

A GARAMSZEGI VÍZIVÁR

Az *Ars Hungarica* 1975–1979. évfolyamaiban közölt dolgozataimban a hajdani Nagy-Zólyom ispánságának – zömmel a 14. század elején épített – templomait, azoknak freskóit, kőemlékeit ismertettem. Ezúttal a Zólyom (Zvolen) városától északra eső Garamszeg hajdani, 15–16. században épített, hajdan négy saroktornyos vízivárának – az egykori Poltári Soós-féle castellumnak – maradványait keressük fel.¹ Az itteni Garamszegi Géczyek építtette egyemeletes, barokk kori kastély s Garamszeg híres artikuláris fatemploma, harangtornyával s a falu temetőjével együtt, kivülesik e tanulmány keretén.

Sajnálatos, hogy a szlovákiai műemlékvédelem – amely a második világháború után nagy műgonddal állította helyre a Felvidék középkori templomainak hosszú sorát, kevesebb figyelmet fordított e terület középkori várainak, várkastélyainak és újkori kúriáinak megmentésére. Így aztán – csupáncsak a történeti Zólyom vármegye területén – reménytelen pusztulásnak indult a régóta romladozó zólyomi Óvár (a Pusty Hrad), az ugyancsak századok óta omladozó Saskő vára, Dobronya kicsiny várromja. Harminchat esztendeje az időjárás és a kíváncsi kirándulók martaléka a Nagy Lajos alapította² Végles vára, amely a második világháború harcái során égett ki. (Ugyanez a sorsa a lipitai Likavának s a turóci – a Révay grófok birtokában volt – Szklabina várának.) Szabályt erősítő kivétel az ugyancsak Nagy Lajos építtette zólyomi (új) vár. A zólyomi várat – leszámítva azt, hogy restaurálásakor emeleti dísztermének még a 15–16. század fordulóján freskált falait holmi társadalmi „rohamunkában” leverték – a Szlovák Nemzeti Galéria egy részének elhelyezése végett szépen rekonstruálták. Zólyomlipcse pedig, korábbi átépítéseinek vastag vakolata alatt ma is híven őrzi a 13. századi alapfalait.³

A várakénál még mostohább a kastélyok, udvarházak sorsa. A Radvánszky család radványi kastélyát a regionális levéltár céljára mintaszerűen helyreállították. Megkezdték az alsómcinyei kastélynak – Beniczky Lajos 48-as honvédeztudós szülőházának – renoválását is. (Ezt az épületet a Középszlovákiai Műemlékfelügyelőség saját céljaira állította helyre.) Ám ezeknek a szép eredményeknek ellentétképpen tövig lebontották a háborúban súlyosan sérült lipitai, kisselmecei gótikus kastélyt, „Jánosházát”. Egyik toronyalja kivételével teljesen elbontották a hajdani zólyomi Királyfalva (Kralova) reneszánsz

*Garamszeg – ma Hronsek – II. Endre király óta környékével együtt Kürtösi Radun comesnak s ivadékainak adományozott birtoka. Az addig névtelen jószág nevét 1345-ben, majd 1358-ban említte először oklevél „Garamzegh” alakban. (Későbbi névváltozatait majd a dolgozatom egyes szakaszainál ismertetem. – Z. L.)

kori saroktornyos kúriáját is; ebben a 15. századi castellumban egy ideig Wesselényi Ferenc nádor és Széchy Mária, a murányi Vénusz rezideált. Teljes pusztulás vár az ottani JRD – termelőszövetkezet – területén álló, 14. század eleji alapokon nyugvó, várszerű felsőmicsinyei – előbb Mikefalvi, majd Beniczky féle – kastélyra és az ugyancsak Zólyom megyei Osztróluka két – 17. és 18. századi építésű – kúriájára is. A dubravicai Urbányi–Esterházy féle castellum romjai is az utolsókat rúgják. (A zólyomi városi főtér északi oldalát lezáró Urbányi–Esterházy-féle egyemeletes, címeres timpanonú kastély viszont – elhanyagoltan, de relatív épségben – még áll.) Végtromlásra jutott a 17–18. századi építésű – ugyancsak középkori alapokon álló – zolnai, egyemeletes „kástiel” is; ez az épület Zolna 1311-ben épült templomával együtt a második világháborús csaták ágyútűzébe rongálódott meg. A felsőrakitói Zolnay- (majd Újhelyi-) féle klasszicista kúriának – ez sem lévén „műemlék” – épületplasztikáját leverték, kályhát, parkettáit kidobták s annyira átmodernizálták, hogy ma már csupán magas fedélszéke jelzi azt, hogy antikvitás.⁴

Utólag – és más államhatárok között élőknek – nehéz rekriminálni azt: miért nem helyezték védetség alá ezeket a jelentős építészeti objektumokat? Miért hagyják veszni őket? Talán ez is annak a régebbi, vulgármaterialista szemléletnek következése, amely a várakat, kastélyokat, udvarházakat – egyszóval a középkori s a barokk világi épületeket – a hajdani kizsákmányolók kőbefaragott jelképeinek tulajdonította? (Magyarországi kastélyaink is így kerültek – 1945 és 1955 között – ebek harmincadjára.) Bizony ez a szemle lesújtó, ha összehasonlítom néhai Divald Károlynak 1911-ben a Zólyom megyei – akkor még lakott és ápolt – kastélyokról írt munkájával.⁵ Vajon az, aki e sorok leírása után hetven esztendővel a most felsorolt építészeti emlékeket megnézi – úgy, mint a Divald-látta kastélyokat –, talál-e még valamit a helyükön? És mit?

Mindenesetre ezek az emlékek a hajdani magyarországi művészet történetével a legszorosabban összefüggenek. És – ezúttal a garamszegi, ugyancsak romlásnak indult – reneszánsz kori vízivár esetében, ellentétben a szlovák szakirodalom publikációs módjával, feladatomnak érzem nem csak az építészeti emlék felidézését, de az egykori építetők, a hajdani tulajdonosok történeti anyagának közlését is. Mert a garamszegi vízivár – ez a maga nemében unikális emlék – immár maga is e pusztuló váraknak, kastélyoknak gyászos koszorújába, e műemlék-nekrológ sorozatba ízül.

GARAMSZEG ÉS A POLTHÁRI SOÓS CSALÁD – A VÍZIVÁR MARADVÁNYAI

A szlovákiai műemlékek – 1967-ben közreadott – nyilvántartása – csakúgy, mint a legtöbb vár, kastély, kúria esetében – a garamszegi régi vízivár említésekor szót sem ejt e hajdani castellum építőről.⁶ Szerencsére a garamszegi vízivár egykor felvonóhidás csapórácsos főkapujának íve felett még ma is ott őrködik a hajdani építetőknek – két oroslán közrefogta – reneszánsz kori címere. Pajzsában három felfelé irányított kopja helyezkedik el, a kopják előtt keresztbe fektetett kürt. A Kürtösi családból, Nyárad fia Radun ispántól (1223–1250) eredő családok heraldikai jegyei ezek. Ebben a megfogalmazásban pedig – félre nem érthető módon – a Póniki, majd Polthári Soós családnak címerábrái.⁷

S most nézzük: mi maradt ebből a 15–16. századi – a maga nemében egyedülálló –,

egykor a Garam vize által közrefogott négy saroktornyos vízivárból? A nagy részben már lebontott négyzetalaprajzú castellum terepviszonyai még jól mutatják az egykori Garam-ágakból alapított vizesárkok helyét. Valószínű, hogy a castellum – s annak feltehető, 13–14. századi magja – azon a természetes Garam-szigeten épült fel, amelyről mint szigetről már egy 1358. évi oklevelünk is megemlékezik.⁸

Az eredetileg négy saroktornyos castellumnak ma mintegy 50 m hosszú északi és nyugati homlokzati épületei állnak, északkeleti, északnyugati s délnyugati végükön egy-egy zömök (20, 19, illetve 13 négyzetméteres belvilágú) saroktoronnyal. Az északnyugati toronyhoz egy nagyobb méretű emeletes épület csatlakozik, az északra néző főkapu széke, pontosabban: enyhén előreugró kaputornya, felette az emeleten 37,3 m² és 55 m² belvilágú termekkel. Noha a váracskának mind északi, mind nyugati – megmaradt – szárnyát nagyméretű emeletes helyiségek tagolják, maga a tornyokkal, s a várfalat – casaforteszerűen – alkotó emeletes épületekkel körülvett vártérségnek szíve a várudvarnak egy különálló kastélyszerű emeletes épülete. Ez a mag – amely valószínűleg egy 13–14. századi kúria helyére épült – emeletes, öt helyiségből álló palacium. A lépcsőházból délnek s északnak nyíló egy-egy terme 80,3 m², illetve 78 m² alapterületű.

Mivel a castellumnak ma már csak centruma – a most említett kastély – s északi, illetve nyugati épületrendszere áll (déli és keleti szárnyait, délkeleti saroktornyával együtt már lebontották), a castellum hajdani alapterületét, a Garam-ágakból kialakított vizesárkok nélkül kb. 2500 m²-re tehetjük. A bontások miatt, s a váracska kegyetlenül elhanyagolt állapota miatt ma már csupán annak északi homlokzati szárnya árul el valamit e 16. századi reneszánsz épületnek egykori jó proporciójából. Vizesárkát már régésrég betömték. Az emeletes északi főhomlokzati részt két – szabálytalan elhelyezésű – torony fogja közre. Az északnyugati torony s a kapuszéket magába foglaló torony kiugrik a homlokzati síkból, az északnyugati torony ablakai szűkítettek, inkább kilövőrésül szolgálnak. Magának az aránylag épen maradt főkapunak töretlen, reneszánsz stílusú kerete egy félkörzáródású lovaskaput karol körül. Ez az elhelyezés, a reneszánsz kő kapukeret bemélyedése, a kapu mellett kétoldalt meglevő kilövőrésekkel együtt elárulja: ez a kapuzat egy egykori felvonóhidás, csapórácsos bejáratnak a maradványa. S ebből következik az is: a főkapu lebocsátható hidpallója egy hajdani vizesárkot – a már említett Garam-ágot – hidalta át.

Az egykori, az egész vízivárat körülvevő vizesárkot – amelyről ma már csak a terep horpaszai árulkodnak – 1975-ben az északi és a nyugati homlokzatnál Balassa Géza prof. (akkor Besztercebányán az ottani műemlékfelügyelőség régésze) kutatta, s ő állapította meg azt is, hogy a föld alatt az erődrendszernek mind déli, mind keleti részei is megvannak.

A garamszegi vízivár még megmaradt épületeinek állaga 1930 óta (amikor először látam) aggasztóan romlik. 1974-ben ugyan Radmilla Ondrejcková kutató jelezte: „megkezdődött a kastély feltárása”, ám Balassa Géza 1975. évi néhány kutatóárkán kívül ott semmiféle más munkát nem végeztek. Ondrejcková mérnöknőnek a felmérést s a rekonstrukciós vázlatot köszönhetjük. A váracska közepén álló kastélynak s a homlokzati szárnyaknak – a lakások miatt nehezen megközelíthető – belsejében ma is áll a kastély emeleti nagytermei felé vezető lépcső, itt-ott stukkók maradványával, a nagyterem falán teljesen elpiszkolódott, kivehetetlen freskómaradványok egy az 1576. évre utaló dátummal, néhány késő középkori vas ablakrács. A váracska legépebb, északi homlokzatának

földszintjébe a közelmúltban – a régi falaknak vandál áttörésével – egy modern garázt építettek bele; ezzel aztán még az észak felől szemlélhető egységes látványt – e kastély vue-jét – is tönkretették.

Művészettörténész számára mindössze a fenn egyenes, s alatta félkörzáródású reneszánsz kapuzat s a kapuív felett látható Polthári Soós címer műformája őrzött meg keveset e hajdanában ékes épületcsoportnak szépségéből. Mindez műemléki gondozást igényelne. Csakúgy, mint ahogyan a kastély lépcsőháza, stukkói, freskói is megtisztításra várnak.

Megmentése, feltárása, a vízivár építkezéseinek periodizálása pedig igen sokat ígérő régészeti-kulturtörténeti feladat. Hiszen éppen a Polthári Soósok poltári uradalmi központját 1970-ben a szlovák régészet egyik jelentős eredményeként tárta fel Igor Hrubec.⁹ De ugyanez a garamszegi vízivár megérdemli a magyar hadtörténész s a történetbúvár figyelmét is.

S most lássuk: mit tudunk a garamszegi vízivár építőiről, tulajdonosairól, s a castellum történeti szerepéről.

GARAMSZEGI REGESZTÁK – A GARAMSZEGI VÍZIVÁR TÖRTÉNETI SZEREPE

Garamszeg területe – akkor még névtelenül – II. Endre király adományaként került Kürtösi Radon királyi prisztaldus, liptai miniszteriális (1223–1250) kezére. Garamszeg – s mintegy hat szomszéd faluból álló környéke – II. Endre király adományának időpontjától fogva a 17. századig, a Radun comestől eredő Polthári Soós, illetve Kürtössy család fiágának kihaltáig e két családnak birtokában volt. A két ikercsalád közül a Póniki, majd 1375 után Polthári Soós család tagjai voltak a módosabbak. A 15. században a Kürtössyekbe való beházasodás útján leánynegyedként kisebb garamszegi birtokrészhez jutott egy bizonyos Prekopról, vagy Prokopról elnevezett kisenemesi Prekop család is; az egysessziós nemesek rangján éltek.

A 17. században, a Polthári Soós család fiágának kihaltakor – ugyancsak beházasodás útján – a Nógrád megyei Géczy család szerezte meg Garamszeget. A 17. századtól a – magukat ettől fogva Garamszegi előnévvel díszítő – Géczy család, s egy ideig zálogos bérlőik, a báró Schmidég család tagjai birtokolták e falut. A Géczyek nem csak a Garamszegi előnevet vették fel, átvették a kihalt Polthári Soós család címerét is. A Géczyek a 18. században egy másik kastélyt is emeltek Garamszegen. Ezen a barokk kastélyon – immár a Polthári Soósok leányági utóda, Géczy István címereként – a Polthári Soósok régi címere jelenik meg.

A falu nevééről: a „Garamzeg” névvel 1345. dec. 31-én, 1358. május 11-én, majd 1383. június 5-én kelt okleveleink illetik falunkat.¹⁰ (Említettük: Garamszeget, a területet az 1235. évi – 1250-ben megerősített – diploma még nem nevezi nevéin; az 1250. évi oklevél a névtelen területnek csupán a király által a zólyomi várföldekből kihalított határait írja körül.)¹¹

Később a falut – vagy annak egy részét – az ugyanitt birtokos Kürtössy család egyik tagjáról, az 1278–1303 közt említett Gálról, Kürtösi Radon egyik unokájáról Gálfalvának, a 15. században szlovákosan Galovicának is nevezik. A 15. században Garamszegnek egy másik nevével is találkozunk: alighanem a Garam itteni kanyarára, szigetére uta-

lással már nem csak a magyar (Garam) Szeg névvel illetik, hanem – a német Zwickl torzításával – Cziklafalvának, Cviklinának, Cviklinafalunak is elkeresztelik.¹²

És még néhány – Garamszeggel kapcsolatos – településtörténeti adat! Ha rekonstruáljuk – s ez lehetséges – az 1235-ben szerzett s 1250-ben, majd 1293-ban újra megjárt Kürtösi Radon comes-féle földterületet, megállapíthatjuk: ebből a 13. századi, akkor még anonim földterületből alakították ki a Kürtösiek ivadékai a részben személyneveket viselő Farkasfalvát (Volkanról: Vlkánová), Petőfalvát, Illésfalvát, Nagyréret, Lukavicát s magát Garamszeget. A 13. században keleten és délkeleten a zólyomi királyi erdővók falvai (Badin, Ardó alias Hajnik), délen Halász alias Ribár, a királyi halászok telepe határolta földjüket. Keleten pedig a 13. század végére – Cserényvel, Szebedényvel, Számporral, Zolnával, Mikefalvával (későbbi nevén Micsinyével) – saját atyafiságuk, a többi Kürtösi Radun ivadék lett a szomszéd.¹³

Úgy tűnik: ez a tizenhárom-tizenöt család közös őse által szerzett tetemes birtoktest – szívében a mai Garamszeggel – sokáig az összes családnak közös birtoka volt; nemzetiségi közös jószág. S ami a legkülönösebb – s ez élesen elüt a többi felsorolt falu sorsától –: a számos 14. század eleji templomot építő Kürtösi atyafiság tagjai egyedül csak Garamszegen, ezen a sokáig közös birtokukon *nem* emelnek templomot. (Pónikon, Mikefalván, Cserényben, Zolnán 1300 és 1311 közt emelik templomaikat; de templomot építenek a turóci Pribócon s a lipthai Nagyselmecen, illetve Ludrován is.)

Amikor 1358. május 11-én az – akkor még Póniki – Soósok s közelebbi atyjukfiai megosztznak javaikon, köztük a zólyomi Garamszegen és Pónikon, a nógrádi Osláron (más néven Kürtösön), Garamszeget ketté osztják. Az északi rész Póniki, majd Polthári Soós Tompos – Tamás – fiainak jut, a déli részt (tehát a későbbi vízivár *helye* is) Soós Jakabnak. Itteni birtokostársuk Kürtösi Gál fia András, a Kürtössy család őse.¹⁴ Alighanem Garamszegnek ez a kettős-hármas földesurasága a magyarázata a falu más-más névvel való illetésének is.

