

A Nyugat jelentősége a modern magyar szépirodalmi stílus kiteljesedésében

1. Nem irodalomtörténész, hanem a zenetudós Szabolcsi Bence volt az, aki a legpontosabban jellemezte azt a helyzetet, amelyben az előző századforduló a magyar szellemi életet találta: „A [huszadik] század elején a magyarság szellemi életének egy nagy, világos perce következett, mikor tiszta szemmel tudott önmagával számot vetni, számba vette képességeit, ráeszmélt a döbbenetes hiányokra, s feszült figyelemmel kezdett hallgatózni a mélyebben háborgó évszázados erőkre; az esedékessé vált polgári forradalom, az ország szociális átalakulása egyre sürgetőbb igény formájában jelentkezett” (A magyar zenetörténet kézikönyve, idézi Rónay L. 1973: 251).

Ennek a helyzetnek a szülötte a Nyugat, a legnagyobb hatású magyar irodalmi folyóirat. A Nyugat jelentőségét száz év elteltével nem szükséges külön méltatni. Hadd idézzek mégis három állásfoglalást, két régebbit és egy egészen frisset. A Nyugat „nekünk magyaroknak [...] a reformkor után a legnagyobb erkölcsi és szellemi megújulásunk” (Ottlik 1980: 215). „A Nyugat több volt, mint folyóirat; egész mozgalom, úgyszólván egész korszak volt, a magyar irodalmi kultúra gyönyörű megújulása” (Komlós 1978: 9). „A Nyugat az érték mindenkori megfelelője, amelyet nem lehet egyetlen irányzat számára sem kisajátítani. A Nyugat végképp eszmévé finomult, örök időkre szóló példázattá. Az érték mértékegységévé” (Kabdebó 2008).

A Nyugat jelentősége rendkívül nagy stílustörténeti szempontból is. Szabó Zoltán a Nyugat „stílusújítását” a magyar szépirói stílus történetét négy szakaszra tagoló három nagy fordulat egyikeként tartja számon: 1. Kazinczyék stílusreformja; 2. Petőfi és Arany népies stílusforradalma; 3. a Nyugat stílusújítása (Szabó 1998).

Ennek a periodizációnak a helyességét aligha lehet kétségbe vonni, legfeljebb az a kérdés vetődik fel, hogy még mindig a Nyugat „stílusforradalma” által meghatározott korszakban élünk, illetőleg írunk-e (erre majd a tanulmány végén térek vissza).

Azon viszont érdemes elgondolkodnunk, hogy valójában mikor is kezdődött a Nyugat „stílusújításának” kora, hol húzódik a korszakhatár a „nyugatos” stílus és a Nyugat előtti korszak stílusa között. 1908. január 1-je csupán irodalom- és sajtótörténeti határvonal, nem pedig stílustörténeti. A stílustörténeti határvonal valamivel korábban húzandó meg, de mennyivel korábban? Ady, a korszak kezdetének minden tekintetben meghatározó alakja két évvel azelőtt „tört be Dévénynél” „új időknek új dalaival” (Új versek, 1906), maga a kötetet bevezető vers, a *Góg és Magóg fia* *vagyok én* pedig már az előző év karácsonyán napvilágot látott a Budapesti

Naplóban. Sőt a kötetzáró vers, az *Új vizeken járok* ennél is háromnegyed évvel korábban, 1905. március 25-én jelent meg ugyanebben a lapban. Ebben az évben, 1905-ben alapítja meg Osvát Ernő a Figyelőt, amely csak tizenegy számot ért meg, de jelentősége igen nagy, mert elsőként gyűjtötte táborba az új irodalom legjobb-jait, és a szerkesztő *Motívumok* című bevezető cikke már lényegében azt a helyzet-elemzést és programot fogalmazta meg, amelynek jegyében három évvel később a Nyugat megindult: „Sehol több tehetség el nem pusztul, mint Magyarországon. [...] a mi irodalmunkban oly sokan vannak, akik csak voltak. Száz kezdetet látunk és száz közül egy egész pályát. [...] Törekvések, melyek megbecsülik egymást, egyéniségek, kik békében élnek, és nem kívánják, hogy mindenki az ő módjukon legyen boldog, vagy inkább boldogtalan: ezek a jövő emberei és törekvései” (Osvát 1905/1995: 90–2). A folytonosságot az is jelzi, hogy a Nyugat első tizenöt számának borítóján a folyóirat címe alatt ez olvasható: „A »Figyelő« új folyama”. Ezt csak akkor hagyták el, amikor 1908. augusztus 16-ával a folyóirat nyomdát (és ezzel formátumot és betűtípust) váltott: a Márkus Nyomdától, ahol az egykori Figyelő is készült, a Jókai Nyomdához került.

Ennek megfelelően tekinthetjük az új stíluskorszak kezdőpontjának 1905-öt, amely bővelkedett politikai fordulatokban is (a Szabadelvű Párt választási veresége, az első orosz forradalom), és amelyet a magyar irodalomtörténeti kézikönyv is korszakhatárnak minősít (az 5. kötet az 1905 és 1919 közötti időszakot tárgyalja). De pillanthatunk még távolabbra, egészen 1890-ig, amikor A Hét megindultával az a városi polgári réteg jutott állandó irodalmi fórumhoz, amely később a Nyugatnak is olvasói és támogatói bázisa lett. A Kiss József költő szerkesztette folyóirat első tíz évfolyamában Németh G. Béla szerint nincs „sem igazán új és jó novella, sem igazán új és jó líra. Ellenben van csodálatosan új és hatékony irodalmi publicisztika, [...] amelynek Ignotus a fő-fő inventora és pápája” (Németh G. B. 1969: 85). Ignotus kritikusi és publicisztikai tevékenysége révén ez a folyóirat és ez a korszak közvetlenül kapcsolódik a Nyugat korszakához, és stílusában is annak előzményének tekinthető. Sőt van olyan kutató (például a fiatalon elhunyt nagy tehetségű irodalomtörténész, Diószegi András), aki a korszakhatárt még előbbre, egészen az 1880-as évekre helyezi, amikor Bródy pályakezdő novelláskötete és Justh Zsigmond első regényei megjelentek (l. Diószegi 1967, 1969). Végül Németh László *A Nyugat elődei* című esszéjében Justhon és Ambruson kívül Vajdát, Tolnait, Péterfyt és Zilahy Károlyt is a nyugatosok elődei közé sorolja, amivel a periódus határa a kiegyezés körüli évekre, sőt még korábbra tolódik ki: „A Nyugat korát a Vajda és Ambrus közé eső írói lánc nélkül nem lehet megérteni” (Németh L. 1932/1975: 670).

