

Az induló Nyugat és a szecesszió

A szecesszió körül: kétségek és kérdések

A dolgozatunk címében említett két fogalom egyike, a Nyugat, jelentés-körében tisztának vélt fogalom, bár éppen a kilencven éve indult Nyugat tiszteletére 1998. február 12-én, az ELTE-n rendezett tudományos konferencia mutatott rá arra, hogy érvényes vitakérdések újra és újra felvethetők. Másik fogalmunkkal, a szecesszióval azonban mindig is baj volt, létében, utóéletében egyaránt vitatott e fogalom tartalma, mélysége, kategóriához tartozása, egyáltalán: léte és identitása mind külföldön, mind idehaza.

A megnevezésbéli, a fogalmi tisztázatlanság kétségkívül az első és eredendő oka annak, hogy ez a meglehetősen egységes, Európában és az Egyesült Államokban egyaránt létező, ható művészeti jelenség, melyet mi szecesszióknak nevezünk, oly sokszínűnek, elemeiben igazán össze nem vethetőnek tűnik. Már abban sincs egyetértés, hogy a Nyugat-Európában immáron bevett elnevezése, az *Art nouveau* honnan ered. Többen úgy vélik, hogy Siegfried Bing Párizsban, a rue Provence és a rue Chauchat sarkán 1895-ben megnyitott galériájától kapta nevét, mások szerint a brüsszeli L'Art moderne folyóirat hozta divatba 1884-ben az *Art nouveau* kifejezést. Az angolok aztán ezt vették át, míg az angolmán franciák ezzel szemben a *modern style*-t részesítették előnyben, egészen a neoszecesszió jelentkezéséig, a század közepéig, amikor ők is visszatértek az *Art nouveau*-ra. (Tegyük hozzá, hogy Franciaországban még számos más elnevezése is dívott, mint a gúnyos ostorcsapás-, metéltészta- vagy metróstílus, vagy a korra utaló századvégi stílus és 1900 stílusa, vagy a nosztalgjáról és elragadtatottságról tanúskodó *Belle Epoque*, azaz 'szép korszak' stílusa.) Olaszországban a *Stile nuovo* és a *Stile liberty* elnevezés volt a legáltalánosabb, de hívták *Modern stile*-nek, *Stile Inglese*-nek és *Stile floreale*-nak is.

Angliában, ahogyan már említettük, az *Art nouveau* elnevezés él, a szecesszió irodalmi vetületére azonban az *aesthetic movement* megnevezést használják. Spanyolországban a *Modernista* és az *Arte joven* elnevezés dívik, Németországban pedig – az 1987-ben induló Jugend folyóiratról – *Jugendstil*nek nevezik. Hollandiában *Nieuwe kunst*, *style Tiffany* az Államokban, s végül *Secessionstil*, szecesszió az Osztrák–Magyar Monarchiában, Csehországban

és Lengyelországban. Ausztria kapcsán még meg kell jegyezzük, hogy Tamás Attila professzor szíves észrevételeiben rögzített tapasztalatai egy sajátos jelöléshasadási folyamat elindulására utalnak: A *Secession* szó mára egyre inkább a kiállítási helyiséget, a névadó „kivonulás”-t, esetleg a művészeti forradalom induló, legszűkebb körét jelenti csupán, s szélesen és általában a mozgalmat már ott is a *Jugendstil* fogalommal jelölik. A különböző elnevezések többnyire a jelenség lényegére utalnak, mint újra, modernre, szabadra, minden korábbtól elkülönülőre, ám egyúttal el is takarják azt a tényt, hogy minden helyütt ugyanazon társadalmi, esztétikai, sőt etikai jelenségről van szó.

A szecesszióban rejlı másik ellentmondás, hogy vitathatatlan kozmopolitizmusa ellenére, a helyi, nemzeti színek meglehetősen erősek benne, különösen azok Európa keleti és északi régióiban, a finneknél, lengyeleknél, oroszoknál és nálunk, ahol a népi mitológia és formakincs saját identitást, erős nemzeti karaktert is ad. (Nem lehetetlen, hogy éppen ez az egyik oka annak, hogy az angol és francia szakirodalom az utóbbiakról még ma sem igen vesz tudomást, s az *Art nouveau* térképén Berlin, Prága és Bécs jelöltetnek keleti végvárakként.) E jelenségre nézvést azonban Lyka Károly lényeglátó értelmezését véljük helyesnek, aki szerint a szecesszió „magva egységes volt, csak a virága, zománca és illata változott el népek, fajok szerint [...] ugyanaz történt, a gótikával, ugyanez a reneszánsz stílussal [...] azt mondhatnók képletesen, hogy e nagy stílusok mindig a kor művészi eszméit fejezték ki törzsükben, de ágaik, virágaik az egyes népek művészi vérmérsékletéről adtak képet...”¹

Mindezen okokból a szecesszió lényegét, formarendszerét nem könnyű megragadni, mert kontúrjai meglehetősen elmosódnak. Ezért nem meglepő, hogy ahogyan nálunk, úgy külföldön sincs még konszenzus a szecesszió definíciójában. Csak jelzésszerűen: vannak tudósok – főként művészettörténészek –, akik a szecesszióról mint korstílusról beszélnek, mások stílusirányzatként fogják fel, jó néhányan pedig a mozgalmi oldaláról ragadják meg, tisztázatlanul hagyva a jelenség lényegét. A szecesszió hatókörét tekintve is széles a skála, mind horizontálisan, földrajzi tekintetben, Kelet- és Közép-Európát látva vagy éppen feledve, mind vertikálisan, a társadalom szűkebb-tágabb szféráiban felismert hatással. Értékelése – mozgalmaként és jelenségként – többnyire pozitív, hiszen a mozgalom egy egészen új világ megteremtését tűzte ki célként, stílusként pedig – áthatva a kultúra egészét – csodálatos értékeket hozott létre. De Champignelle munkája² is utal arra, hogy a kutatók egy része ennek ellenére olyan zsákutcának látja a szecessziót, amely törést okoz a művészetek fejlődésében. S nincs egyetértés természetesen a szecesszió időben való elhelyezését illetően sem, bár a Bazin könyvében³ rögzített időhatár – indulása egy kevéssel 1890 előtt, befejeződése 1914-ben – már egyfajta szakmai konszenzust mutat.

A hazai szakirodalom – ha ez egyáltalán lehetséges – a szecesszió körülhatárolásában, megítélésében még nagyobb szóródást mutat, s ezen nem segítettek a szecesszió témakörében megvalósult kisebb-nagyobb viták sem. Átlépvé a kérdéskör történetiségét, Szerb Antal 1927-es, Halász Gábor 1939-es esszéjét, Ybl Ervin 1944-ben írt tanulmányát, vagy az 1966-ban Szegeden tartott szecesszió-vitát, közelmúltunk néhány mértékadó vélekedését idézzük, korántsem törekedve teljességre, s a terjedelmi korlátok miatt vállalva a választás szubjektív voltát is.

