

A SZECESSZIÓRÓL

Régi vita: van-e a magyar századfordulónak sajátos, egységes, önálló stílusa? Vagyis annak a negyedszázadnak, amelynek kezdetét 1890-nel, A Hét megindulásával jelölhetjük, lezárultát pedig a Nyugat hőskorának végével, az első világháború befejeződésével. A stílus-történésznek, e korszakot vizsgálva, nincsen könnyű dolga. Tisztán, laboratóriumi állapotban a legritkább esetben szemlélhetők a klasszikus stílusok is, egy-egy korszakon belül a stílusok egymással való összefonódásának, párhuzamos kibontakozásának tanúi lehetünk. A századfordulón még bonyolultabb a színpék. Európa-szerte érvényben vannak még a XIX. századtól örökölt stílus-kategóriák: a romantika, a népiesség, a realizmus, a szimbolizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus; s már a küszöbön van a XX. század a maga izmusai-val, a legkülönbözőbb avantgardista stílustörekvésekkel. A magyar művészetben és irodalomban az általános európai fejlődéshez képest még bonyolultabb a helyzet. A megkésett magyar társadalmi fejlődés következtében a régi és az új még inkább egymásra torlaszolódnak, finom, a kor legrejtettebb áramlásait felfedő analízis nélkül szinte lehetetlen látható, éles körvonalakkal jellemezni.

Mégis igaza van Barta Jánosnak, amikor az új magyar irodalomtörténetnek a századvéget és a Nyugat korszakot tárgyaló fejezetein számon kéri: miért nem adnak mélyebb és összefüggőbb képet a korszak stílusáról, miért nem képesek kiválasztani a stílusok kavargásából azt a jellemzőt, amely a kor színét és lelkét kifejezi.¹ A valóság persze az, hogy ez az igény s az ezzel kapcsolatos kutató törekvések már régóta jelentkeznek, de épp egy szintézis elkészülte adhat leginkább alkalmat arra, hogy az igényt átfogó értelemben megfogalmazzuk.

Egy emberöltővel ezelőtt, elsősorban a Nyugat körében, már többé-kevésbé egységes stílus-vízió kezdett kialakulni a századfordulóról, a magyar polgári irodalom hőskoráról. Halász Gábor, aki a fiatalabb Nyugat nemzedékéből a századfordulónak legkitűnőbb ismerője volt, nagyon határozott véleményt képviselt e kérdésben. „*A tegnap uralkodó stílusa*” — írta egy 1939-ben keletkezett tanulmányában — *a szecesszió volt.*² Ez volt az a stílus, amely a századfordulón valamennyi művészeti ágat átfogó és megtermékenyítő igénnyel lépett fel. A lakásrendezés művészetéből indult ki, innen terjedt az épületek falaira, majd át a festészetre és a szobrászatra, a zenére s legvégül a költészetre és prózára, de még a drámai irodalomra is, annak összes színpadi függvényeivel együtt. Megkísérelte ezen uralkodó stílus szociológiai magyarázatát is adni, geneziséát a magyar polgárság vehemens jelenkező új művészeti igényeivel magyarázni. „Előfeltétele — írja a szecesszióról —: 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 történelmi pillanat, amelyet úgy hívnak, hogy: Béke”.³

A vízió, amely a századforduló anyagi és szellemi jólétéről, gazdagságáról és kifinomultságáról az irodalomtörténészben él, benne él a korszak széprójának a tudatában is, a

¹ BARTA JÁNOS: A Nyugat korszak irodalomtörténete. Kritika, 1966. 3. sz.

² HALÁSZ GÁBOR: Vázlat a szecesszióról. Vál. írásai. Bp. 1959. 497.

³ HALÁSZ GÁBOR: i. m. 504.

Nyugat első nemzedékének fájdalmas nosztalgiájában. Mi sem mutatja ezt jobban, mint azok a művek, amelyekben ez a nosztalgia — mint a rövid virágzású magyar polgárság hatyúdala — megénekeltek. Sok egyéb mellett erről a pusztulásról szól Kosztolányi egyik szimbolikusan mély értelmű novellája, a *Kínai kancsó*. A gyönyörű műtárggyal — egyetlen durva és vigyázatlan érintésre — millió apró cserépdarabra törik szét az egykori polgári harmónia utolsó, dédelgetve őrzött emléke is.

Hogy mit szimbolizált ez a kínai kancsó? A Nyugat rendkívüli gonddal készített, minden apró részletében programosan megalkotott legelső számában nem véletlenül szól az első tárlatkritika az *amatőrökről*. Vagyis a műgyűjtőkről, akik gazdag múzeális értékeket halmoztak össze lakásaikban, s a kiállításon, amelyen legszebb darabjaikat bemutatták, általános feltűnést és meglepetést keltve. „Budapest, ez a malter-város — olvassuk —, ez a múlt nélkül való, izlés nélkül való hely, milyen tiszteletreméltó, milyen meglepő értéket hord — elrejtve — a gyomrában, bécsi porcellánokból, japán bronzokból, damaszkuszi szőnyegek-ből . . . Diadalmasan veri le kelet a nyugatot.”⁴

Kosztolányi tökéletes leírását adja e novellában nemcsak a vázának, hanem ezzel együtt annak a szecessziós korstílusnak, amely mindenre — az egész századforduló korabeli élet és a művészet létketésére — rányomta a bélyegét.

„Én nagyon szerettem — (mondja a váza, az immár eltörött kancsó tulajdonosa). — Délelőtt, törölgetés közben, el-elnézegtettem. Sok színes képecske díszítette, egymástól független, tarkabarka jelenetek. Micsodák? Például a Sárga folyó, fölötte egy hatalmas, téglavörös kőhíd. Aztán a nankingi porcelántorony, hét emelettel, minden emeleten két-két aranycsengettyűvel. Aztán mandarinok sötétlila köpenyben, sötétbordó bugyogóban, mint a fuksziák, óriás paraplék alatt, kenetesen hajbókolva, gyaloghintóban egy-egy hölgyike, aki elnyomortott, pirinyó lábát fitogtatja szük lakkcipellőiben. Aztán mezők, trillió kis virággal, virágzó szilvafákkal. Aztán egy ferde szemű Buddha, közönyösen, semmire se tekintve, súlyos kezét ölében nyugtatva. Aztán sárkányok, szörnyek, macskaszemmel és szarvasagancsbal, majmok, keselyűk, pávák. Aztán teknősbéka, egy oroszlán is, vértől pirosuló gödölyét zabálva. Aztán számok, kínai betűk, pagodák, fölfelé pöndörődő tetőkkel, mint holmi rossz szalmakalapok. Ilyesmik.