A Garamszeget mindvégig birtokló földesurak, a Póniki Soósok sorsában – s ez visszahat a garamszegi castellum építéstörténetére is – az 1370-es években alapvető változás következett be. 1376. július 15-én Lajos király, a véglesi váruralalom megalapítója s a zólyomlipcsei koronauradalom újjászervezője a zólyomlipcsei uradalomhoz csatolta a Póniki Soósok Zólyom megyei Pónik, Lehota (Kispónik), Dubravica és Molcsa nevű birtokát, azoknak urburáival együtt. Ezek helyett a jószágok helyett pedig a Soósok – csereképpen – királyi adományt nyertek a Nógrád megyei Nagy-, Felső-, Kis- és Vár-alja-Poltárra, valamint a Hont megyei Legéndre. Ekkor, tehát 1376-ban az – addig Póniki előnevet, illetve nevet viselő – Soósok átköltöznek nógrádi-honti birtokaikra, s a Polthári Soós nevet viselve a 14. század végétől Nógrád megye jómódú possesszionátus nemessége sorába kerülnek. Köztük sok alispánt, megyei követet találunk. 1442-ben Polthári Soós László – Szécsényi László nógrádi főispán és Kálnai Ethre Mihály társaságában harmadikként – írja alá a Nógrád és Hont vármegye nemessége és Giskra János között kötött fegyvernyugvási szerződést.¹⁵ Ám zólyomi szálaik – garamszegi birtoklásuk – sem szakad meg; Polthári Soós Péter 1484-ben és 1509-ben Zólyom megye alispánja.¹⁶

Mindennek ellenére első pillanatban nem találunk magyarázatot arra: mely okból építetik meg a Polthári Soósok a nógrádi törzsbirtokaiktól távoleső s adott viszonyaik közt is fényűzés számba menő garamszegi vízivárukat? Ennek okát a 16. század második-har-

madik évtizedében egyre nyomasztóbb török előrenyomulásban kell keresnünk. Hiszen 1526 kora őszén Werbőczy István egyre keservesebb hangú leveleket ír Zólyom, Dobronyai várából; a török martalócok már ekkor fel-felcsapnak Észak Nógrádig, Hontig s közel az idő, amikor a török portyázók már Zólyom megyét is elérik.¹⁷ Ezekben az évtizedekben a nógrádi alispánok sorában találjuk Polthári Soós Tamást (1520, 1532–35, 1538), majd az ugyancsak a Kürtösiek családjából eredő Madách György (1557) után id. Polthári Soós Jánost (1577–1584) s 1591–93 között ifj. Polthári Soós Jánost.¹⁸ Amíg a nógrádi-honti és zólyomi nagybirtokosok – Balassiak, Losoncziak – a jobbágyság nagy kárára egymás jószágain hatalmaskodnak, a török becsapásai is egyre súlyosabbak. 1536-ban még csak Gyarmati Balassi Zsigmond, a véglesi várúr pusztítja el a zólyomi Ocsova falut, 1552-ben pedig Siráki Ferenc utasítására a divényi és hollókői vár fegyveresei csapnak le a Zólyom megyei Dubravicára.¹⁹ Am 1566-ban – a véglesi váralján – már a török dúlja fel ugyanennek az Ocsova falunak harmincnégy és fél portáját. 1579-ben pedig még északabbra, Zolnán és Pónikon gyűjtogat a török, s mind Zolnáról, mind Pónikról jobbágyokat hurcol fogságba.²⁰

Nógrádot annyira szorongatja a török, hogy 1552-ben a megye „székhelye” az ott katonáskodó alispánnak, Pilinyi Bálintnak hívására Egerbe költözik. 1575-ben pedig Nógrád megye – Nógrádból kiszorult – megyeigazgatása Zólyom megyébe települ át.²¹ Ez az időpont szorosan egybeesik id. Polthári Soós János alispán garamszegi vízvárának megépítése idejével. Id. Polthári Soós János – Nógrád egyik legtevékenyebb alispánja – nemcsak a nógrádi alispáni tisztelet viselte holtáig. 1567-től 1579-ig – Zolnai Péterrel felváltva – Zólyom megyének is alispánja volt. De ezenközben egyben 1577-ben Nógrád, 1580–81-ben Zólyom és Hont, majd 1583–84-ben Hont megyének nótáriusa is.²²

A garamszegi vízvár építését – egy régebbi garamszegi-szigeti kuria helyén – 1576-ra fejezi be Polthári Soós János, a három megye – Nógrád, Hont, Zólyom – alispánja és felesége Mikefalvi Micsinszky Fruzsina. 1579-ben pedig már itt, id. Polthári Soós János garamszegi „solita residentia”-jában tartja meg megyegyűlését a töröktől rettegő Hont és Nógrád megye nemessége.²³ Bizonyos, hogy a garamszegi vízvár építése nem volt zavartalan: 1574-ben és 1575-ben magára Garamszegre is rátört a török; az ekkor már oszmán kézen levő Divény várából indulnak zólyomi portyájukra. A pusztítás nem lehetett csekély: 1575-ben Zolnai Péter alispán és megyei adórovó már mindössze csak egyetlen adózó portát jegyez fel Garamszegen.²⁴

Az 1580-as években az ekkoriban Zólyomban lakozó Balassi Bálint, a költő is sürűn koptatja a garamszegi vízvár küszöbét. Id. Polthári Soós János ugyanis, mint zólyomi alispán – fennmaradt levelei szerint –, 1583-ban mindent megtett azért, hogy a költőt a Sommernén, majd pedig a Garamszeggel szomszédos Hajnik evangélikus papjának, Lovcsányi Györgynek leányán elkövetett violenciája miatt, az erkölcsbotrány következményei alól tisztára mossa.²⁵ Soós János alispán – látnivalóan igazságtalan – állásfoglalásának mentsége: feleségét, Mikefalvi Fruzsínát egy ízben törökök ejtették fogságba s az alispánné-asszony onnan csak úgy szabadult, hogy a Balassák cserébe odaadták érte a saját török rabjaikat.²⁶

Hasonló, de még melegebb baráti szál fűzte Balassi Bálintot a Garamszegen mindvégig birtokos Kürtössy család egyik tagjához, Kürtössy Zsigmondhoz. A költő még 1590. április 16-án is ír egy – az eljövendő magyarországi török háborúra hadbahívó, toborzó – levelet katonatársának, Kürthössy Zsigmondnak.²⁷

Ebben a – török ellen mentsvárként épített – garamszegi kastélyban született s nőtt fel Polthári Soós Klára is, id. Soós János és Cserey Anna leánya. Ő Zay Péternek, a 16. század nagy „magyar sportsman”-jének, Zay Ferenc felvidéki főkapitány (1550) és a gazdag Garai Borbála fiának lett a felesége († 1590 körül). Zay Péter és Polthári Soós Klára a zayugróci várban rezideált.²⁸

Polthári Soós János, a garamszegi castellum építője 1596-ban a török ellen vívott mezőkeresztesi csatában szerzett sebeibe halt bele.²⁹ Őt és feleségét a garamszegi javak birtokában családjuknak még három nemzedéke követte.

1649-ben Polthári Soós István – a család utolsó férfi ivadéka – és felesége, Nebojszai Balogh Anna III. Ferdinánd királynak tízezer forintot fizetett „ad publicas Regni necessitatis”. Ekkor – amikor valósággal újra megveszik saját jószágukat – királyi megerősítést kapnak Garamszegre.³⁰ 1662 és 1667 között Soós István még újabb tizenhatezer forinttal gazdagítja a kincstárat. Polthári Soós István – Mikefalvi Micsinszky Fruzsina jogán – részes a Zólyom megyei Alsó és Felső Mikefalván (Micsinyén), Farkasfalván, Molcsán, a nógrádi Kürtösön, Maróton s a honti Perlep birtokon. Az utolsó Polthári Soós még gyarapítja is öröklött vagyonát: gróf Csáky László véglesi várúrtól négyezer aranyért egy zsoldi birtokrészt vásárol, háza áll Besztercebányán. Hagyatéki leltárában dús arany- és ezüstkészleteket említenek. Adósai sorában pedig ott áll – ezer arannyal – Wesselényi Ferenc nádor, Osgyáni Bakos Gábor nyolcszáz tallerral s Esterházy Miklós is, zálogjogon a zólyomi váruradalom birtokosa.³¹ A garamszegi jószágot a – Mezőkeresztesnél hősi halált halt – Polthári Soós János leányának, Fruzsinaéknak kezével Géczy András nógrádi szolgabíró (1593–1619) ivadékai, a Garamszegi Géczyek hosszas pereskedés árán szerzik meg.³²

És ezzel – a birtoklástörténet fonalán – eljutunk a másik garamszegi kastélynak, a Géczyek 18. századi emeletes kastélyának sorsához is.

A régi castellumról, a vízivárról még csak annyit: úgy látszik a Nógrádból Garamszegre települő Géczyeket öröklési perük anyagilag teljesen kimerítette. 1695 és 1727 között a garamszegi Polthári Soós-féle castellumnak zálogba vetésére kényszerednek. Ekkor a vízivárat báró Schmideg Tamás Tivadar, a gazdag bányavárosi Messerschmidt család ivadéka, a Budát is felszabadító török elleni hadjáratok vitéz katonája, 1699-től Zólyom vármegye főispánja huszonhatezer forintért veszi zálogába.³³ Schmideg, majd fia, a később grófi rangra emelt Ferenc († 1726) Garamszegre is költözik.

Ez az időszak volt a garamszegi vízivár – második, egyben utolsó – fénykora. A két Schmideg a kastélyon még bizonyos építkezéseket is végeztetett. (Ezért, ha a kastély rekonstrukciójára egyszer sor kerül, figyelemmel kell lennie a kutatásnak a 18. századi átépítésekre s dekorációkra – pl. stukkók, esetleg 18. századi freskók – is.) A Géczyek többször tiltakoznak a Schmidegek építkezései miatt. A Schmidegek – panaszoznak a Géczyek – építkezésükkel „megrongálták a kertet”, sőt a Garam partján még egy serföldét is emeltek.³⁴

A Schmideg család távoztával a Garamszegi Géczyek visszanyerték teljes birtokjogukat, ám a régi kastélyt, a vízivárat mint lakóhelyet már nem vették igénybe. Géczy István honti alispán († 1784) és felesége, Nándori Bene Eszter az 1760–1770-es években építette meg a máig – relatív – jókarban álló emeletes barokk kastélyt, a falu északi oldalán. Homlokzati oromfalát máig díszíti a Garamszegi Géczyeknek – a Polthári Soósoktól átvett – heraldikai öröksége, a három kopja és Nándori Bene Eszter feliratos címere.

(A kastély építésének befejezését a szlovákiai műemlék-nyilvántartás az 1775-ös évben adja meg.)³⁵ A 19. század első felében már ebben a kastélyban – s nem a régi vízvárban – rezideál Garamszegi Géczy István (1775–1842) Zólyom megye főispánja és felesége, Ócsai Balogh Karolina.³⁶

Ami pedig Garamszegnek harmadik – s tán leginkább híres – műemlékét, az 1720-as években fából épített ún. artikulás evangélikus templomát s annak pompás, ugyancsak fából ácsolt harangtornyát illeti, ezúttal beérném a nálunk kevésbé ismert bibliográfiai adatoknak jegyzetemben való felsorolásával.³⁷ Az arra hivatott kutatónak érdemes lenne egybevetni ezt a fatemplomot a lebontott, de felállításra váró liptai, palugyai templom építéstechnikájával. A garamszegi harangtornyot pedig a cserényi és szécsényi fa harangtornyokkal.

Amit a garamszegi Polthári Soósok építtette vízvár építéstörténetéről, szerepéről elmondhattam, közreadtam. Építéstörténetével ellentétben pusztulása történetéről egyre fogyatkozó romjai beszéljenek.

JEGYZETEK

¹ Mai állapotáról lásd: ONDREJČKOVÁ R.: Priprava pamiatkovej upravy kastiel'a v Hronseku. Pamiatky-Príroda, 1974. Bratislava. – 1975. évi garamszegi kutatórkairól Pr. Balassa Géza (Pozsony) szíves írásbeli közlése.

² 1380-ban már áll a véglesi vár! RÁTH K.: A magyar királyok és erdélyi fejedelmek hadjáratai, utazási és tartózkodási helyei. Győr, 1866. 72. (Végles 1380. aug. 27-én I. Lajos király dátumhelye egy, a 19. században a Sitkei Nagy család sitkei – Vas m. – levéltárában őrzött oklevél szerint.)

³ A zólyomlipcsei vár északi váralján az 1960-as években Balassa Géza – akkoriban a beszercebányai műemlékfelügyelőség régésze – végzett ásásokat, s felszínre hozta a 13. században már említett zólyomlipcsei ferences kolostor maradványait. (Szíves szóbeli közlése.)

⁴ A HÉT c. Pozsonyban megjelenő folyóirat 1979. okt. 20-i számában tették szóvá Végles és Divény vára romlását s Balassi Bálint egykori zólyom-vári szobrának az 1960-as években történt nyomtalan eltüntetését.

⁵ DIVALD K.: A reneszánsz építészet Zólyom vármegyében. Magyar Művészet, 1911. 29.

⁶ Supis Pamiatok na Slovensku, I. Bratislava, 1967. 455–457.

⁷ ZOLNAY L.: A Madáchok ősei és a Kürtösiek. Turul, 1936. 29. – ZOLNAY L.: Vadászatok a régi Magyarországon. 1971. 114–115.

⁸ Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209.

⁹ HRUBEC, I.: Archeologické Rozhledy, Bratislava, 1971.

¹⁰ Az 1345. és 1383. évi oklevél az Országos Levéltár Múzeumi Törzsanyagának a DL.-ba átleltározott anyagában. 1358: Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209.

¹¹ Fejér Codex diplomaticus IV. 2. 59. – ZOLNAY L. i. m. Turul, 1936. 20.

¹² 1464-ben Prokopius de Chyčlafalva: O.L. Beniczky levéltár, 1464. febr. 22. és O.L. 4–1040. sz. táblai per. – A 16. században id. Polthári Soós János alispán – a garamszegi vízvár építője – is „in Cviklina” keltezi Balassi Bálint violenciái ügyében Dobó Ferenc felvidéki főkapitányhoz intézett szerezcsenmosdató két levelét 1583 szeptemberében: ECKHARDT S.–STOLL B.: Balassi Bálint öszses versei, Szép Magyar Comodiája és levelezése, 1974. 302–305. – Czyklafalvi Prekop fia, Prokovich Miklós, Zólyom vármegye szolgabírája is ezt az előnevet használja 1528-ban. Ezt a kiérdemesült szolgabírást – aki igen szegény rendben élt – servitoraként Polthári Soós Tamás Zólyom megye alispánja fogadta szolgálatába. Egyébírát a fiágon ugyancsak kihalt Prekop vagy Prokop család leányivadékai 1612-ben szerepelnek utoljára; 1612-ben tiltakoznak Polthári Soós Istvánnak két ga-

ramszei kúriába való beiktatása ellen, Garamszenbenedeki konvent levéltára (hajdan az O.L.-ban): Capsa 5, fasc. 3, nr. 17. Ezzel az évszámmal a Cziklafalvi Prokop család végleg kikapcsolódott Garamszeg sorsának formálásából.

¹³ Az 1250. évi határjárás: Fejér Codex diplomaticus, IV. 2. 59. – Az 1293. évi: WENZEL: Árpád-kori új okmánytár, X. 119. – ZOLNAY L.: i.m. Turul, 1936. 29.

¹⁴ Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209. – A Kürthössi család – legalábbis ez az ága – K. Ferencnek leányával, Kürthössi Borbálával halt ki, Kürthössi Borbála előbb Nagyréti Darvas Jánosné, majd 1596-ban Szudy Mihályné 1614-ben a garamszenbenedeki konvent előtt végrendelkezett. A nógrádi Nagykürtösön s a zólyomi Nagyréten – Veliká Luká – meg Garamszegen voltak részirtokai. Garamszenbenedeki konvent levéltára, fasc. 2, nr. 42. – E család tagja Kürthössi Balázs, 1526-ban a hadrahívó véres kard körülhordozóinak egyike. Nem tudjuk, ide tartozott-e Kürthössi János esztergomi várkapitány; özvegye, a zólyomi Királyfalvi Róth Julianna mindenesetre részes volt a Garamszeghez közeleső Királyfalván (Kralová), Kürthössi Juliánáról, utóbb Szirmay András feleségéről: Tört. Tár, 1882. 413. – A hajdani Kürthössi javak egy része 1727-re – leányági öröklés révén – a Hajnoki Bobor alias Castor család tagjainak kezére került. – Korábban, még 1418-ban a Kürtösiekkal s a Polthári Soósokkal beházasodás útján rokonságba került Szászfalvi (Barla) s az ugyancsak Zólyom megyei Baczuri család is garamszei földirtokhoz – négy jobbágytelekhez s egy garami malomrészhez – jutott; javaik egy részét azonban csak zálogul bírták: MTA Kézirtár, Főglein Antal dr. regesztái 5225. sz. doboz, „Garamszeg” alatt. – A Kürthössi család zólyomi ágának leszármazása: Zólyom vármegye II. protocolluma (Zólyomradványi szlovák áll. levéltár) 170–171. – MTA Kézirtár, Főglein Antal dr. regesztái, MS 5223/1. – 1376 a poltári adomány, Pónik és Poltár irtokcseréje: IVÁNYI B.: A ... Feleki család gyömrői levéltára, II. 1958. 6739. sz.

¹⁵ TÓTH-SZABÓ P.: A cseh-husztita mozgalmak és uralom története Magyarországon, 1917. 132, 378.

¹⁶ Zólyom vármegye II. protocolluma, 170–171.