Pók Lajos két kiadást is megért szecesszió-kötetében⁴ minden művészetet magával ragadó mozgalomnak tekinti a szecessziót. A kötet korszakos voltát az adja, hogy szinte minden lehetséges vitakérdést felvet a szecesszióval kapcsolatban. A *Világirodalmi lexikon* szecesszió címszavában Pór Péter a képzőművészetekből kiinduló, de a művészetek összes ágára kiterjedt (stílus)irányzatként definiálja, amely átmenet a szimbolizmus, a naturalizmus, az impresszionizmus és az avantgarde között.⁵ Barcsay Jenő egy interjújában⁶ magyar szecesszionizmusról beszél, tehát ő is stílusirányzatnak tekinti. Gellér Katalin és Keserü Katalin korszakos monográfiája⁷ szecesszió és szimbolizmus együttes jelentkezéséről, sőt más irányokkal való időszakos összekapcsolódásáról beszél. Németh Lajos Csontváryról szólva fejt ki,⁸ hogy a posztimpresszionizmus, a szimbolizmus és a szecesszió egymástól elválaszthatatlan áramlatok. Németh G. Béla⁹ a szimbolizmust nevezi meg átfogó, de nem homogén irányzatként, amelyet más áramlatok, mint a naturalizmus, az impresszionizmus és a szecesszió átszínezték. Hasonló módon ír *A Nyugat és kora* című tanulmányában Kenyeres Zoltán¹⁰ a szimbolizmus, impresszionizmus és szecesszió egymást átfonó mozgalmairól. Végezetül pedig idézzük Krasztev Péter szócikkét,¹¹ mely szerint „a közép- és kelet-európai irodalmakban a szecesszió nem tekinthető önálló irányzatnak, s fogalma is csak feltételesen alkalmazható az egyes jelenségek meghatározására”. Ennek oka, mint később kifejti, hogy a szimbolizmus asszimilálta a szecessziót.

A szecesszió előtörténete

„A hegyek között a legközelebbi út: csúcstól csúcsig” – írja Nietzsche, s a szecessziót megalapozó, sőt vázát adó filozófia is így jutott el Magyarországra. Wagner művészetszménye Schopenhauertől indulva fejlődik a modern művészetvallásig, amelyben a társadalmi tagozódás és a pénzviszonyok torzító hatásától megváltott művészet válthatja meg magát az embert. Nietzsche adja ehhez a minden érték megkérdőjelezését és átértékelését elengedhetetlennek tekintett alapállást, az egyéniség mindenekfelettségét, a racionalizmussal szemben álló, új kort hirdető irracionalista poétikai forradalomba vetett hitet. Hatására már a hetvenes évektől vannak adatok, annak erősségét pedig legfőképp az mutatja, hogy a munkásságot és a

műveket taglaló tanulmányok megelőzték magukat a műveket. A vele foglalkozók szűkített névsora is rendkívül imponáló: Fényes Samu, Wildner Ödön, Fülep Lajos, Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Vályi Béla, Juhász Gyula, Szabó Dezső, Schöpflin Aladár, és még sokan mások. A filozófiai hatások másik forrása, a tájékozódás másik iránya az angol preraffaeliták, elsősorban Morris és Ruskin. Utóbbi elsősorban a társadalmi viszonyoknak és a tömegtermelésnek a művészet alapfunkcióját megkérdőjelező hatására keresett gyógyszert, s az elidegenedés feloldását etikai alapokról, kis és nagy művészet látszólagos értékkülönbségét eltüntetve, a szépség kultuszában, a művészet eredeti, szerves funkciójának visszaállításával vélte elérhetőnek. Ennek az angolszász iskolának a hatása már jóval áttételesebb módon érvényesül, de sokkal mélyebben, mint azt első tekintetre vélnők. Legtisztábban és egyetemlegesen a képzőművészek köre, s ezen belül a gödöllői iskola építkezik ezekből az elvekből, ahogyan megismertetésükért is ők tesznek a legtöbbet. (Noha Ruskinról már 1903-ban megjelenik egy monográfia Geöcze Sarolta tollából, az igazi áttörést mégis Körösfői Kriesch Aladár 1904-ben, a Múbarátok Körében tartott négy előadása hozta Ruskinról és az angol preraffaelitákról, amelyet aztán 1905-ben kötetben is kiadtak.) A német-oszták vagy az angol tájékozódás egyben egyfajta előd-választást is jelent – „a nemzeti eszményeket valló művészek [...] az angol művészet példáját követték” – írja Geller Katalin,¹² míg a Nyugat köre, a szabadelvűek, az életfilozófiák hívei a német-osztrák elméleti alapokra építkeztek. De hogy ez csak bizonyos rangsort jelentett, s nem a másik orientáció tagadását, arra példák egész sorát hozhatjuk. Fülep Lajos Dutka Ákossal folytatott 1904–1906 közötti levelezésében Wagner és Nietzsche hatása igen érzékletes, *A tragédia eredetét* fordítja is, tanulmányaiban, kritikáiban pedig az angol preraffaelita hatást tapasztalhatjuk meg. Nem véletlen, hogy ő fogalmazza meg a híres axiómát: „egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak”. Babits életművében közismert a nietzschei és bergsoni hatás, de ugyanígy az angol gondolkodók és szépírók kedvelése is. Irodalomtörténetében a preraffaelitákat igen szépen és jelentős terjedelemben méltatja, Ruskinról pedig egészen részletes és alapos portrét ad. Angol és egyúttal szecessziós képzőművészeti tájékozódásának legfőbb bizonyítéka, hogy az angol *The Studio* folyóiratnak – amely rendszeresen tudósított a magyar művészeti élet eseményeiről is – előfizetője volt. S ugyanígy: a gödöllőiek angol és francia orientációja egyáltalán nem akadályozta, hogy Nietzsche is hasson rájuk. Nagy Sándor munkája, *Az élet művészetéről* (1911) például – mint Kiss Endre kimutatja¹³ – Nietzsche *Zarathusztrájának* a magyar változata, melyben az ideáltípusok eltérő értékrendszereket és felfogásokat ütközteti egymással.