Nyolcvanhárom kép volt rajta. Volt még egy nagyon kedves, tréfás kép is. Künn a szabadban, a pázsiton nebulók ültek, s a szigorú, varkocsos tanítómester egy csintalan fiúcskát a két térdje közé szorítva vert, bambusznáddal, porolta ülepét, az indigókék nadrágját. Én, édesem, valamikor mint felsőbbblány, festegtettem. Vízfestményeket pancsoltam össze. Hát elgyönyörködtem ezekben.”⁵

A marxista irodalomtudomány figyelme a századvégi kutatások szélesedésével párhuzamosan fordult mind erőteljesebben a korszak stílusproblémáinak vizsgálatára. E sorok írója *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig* című munka (Gondolat, 1962) zárófejezetében a századvégi realizmusra és naturalizmusra következő, uralkodó stílusirányként jellemzi a szecessziót.⁶ Sőtér István pedig Bródy Sándor százéves születési évfordulójakor mondott emlékezésében (1963) az egész korszak Bródy kezdeményezte, erjesztő stílusát szecessziós-nak nevezi.⁷

A marxista igényű stíluskutatást e korszakra vonatkozóan is az különbözteti meg előzményeitől, hogy komoly figyelmet szentel a specifikusan stílus-problémák mögött álló társadalmi és világnézeti összefüggéseknek, s a stílust kialakító módszer — egyszerűen a genesis

⁴ LENGYEL GÉZA: *Amatőrök*. Ny 1908. I. 48.

⁵ Kosztolányi Dezső: *Novellák*. Bp. 1957. III. köt. 278—300.

⁶ DIÓSZEGI ANDRÁS: *A századvég stílusa. A magyar irodalom története 1849—1905*. Bp. 1963. 425—440.

⁷ SÓTÉR ISTVÁN: *Bródy Sándor. Tisztuló tükrök*. Bp. 1966.

problémáinak. A stílus genezisének megfejtése ugyanis út a stílus felszíni jegyeken túli lényegének, valódi értelmének a megfejtéséhez.

Halász Gábor — s az egész, az első világháború előtti hosszú békeidőt átélt nemzedék — a szecessziót, a pompázatoság és a dekorativitás iránti hajlamot és igényt a magyar polgárság gazdasági, társadalmi és szellemi fellendülésével hozza kapcsolatba. S nem teljesen jogosulatlanul. Azonban a szecesszió problémáját csak nagyon egyoldalúan szemléltethetjük, ha elszigetelten csupán a polgári osztály egykori prosperitásából indulunk ki. Halász Gábort az egyoldalú szemlélet vezeti arra, hogy a századvégi polgárságot az ancien régime arisztokráciájával, s a szecessziót a rokokóval párhuzamosítsa. Így csak az tűnik fel számára, ami a rokokóban túlfinomult, hanyatló, dekadens.

E felfogásnak, legalábbis ami a századforduló magyar művészetében kibontakozó szecessziót illeti, ellentmondanak a tények. A szecesszió a feudális és bürokratikus, egyházi és katonai elnyomás számtalan formája ellen tiltakozó, szabadságot kereső egyéniség megnyilvánulási formája is e korban. S mint ilyen, korántsem csupán az életélvező vagy morbid dekadencia stílusa, hanem egy keletkező, új világnézet és magatartás csírája is. Így értelmezi a fiatal Ady Endre is a *Secesszió* címmel írt cikkében: »A mai civilizáció elnyomja az egyéniséget.« Ezt mondja a »jövő Gibbonja«. Nagy igazság, mely minden szívben él, csak hangot mernek neki oly kevesen adni! . . .

Pedig ez az igazság a kor minden problémájának alapja. Az immár elkerülhetetlen társadalmi reformoknak ebből kell kiindulni: Mert az egyéniség elnyomva nem sokáig lehet!

A historia bizonyítja, hogy a legvéresebb átalakulásokat az egyéniség szabadulási törekvése szülte.

Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte! . . .

Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvésüket s legjobban félreértik e törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig az egy nagy világátalakulás első, igénytelen előcsatározása.

Hagyjátok hát a *szecessziót* ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellene hozzá, nem divatbábok.

A szecesszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!⁸

A szecesszió stílusa iránti érdeklődés napjainkban világszerte növekszik. Önálló monográfiák és tanulmányok egész sora foglalkozik a Nyugat-Európában kialakult szecesszióval, a párizsi Art nouveau-val a praeraffaelita mozgalom, a ruszini esztéticizmus nyomán kifejlődő angol iparművészettel, Oscar Wilde-dal, s a szecessziós zene újonnan felfedezett jelenségeivel. Mindaz, amit a szecesszió dekorativitásáról, esztéticizmusáról és dekadenciájáról el szokás mondani, ezekben a nyugati irányzatokban szinte klasszikus tisztasággal jelenik meg. A közép-európai művészeti centrumokban — München, Darmstadt, Berlin, Bécs és Budapest atmoszférájában — megszülető szecesszió szintén dekadens és dekoratív. Mégsem azonosítható teljes mértékben a nyugat-európaival. Egyes nyugati művészettörténészek, legalábbis mint „szociológiai jelenséget” élesen el is különítik a párizsitól, brüsszelitől és londonitól. S nem indokolatlanul. A századforduló Osztrák—Magyar Monarchiájában élő polgárságnak csak egyik specifikuma a — nemzetiségi különbségre való tekintet nélküli — fellendülés, prosperitás. A másik specifikuma viszont az állandó félelem és szorongás, a létbizonytalanság közérzete. E szorongás forrása csak részben a feltörekvő paraszti és munkás tömegekkel szembeni félelem. Folytonos fenyegetettség eredője a Monarchiában élő s egymással szemben kijátszott nemzetiségek ellentéte is. S mindezek fölött: a Monarchia végpusztulás felé való közeledésének előérzete, amelyet nem csökkent, inkább erősít a bürokratikus és katonai hatalomnak a

⁸ Ady Endre: *Secesszió*. — Összes Prózai Művei. 1955. I. köt. 119.

társadalom egésze fölé terpeszkedése. Ilyen körülmények között a polgárság, miközben valóban gazdagodik, s az élet élvezésének legfőbb birtokosaival egyenrangra emelkedik, kisémmizettnek, a saját társadalmában idegennek, elégedetlennek is tudja magát. Ezért a szecesszió mint világnézet legalábbis ellentmondásos. Benne van az ancien régime arisztokráciájára jellemző igény, az idő megállításának, a történelmen kívül helyezkedésnek gesztusa; s benne van a kiútkeresés, a körülmények megváltoztatására irányuló törekvés, menekülés és lázongás életérzése. A magyar századforduló szecesszióját, a sajátos társadalmi feltételek és ideológiai körülmények hatására, fokozatos balratolódás, radikalizálódás jellemzi. Politikai és esztétikai értelemben egyaránt. Ez a magyarázata annak, hogy míg a 90-es évek szecessziója alig választható el a rokon nyugati és bécsi törekvésektől, addig a Nyugat szecessziója már tagadása is annak, amit közvetlen előzményének kell tekintenie, s útkeresés egy önállóbb, valóságalkító esztétika irányában.