A periodizáció tisztázatlanságának hátterében annak a két felfogásnak a küzdelme húzódik meg, amelyek lényegében ellentétesen ítélik meg az Aranyék és a Nyugat közötti negyedszázad irodalom- és stílustörténeti jelentőségét.

Az egyik értékelés szerint – amelyet főként a Nyugat első nemzedékének nagyjai képviseltek – ez az időszak a pangás kora volt, szellemi senkiföldje, valószínű irodalmi Szahara, amelybe a csodák váratlanságával robbant be az új irodalom folyóirata, a Nyugat. A legtöbbet idézett ilyen értelmű nyilatkozat Móricznak abban a beszédében található, amelyet az Osvát negyedszázados írói jubileuma

alkalmából rendezett ünnepségen tartott: „1900-ban, mikor Budapestre jöttem, az itteni irodalmi életet a Prém József neve karakterizálta, mellette költők voltak Lampérth Géza s Jakab Ödön... Irodalmi nívó az Új Idők, szerkesztette Herczeg Ferenc... Jókai, Mikszáth s Gárdonyi, mint az utolsó bölények a kiirtásra ítélt rengetegben, valami egészen magános jelenségek voltak. Szürkék és tehetségtelenek iskolakönyv-poézisa a színen, önképzőköri verselmények, március 15-i ódák, soha egyetlen új hang, Petőfi Társaság ülést tart minden hónap első vasárnapján, Kisfaludy Társaság minden hónap második szerdáján, ingyen, de üres teremben... S kint, az élet réjtjén lebunkóztak véres tetemei, Reviczky hullája, Vajda János erdei ágakra kifeszített bőre, Tolnai Lajos börtönből alig menthetett rosszhírű cégére... s pláne a bélyegegek, az újságok által felfalt talentumok külön szektája; Ignotus izzása; a Bródy Sándor új utakon csapázó, hallatlan erőfeszítése, valami új Szépért, jóért s igazért, aminek jönnie kellett; a nagyszerűen elvetélt s befulladt Kóbor Tamás; a pusztában elpendülő rímek Makai Emilje, a nekünk idegen mámorban felvillanó kedves Hel-tai Jenő... felszikkasztó fényfoltok egy rothadó világ színén, amely még nem érett meg arra, hogy megteremje s kidajkálja az újat. [...] vágjátok ki a Nyugat tizenöt esztendejét a magyar irodalomból, s mehettek vissza megfulladni a Szaharában” (Móricz 1923: 724–5). Eszerint tizenöt évvel azelőtt, a Nyugat indulásakor a hazai irodalom helyzete pusztaságra, sivatagra emlékeztetett. Móricznak ebbe az értékelésébe nyilván belejátszott az ünnepelt Osvát Ernő, egykori felfedezője iránti pozitív elfogultsága, a folyóirat érdemeinek az előzmények rovására való kidomborítása. De nem sokban különbözik ettől az a helyzetkép sem, amelyet Babits rajzolt 1935-ben, *A mai Vörösmarty* című esszéjében arról a szellemi környezetről, amely gimnazistaként a magyar vidéken körülvette: „A Várad Antalok és Ábrányi Emilek kora volt ez, másfelől pedig a Szabolcskáké és Pósáké. Nekünk, szigorú fiataloknak, nagyon sommás ítéletünk volt erről az egész korunkbeli költészetről. Nem volt ez a mi szemünkben más, mint üres szónoklat vagy útszéli érzélgés. Egyik oldalon a frázis, másikon a nóta! De a közönség általában el is szokott már attól, hogy a versben mást keressen, mint frázist vagy nótát. A versolvasás mindjogban kiment a divatból. Verset legfeljebb szavalni vagy dalolni lehetett. S az átlagizlés nem tett különbséget: Petőfi is csak nóta volt, és Vörösmarty is csak szavalmány” (Babits 1935/1993: 97). A Nyugat nagy írói tehát úgy tudták, hogy „egy néma kor után lett hangos az irodalom ligete” (Czine 1969: 79). A századforduló irodalmi teljesítményének és ízlésének ez az elmarasztalása érezhetően nyomot hagyott a szakirodalmi értékeléseken is. Komlós Aladár a hatkötetes irodalomtörténet Komjáthy-fejezetében azt írja a századelő magyar irodalmi életéről, hogy abban „Szabolcska Mihály jámbor egyszerűsége, Ábrányi Emil szépen csengő közhelyei, Makai Emil és Farkas Imre zsúr-poézise és – igényesebb körökben – Reviczky dús érzelmesége és Kiss József artisztikus lírája voltak az ünnepelt értékek” (Komlós 1965b: 646). Érdekes, hogy Reviczky és Kiss József itt nem Nyugat-előzményként, hanem épp ellenkezőleg: kontrasztként jelenik meg.

A másik felfogás szerint a Nyugat nagy korszakához vezető fejlődés már jóval korábban elkezdődött. Németh László ezzel a mondattal zárja a Nyugat elődeiről szóló tanulmányát: „A Nyugat úgy viszonylik elődeihez, mint a cinquecento a quattrocentóhoz, nem forradalom, hanem a forradalom gyümölcse” (Németh L. 1932/

1975: 670). A századvég irodalma és a Nyugat közötti folytonosság mozzanatát Diószegi András emelte ki a leghatározottabban. A Nyugat irodalma – és vele párhuzamosan az építészet, képző- és iparművészet, zene századeleji forradalma – „nem váratlanul, a semmiből ugrik elő, [...] gyökerei a 80-as évek [é. az 1880-as évek] elejéig nyúlnak vissza” (Diószegi 1969: 86). (Ebben az idézetben különösen az „elejéig” vitatható, hiszen még a Nyugat-elődnek csak tág értelemben tekinthető Justh Zsigmondnak is csak 1887 és 1889 között jelent meg az első három regénye.) Hasonlóan vélekedett a századvég és a Nyugat viszonyáról Bori Imre, a nagy hatású délvidéki irodalomtörténész, aki egy konferencián ezt mondta: „a Nyugat [...] nem a kezdés, hanem a folytatása egy már megkezdett törekvésnek” (Bori 1980: 32). Ez az irodalmi folyamat a 19. század utolsó két évtizedében kezdődött a „dekadencia”, illetőleg „a romantika agóniája” (naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió) jegyében. Vagyis Bori szerint is 1880 táján veszi kezdetét az a folyamat, amely szerves fejlődéssel vezet a Nyugat irodalmi újításáig.

Gyakorlatilag ehhez a felfogáshoz csatlakozott a századvég irodalmi stílusának egyik legjobb ismerője, Szabó Zoltán, aki magyar stílustörténetének első változatában a szecessziót még a Nyugat előtti korszakhoz sorolta (Szabó 1970: 232–6), később viszont a Nyugat-korszak bevezető szakaszaként tárgyalta (Szabó 1982: 251–65; Szabó 1998: 172–83). Ezzel a Nyugat „stílusújításának” időbeli határát legalább másfél évtizeddel előbbre hozta.