Arra, hogy a szecesszió stíuselemei szinte fáziskésés nélkül jelentek meg a magyar irodalomban, már többen rámutattak. Németh G. Béla *Szimbólium és szimbolizmus (A „modernség” úttörő irányzata a magyar irodalomban)* című tanul-

mányában¹⁴ fejti ki, hogy Ruskin és a preraffaeliták hatása már Asbóth János *Álmok álmodója* című regényében is érződik, a szecessziós muzikalitásban, az impresszionisztikus hangulatkultusz elemeiben és a művelődéstörténeti emlékek megjelenítésében. Tegyük hozzá, ezt a munkát a téma is szinte kulcsregénnyé teszi, a dezillúziós nemzedék és korszellem útkeresését ábrázolva a főhős csalódásokat követő társadalmi emigrációjában, a művészetben, szerelemben és a természetben való menedékkeresésében. Bori Imre¹⁵ rendkívül meggyőzően mutatja ki már Arany mitikus tárgyú műveiben – de Kríza János és Orbán Balázs munkáiban is – azt a preraffaelita indíttatást, azt a preraffaelita sejtelmet, amelyet aztán a magyar szecesszió, Körösfői-Kriesch, Nagy Sándor, Remsey Jenő, Thoroczkay Wigand és Csontváry igazol majd vissza. Diószegi András pedig – Ambrus Zoltánról szólva¹⁶ – beszél arról, hogy a „szecessziós hullámvás” a nyolcvanas évek végétől elárasztja a magyar irodalmat.

Hipotézis a szecesszió valós természetéről

A szecesszió lényegének megragadása oly módon, hogy csupán a művészeti ágak összevethető stíluselemeit gyűjtjük össze, nyilvánvalóan nem vezethet sikerre. A fő kérdés az, hogy ennek a korszaknak volt-e radikálisan újat hozó homogenitása tartalmi oldalról, a tárgyi és szellemi kultúra egészében, a filozófiától az etikán, művészeteken, kollektív és egyéni értékrendszereken át egészen a mindennapi gondolkodásig, szokásokig. S erre a kérdésre igennel válaszolhatunk. A szecesszió kora – országtól függetlenül – meglepő azonos-ságot mutat egy új, huszadik századi világszemlélet, értékrend, mentalitás vállalásában, a művészet eredeti társadalmi funkciójához való visszakanyarodásban, a magas és alkalmazott művészetek közötti válaszfal lebontásában, a művészeti ágak elkülönülésének oldásában, s – ami ezzel egyet jelent – minden ezzel szemben álló, korábbi nézet és elv tagadásában. Esztéták, tudósok, művészek a századforduló körül unisono hittek élet-művészet-egyéniség szentháromságában, a művészet megváltó erejében, a tehetőség mindenhatóságában, a költészet misztériumában. Azok is, akik tovább őrizték ezeket az elveket, s azok is, akik később kiábrándultak ebből a korszakból, akik esetenként már a szecesszió progresszivitását is kétségbe vonták vagy tagadták. A szavak mások, de a lényeg ugyanaz, akár Balázs Béla naplóját olvassuk, akár Fülep Lajos, Babits Mihály vagy Lukács György leveleit. (Csak egyetlen példát hozva: Poszler György *Filozófia és műfajelmélet* című kötetében igen érzékletesen mutatja be, hogy a fiatal Lukács, *A lélek és a formák* Lukácsa a lírára vágyik, de „maga nem tud létrehozni metafizikai lírát. Megteremti a lírai metafizikát. [...] A művészetről elmélkedik, de az élet izgatja. A művészet életéről szól, de az élet művészetét érti rajta.”¹⁷) Ez az életérzés az, amely a szecesszió lényegét adja. Mindaz, ami esetenként lényegesebbnek és fontosabbnak látszik, mint például a művészeti mozgalmi jel-

leg, már ebből a gondolati magból fakad. A kivonulás is, a szecesszió, amely többet jelent a mi és ők közötti pusztá különbségtételnél. Kivonulás a tizenkilencedik és a megelőző századokból, kivonulás a társadalom kapcsolhatatlannak tekintett szféráiból, például a politikából. Kivonulás ugyanakkor megváltással kecsegtető új értékek keresésére, akár egyedül, mint Csontváry, vagy – más módon – Mednyánszky, akár az egyként gondolkozók csoportjában, mint a festőiskolák és művészeti csoportok. Új alapokról, új elemekből új művészetet teremteni, ez a cél, s e tekintetben nincs különbség Körösfői Kriesch Aladárék erdélyi motívumgyűjtése, Bartók és Kodály népdalgyűjtése, vagy Móricz Zsigmond mesegyűjtése között. De kivonulás a korábban kötelezőnek vélt szakmai „együgyűségből” is, hiszen művész vagy, az új kor embere, s csak mondandód szabja meg, hogy milyen műfajt választasz. (A nyugatosok illetén sokoldalúsága ismert, a gödöllői mesterek többműfajúsága, hangversenyeik, szín- és bábjátékaik, Körösfői Kriesch szépirói eredményeket mutató naplói és versei, Remsey Jenő – Remsey György néven publikált – verseskötetei, drámái már kevésbé. Ugyanígy tudunk Csáth Géza festőként való indulásáról, zenekritikáiról, amelyek nem egy művészeti ágról, hanem a művészetről szólnak, benne irodalommal, képzőművészetekkel, zenével, de feledjük, hogy a műkritikus Lengyel Géza novellákat is írt.) Csoportosulás és kiválás – az elhatárolás fő eszköze a szecesszió korában. A telepiek, a Nyugaték, a kolónia – az a mag, amely köré aztán holdudvarok szerveződnek Nagybányán, a Bristol kávéházban, a felolvasó esteken, a Nyugat-matinékon, vagy éppen a gödöllői művésztelepen, új etikával, világnézettel és életmóddal.

A kultúra új értékrendjén s a művészeti mozgalmon túl a szecesszió természetesen stílus is. Hipotézisként azt is megfogalmazhatjuk, hogy a kor stílusa, amely széles folyamként fogadja magába e kor stílusirányait, a korábban induló szimbolizmust és a korban létrejött impresszionizmust. Utóbbi stílusirányzatként történő alárendelése a szecesszióknak talán kevésbé vitatható, annál is inkább, mert pontosan feltárhatók az okok – mint például a francia impresszionista festészet előrefutása, s ebből fakadóan, önálló egységként való megjelenése a szecesszióhoz képest –, amelyek oda vezettek, hogy az impresszionizmus – amely legfeljebb a szecessziós folyam egy áramlata – némileg különálló létre törni látszik. A szecesszió és a szimbolizmus viszonya már nehezebb kérdés. Nyilvánvaló azonban, hogy a szecesszió – amely sokkal szélesebb, átfogóbb és egyetemesebb jellegű, mint a szimbolizmus – ha nem a szimbolizmusból születik is, de egyezik vele annyiban, hogy ugyanúgy élt a valóság szimbolikus feldolgozásának eszközeivel a képzőművészetek, a zene, az irodalom, sőt az élet teljes egésze tekintetében, mint a szimbolizmus korábban az irodalom terén. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a szimbolikus szemléletmód – alapokat és sokoldalú megerősítést kapva – a szecesszió korában teljesebben ki igazán, ekkor találja meg méltó

helyét. Így a szecesszió kora egyben a szimbolizmus és részben az impresszionizmus kora is, mindkettő stílusirányzatként simul a szecesszió korának áramába.

