hivatalos irodalom többi irányzatától, öntudatuk az excentrikus polgárbotránkoztató attitűdökig fokozódik. Magatartásmódjuk, életformájuk ugyanazt a feltűnési-vágyat fejezte ki, akárcsak szépírói stílusuk. Irodalmi hősük a nagyvilági dandy, aki vagy az arisztokrácia, vagy a felső középosztály képviselője, gyakran érzékeny művész-ember vagy legalábbis művészkedő amatőr.

A művész-téma a magyar szépprózában is megszorozódik (Ambrus: Midas király, Solus eris, Bródy: Színészvér, A nap lovagja), de a magyar szecessziós stílus visszafogottabb színei, köd, árnyék és fátyol-kedvelése, álmot és valóságot összemossó látásmódja egyfajta általános emberi elbizonytalanodásnak a stílusban megnyilvánuló jele. A magyar szecessziós hős

Dorian Gray-jel ellentétben nem saját hamis életfilozófiájának lesz az áldozata, hanem környezetének, amely a hőshöz méltatlan s elgáncsolja őt életcéljainak megvalósításában. A realitás kisszerűsége teszi a hőseket is megaláztatottakká és kisstílűekké, illúziótlan bele nyugvókká vagy tragikus áldozatokká. Noha találkozunk spleenes, kiábrándult arisztokrata hősekkel is (Justhnál, Bródynál, Gozsdunál), mégis gyakoribbak a lecsúszott dzsentri-hősök, az elszegényedett polgárok, a máról-holnapra tengődő iparosok és szellemi foglalkozásúak, akik mind az őket körülvevő valóság foglyai valamilyen formában.

A szubjektum önmagára figyelése, befelé fordulása, a cselekvés helyett a cselekvés-vágy, valóságos célok helyett az illúzió a magyar irodalomban nemcsak stilisztikai (díszítettség, érzetkultusz, nominális stílus), de műfaji következményekkel is jár. A líra és próza egymáshoz közeledése, a lirizált próza sajátosan magyar, azaz valószínűleg közép-kelet európai irodalmi jelenség.

Az angol irodalomban a befelé fordulás, a túlfinomult megfigyelő-képesség nem a próza lirizálódását eredményezi, hanem egy olyanfajta spekulatív műfajhoz való közeledést, amilyent Walter Pater *Marius the Epicurean* című esszéregénye képvisel. Itt jegyzem meg, hogy a modern magyar esszé műfaja szintén angol ösztönzésnek köszönheti létét irodalmunkban Babits esszéírói tevékenysége révén. A nagy múltú hagyományokra visszatekintő leírást, novellát, elbeszélést mozaikszerűen ötvöző angol típusú esszét Babits honosította meg a Nyugat hasábjain. Egy korai, a Nyugatban megjelent Babits-tanulmány *A szagokról és színekről* szóló esszével kapcsolatban Ignotus „angolos pedantériát” emleget (Nyugat 1909. II. 97. l. idézi Gál 1942). „Babits hatása újabkori irodalmunkra [...] két területen mutatkozik meg: az esszében és a műfordításban. A reformkor és a kiegyezés-korabeli magyar irodalom nem honosította meg a nyugati értelemben vett esszét, a francia essai-t vagy az angol essay-t; nálunk még a századfordulón is (gondoljunk csak a legnagyobbra: Péterfyre) tanulmányt vagy értekezést írtak. Babits Swinburne-esszéje óta lehetett nálunk egyes szám első személyben tanulmányt írni” (Gál 1942: 77).

Az angol dekadens prózát képviselő esszéregény és művészregény műfaja mellett meg kell említenünk a példázat-jellegű mese műfaját. Az angol irodalomban ezt a műfajt Wilde meséi képviselik (*A gránátalma ház* kilenc meséje), a magyarban Czóbel Minka *Két aranyhajszál* című meseregénye valamint Balázs Béla intellektuális meséi és mesedramái.

A mese fantázia-szülte, gazdagon díszített helyszínei a művészi dekorációs-kedvnek, a groteszk és morbid ábrázolásmódnak biztosít műfaji keretet, s éppen ezért válhat a szecessziós irodalom jellegzetes műfajává mind az angol mind a magyar irodalomban. A modern elidegenedett ember szorongásainak feloldására születik a mese megújított, modern válfaja, amely gyakran játszódik kínai, indiai, néha reneszánsz környezetben. A szecessziós dráma iskolapéldáját képviseli a divatosá vált bibliai témát feldolgozó stilizált, morbid-elemekkel bővelkedő Salomé. A Salomé téma népszerű vándormotívummá vált a szecessziós művészetek mindegyik ágában (zenében, festészetben, balettben és számos nemzeti irodalomban is).

14.1. Genetikus és tipológiai kapcsolatok

Egyazon stílus, jelen esetben a szecesszió két irodalomban való megjelenési formáit, sajátosságait vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a tipológiai azonosságok (azaz a nem kontaktus révén, csupán alkotás-lélektani analógiákkal, hasonló jelenségek) óhatatlanul interferálnak genetikus, konkrét érintkezésen alapuló hasonlóságokkal. Genetikai és tipológiai egyezések interferálásáról Durišin így ír: „Nincs olyan tipológiai kongruencia - főleg ha az európai irodalomról van szó -, amelynek esetében teljes bizonyossággal kizárhatnánk valamely közvetlen vagy közvetett kontaktus esetleges hatását; másfelől viszont minden genetikus eredetű kongruencia egyszersmind tipológiai is, mert feltételezi, hogy az a talaj, amelyben az importált újítás gyökeret ereszt, bizonyos módon már elő volt készítve” (1977: 41).