Mindezek után teljes joggal vetődik fel a kérdés, beszélhetünk-e egyáltalán a Nyugat stílusáról, „nyugatos” stílusról? Lehet-e többé-kevésbé egységes stílusa egy harminchárom és fél éven keresztül megjelenő, a könyvtárak polcain száznál is több (az MTA könyvtárában például 136) vastos kötetben sorakozó folyóiratnak?

Olyan értelemben, persze, nem volt stílusa a Nyugatnak, mint egy irodalmi műnek (szövegstílus) vagy akár egy szerzőnek (egyéni szépírói stílus). De ha ki mondjuk, hogy például ez a vers vagy cikk jellegzetesen *nyugatos stílusban* van írva, ez jelent valamit, nem értelmetlen kijelentés, mert intuitíve (vagy ha így jobban tetszik: tapasztalati alapon) birtokában vagyunk egy olyan képességnek, amellyel ezt a stílust mint sajátos kifejezőmódot más stílusoktól, mondjuk az avantgarde vagy a posztmodern jellegű stílusoktól meg tudjuk különböztetni.

Próbaképpen beírtam a www.google.hu internetes keresőbe a *Nyugat stílusa* kifejezést, de csupán két találatom volt, és ezek sem a folyóiratra vonatkoztak. A *Nyugat-stílus* összetételnek három adatára bukkantam rá, ami azt tanúsítja, hogy a fogalom létezik, de nagyon ritkán használják. Az időben legkorábbi adat a folyóirat megjelenésének első évéből való. Benedek Marcell 1908. július 21-én ezt írja Lukács Györgynek: „Kezd kialakulni egy *Nyugat-stílus*, melynek bizonyos fordulatai már »közkinccsek«... Ha lelkesedtek, majd mind egyformán írtok...” (<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/Tarsfil/ktar/Bendl/Lukacs6.htm>). Tehát alig fél évvel a Nyugat létrejötte után egy művelt, érzékeny olvasó már felfigyel egy olyan írásmódnak a meglétére, amely a folyóirat bizonyos műfajú szövegeiben (feltehetően: esszéiben és kritikáiban) markánsan ismétlődik. A másik két példa a közelmúltból való: „éppen a hiány miatt megnőni látszik az irodalom, a művészet igénye. Igen, a versé is. Sőt talán éppen az nő meg, méghozzá a *Nyugat-stílus* után, és az én korosztályom után, meggondolkoztató újsággal” (Lengyel Balázs:

<http://www.es.hu/old/9949/publi/htm>); „[Lakatos István] Indulása pillanatában megírja egyik levelében Szabó Lőrincnek hadüzenetét a *Nyugat-stílus* egészét illetően” (Kabdebó Lóránt: <http://www.es.hu/old/0030/kritika.htm>). Mind a két utóbbi adat azt szemlélteti, hogy az irodalmi publicisztika szóhasználatában előfordul ’a Nyugat folyóirat stílusára emlékeztető stílus’, illetőleg ’magának a Nyugat folyóiratnak a stílusa’ értelemben a *Nyugat-stílus* szóösszetétel. Ugyanilyen jelentésben három adatot találtam a *nyugatos stílus* jelzős szerkezetre, ezek azonban végeredményben egyetlen szövegből, Láng Gusztáv irodalomtörténész Szemlér-tanulmányából származnak: „Kötött forma és szabadvers egyben kétféle tematikát is jelent Szemlér költészetében. A *nyugatos stílus* a borongós, befelé forduló, a szubjektumra összpontosító költemények hangneme, az expresszionista harsányság a kollektivitás keresését s a társadalmi elégedetlenséget szólaltatja meg” (Láng Gusztáv: <http://lato.adatbank.transindex.ro/print.php?cid=56%22>); „[Szemlér Ferencnél] a *nyugatos stílus* a szubjektum világára figyelő, borongós hangulatú versekkel társul, míg az expresszionista dinamikájú szabadversek többnyire a közösségi, társadalmi elégedetlenséget szólaltatják meg” (Vallasek Júlia: <http://epa.oszk.hu/00000/00007/00007/pdf/00007.pdf>). Ez a szöveg a következő címen is megtalálható az interneten: http://www.federatio.org/mi_per/Mikes_International_0203.pdf. Az idézetek arról tanúskodnak, hogy létezik a magyar szépirodalomban (például Szemlér Ferenc költészetében) olyan stílus, amely a Nyugat stílusára emlékeztet.

2. A továbbiakban azt szándékozom bemutatni, mik a legfőbb jellemzői ennek a „nyugatos” stílusnak. Ezt azzal a – deduktív – módszerrel fogom végezni, hogy sorra veszem a századvég és a századelő legfontosabb stílusirányzatait, „stílusfejlődési tendenciáit” (I. Szabó 1998: 22–4) abból a szempontból, hogy mennyire és hogyan érvényesülnek a folyóirat stílusában, és ennek megfelelően mennyire alkalmasak annak jellemzésére.

A naturalizmus és a (jelző nélküli) realizmus problémáját nem érintem, mivel ezek elsősorban nem stílusirányzatok, hanem irodalom-, művelődés- és (jobb híján) folyamodom ehhez a neologizmushoz) szemlélettörténeti kategóriák. Szabó Zoltán magyar stílustörténetének (Szabó 1998) fejezet- és alfejezetcímeiben nem is fordulnak elő. Ebben őt követem.

2.1. A Nyugat költőinek stílusát (elsősorban Adyét) legkorábban a **szimbolizmus** stílusirányzatával hozták összefüggésbe. Horváth János *Ady s a legújabb magyar lyra* című könyvének a költői kifejezésről szóló fejezetében (Horváth 1910: 33–51) a metafora és a szimbólum közötti különbséget a *Lelkek a pányván* című Ady-vers példáján szemlélteti, és két ízben a *szimbolizmus* megjelölést is használja (31, 49). Ady és a Nyugat szimbolizmusának fogalma azóta általánosan elterjedt a magyar irodalomtörténetben, sőt az iskolai gyakorlatban is gyökeret vert. Ennek ellenére a szimbolizmusnak mint korstílusnak a feltételezése még a folyóirat első nagy korszakára nézve is vitathatónak mondható. A továbbiakban csak néhány problematikus mozzanatot érintek.