¹⁷ O.L. Múzeumi törzsanyaga 1526. szept. 21. és szept. 23. Werbőczy István Dóczy Ferenchez és Szobi Mihályhoz intézett leveleiben írja: Pest felől jövet a török elérte Drégelyt, Szenthelyt, Nógrád-Szécsényt, (Balassa-) Gyarmatot, Rimaszombatot; Hont megyében pedig Nyék és Keszihóc körül ólálkodnak.

¹⁸ BELITZKY J.: Nógrád megye története. É.n. Salgótarján, 149.

¹⁹ BELITZKY 150, O.L. Dicalis conscriptio, 59. kötet (Ocsova).

²⁰ SLÁVIK, J.: Dejiny zvolenského a.v. bratstva a senioratu, Selmecbánya, 1923. 668. 784.

²¹ BELITZKY J.: i.m. 149–150.

²² MTA Kézirtár, Főglein A. dr. regesztái, 5225. doboz „Garamszeg”. – BELITZKY J.: i.m. 150.

²³ MTA Kézirtár, Főglein A. dr. regesztái. 6402. sz. – NAGY I.: Magyarország családai, XII. 811.

²⁴ O.L. Dicalis conscriptio, 59. kötet. – MTA Kézirtár, Főglein A. dr. regesztái. 6401–6405. sz.

²⁵ ECKHARDT S. – STOLL B.: i.m. 302–305. – ZOLNAY L.: Balassi Bálint hajnoki kalandjai.

„Budapest”, 1980. 3. sz. 40–41.

²⁶ BELITZKY J.: i.m. 151.

²⁷ ECKHARDT S. – STOLL B.: i.m. 411. „Az vitézlő Kürtössi Zsigmondnak, nekem régi jó vitéz barátomnak adassék kezében...” – írja Balassi Bálint.

²⁸ THALLÓCZY L.: Egy magyar sportsman a 16. században. Századok, 1881. 68.

²⁹ NAGY I.: i.m. XII. 811.

³⁰ „integrum castrum in Garamzegh”. Garamszenbenedeki konvent lt. Capsa A, fasc. 2, nr. 15.

³¹ O.L. Táblai perek 104–40. (A Géczyek öröklési pere.)

³² Mint 31. és MTA Kézirtár Főglein A. dr. regesztái 6366–6382. sz.

³³ O.L. Liber regius XIX. 440–443.

³⁴ O.L. Táblai perek 104–40.

³⁵ Supis ... i.m. I. 1967. Bratislava, 456–457. (Említi a vízivár rokokó-stílus, tehát a Schmidegek építkezéseire mutató stukkóit.)

³⁶ NAGY I.: i.m. XII. 811.

³⁷ Supis... i.m. I. 455, 457. Hronsek néven. A fatemplom alap- és homlokzati rajzával (az építés éve: 1725–1726). Saska, L. csehszlovák művészettörténész szerint a fatemplom vagy annak előde már 1691-ben állt. Művészettörténeti Értesítő, 1961. 86. – V.ö. Balassa Géza megjegyzéseit: Spravidaj krajského strediska statnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Banskej Bystrici, 1967. 103. – SLÁVIK, I.: i.m. 429–445.

A MAGYAR SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETI VÁZLATA

A SZECESSZIÓ A NEMZETKÖZI IRODALOMBAN

A századforduló egyik jellegzetes művészeti és ízlésbeli megnyilvánulását, a szecessziót, a művészettörténet és egyáltalán az egész szellemi élet vagy még általánosabban a művészeti köztudat sokáig feledésre kárhóztatta. A feledés nem pusztá „memóriazavart” jelentett, valamiféle passzív állapotot, szószakozottságot vagy egyszerűen felületességet, hanem a szecesszió iránt megnyilvánuló heves ellenszenvből, a szecessziós jelenségeknek mint izléstelen és dekadens jelenségeknek a tudatos és agresszív elutasításából és elítéléséből fakadt. A szecessziót követő nemzedék csömöre olyannyira állandósult, hogy még a történeti gondolkodásra is félrevezetően, bénítóan hatott. A XIX. század és a XX. század művészetével foglalkozó kézikönyvek a szecessziót jórészt negligálták, s ez hosszú időre lehetetlenné tette az impresszionizmus, posztimpresszionizmus, szimbolizmus és a XX. századi avantgarde irányzatok összefüggésének tudományos igényű rekonstruálását. Aligha szorul különösebb bizonyításra, hogy a szecesszió bagatellizálása vagy éppen a művészettörténet folyamatából való teljes kirekesztése mennyire eltorzította a századforduló egyébként is roppant bonyolult és egymást fedő művészeti jelenségekből össze tevődő arculatát.

Az ötvenes években – nevezetesen az 1952-ben, Zürichben rendezett szecessziós kiállítással – megkezdődött a szecesszió felfedezése, majd a hatvanas években valósággal divattá népszerűsödő reneszánsza. A szecesszió iránti szembeszökő fogékonyságnak meg volt a maga nyilvánvaló tudományos oka: a történeti távlat ugyanis megeremtetten a megfelelő történelmi disztinkció lehetőségét. Ezt az objektív körülményt egy szubjektívnek tetsző, ám a tudományos jellegű érdeklődés irányát erősen befolyásoló mozzanat is motiválta. Éppen a posztbauhausi kor válhatott nyitottá ugyanis a funkcionalizmus, racionalizmus, rendeltetészerűség, tiszta szerkezetesség és geometrizmus ellenpontját képező vagy legalábbis azt ellenpontnak feltételező szecesszió iránt. A szecesszióban éppen ezért hajlamos volt eleinte kizárólag az öncélú esztétizmus, a szertelen és önkényes individualizmus és a minden konvencióval és uniformizáltsággal szembeszegülő személyiség szabad önkifejezését, illetve önmegvalósítását látni. És a különböző avantgarde irányzatok – absztrakt expresszionizmus, pop-art, op-art, mimimal-art – keletkezésének idején nyilván az sem volt véletlen, hogy a szecesszióban, amelyben ott rejtek, illetve látenszen részben megvoltak az expresszionizmus, szürrealizmus és absztrakt művészet kezdeményei, a „XX. század művészeti irányzatainak egyik forrásvidékét”¹ is felfedezték.

A szecesszió népszerűsége, azaz a szecessziós divat jóval túlnőtt a pusztá tudományos

érdeklődésen. Úgy látszott ugyanis, mintha a szecesszió az emberi és művészi önmegismerés egyik nélkülözhetetlen tényezőjévé is vált volna. Nyugat-Európában és Amerikában az uniformizált életformába kényszerített ember válsághangulatát a világ ismeretlen erőinek való kiszolgáltatottság érzése, bizonytalansága, tehetetlensége is táplálta. A 60-as évek hippizmusának mítosz-, illetve vallásteremtő igénye, a különböző vallási szekták alakulása megtalálta előzményeit a szecessziót átható wagneri művészetfelfogásban, a művészet vallással való átlénygítésének ideájában, majd a szecesszió neokatolicizmusba vagy buddhizmusba forduló áramlataiban. A passzív ellenállásnak, a társadalomból való kivonulásnak, a meditációnak, sőt a szecesszió morbid, olykor perverz erotikumában igazolást találó neosex hullámnak ezeket a rituális-artistikus formáit még egy igen természetes emberi nosztalgia is motiválta: nevezetesen a belle époque, azaz a boldog békeidők iránti nosztalgia. Annak a kornak a visszaálmódása, melyben az élethabzsoló ember igényeit olyan „ráérősen”, rafináltan, szemkápráztató bőséggel és választékkal „szolgáltatta ki” érzelmi telítettségű tárgyaival, érzéki effektusokat halmozó artistikumával és meghitt személyességével a művészet. Így játszott egymásra a jóléti, fogyasztói társadalom „lelki közérzetében” a szecesszió *mássága* iránti nosztalgia és a szecesszió életérzésével való bizonyos egybeesések, *hasonlóságok*.

Természetesen a szecessziós divat társadalmi okainak feltárása nem szorosan idevágó kérdés. Felvillantásával csupán a szecesszió reneszánszának tömegmértétét, valamint társadalmi és izlésbeli hatékonyságát kívántam érzékeltetni. Egy olyan meglehetősen kivételes jelenséget, amikor egy régebbi művészeti áramlat átfogó stílári és hangulati impulzusokat tud adni az ember környezetében szerepet játszó valamennyi művészeti ágna a könyvgrafikától a ruhadivatig, a reklámtól a plakátig, de formálja a mozit és a színházat is, és ősforrásává válik egy új kifejezési formának, a pszichodelikus művészetnek.²

De a jelen esetben még ennél is számottevőbb az a körülmény, hogy a szecesszió általános népszerűsége kölcsönhatásban állott a tudományos kutatással. Noha a tudományos érdeklődés járt elől, a divat a maga diktatúrájával és „jótékony” sznobizmusával máig el nem lanyhuló serkentője, valóságos katalizátora lett a további tudományos munkának, a szecesszióval foglalkozó számos művészettörténeti feldolgozásnak.

Amíg például Nicolaus Pevsner „Pioneers of Modern Design” című könyve 1936-ban valóban úttörő munka volt,³ addig a kötet 1960-as, harmadik kiadásának előszavában maga a szerző is leszögezi, hogy az utóbbi tizenkét évben megnőtt a „Modern Mozgalom” iránti érdeklődés, melyet elsősorban Schmutzler és Madsen munkáinak a kiemelésével nyomatékosít.⁴

Mivel Pevsner azok közé a művészettörténészek közé tartozik, akik a szecessziót építészcentrikus nézőpontból vizsgálják, és eredetét az iparművészethez kötik, érthető, hogy példaként a hasonló felfogást képviselő Madsenre és Schmutzlerre hivatkozik. Csakhogy az ötvenes évek végétől egymás után jelentek meg a szecesszióval foglalkozó és a festészetet is egyre inkább előtérbe állító alapvető kézikönyvek és összefoglalások, valamint a nagy retrospektív kiállításra készülő tudományos igényű katalógusok.⁵

A szecesszió kutatásához képest egy kissé megkésve, de lassan felzárkózva megnőtt a preraffaelitáknak és a szimbolizmusnak az irodalma,⁶ amely a feldolgozásokban érezhetően némi arány- és hangsúlyeltolódást hozott a festészet javára. Ugyanakkor kiszélesítette a szecesszió értelmezését. Részben azért, hogy a preraffaelita mozgalmat eredetként, a szecesszió egyik forrásaként emelte be a szecesszió történetébe, illetve ezt a jó-

részt korábban is elismert tényt sokkal árnyaltabb összefüggésben, új szempontokkal gazdagítva tárta fel és elemezte. A szecesszióval részben összenövő, vele helyenként egybe is eső, de tőle mégis bizonyos értelemben elváló szimbolizmus pedig ráirányította a figyelmet a századvég irányzatainak sokszor egymásba fonódó kuszaságára és összemósódására. Ebből a felismerésből született meg a szecesszió és szimbolizmus különválasztásának igénye, s mindjárt következő lépésként: a szecesszió pontosabb meghatározásának egyre elodázhatatlanabb feladata.

Anélkül, hogy itt mód lenne a szecesszió nemzetközi szakirodalmának részletesebb ismertetésére és értékelésére, egy lényeges mozzanatot, pontosabban tendenciát ki kell emelnünk. Az irodalomban egymást váltó szecesszióértelmezések és felfogások összefüggésében ugyanis – még pedig éppen a magyar szecessziós *festészet* szempontjából – nem közömbös, milyen vélemények szembesítődtek egymással a szecesszió keletkezését, fő kibontakozási területét, legbensőbb természetét, s ezt a természetet legadekvátábban közvetítő műfaj megítélését illetően. Voltaképpen a szecessziókutatások kezdetétől máig két nézet áll szemben egymással: az egyik – jórészt még a Nicolaus Pevsner-től eredeztethető felfogás szellemében – hajlamos a szecesszió megnyilvánulásait pusztán az építészetre, illetve még merevebb szűkítéssel az iparművészetre korlátozni, a másik értelmezés a szecesszióban a modern festészet úttörőjét vagy legalábbis a modernizmus kísérőjelenségét látja, kiterjesztve ezzel a szecesszió fogalmát a piktúrára is. Ezt az utóbbi szemléletet képviselő kutatók tehát ugyanolyan szerepet tulajdonítanak a francia festészetben elsőként jelentkező „modern stílus”-nak, mint annak idején az angol iparművészetben kibontakozó, merőben új eszmények jegyében formálódó stílusmozgalomnak. Még akkor is, ha szembe kell nézniük azzal a nehézséggel, hogy az iparművészetben szabatosan definiálható stílusjegyek a festészet vonatkozásában jórészt csődöt mondanak, vagy ha nagy nehézségek és megszorítások árán alkalmazhatók is, semmiképpen sem elégségesek, és főképpen nem elég differenciáltak. A szecesszió kutatásának kezdetén, mikor még az is kétséges volt, hogy létezett-e egyáltalában szecessziós festészet, újdonságot hozott Richard Hamann,⁷ aki 1925-ben elsőként alkalmazta a „Jugendstil”, azaz a szecesszió fogalmát a XIX. század végi festészetnek a történetében, „amelyben a vonal, mint olyan, a tulajdonképpeni stílusképző elem”. Ez azonban akkor még nem indította olyan következtetés levonására, amelyben a szecessziót egységes stílusorszakként határozta volna meg.⁸ „Az impresszionizmustól az expresszionizmusig” című fejezetben a következőképpen osztotta fel a századvég festészetét: a 80-as évek szalonidealizmusa és proletárkörnyezet ábrázolása, új idealizmus – népies szemléletű tájművészet és hangulati tájképfestészet, erotikus aktkultusz és szimbolizmus, a neoimpresszionizmus és a német monumentális festők. Franz Roh még 1958-ban is a Hamann-féle felosztás alapján áll,⁹ velük szemben végtesebb az a felfogás, amelyet például Fritz Schmalenbach képvisel, aki annyira szkeptikusan viszonylik a szecesszió fogalmának a festészetre való kiterjesztéséhez, hogy azt csak könyvének függelékében tárgyalja.¹⁰ Ahlers-Hestermann¹¹ ugyan külön fejezetet szentel a festészetnek és a grafikának, mégis Schmalenbach felfogását osztja abban, hogy az ún. szecessziós stílusjegy az iparművészetben jött létre, és azt csak a visszapillantó megismerés terjesztette ki a festészetre. Madsen ennél is tovább megy, mikor szecesszióról írott első könyvében¹² a festészetet egyszerűen kirekeszti ebből a problémakörből.

Ezek a szórványosan kiragadott példák csupán arra voltak hivatva, hogy – most már

a festészet műfajára szűkítve – érzékeltessék azokat a problémákat, amelyek a szecesszió kutatásában a legtipikusabb nehézségeket, és a nézeteket összecsapásában a legmélyebb konfliktusokat okozták. Aligha szorul bővebb bizonyításra, hogy milyen szemléletbeli merevséggel, stílusmorfológiai előítéletekkel kellett megküzdeni, hogy a szecessziós festészetet mint rokon áramlatoktól elkülöníthető, önálló szubsztanciával bíró jelenséget a művészettörténet folyamatába be lehessen illeszteni. Természetesen nemcsak az ún. előítéletek nehezítették a szecessziós festészet elismertetését és sajátosságainak feltárását, hanem ennek a művészeti kifejezőmódnak oly sok arculatot öltő „kaméleon-természete”, nehezen kifürkészhető lényegisége. A szecessziós festészet értelmezésében, sőt egyáltalán a tudomásulvételében a legnagyobb változást végül nem is a szecesszió fogalmának ilyen vagy olyan elméleti jellegű meghatározása jelentette, hanem egyszerűen a XIX. század végi festészet szemügyrevétele, azaz: elfogulatlan vizsgálata. Úgy vélem, egyet lehet érteni Hans H. Hofstätterrel, aki éppen a fenti vonatkozásban tulajdonít döntő jelentőséget a korabeli francia festészet kutatásának.¹³

A szecesszió-kutatásban újabb fordulatot hozott az osztrák szecesszió felfedezése, amely az 1897-es évhez köthető meglehetősen késői jelentkezése miatt eddig jórészt az irodalom perifériáján szerénykedett. Nyilvánvaló, hogy az osztrák szecesszióknak az 1960-as évek végén, majd a 70-es években tetőző kultusza összefüggött azzal az általános művelődéstörténeti fogékonysággal, amely megkülönböztető figyelemmel fordult az Osztrák-Magyar Monarchia eszmétörténeti, filozófiai, pszichológiai, zenei történeti, szépirodalmi jelenségei felé. Bécsben ismerve fel a XX. században népszerűvé váló több világnézeti áramlat bölcsőjét. Itt csupán utalásszerűen emelik ki néhány nevet – Ernst Mach, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Sigismund Freud, Arnold Schönberg, Robert Musil, Hermann Bahr –, hogy általuk legalább jelezzem a századvégi Bécsben összpontosuló szellemi energiák dimenzióját, az alkotóerőknek ezt a szinte hasonlíthatatlan gazdagságú felvirágzását. Még csak kísérletet sem teszek arra, hogy akár érintőlegesen is méltassam gondolkodástörténeti jelentőségüket, elég annyi, hogy rendkívül szerteágazó szellemű eredményeik nyomán immár nem lehetett kikerülni mindazt, ami a századfordulón és a XX. század első évtizedében Bécsben az építészet és a festészet tartományában végbement. Noha már a hatvanas évek derekától kezdődően születtek publikációk ebben a tárgykörben, amelyek előkészítették az osztrák szecesszió divatját, a nemzetközi sikert hozó látványos „áttörés” 1970-ben következett be Londonban a „Vienna Secession – Art Nouveau to 1970” című kiállítással. Mindjárt hozzá kell tennem azonban, hogy nem pusztán arról volt szó, hogy a szecesszió egyetemes összképe egy-két új vonással gazdagodott, vagy – amint erről a 70-es években publikált összefoglalások meggyőzhetek bennünket – a bécsi szecesszió egyenrangú lett a párizsi art nouveau-val.¹⁴ Ennél sokkal számottevőbb az a szemléletbeli változás, amely főként a Gustav Klimt,¹⁵ majd az Egon Schiele-féle monográfiák,¹⁶ illetve az osztrák szecesszióról szóló történeti feldolgozások¹⁷ nyomán az osztrák szecesszió felfedezését kísérte. A formai jegyekre korlátozódó felfogással szemben ugyanis, amelyben az art nouveau fogalma többé-kevésbé kimerült az organikus-floreális irányzattal, a szecesszió többet kezdett jelenteni egyetlen uralkodó stílusjegynél; most már magába foglalta azt az újfajta művészetszemléletet, esztétizmust, bizonyos megnyilvánulásaiban pedig szakrális jellegű esztétizmust, amelynek felismeréséhez egyrészt Klimt festészete, másrészt az 1902-ben rendezett 14. Secession kiállítás értékelése – mely zárt és homogén ideológiai és esztétikai egysége!