A XX. század elején az angol irodalom legalaposabb magyar ismerője és népszerűsítője Babits Mihály, akinek tollán gyakran születnek újjá az angol viktoriánus-versek, így sok Wilde- és Swinburne-költemény is. Babits az angol dekadensek közül Oscar Wilde költészetével ismerkedett meg legkorábban, akinek verseit már szekszárdi korszakában fordította (Gál 1942: 44), s főleg első két verseskötetében (1904-1915) érezhetők angol impulzusok. Babits Wilde-fordításokat 1916-ban publikált először, másodízben pedig a *Pávatollak* című fordításkötetében, amelyről Tóth Árpád így írt a Nyugat hasábjain: „Babits fordítás-kötetének két legszebb darabja Tennyson Lótuszevőinek s a Wilde Charmides magyar megszólaltatása.... A mézzel folyó tennysoni költészetnek s a drágakövekkel csillogó wilde-i művészetnek tökéletes közlői ezek a fordítások, noha bennük bánt legszabadabban a fordítói eszközökkel Babits. [A Charmides] csupa rengés és csupa kedv és íz. Szébb magyar átültetése nem képzelhető el ennek a versnek. Az eredetit nem követi nyomról-nyomra, de csak apró változtatásai vannak, éppen ezzel válik az eredetivel egyenrangúvá. Az eredeti vesszői helyett pontok jelennek meg, rövid mondatok: mozgalmasság. Érdekes tulajdonsága, hogy egy-egy elhanyagolt jelzőt pedánsan észbe tart s utóbb felhasználja. S mindezenközben a Babits különös, olvatatagzenéjű nyelvét halljuk, édesen áramló szeszélyes fordulatait, melyektől az eredetinek itt-ott mereven ható sorai is átlékelnek.” (Nyugat 1920 zii. 212. l.). Kárpáti Aurél Babits „átköltő művészetét” emlegeti (Kárpáti: Babits életműve é. sz. 64), s valóban kivételes tehetsége miatt - Babits sajátos rugalmassággal értelmezi a fordítást, s a nyomok inkább a költemények atmoszférájában, formai sajátosságaiban érhetők tetten. *Pávatollak* című kötetének bevezetőjében így határozza meg az eredeti művekhez való viszonyát: „Pávatollakkal ékeskedem... Ez a legújabb verseskönyvem: csupa idegen vers. Mégis az én könyvem ez így együtt: Babits-könyv, semmi más. Nem „reprezentál” ez semmit, semmiféle „idegen költészetet.” Legfeljebb magam inaséveit. [...] Egy részét csak azért merem műfordításnak nevezni, mert eredetinek nem merem. Mikor Dantét vagy Shakespeare-t fordítottam, a műfordítás minden igényeit ki akartam elégíteni. De ezeket a verseket magamnak csináltam. Tanultam rajtuk. Próbálgattam: ez a hang, az a hang, hogy hangzik magyarul” (Babits: Pávatollak 5). Ez a vallomás és a lefordított, átköltött versek igényes bizonyítékai annak, hogy egyik irodalom hogyan hathat termékenyítőleg egy másikra, hiszen bármely irodalom műfordítás-művészete a nemzeti irodalom szerves része, s nem kezelhető másodrangú költői produktumként. A teremtő, alkotó átvételéről, két irodalom műfordítások révén történő érintkezéséről elméletibb megfogalmazásban Durišin Babits-hoz hasonlóképpen vélekedik: „Egyébként az a tény, hogy idegen impulzusokat és művészi értékeket recipiál alkotó módon egy író, ha szükségszerűen az egyéni invenció hiányának a jele, hanem ellenkezőleg: lehet éppen a saját művészi erő bizonyítéka. Az írónak azt a képességét mutatja, hogy különféle produktív impulzusokat tud szervesen felhasználni, a műalkotás szempontjából pedig a sokrétűség, a differenciáltság és a gazdagság egyik ismertető jegye

lehet [...] Egy nagy tehetség számára van mit hozzátennie a kívülről elsajátítotthoz” (Durišin 1977: 38). A fentebbiekből az is következik, hogy más irodalmak alkotásainak befogadásához egyfajta lélektani hasonlóságnak is lennie kell. Babits és az angol viktoriánusok között ilyenféle kapcsolat is létezett, ami a közös formakultuszban és intellektualizmusban gyökerezett. Mindezekről Szerb Antal Babits-tanulmányában így ír: „Irodalmi hatás nincsen bizonyos belső analógia nélkül: hiszen a hatás legszebb esete az, amikor az egyik költő ráeszmélteti eddig öntudatlanul rejlő képességeire, érzéseire, ritmusaira és amikor példája felbátorítja, hogy napvilágra engedje az új ritmusokat” (Szerb 1929: 124).

Babitsra azonban nemcsak Wilde, de Swinburne is nagy hatással volt. E hatásnak nyomait Szerb Antal mutatta ki filológiai pontossággal (Széphalom 1927) de Szabó Lőrinc is az elsők között volt, aki a Babits Emlékkönyvbe nagyon árnyaltan fogalmazva Babits költészetét Swinburne-nal hozza összefüggésbe:

„A fiatal költő szükségképpen utánoz: Babits már ekkor is valahogy inkább kipróbált. Tennyson-t, Swinburne-t, Browingot, a preraffaelitákat próbálta ki; hangnemeket, nyelvi lehetőségeket, helyezkedéseket, új témaköröket, új zenéket. Ismerem a mestereit: A zseniális társ önbizalmával vizsgálta őket, s kitüntette azt, akitől tanult. A termékenyítő hatás, az az új, idegen modern elem, amire szüksége volt s amit meg akart mutatni, hogy túljusson rajta, felszívódott és eltűnt a babitsi vérképletben. S ezekben a sugallt verseiben nem egyszer jobb, mint az idegen költők. [...] Ha Babits angolnak születik, Swinburne többet tanulhatott volna tőle, mint amennyit adott neki” (Babits Emlékkönyv 13).

Dolgozatomnak nem volt kitűzött célja az irodalmi kontaktusokon alapuló (pl. műfordítások révén megvalósuló) genetikus kölcsönhatások, egyezések és analógiák vizsgálata szecessziós stílusjelenségek szempontjából. Az ilyenfajta megközelítés fordításelméleti megalapozottságot és egy sokkal kisebb korpuszon végzett rendkívül aprólékos filológiai gyűjtőmunkát igényelt volna. Azzal, amit Babits fordításművészetéről ebben az utolsó fejezetben elmondtam, csupán érzékeltetni szerettem volna azt, hogy mennyire komplex lehet az összehasonlító stílusvizsgálat, s hogy a tiológiai kapcsolatok csupán módszertanilag különíthetők el a genetikaiaktól. Nyilvánvaló, hogy Babits példája a genetikai és tipológiai kapcsolat összefonódására szintén kiragadott volt, hiszen vizsgálható lenne ilyen vonatkozásban Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc és a többi nyugatos fordító tevékenységének a szecessziós stílus szempontjából releváns vetülete is. Valamennyi újabb dolgozat témája lehetne.