A Nyugat első évfolyama a szerzők és a témák tükrében

A főszerkesztő Ignotus a Nyugattal – amint az Érdekes Újság Dekameronjának adott életrajzában (1913) maga is rögzítette – azt a még hiányzó revüt szándékozott Osváttal, Fenyővel és Hatvanyval útjára indítani, amely határozottan aktuális, szinkrón érdeklődésű. Ignotus esztétikai zsinórmértékét a practicista módon értelmezett szecesszió adja, amelyet korábban így rögzít: „A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet szecesszióknak neveznek.” Majd alább: „...a szecesszió [...] mint ilyen nem is egzisztál, s csakis a művészek abbéli törekvését jelenti, hogy azt csinálják, amit ők akarnak, s ne azt, amit más akar, vagy akart vagy fog akarni.”¹⁸

Ignotus programadó cikkében¹⁹ Kelet népének a nyugati utat tűzte ki mint egyedül lehetségeset, önérték és öntudat s a mindenre való nyitottság kellő arányát, hogy munkában, tudományban, művészetben „honfoglaló legyen kelet népe”. Kenyeres Zoltán az imént már említett tanulmányában²⁰ a cím intertextuális vonzatáról is szól, amely Széchenyi és a reformkor hagyományával kapcsolja össze a mozgalmat. Az azonban jogos kérdésnek tűnik, hogy ez a valós asszociáció mennyire strukturált, csak Széchenyit és a reformkort idézi, vagy Széchenyi azonos című munkájának a lényegét is, azt tudniillik, hogy reformot igen, forradalmat nem. Kétségtelennek látszik ugyanis, hogy az induló Nyugat az esztétizmus alapjain állva, az eddig említetteken túl legfeljebb a művészeti, s nem a társadalmi forradalmat tűzi zászlajára.

A negyedik számban *A magyar kultúra s a nemzetiségek* című Baloghy Ernő-könyv recenziója, illetve az ehhez kapcsolt, *A perzekútor-esztetikáról* alcímet viselő utóirat ad módot Ignotusnak arra, hogy a Nyugat-mozgalom elleni első támadásokra reagáljon. Beöthy Zsolt, az irodalmi akadémizmus egyik vezére, Kisfaludy-társaságbeli megnyitóján a nemzeti lelket hiányolta a modern irodalomból, mások rendre a kávéházi irodalomról példálózgattak. Ignotus hosszú sorát adja a társadalmi lét, tudomány, bölselet és művészetek azon képződményeinek, amelyek – politikai indítékok miatt, tehát perzekútor-esztétikai alapon – magyartalannak, tehát nemzetietlennek minősítették. (Nem magyar tehát – csak néhány példát kiragadva – Budapest, a pesti nyelv, a szecesszió és a szimbolizmus, s főképp nem magyar az, aki elégedetlen a fennálló helyzettel, közállapotokkal, s változtatásra, újra törekszik.) Ignotus remek érzékkel mutat rá arra, hogy a nacionalista esztétika legalább oly mértékben német és francia ihletésű, mint az a művészeti termés, amelyet nemzetietlennek bélyegez.

Tegyük még hozzá, hogy az induló Nyugat megítélése nem csupán konzervatív, de progresszív oldalon is mutatott némi ambivalenciát. A lapban kézjegyet már leadó Kosztolányi 1908 decemberében így ír Fülep Lajosnak: „A Nyugat egy kifejezetten antiszimbolista, józan, racionális alapon álló, metafizika és gondolatgyűlölő zsidó pártszövetkezet. Impotens rikoltozás rekedt torokkal. A szifilisztől berekedt torokkal. Hitem szerint ők sohasem csinálják meg az irodalmi forradalmat, mert erre nemcsak az erejük hiányzik, de a hitük is, az állítani tudás bátorsága.”²¹ Tudjuk, Kosztolányit Ady iránti erős ellenszenv teszi ennyire indulatosná, de igaztalan jellemzése még így is megdöbbentő. A Nyugatban ugyancsak rendszeresen publikáló Lukács György a Renaissance-nál látja rosszabbnak a lapot, mondván, hogy a Renaissance-ban több jó érzés és komolyság iránti tisztelet van.²²

Az ötödik számban a babitsi „harcolni kétfelé” végzete éri el Ignotust, hiszen a progressziót, a szecesszió mozgalmát többféle módon támogató Koronghi Lippich Elekkel, a kultuszminisztérium művészeti ügyekért felelős osztályvezetőjével kell vitába szállnia. Koronghi – végzetesen félreértve, sőt ellenkező módon értelmezve Ignotus programadó cikkét, a *Kelet népét* – a Magyar Iparművészet januári számában a finnekről értekezik,²³ s eközben kényszeres szükségét érzi annak, hogy Ignotus „szabadgondolkozói szuverén gögjétől” a kis finn nemzeti kultúrát megvédje. Mentségére csak annyi hozható fel, hogy számára a finnek – a nemzeti mitológia tematikus feldolgozásával, a nép művészeti motívumrendszerének szecessziós felvállalásával – követendő példát jelentettek. (Koronghi egyébként – 1914-es nyugalomba vonulásáig – igen sokat tett az új művészetért. 1905-ben az általa kijárt állami támogatással indulhatott el a gödöllői szövőműhely és -iskola, amely katalizátora volt a Gödöllőn gyülekezők művészkolóniává szerveződésének. A finn Akseli Gallén Kallela magyarországi látogatásainak is legfőbb mentora, ahogyan Fülep Lajos 1908–1912 közötti itáliai, franciaországi és angliai tanulmányútjához is ő szerzi meg – hol segély, hol állami ösztöndíj formájában – a támogatást. Remsey Jenőt – éppen Fülep Lajos figyelemfelhívó kérését teljesítve – ugyancsak az általa kijárt ösztöndíj kapcsolja 1909-ben a gödöllői művésztelpehez.)