A magyar szecesszió első korszakában, akkor, amikor a kapitalista fejlődés gyümölcsei éppen beérnek, s a nemzeti önérzete is millenniumi hangulat telíti, elsősorban pompakedvelő és dekoratív vonásaiban hangsúlyozódik. Lázadás ez a stílus mindennel szemben, ami konzervatív, „vaskalapos”. A francia és angol szecesszió a naturalizmus és az impreszionizmus ellen; a bécsi és a berlini az udvari klasszicizmus merevsége ellen; a magyar a romantika és a nép-nemzeti szemlélet túlélt és még mindig uralmon levő formáival szemben. Ezekben a különbségekben a társadalmi és ideológiai fejlődés fáziskülönbségei nagyon pontosan tükröződnek. S ezzel a fáziseltolódással magyarázható az is egyszersmind, hogy a nyugaton már túlhaladott irányok, a szimbolizmus, a naturalizmus és az impreszionizmus miért jelentkeznek nálunk párhuzamosan a szecesszióval, s miért épülnek bele, mint színező, gazdagító motívumok. A magyar szecesszió kevert; erősebben eklektikus jellegét fokozza az a körülmény is, hogy a romantikával és a népnemzetivel szembeni lázadása, a millenniumi légkörben nem lehet egészen következetes. A magyar szecesszióba beleépülnek a népiességtől és historizmustól örökölt paraszti és „turáni” motívumok is.

A magyar szecesszió legelőször az építészet, képzőművészet és iparművészet műhelyeiben bontakozik ki. De igen korán, a 80-as évek végétől jelentkezik az irodalomban is. Halász Gábor elsősorban a lírában látja hatását, melyet „a leírás iparművészetének” nevez. Megállapítja, hogy „kisszerű”, intim hatásokra törekszik, mint a kámeát, gondos csiszolással dolgozza ki témáját, a természetet, műtárgyat, luxuscikket, ruhadarabok hasonlataiból építgeti, kedvenc anyaga a selyem és bársony, kedvenc színei a sárga, arany, bíbor. A fiatal Babits számára arany kísértet a napugár, a mosoly gyöngyös. A fiatal Kosztolányi »négy fal között« találja meg csodavilágát, a »színes, tapintható zavart« énekli.⁹ Sokkal korábbi és szélesebbkörű azonban a próza-stílus szecessziós irányba való fejlődése. Ezt jelzi majd a századforduló prózairó-nemzedékének, a „tegnapok ködlovagjainak” emlékeztető tanulmánygyűjtemény is, a negyvenes években. Ennek szerzői rendszerint a „stilusromantikában” írják le azt az újat, amit ez a generáció a prózastílus megújításában hozott.¹⁰

A magyar próza első stílusforradalmára — Babits és mások egybehangzó véleménye szerint — Bródy Sándor volt.¹¹ Anélkül, hogy az ő hatását kisebbitenék, mégis azt hangsúlyoznánk inkább, hogy korántsem egyedül kezdeményezte és vitte végbe az új magyar próza forradalmát. Kortársai között voltak, akik tudatosabban — s éppen ezért Bródyra is hatást gyakorolva — fogták fel az új stílus problémáit. Justh Zsigmond és Ambrus Zoltán behatóan tanulmányozza a párizsi építészetet, lakásművészetet, zenét és festészetet, s benyomásait már a 80-as években visszhangos tárcákban közli olvasóikkal. Thury Zoltán két évig tanyázik a müncheni festőfiskola légkörében, s ugyancsak megtanulja, hogyan lehetséges a naturalista sötétenlátást könnyed plein air technikával ötvözni. Papp Dániel mint

⁹ HALÁSZ GÁBOR: i. m. 499.

¹⁰ Ködlovagok (Írói arcképek). Szerk. THURZÓ GÁBOR, Budapest. é. n.

¹¹ BABITS MIHÁLY: Könyvről könyvre. Ny 1934. I. 181.

nyelvész is tudatos előharcosa a stílusújításnak, amely a magyar irodalmat megszabadíthatja a feudális lomposágtól s a korszerű francia és angol próza szintjére emelheti. „Vallom magam is ezt az elvet — írja — valljuk mindnyájan, és miként a festő tetszése szerint kever vöröset és fehérét, hogy rózsaszínre tegyen szert, úgy mi is zabolátlan szabadsággal keverhetjük a nyelvárnyalatokat, sőt némelyek közülünk annyira mennek, hogy a vöröset nem is fehérrel, keverik, hanem sárgával és így a pomeráns színét állítják elő, rózsáé helyett.”¹² Gozdsu Elek, aki temesvári lakásán valóságos szecessziós múzeumot rendezett be, azon elmélkedik, hogyan lehetne a szecessziós próza sajátos, magyar változatát megteremteni. „Őszinte csodálattal és elragadtatással gyönyörködünk — írja — Böcklin tengerét látva. De őszinte határozottsággal utasítjuk vissza a magyar képek idegen színeit, bármilyen pompásak és gazdagok legyenek...” A magyar Alföld színeiben látja a magyar stílus valóság alapját: „Micsoda teljes, egyszerű, nemes és életteljes színek ezek! A világos sárga, a fehér, vörös és kék, a vörös és barna és mélyzöld, a lila és a kék minő csodás egyszerűséggel olvadnak össze. Mennyi szenvedély, nagy és erős küzdelem nélkül való, szerény életet fednek ezek a színek.”¹³