képviselt – egyengette az utat. Ilyen értelemben a legdöntőbb megállapítást Sotriffer és Hofmann tette; nézeteik – legalábbis ami Hofmann gondolatmenetének első lépcsőfokát illeti – összecsengenek és felerősítik egymást. Azzal, hogy Sotriffer az egyetemes művészeti áramlat csúcspontjának a bécsi szecessziót tartotta, mert Klimt munkásságával „az ornamentális elv és a dekoratív formák szimboliztikus idealizálása a festészetben is érvényesült”.¹⁸ nemcsak a festészet rangját „mentette meg”, sőt: fokozta fel, hanem a formaközpontúsággal, a stíluselemekkel szemben a szimbolikus köntösben megmutatkozó gondolati, tartalmi, szemléletbeli mondanivaló ujdonságát is észrevette, pontosabban: ezt vette észre, mivel ennek tulajdonított primér jelentőséget. Ebből következett, hogy eljuthatott arra a következtetésre, miszerint a szecesszióra a *stiluspluralitás* jellemző, egy olyan fajta liberalizmus tehát, mely egy-egy művön belül is lehetővé teszi, vagy egyenesen involválja a különböző formai eszközök használatát. Hofmann pedig, aki számára Klimt „annak a művészet- és kultúra-fogalomnak a legkövetkezőbb gyakorlati megvalósítója, melynek segítségével a polgárság utoljára kísérelte meg, hogy a demokratikus polgári társadalom életformáit *stilizálja*”,¹⁹ a kor modelljeként értelmezett Klimttel, illetve Klimt-központúsággal megteremtette a Stilkunstnak nevezett szecesszió fogalmát. Ezen ő is elsősorban művészetszemléletet és egy olyan ideális helyzetet értett, melyben a művészet, kultúra és társadalom még egymással összhangban levő, szorosan egymásra vonatkozó értékszférák, noha az élet részeként elfogadott művészetet Klimt és köre az élet korlátlan urává kívánta tenni, viszont ezzel óhatatlanul az élet fölé emelte. Az „esztéticista” szecesszió stílárís vonatkozásait tekintve Hofmann Sotrifferhez hasonló következtetésre jutott, mikor leszögezte, hogy a szecesszió formai szempontból több művészi réteg hibrid keveréke, mégpedig olykor egy művön belül összeszöve.

A szecesszió nemzetközi irodalmának ebben a rövid áttekintésében, melyben csupán a fő tendenciákat, a kutatásban bekövetkezett jelentékenyebb fordulatokat, a lényeges hangsúlyokat kívántam érzékeltetni, talán túl hosszúnak látszik az osztrák szecessziós irodalom dömpingszerű áradatánál való időzés. Nem a mennyiség készítetett arra, hogy megfelelő nyomatékkal foglaljakozzam ezzel a ténnyel, hanem – noha már az imént leszögeztem, de szükségesnek tartom megismételni – az a szemléletbeli rugalmasság, amely minőségileg is új és döntő mozzanattal gyarapította a szecesszióról alkotott nagyon is képlékeny és gyakran bizonytalanságba vesző ismereteinket. Ráadásul ezeknek a mozzanatoknak az értéke nemcsak ujdonságukban rejlik, hanem abban a speciális körülményben, hogy a magyar szecessziós festészet heterogén jelenségeire vonatkoztatva különösen érvényesek. Elfogadásukhoz és megértésükhöz adnak tehát immár általánosítható érvénnyel bíró támpontot.²⁰

A SZECCESSZIÓ A MAGYAR IRODALOMBAN

A szecesszió iránti negatív elfogultság Magyarországon talán még hevesebb és dogmatikusabb volt, mint Európában és Amerikában; így rehabilitációja is a nemzetközi jelenséghez képest némi késéssel, és ami ennél is döntőbb: igen vonakodva, hosszú szünetekkel, nagy kihagyásokkal, szórványosan és a különböző diszciplínák és műfajok kellő integrálása nélkül ment végbe. Ha a háború előtt elszórtan akadtak is olyan kezdeményezések, amelyek a szecessziót történetiségében, összefoglaló igénnyel jellemezték,²¹ vagy

az első tudatosan szintetikus művészeti törekvést üdvözölték benne,²² vagy zárt és teljes ízlésirányként értékelték,²³ az uralkodó művészettörténeti felfogás szerint, melyet legkövetkezetesebben Genthon István, és részben Kállai Ernő képviselt, a szecesszió lényegében nem létezett, s amennyiben mégis, az ízlésbeli kisiklás szinonimájaként, egy olyan új művészetként, „amely a legkisebb ellenállás felé mozog”.²⁴ A fordulat kezdetét az 1959-es szecessziós kiállítás²⁵ jelentette, de hogy végül is milyen lassú ocsúdásról volt szó, azt az összefoglaló művek éppen húsz évvel későbbi, azaz 1979-es évi megjelenése szemlélteti. Így a kezdeti késésből majdnem megkésetttség lett, és a magyar publikációk egy lefutott divathullám csaknem utolsó towarezdüléseivé erőtlenedtek, bár az 1960-as években még úgy látszott, hogy a szecesszió nemzetközi reneszánszával a magyar kutatások is lépést tartanak. 1965-ben Székesfehérvárott volt látható egy gazdag szecessziós anyagot is bemutató kiállítás,²⁶ melynek katalógusában Mikes Ildikó talán elsőként vállalkozott a szecesszió nem pusztá regisztrálására, hanem immár az értékelésére, egy olyan „messzeható törekvést és stílust” látva benne, mely „nemcsak bizonyos műfajokban külön-külön, de egészében is újat hoz a XIX. század végi művészettel szemben: az összművészetek szintézisének gondolatát...”²⁷ Pernecky Géza tanulmánya²⁷ már sokkal árnyaltabban ragadja meg a szecesszió jelenségét, melynek a háttérében éppúgy felfigyel a válságfilozófiák működésére, mint a magyar kapitalizálódás felemásságára. De ami a szecesszió festészeti megnyilvánulását illeti, abban – talán önkéntelenül – a székesfehérvári tárlatnak a századforduló valamennyi művészeti áramlatát együtt láttató koncepciójával azonosítja magát. Pontosabban: a századfordulós festészet teljes panorámájának szuggesztívója alól nem tudja kivonni magát, amikor a szecesszió egyik meglehetősen parttalan értelmezésében Nagybányát is a szecesszióba sorolja (minthogy az impresszionizmusba már nem tartozik bele). Csakhogy ezáltal nemcsak a plein-air festészeti elveket megvalósító törekvések és művek hullanak ki a magyar művészetből, hanem a szecesszió arculata is kuszává válik. Hiszen az a sommás megállapítás, miszerint „a nagybányai művészet legalább annyira rajzi szerkezetű, vagyis szecessziósan stilizált szimbolikus figurák és kontúrok művészete, mint amennyire színélmény”²⁸, csupán a Kiss József verseihez készült illusztrációkban és Ferenczy Károly néhány biblikus képében nyerhet igazolást. Elsikkad viszont az, ami a nagybányai iskolában végül is koherens elv és erő: a *természetelvűség*, vagy ha úgy tetszik, az impresszionisztikus naturalizmus, szemben a *stilizálással*, a szecesszió egyik átlényegítő vonásával. Nyilvánvaló, hogy a kettő egymásbamosása nem szolgálhatja a művészeti fogalmak és definíciók finomítását, s ezáltal a sok új és értékes gondolatot felvillantó tanulmány a szecessziós irodalomnak csupán egyik kísérlete, vagy merjünk költőiben fogalmazni: torzója maradt.

Ez idő tájt az irodalomtörténetben is az érdeklődés homlokterébe került a szecesszió-kutatás. Az 1966-os szegedi vándorgyűlésen²⁹ művészettörténész és zenetörténész bevonásával foglalkoztak a szecesszió kérdésével. Diószegi András, aki „A szecesszióról” címen itt megfogalmazottakat már egy másik munkájában végiggondolta,³⁰ a szecessziót meghatározó koráramlatnak, korstílusnak tartotta, melynek jellemző vonása többek között a lázongás, a színpompa, a túlfinomult pszichologizálás, zeneiség. Diószegi e túl rugalmas szecesszió-fogalomban, mely magába ölel Thury Zoltántól kezdve Adyn át Bartókig és Csontváryig mindenkit, akire ezek közül az ismertetőjegyek közül bármelyik is ráillik, maga is érezvén a definíció megfoghatatlanságát, egy közös világnézeti, szemléleti lényeg mint alapvető meghatározó köré gyűjtötte szecessziós „hőseit”. Ez „... a fennálló

rendtől való elfordulást, menekülést és az ez után való tagadás attitűdjét” jelentené. Az egyszerűség kedvéért úgy fogalmazhatunk, hogy Diószegi András Ady Endrének azt a fordulatát, miszerint a szecesszió „a haladás harca a vaskalap ellen” történeti-esztétikai kategóriaként használta. Pók Lajos referátumában³¹ a szecessziót igen dialektikusan szemlélte, nem csupán pozitív jelenséget látva benne, hanem felfedve kétarcúságát, mely egyrészt a „polgári vég érzetének felvillantása” – ez történik Thomas Mann-nál, másrészt „érdekes bátorságok felszabadítása” – ez történik Adynál. Új mozzanat, hogy a szecessziót életformaként is értelmezte. Noha irodalmi példákkal dolgozott – Maeterlinck, Hermann Bahr, Thomas Mann, Ady, a képzőművészetben ismerte el a szecesszió legnagyobb szerepét és azt állította, hogy az irodalomban és a zenében csak a visszatekintő vizsgálat keresi a szecessziós vonásokat. A szegedi konferencián kísérelte meg Bernáth Mária első ízben a magyar szecessziós festészet inspirációs forrásait meghatározni,³² hogy 1973-ig kiérlelje a szecessziós piktúrára vonatkozó legfontosabb megállapításait.

Természetesen itt nincs mód arra, hogy a művészeti vagy képzőművészeti szecesszió fogalmát is oly sok új szemponttal gazdagító irodalomtörténészek kutatásait ismertessem. A szegedi konferencia főként mint *tudománytörténeti jelenség* kapott itt hangsúlyt, és ebben az összefüggésben váltak érdekessé a szecesszió meghatározására irányuló első és a maguk nemében ezért úttörő jelentőségű kísérletek. Király Istvánnak például nemcsak a nagy Ady könyve,³³ hanem akár egyetlen cikke³⁴ is roppant gazdag információt közöl és – ami ennél is lényegesebb – tesz átélhetővé a szecesszió életérzéséről, kifejezési eszközeiről, melyekkel rokon vonások a festészetben is gyakoriak. Ugyancsak becsesek Vajda György Mihály szecesszióról vallott nézetei,³⁵ aki Diószegi Andrással ellentétben nem tartja egységes időszakasznak a szecessziót, hanem olyan átmeneti kornak, melyben a naturalizmus, dekadencia, szimbolizmus, neoklasszicizmus, realizmus törekvései együtt élnek. S mintegy azonosítja magát Aragon felfogásával, aki a szecesszióról – legalábbis a képzőművészetre vonatkoztatva – ezt írja: „Rá fogunk ébredni egy napon, hogy a flamboyant gótika, a 16–18. századi barokk és az 1900-as művészet a szellem felszabadításának egymáshoz hasonló mozgalmi voltak.”³⁶

Noha még mindig irodalomtörténetről van szó, meg kell állnunk Pór Péter tanulmányánál.³⁷ Nemcsak a szecesszióban összefutó antinómiákat fedi fel, erre már korábban mások is felfigyeltek, bár ezeket is tovább gazdagította és árnyalta: progresszív nekilendülés, önállóságra, az újra való törekvés – arisztokratikus forma – és elmúláskultusz; a forma célszerűségének – a forma önértékűségének alapigazságára épülő művészet; dinamikus építészet – önnön dekadenciájába belevesző élveteg ornamentikakultusz; szerkezet, szépség emberformáló ereje (Van de Velde, August Endell) – keresett különösség, illetve különtség, a „szakadék metafizikája” (Huysmans), miszticizmus és szadizmus (Barbey d’Aurévilly stb.), hanem olyan finom észrevételeket tesz, amelyek általában is felfedik a szecessziókat mint művészeti szemléletnek legbensőbb természetét, rejtett vagy kevésbé rejtett affinitásait és képességének (mely a művészet, az élet és benne a személyiség helyzetéhez való viszonyának az eredője) a határait. Mindebből következik, hogy Pór Péter megállapításai a gondolati, metaforikus és szimbolikus anyaggal oly szívesen élő szecessziós festészetre is többé-kevésbé érvényesek. Lényegében elfogadható az a nézete, mely szerint a szecesszió átmeneti, bizonytalan „Neu-romantische Stimmungkunst”-sága valósággal predesztinálta arra, hogy oly sok irányzat kapcsolódhassék hozzá. Így válhatott végül is a szecesszió azzá, ami: „... integráló jellegű, de inkább ne-

gativisztikus, mintsem pozitív teljességgé ... mely a különféle áramlatok születésének, illetve gyöngülésének metszéssíkján keletkezett, s nem csúcspontjaik erényeit szintetizálta”.³⁸ Logikusan adódik ebből Pórnak az a következtetése, hogy erről a többszörösen is Janus-arcú, bizonytalan, átmeneti, több alapértelmet is magában hordozó: azaz korszakként is felfogható és a korszakon belül művészi karakterű részjelenségként értelmezhető áramlatról *bajosan lehetne általános érvényű meghatározást adni*.

Az 1972-ben megjelent szecesszió-kötet³⁹ újabb elvi és tényszerű ismeretekkel gazdagította a szecesszió-képet. Ez volt az első önálló könyv, mely ezzel a tárggyal foglalkozott; az összegyűjtött nemzetközi és magyar szecessziós dokumentumok roppant becses forráskiadvánnyá avatják, amelyet a kutatás azóta sem nélkülözhet.

Mégis azt hiszem, szorosabb a kapcsolat Bernáth Mária és Pór Péter gondolatmenete között, mint Bernáth Mária és „A szecesszió” bevezető tanulmányát író Pók Lajos között. Bernáth Mária ugyanis 1973-ban tette közzé azt a tanulmányát,⁴⁰ amelyben – elsősorban a festészetre koncentrálva – arra kereste a választ, hogy mi is a szecesszió. Mit értsünk a szecesszió fogalmán? Stílus volt-e vagy tendencia, milyen időhatárok között élt, felosztható-e korszakokra, jelen volt-e a magyar művészetben, és végül jogos-e a „szecesszió korá”-ról beszélni? A Pór Péterrel való nézetazonosság a végső konklúzióban csapódik le, voltaképpen két jelentésrétegben. Az első így hangzik: „*Olyan definíció még nem született, amelyik Stuckra és Vuillard-ra egyaránt érvényes lenne.*”⁴¹ A másik pedig kétségbe vonja, hogy a szecesszió átfogó korstílus lenne: „» Szecesszió kora « nincs, ideig-óráit uralkodó lehet egy-egy országban... de európai perspektívában szemlélve, egy stílus volt a sok közül.”⁴²

A tanulmány érdekessége és újdonsága azonban mégsem a fent idézett általános megállapításokban rejlik. Az írás pikantériájának azt tartom – ha lehet egyáltalán egy tudománytörténeti összefoglalóban ilyen profán kifejezéssel élnem –, hogy Bernáth Mária megfordítja a nemzetközi szakirodalomból ismert gyakorlatot, miszerint a szecesszióban az iparművészet az elsődleges mind az eredetet, mind az autentikusságot illetően. Szerinte a festészet a központi, az építészetet és az iparművészetet is egyaránt megtermékenyítő műfaj. Mindez abból a felfogásból következik, hogy a szecessziót nem a dekoratív jegyek megjelenésében ismeri fel, hanem „ott és akkor, amikor a festészet szimbolikus tartalmakat akar megjeleníteni”.⁴³ A szimbolikus tartalom involválja azután azt a formavilágot, amelyben az ábraszzerű megjelenítés, azaz egyszerűen az ábra, a zsúfoltság, a természeti elemek háttérbe szorítása, a természet és ember egyenértékű megjelenítése, azaz a dekorativitás, a síkszerűség, a manír stb. a meghatározó elemek. A dekorativitás és a stilizálás tehát *okozat*, és mivel a tartalom kifejezése érdekében ez olyan végletesen jelentkezett a festészetben, *hatására* az iparművészet is élt velük. Csak a fejlődés egy későbbi stádiumában, a szecessziós manírban erősödtek meg annyira a dekoratív tendenciák, hogy a „formák tartalommmá váltak”, azaz elveszítve elsődleges közlő funkciójukat, pusztá díszítménnyé degradálódtak. (És ez a tendencia már valóban az iparművészetnek kedvezett.) Ennek a gondolatmenetnek szerves következménye, hogy Bernáth Mária szerint a szecesszió a festészetben fejezhette ki magát a legteljesebben, hiszen a szecesszióban (szimbolizmusban?) elsődleges a *közlés* – még az építészeti homlokzat és az iparművészeti tárgy is „beszélni akar” – és erre csakugyan a festészet volt a leghivatottabb. Ez a festészet-centrikus szemlélet tette hajlamossá arra is, hogy a „Gesamtkunstwerk” valamennyi művészettörténész által progresszívnek tartott ideáját némi fenntartással kezelje,

mint olyan eszmét, melyben „a festészetnek kellett a legkomolyabb kompromisszumot tennie”,⁴⁴ s ezáltal a festészet arra kényszerült, hogy rokonná váljék a dekorációval.