A Nyugat ötödik számának figyelője hozza Ignotus Beck Ö. Fülöphöz írt nyílt levelét. Alkalmat erre a kassai székesegyházban felállítandó Rákóczi-síremlék pályázata s a pályamunkák Szépművészeti Múzeum-beli kiállítása teremt. Ignotus értő módon méltatja Beck gipszben formált munkáját, különösen értékelve a tökéletes ellenállást a történeti feldolgozás kísértésének, illetve a síremlék építészeti elemekkel való organikus egységét: „...ez az emlék a falból kiforrott, kibuggyant, rétegenként kileveledzett és megfagyott, [...] választékos és finom, de nem erőtlén és nem törékeny munkája igazán art pour art kapott meg...”²⁴ Az, hogy Ignotus képzőművész és képzőművészeti

alkotás szakértáboros méltatását vállalja, s ráadásul ezt a nyílt levél formáját választva teszi, hangsúlyozottan jelzésértékű.

Az április 16-i számban Ignotusnak a szociáldemokrata Garami Ernő *A megváltás felé* címet viselő, a Vígszínházban bemutatott darabja ad apropót arra, hogy esszéjében a szecesszió esztétikájának alapján állva, vagy – ahogyan ő fogalmazza – erősen polgári art pour artos esztetizálással, minősítsen. A konkrét kritikai megjegyzések, az általánosítások, valamint a művész és a művészet autonomitás jogának erős kiterjesztése pregnánsan mutatja, hogy Ignotus esztétikai elvei a német-osztrák szecesszióban gyökeresnek, ám azt is, hogy azokat prakticista módon interpretálja, kinyilvánítva, hogy „...a legdogmatikusabb artista felfogással sem megférhetetlen az az antiartista törekvés, hogy valaki politikai célra valamely politikai osztály új helyzetének, válságainak s áramlatainak kihalászatlan mélységeiből hozzon fel művészi szépségeket”.²⁵

A színház világát egyébként – annak válsága miatt – megkülönböztetett figyelemmel kíséri Ignotus. A válság legfőbb okát *A színház estéje*²⁶ című esszéjében a színpadiasság hiányában, a könyvszínészet színpadiatlanságában látja, amelynek eredménye nem igazi művészet, nem színpadi művészet lesz. A másik – külső – ok, amelyet a *Nemzeti színház*²⁷ című figyelője fejt ki, az állami mecenatúra, amely lelkiismeretlen, maradi alapokon makacs és megátalkodott, s természet szerint kerékkötője minden új törekvésnek és megújulásnak. Így – míg a zenében, a hangversenyéletben vagy a tárlatok, kiállítások terén az élénk pezsgés jellemző – a színházat unalom és csömör sújtja. A beteg gyógyítását Ignotus a bénulást okozó szerek elhagyásával s olyasfajta impulzív és szuggesztív terápiával képzelel el, amelyet Reinhardt szecessziós színháza,²⁸ vagy a sokak által naturalista irányúnak tekintett, ám valójában azon túllépő Thália Társaság működése fémjelez. (Ez utóbbi bizonyítására talán elegendő utalnunk a Thália rendezőire, Hevesi Sándorra, Márkus Lászlóra, Moly Tamásra, az előadott darabok olyan szerzőire, mint a német Wedekind, az olasz D’Annunzio, az osztrák Schnitzler, a dán Brandes, a francia Courteline, a magyar Lengyel Menyhért és Mohácsi Jenő, vagy a díszlettervezőkre: Gulácsy Lajosra és Márffy Ödönre.) Így Ignotus figyelőiben *A színház estéje* kérdésfelvetésre a *Thalia rediviva*²⁹ felel, még akkor is, ha e bátor színpadot 1908 decemberében „a tegnap hivatalnokai és haszonbér-lői” teljes mértékben ellehetlenítették.

Az első évfolyam utolsó számában Ignotus *Hadi készülődések* című esszéjében az irodalomhoz kanyarodik vissza, hogy immáron sokadszor rögzítse, hogy a Nyugat, a művészeti mozgalom mi ellen nem irányul. Nem támad író ellen, ha annak tekinthető, forma ellen, ha művészi, bármiféle nemzeti ellen, ha az haladó és teremtő. A háború a művészetbe kívülről – a politika oldaláról – bevitt ítésk-szempontok ellen, a megmervített és kötelezőnek fogalmazott irányok és formák diktatúrája ellen folyik, amely a másságot ismét

politikus módon, a nemzetietlenség és értelmetlenség bélyegével bünteti. A művészet forradalma ezért válik – kénytelen-kelletlen – a művészet szabadságharcává, s kényszerűvé a beérkezettek, a mesterek döntése is, a hadba szállás helyét illetően.

Az induló Nyugat első évfolyamának arculatát, jellegzetes vonásait, irányultságát, a tájékozódás karakterét Ignotus mellett a két szerkesztő is jelentős mértékben alakította, az évfolyamban csak egyetlen – Babitsot védő – lábjegyzetben jelen lévő, ám amúgy omnipotens szürke eminenciás: Osvát, vagy a tizenkét közleményt közreadó Fenyő Miksa. A első évi huszonnegy számot áttekintve azonban lehetetlen észre nem vennünk, hogy a legtöbbit publikáló főszerkesztő mellett – akinek hat verse, három fordítása, kilenc esszéje és tizennyolc figyelője jelent meg – van egy munkatárs, akinek – eltekintve a szépirodalmi publikációtól, a két novellától – hajszálpontosan annyi írása jelenik meg (kilenc nagyobb közlemény és tizennyolc tárlatot, kiállítást és munkásságot felölelő kritika a Figyelő rovatban), mint Ignotusnak.

Lengyel Géza íróról, újságíróról, műkritikusról van szó, aki 1902 és 1906 között Nagyváradon, majd a Budapesti Naplónál újságíró. Ezután lesz a Nyugat első – és 1912-ig vezető – műkritikusa. (Rendszeres művészeti kritikát mellette – az első világháborúig – az 1909-ben belépő Feleky Géza újságíró, művészeti író, az 1910-ben bekapcsolódó Bálint Aladár újságíró, műkritikus, majd Elek Artúr író, kritikus, művészettörténész közöl, aki ugyan a kezdetektől munkatársa a Nyugatnak, de képzőművészeti kritikával csak 1911-től jelentkezik. Mellettük szakmabeliek is írnak, mint Beck Ö. Fülöp, Fémes Beck Vilmos vagy Berény Róbert, de legalább ilyen természetességgel vállalnak képzőművészeti figyelőt szépírók is, mint Ady, Balázs Béla, Füst Milán, Hatvany Lajos, Szép Ernő, Tóth Árpád vagy Török Gyula.)

Körösfői Kriesch Aladár 1904-ben, az Iparművészeti Múzeumban tartott felolvasásán³⁰ a modern művészet négy apokaliptikus lovagját a pénzben, az akadémiában, a kiállításban és a pályázatban látta. Felfogásában a négy, korántsem jelképes, de testi valójában jelen lévő rémalak a művészet lényegét rontja meg, annál is veszélyesebben, hogy nem nyílt ellenségként, de a művészetek látszólagos támogatóiként jelennek meg.