2.1.1. Az induló Nyugat lírikusaira köztudomás szerint erősen ható Baudelaire és Verlaine, továbbá Rimbaud és Mallarmé a francia irodalomtörténetben és irodalomoktatásban nem minősülnek szimbolistának. Például Lagarde és Michard nagy elterjedtségű antológiájában Baudelaire külön fejezetet kap (Lagarde–Michard

[szerk.] 1969: 429–54), Verlaine, Rimbaud és Mallarmé együtt alkotnak egy fejezetet (uo. 503–38), s egyikükkel kapcsolatban sem jelenik meg a *szimbolista* minősítés. Az antológia szerkesztői alighanem úgy vélekedtek, hogy a legnagyobbak kívül és felül állnak az irodalmi iskolákon, irányzatokon, ennél fogva nem határozhatók meg egyetlen jelzővel. A szimbolizmus nem hiányzik ugyan a kötetből, de csupán egy nyolcoldalas alfejezet jut neki Mallarmé után (539–46), s ebben a „szimbolista iskolát” Jules Laforgue, Samain és Moréas képviseli egy-egy verssel.

2.1.2. Ady költészetére a közhiedelemmel ellentétben nem gyakorolt érdemi hatást a 19. századi francia líra: ezt hiányos franciatudása nem is tette volna lehetővé (jó műfordítások pedig ekkor még nem voltak). Az *Új versek* kötetnek *A daloló Páris* ciklusába beiktatott Baudelaire- és Verlaine-fordítások inkább átdolgozásnak, mint mai értelemben vett műfordításnak tekintendők. Mallarmét, mint Bölönitől tudjuk (Bölöni 1934: 96), Ady nem méltányolta különösebben, s talán nem is ismerte elég jól. Mallarmé érdemi recepciója csak jóval a Nyugat kora után, az 1960-as években bontakozott ki, amikor Weöres Sándor elkészítette verseinek és prózaverseinek kongeniális fordítását (Magyar Helikon, Budapest, 1964), és a *Tűzkút* kötet (Magvető, Budapest, 1964) *Átváltozások* szonettciklusával mindjárt példát is adott a mallarméi kifejezőmód magyar nyelvbeli megvalósíthatóságára. Aki Adyra filológiai módon bizonyíthatóan hatott, az inkább Jean Moréas volt, a szimbolisták mozgalmának szervezése körül tevékenykedő másodvonalbeli költő. Komlós Aladár a francia szimbolizmus és a magyar líra kapcsolatáról szóló könyvében (1965a: 44) tartalmi összefüggést mutat ki Moréasnak *Az ősz és a szatírok* (*L'automne et les satyres*) című költeménye és a *Párisban járt az Ősz* között. Ady valóban ismerhette Moréas versét egy akkor közkezen forgó antológiából, de a két művet legfeljebb az ősz és a sárguló falevelek említése kapcsolja össze. Adynál éppen az a lényeg, hogy az ősz kísértete egy forró nyári napon („Kánikulában, halk lombok alatt...”) sejlik fel egy pillanatra, míg Moréasnál a kopasz fák alatt, az őszi erdőben tánkra perdülő szatírok görbe lábai alatt röpködnek a holt falevelek. Talán ennyiből is megítélhető, hogy a motívumbeli hasonlóság ellenére a két költeménynek alapjában véve semmi köze sincs egymáshoz, és az is, hogy Ady verse mennyivel jobb. A „hivatalos” szimbolisták közül Albert Samain is hatott némiképp a magyar lírára, mégpedig Tóth Árpádra, de neki is inkább csak a pályakezdő, úgynevezett dekadens műveire.

2.1.3. Ady már évekkal a Nyugat indulása előtt publikált olyan verseket, amelyeket hagyományosan a szimbolizmus példáiként tartanak számon: *Harc a Nagyúrral* (Figyelő, 1905. máj. 15.), *Őzvegy legények tánca* (Szerda, 1906. okt. 3.), *Jó Csönd-herceg előtt* (Budapesti Napló, 1906. okt. 14.), *Az ősz Kaján* (uo., 1907. febr. 24.). Pedig már Horváth János (1910: 36) rámutatott, hogy Ady némelyik „szimbolista” verse közelebb áll az allegóriához, mint a szimbólumhoz (pl. *A vár fehér asszonya*, bár nincs meg benne a tartalmi és a képi sík pontról pontra való megfelelése, mint a klasszikus allegóriában). Király István első Ady-monográfiája az ilyen típusú jelképeket nem is szimbólumnak, hanem látomásos allegóriának nevezi (Király 1970: I, 341–3). Az efféle mitikus alakok köré szerveződő vers típusa éppen a Nyugat indulása körüli időben kezd háttérbe szorulni Ady lírájában. Az 1908-ban, a Nyugat első évfolyamában megjelent 47 Ady-vers közül csupán ez az öt

minősíthető bizonyos mértékig szimbólumnak: *A mi násznagyunk* (= a halál), *Fekete pillangók fogatján* (Halálvirág = Léda), *A Muszáj-Herkules* (= saját maga), *A nagy Cethalhoz* (= Isten), *Seregély és galamb* (kettős önarckép: züllöttség és tisztaság). De ezek is inkább allegóriák, mint szimbólumok, az allegóriának a fenti, lazább értelmében.

2.1.4. Komlós Aladár a Gondolat Kiadó „izmusok”-sorozatának általa szerkesztett szimbolizmus kötetébe Adytól két, Juhász Gyulától, Kosztolányitól és Balázs Bélától egy-egy verset vett fel (Komlós [szerk.] 1965: 272–6). Ugyanebben az évben megjelent, már említett könyvében a szimbolizmus magyarországi képviselőiként a következőket sorolja fel és tárgyalja többé-kevésbé részletesen: Ady, Kosztolányi, Juhász Gyula, Balázs Béla, Oláh Gábor, Lesznai Anna, Nagy Zoltán, Tóth Árpád, Szép Ernő, Kemény Simon (Komlós 1965a: 30–84). Eszerint tehát az összes nagy nyugatos költő szimbolista (is) volt, kivéve Babitsot. Pedig Babitsnak is vannak olyan versei, amelyek a szimbolizmus körébe (vagy oda is) sorolhatók: *A halál automobilon*, *Az örök folyosó* (Levelek...), *Szimbólumok 1–5.*, *Csipkerózsa*, *Két nővér* (Herceg, ...), *Őszi harangozó* (Recitatív), *A gyémántszóró asszony* (Sziget és tenger), *Psychoanalysis Christiana* (Az Istenek halnak, ...). S ha a szimbolizmus meglétének nem nélkülözhetetlen feltétele a szimbólumnak mint kifejezőeszköznek az alkalmazása (erről l. később), akkor még több, sőt igen sok a szimbolista stílushoz köthető Babits-mű, többek között a zeneiségével (alliterációival) szinte tüntető *Egy szomorú vers* (Nyugat, 1911. febr. 16.). A PIM egykori Nyugat-ankétján a költő későbbi monográfusa, Rába György is állást foglalt Babits szimbolizmus mellett. Babitsnak öszerinte számos verse kifejtett vagy kifejtetlen szimbólum, mint a *Szöllőhegy télen*, a *Régi szálloda*, a *Városvég*, a *Fekete ország*, *Az örök folyosó*, a *Kútban*, a *Darutörpeharc* (ez mind fiatalkori vers), de később is vannak ilyenek, például a *Mint különös hírmondó*, amelyben a trópus (helyesebben: a hasonlat) „szimbólummá terebélyesedve önállósul” (Rába 1973: 38). Ha mindezek ellenére Babits kiszorul a szimbolizmus kategóriájából, akkor a baj nem övele, hanem a szimbolista stílus meghatározásával van.