A magyar művészettörténeti kutatás Bernáth Mária tanulmányával lépett a legnagyobbat előre, bár a magyar szecesszió konkrét jelenségeinek az ismertetésével jórészt adós maradt. Igaz, ezt nem is tekintette feladatának, és így egészen a Vigilia 1973-as szecessziós füzetéig,⁴⁵ illetve a Művészet című folyóirat 1975-ben megjelent szecessziós számaig⁴⁶ újabb képzőművészeti adalékok nem kerültek napvilágra. Ezek is jöllehet korrekt, de még összességükben is meglehetősen sovány adalékok voltak, és így joggal lehetett olyan érzésünk, hogy noha a szecesszió felfedezésében éppen a képzőművészet volt a kezdeményező – az 1959-es és 1965-ös kiállítások szolgáltak erre bizonyoságra – mégis a szecessziós művészeti ágak feltárása mintha lefékeződött volna. Még akkor is, ha közben már felnőtt egy olyan fiatalabb művészettörténész generáció, amelyik komoly érdeklődéssel fordult a szecesszió felé; munkája nyomán született meg a Körösfői-Kriesch Aladár és a Nagy Sándor kismonográfia,⁴⁷ 1977-ben pedig megrendezték a gödöllői művésztelep kiállítását.⁴⁸

Ugyanakkor az építészettörténet is felfedezte magának a szecessziót, mégpedig meglehetősen korán. 1962-ben megindult a szecesszió kérdéskörét és a szecessziós építészek életművét feldolgozó kiadványok sora.⁴⁹ Kubinszky Mihály, aki első között kötelezte el magát a szecesszió kutatásának, két döntő, ám vitatható megállapításra jutott. Az elsőben leszögezi, hogy ellentmondást lát a szecesszió általa síkbeliségnek feltüntetett lényege és az építészet térbelisége között, amiből implicite az következik, hogy a szecessziót az építészetben nem ismeri el önálló stílusnak. A másik megállapítás a szecesszió érdemével foglalkozik, ami nem más, mint a historizmussal való forradalmi szakítás, tehát magatartás és megint csak *nem stílus*. Feltétlenül külön említést érdemel Vámos Ferenc Lajta-monográfiája,⁵⁰ mely a szecessziós építészet egyik legkiemelkedőbb egyéniségével foglalkozik, jöllehet azt értékeli Lajtában, amit már nem tart szecessziósnak. Erényként könyveli el Lajta Béla munkásságában az 1905-ös stílusváltást, amikor Lajta Béla „Megszabadult a szecesszió és Lechner formavilágának külsőségeitől, s Huszka anyagának formális alkalmazásától”.⁵¹ Ez a szecessziótól való értékelő igényű elhatárolódás önmagában is jelzi a szecessziós irodalom még 1970-ben is lappangó konfliktusát és a magyar szecesszióértelmezés megrögzött konzervativizmusát. Érdekes, hogy a szecessziós jelleg az építészetben talán még inkább degradáló volt, mint a festészetben, s nem lehetetlen, hogy ehhez Fülep Lajos egyébként kitűnő és korszakalkotó, de éppen a szecesszió vonatkozásában vitatható Lechner Ödön tanulmánya is hozzájárult.⁵²

A második kiadáshoz írott előszóban Fülep ugyanis egyértelműen kijelenti: „Lechner kibírja a hullámzást, előbb-utóbb azt is megértik, hogy nem szecesszió, s talán azt is megértik, hogy a magányos nagyságához igazoló párjaként idézett Gaudinál nagyobb művész.”⁵³

Lechnert azonosítani magával a stílussal, „a magyar stílussal”, de nem a szecesszióval, s ezáltal a Lechner-épületek stílusjegyeit saját koruktól elszigetelve szemlélni és értékelni – amit egyébként Bernáth Mária említett tanulmánya is kifogásol Fülep Lajosnál⁵⁴ – nyilvánvalóan csak fokozta a szecessziós építészet körüli tanácstalanságot. Vámos Ferenc is szükségesnek érezte Lechner leválasztását a szecesszióról, amikor monográfiájában ezt írta: „Lechner hátat fordított a minden hagyománytól elpártolt szecesszióval és amit Semper pedzett, amire Feszli Frigyes egy ötlettel világitott rá, oda, az

építészet legcélrányosabb, mert a művészet soha csalódásba nem ejtő világához, a népművészethez tért.”⁵⁵

Merényi Ferenc már a szecesszióba illeszti Lechner művészetét, amikor a „A nemzeti jellegű modern magyar építészet megteremtésére irányuló törekvések” című fejezetben szecessziós építészként tárgyalja.⁵⁶

Noha Lechner értékelése a szecesszió teoretikus problematikájában részletkérdés, a festészet vonatkozásában pedig egyenesen közömbös, olyan értelemben mégis fontos, hogy a szecesszió kutatás bizonytalanságait manifesztálja. A Lechner-életmű a magyar művészet önálló törekvéseit magába sűrítő, szimbolikusnak is mondható szerepe miatt ugyanis elválaszthatatlanul összefügg a szecesszió általános megítélésével: a magyar szellemi életben, s ezáltal természetesen a képzőművészetben is betöltött szerepével. Kathy Imre korábbi és a hozzáférhetőség miatt máig is érvényesnek számító véleménye⁵⁷ sem tűnik megnyugtatónak, aki ugyan hitet tesz – és ez feltétlenül markáns állásfoglalás – amellet, hogy a szecesszió *nem pusztán átmenet* az eklektika és a modernség között, hiszen kiemelkedő teljesítményt nyújt, nem sikerült meghaladni, és alkotói tudatosan vállalták a koreszmét, Lechner munkásságát mégis „lefokozza”. Elismeri, hogy a mozgalomban indító szerepe volt, de a Lechner követők – Kós Károly, Thoroczkai Wigand Ede, Medgyaszay István – tevékenységét többre értékeli, a magyar építészetben végbenemő fordulatot az ő munkásságukhoz köti. Annál számottevőbb az a munkája, amelyben – mint a szecessziós építészetről szóló első összefoglaló, de nyomtatásban nem olvasható műben⁵⁸ Lechner Ödön munkásságát árnyaltan jellemzi. Itt végül már nem két-séges Lechner munkásságának sem szecesszionizmusa, sem „magyarossága”, sem az európai mezőnyben is versenyképes kiválósága; a három tényező nem egymást kizáró minőség többé. Igen lényeges Kathy Imre hitvallásként is felfogható végső konklúziója – és ezt a festészet egészéről nem mondhatjuk el –, hogy „a magyar szecessziós építészetnek önálló mondanivalója volt, s a benne megnyilvánuló nemzeti karakter egy nemzet önkifejezésének szükségszerű megnyilvánulásaként, sőt létérdekeként értékelhető”.⁵⁹

A szecesszió kutatás legmostohább ága a festészetnél is nehezebben körülhatárolható szobrászat. Szinte minden előzmény nélkül született meg Nagy Ildikónak a szecessziós és szimbolista plasztikáról szóló tanulmánya,⁶⁰ melynek legfontosabb elvi megállapítása szerint a szecesszióban magának a plasztikának a fogalma is megváltozott.

Feltétlenül figyelemre méltó, hogy már 1961-ben megszületett a korszak első társadalom- és kultúrtörténeti összefoglalása, Horváth Zoltánnak „Magyar századforduló” című műve, amely az 1896-tól 1914-ig tartó időszakot az irodalom, a festészet, a muzsika, a publicisztika műfajában egyaránt feltérképezte. A korabeli újságkivágásokkal, címlapokkal, karikatúrákkal, festményekkel illusztrált könyv a kor izgalmas és átfogó tablóját nyújtja. Bizonyára elsősorban a rész kutatások kezdetlegességének a rovására írható, hogy a szecesszió arculata elmosódott maradt, noha a gazdag anyagban bőven akadt erre nézve is sok becses információ.

Úgy vélem, a szecesszió kutatás közvetve, olykor még közvetlenül is, igen sokat köszönhet a történettudománynak. A közelmúltban megjelent történeti kézikönyv⁶¹ azal, hogy a korszak bel- és külpolitikai helyzetét, társadalmi szerkezetét olyan érzékletesen föltárta,⁶² segít megérteni a magyar szecesszió sajátosságát, nevezetesen a festészet területén való megkérdésességét és periferikusságát, vagy az építészetben oly pregnánsan

jelentkező kérdést: a nemzeti önállóság és ennek eszközeként a magyar stílus megteremtésének ügyét.

Ezzel eljutottam a magyar szecesszió tudománytörténeti összefoglalásának a végére. Hanák Péter tanulmányaival⁶³ kívánom lezárni ezt a vázaltszerű összefoglalást, részben azért, mert ebben a tárgykörben ezek a legfrissebb publikációk, részben pedig azért, hogy általuk jelezsek egy roppant érdekes és „modern” tünetet.⁶⁴ A szecesszió feltárásában ugyanis éppen a határterületek, az átmenetiségek, a különböző diszciplínák érintkezése és kölcsönhatásaik kezdenek kecsegtetni a legtöbb új felfedezéssel és eredményrel és egy olyan szintézis megalkotásának a lehetőségével, amelyek a műfajbeli bezártóságukból és elszigeteltségükből kiszabadított művészeti jelenségeket egymáshoz viszonyítva és együtt tudják majd láttatni. Hanák Péter Ady-referátuma vagy a visegrádi interdiszciplináris konferencián elhangzott előadása nemcsak a történelem és irodalom, illetve társadalom és irodalom összefüggése szempontjából volt érdekes, hanem egy olyan általános szellemi, és ezen belül inkább közérzeti és lélektani állapotnak a filozofikus megközelítése miatt is, amelyben a szecesszió szerelemfelfogásának, talajvesztettségének, illúziótlanságának, új illúzió-teremtésének és káprázatainak a motivációi váltak plasztikussá.

Bármennyire reményteljes távlatokat megcsillantó stádiumában rögzítettem a szecesszió kutatást, még ma is sok a megválaszolatlan és nyitva maradt kérdés, szembeszökőek a magyar szecessziós irodalom hiányosságai és ellentmondásai.⁶⁵

Az általam felsorolt szecessziós publikációkban ugyanis eldöntetlenül vagy feloldhatatlannak látszó ellentmondásban, vagy végletesen kiélezve maradnak általában a szecesszió mibenlétét vagy a magyar szecesszió sajátosságait fürkésző kérdések és a kérdésekre választ kereső vélemények. A teljesség igénye nélkül és nagyon lecsupaszított megfogalmazásban emelek ki közülük néhányat. Stílus-e a szecesszió? Stíluskorok-e a szecesszió? Definiálható-e a szecesszió? Jogos-e a szecesszió mint elnevezés használata? (Hívei vannak ugyanis, legalábbis az irodalomtörténészek körében, a modern esztétizmusféle szóhasználatnak.) Kiterjeszhető-e az irodalomra és a zenére is? Melyik művészeti ágban vagy melyik művészeti műfajban legnyilvánvalóbb a szecesszió? A magyar és a szecesszió korrelatív vagy egymást kizáró fogalmak? Szecesszió és dekandencia vagy szecesszió és modernség? Mennyiben szuverén a magyar szecesszió és mennyiben integráns része az európai áramlatnak? Befejezés, kezdet vagy átmenetiség?

A SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETE

Vállalva annak az ódiomát, hogy ez a cím talán félrevezető, és tartalmilag mindenképpen többet ígérő, mint amiről ebben a vázlatos ismertetésben egyáltalán szó lehet, megpróbálok érzékeltetni, hogy saját korában hogyan értelmezték Magyarországon a szecessziót. Mit jelentett az irodalomban és publicisztikában, valamint a szorosan vett műkritikában, illetve hogyan látták maguk az írók, művészek, művészettörténészek és újságírók ezt a jelenséget? Tettek-e különbséget a szecesszió műfajbeli megnyilvánulásai között, volt-e számukra értelme egy ilyenfajta differenciálásnak, egyáltalán mire szolgált a szecesszió szó használata?

Elgondolkodtató Bernáth Mária feltevése, aki a kortársak önvallomásaiból azt szűrte le, mintha a „szecesszió” kifejezés nagyobb divat lett volna, mint maga a stílus – vagy legalábbis a kettő nem fedte egymást szükségszerűen és szerinte a „modern” kifejezésnek volt kissé sznobisztikus szinonimája.⁶⁶

Nos, lehet, hogy a szóhasználat magánál a jelenségnél gyakoribb volt, és az pedig kétségbevonhatatlan tény, hogy a szecessziót csak ritkán használták stílusbeli értelemben. Azt hiszem, ez az utóbbi körülmény a legdöntőbb: a szecesszió ugyanis már születésekor, azaz saját korában többet és mást jelölt, mint pusztán stílust, azaz stílusként jószereivel nem is definiálták. Éppen ellenkezőleg: általában a stílusbeli liberalizmus szinonimájaként éltek vele. Másrészt pedig ennél is átfogóbb értelemben használták, amikor az önkifejezés minden lehetséges módon való megnyilvánulásként könyvelték el, azaz a korlátlan szellemi szabadság védjegyét látták benne. Nem véletlen, hogy Ady Endre így fogalmazott: „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen”⁶⁷, hiszen ebbe az epigramma-tömörségű, jelszószerű mondatba sikerült az emberi haladás, a magyar haladás gondolatát⁶⁸ is belesűrítetni. A „Szecesszió” című pamfletjében pedig így írt: „Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte!... 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!”⁶⁹

Bizonyos, hogy Ady használta a legtágabb értelemben a szecessziót, mikor a társadalmi haladás gondolatát is beleértette. Mégis lényegében rokon vele A HÉT című folyóirat⁷⁰ egyik legnagyobb hatású kritikusának, Ignotusnak a felfogása, aki azzal, hogy a szecessziót a művészetre is vonatkoztatta, nem akarta megfosztani általánosabb értelmétől: „Valahol és valahányszor az embereknek megjő az esze, lelkiismerete, s a jóízlése: politikában, művészetben szecesszió támad”⁷¹ – írta, a kifejezést nem is csupán saját korára tartva érvényesnek, hanem minden korszak művészeti forradalmára és stílusváltására. Természetesen követte ebből, hogy a nagybányaiak mozgalmát is szecesszióként minősítette, mégpedig a szó eredeti, kivonulást jelentő értelmében, mivel „a tiszta művészet” felé tett első lépést látja benne, különválást a továbbfejlődésre képtelen, vértelen akadémizmustól, elszakadást az erőtlentől, a hivatalos művészpólitika által támogatott, de a millenáris kiállításon nyilvánvalóan csődöt mondott historizálástól.⁷²

Ignotus kritikai alapállására, vagy merjük talán azt mondani, esztétikájára, a szecessziót gondolatilag alapvetően meghatározó *relativitás* a jellemző, az amiről Pór Péter úgy beszélt, hogy „a relativitást emelték világelvvé”.⁷³ S úgy, ahogyan ezt Németh G. Béla látta,⁷⁴ aki szintén a relativitást állította a szecesszióról és vele szoros összefüggésben a HÉT-ről szóló eszmefuttatásának középpontjába. A hetilapban ugyanis felismerte a szecesszió elveinek és életelveinek a sűrítményét, a korra jellemző két ellentétes közérzet együttélését: a tétova, nyugtalan keresést és a polgári önelégültség megnyilvánulását. Azt a kort, melyben „A gondolati értelemben vett fő fegyver: a relativitás”.⁷⁵ Hiszen Ignotus felfogása szerint minden gondolati rendszer és ítélet jogosult, egyetlen eszmei ítélet sem igazolható objektíven. Vagy, hogy saját szavait idézzük: „Minden stílus jogos, minden stílus igaz – az úgynevezett természetesség egy csöppet sem igazabb a stilizált-ságnál...”⁷⁶ Majd a festészetre vonatkoztatva, konkrétan összefüggésben: „A művészetben annyi igazság van, ahány ember. Ha Rippl-Rónainak tetszik a világot hupikéknek fölfogni, én csak abba szólhatok bele: meg tudta-e csinálni. Szidhatom a piktort, de az

irány fölötte áll a pouvoiroznak. A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet szecesszióknak neveznek – ezt az örök törvényt, melynek eleven ereje nélkül a művészet ott csontosodott volna meg, haladás és fejlődés nélkül, az egyiptomi hieroglifeknél.”⁷⁷