Lengyel Géza műkritikáiban a bajok e négy forrását sokoldalú megközelítésben tapasztalhatjuk meg. Többször vázolja, hogy a hétköznapi lét szükségleteiből kiszakított képzőművészeti tárgy fényűzési cikké vált, s nem találja igazán a helyét, sem a műteremben, falhoz fordítva, sem a kiállítóteremben, de a paloták termeiben elhelyezve sem. „A képzőművészet [...] kényszerű zárkózottságban távolmarad a frissebb és szomszagosabb elméktől.”³¹ A pénz létező viszonylatokat hamisít meg, megfoszt a valóságos szükségletektől, szerves értékrendszert borít fel. „A vernisszázshiénák, a jelen voltak, a Műcsarnok törzsvendégek, a száz és ezer koronák lefizetői: ezek mérik, ezek mutatják a magyar ízlést...”³² A pénz nem teremt művészetet,

rímel rá Körösfői elvére, mikor az amatőr műgyűjtők kiállításán megfogalmazza: e tárgyak „kitűnően példázzák azt, amit nem csinál az igazi művész.”³³ Vagy amint az egyházművészeti kiállításon rezignáltan summázza: „Mennyi pénz és milyen kevés vagyom...”³⁴

Alig van írása, amelyben – legalább egy fél mondat erejéig – ne támadná a hivatalból nagyokat, a stíl- és formacsendőr, vaskalapos akadémiát, „a bársony és kelmefestés lovagjait”,³⁵ akik minapi forradalmárokból változást rettegő, lojális polgárokká váltak, s a tegnap sablonját, s nem a ma eleven művészetét tanítják. De ugyanígy érzékeny arra is, ha a kiállítás nem eszközt, hanem célt jelent, ha a mű a kiállításnak, a divatnak, a művésztsáknak születik. Érzékeny a kiállítás formai elemeire, hiszen éppen a szecesszió nevében várhatja el a képek és szobrok artisztikus feltalálását, a kiállítás egyes elemeinek harmonizálását, vagy a környezet művészi hozzáhangolását a kiállított anyaghoz. A bemutatás módjára vonatkozó kritikáját gyakran már írása címében jelzi. *Tárlatok és képraktárak*³⁶ című írásában a Nemzeti Szalont állítja szembe a két – általa képraktárnak tekintett – intézménnyel, a Képcsarnokkal és a Képzőművészeti Múzeummal, másik kritikájában, amely a *Kép-vegyeskereskedés*³⁷ címet viseli, a változatosság kedvéért a Nemzeti Szalont szapulja, amely őszi tárlatán nem tudta eldönteni, hogy a Kunwald-kollekciót vagy az újabb termést akarja-e bemutatni.

A pályázati rendszer művészeti szférában való tökéletes alkalmatlanságát a Rákóczi-síremlék pályázata kapcsán fejt ki igen részletesen. „Pályázat: ez a szabad verseny, a tiszta, a jelíges marakodás. [...] Teremtője – példának okáért – Budapest rémítő szobor-társaságának. [...] A magyar szobrász előszedi a pályázati feltételeket és megfelel a szigorú kívánalmaknak. Nem érdekli a téma, nem ihleti meg az eszme, de pályáz. [...] Ezek a balvégzetű pályázatok forgácsolják el a magyar plasztika erejének legjavát.”³⁸

Lengyel műkritikáiból természetesen leszűrhető a kárhoztatott negatívumokkal szemben álló igenek sora is. Igent mond a szuverén művészegyéniségre, amely netán iskolán, műhelyen túl egyéni szecesszióra is képes, aki az élettől indul el és oda jut vissza, élet és művészet egységét teremtve meg, abban a formában, ahogyan Ignotus a Neményi Erzsébetről megemlékező figyelőben írja, hogy „számára nincs külön politika, társadalom és irodalom, szépség és igazság, élet és művészet, hanem minden egy vagy legalább is egybeszövődő, egymásraható s különválaszthatatlan”.³⁹ Lengyel igent mond tehát a táltumra, a tehetségre, az invencióra, az elmélyedésre való képességre, a harmóniakeresésre. Igent mond a dekorativitásra is, de csak akkor, ha az szerves, valamiért való. Ezért lehet nála a szecessziós jelző kompromittáló is, mint öncélúan díszítő funkcióban való alkalmazás, mint túlhajtás, mint a szecesszióval üzőtt sok visszaélés nem is oly ritka példája. Rippl-Rónai művészete megfelel magas elvárásainak, ezért őt mintegy mértékként kezeli. Feltétlen híve Beck Ö. Fülöpnek, Freckay Endrének. Kedveli a művé-

szek csoportosulását, a szövetkezést munkára, tanulásra. A szecesszió gödöllői műhelyéről mondja, hogy lelke van, hagyományai vannak. A műhely vezetőjét, Körösfői Kriesch Aladárt bámulatosan széles és harmonikus művészegyéniségnek ismeri. Nagyon sokra tartja a Miénk csoportját, e művészi szempontból sokszínű, impresszionista, szecessziós, sőt csírákban expreszszionista és kubista, esztétikai felfogásában azonban a Nyugat szellemével rokon kört, az atyamester Kernstok Károlyt, aztán Gulácsy Lajost, Ferenczy Károlyt, Tihanyi Lajost. Sokat vár a Kéve, a Szablya-Frischauf Ferenc körüli szecessziós művészeti egyesülés tagjaitól is, dicséri Remsey Jenő stilizáló és drámai erejét, Kozma Lajos szimbolisztikus formanyelvét.

A Nyugat 1908. évi szépirodalmi anyagának jelentős része gyakran már címében elárulja szecessziós elkötelezettségét. A szecessziós ikonográfia elemei, növények és állatok ornamensei villannak fel a címekben (Ady: *A fehér lótuszok, Fekete pillangók fogatján, Seregély és galamb*, Ignotus: *Napraforgó, Hattyú*), máskor a japonizmus hatása érezhető (Kaffka Margit: *Huro – Ki*, Szini Gyula: *Yoru herceg legendája*), vagy idegen szavak és szószerkezetek teremtenek a címben egzotikus dekorativitást (Juhász Gyula: *Turris eburnea*, Babits Mihály: *Sunt lacrimae rerum*, Reichard Piroska: *Amphibia*, Kaffka Margit: *Neurasthenia*). Számos versben az allegóriává, emblémává vált, a nőből újonnan alkotott és ilyen teljessé soha nem tett nőmitológia elemei bukkannak fel, az éterien tisztától, a virág, évszak, termékenység jelentéskörein át egészen a kárhozatba döntő vampig, az élet-esztétikától egészen a halál-erotikáig (Balázs Béla: *Éva*, Ady: *Ruth és Delila, A szív komédiája, A Hágár oltára*, Oláh Gábor: *Az asszonybálvány*), máskor a szecesszió szín-, nap- és fényszimbolikája jelent ihletet (Gellért Oszkár: *Új sötétség*, Kosztolányi Dezső: *Boszorkányos este*, Pásztor Árpád: *Naplemente, Alkony felé*), vagy éppen az élet-halál-lét transzcendens elemei bukkannak fel (Lesznai Anna: *Sötétben, mélyen...*, *Őszi válás*, Ady: *Isten, a vigasztalan*, Szép Ernő: *Játék*).