A szecessziós stílus, vagy bármely stílus kutatása tehát nemzeti, s még inkább nemzetközi vonatkozásban számos diszciplínára kiterjedő komplex vizsgálódást feltételez. Dolgozatom néhány fő fejezetében egy-egy ilyen területre tekintettem ki, s végig azt éreztem, hogy minden vonatkozásban mennyire kimeríthetetlenek az egyes területek. A szecessziós stílusvonások példái még további anyaggal gazdagíthatók, amellyel a stílusról kialakított általános kép árnyalható lenne a jövőben is. A részmunkák révén közelíthetjük meg az „ideális” szecessziós stílust, mint szövegek feletti, elvonatkoztatott szuperstruktúrát, amelynek minél tökéletesebb leírására törekszik a szaktudomány. Dolgozatom ennek a folyamatnak egy kis alkotóeleme kíván lenni.

Irodalom

Ady Endre

1915 *A magyarság háza*. Nyugat. Augusztus 925-926.

1955 *Szeccesszió*. In: Összes prózai művei. I. 119. Bp. Szépirodalmi.

Alexa Károly

1987 Világkép és novellaforma a 19. 20. század fordulóján. Új Írás. 3. szám 82-88.

Anderson, Erik

1975 *Style, Optional Rules and Contextual Conditioning*. Ringlom et al. (szerk.): 1975.

Aslin, Elisabeth

1969 *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*. London, Elek.

Babits Mihály

1977 *Arcképek és tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi.

1978 *Esszék, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi.

1985 *Halálfiái*. Bukarest, Kriterion.

Bandy, W.T.

1967 *Baudelaire and Edgar Poe*. In: *Revue de Litterature Comparée*. 41. 180-194.

Bartha András

1961 *Utószó*. In: Krúdy Gyula *Mákvirágok kertje*. Bp., Magvető. 718-727.

Barthes, Roland

1974 *S/Z*. Trans Richard Miller New York, Hill and Wang.

1977 *The Death of the Author*. In *Image-Music Text*. 142-148. Trans. Stephen Heath
New York, Hill and Wang.

Bate, W. Jackson

1970 *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge, Harvard U. P.

Beaugrande-Dressler

1981 *Introduction to Text Linguistics*. London, Macmillan.

Bence Lóránt

1989 *A szeccesszió nyelvi stílusjegyei* Lengyel Géza „Tárlatok és képraktárok” című
írásának tanulságai (Nyugat 1908. I. 16-19.). In: *Tanulmányok a századforduló
stílustörekvéseiről*. (szerk.): Fábíán Pál és Szatmáry István. Bp., 238-244.

Bernáth Mária

1969 *A szeccesszió művészetének kialakulása és jellemzője az Osztrák - Magyar
Monarchiában*. Helikon. 1.szám 65-76.

1973 *A szeccesszió fogalma és helye a tudománytörténetben*. In: Aradi Nóra (szerk.):

Művészettörténet-tudománytörténet, Bp., Akadémiai. 91-129.

Birnbaum D. Mariann

1969 *Elek Artúr pályája*. Irodalomtörténeti füzetek. Bp., Akadémiai.

Biró Lajos Pál

1941 *A modern angol irodalom története. 1890-1941*. Bp., Hungária Kiadása.

- Bloom, Harold
 1973 *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford U.P.
 1975 *A Map of Misreading*. New York, Oxford U.P.
- Bojtár Endre
 1969 M. Wallis Secesja című könyvének recenziója. *Kritika*. 2.szám 61-64.
- Bóka László
 1966 Egy új stílus bölcsőjénél. In: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Akadémiai.
- Bori Imre
 1979 *Varázslók és mákvirágok*. Újvidék, Forum.
 1985 *A magyar irodalom modern irányai*. Újvidék, Forum.
- Brauch Magda
 1976 A nominális szerkesztésmód Kosztolányi Dezső műveiben. In: *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. (szerk.): Szabó. Bukarest, Kriterion 140-162.
- Breuer, Dieter
 1974 *Einführung in die pragmatische Texttheorie*. München.
- Broch, Hermann
 1988 *Hofmansthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés*. Bp., Helikon.
- Butler, C.
 1984 *Intepretation, Deconstruction and Ideology*. Oxford, Clarendon.
- Carter, R. A. (szerk.).
 1982 *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. London, Allen and Unwin.
- Champignueuelle, Bernard
 1978 *Art nouveau. Jugendstil. Szecesszió*. Bp., Corvina.
- Chapman, Raymond
 1968 *The Victorian Debate*. London, Ebenezer Baylis & Son Ltd. Trinity Press.
- Chesterton, G. K.
 1913 *The Victorian Age In Literature*. London, Thornton Butterworth Ltd.
- Cserna Andor
 1921 *Wilde Breviárium*. Bp., Sacelláry Kiadó.
- Csetri Lajos
 1965 *A sílus fogalmai és a korstílus problematikája*. Szeged. Akadémiai.
- Daiches, David
 1969 *A Critical History of English Literature*. (vol. 1-2.) London, BPCC Paperback Ltd.
- Danyi Magdolna
 1980 *Czóbel Minka*. Újvidék, Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete.
- Dér Zoltán
 1989 Csáth Géza novellái angolul. In: *Perben a pusztulással*. Újvidék, Forum. 77- 83.