Érdekes, hogy ez a tágan értelmezett szecesszió, amely a művészeti liberalizmust, pontosabban a relativitás esztétikai elvét foglalja magában, a későbbi években is többé-kevésbé változatlanul tartja magát. Márkus László⁷⁸ írásaiban is az Ignotus által hangoztatott nézetekkel találkozunk: „A történelmi stílusok smokkjai teszik tönkre utcánk képét és ők beszélnek szuverén megvetéssel a szecesszióról, amely szóval ma már a leg-lehetetlenebbül visszaélnék. Minden, ami egy kicsit elüt a sablontól, ami esetleg nem jól sikerült kísérlet maradt, az szecesszió, amely az akadémia szerint nem képes kiforrott stílussá formálódni. És annyiban igazuk van, hogy zárt stílus nem fog a modern architektikus gondolatokból kialakulni, mert zárt stílus többé egyáltalán nem várható.”⁷⁹ Kommentárként pedig érdemes András Editet idézni: „A szecesszióban » stílust « csak annyiban lát (mármint Márkus), amennyiben az egyéniség érvényesülését, tehát az » egyéniség stílusát « jelenti, ami nem kötődik avult teóriákhoz, de csak annyiban, a szakadás tényében, az elszakadásban lát egységet, s nem annak megvalósulásában. Bizonyosságul a müncheni szecessziós építészetet említi, ami – Márkus László szerint – » egy művészcsoporthoz gondolkozásáról beszél, de áttörhetetlen stílushatárok közé nem préselődik...«⁸⁰

Noha a szecesszió alapeszméjének jelentése A HÉT-ben nem változott, mégis történt kísérlet – legalábbis az építészeti és az iparművészet vonatkozásában – a szecesszió fogalmának konkrétabb behatárolására. Mégpedig éppen Ignotus tollából: „... a cél teremti a törvényeket, s anyagból fakadnak az eszmék: ma örök igazság a szecesszió, mely a művészi formákat az anyagok természetéből és a dolgok rendeltetéséből fakasztja ki ... a szecesszió tehát darwinizmus a művészetben: a körülmények produkálják a formákat”.⁸¹ Nem nehéz felismerni ebben a megfogalmazásban a funkcionalizmus elveit, és ha tisztában vagyunk vele, mennyit köszönhetett a funkcionalizmus a szecesszióknak, nyilvánvaló, hogy az új anyagok, a vas, az üveg, s az általuk diktált formák esztétikumának a modern követelményéről, azaz az anyagok által determinált, de még a szecesszióban fogant *stílus-teremtő* erőről van szó. Így válik a szecesszió nemcsak egyszerűen minden újnak a létetemenyesévé, hanem rendeltetéshez szabott *formává* is, hiszen „A szecesszió gyönyörű dolog, mert tudományos dolog. Már tudniillik az, amely így szól: minden korszak, minden fajtának, minden egyesnek és minden rendeltetésnek megvan az a joga, hogy magát fejezze ki s e kifejezése formáit a rendeltetéshez alakítsa.”⁸² S egyben *új formaként* is értelmeződik, amint ezt Nyitrai József⁸³ vallotta: „... mikor a művészek belátják, hogy az igazi szecesszió nem a józan észről való elpártolás, nem a művészi egyéniség logikátlan önkényeskedése, hanem egészen egyszerűen új forma, melyben új nagy tehetségek a művészetet megnyilatkoztatják”.⁸⁴

A HÉT publicisztikája, amely az egész irodalmi és képzőművészeti életet átjáró friss gondolataival, minden kezdeményezés iránt fogékony, ízlésbeli szabadságával „az abroncsos elfogultságok”-kal és „kötelező szabályok”-kal⁸⁵ szembeszegülő új eszmeiségével maga is szecesszió volt, ma is meggyőzhet bennünket arról, hogy „a szecesszió a századfordulón valóságos kulcsfogalom”. Művészeti jelenséget éppúgy jelölnek vele, mint ideológiai áramlatot, szórványosan stílusként is értelmezik, de gyakrabban használják min-

den stílusbeli felszabadulás, az individualizmus szinonimájaként. Többféle értelmében és értelmezésében egyetlen jelentése az, ami koherens és konstans: az esztétikai, gondolati beidegződöttséget szétporlasztó művészeti áttörés, szerényebben fogalmazva: az emberi és művészi megújulás vágya. Azt hiszem, kétségtelen, hogy a szecesszióknak ez az eredeti és első jelentése még semmi pejoratív mozzanatot, rossz mellékízt vagy esztétikailag kétes mellékzöngét nem tartalmaz.

De az is bizonyos, hogy nincs meg benne azoknak a stílusjegyeknek a számbavétele sem, amelyeket azóta összefüggésbe hozunk a szecesszióval, amelyek a szecessziós kifejezés eszközei. Hogy mennyire tisztázatlan volt saját korában is a szecessziós stílus fogalma, azt Babits Mihály „Modern impresszionisták” című tanulmánya éppúgy mutatja, mint Rippl-Rónai József terminológiája, aki saját szecessziós periódusát impresszionistának minősítette.⁸⁶ De maradjunk ezúttal kizárólag Babitsnál, mert az ő korabeli írásai a modern művészeti felfogásról éppúgy tudósítanak, mint arról a körülményről, hogy nem volt különösebb jelentősége a szecesszió önálló stílusként való értelmezésének, illetve az impresszionizmustól való elkülönítésének. Mivel magyarázhatnánk különben azt az önkényességet, amellyel Babits Mihály kinevezte Manet-t „az úgynevezett szecessziós festészet megalapítójának”.⁸⁷ S noha sem a saját korában, sem azóta nem született olyan művészettörténeti szaktanulmány, amelyben Manet a szecesszióba soroltatnék, Babitsnak az *Olympia* című képről szóló érzékeny elemzése nyomán meggyőző érvként rajzolódnak ki a szecessziós szemlélettől elidegeníthetetlen vonások: „Még nagyobb feltűnést keltett *Olympia* című képe egy vérszegény meztelen nő képe, teljesen kékeszöld testtel; mennyire különbözött ez a modern kép a Cabanel Venusaitól!... Még érdekesebb és modernebb ennek a képnek a hangulata. Valami sajtószerű meregnő bágyadtság van ezen a képen, egészen modern bágyadtság, a sápadt nő arcán, mozdulatában, és valami határozatlan, tétova és kielégítetlen vágy tekintetében; s ez a vágy lelkéből fakadt a kornak és a festőnek, aki íme elhagyja a szoros valóság birodalmát, megúnva már minden realizmust, minden naturalizmust, más után vágyik, keletre álmodik, négereket fest és keleti csokrokat és vérszegény, vágyó leányokat. Íme, a nagy fordulat realizmusa után, a vágy egy új költői idealizmus felé.”⁸⁸ — írja Babits, belesűrítve ebbe a néhány sorba a mindennapokból való elvagyódás, az egzotikum utáni áhitozás, és a valóságból kilépő álmodozás szecessziós életérzését, melynek csakugyan emblematisz tömörségű megjelölői lesznek majd a sápadt, vérszegény, merengő, kielégítetlen, vágyó lányok, a kornak ezek az erotikától is áthévitett, talányos és démoni teremtményei. De Babits felismerte azt a *közös jegyet* is, amely összefűzte Baudelaire költészetét és Manet, Monet és Gustav Moreau, illetve Puvis de Chavannes festészetét, és megvolt az a képessége, hogy lényegében a megjelenítés módjától függetlenül rokon jelenséget lásson Paul Verlaine és Whistler, Poe és a preraffaeliták művészetében is. Azt hiszem, vétek lenne lemondani Babits szavairól, melyek nemcsak gondolatának hitelességéről győznek meg, hanem hangulatkelző erejük által egész művészi világokat elevenítenek meg és tesznek átélhetővé, miközben a kor lelki közérzetét és szellemi horizontját is felvillantják: „Ugyanez a fordulat észlelhető a költészetben is, és itt ki kell mondanom a nevet, amelyet újabban Magyarországon nálunk is gyakran emlegetnek, mert a fiatal magyar költők is az ő költészetét vették példaképül: a Baudelaire nevé. Baudelaire költészete egy részben a spleen költészete: a modern unalomé, melynek Baudelaire gyönyörű hangokat tud adni. Az unalom Baudelaire-t is határozatlan keleti vágyakhoz vezette... Baudelaire-ra és az egész francia

költészetre és festészetre a legnagyobb hatással volt egy híres amerikai költő, Poe Edgar költészete, aki határozatlan, légies, ideális álmait utolérhetetlen zenéjű versekbe foglalta... Mint Poe, úgy Baudelaire is nem élő hölgyekhez, hanem képzelt, ideális lényekhez írta verseit, s a valóság unalmából a légies képzelet birodalmába menekült... A festészet ugyanolyan irányba fejlődött, mint a költészet. Felkeresték a régi középkori festők műveit, a Rafael előttieket, akik nem sokat törődtek a valósággal, hanem az ő légies madonnatiszteletüket, kifejezhetetlen, anyagtalán, tárgyaltan vallásos érzésüket akarták kifejezni. Botticelli sápadt madonnái, mély tűzű szemekkel, serdülő, barna angyalai voltak az ideálok, azok a vonalak, amelyek nem a domború valóságot, hanem valami lapos, falképszerű elomló jelenést idéznek elénk. Ez a dolog, mely Angolországban fejlődött ki először, a preraffaelita irányban, lett a másik jelszava a modern szecesszióknak. Az idealista irány első nagy festője Gustav Moreau. E művész beteg lelke Hellasz pompájába menekül.”

Mesés mondákat, mitológiai jeleneteket fest, Orpheusz levágott fejét, egy trák leány kezében, Orpheusz fejét, akit széttéptek a bakkhánások. Az arcok éppoly sápadtak, hosszú arcok, mély tűzű szemekkel, mint Botticellinél, a színek mély, nyomott, halk színek, elfojtott érzékiség, mely álmokba tör ki, és valami rettenetes mozdulatlanúság és némaság, mint azon a másik képen is, amely egy ifjú embert ábrázol és mellette a halált és egy kis amorette virágok és madarak között. A halál szerelmének nyugalma ül ezen a képen, beteg, dekadens művészet ez, és dekadens verseket juttat eszünkbe.

A legnagyobb idealista festő azonban Puvis de Chavannes, és ez a hipermodern, ideges festészet oda fejlődött, ahová ő vezette: a mély, szinte vallásos érzések művészetévé. Először antik látomásokat festett ő is, mint Moreau, sápadt, ködös színekkel vagy egyes vonalakkal, lemondva minden színpompáról és minden vonalbeli részletezésről és kirajzolásról. Merev nyugalom ül a falképszerű képeken és nagy hangulat... „Puvis de Chavannes érzése később elhagyta az antik hangulatokat, és teljesen a keresztény vallás misztikájára fordult.”⁸⁹

Már ebből a citátumból, ebből a kifinomult, kényes, érzékletes leírásból is kiugranak mindazok a fogalmak, amelyek elsősorban a szimbolizmusra, de a vele gyakran érintkező vagy éppen egybeeső szecesszióra mint egy vezérfonalra felfűzhetők. Modern unalom, légies képzelet, pompa, elfojtott érzékiség, betegség, dekadencia, hangulatiság, de még a szecesszióból való továbblépés egyik változata is: a vallásos misztika azok a kulcsszavak, amelyek eligazítanak a szecessziós művészet „ösztön-szféréjében”, kitapintva és felsorakoztatva ezáltal ennek a művészetnek a legfőbb tartalmi pilléreit. De a „gyönyörű hangok”, „az utolérhetetlen zenéjű versek” a szecesszió *esztétizáló* hajlamáról is hírt adnak, mint ahogy egyik formai vonása a „lapos, falképszerű jelenés”, tehát a *stilizálás* is kellő nyomatékot kap. A HÉT publicisztikájában még oly laza szecesszió-fogalom jelentése tehát Babits esszéjében koncentrálódik: immár egy jellegzetes művészi gondolkodásmódot, illetve életérzést és tematikát foglal magában. Hogy stílust nem, sőt az impresszionizmus, szecesszió, szimbolizmus egymással felcserélhető irányzatok és szinonim jelenségeként értelmeződnek, az nemcsak a kialakulatlan és pongyola szóhasználatból, hanem a kor egyik meghatározó jelentőségű művészetfelfogásából fakad. Egyrészt még mindig a HÉT-ben exponált fő esztétikai elvről, a relativitásról van szó, amely minden irányzat létjogosultsága mellett tesz hitet, és ezért nem is szentel különösebb figyelmet annak, hogy melyik irányzatról van szó. De ami ennél is lényegesebb: ez az elv kiegészül a művészet autonómiájának tételével, és ebből fakadóan azzal a felfogással,

amely a művészetet teremtésnek tekinti. A HÉT egyik kritikusa, Márkus László is ezt hangoztatja, és elutasítja a „lefestésre késztető alázatot”⁹⁰; a valóság visszaadására irányuló készséget. Babits Mihály pedig ezt a gondolatot – nyilván Bergson filozófiájának hatására is⁹¹ – egy Phaidrosz és Szókratész közötti fiktív párbeszédben fejti ki nagy művészi erővel: „Szókratész: ... A tudat a különbségnél kezdődik – ezt mondja a pszichológusok. Az érzet a változásnál kezdődik – ezt mondja a fiziológusok. A lét a kétónél kezdődik – mondom egyszerűen. A másnál, az újnál – térben és időben. *Phaidrosz*: És a szépség is ennél kezdődik? *Szókratész*: Nézd a művészetet. Csak az művészet, ami új és művészet minden, ami igazán új. Művészet minden, ami új érzést tud nekem adni, hogy több legyek, mert csupa érzésekből vagyok. Ami erre nem képes, az unalom. A művészet halála az unalom... A művészet célja új dolgokat – nem, ezt, jaj, nem lehet –, új kombinációkat teremteni, ezáltal új érzéseket kelteni. *Phaidrosz*: Csak az? Hisz ez csupa újdonsághajhászás lenne. *Szókratész*: Nem. Ez sokkal mélyebb, nagyobb cél, mint képzeltek. Ez maga a teremtés, az Isten munkájának tudatos folytatása. Ez azt jelenti: a művész annyira szereti ezt a világot, amelynek lényege a változás (mert a világ csupa érzet, és az érzet változás), hogy sohasem elég neki; nem elég, amennyit az Isten csinált, folytatni akarja.”⁹²

S ebből a gondolatmenetből következik a korabeli esztétika másik nagy hajlandósága: a művészetet felruházni az élet rangjával, azaz egyenrangúvá tenni az étellel: „*Szókratész*: ... Ezeknek az új érzéseknek a kedvéért érdemes életünket fönntartanunk, és érdemes jó politikát csinálnunk nagyobb jólétünkre, hogy gondtalanul élhessünk, folyton gazdagodó, művészi életet. *Phaidrosz*: Szerinted tehát a művészet az élet célja? *Szókratész*: Hogy felelhetünk arra a kérdésre, mi az élet célja? Lesd meg az élőlények természetes törekvéseit. Az első kétségkívül életüket és fajukat fönntartani. Ezt éppoly joggal nevezhetem eszköznek, mint célnak. Ami marad: új érzéseket érzni és kelteni, új dolgokat látni és alkotni... Az aktív és passzív művészet a szó legtagabb értelmében.”⁹³

Természetes, hogy ezzel a művészetfelfogással a képzelet tartományában „történi” művészet az adekvát, az egzaltációra, a fantasztikumra, az álmodozásra hajló, az idealisztikus, a vizionáló vagy éppen a valószerűtlen művészet. Az új élményekkel, új hangulatokkal kecsgetető, rejtett ösztönöket feltáró és ismeretlen bódulatokat kínáló művészet, tehát a szimbolizmus és a szecesszió művészete. Így Babitsnál a dekadens, a beteges, a modern unalom nem elmarasztaló értelemben használt szavak, hanem a teremtő művészettel összeforrott minőségek.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ez a fajta művészetfelfogás és szecesszió-értékelés osztatlan lett volna. A szecesszióknak már a maga korában meg volt az ellenzéke elsősorban a hivatalos művészetpolitikai körökben, de a művészetkritikusok nagy táborában is. Hajlamosak voltak arra, hogy a szecesszió általában „sületlenségek”-et, „bolondériák”-at értsenek, és mindenfajta művészeti eltávolodást mint szecessziót bélyegezzenek meg. De a szecessziót szívesen azonosították a dekadenssel is, a dekadenszt a morbidtal és morbidot az egészséges és józan magyar művészet karakterétől merőben idegen kozmopolitával és nemzetietlennel. 1900-ban még Lyka Károly is lekicsinylően írt Rippl-Rónai József „elvont miszticizmusáról” a „csupa tetszésszerűség, merő romantika, idegesség, rohamok egy álomszerű jövő felé, transzcendentális érzések megrogzítása, víziók, stilizált színek, stilizált vonalak, stilizált foltok” festészetéről.⁹⁴ Rózsa Miklós pedig így beszélt róla: „Ennek a mi szűz, tiszta, ártatlan egyszerű földünknek szí-

ve dobogását nem érti a Rippl-Rónai nyugat-európai, dekadens, enervált, szinte a perverz felé hajló lelkülete.”⁹⁵

A magyar és szecessziós stílus szembeállítása végletes formát öltött, amikor a parlament is foglalkozva a kérdéssel, arra a döntésre jutott, hogy a „szecessziós stílust” ki kell zárni Magyarországról, mint amely merőben különbözik a „magyar stílustól”. Ez a körülmény 1902-ben az igen liberálisan gondolkodó Lykát egyszeriben a szecesszió védőügyvédjévé avatta, mert felismerte, hogy nem egymást kizáró, hanem hovatovább egymást feltételező vagy egymást fedő jelenségekről, illetve célkitűzésekről van szó. „Elsősorban megállapíthatjuk, hogy szemtanúi vagyunk egy egyetemes, egész Európára kiterjedő új művészeti törekvésnek, amely az összes kultúrállamokban lényegében azonos. Mindenütt hadat üzentek az újítók az akadémikus doktrínáknak, mindenütt felszabadítják magukat a műtörténeti stílusoktól, s mindenütt egyéniségük szabad kifejtésére törekcsenek. – Másodsor megállapíthatjuk, hogy ez az egyetemes újítási törekvés egyes országokban nemzeti stílusnak ad életet. Azáltal, hogy e művészek felszabadulnak a rájuk nézve immár elavult stílusok formáitól, teljes szabadságban követhetik művészi egyéniségük impulzusait, s juttathatják érvényre egyéni vérmérsékletüket, faji, nemzeti jellegüket. ... Végre megállapíthatjuk, hogy magyar művészet még sohasem volt a mainál kedvezőbb helyzetben egy magyar stílus első akcentusainak kialakítására s hogy e részben még kedvezőbb a helyzete a többi nemzetnél. Mert először is csekély jelentőségű a műtörténeti tradíciója, tehát könnyebben térhet át új ösvényekre, másodsor pedig a múlt művészeti áramlatainak egyike sem biztosított, sőt követelt akkora művészi szabadságot, mint azok a törekvések, amelyek most keltek szárnyra Európaszerte”⁹⁶ – írta pamfletszerű cikkében, hogy szembeszegüljön a képmutatón vagy hamisan értelmezett nemzeti művészet jelszava mögé húzódó konzervativizmussal.