A Nyugat költőinek és prózaíróinak stílusában ez a már korábban kikísérletezett dekorativitás borul virágba. Nemcsak a „szépség költői” — Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Szép Ernő, Kemény Simon, Nagy Zoltán Somlyó Zoltán —, hanem első-sorban maga Ady terem pompázatos, dekoratív lírát.¹⁴ És nemcsak Ady, Kaffka, Krúdy, Csáth és Szomory prózája szecessziós, hanem Móricz Zsigmondé is, aki leginkább megvalósítja a Gozdsu követelte, sajátos magyar színekből ötvözött prózát, s a maga nemében csaknem olyan dekoratíven, mint az angol esztéticizmust követő Szomory vagy az „impresszionista” Kaffka. A Nyugat nagy egyéniségeinek stílusában épp a dekorativitás jelent lázadást a poros „népnemzeti” irállyal, a nemzeti klasszicizmus lélektelenségével szemben. A vérbő életélvezés, a mohó nosztalgiaikat, a maradiságból és vidékiességből való elszárnyalás vágyát kifejező, lázongó nyelvezetet vizsgálva érthetjük meg mélyebben és pontosabban, mit is jelent Ady kijelentése: „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen.”¹⁵

A szecesszió sajátos stílusjegye, a dekorativitás általában nem tisztán jelentkezik. Az a fajta esztéticizmus, amely a nyugati szecessziót jellemzi, a mi irodalmunkban aránylag ritka. Sokkal jellemzőbb a stíluskeveredés, a szecesszió egyiké, a megkésett magyar művészeti és irodalmi fejlődésben szintén csak a századfordulón jelentkező stílusokkal történő összefonódása. Bródy, akit „a stílusromantika” úttörőjének szokás tekinteni, egyszersmind a naturalizmus magyar meghonosítója is. Justh Zsigmondról, *Napló*-jával kapcsolatban, Halász Gábor állapítja meg, hogy az impresszionista stílus első magyar dokumentuma. S impresszionizmusról szokás beszélni Kaffka, Kosztolányi, Juhász Gyula, Tóth Árpád prózájával, költészetével összefüggésben is. S a szecesszióval együtt jelentkezik a szimbolizmus, amelynek különösen nagy szerepe lesz a magyar szecesszió komplikáltabb teljesítményeinek, leginkább Ady költészetének a problematikájában. Túlzás volna azonban e stíluskeveredés alapján bármelyik, megkésett jelentkező stílustörekvést centrumba állítani, Bródyt vagy Móriczot elsősorban és csak naturalistának, Kaffkát és Krúdyt impresszionistának, Adyt és Balázs Bélát szimbolistának tekinteni. Ugyanis ezek a stílussajátosságok mind a szecesszió belől, azzal kölcsönhatásban érvényesülnek csak. S különösen így van ez a Nyugat megindulásától, a magyar szecesszió második szakaszától, amikor az első szakasz művészi törekvései részben már túlhaladottakká válnak, részben összetettebben, ellentmondásosabban jelentkeznek.

¹² PAPP DÁNIEL: A bajai professzor nézetei. Budapesti Napló, 1898. 187.

¹³ GOZDSU ELEK: Böcklin. A Hét. 1898. 38. sz.

¹⁴ KOMLÓS ALADÁR: A Nyugat költői. Bp. 1938.

¹⁵ Ady Endre: A hétről. — Összes Prózai Művei. I. 125.

A szecesszióknak ebben a második korszakában mind kevésbé csak a polgári fellendülés tükröződik, mind erőteljesebben kap hangot az a bonyolult válság-problematika, amely a magyar polgárságnak a Monarchián belül elfoglalt, ellentmondásos helyzetével kapcsolatos. Olykor már a 90-es évek dekoratív szecessziójával is az életélvezés és életöröm szemléletétől elütő szemléletmód társul: kiábrándulás, fásultság, ironia, a valóság szürkességének a fölfedezése, amelyet a pompa, a gazdagság csak felszínesen, hazugul takarhat el. A korszak valamennyi művésznének életérzése az, amit Ady oly sokféleképpen, de legvilágosabban majd éppen a forradalmak küszöbén fog kifejezni: „Ki bírja még e szürkéséget, ki hazugokat tündököl . . .”¹⁶

A Nyugat teoretikusai a folyóirat első számaitól kezdve, tudatosan hangsúlyozzák a 90-es évek dekoratív szecessziójának felszabadító, úttörő jelentőségét. Abban, — írja Lengyel Géza a bécsi szecesszióról —, hogy „a mai architektúra törekvései egészségesebbek és marandóbbak, meg kell látni, hogy milyen fontos és heroikus munkát végzett a szecesszió”.¹⁷ Hasonlóképpen az elődök jelentőségét hangsúlyozza, miközben az új generáció tőlük való különbözőségét is megfogalmazza, Elek Artúr, a Nyugat 1911-es lírai antológiájának előszó írója is. A modern magyar lírának két nemzedékét különbözteti meg. Az elsőt, a 90-es évek lírikusait, mint írja „a dal derűje” jellemzi. A második, amely az elődök munkáját folytatja, egyszersmind tagadása is a szimpla életélvezésnek. Sajátos lényege szerint „a fájdalom költészete”; „a holt tárgyak váltakozó leírásában”, „a megbújó ösztönök, a lefojtott vágyak, a lázadó szenvedélyek”, valamint „a vad, buja illatok” kifejezésében kapja meg karakterét.¹⁸ Ha meg is maradnak, sőt igazán most fognak virágba borulni az első korszak jellemző törekvései, a dekorativitás igazán majd a Nyugatban válik irodalmunk általánosan jellemző jegyév, a főhangsúly mindinkább a szecesszióknak egy másik s még később egy harmadik, jellemző stíluselvére esik.

A dekorativitás a szecesszióknak csak külső megnyilatkozási formája, s mögötte olyan formaelvek dominálnak, amelyek magának a dekorativitásnak a jellegét is meghatározzák. Kétségtelenül közel áll a szecesszió a barokkhoz, a manierizmushoz és a rokokóhoz, ha csupán a díszítőelemek zsúfoltságát, túlzását, valamint a díszítő motívumok forrását vesszük figyelembe. Jellemző reá a természeti formák utánzása; különösen a növényi világból vett színek és vonalak burjánzása. A szecessziós dekorativitás erről az oldalról nézve nyilván rokon az impresszionizmussal. Mégis, a szecesszió aligha téveszthető össze bármelyik, külsőleg rokon irányzattal. A szecesszió leglényegesebb formaelve ugyanis a stilizáció, vagyis a kiemelésnek és összefoglalásnak egy olyan racionális módozata, amely túlmutat az utánzás elvén, vagyis a XIX. század valamennyi polgári stílusának közös alapján.