2.1.5. A szimbólumnak mint költői eszköznek a használata nem korlátozódik a századforduló korára: jóval korábban és jóval a Nyugat korszaka után is találkozhatunk szimbólumokkal a magyar lírában. Maga Komlós hivatkozott a fenti konferencián Arany Jánosnak *A pusztai fűz* című versére és Tompa allegóriáira, amelyek „közel vannak a szimbólumhoz” (Komlós 1973: 43). Szimbólumra épül Vajdának *Az üstökös* és Reviczkynek *Pálma a Hortobágyon* című ismert költeménye is. Jóval később a pályakezdő Weöres Sándor jelentkezik nagyívű szimbólumokkal (*A holdkóros biciklista*, *Fekete malom*). Sőt még a 20. század második felében is találhatunk példát erre a költői kifejezőmódra (Nagy László: *Zöld Angyal*).

2.1.6. Szabó Zoltán magyar stílustörténete úgy tudja, hogy a szimbolista stílusnak a szimbólum a fő kifejezőeszköze, s emellett „jelentős még” a zeneiség (Szabó 1998: 193). Az irányzat 19. századi megalapítói és későbbi művelői ezt éppen fordítva gondolták. Komlós idézi Rémy de Gourmont-tól a következőket: „a szimbolizmus nem az öreg »allegorizmus«, mint a szó etimológiai értelméből következtetni lehetne, hanem jelenti »az egyéniség elvét az irodalomban, a művészet szabadságát, a betanított formulák elhagyását, a törekvést arra, ami új, különös és

bizarr«” (Koslós 1965a: 11). Mallarmé a sejtetésben véli felismerni a szimbolista stílus fő sajátosságát: „Egy tárgyat megnevezni annyi, mint háromnegyed részét megsemmisíteni a költemény okozta élvezetnek, amely a lassan kitalálás öröméből áll: szuggerálni, ez a törekvésünk.” Másutt: „Suggerálni, ez a mi álmunk. A titokzatosság tökéletes használata teremti a szimbólumot” (idézve uo. 18–9). Ennek a sejtetésnek, szuggesztiónak a vers hangzása válik a legfőbb eszközévé. Paul Valéry magától Mallarmétól tanulta meg, hogy a szimbolizmus lényege a költeménynek zeneiséggel való telítése (Koslós 1973: 43). Röviden: a vers ne közöljön (szavakkal), hanem sugalljon (zenéjével). Egyébként már a szimbólumot ritkán használó Verlaine-nek is ez volt az ars poeticája: „De la musique avant toutes choses”, azaz: „Zenét minékünk, csak zenét!” (Kosztolányi fordításában).

2.1.7. Ha azonban a szimbolizmus lényege nem a szimbólumok alkalmazásában van (Koslós 1973: 43), akkor mi a kritériuma annak, hogy egy művet, szerzőt, irányzatot szimbolistának nevezhessünk? A zeneiség mozzanatának kiemelése inkább ront, mint javít a helyzeten, minthogy a zeneiség egy másik közel egykorú stílustörekvésnek, az impresszionizmusnak is egyik sajátossága a szakirodalom szerint. Ha ezt tennénk meg fő kritériumnak, a két irányzatot alig lehetne elhatárolni egymástól.

2.1.8. A lírával ellentétben a prózában – most a magyar prózáról beszélek – nem is igen volt szimbolizmus. Baránszky-Jób László terjedelmes antológiájának, amely a magyar széppróza történetét mutatja be szemelvényekben (Baránszky-Jób 1937) nincs is szimbolizmus fejezete. Szimbolista dráma viszont létezett ebben a korszakban, például Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*, ez azonban nem a Nyugatban jelent meg, így témánk szempontjából figyelmen kívül kell hagyni.

Mindezek alapján egyet kell értenünk Baróti Dezső véleményével, aki a már többször is említett Nyugat-vitán úgy foglalt állást, hogy „a szimbolizmus a Nyugat első nemzedékének lírájában [...] csak az egyik és nem is domináns összetevő gyanánt van jelen” (Baróti 1973: 122). Kevésbé tapintatos megfogalmazásban ez úgy hangzik, hogy a Nyugat stílusa nem jellemezhető kielégítően a szimbolizmus stílustörténeti fogalmával.

2.2. A másik stílusfejlődési tendencia, amely a Nyugat stílusát – különösen a folyóirat első, háború előtti korszakában – befolyásolta, az **impresszionizmus** volt. Az impresszionizmust mint stílusirányzatot nem könnyű meghatározni és a vele részben párhuzamos irányzatoktól, a szimbolizmustól és a szecessziótól elhatárolni, mivel az impresszionista stílus fogalma művészettörténeti analógiák alapján, bizonyos képzőművészeti sajátosságoknak a nyelvi stílusra való adaptálásával keletkezett (ebben a később tárgyalandó szecesszióra emlékeztet). Az impresszionizmus a maga korában sem lépett fel olyan karakteres, aránylag jól körvonalazható irányzatként, mint a naturalizmus, a szimbolizmus vagy akár a szecesszió. A festészetben és az irodalmon kívül a zenében nyilvánultak meg impresszionista törekvések (Debussy és Ravel), impresszionista építészet és színház viszont tudtommal nem volt. Talán nem egészen véletlen, hogy az „izmusok” már említett könyvsorozatának nincs impresszionizmus kötete.

Az impresszionista stílusnak a hozzá időben is, jellegben is közel álló irányzatoktól, például a szecessziótól való megkülönböztetése olykor leküzdhetetlen ne-

hézségekbe ütközik. Az 1960-as évek második felétől a magyar nyelvű szakirodalomban – Diószegi András kezdeményezésének hatására – a *szeccszíós stílus* megjelölés kezdi háttérbe szorítani a hagyományosabb *impresszionista stílus* elnevezést. Tanulságos, egyben korjelző adalék erre, hogy Szabó Zoltánnak a *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról* című, általa szerkesztett kötetben publikált *Impresszionizmus és szeccszíó a századforduló prózájában* című terjedelmes tanulmánya (Szabó 1976) címe ellenére lényegében mindvégig a szeccszíóról szól, annak stilisztikai jellemzését végzi el. Egy másik példa: az 1989-ben megjelent, kutatási céljaként a magyar impresszionista stílus vizsgálatát megjelölő tanulmánykötet (Fábián–Szathmári [szerk.] 1989: 9, 11) címében nem tartalmazza az *impresszionizmus* elnevezést, hanem „a századforduló stílustörékvései” formulához folyamodik. A kötet 26 tanulmánya közül csak hétnek a címében fordul elő az *impresszionizmus* vagy az *impresszionista* kifejezés.