A művészeti fejlődés Lyka felfogását igazolta. A „magyar stílus” megteremtése programszerűen végül mégis a szecesszió platformjáról ment végbe; legalábbis Lechner Ödön, majd alapvetően az ő szellemében munkálkodó „Fiatalok” építészeti törekvései és a gödöllőiek tevékenysége és művészeti hitvallása egyaránt erre vall. Az ő törekvéseikben a szecesszió eszmetörténetének egy új aspektusa manifesztálódik: a magyarság, az európaiság és a szecesszió összefüggésének roppant bonyolult kérdése. Hiszen nem kevesebbről van szó, mint a művészetek által is meghirdetett, szuggerált és hitelesített nemzeti önfenntartásról – gondoljunk csak a „magyarul beszélő” épületek iránti szenvedélyes igényre – valamint a művészeti hagyomány, a népiesség, illetve a provincializmussal fenyegető beszűkülés és a Nyugat-Európa felé nyitó egyetemesség sokszor egymással ütköző végleteire, amelynek ellentmondásai éppen a szecesszióban váltak nyilvánvalóvá. Még a központba állított „magyar stílus” gondolatánál maradván csupán utalni szeretnék Körösfői-Kriesch Aladárnak a nemzeti stílus iránti elkötelezettségére. Ő ugyanis pályatársaival, elsősorban Nagy Sándorral egyetemben azért kapcsolódott be Erdély és főként Kalotaszeg népművészeti emlékeinek a gyűjtésébe, mert a népi motívumok asszimilálása által tartotta lehetségesnek a nemzeti karakterű művészet megteremtését. Mint ahogy ő maga írta: „Ezt az ösztönös művészetet, amely őszinte emberi érzéseket zár magába, forrásként tisztelheti minden művész... Így válhat a művészet nemzetivé.”⁹⁷

A korabeli írások arról győznek meg, hogy a szecessziós építészetben a festészetnél is nagyobb hordereje volt a „magyar stílus” programjának. Dömötör István már 1901-ben leszögezte: „Erősen hangsúlyoztuk azt az elvet: a magyar stílus csak dekoratív alapon

fejlődhet ki. Ehhez pedig a legbiztosabb út a nép díszítőművészete. Az ornamentikában nyilvánuló szellemet kell megérteni. Így azután sajátos magyar díszítőmű fogja borítani épületeink falait.”⁹⁸

A korszak legeredetibb szecessziós építész Lechner Ödön, akinek életműve Fülep Lajos megállapítása szerint éppen azáltal válhatott egyetemessé, mert a nemzeti lényeg kifejezését hordozta,⁹⁹ profétai hevülettel agitált a magyar formanyelvel bíró építészlet létfontossága mellett: „... a formanyelvnek óriási, szuggéráló, hódító ereje van. Sokkal nagyobb, mint az irodalmi nyelvnek, és ezért ránk nézve majdnem fontosabb a formanyelv az irodalmi nyelvnél. A mi magyar nyelvünk alig képes a tőle idegen nyelvek tengerében gyorsan gyarapodni vagy asszimilálni. Nem értik meg, és nem is akarják megérteni – politikai okokból. S azért kell okos előrelátással, a magyar nyelvnek a magyar formanyelvel a segítségére jönnünk. Ez a szemem keresztül könnyen asszimilál. De még politikai ellenkezés sem létezik a formanyelv terjedése ellen. A népi nyelv terjesztése a világon minden harcra való kihívást jelent, és öntudatos ellenállást szül, de a formanyelv soha.”¹⁰⁰

A szellemében és formaképzésében Lechner Ödön nyomdokain induló Lajta Béla pedig „Hazajött azzal a fogadalommal, hogy életét annak az ideálnak a megvalósítására szenteli, hogy itthon az építészetet magyarrá segítse, hogy idegen, ha idejön, magyarul beszélő házakra találjon, és még azokból is tanuljon magyarul beszélni.”¹⁰¹ Gerő Ödön éppen Lajta építőművészete kapcsán ugyancsak a népies építészettel szőtt síkra 1911-ben: „A népiesben gyökerező új építészlet a legkorszerűbb energiának, a demokráciának az érvényre juttatása... amellyel helyi jelleg, nemzeti sajátosság és tömeglelkülettel való szorosabb összefüggés kerül az új formákba... A modern építészlet világszerte a népiesből szív erőt, újsághoz való tehetséget és módot. A magyar modern építészlet is a népiességben gyökerezik, monumentálisságát is a nép formapátoszából meríti, ritmusát s a téren való uralom minden eszközét a népművészet gondolatából vette.”¹⁰²

Úgy látszik, hogy ezzel egyidejűleg az irodalomban a művészetek nemzeti küldetésének a szorgalmazásával ellentétes irányú folyamat zajlott: a történelmi-nemzeti, népi tudat ébrentartása mintha elvesztette volna időszerűségét, és éppen ezáltal átmenetileg az irodalom funkciótlaná vált, illetve arra kényszerült, hogy új funkciót keressen magának. Míg tehát a festészet nemzetiesedni akart, az irodalom arra vágyott, hogy europizálódjék. Nem véletlen, hogy a 90-es években, illetve a századfordulón az éppen létjogosultságot és önigazolást találó festészet egy időre elébe szaladt az agitatív szerepköréből kinőtt, és éppen ezért „feleslegessé” váló szépirodalomnak. Igen ékesen szemléltetik ezt a tünetet Alexander Bernát szavai: (Régebben) „... a mi íróink csak félkézzel szolgálták az esztétikát, a másikkal a nemzeti szellem hangos és lelkesítő védelmére keltek. Irodalmunk nekünk nem szórakozásul volt, hanem templomul szolgált, ahol imádkoztunk, összeesküdtünk, keseregünk, kétségbeestünk, föl-fölemelkedtünk. Panaszkodjunk-e rajta most, mikor a nagy harc gyümölcseit élvezzük? ... Midőn a nemzeti lét védelmének nagy gondja leesett vállunkról, a régi kapocs, mely a közönséget az irodalomhoz kötötte, meglazult... Egy átmeneti korszak keletkezett, melyben az irodalom új kapcsolatot keresett a közönséggel, azt a tisztán irodalmi kapcsolatot, mely az irodalmi normális helyzetnek felel meg.”¹⁰³ A helyzet pusztá érzékeltetésénél tovább ment Ignóus, aki egyenesen kártékonynak minősítette azt az irodalmat, amelyik egy korlátolt népiesség eszményét tartott maga elé védőpajzsul minden urbánusabb vagy egyetemesebb költői-írói magatar-

tás elhárítására: „A költés nemzeti jellege szükségét józan ésszel, nincs, aki tagadni merné vagy akarná. De soha sem fogjuk belátni, hogy a nemzeti költészet nem lehet más, mint pusztán és kizárólag az a szűkkeblűen népies irány, amely többek között a maga tulajdon hazája fővárosát akarja a geográfiából kitörölni, s ezzel egyben ezerszentes küzdelmeinek minden művelődési eszményét – nem tekintve, hogy a maga elfogultságából származó türelmetlenségével mindenre inkább alkalmas, mint hogy a törekvéseiben valami nagyon fellelkesítse a magyar fajtába becsületes szándékkal beolvadni akaró többi fajtákat.”¹⁰⁴

Igen érdekes, hogy Ady Endre is tulajdonképpen a fenti idézetekkel egybehangzó meggyőződésről tett tanúságot, amikor nagyváradi színházi kritikusként ezt írta: „Mert elmúlnak az Egresyk, Megyerik, Laborfalviak és a többiek. Elmúlnak, milyest kötelességeiket betölték. A *magyar* megkapta már bennük, amire vágyott, de szomjasan marad az *ember*. És szörnyűséges, mikor az ember szomjazik. Egész világ teremtő lelkei szomjuság oltásán fáradnak. Megváltást sóvárg a világ: új próféciákat, új *titkokat*, új színeket, új igazságokat és új örömeket...”¹⁰⁵

Úgy hiszem, az illusztrációként alkalmazott idézetek elég meggyőzően érzékeltetik – ezúttal a fentiekben exponált „szecessziós stílus” – „magyar stílus” fogalomparjának vonatkozásában – a szecesszió jelentésének polarizálódását, illetve éppen az ellentéteket megtűró sajátosságát. Hiszen a szecesszió valóban involválhatta a „magyar stílust”, mint ahogy ugyancsak a szecesszió volt az, amely az európai formák befogadását előkészítette. Volt a magyar szecesszió kimondottan népies-nemzeti iránya, de a magyar stílus iránti elkötelezettség mégcsak a festészet egészére sem érvényes. Annál kevésbé érvényes az irodalomra, amely éppen a szecesszióban vagy legalábbis a szecessziótól többé-kevésbé érintve jutott el a nagyvárosi életforma által jórészt determinált életérzésnek vagy még sommásabban fogalmazva: a kor általános – a bölceleti művektől és a modern pszichológiától is befolyásolt – lelki közérzetének az ábrázolásához. Most már nemcsak az esztétikában érvényesülő relativitásról van szó, hanem – Hanák Péter felismeréséhez csatlakozva¹⁰⁶ – a filozófiai szinten is megnyilvánuló lehetőségérzéről, *a minden megtörténhet, és az, ami elgondolható nem fontosabb annál, mint ami megtörtént* minden fajta szilárd értékrendtől elrugaszkodó bizonytalanságáról és viszonylagosságáról és e viszonylagossággal szembehelyezett, a mindennapinál és a közéletinél valóságosabb életéről: a képzelet által teremtett világról. Ez lehetett a hofmannstahli „kert”, a védettség, az esztétikum, a visszaálmódott Éden arisztokratikus vagy ezoterekus tartománya, a muszli meditáció csodákkal, szörnyűségekkel, banalitásokkal, lelki és szellemi csapdákkal, érzéki élvezetekkel és intellektuális „önfertőzéssel” telített, befejezhetetlen vagy akár a végtelenre nyitott buja, szövevényes dzsungel, lehetett a klingereri vagy Felicien Rops-i spekulatív fantasztikum pornográfiába hajló sivár, ám sokkírózó sivataga vagy a Maurice Denis-i ájtatosságtól bearanyozott szent liget, amelynek kulisszaszerű fáit, dekoratívan kacskaringós útjai között az élettől elvonatkoztatott, viaszbábszerű nőalakok sápadóztak.

De lehetett az Odilon Redon- vagy Gulácsy-Lajos-féle káprázat is és álom; az ösztönélet örvénylését kivetítő vízió vagy rokokó jelmezzel felékesített tünemény. Vagy csak éppen a valóság és álom határán egyensúlyozó álmodozás; mely megint csak Gulácsy, illetve Szini Gyula, Cholnoky László és Krúdy Gyula sajátja. Egy olyan magatartásforma tehát, melyben ez a rokontalan festő, Gulácsy összetalálkozott jó néhány, a látszólagosság és viszonylagosság válságállapotába sodródott, s ezáltal „a kihullást mélyebben

átélő” íróval. Az, amelyet Kosztolányi, Sziniről megemlékezve, így jellemez: „... gazdag és egyéni képzelőtehetsége a meseszerűség derengésében mutatja nekünk az életet, halvány párafényt, viola-ködöt fúj rá, melyről az élet ígéretesebbé és jelentősebbé válik”.¹⁰⁷ És az, amelyről Cholnoky László, akinek egyik regényhőse Flórusz a választás kényszerre elől az álmodozásba menekül, így áradozik: „Az álomban semmi sem bizonyos!... Ott, ha zenét hallasz, hallod is meg nem is, ott, ha valakit megszólítasz, az nyomban átalakul valaki mássá, és végül ott, ha zuhanni kezdesz a szikla ormáról lefelé, sohasem érsz a mélységbe, sohasem zúzod össze magadat!...”¹⁰⁸

Ha a képzelet művészetét vagy legalábbis az álmodozó művészi magatartást a szecesszióban fogant vagy vele legalábbis érintkező életművek egyik közös jegyének is érzem, ezt sem látom sem feltétlen, sem homogén vonásnak. Éppen a szecesszió már túlnövő, legnagyobb szabású alkotásokban az álmodozás látomássá magasztosult, vagy pedig a valóság és álom összeütközése konfliktusba, mégpedig a szecesszió „felületes” és szépelgő természetével összeegyeztethetetlen végkifejletbe: tragédiába torkollott. Mégsem lehet elvitatni a szecessziótól a képzelet síkjára transzponált művészi felfogásmódot, még ha ez sokszor a bizarr fantasztikumon, a stilizálás valószerűtlenségén vagy a díszítményesség modorosságán nem is terjedt túl, sőt éppen ezekben talált igazi kielégülést.

JEGYZETEK

¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közlöny, 1967. 214.

² A pszichodelizmus az 1960-as évek második felében kibontakozó művészeti irányzat. A stílusában eklektikus izmus mindazoknak a művészeti jelenségeknek a gyűjtőneve, amelyek a tudat – sokszor mesterséges módon való, azaz hallucinogénnel előidézett – „kitágításával” vagy „meghosszabbításával” függenek össze. Előzményének a vizionárius művészet tekinthető (Bosch, Moreau, Redon vagy akár a szürrealisták). Ideológiájában nagy szerepe van a keleti misztikának, többek között a világegyetemmel való együttrezgés felfokozott élményének. A vibráció egyébként is a pszichodelikus művészet egyik kulcsszava: a light show-tól kezdve a rock zene lüktetésén át a optikai káprázatokig és a vonalhullámzásig minden pulzáló – azaz az érzékek felkorbácsolását előidéző – mozgást magában foglal.

A pszichodelikus művészetéről lásd bővebben:

Robert E.L. MASTERS–Jean HOUSTON: *Psychedelische Kunst*. München–Zürich, 1969. Magyarul: BEKE L.: „Nouvel Art Nouveau Psychédélique”. *Művészet*, 1975/12.

³ PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. London, 1936. 2. kiadás: London, 1948; bővített és részben átdolgozott 3. kiadás: London, 1960; 4. kiadás, London, 1974. Magyar megjelenítéséhez az 1974-es kiadás szolgált alapul: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, 1977.

⁴ SCHMUTZLER, R.: *The English Origins of Art Nouveau*. *The Architectural Review*, London, 1955. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1955.

⁵ SELING, H. – BAUCH, K.: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Heidelberg/München, 1959. SCHMUTZLER, R.: *Art Nouveau*. Stuttgart, 1962. POSENER, J.: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Frankfurt-Wien, 1962. HOFSTÄTTER, H.H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Köln, 1963. RHEIMS, M.: *L'Art 1900*. Paris, 1965. HUTTER, H.: *Jugendstil*. Wien, 1965. CREMONA, I.: *Die Zeit des Jugendstils*. München, Bécs, 1966. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Art Nouveau*. New York, Toronto, 1967. HAMANN, R. – HERMAND, J.: *Stilkunst um 1900*. Berlin, 1967. BROSIO, V.: *Lo stile liberty in Italia*, 1967. WALLIS, M.: *Secesja*. Varsó, 1967. CHAMPIGNEULLE, B.: *L'Art Nouveau*, Paris, 1972. (magyarul: *Art Nouveau, Jugendstil, Szecesszió* címmel Budapest, 1978). CONSTANTIN, P.: *Arta 1900 in Romania*. Bukarest, 1972. PETERJOVA, L.: *Secesia*. Bratislava, 1974. Fontosabb katalógusok: Wien um 1900.

Wien, 1964. „Vienna Secession” Art Nouveau to 1970. London, 1971. Stilkunst um 1900 in Deutschland. Berlin, 1972.

⁶ HILTON, T.: The Pre-Raphaelites. London, 1970. WATKINSON, R.: Pre-Raphaelite Art and Design. London, 1970. HÖNNIGHAUSEN, L.: Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971. METKEN, G.: Die Preraffaeliten. Köln, 1974. SMITH, E.L.: Symbolist Art. London, 1972. JULIEN, PH.: Der Symbolismus. Köln, 1974. 1974-ben Baden-Badenben, a Staatliche Kunsthalle-ban rendezték meg a preraffaeliták anyagának egy igen jelentős kiállítását, melyhez gazdag illusztrációs anyaggal kísért szakszerű katalógus készült. Ugyancsak roppant nagyszabású volt a „Le symbolisme en Europe” címen rendezett nemzetközi se-regszemle, melyet először 1975-ben mutattak meg Rotterdamban, majd 1976-ban Brüsszelben, még ugyanebben az évben Baden-Badenban és Párizsban. A kiállítás katalógusa a szimbolizmus nélkülözhetetlen forráskiadványa.