A szecesszió mindazokat a díszítőelemeket, melyeket felhasznál, lényegi vonásaikra egyszerűsítetten kapcsolja egymáshoz. Így egyszerűsödnek a bécsi szecesszió díszítőelemei néhány alapvonásból összetevődő geometrikus ábrákká; a magyar szecesszió természetből merített motívumai egyszerű indavonalakká; a francia Art nouveau grafikái és festményei egyetlen, hangsúlyos konturral összefoglalt színelvletté. Ez a stilizáló törekvés alakít ki sajátos viszonyt a szecesszió és az összes többi, korábbi művészeti stílus között. Ezeknek a díszítőelemeit, bármilyen eredetűek legyenek is, a szecesszió művésze stilizáltan, alapvonásaira egyszerűsítetten és egységes összhangba foglaltan törekszik fölhasználni. Így elevenedik fel a szecesszióban egy sor „neo-stílus”: neo-román, neo-gotika, neo-reneszánsz, neo-barokk, neo-romantika, anélkül azonban, hogy ezek bármelyike valóban önálló, tiszta stílust képviselne. A szecesszió ugyanis a stilizálás elvét nemcsak a díszítőmotívumra érvényesíti, hanem a teljes művészeti alkotásra fölveti és teljes következetességgel igyekszik érvényesíteni a stílusesség gondolatát. Ily módon a legkülönbözőbb eredetű és stílusú díszítőmotívumokat

¹⁶ Ady Endre: Összes versei. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965. II. 415.

¹⁷ LENGYEL GÉZA: Bécsi szecesszió. Ny 1911. I. 1180.

¹⁸ ELEKES ARTUR: Előszó a Nyugat lírai antológiája előtt.

is sikerül szerves egységbe hangolnia, s végső soron a stilizálás és a stílusegység elvén keresztül a modern művészet legfontosabb elvéhez, a konstrukció gondolatához eljutnia. Midőn a Nyugat-generáció fellép, 1908-ban a bécsi szecesszió már túljutott első dekoratív korszakán, s ez utóbbi, a modern avantgard művészetek felé mutató gondolat képviselőjeként jelenik meg. Ezt hangsúlyozza a bécsi szecesszió 1911-es budapesti kiállításának magyar kritikusa, Lengyel Géza is, megjegyezve, hogy a szecesszió művészei nem álltak meg a kezdeti kísérleteknél, hanem egy meghatározott irányban továbbfejlődtek. Belátták, úgymond, hogy „házat és bútort nem dekorálni, hanem konstruálni kell”.¹⁹

Irodalomtörténetünk azt a fordulatot, amelyet a Nyugat s különösképpen Ady Endre fellépése jelentett, hagyományosan úgy jellemzi, mint a szimbolizmus uralomra jutását. A hangsúly e felfogásban arra esik, hogy a megkésett magyar irodalmi és művészeti fejlődés ekkor, a Nyugat és Ady forradalmának eredményeképpen éri utol a nyugatot, tünteti el azt a negyvenéves fáziskülönbséget, amely a francia és a magyar irodalom között mutatkozik. A magyar szimbolizmus sajátosságát elsősorban tartalmi, világnézeti megnyilvánulásában látja, abban, hogy „míg a francia szimbolizmus jobbról, a magyar szimbolizmus inkább balról antiburzsoá.”²⁰ E gondolatot elsősorban Révai József Ady szimbolizmusát világnézeti összefüggéseiben elemző tanulmányai sugallják; de ez a lényege Földessy Gyulától Komlós Aladárig egy sor Ady-kutató felfogásának. Kétségtelenül alátámasztják az Ady szimbolizmusára vonatkozó álláspontokat mindazok az életrajzi tények, amelyek Ady és a francia szimbolisták párizsi találkozására utalnak, ez utóbbiak szemléletforradalmasító szerepét igazolják. Mindamellett lehetséges és szükséges látnunk, felismernünk mindazokat az esztétikai különbségeket, amelyek a franciák és Ady úgynevezett szimbolizmusa között nyilvánvaló.

Az esztétikai határok élesebb megvonásának szükségességére már a Nyugat egyes kritikusai is figyelmeztettek. A francia szimbolikus költészetet minden kortársánál alaposabban ismerő Szabó Dezső már 1913-ban felhívja a figyelmet annak a veszélyére, hogy Baudelaire-t és Adyt mint szimbolistákat azonosítják, holott az előbbi legföljebb csak a kezdeti ihletet adta a Párizs-járó magyar költőnek, aki éretten teljesen önálló költői szemléletet és alkotási módszert alakított ki.²¹ Valóban Ady — s tegyük hozzá, hogy legnagyobb, a maguk művészetében összegzést végrehajtó kortársai: Csontváry és Bartók — nem szimbolisták, alkotó módszerüknek csak egyik mozzanata a szimbolizálás, állomás egy komplikáltabb művészi program megvalósításában.

Az a harc, amely legmagasabb fokon Adyban zajlott le, nem elszigetelten Ady-probléma csupán, hanem a korszak egész művészetének problémája. A századelő polgári művésze számára, a Monarchia társadalmi valóságának viszonyai között, amennyiben nem kíván behódolni, amennyiben emberi és művészi egyénisége függetlenségét meg kívánja őrizni, egyetlen lehetséges út mutatkozik: a szecesszió, vagyis a valóságnak való háttáfordítás, az opozíció s végül a valóság újjáalakítása, a társadalmi forradalom vállalása. A magyar szecesszió legjobb képviselői mindhárom fokozatot átélik, az elvágódó romantikától eljutnak a pozitív, a jövő új társadalmát körvonalazó célkitűzésig. Ennek az igénynek a létezését tükrözi s tudatosítja a fiatal Lukács György, Novalisról és a romantikus költői világnézet problematikájáról írva. Éles cezurát von egyfelől a felszíni dekorativitás és metafizikai szimbolizmus, másfelől pedig a valóságot alakító, konstruktív stíluselv között. „A sors poetizálása, nem sorsalkotás — hangsúlyozza. — A belső úton, amin ők mentek csak adott dolgok organikus beolvasztása volt elérhető, csak a dolgok képeinek gyönyörű elrendezése, nem uralkodás a dolgok felett.”²² Lukács polémiája nyilvánvalóan a szecesszióknak egy korábbi, túlhaldottabb stádiuma ellen s egy konstruktív, „sorsalkotó” tendenciája mellett való állásfoglalás.

¹⁹ LENGYEL GÉZA: A bécsi szecesszió. 1911. I. 225—27.