2.2.1. Ezek után tekintsük át vázlatosan, kiket sorol a szakirodalom a magyar impresszionista stílus képviselői közé.

Baránszky-Jób László antológiájának az impresszionizmust bemutató fejezete (Baránszky-Jób 1937: 269–96) többek között Bródy Sándor, Kosztolányi, Szomory, Ignotus, Kaffka, Tömörkény, Krúdy, Babits és Prohászka Ottokár prózájából közöl szemelvényeket. Ebben a névsorban figyelemre méltó az inkább realista vagy naturalista prózaíróként számon tartott Tömörkény, valamint a keresztényszocialista hitszónok Prohászka szerepeltetése. Tömörkény „táji impresszionizmusáról” az antológia szerkesztője több mint harminc évvel ezután alapos tanulmányt tett közzé (Baránszky-Jób 1969), amellyel utólag is igazolja Tömörkény ide sorolását. Ami pedig Prohászkat illeti, őrá még visszatérünk az impresszionista és a szeccszíós stílus viszonya kapcsán.

Még a második világháború éveiben jelent meg – és ennek következtében maradt visszhangtalanul – Pelyvás-Ferenczik Istvánnak Krúdy impresszionizmusáról (Pelyvás-Ferenczik 1942), illetőleg Lovas Rózsának a magyar impresszionista költészet stílusformáiról szóló munkája (Lovas 1944). A háború után évtizedekre lehetetlenné vált a rendszeres stílustörténeti kutatás. A stílusirányzatok, köztük az impresszionizmus vizsgálata csupán a hatvanas évektől lendült fel. Herczeg Gyula 1975-ben adta ki a magyar prózastílus fejlődését bemutató trilógiájának első kötetét, amelyben főleg Kaffka, Babits, Szomory és Krúdy műveiből vett példák elemzése útján jellemzi az impresszionizmust (Herczeg 1975: 66–114). A fejezetnek több mint a fele Krúdyról szól (88–114). Babits *Kártyavár* című regénye kapcsán azt jegyzi meg a szerző, hogy a magyar impresszionizmus e regény első felének a Nyugatban való megjelenése idején, 1915–16-ban „állott delelőjén” (70).

A Szabó Zoltán szerkesztette bukaresti tanulmánykötetben (Szabó szerk. 1976) külön tanulmány foglalkozik Kaffka, Kosztolányi és Áprily Lajos impresszionizmusával (ő mint „utó-impresszionista” kapott helyet a kötetben). P. Dombi Erzsébet a színek, színnevek használatát vizsgálja a századforduló prózájában Justh Zsigmond és Malonyai Dezső regényei, valamint Justh, Pekár, Malonyai, Ambrus, Czöbel Minka, Szini Gyula és Elek Artúr novellái alapján (P. Dombi 1976). Ezek az impresszionisták többségükben még nem a Nyugat írói, bár tevékenységük – Justhé kivételével – átnyúlik a Nyugat korszakába. Tágabban értelmezi a századforduló

fogalmát Szabó Zoltán, akinek már említett tanulmánya (Szabó 1976) két szakaszt különböztet meg: egy korábbi (az 1890-es éveket) és egy későbbi (1900-tól 1912-ig). Az elsőben Ambrus, Bródy, Iványi, Justh, Malonyai és Pekár szolgáltatják a vizsgálat anyagát, a másodikban már nyugatos írók (Ady, Babits, Kaffka, Kosztolányi) impresszionizmusát – vagy inkább szecesszióját – jellemzi példák tükrében.

A *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről* című kötet (Fábián–Szathmári [szerk.] 1989) tanulmányai 14 író impresszionizmusát, illetve azzal összefüggésbe hozható stilisztikai törekvéseit tárgyalják. Ezek az írók többségükben nyugatosok (Ignotus, Juhász Gyula, Elek Artúr, Osvát Ernő, Tóth Árpád) vagy a Nyugatban több-kevesebb rendszerességgel publikáló szerzők (Révész Béla, Csáth Géza, Lengyel Géza, Krúdy, Áprily Lajos, Szabó Lőrinc). Stílustörténeti előzményként itt is Justh Zsigmond szerepel. Érdekessége a kötetnek, hogy két olyan író is elemzés tárgyává tesz, akit sem a Nyugattal, sem az impresszionizmussal nem szoktak kapcsolatba hozni: Herczeg Ferencet és Molnár Ferencet.

A fenti szakirodalom alapján a magyar impresszionista stílus főbb alakjai mind nyugatosok vagy legalábbis a folyóirathoz egy időben közel állók: Ady, Babits, Krúdy, Kosztolányi, Kaffka, Szomory, Áprily, Szabó Lőrinc. Ennek megfelelően az impresszionizmus (a szimbolizmussal összefonódva) a Nyugat stílusának meghatározóan fontos összetevője volt, elsősorban a háború előtti korszakban, de nyomaiban azután is.

2.2.2. Az irodalmi impresszionizmus fő ismérvei az érzetkultusz és az összképzetegység (Szabó 1998: 185–9). Az előbbi az érzeteket megnevező szók, különösen a színnevek kedvelésében, a szinesztézia gyakori alkalmazásában és a jelzőhalmazokban nyilvánul meg. (Emiatt nevezik az impresszionizmust „jelzőstílusnak”.) Az összképzet egységére, a szintézisalkotásra való törekvés vonja maga után a nominális mondat szerkesztést és a szemlélet egységét kifejező szinesztéziát.

Róka Jolán tanulmánya (Róka 1989) az impresszionista stílus sajátosságait a Nyugat főszerkesztőjének, Ignotusnak a prózájából vett példákon szemlélteti: képszerűség (különösen festészeti analógiák mozgósításával), halmazás (főként jelzőké), a mondat szerkesztés felsoroló, halmazó jellege, a mellérendelés túlsúlya (Ignotus mondatainak szerkesztettségi mutatója, azaz a mondat egység/mondat egész hányados feltűnően nagy: 3,68; mondat hosszúsága átlagosan 27,7 szóalak, ami szintén igen magas, csak Krúdynamál találhatunk ehhez hasonló értékeket).