⁷ HAMANN, R.: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Leipzig-Berlin, 1925.

⁸ HAMANN, R.: Geschichte der Kunst. Berlin, 1933. Ebben a könyvében Hamann a szecessziót már önálló stílusperiódusként tárgyalja.

⁹ ROH, FR.: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München, 1958.

¹⁰ SCHMALENBACH, FR.: Jugendstil, ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg, 1935.

¹¹ AHLERS-HESTERMANN, FR.: Stilwende. Berlin, 1941.

¹² TSCHUDI-MADSEN, ST.: Sources of Art Nouveau. Oslo, 1955.

¹³ Hans H. Hofstätter a SELING, H. – BAUCH, K.: Jugendstils. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg/München, 1959-ben megjelent könyvben a „Malerei” című fejezetben a következő mű-vekre hivatkozik: CHASSÉ, CH.: Le Mouvement Symboliste dans l'Art du XIX Siècle. Paris, 1947. HUMBERT, A.: Les Nabis et leur époque. Paris, 1955. REWALD, J.: Postimpressionism from van Gogh to Gauguin. New York, 1956. Újabb mozzanatot jelentett, hogy a hollandok is felismerték a szimbolizmus jelentőségét, és önálló korszakként ismerték el: POLAK, B.: Het Fin de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. Hága, 1955. Kurt Bauch kutatásai pedig a Jugendstilen belül rámutattak a festészet és grafika önálló fejlődésére, ami lehetővé tette, hogy az 1886–87-től körülbelül 1903–05-ig terjedő időszakot a festészetben mint összeurópai stílusorszakot fogja fel – természetesen a nemzeti variációs-lehetőségek elismerésével.

¹⁴ SELZ, P.–CONSTANTINE, M. (ed): Art Nouveau – Art and Design at the Turn of the Century. The Museum of Modern Art. New York, 1960. WALLIS, M.: Jugendstil. München-Wien, 1974.

¹⁵ NOVOTNY, FR. – DOBAI, J.: Gustav Klimt. Salzburg, 1967. NEBEHAY, CH.: Gustav Klimt – Dokumentation. Wien, 1969. HOFFMANN, W.: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.

¹⁶ LEOPOLD, R.: Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Salzburg, 1972. COMINI, A.: Egon Schiele's Portraits. Los Angeles, London, 1974. MITSCH, E.: The Art of Egon Schiele. London, New York,

¹⁷ SOTRIFFER, K.: Malerei und Plastik in Österreich von Makart bis Wotruba. Wien-München, 1963. WEISENBERGER, R.: Die Wiener Secession. Wien-München, 1971. FEUCHTMÜLLER, R.: Kunst in Österreich II. kötet Fin de siècle, 213–233. Wien, 1973. POWELL, N.: The Sacred Spring: – The Arts in Vienna 1898–1918. London, 1974. VERGO, P.: Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries. London, 1975. NEBEHAY, CH.M.: Ver Sacrum 1898–1903. Wien, 1975. FENZ, W.: Kolo Moser – Internationaler Jugendstils und Wiener Secession (Mit einem einführenden Essay von Wilhelm Mrazek). Salzburg, 1976.

Itt kell megjegyezni, hogy az osztrák szecesszió irodalmának összeállításában SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében” című dolgozatára hagyatkoztam, melyet a szerző az 1979 januárjában Visegrádon „Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón” címmel megrendezett interdiszciplináris konferenciára állított össze.

¹⁸ SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében”. Ars Hungarica, 1979/2

- ¹⁹ HOFMANN, W.: Gustav Klimt und der Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.
- ²⁰ Kutatásaimat 1969–1970 körül kezdtem el; az 1979-ben megjelent a „Magyar szecesszió művészete” című könyvem kéziratával 1976 végén, illetve 1977 elején készültem el. Akkor még a szecesszióra vonatkozó nagy összefoglaló művek és a magyar szecesszió kérdéseivel foglalkozó igen kezdetleges stádiumot képviselő munkák jelentették számomra az irodalmat – természetesen a korabeli dokumentumokon, folyóiratokon, forrásértékű műveken kívül, amelyekre mint a magyar szecesszióra vonatkozó szinte kizárólagos információkra támaszkodtam –; a közben népszerűvé váló bécsi szecessziós kutatásokat így könyvem írásakor még nem tudtam felhasználni.
- ²¹ SZERB A.: Az intellektuális költő. Széphalom, 1927.
- ²² RABINOVSKY M.: A színpad. 1935.
- ²³ HALÁSZ G.: Vázlat a szecesszióról. Nyugat, 1939.
- ²⁴ KÁLLAI E.: Új magyar piktúra 1900–1925. Budapest, 1925. GENTHON I.: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Budapest, 1935. GENTHON I.: A szecesszionizmus. In: A magyarországi művészet története II. Magyar Művészet 1800–1945 (Genthon-Németh-Végyvári-Zádor), Budapest, 1962.
- ²⁵ A szecesszió Magyarországon. Rendezte az Iparművészeti Múzeum és a Művészettörténeti Dokumentációs Központ. Budapest, 1959.
- ²⁶ A századforduló művészete. Rendezte Kovács Péter, K. Kovalovszky Márta, Mikes Ildikó, Székesfehérvár, 1965.
- ²⁷ PERNECZKY, G.: Tanulmányút a Pávakertbe. Budapest, 1969.
- ²⁸ i. m. 16.
- ²⁹ Magyar Irodalomtörténeti Társaság vándorgyűlése, Szeged, 1966. Előadó Diószegi András, korreferensek: Pók Lajos, Bernáth Mária, Demény János. Az anyag megjelent: Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³⁰ DIÓSZEGI A.: A századvég magyar prózája. In: A magyar irodalom története (Szerk.: Sótér István) IV. kötet 1849–1905. Budapest, 1965.
- ³¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³² BERNÁTH M.: A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³³ KIRÁLY I.: Ady I–II. Budapest, 1970.
- ³⁴ KIRÁLY I.: A halálmotívum Ady Endre költészetében 1905–1908 között. Irodalomtörténeti Közlemények, 1967. 422–444.
- ³⁵ VAJDA GY. M.: Vázlat a századforduló irodalmáról. Helikon, 1969. 3–13.
- ³⁶ ARAGON, L.: Le Modern Style d'ou je suis. In: R-H. Guerrand: L'Art Nouveau en Europe, Párizs, 1965.
- ³⁷ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. Valóság, 77–84.
- ³⁸ i. m. 79.
- ³⁹ A szecesszió. A bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette PÓK Lajos. Budapest, 1972.
- ⁴⁰ BERNÁTH M.: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet, tudománytörténet. Budapest, 1973. 91–129.
- ⁴¹ i. m. 127.
- ⁴² i. m. 128.
- ⁴³ i. m. 112.
- ⁴⁴ i. m. 123.
- ⁴⁵ Vigília 1973/11. sz. B. KISS É.: Iparművészeti törekvések; BOZÓKY M.: Gulácsy Lajos; FARKAS A.: A zebegényi templom. DÉVÉNYI I.: A gödöllői művésztelep. REMSEY GY.: Szecesszió, spirituális művészet. RÓNAY GY.: Egy szecessziós regényünkről. SZABADI J.: Nagy Sándor művészete.
- ⁴⁶ Művészet, 1975/12. sz. BAKONYI T.: Nézzük meg együtt Magyar Ede művét, a szegedi Reökpalatát. BEKE L.: Nouvel Art Nouveau Psychédélique. BERNÁTH M.: A szecesszió Európában. DURANCI B.: A szecesszió Bácskában. DÓZSA K.: A szecesszió és a női divat. R. GELLÉR K.: Néhány szó az erdélyi szecesszióról. KATHY I.: A magyar szecesszió építésze. KESERŰ K.: Művész-

- telepek, csoportosulások. KOVÁCS GY.: Szecesszió, szecesszió, szecesszió... NÉMETH L.: Gondolatok a magyar szimbolista festészetről. SZABÓ J.: A szecesszió és a vonal.
- ⁴⁷ KESERŐ K.: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, 1977. R. GELLÉR K.: Nagy Sándor. Budapest, 1978.
- ⁴⁸ Gödöllői művésztelep. MTA Művészettörténeti Kutató-Csoport, Budapest; Katona József Múzeum, Kecskemét. 1977. A kiállítást rendezte és a katalógust összeállította Gellér Katalin és Keserő Katalin.
- ⁴⁹ KUBINSZKY M.: A szecesszió és a századforduló építészete. Építés- és közlekedéstudományi Közlemények, 1962/4. sz. KUBINSZKY M.: A századforduló építészete és problémái. Kézirat, 1962. KATHY I.: Medgyaszay István. Budapest, 1979. MENDŐL ZS.: Málnai Béla. Budapest, 1979. MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest 1970. Második kiadás.; PÁL B.: Kós Károly, Budapest, 1971.
- ⁵⁰ VAMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970.
- ⁵¹ i. m. 309.
- ⁵² FÜLEP L.: Magyar művészet, Budapest, 1923. 53–66.
- ⁵³ FÜLEP L.: Magyar művészet, Művészet és világnézet. 2. kiadás. Budapest, 1971. 10.
- ⁵⁴ BERNÁTH M.: i. m. 97.
- ⁵⁵ VAMOS F.: Lechner Ödön. Budapest, 1927. II. k. 11.
- ⁵⁶ MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest, 1970. 2. kiadás.
- ⁵⁷ KATHY I.: A magyar szecesszió építészete. Művészet, 1975/12. sz. 15–17.
- ⁵⁸ A magyar szecesszió építészete. 1979. Kézirat
- ⁵⁹ i. m. 256–257.
- ⁶⁰ NAGY I.: Szecessziós és szimbolista plasztika. Kézirat. A Magyarországi művészet története. 1890–1919. VI. Sajtó alatt.
- ⁶¹ Magyarország története 1890–1918. Főszerkesztő HANÁK Péter, Szerkesztő: MUCSI Ferenc. Budapest, 1978.
- ⁶² HANÁK P.: Magyarország társadalma a századforduló idején. In: Magyarország története 1890–1918. Budapest, 1978.
- ⁶³ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus. Flóadás formájában elhangzott az Ady ülésszakon, 1977 decemberében. HANÁK P.: Politika és etika a századforduló reformnemzedékénél. Új Írás, 1979. március. HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április.
- ⁶⁴ Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón. 1880–1905. A kétnapos konferenciát az Irodalomtörténeti Intézet szervezte, Visegrád, 1979. január. Az előadók voltak: Hanák Péter, Németh G. Béla, Pór Péter, Nyiri Kristóf, Németh Lajos. Az írásbeli referátumokat készítették: Sármány Ilona: Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében. Pór Péter: Újabb kutatások a századforduló osztrák irodalmáról. Nyiri Kristóf: Az utóbbi esztendőek külföldi filozófiai szakirodalmának áttekintése.
- ⁶⁵ Magam is egy nagyon paradox pozícióból tekintettem át és kíséreltem meg legalább nagy vonásokban értékelni ennek a művészeti áramlatnak a tudománytörténetét. Hiszen végül is meglehetősen visszas és számos buktatót tartogató helyzet az, amikor kutatásaim kezdetétől ítéleteim végső kialakításáig, azaz *A magyar szecesszió művészete* című könyvem megjelenéséig tíz esztendő telik el, s éppen ez alatt születnek meg azok a publikációk, amelyek esetleg saját véleményem megformálásában is állandó korrigálásra kényszerítenek, vagy elvárható lett volna, hogy arra késztessek. Csupán a teljesség kedvéért írom ide, de nyilvánvaló, hogy semmi befolyással nem lehettek a munkámra az 1978–79-ben megjelent összefoglaló igényű szecessziós könyvek: CHAMPIGNEULLE: Art nouveau, Jugendstil, Szecesszió. Függelék: KOÓS J.: A szecesszió Magyarországon. A román szecesszió. A cseh szecesszió. A szecesszió Lengyelországban.
- ⁶⁶ BERNÁTH M.: i. m. 104.
- ⁶⁷ ADY E.: A Hétről. Összes prózai művek. 3. k. 1964. 125.
- ⁶⁸ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus
- ⁶⁹ ADY E.: Szecesszió. Debreceni Hírlap. 1899. IV. 19.
- ⁷⁰ 1890 és 1924 között megjelenő hetilap. 1921-ben bekövetkezett haláláig Kiss József szerkeszti.

- ⁷¹ Anchió (Ignotus): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 23.
- ⁷² ANDRÁS E.: A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között. *Ars Hungarica*, 1978/2. 212.
- ⁷³ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. *Valóság*, 1969. 8. sz. 77–84.
- ⁷⁴ NÉMETH G.B.: Opponensi véleménye Diószegi András: „A századvég modern prózai törekvései” című kandidátusi értekezéséről. *Helikon*, 1969. 82–85.
- ⁷⁵ i. m. 84.
- ⁷⁶ (us.) (IGNOTUS): Nagybánya II. A Hét. 1897. 52. sz. 837.
- ⁷⁷ Piktör (IGNOTUS): Még egyszer a szecesszióról. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁷⁸ Márkus László (1882–1948) rendező, színházi szakíró, műkritikus, 1904-től lesz A Hét művészeti tudósítója.
- ⁷⁹ Marco (MÁRKUS L.): Az utcák stílusa. A Hét. 1904. 34. sz. 547.
- ⁸⁰ ANDRÁS E.: i. m. 223.
- ⁸¹ Anchio (IGNOTUS): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁸² (Feloldhatatlan jel): Íróasztalkészlet. A Hét. 1899. 46. sz. 760.
- ⁸³ Nyitray József(?): Újságíró, műkritikus. A Hét-ben 1891–1907 között publikált. 1911-ben kivándorolt Amerikába. A kutatás jelenlegi stádiumában egyéb adatok nem ismeretesek.
- ⁸⁴ Yartin (NYITRAY J.): Tavasz műtárlat. A Hét. 1899. 16. sz. 256.
- ⁸⁵ Viharos (GERŐ Ö.): Lechner Ödön. A Hét. 1899. 14. sz. 219.
- ⁸⁶ RIPPL-RÓNAI J.: Emlékezései. A Nyugat kiadása. Budapest, 1911.
- ⁸⁷ BABITS M.: Modern impresszionisták. Szabadliceumi előadás. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 196.
- ⁸⁸ i. m. 196.
- ⁸⁹ i. m. 196–198.
- ⁹⁰ ANDRÁS E.: i. m. 222.
- ⁹¹ BABITS M.: Bergson filozófiája. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 138–156. Nagy átélő képességgel ismertette Babits Bergson filozófiájának főbb tételeit, amelyek 1910-ben még alig voltak ismertek Magyarországon. A tanulmány az információ túlmenően állásfoglalás is: Babits rokonszenvezik Bergson tételeivel, többnyire azonosul is velük. Többek között ezt írja róluk: „A másik nagy dolog a teremtő élet felfogása, a harc a mechanizmus ellen. Az élet nem mechanizmus: az élet kiszámíthatatlan, előretörő, hatalmas lendület, győzelmes a holt anyag ellen. Micsoda jóleső, lelkesítő felfogás ez az aviatika és a modern művészet századában; micsoda modern és művészi felfogás! Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára. A XX. századnak ilyen felfogásra volt szüksége: a mechanisztikus világnézet nyomozottságát mindenkinek kellett éreznie. Művészetünk ellentétben állott világnézetünkkel; s világnézetünk ellentétbe állt az étellel.”
- ⁹² BABITS M.: Játékfilozófia. 1912. In: BABITS M.: *Esszék és tanulmányok*. Budapest, 1978. 296.
- ⁹³ i. m. 306.
- ⁹⁴ LYKA K.: Rippl-Rónai József. *Budapesti Napló*. 1900. IV. 19.
- ⁹⁵ RÓZSA M.: Rippl-Rónai. *Hazánk*. 1900. december 23.
- ⁹⁶ LYKA K.: Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, 1902. In: PÓK L.: *A szecesszió*. 457–459.
- ⁹⁷ KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? *Magyar Iparművészet*. 1903. 250.
- ⁹⁸ DÖMÖTÖR I.: *Magyar architektúra. Magyar Iparművészet*, 1901. 151.
- ⁹⁹ Fülep Lajos többek között ezt írta Lechnerről: „S ha már megtaláltuk a nemzetit a sajátos feladatban, szóvá tehetjük a művészivé vált őnikait: az épület szavakkal alig kifejezhető – hiszen azért tisztán építészeti! – sajátos zamata annyira magyar, annyira honi, mint magyar föld termette kevés más képzőművészeti alkotásé. A magyar képzelettel játszó káprázat

Tündér palotának bizonyára hinnéd,
Melyet a futó szél tovahel innét,
Míntha csak a földből kelne egy-egy ága,
Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága

masszív és maradandó testet öltése európai modern épületben.”
FÜLEP L.: *Magyar művészet*. Budapest, 1923. 64.

- 100 LECHNER Ö.: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet. 1906. 1. sz.
- 101 VÁMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970. 29.
- 102 GERŐ Ö.: Lajta Béla. Vasárnapi Újság. 1911. 842–844.
- 103 ALEXANDER B.: Irodalmi bajok. A Hét. 1. évf. 1890. 1. sz., 11–21.
- 104 A Hét. 1895. 4. sz. 65.
- 105 Idézi Németh Lajos Az élet szobra című könyv utószavában.
- 106 HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április
- 107 Idézi VARGHA K.: Álom, szecesszió, valóság című könyvében. Budapest, 1973. 55.
- 108 CHOLNOKY L.: Piroska. Budapest, 1971.