- Diószegi András
 1965 A századforduló mint vég és kezdet. In: *MirT.* IV. 1023-1039.
 1967 A szecesszióról. *ItK.* 2. szám. 151-161.
 1969 A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. *Helikon.* 1.szám 77-94.
 1969 Párizs és Szenttornya között. In: *Justh: A kiválás genézise.* Bp., Szépirodalmi.
- Dombi Erzsébet
 1974 *Öt érzék ezer muzsikája.* Bukarest, Kriterion.
 1976 Színhatások a századforduló prózájában. In: *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról.* (szerk.): Szabó. Bukarest, Kriterion. 5-74.
- Durkheim, Emile
 1952 *Suicide.* Eng. trans. London, Allen and Unwin.
- Durišin Dionyz
 1977 *Összehasonlító irodalomkutatás.* Bp., Gondolat
- Eckhoff, Lorentz
 1959 *The Aesthetic Movement in English Literature.* Oslo, Oslo University Press.
- Eisemann György
 1987 *Profécia és szépségeszmény a szecesszióban.* *Vigilia,* 10. szám. 782-789.
- Elek Artúr
 1911 *Újabb magyar költők. Lírai antológia. 1890-1910.* Összeválogatta: Elek Artúr. Nyugat Kiadása.
- Enkvist, Nils Erik
 1978 *Stylistics and Text Linguistics.* (szerk.): Dressler 1978.
- Fehér Erzsébet
 1996 *A stilisztika Janus-arca hazai tükrében.* *Magyar Nyelvőr.* 1. sz. 13-30.
- Fisch, Stanly E.
 1980 *Interpreting the Variorum.* In *Tompkins* (szerk.)
- Fletcher, Jan
 1979 *Decadence and the 1890s.* New York, Edward Arnold.
- Fraser, Hilary
 1986 *Beauty and Belief. Aesthetics and Religion in Victorian Literature.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Fusch, Edward
 1908 *Geschichte der erotischen Kunst.* München.
- Gál István
 1942 *Babits és az angol irodalom.* Debrecen, Kiadja a Tisza István Tudományegyetem Angol Szeminárium.
- Galamb Katalin
 1984 *A szecesszió stílári sajátosságai Ambrus Zoltán prózájában.* In: *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok.* (szerk.): Szabó Zoltán. Bukarest, Kriterion. 316-332.
- Gáldi László
 1987 *Ismerjük meg a versformákat.* Bp., Móra.

- Gáspári László
1983 A századvégi novella lirizálódásáról. Nyelvtud. Ért. 118. Bp., Akadémiai.
1995 Stilisztika. Egységes jegyzet. Nyíregyháza, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Gaunt, William
1973 The Aesthetic Adventure. London, Jonathan Cape.
- Gellér Katalin - Keserű Katalin
1987 A gödöllői művésztelep. Bp., Corvina.
- Genot, Gérard
1979 Narrativity and Text Grammar. Petőfi (szerk.).
- Genthon István
1962 Magyar művészet a századforduló idején. Bp., Gondolat-Képzőművészeti Alap.
- Cs. Gyimesi Éva
1978 Találkozás az egyszerűvel. Kísérlet líránk értelmezésére. Bukarest, Kriterion.
1983 Teremtett világ. Bukarest, Kriterion.
- Haidu, Peter
1981 Text and History. The Semiosis of Twelfth-Century Lyric as Socio-historical Phenomenon. Semiotica 1-2. 33.
- Halász Gábor
é.n. Justh Párizsban. In: Justh Zsigmond naplója. Bp., Athenaeum Kiadása.
1937 Fin de siècle: Justh Zsigmond.
1937 Milennium.
1939 Vázlat a szecesszióról.
1944 Ferencjózsefi idők. In: Tiltakozó nemzedék. (Összeűjtött írások). Bp., 1981. 149-181.
- Halliday, M. - Hasan, R.
1976 Cohesion in English. London, Routledge.
- Hauser, Arnold
1969 A művészettörténet filozófiája. Bp., Akadémiai.
- Hamilton, Walter
1902 The Aesthetic Movement in England. London., Reeves & Turner.
- Hamman, Richard
1965 Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln.
- Hankiss Elemér
1969 A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok. Bp., Magvető.
- Herceg Gyula
1975 A modern magyar próza stílusformái. Bp., Tankönyvkiadó.
- Hofstätter, Hans S.
1933 Geschichte der Kunst. Berlin.
- Horváth Mária
1989 Stílusok karneválja. In: Fábíán Pál - Szathmári István (szerk.). Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről. Bp., 15-25.

- Hutchinson, Linda
1983 A hatásról és a szövegköziségről. Helikon 1. 57-64.
- Ignotus
1969 Még egyszer a szecesszióról. A Hét 1899. In: Ignotus válogatott írásai. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó. 181-187.
- Ingarden, Roman
1977 Az irodalmi műalkotás. Budapest, Akadémiai.
- Iser, Wolfgang
1980 a, Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje. Helikon 1-2. 40-65.
1980 b, Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Anderews” és „Tom Jones” című regényeiben. Helikon 1-2. 132-157.
- Jakobson, R.
1960 Concluding Statement: Linguistics and Poetics (szerk.) Sebeok.
1969 Nyelvészet és poétika. In: Hang-Jel.-Vers. Bp., Gondolat.
- Jankó János
1892 Kalotaszeg magyar népe. Néprajzi tanulmány. 1982.
- Jauss, Hans Robert
1980 a, Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. Helikon. 1-2. 8-39.
1980 b, Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika. Helikon. 1-2. 117-128.
- Jenei Teréz
1994 Szecessziós díszítő motívumok Babits Mihály novelláiban. NyIrK. 1994. 2. 134-144.
1995 A szecesszió stílusjegyei Czóbel Minka Donna Juanna című drámájában. NyIrK. 2. 151-157.
- Juhász Ferencné
1969 A szecesszió egy Bródy regényben. ItK. 1. szám. 35-45.
1971 Bródy Sándor. Bp., Irodalomtörténeti Könyvtár. Akadémiai.
- Kabdebó Lóránt (szerk.)
1973 Vita a Nyugatról. Bp., Akadémiai.
- Kacsó Gizella
1988 Czóbel Minka és a szecesszió. NyIrK. 1. 43-49.
- Kántor Lajos
1981 Líra és novella. A sólyom-elmélettől a Tamási-modellig. Bukarest, Kriterion.
- Kelemen Péter
1971 A szecesszió végső fázisa. In: Hankiss Elemér (szerk.). A novellaelemzés új módszerei. Bp., 33-51.
- Kemény Gábor
1996 Mi a stílus? (Újabb válaszok egy megválaszolhatatlan kérdésre). Magyar Nyelvőr 1.sz. 6-13.
- Keszthelyi György
1975 A formabontó és újító Cholnoky László. Szeged, J. Gy. Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei.