Herczeg Gyula vizsgálatai kimutatták, hogy az impresszionista prózastílusban a névszók (főnevek, melléknevek) jutnak uralkodó szerephez. Ennek oka a szerző szerint „a kor idegesebb ritmusa” (Herczeg 1975: 67). Ennek nyomán az egyensúly megbomlik: a névszók (mindenekelőtt az elvont főnevek) száma megnő, a kapcsolóelemek (határozóragok, névutók) eltűnnek vagy háttérbe szorulnak. Az impresszionizmus másik feltűnő formai jegye a halmazás (pl. az *Őszi versenyek* című Krúdy-mű egyik részletében 9 + 5 halmazott főmondatot számlál meg). Krúdy az impresszionista festők módjára láttatni akart, „apró, de jellemző külső részekkel tette megfoghatóvá a belső gondolatot. [...] az író apró részletek mozaikkockáiból állítja össze a valóságot, amelyet mindenekelőtt vizuálisan ragad meg” (uo. 87). Krúdynam ez az eljárása a pointillista festészetére emlékeztet. Így alakulnak ki a lazán mellérendelt, elsősorban nem logikai, hanem asszociatív felépítésű mondatok.

Az impresszionista szórend a mondat megnyújtása, a lényegi mozzanatok hatás kereső késleltetése, a lassítás irányában hat. A mondat bipoláris jellegűvé válik: elején halmozott, illetve szerkezetes határozók állnak, míg az alany, csattanószerűen, a mondat végére kerül (a kettő között általában szemantikai kapcsolat van). Az impresszionista szórend és a halmozás összefüggnek egymással: a mondat elején gyakoriak a halmozott határozók, de a mondat végi alanyoknak is lehetnek halmozott jelzői. Az állítmány háttérbe szorul, szemantikailag színtelennek kell lennie, mert a mondatnak nem lehet egy harmadik csúcspontja is (Herczeg 1975: 104–8).

Az impresszionizmusnak lényeges stílus eszköze a helyettesítés, pontosabban a referenciális egyedítő (pars pro toto típusú) szinekdoché. Az elbeszélő az élő személy (az alany) nevét valamely élettelen tárggyal (a szereplő ruhadarabjával vagy testrészével) helyettesíti. „A film pars pro toto elve érvényesül itt” – jegyzi meg Radnóti Kaffka Margit stílusáról szólva (idézi Herczeg 1975: 112).

Az összképzetegységéből kiemelt részlet az egésznek képviselőjévé, már-már szimbólumává válik: „Az államtitkár úr előszobájában ül Fehér Nyakkendő mindenféle más nyakkendő között” (Szép Ernőtől idézi Herczeg 1975: 110). Az impresszionista ábrázolás így módon erősen összefonódik a szimbolizmussal. Szini Gyulának ezt a még a Figyelőben közölt gondolatát Komlós „kitűnő megjegyzés”-ként idézi (Komlós 1965a: 9).

2.2.3. A Nyugat és az impresszionizmus viszonyát Baróti Dezső a hetvenes évekbeli Nyugat-vitán azzal jellemezte, hogy a folyóirat első nemzedékéhez tartozó írók stílusában „kétségtelenül vannak impresszionista beütések, de nem ez a domináns, ez is csak egyik összetevő, és talán maga az impresszionizmus elnevezés sem különösen alkalmas arra, hogy egy általánosabb irodalmi mozgalmat vagy stílusirányt jelöljünk meg vele” (Baróti 1973: 122). Valójában inkább a képzőművészeti posztimpresszionizmussal rokon ez a stílusirányzat: határozottabb kontúrú képek, hangsúlyozottabb kompozíció, valamely szintézisre való törekvés a lényegi vonásai (uo.).

2.3. A harmadik stílusirányzat, amelynek keretébe a századelő stílusát beilleszteni próbálták: a **szecesszió**. A szecesszió stílusának az irodalomra való kiterjesztése és átfogó korstílusként való értelmezése olyan elgondolás, amelynek helyességéről annak idején, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján elég heves vita folyt, és ez a vita azóta sem zárult le megnyugtatóan. A stílustörténeti kutatás szempontjából ennek a vitának abban rejlik a jelentősége, hogy mivel a szimbolizmus és az impresszionizmus nem bizonyult elég rugalmas kategóriának a Nyugat-korszak szépirodalmi stílusának átfogására, felvetődik az a lehetőség, hogy ezt a stíluskorszakot a szecesszió jegyében és keretében próbáljuk jellemezni. Ennek a megközelítési módnak az alkalmazhatóságáról kívánok véleményt mondani az alábbiakban.

2.3.1. A *szecesszió*, *szecessziós (stílus)* kifejezéseket e stílus virágkorában, az 1900-as években jobbra képző- és iparművészeti, építészeti vonatkozásban használták, irodalmi jelenségekre szinte soha. Még Adynak ez a rengeteget idézett mondata: „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen” sem elsősorban irodalmi, stílusbeli dolgokra vonatkozik, hanem a fennálló társadalmi viszonyokkal való szembehelyezkedésre, az azokból való „kivonulásra”. Amikor Ignótus – még A Hétben – a szecesszióról ír (Még egyszer a szecesszióról, 1899; szövegét l. Pók

[szerk.] 1972: 466–71), akkor ezt a szecessziós festők: Rippl-Rónai, Karlovszky, Fényes, Ferenczy és Márk Lajos védelmében teszi. Az *Olvasás közben* egyik gondolatfutama (Művészi dolgokról, 1906; I. uo. 475–7) a szecesszió stílusával foglalkozik ugyan, de ezen nem az irodalom, hanem az építő- és bútorművészet stílusát érti: „ami a mai szecesszióban frissesség és kitalálás, időfolytával stílussá fog megállapodni. Az új építő stílus onnan indul ki, hogy ma már vassal építenek, tehát nincs értelme azoknak a formáknak, melyek a kő, a fa s a téglá teherviselő módjából s képességéből fakadnak. [...] A bútorok úgy épülnek, akárcsak a híd: a fa teherviselő törvényei szerint” (i. h. 476). Irodalmi stílusról, az irodalom szecessziójáról egyik cikkében sem tesz említést. Az ifjú Kosztolányi is csak képzőművészeti vonatkozásban használja a *szecesszió* szót egy bécsi tárlatról írva (Kosztolányi 1905/1969; vö. Szabó 1984: 393). A fogalomnak ez a leszűkített értelmezése még évtizedekig fennmarad. Radnóti bölcsészdoktori értekezésében, amely Kaffka Margit művészi fejlődését tárgyalja 1934-ben, szóba sem kerül a szecesszió. Kaffka írásművészetét az (egyébként a naturalizmusból levezetett) impresszionizmus kategóriájával jellemzi. Az értekezés első fejezetében hétszer fordul elő az *impresszionizmus/impresszionista* szó, a *szecesszió* pedig egyszer sem (Radnóti 1934/1978: 577–83).