²⁰ KOMLÓS ALADÁR: A szimbolizmus. Bp. 1965.

²¹ SZABÓ DEZSŐ: A romantikus Ady. Ny 1911. II. 1086—1094.

²² LUKÁCS GYÖRGY: Novalis. Ny 1908. I. 313—324.

Ebből a szempontból szinte perdöntő jelentőségű, hogy az Ady művészete körül kibontakozott vita, amennyiben ténylegesen esztétikai kérdésekről volt szó, nem a szimbolizmus körül forgott. Jól mutatja ezt *A fekete zongora* körül kibontakozott poémia. Ignotus a Nyugatban megjelentetett vitacikkében nagyon éles esztétikai érzékkel vette észre, hogy a nagyközönség számára az érthetlenség forrása épp a vers racionalizmusában, abban a tudatos sűrítő és szintetizáló törekvésben keresendő, amely Ady egész költészetének legjellemzőbb vonása. S mindaz, amit ezzel kapcsolatban jellemzőképpen elmond, lényegében a szecesszió lényegkiemelő és szintetizáló módszerének a leírása: a költői stilizálás és konstruálás Ady megvalósította módszerének a jellemzése. „S nemcsak a nyelv tökéletesedik, hanem a beszéd is — írja. Így keletkezhetik olyasféle költői technika, mely mint a képrészben a Puvis vagy a mi Fényes Adolfunkké, le tesz arról, hogy a gyapjút gyapjúnak, a fát érdesnek, a matériát matériálisnak fesse, letesz arról is, hogy körülményesen megfesse fény- és árnyékplasztikájuk minden részletét, s színjátásuk minden adalékát, hanem ki nyugodtan, ki nyugtalan, ki holdvilágát ki pokoltűzét, ki a fűvet, ki az emberi ábrázatot egyszerűsített színekkel, s ezeknek mindent tolmácsoló, pótló és helyettesítő erejével festi meg.”²³

Ady versalkotó módszerének valóban az a legjellemzőbb vonása, hogy minden motívumot, amit versébe olvaszt, leegyszerűsítetten, a vers gondolati célkítűzésének és indulati töltésének megfelelő arányban foglal össze. Hallatlan gazdag költői motívumkinccsel bír, a tulajdon életének eseményei, a társadalmi és természeti környezet, a biblia és a legkülönbözőbb mítoszok s nem utolsósorban a legkülönbözőbb művészeti stílusokból merített motívumok egyszerre és összeolvadtan jelennek meg, nemcsak egy-egy kötetben, egy ciklusban, hanem egyetlen versen belül is. Motívumkinccsének leltárát többen is átvizsgálták, legaprólékosabban Földessy Gyula. S alighanem a legnagyobbat is ő tévedett, amikor Ady minden egyes motívumát válogatás nélkül jelképez, szimbólumnak fogja fel, olyan esetekben is, amikor az illető motívum egyáltalán nem rejtett, csak intuitíve felfogható tartalmat hordoz, hanem teljesen világos, racionális, lényegére sűrített értelmet. Ez a mindent szimbólumnak felfogó szemlélet lehetett a forrása azoknak az értelmezéseknek, amelyek Adyt alapvetően irracionális költőnek tekintették. Holott nemcsak a publicista, hanem a költő Ady nagy ereje is elsősorban racionalizmusában, lényeglátásában, s ezen lényegi összefüggéseiben meglátott valóság lényegét tükröző költői stílusban való kifejezése volt.

Természetesen hiba volna, ha Ady szimbolizmusát — racionalizmusának elsődlegességét hangsúlyozva — elvetnénk, mellékes mozzanatának nyilvánítanánk, és ezzel együtt elfednénk költészetének tényleges ellentmondásosságát. Ehelyett inkább annak a viszonynak a megfejtése szükséges, amely a szimbolista örökség s Ady saját stilizáló és összegző alkotói módszere között van. Nem véletlenül fordul Ady oly érdeklődéssel éppen a francia szimbolizmushoz. Valamennyi XIX. századi polgári stílusirányzat közül ez távolodik el leginkább a valóság utánczásának az elvétől, az törekszik leginkább a felszín mögötti, lényegi összefüggések művészi megragadására. Látnunk kell azonban, hogy mennyire lényegesen különböznek a francia szimbolizmus s a valóságot szimbólumokkal is közelítő Ady világnézetének előfeltételei. A francia szimbolizmus ugyanazokból a társadalmi és világnézeti forrásokból származik, amelyből a realizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus. Nem annyira reakciója, mint inkább kiegészítése a pozitívista tudományosság alapján a legvégső metafizikai kérdésekkel szemben tehetetlen valóságábrázolásnak. A baudelaire-i szimbolizmus, a Nyugat esztétáinak ma is helytálló értelmezése szerint: a hit keresése, „amely megállítja a kétséget, amely az egyedüli építőanyag a földön, ahol minden látszat káprázat és csalódás”.²⁴ Adyban is benne van a baudelaire-i életérzés, reá is jellemző — különösen kifáradásai, vereségei idején — a megoldásnak irracionális világmagyarázatban, a hit mindent

²³ IGNOTUS: *A fekete zongora*. Ny 1908. I. 139—161.

²⁴ ELEK ARTUR: *Üldözött szimbólumok*. Ny 1908. I. 113—117.

megoldó nyugalmában való föltalálása. De sohasem szűnik meg hangoztatni, hogy az irracionális világmagyarázat nem elégíti ki. Ezért is „ünnepli s kéri számon az emberi érzelmet az irracionálizálódott világban;” „hiszek az észben» — írta egy kis prózai jegyzetében is, a „Világba”.²⁵

Adyt mint a napirenden levő politikai forradalom legkonzekvensebb végiggondolóját, költői hírnökét jellemzi az irodalomtörténet. Ady azonban nemcsak forradalmár költő; egyszersmind egy esztétikai forradalom legradikálisabb, az összefoglalásig eljutó képviselője. Esztétikai jelentősége korántsem annyi csupán, hogy egy már Nyugaton, a haladottabb irodalmakban kikísérletezett költői ábrázolásmódot magyar talajba ültetett, hanem az, hogy a Monarchia, a századforduló korabeli Magyarország bonyolult társadalmi és ideológiai viszonyai között megtalálta azt a művészi módszert, amelynek segítségével képes volt föltárni a lényegbevágó összefüggéseket, s esztétikai értelemben megteremteni egy új valóság körvonalait. Csak ha ezt az individuális lázadástól a társadalmi forradalomig ívelő, szecessziós Adyt felismerjük, s ha a szecesszió fölszíni, dekoratív vonásai mögött meglátjuk szintetizáló és konstruktív erejét, láthatjuk át reálisan annak a költői forradalomnak a jelentőségét, amelynek élén állt.