- Kibédi Varga Áron
1983 Egy intertextuális irodalomtörténethez. Helikon. 1.sz. 42-49.
- Kiss Endre
1974 „A vidám apokalipszis” szociológiai. Világosság. 7. szám.
1978 A k.u.k. világrend halála Bécsben. Bp., Magvető.
1981 Hermann Broch elmélete apolitikus regényről. Bp., Akadémiai.
1984 Szecesszió egykor és ma. Bp., Kossuth.
- Kiss Margit
1980 Czöbel Minka. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal kiadása.
- Kispéter András
1989 Az irodalmi és nyelvi szecesszió néhány kérdése. In: Fábíán Pál - Szathmári István (szerk.) Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről. Bp., 36-39.
- Klaniczay Tibor
1971 Az irodalmi korszak fogalmáról. Kritika 1. 7-16.
- Komlós Aladár
1969 A „szecesszió” körül. Valóság. 12.szám 73-76.
- Koós Judit
1979 Style 1900. A szecesszió iparművészete Magyarországon. Bp., Képzőművészeti.
- Koronghi Lippich Elek
1908 A finnek. MI. 6-7.
- Kós Károly
1969 Guild of handicraft. In: Hármaskönyv. Bukarest., Kriterion.
1993 Ruskin és Morris. In: Guild and Handicraft. Bp., Szépirodalmi. 59-69.
- Kovács Éva
1989 A századforduló novellisztikájának sajátos mestere: Csáth Géza novelláinak stílusvizsgálata „A varázsló kertje” című kötet alapján. In: Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiből. (szerk.) Fábíán Pál-Szathmári István 171- 179.
- Kozma Dezső
1981 Krúdy Gyula postakocsiján. Kolozsvár, Dacia könyvkiadó.
- Köck, Wolfram
1973 Time and Text: Toward an Adequate Heuristics. Petőfi és Rieser (szerk.)1973.
- Könczöl Csaba
1988 Lehetséges-e a remekmű szociológiája? In: Valóság 9.sz.
- Körösfői-Kriesch Aladár
1903 Mit is jelent hát a kalotaszegi művészet? MI. 250-281.
1905 Ruskinról és az angol preraffaelitákról. Bp., Műbarátok Köre.
- Krafft-Ebing, Richard
1892 Psychopathia Sexualis. Eng.trans. Philadelphia, London.
- Krúdy Gyula
1897 Petelei István: Turgenyev a magyar irodalomban.In: A szobrok megmozdulnak. Bp., Szépirodalmi.
1987 Irodalmi kalendárium. Bp., Szépirodalmi.

Kristeva, Julia

- 1968 Problèmes de la structuration du texte. Linguistique et littérature. La Nouvelle Critique, numero speciale. Novembre. 56-64.
- 1969 Séméiotiké: Recherches pur une sémanalyse. Paris, Seuil.
- 1980 Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez trans. Thomas Gosa, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York, Columbia U.P.

Kun András

- 1971 Szempontok a szecesszió fogalmának tisztázásához. Studia Litteraria. 9. szám. 105-112.
- 1974 A természetélmény szecessziós változata. Studia Litteraria. 12.szám. 85-96.

Levey, Michael

- 1978 The case of Walter Pater. London, Thames and Hudson.

Litván György

- 1977 (szerk.) A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn. Bp., Akadémiai.

Lomboroso, Cesare

- 1911 Crime: Its Causes and Remedies. Boston.

Lucas, John

- 1983 Romantic to Modern Literature. Essays and Ideas of Cultute. 1700-1900. Sussex, The Harvester Press.

Lukács György

- 1949 Ady. Budapest.
- 1969 Beszélgetés Lukács Györggyel a Magyar Irodalom történetének periodizációs elveiről. It. 2. szám. 378-393.
- 1976 Az ember reprodukciója a társadalomban. In: A társadalmi élet ontológiájáról. Bp., Akadémiai.
- 1978 Összes művei. Budapest, Akadémiai.

Lyka Károly

- 1902 Szecessziós stílus - magyar stílus. Művészet. 164-180.

Mádl Antal

- 1969 Az osztrák századforduló. Helikon. 1. szám. 53-64.

Markiewicz, Henryk

- 1968 Az irodalomtudomány fő kérdései. Bp., Magvető.

Martinkó András

- 1970 A stílus születése és élete. Kritika. 3. szám. 4-8.
- 1972 A modern magyar széppróza-stílus első évtizede (1838-1848.). In: Mesterség és alkotás. Bp., 409.

McKenzie, Gordon

- 1967 The Literary Character of Walter Pater. Los Angeles, University of California Press Berkley and Los Angeles.

Mitchell, J.P.

- 1996 A Source Victorian or Biblical? The Intergration of Biblical Diction and Symbolism in Oscar Wilde's Salomé. Internet: [http:// sunset. backbone.../ % J. Eimitcheloscar. htm](http://sunset.backbone.../%J.Eimitcheloscar.htm).