Az első évfolyam verseinek, de novelláinak és elbeszéléseinek is igen széles körben jellemző, szecessziós vonása az a viktoriánus kortól induló technika, amelyet az angolszász szakirodalom szófestésnek (*word-painting*) nevez, s amely a század elejére a szecessziós irodalom általános vonásává jegecesedett. Legfőbb jellemzője a körmönfont kompozíció, az összetett struktúra, a visszatérő, ikonografikus motívumok alkalmazása, a cinematikus, mozgóképi perspektíva leírásban való alkalmazása, s főként: különleges érzékenység a kontrasztok, színek, hangok és hangulatok iránt. A szecesszió prózájában a fantázia is új távlatot kap, a mese és meseszerű mindig túlmutat önmagán, minden konvencionális megkérdőjeleződik, s átszíneződik a misztikussal, a bizarral és a groteszkkal (Balázs Béla: *A csend*, Szini Gyula: *Groteszk, Yoru herceg legendája*, Csáth Géza: *Anyagyilkosság*, Kaffka Margit: *Az ember meséje*). A bizarr és groteszk itt és most – ellentmondásos módon – természetesnek hat, mint az elidegenített és elidegenedett világnak

való megfelelés, amely inkább jelenti az élet félelmét, mint a halálét. A művész már nem úgy prezentálja a dolgokat, ahogyan vannak. Csak az az érdekes, mi ez a dolog az ember számára, mit mond neki, és számára mivé válhat. Így lényegül át a gyermekkor is személyes mitológiává (Csáth Géza: *Emlékirat eltévelyedésemről*).

Az induló Nyugat külső képe

A Nyugat folyóirat könyvművészeti arculatát – méghozzá a megerősödött öntudatú alkalmazott művészethez méltó módon, a címlapon névvel jelölve – a magyar szecesszió két jeles művésze, Beck Ö. Fülöp és Falus Elek határozta meg. Beck adott már az 1905-ben indított Figyelő fedőlapján is az új századra és az új művészetre koncentrálni jelleget a nyüzsgő és tevékeny tömeg fölé zárt, meditatív nyugalommal magasodó művészkoszorús géniusz rajzával, s a Figyelő új folyamaként útjára bocsátott Nyugat címlapjára is az ő Mikes-émlékérme kerül, hogy aztán később a folyóirat, sőt a kiadó és a mozgalom mindent magába ölelő emblémájává váljék. A Figyelő szürke alapon barnával nyomott fedele csak kis mértékben módosul a Nyugatnál – szürke alapon fekete nyomat –, s ugyanaz a nyomda (Márkus Samu könyvnyomdája), a formátum, a szedéskép és betűtípus, sőt a könyvdísz is, hiszen a kiterjesztett szárnyú négy holló változatlan formában jelenik meg a Nyugat Figyelő rovatának fejlécén.

A Nyugat másik, korábbi ősének, a hét számot megért Szerdának tetszetős kiállítású és tipográfiájú borítóját és könyvdíszzeit Szablya-Frischauf Ferenc és felesége, Lowagh Ernesztin rajzolta. Programjáról a Fülep Lajost munkatársként megnyerni szándékozó, s a lap indítása körül bábáskodó Márkus László így írt: „...mindent, ami komoly, új, tisztességes, vakmerő és kíméletlen. Semmi megkötöttség, semmi konvenció, semmi kényszer, semmi kód és meggyőződés nélkül csinált munka.”⁴⁰ Az alapítók mintája a tartalomra nézvést – amint azt Kenyeres Zoltán is rögzíti⁴¹ – a bécsi szecesszió lapja, a Ver Sacrum volt, bár Márkus formátum tekintetében a német Die Musicot, az 1901-ben indult szecessziós, illusztrált félhavi lapot jelöli meg.

A Nyugat külső arculata – szecessziós periodikához méltó módon – az első időszakban számos alkalommal módosul, úgy azonban, hogy a változás és változatlanosság kellő aránya megőrzi a korábbi összhatást. Az első módosítás még igazán nem lényegi, inkább csak korrekció: a harmadik szám fedőlapján a fotografikus jellegű, s emiatt elmosódó kontúrral bíró Mikes-reprodukciót egy tisztább rajzú, grafikus embléma váltja fel. Ezt, mint Beck Ö. Fülöp emlékezéseiből⁴² megtudhatjuk, maga a művész rajzolta: „Már 1907-ben mintáztam [a Mikes Kelemen-plakett] egy változatát, erősen domborút, ez azonban nem jutott el a sokszorosításig. Íróbarátaim akkoriban készültek a *Nyugat* folyóirat kiadására, meglátták nálam ezt a Mikest, és címlapjukra jelképpül felhasználták. Eleinte fényképes cinkográfia útján reprodukálták, de

ezt nem jól lehetett látni a szürke fedél papirosán. Félév múlva tusrajzot készítettem róla. Evvel meg magam nem voltam megelégedve. Talán tizenhat-tizenhét éve most annak,⁴³ hogy újabbat rajzoltam, a véglegeset.”

Az első évfolyam tizenhatodik számától kezdődően a folyóirat a „Jókai” könyvnyomdai műintézetben készül. A nyomdaváltás javít a lap megjelenésén. A formátum nagyobb lesz, több a felhasznált betűfajta, a címlapra pedig ismét a fotoreprodukció kerül, de immáron jobb, plasztikusabb változatban. Juhász Gyula ezt így rögzíti Babitsnak írt levelében: „A Nyugat [...] újabb, gazdagabb lett tartalmában, formában.”⁴⁴ De van veszteség is, mert a Figyelő rovat fejlécéről eltűnik Ötvös Beck könyvdíszje.