Ady nem volt teljesen magányos, jóllehet, különösen élete utolsó éveiben emberként is, politikusként is és költőként is magára hagyatottnak tudta magát. Az a zenei forradalom, amelyet Bartók Béla kezdeményezett, ugyanabba az irányba hatott, mint az övé, s a korszak végén *A csodálatos mandarin*ban eljutott a szecessziós zene lezáró, nagy szintéziséig. S a szecesszió festészeti stílusának hasonló, nagyarányú szintézise valósul meg Csontváry festészetében, a *Baalbek* és a *Magányos cédrus* kompozíciójában. Mint ahogy Ady költészetének, Bartók és Csontváry művészetének is dekorativitás s a szimbolizmus csak kiegészítő mozzanata; a lényege pedig a valóság, mítoszok és szimbólumok elemeit lényegükre egyszerűsítő stilizáció, a nagy szintetizáló erő, a konstruktivitás. Ez teszi őket képessé arra, hogy ne csupán a magyarság múltjának s jelenkori történelmének összefüggéseit, hanem mintegy a jövőbe mutató tendenciákat is világosan körvonalazzák. S ennyiben valamennyien túl is nőnek a szecesszió, azon a stíluson, amelynek megteremtői, legrangosabb képviselői. Ilyen értelemben Csáth Géza, Bartók zenéjének egyik első megértője és méltatója joggal veti fel, hogy Bartók zenéje nem egyszerűen — korhoz kötött jelleget megtestesítő — „szecessziós zene”, hanem — egyetemesebb értelemmel bíró — „modern zene” is egyszersmind.²⁶

Fölmerül mindezek után az a kérdés: hogyan viszonylik a szecesszió a XX. század modern művészeti forradalmához, az avantgard mozgalmakhoz. Amint már utaltunk rá, Halász Gábor a magyar szecessziót is, együtt az egész bécsi, berlini s nyugat-európai szecesszióval a polgári művészet utolsó nagy kivirágzásaként tartja számon. S mint ilyet odasorolja a túlfinomult, hanyatló, dekadens művészeti stílusok közé. A polgári társadalom művészetének végső kicsengését, hattyudalát méltatja benne. Kétségtelen, hogy a francia Art nouveau és az angol Modern Style szecessziója elsősorban dekadens művészet. S tagadhatatlanul jelen van a túlfinomultság, a dekadencia a bécsi, illetőleg a magyar szecesszió más társadalmi és ideológiai feltételek között kibontakozott szecessziójában is, beleértve a legradikálisabb, a társadalmi forradalommal legszorosabb kapcsolatba jutott képviselőit is. Beleértve azokat a művészeket, akik a szecesszió felszíni és felületes lehetőségein túl a benne adott racionális magot növesztették ki, a lényeg megragadására s az összefüggések megteremtésére irányuló művészi módszert tették meg művészi stílusú alapelvévé. De éppen ez a racionalitásuk hangsúlyozza, hogy forradalmiságukban is belül maradnak a polgárság világnézetén. Egyébként sem lerombolni akarják a múltat, mindazt a kulturális örökséget, amit az emberiség

²⁵ VARGA JÓZSEF: Ady Endre. Magvető, 1966. 419.

²⁶ CSÁTH GÉZA: Bartók Béla. Ny 1906. I. 513—515.

és a magyarság felhalmozott, hanem a lényegét kiemelni, s új összefüggésekbe, értelmesebb rendbe foglalni. A szecesszió mint stílus: szakítás az elmúlt korok avult és célszerűtlen izlésével, a historizmussal, a romantikával s minden egyéb előzménnyel. Egyszersmind azonban hagyományörző stílus, amely tudatosan és értelmesen fel kíván használni a múltból is mindent, ami értékesnek, maradandónak, emberinek és magyarnak tetszik. Jellemző, hogy a magyar szecesszió legnagyobbjai — Ady, Bartók és Csontváry —, midőn szakítanak a magyar uralkodó osztályok túlhaladott, feudális historizmusával, egyszersmind egy új, korszerűbb történeti tudat kialakításán fáradoznak. S ilyen értelemben beszélhetünk az egész Nyugat mozgalom újító s hagyományörző jellegéről.

Ady s az egész magyar szecesszió tragédiája, hogy az az osztály, a magyar polgárság, amelynek nevében, egy új kultúra teremtésének az igényével felléptek, nem vállalta saját politikai forradalmát, s nem vállalta saját művészetét sem. Leginkább a háború éveiben válik mindez világossá, midőn Ady szenvedélyes kifakadásai tudatosítják is a tragédiát. „De én már e földindulás után aligha lehetek én, akárhogy vigasztalnak leghívőbb barátaim. Ordítani szeretnék, ha lehetne a dühtől, hogy a mi embrió polgárságunk, melynek lelkévé szegődni akartam, milyen állatian ordítja a vért. Ez sohasem volt érdemes azokra a javakra, mikhez eljuttatni szerettük volna őket.”²⁷ Ady a legfejlettebb polgári kultúra szintjén álló kultúrát kívánt teremteni, társaival egyetemben. A századforduló Magyarországon ez forradalom volt. De forradalom volt annak a felismerése is, hogy új kultúrát a polgárságra támaszkodva immár lehetetlen teremteni. Ady az első azok között is, aki új társadalmi és világnézeti bázist keres az új kultúra alapjául, s összetalálkozik a munkásosztállyal és a szocializmussal.

Az új, a szocialista forradalom távlataihoz kapcsolódó művészeti mozgalmak — a Nyolcak köre és Kassák avantgardista mozgalma — folytatja azt, ami a szecesszió stílusában a leghaladottabb. A stilizáció és a konstrukció elvét készen kapják elődeiktől. Mint ahogy Le Corbusier vagy a német Bauhaus-mozgalom húszas évekbeli kivirágása nem volt elképzelhető Otto Wagner vagy Van de Velde, a szecesszió úttörése nélkül, a magyar avantgard mozgalma sem képzelhető el nélkülük. Ugyanakkor azonban az avantgard tagadás is, sőt elsősorban tagadás: konzekvens elvetése minden hagyományosnak. Adynak is, akinek utolsó évei magáramaradottságát nemcsak azzal magyarázhatjuk, hogy polgári elvarárai hagyták cserben, hanem azzal is, hogy a radikálisabb, szocializmus alapján álló művészeti törekvések az egy évtizeddel korábbi viszonyokhoz képest fejlettebbek és önállóbbak. Benne s általában a Nyugat, a szecesszió polgári világnézetű művészetében nem ismerik el többé a leghaladottabb művészetet, az esztétikai vezető szerepet is a maguk oldalán látják.