- Molnár Judit
1988 Az angol stilisztika fő irányzatai. Helikon. 3-4. 354-362.
- Moore, George
1983 Confessions of a Young Man. In: An Antology of Aesthetic Criticism. Ed. Waener & Hough. Cambridge, Cambridge University Press.
- Morris, William
1891 News From Nowhere. London.
- Murvai Olga
1976 Szövegszerkezet és stílusforma Kaffka Margit novelláiban. In: Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról. (szerk.): Szabó. Bukarest, Kriterion.
- J. Nagy Mária
197 A szó művészete. Bukarest, Kriterion
- Nemeskéry Erika
1989 Cholnoky László. Bp., Akadémiai.
- Németh Lajos
1963 Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete 0 kapcsolatához. ItK. 1. szám. 44-49.
1974 A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig. Bp., Corvina.
- Nietzsche, Friedrich
1972 Válogatottíráisai. Bp., Gondolat.
1988 Im-ígyen szóla Zarathustra. Bp., Göncöl.
1990 Beyond Good and Evil. Eng. trans. Harmondworth.
- Nordau, Max
1895 Degeneration. Eng. trans. London. Unwin.
- Norris, C.
1982 Deconstruction, Theory and Practice. London, Methuen.
- Nyíri Kristóf
1980 A monarchia szellemi életéről. Bp., Gondolat.
- Nyíri - Lendvai
1974 A filozófia rövid története. A védáktól Wittgensteinig. Bp., Kossuth.
- Partsch, Susanna
1992 Klimt élete és művészete. Bp., Dunakönyv Kiadó.
- Pater, Walter
1973 Studies in the Renaissance. London.
1983 The Renaissance. 13-32.
School of Giorione. 24-30.
The Child in the House. 33-38.
Coleridge. 45-54.
Aesthetic Poetry 59-63. In: An Anthology of Aesthetic Criticism. (Ed.) Warner &Hough. Cambridge. C.U.P.
- Perneczky Géza
1966 A szecesszió avagy a magyar „belle époque”. Kritika. 2. szám. 22-29.

- Petőfi S. J.
 1982 Szöveg, diszkurzus. Tanulmányok. A Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete. 15. Újvidék.
 1990 a, Szemiotikai textológia-didaktika. In: Szemiotikai szövegtan. (szerk.): Petőfi - Békési. Szeged, JGYTF Kiadó.
 1990 b, Szöveg, szövegtan, műelemzés. Bp. Tankönyvkiadó.
 1990 c, A nyelv mint írott kommunikációs médium: szöveg. In: Magyartanítás. 4-6. 249-281.
 1994 A szövegtani kutatás néhány nyitott kérdése. Kézirat.
- Plett, H.
 1983 Stiinta textului si analiza de text - Semiotica, Lingvistica, Retorica. Bucuresti. Albatros.
- Poe, E. A.
 1974 The Philosophy of Composition. In: Concise Anthology of American Literature. New York, Macmillan Publishing Company. 431-439.
- Pollard, Arthur
 1987 The Penguin History of English Literature. vol.6. London, Penguin
- Pók Lajos
 1972 A szecesszió. Bp., Gondolat.
- Pór Péter
 1969 Az irodalmi szecesszió fogalmáról. Valóság. 8. szám. 59-64.
 1969 Az európai és a magyar szecesszió líraelmélete. Helikon. 16-126.
 1971 Stílus és korszak. Kritika. 9. szám 59-64.
- Riedl Frigyes
 1986 A magyar irodalom fő irányai. Bp., Magvető.
- J. Soltész Katalin
 1965 Babits költői nyelve. Bp., Akadémiai.
- Small, Ian
 1979 The Aesthetes. A Sourcebook. London-Boston, Routledge and Kegan Paul.
- Sőtér István
 1966 Bródy Sándor. In: Tisztuló tükrök. Bp., Gondolat. 43-55.
 1970 A korszak és az irányzatok. Kritika. 2. szám. 1-13.
- Symons, Arthur
 1983 Walter Pater 215-218.
 The Decadent Movement in Literature 236-239.
 Preface to the Second Edition of London Night 242-256.
 The Symbolist Movement in Literature 242-256.
 Ballet, Pantomime and Poetic Drama. 259-266.
 William Blake 267-272. In: An Anthology of Aesthetic Criticism. (Ed.) Warner & Hough. Cambridge. C.U.P.

Szabadi Judit

- 1978 Rippl Rónai. Bp., Képzőművészeti.
- 1979 A magyar szecesszió művészete. Festészet, grafika, szobrászat. Bp., Szépművészeti.
- 1987 Életérzés és Érosz a szecessziós festészetben. Új írás. 3. szám. 97-105.

Szabó Ervin

- 1900 Walter Crane: Egy szocialista művész. Népszava. okt. 20. szám.

Szabó Zoltán

- 1976 Impresszionizmus és szecesszió a századforduló prózájában. In: Szabó Zoltán (szerk.): Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról. Bukarest, Kriterion. 49-88.
- 1977 Szecessziós sajátosságok Ady stílusában. NyIrK., 1. szám. 12-21.
- 1979 A stílustörténet elmélete és módszertana. Magyar Nyelv. 3. szám. 283-297.
- 1982 Kis magyar stílustörténet. Bp., Tankönyvkiadó.
- 1984 A szecesszió stiláris sajátosságai Kosztolányi prózájában. Irodalomtörténet. 1984/2. 388-418.
- 1984 A stílusrétegződés vizsgálatáról. Magyar Nyelvőr. 219-227.
- 1988 A szecesszió főbb stílus sajátosságai Hortensia Papadat - Bengescu és Kaffka Margit prózájában. 2. 99-110.
- 1988 Szövegnyelvészet és stilisztika. Budapest, Tankönyvkiadó.
- 1989 A szecesszió főbb stiláris sajátosságai Alexandern Macedonski és Kosztolányi prózájában. NyIrK. XXXIII. évf. /2.sz.
- 1992 Szecesszió vagy utószecesszió? (A szecesszió főbb stiláris sajátosságai Bánffy Miklós két késői művében). Magyar Nyelvőr. 2. szám. 150-168.
- 1995 A stílustörténet egy szövegnyelvészeti modellje. Magyar Nyelvőr. 1.sz. 68-88.

Szathmári István

- 1983 Beszélhetünk-e szövegstilisztikáról? In: Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. (szerk.): Rácz - Szathmári. Bp. Tankönyvkiadó. 320-355.
- 1989 Új jelenségek nyelvünkben a XIX. század fordulóján. In: Tanulmányok a századforduló stílustörékvéseiről. (szerk.): Szathmári István - Fábián Pál
- 1994 Stílusról, stilisztikáról napjainkban. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó.
- 1995 a, Három fejezet a magyar költői stílus történetéből. Nyelvtudományi Értekezések. 140. sz. Bp., Akadémiai.
- 1995 b, Hol tart a stilisztika? Stíluselméleti tanulmányok. (szerk.): Szathmári. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó

Szegedy-Maszák Mihály

- 1969 A századforduló irodalma az angolszász kutatásban. Helikon. 1. szám. 159- 178.
- 1987 Musil és Ottlik. Új Írás. 3. szám 73-78.