Az első, igazán karakteres változás az 1910-es első számon látható. A Falus Elek rajzolta borító igazi szecessziós munka. Megtartja a szürke alapszínt, a tartalommutatót és a Mikes-emblémát, bár ez utóbbit életes vörösre váltja, moarés szalaggal átkötött rózsakoszorú közepére helyezi. A nyomtatott fekete betűket szabadkézi, kalligrafikus vörös és fekete betűk, és kétoldali indázó könyvdísz váltja fel.

1911. Újabb év, újabb Falus Elek-címlap, a leginkább Falusra jellemző. A szürke alapszínt a szecesszió fény- és napszimbolikájában oly fontos napsárga váltja fel, erre kerül a háromszoros fekete keret, amelynek kemény kontrasztját a központos tulipános, rózsás, leveles, mezőkövesdi hímzést idéző könyvdísz oldja fel. Rajzolt betűkkel a folyóirat, a főszerkesztő és a szerkesztők neve, és természetesen Falus Elek szignója. Beck Ö. Fülöp emblémája és a fedőlapra nyomtatott szellemi tartalom feláldoztatott a látvány oltárán.

Valószínű, hogy az embléma eltüntetése – hagyományt teremtő három év után – elfogadhatatlan volt mind a szerkesztőknek, mind a közönségnek. Ennek tudható be, hogy fél év elteltével újabb Falus-borító következik. Marad a napsárga alap, a belső oldalra üzött tartalommutató, de a vörös színt zöld váltja fel. Visszakerül a rózsakoszorúba foglalt Beck Ö. Fülöp-érem, most azonban szalagok nélkül és zöld változatban. A korábbi verziók fekete keretei is eltűnnek, a Nyugat szó optikai kiemelését egy ugyancsak zöld le-
vélfüzér valószínűleg meg.

A borító további változásainak nyomon követése választott témánk szempontjából már kevésbé lényeges, vagy éppen nem művészeti szempontok miatt az. Annyi azonban feltétlenül megjegyezhető, hogy az 1911. november elsejei szám az első, amelynek fedőlapján, az embléma alatt, a szellős napsárga mezőben megjelenik az első – még kulturális – hirdetés, a Modern Könyvtáré. Ez a jelenség 1912 nyarára oly mértékig fajul, hogy a virágkoszorúba fogott Mikes-érem ismét eltűnik a címlapról, hogy immáron az ötödik hirdetésnek – „Blackman ventilátorok, szellőző-szívó-berendezések” – helyet adjon. Mindennek azonban már nem sok köze van egy szecessziós folyóirat művészi köntöséhez.

Végezetül: A szecesszió fogalmának körüljárása, az induló Nyugat szecesszióhoz való mentalitásbéli, tartalmi és formai kapcsolódásának fölvezetése induló hipotézisünket megerősíteni látszik, ezért – dolgozatunk címéből a kötőszót elhagyva – bizvást kijelenthetjük: Az induló Nyugat: a szecesszió.

- 1 *Szecessziós stílus – magyar stílus*, Művészet, 1902.
- 2 *L'Art nouveau*, Somogy, Paris, 1972, 9.
- 3 Germain BAZIN, *Le langage des styles, Dictionnaire des formes artistiques et les écoles d'art*, Somogy, Paris, 1976, 34.
- 4 *A szecesszió*, szerk. Pók Lajos, Bp., Gondolat, 1977.
- 5 *Világirodalmi lexikon*, 14. köt., 199–201.
- 6 POLÓNYI Péter, *Emlékezések a gödöllői művésztelepre*, Studia Comitatus 10, Szentendre, 1982, 3.
- 7 *A gödöllői művésztelep*, Bp., 1987, 99.
- 8 *Modern magyar művészet*, Bp., Corvina, 1972, 34.
- 9 *Kérdések és kétségek*, Bp., Balassi, 1995, 223.
- 10 <http://www.btk.elte.hu/celia/ja/nyug>.
- 11 *Világirodalmi lexikon*, 14. köt., 201.
- 12 *A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon*, Miskolci Galéria, 1997, 21.
- 13 *A Zarathusztra és magyar változatai*, ItK, 1985/3, 283.
- 14 *I. m.*, 209–224.
- 15 *A magyar irodalom modern irányai I*, Fórum, 1985, 42–52.
- 16 *Ambrus Zoltán levelezése*, Bp., Akadémiai, 1963, Előszó.
- 17 *Filozófia és műfajelmélet*, Bp., Gondolat, 1988, 181.
- 18 *Még egyszer a szecesszióról*, Ignotus válogatott írásai, Bp., Szépirodalmi, 1969, 183–184.
- 19 *Kelet népe*, Nyugat, 1908, I, 1.
- 20 *I. m.*, 32.
- 21 Kosztolányi Dezső Fülep Lajosnak, Budapest, 1908. (dec. vége), *Fülep Lajos levelezése I.*, Bp., MTA Könyvtára, 1990, 133.
- 22 Lukács György Fülep Lajosnak, Berlin, 1910. máj. 24., *i. m.*, 158.
- 23 KORONGHI LIPPICH Elek dr., *A finnek*, Magyar Iparművészet, 1908/1.
- 24 *Nyugat*, 1908, I, 292.
- 25 *Nyugat*, 1908, I, 409.
- 26 *Nyugat*, 1908, I, 550–553.
- 27 *Nyugat*, 1908, I, 455–456.
- 28 Lásd: IGNOTUS, *Shakespeare-játszás*, *Nyugat*, 1908, I, 626–627.
- 29 *Nyugat*, 1908, II, 331–333.
- 30 *A modern művészet apokalipszise*, Magyar Iparművészet, 1904, 4–5 sz., 71–75, 130–134.
- 31 *Száz jó kép*, *Nyugat*, 1908, I, 74.
- 32 *Gyűjteményes tárlatok*, *Nyugat*, 1908, II, 277.
- 33 *Amatőrök*, *Nyugat*, 1908, I, 48.
- 34 *Egyházművészet*, *Nyugat*, 1908, I, 168.
- 35 *A Miénk*, *Nyugat*, 1908, I, 281.
- 36 *Nyugat*, 1908, I, 16–19.
- 37 *Nyugat*, 1908, I, 218–219.
- 38 *Nyugat*, 1908, I, 230.
- 39 *Nyugat*, 1908, I, 403.
- 40 Márkus László Fülep Lajosnak, Bp., 1906. aug. 12. előtt, *i. m.*, I, 48–49.
- 41 *I. m.*, 2.
- 42 Beck Ö. *Fülep emlékezései*, Bp., Szépirodalmi, 1957, 253.
- 43 Beck Ö. Fülep 1940. február 10-én kezdte el írni visszaemlékezéseit.
- 44 Juhász Gyula Babits Mihálynak, Szeged, 1908. aug. 26. *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, Bp., Akadémiai, 1959, 176.