A magyar szecesszió — éppen úgy, mint a felbomlott Monarchia hasonló művészi törekvéseinek — 1918, a háború vége jelenti a lezárását. Mindez nem jelenti azt, hogy teljesen megszűnik. De megszűnik úgy létezni, mint uralkodó stílusirányzat. Helyébe a szociális realizmusnak már korábban, a novellisztikában és a móríci regény törekvéseiben létező, új realista elve lép, illetőleg a kassáki avantgardizmus elszigetelt, de mégis szívósan a jövő — József Attila és Derkovits Gyula — irányában munkálkodó, konstruktivizmusában testet öltő stílusprogramja. Ezek azok a dinamikus stílusirányok, amelyek az új korszak arculatát leginkább képesek visszatükrözni.

Tovább él azonban a szecesszió stíluselve is, de már egy változott, átalakult, letisztult formában, a Nyugat nemzedékeinek művészileg is és emberileg is lehiggadt, érett művészetében. Igaz, hogy a konstruktivitás, a szecesszió legdinamikusabb művészi módszere a korszak polgári művészetében teljesen elhalványul, szemben az avantgard aktivizmusával. De a dekorativitás, a stilizáló lényegmegragadás annál tisztultabban, művészileg érvényesebben fejlődik tovább. S így a művészet utóvirágzásában, lehanyatló ívében is szemléletesen tükrözi azt a kort, amelyben genezisének nyerte, a századforduló polgári virágzását. A klasszicizált szecesszió humá-

²⁷ Ady Endre: Válogatott levelei. Szépirodalmi, 1956. 505.

nus nosztalgiáiban a magyar polgári hőskorszak — ezen rövid, ellentmondásos, de mégis oly termékeny időszak — ideáljai fogalmazódnak újjá, s kapnak reális funkciót, szemben a két háború közötti Európa antihumanista eláradásával.

Végül még egy terminológiai kérdés. Jóllehet, a tények alapján nyilvánvaló, hogy létezett magyar szecesszió, egy a nyugati impresszionizmustól és szimbolizmustól, majd a nyugati avantgardista irányzatoktól elvileg élesen elkülöníthető stílus, mégis fennmarad a kérdés: élünk-e ezzel a fogalommal? Nem volna-e helyesebb a kor művészetét ugyan nem pontosan jellemző, ám megszokott, beidegzett elnevezéseknél megmaradnunk? Hiszen azok a művészek is, akik a magyar szecessziót megalkották, viszonylag ritkán élnek ezzel az elnevezéssel, s ha élnek nem egyszer ellentmondó, nemcsak azonosuló, hanem elhatároló értelemben is. Mindezek azonban a tudományos objektivitás számára másodlagos szempontok. Történeti tény, hogy az összes ma használatos nagy stíluskorszakok elnevezéseit a XIX. század adta. Ez nevezte el a gótikát gótikának, a reneszánszt reneszánsznak és a barokkot barokknak. S tette ezt azért, hogy a klasszicizmus szótárában a „gótika”, valamint a „barokk” elnevezés mint gúnynév, mint az ízléstelenség és a művésziatlenség szinonimája szerepelt. Halász precíz objektivitással írja le, milyen hangulati változásokon ment keresztül rövid félévszázad leforgása alatt a szecesszió elnevezés. Kezdetben a „merészség”, bátor újító szellem neve volt. Ebből a rangos pozícióból süllyedt alá az „ízléstelenség” szinonimájává. S innen emelkedik lassan arra a fokra, amikor az általa teremtett sajátos és különleges értékek hangsúlyozódnak, arra a fokra, amikor „az eldobott divatból kibontakozik a maradandó ízlés, a szépség különleges árnyalata”.²⁸ S valóban így van: mindabból, amit a századforduló modern magyar művészete megteremtett, leginkább azok a magaslatok látszanak, amelyeket Csontváry, Ady és Bartók művei emeltek. S ha tudjuk, hogy ezek milyen értékek, talán már nem is fontos az elnevezés; s ha mégis fontos, az legföljebb a tudomány szempontjából, amely saját maga indoklását látja az egymástól különböző dolgok terminológiai is éles, határozott megkülönböztetésében.

András Diószegi

SUR L'ART NOUVEAU

L'auteur de l'étude considère l'art nouveau comme le style dominant du tournant du siècle en Hongrie. Ce fut notamment le style au tournant du siècle lequel a pénétré chacun des arts et y exerçait une influence fertile. L'auteur distingue deux périodes de l'histoire de l'art nouveau en Hongrie: la première à compter des années 96 jusqu'au début du périodique Nyugat. L'art nouveau de la littérature de cette époque, en premier lieu de la prose, a été caractérisé surtout par une aspiration à la décorativité. La deuxième période commença avec la publication du périodique Nyugat, en 1908, et dura jusqu'à la fin de la première guerre mondiale. L'aspiration à la décorativité persistait encore dans la deuxième période aussi bien dans la poésie lyrique que dans la prose. La tendance de cette période était cependant la négation de la tendance de la période antérieure et s'exprimait par la domination de principes de style lesquels étaient formulés pour la première fois par l'art nouveau précoce. Tous ces problèmes apparaissaient à un niveau supérieur dans la poésie d'Endre Ady tout comme dans la peinture de Csontváry et la musique de Bartók; l'art desquels est par ailleurs considéré par l'auteur comme un phénomène en rapport avec l'art nouveau. L'auteur pose le problème des rapports du symbolisme avec l'art nouveau au sujet de l'ensemble des problèmes que soulève la poésie d'Ady et considère l'art nouveau comme une tendance de style plus vaste, comprenant le symbolisme également. Dans ses analyses, l'auteur jette un regard aussi sur les autres tendances de l'art nouveau en Europe, en essayant de prédire la place propre à l'art moderne hongrois. Contrairement à l'art nouveau de l'Occident lié étroitement à la décadence, l'auteur apprécie la tendance de l'art nouveau en Hongrie comme une renaissance littéraire, une révolution réelle de style, style qui précéda immédiatement les mouvements d'avant-gard et préparait sous plusieurs rapports la voie à ceux-ci.

²⁸ HALÁSZ GÁBOR: i. m. 497.