Szerb Antal

- 1929 Széphalom. (Tanulmányok). Bp., Révai.
- 1978 Magyar irodalomtörténet. Bp., Magvető.

Szikszainé Nagy Irma

- 1994 Stilisztika. Bp., Trezor.

Szili József

- 1974 Egyetemes korszak az irodalomtörténetben. Literatura. 1.5-14.
- 1983 Az irodalom mint folyamat. In: A strukturalizmus után. Szerk: Szili József. Bp., Akadémiai 153-194.

Tamás Attila

1991 Egy stílustörténeti vizsgálódás néhány tanulsága. ItK. 3. szám. 248-262.

1993 Szecessziós természetkultusz és forradalmiság egybefonódása Ady lírájában. It. 1-3. szám. 214-229.

1994 A stílus néhány kérdése-egy periódus lírájának tükrében 212-221.

Egy stílustörténeti vizsgálódás néhány tanulsága. (a 20. század első fele magyar költészeti termései átekintése alapján). 243-264.

Huszedik századi irodalmunk periodizálásáról 265-257. In: Értékteremtők nyomában.

Debrecen, Csokonai Könyvtár Kiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor

1995 A stílus diszkurzív elmélete felé. Helikon. 1995.3. szám. 219-231.

Tolsztoj Leó

1930 What is Art? and Essays on Art. Eng. trans. Oxford. Clarendon.

1988 Mi a művészet? Szeged.

Török Gábor

1990 Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben. Bp., Tankönyvkiadó.

Turner, G. W.

1973 Stylistics. Harmondsworth. Penguin.

Turóczy Gergely

1994 Szecessziós stílusjegyek Lovik Károly Árnyéktánc című novellájában. NyIrK. 2. sz. 165-170.

Ullmann István

1939 Synaesthesiák az angol dekadens költészetben. EPhK. 173-178.

1964 Language and Style. Oxford. O.U.P.

Varga Kálmán

1963 A novellista Szini Gyula. In: Szini Gyula: A rózsaszínű hó. Bp., Magvető.

Vajda György Mihály

1969 Vázlat a századforduló irodalmáról. Helikon. 1. szám. 3-13.

1975 A szecesszió természetrajza. Literatura. 2. szám. 22-39.

1978 Irodalmi problémák a századfordulón. In: Összefüggések. (Tanulmányok.) Bp., Magvető.

1978 A világirodalomtörténet elvi és módszertani kérdései 284-334.

Az összehasonlító irodalomtudomány helyzete és távlatai. 335-350 In: Összefüggések. Budapest, Magvető.

1994 Keletre nyílik Bécs kapuja. Bp., Akadémiai.

Vass László

1991 Szupertextus, stíloselemzés és tipológia. In: Petőfi-Békési (szerk.) Szemiotikai szövegtan. Szeged, JGYTF. Kiadó.

Walder, Anne

1976 Swinburne's Flower of Evil. Baudelaire's Influence on Poems and Ballads. Upsala, Upsala University Press.

Wellek, R. - Warren, A.

1972 Az irodalomelmélet. Bp., Akadémiai.

- West, Shearer
1993 *Fin de Siècle*. London, Bloomsberry.
- Whistler, James
1983 The Ten O'Clock Lecture. In: *An Anthology of Aesthetic Criticism*. (Ed.) Warner & Hough. Cambridge. C.U.P. 76-89.
- Widdowson, H.G.
1992 *Practical Stylistics*. Oxford, Oxford University Press.
- Wilde, Oscar
1979 The Critic as Artist. In: *The Aesthetes. A Sourcebook*. (szerk.): Ian Small. London, Routledge and Kegan Paul.
1983 The English Renaissance of Art. 124-134.
The Decay of Lying. 145-154.
Preface to *The Picture of Dorian Gray*. 154-155.
Mr. Pater's Imaginary Portraits. 139-144. In: *An Anthology of Aesthetic Criticism*. (szerk.): Warner & Hough. Cambridge, Cambridge University Press.
- Worth, K.
1983 *Oscar Wilde*. London, Macmillan Press.
- Wölfflin, H.
1969 *Művészettörténeti alapfogalmak*. Bp., Akadémiai.
- Zweig, Stefan
1981 *A tegnap világa*. Bp., Szépirodalmi.
- Zsilka Tibor
1991 A dekonstruált (szöveg) struktúra. In: *Szemiotikai szövegtan* (szerk.): Petőfi-Békési. Szeged, JGYTF Kiadó.
- Zsirmunskij, V. M.
1968 Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek. *Helikon*. 1968. 2. szám. 183-189.

A felhasznált szépirodalmi művek jegyzéke

- Ambrus Zoltán . Midas király. Bp., 1967. Szépirodalmi Kiadó.
 . Ninivé pusztulása és egyéb történetek. Bp., 1895. Athenaeum.
 . Pókhálókisasszony. Tíz elbeszélés. Bp., 1898. Athenaeum.
 . Solus eris. Bp., 1972. Szépirodalmi Kiadó.
 . A tóparti gyilkosság és egyéb elbeszélések. Bp., 1915. Athenaeum.
- Asbóth János . Párisból. Bp., 1896. Aigner Lajos Kiadása.
- Babits Mihály . Hatholdas rózkert. (Novellák). Bp., 1973. Szépirodalmi Kiadó.
 . Novellák. Bp., 1964. Európa. Szépirodalmi Kiadó.
 . Összes novellái. Bp., 1978. Szépirodalmi.
- Balázs Béla . Az álmok köntöse. Mesék és játékok. Bp., 1973. Helikon-Szépirodalmi Kiadó.
 . A kékszakállú herceg vára. [Verses dráma]. Bp. 1960. Helikon.
- Bródy Sándor . Don Quiote kisasszony. Bp., 1886. Magyar Nyomda
 . Emberfejek. (Elbeszélések). Bp., 1900. Lampel.
 . Fehér könyv. (Folyóirat). Bp., 1900. Szerző Kiadása. Révai és Salamon nyomda.
 . Egy férfi vallomásai. (Elbeszélések). Bp., 1918. Athenaeum.
 . Két szőke asszony és más regények. Bp., 1959. Magvető.
 . Színészvér. Az ezüst kecske. A nap lovagja. [Regények]. Sajtó alá rendezte és utószót írta Juhász Ferencné. Bp., 1969. Szépirodalmi Kiadó.
 . Az ezüst kecske. Regény. Bp., 1974. Szépirodalmi Kiadó.
- Csáth Géza . A varázsló halála. Bp. 1982. Szépirodalmi Kiadó.
 Mesék, amelyek rosszul végződnek. [Összegyűjtött novellák].
- Cholnoky László . Prikk menyei útja. [Válogatott elbeszélések]. Bp., 1958. Magvető.
- Czóbel Minka . Boszorkány-dalok. [Versek.] (Válogatta és utószót írta Pór Péter). Bp., 1974. Szépirodalmi Kiadó.
 . Maya. Bp., 1893. Singer és Wolfner.
 . A virradat dalai. [Versek]. Bp., 1896. Franklin nyomda.
 . Fehér dalok. Bp., 1984. Singer és Wolfner.
 . Két arany hajsza. Regény. Bp., 1908. Pallas Kiadó
- Elek Artúr . Álarcosmenet [Elbeszélések]. Bp., 1913. Nyugat.
 . Újabb magyar költők. Lyrai anthológia. (1890-1910). (Szerk. Elek Artúr). Bp., 1911. Nyugat.
- Emőd Tamás . Versei. Nagyvárad, 1911. Sommfeld.
- Gozsdu Elek . Az étlen farkas.[Válogatott írások]. Bp., 1982. Szépirodalmi Könyvkiadó.
 . Sámson madara és egyéb elbeszélések. Bp., 1905. Érdekes könyvtár. Kiadóhivatal.
 . Anna-levelek. Válogatás a szerző Weisz Annához írott leveleiből. Bukarest, 1969. Irodalmi Kiadó.

- Ignotus . Feljegyzések. [Elbeszélések]. Bp., 1909. Grill Kiadó.
- Iványi Ödön . A püspök atyafisága. Regény. (Bev. Mikszáth Kálmán). 1-2. kötet. Bp., 1905. Franklin.
- Justh Zsigmond . Fuimus. [Regény] . Bp., 1906., Franklin.
 . Káprázatok. [Elbeszélések]. Bp., 1887. Pallas.
 . A kiválás genézise. [Regényciklus]. A pénz legendája. Gányó Julcsa. Fuimus. Bp., 1969. Szépirodalmi Kiadó. (Utószó): (Diószegi András).
 . Naplója. Sajtó alá rendezte, bevezető tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Halász Gábor. Bp., 1941. Athenaeum.
 . Párizs elemei. [Elbeszélések]. Bp., 1889. Révai.
 . A puszta könyve. [Elbeszélések]. Bp., 1892. Singer és Wolfner.
- Lesznai Anna . Hazajáró versek. [Költemények.] Bp., 1909. Nyugat.
 . Köd előtttem, köd utánam. [Válogatott versek.] Bp., 1967. Szépirodalmi Kiadó.
- Lovik Károly . Asszonyfej. [Elbeszélések]. Bp., 1926. Grill.
 . Doktor Pogány. [Regény]. Bp., 1902. Magyar Hírlap.
 . A kertelő agár. Az aranypolgár. [Regények]. Utószó: Varga Kálmán. Bp., 1974. Szépirodalmi Kiadó.
 . A néma bűn. Válogatott elbeszélések. (Vál. és bev. Illés Endre). Bp., 1956. Magvető.
- Malonyai Dezső . Pipacsok. Kolozsvár. 1890. Horatsik János Könyvkereskedésének Kiadása.
- Pekár Gyula . Manőver - szerelem és egyéb elbeszélések. Bp., 1902. Vass.
- Szini Gyula . Különös álmok. [Elbeszélések]. Előszót Elek Artúr tanulmánya. Bp., 1983.
 . Lelki kalandok. [Elbeszélések]. Bp., 1908. Grill Kiadó.
 . Rózsaszínű hó. [Novellák]. Vál. és bev. Varga Kálmán. Bp., 1963., Magvető.
 . Trilibi és egyéb történetek. Bp., 1907. Lampel.
- Szomory Dezső . A párizsi regény. Bp. 1969. Szépirodalmi Kiadó. Európa.
 . Ünnepek a dühöngőben és egyéb szerelmek. Bp., 1910. Nyugat Kiadása.
 . Lőrinc emléke. Novellák. Bp., 1912. Nyugat Irodalmi és Nyomdai. Részvénytársaság Kiadása.
 . Az irgalom hegyén. Bp., 1964. Magvető.
- Turcsányi Elek . Gazdátlan énekek háza. (Bev. tanulmány Szilárd Gabriella). Bp., 1984. Szépirodalmi.
- Conrad, Joseph . Heart of Darkness. The Secret Sharer. A Bantom Book. New York - Toronto,
- Dowson, Ernest . The Poems of Ernest Dowson. London, 1946. The Unicorn Press.
- Pater, Walter . Marius the Epicurean - His sensations and Ideas. 1-2. vol. 1895. London - New York, Macmillan Appreciations. With an essay on style. London. 1918.
- Small, Ian . The Aesthetes. A Sourcebook. London, 1979. Routledge and Kegan Paul.
- Swinburne, Algernon Charles . Collected Poetical Works 1-2. London, 1927.
- Symons, Arthur . An introduction to the Study of Robert Browning. London, 1886.

- Victorian Verse . A Critical Anthology Introduced And Edited by George MacBeth. London, 1969. Penquin Books.
- Wilde, Oscar . The Complete Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde. London, 1990. Tiger Books International.