A szecesszió fogalmának értelmezésében és a szó használatában csak a harmincas évek végén, Halász Gábor fellépésének hatására következik be némi változás. Halász 1939-ben a Magyar Könyvszemlében számolt be Justh Zsigmond naplójának előkerüléséről, és még ugyanebben az évben a Nyugatban tette közzé *Vázlat a szecesszióról* című esszéjét (amely egyébként idéz is Justh párizsi naplójából). Két évvel később bevezetéssel és jegyzetekkel ellátva vaskos kötetben publikálta Justh naplóit, a párizsit és a hazait. A kiadványt többek között Bóka László, Féja Géza, Illés Endre, Kárpáti Aurél, Sötér István ismertette (Bóka és Illés Endre a Nyugatban, *Disputa* rovatcím alatt polemizálva egymással).

Halász Gábor szerint a szecesszió átfogó korszellemként uralkodott az 1890-es évektől az első világháború kitöréséig tartó időszakban. Hatása az élet minden területén érvényesült: a művészetekben, a filozófiában, sőt a gazdasági életben is. A szecesszióban nem szabad átmeneti kisiklást látnunk, hanem „zárt és teljes ízlésirányt, amely a szellem minden területén érvényesíti uralmát”, például Bergson filozófiájában vagy a modern gazdaságban (Halász 1939/1958: 503).

Néhány évvel később – meglehet, Halász Gábor cikkeinek hatására – a Magyar Csillag hasábjain is feltűnik a szecesszió fogalmának az irodalmi stílusra való vonatkoztatása, mégpedig Örley István Kosztolányi-esszéjében (Örley 1943), amely elsősorban Kosztolányi novellisztikájáról nyújt átfogó értékelést. Figyelemre méltó, hogy a tanulmányban több ízben is előforduló *szecesszió(s)* szót Örley következetesen pejoratív értelemben használja: a *Bolondok* című novelláskötet *szecessziós kirakat* (425); a *szecessziós képzelet gőzei* (uo.); a *szecesszió bíborló gőzei* (427); Kosztolányinak „Legjobb barátja a *szecesszió hóhérja*, Karinthy volt” (426, utalás-ként arra, hogy Karinthy paródiái nevetségessé tették a nyugatos írók stílusának „szecessziós” túlzásait).

2.3.2. A háború után közel két évtizedre abbamaradt a szecesszióval való foglalkozás (a stílustörténeti kutatások „szellemtörténet-gyanúsak” voltak). Csak a hat-

vanás évek elejétől veszi fel Halász Gábor egykori gondolatmenetének fonalát Diószegi András, aki a századforduló korát mint „vég és kezdet” egységét mutatja be előbb a Gondolat Kiadó magyar irodalomtörténetében (Budapest, 1962), majd a hatkötetes magyar irodalomtörténet 4. kötetében (Budapest, 1965). Az ItK.-ban közölt cikke (Diószegi 1967) és a magyar századvég modern prózai törekvéseit bemutató, 1968-ban megvédett kandidátusi disszertációja egyaránt nagy szakmai érdeklődést keltett azzal, hogy a szecessziót az egész korszak (kb. az 1880-as évektől az első világháború végéig tartó időszak) vezető stílusirányzataként, átfogó korstílusként tárgyalta: a századfordulón a szecesszió „valamennyi művészeti ágazat szempontjából tekintve a korszak vezető stílusirányzata lesz, amelynek nemzetközi eredetű hatásai az irodalomban is ugrásszerűen megerősödnek” (Diószegi 1969: 89). Diószegi szerint „nem csupán Ady, Kaffka, Krúdy, Csáth és Szomory prózája szecessziós, hanem Móricz Zsigmondé is” (uo. 1967: 155). Bródy és Móricz naturalizmusa, Kaffka és Krúdy impresszionizmusa, Ady és Balázs Béla szimbolizmusa nem elkülönülten, hanem a szecesszió belül, azzal kölcsönhatásban érvényesülnek (uo.). A szecesszió mint egyetemes érvényű korstílus három alapelve támaszkodik: 1. dekorativitás (díszítő hajlam), 2. stilizálás (a lényeg kiemelése, a jelenségeknek lényegükre való egyszerűsítése, például a stilizált indavonalakban, ami a szerző szerint az absztrakt irányzatokat előlegezi), 3. konstrukció (a házat és a bútort nem dekorálni, hanem konstruálni kell, de ezen az elvi alapon később a mondatot, sőt az egész műalkotást is; ez is az avantgarde, nevezetesen a konstruktivizmus felé mutat előre) (uo. 156).

Diószeginak ez a hipotézise a szakma részéről élénk ellenállásba ütközött. Elsőként egyik opponense, Czine Mihály hangoztatta fenntartásait (Czine 1969: 79–82). Majd megszólaltak a korszak nagy tanúi, Lukács György (1969: 378–9) és Komlós Aladár (1969: 75), akik bár eltérő hangnemben, de tartalmilag egybehangozóan elutasították a szecesszió fogalmának az irodalom- és stílustörténetre való kiterjesztését. Komlós ezt a véleményét a PIM Nyugat-konferenciáján is megismételte (Komlós 1973: 44), ebben az egyben egyetértve Rába Györggyel, aki az irodalmi szecesszió terminusának használatát önkényesnek, szakmailag igazolhatatlannak minősítette (Rába 1973: 33).

2.3.3. Az említett Nyugat-vitán Diószegi András nem szólalt fel (meglehet, részt sem vett rajta), de az ott elhangzott bírálatok a korszak légkörében tilalomként hatottak. A szecesszió körüli irodalomtörténeti vita ezzel elnapolódott, különösen azután, hogy Diószegi 1979-ben (ötvenévesen) meghalt. Közben azonban Szabó Zoltán kolozsvári nyelvészprofesszor és tanítványai egyre intenzívebben kezdtek foglalkozni a magyar századforduló irodalmi stílusaival, köztük a szecesszióval. Már jeleztem, hogy az impresszionista stílusról szóló kötet egyik tanulmányának szerzője (nem mellékesen a kötetet szerkesztő Szabó Zoltán) valójában a magyar szecesszió stílusának nyelvi jegyeit tárta fel (Szabó 1976). Ezután Ady stílusának, majd Kosztolányi prózájának szecessziós vonásairól tett közzé tanulmányt (Szabó 1977 és 1984). Az ELTE Stíluskutató csoportjának Fábíán és Szathmári szerkesztette tanulmánykötetében, amely „hivatalosan” a magyar impresszionista stílus jellemzését tűzte ki célul, az egyik legsikerültebb tanulmány, Bencze Lóránté már a szecesszió nyelvi stílusjegyeit vizsgálta Lengyel Gézának a Nyugat első számá-

ban megjelent képzőművészeti tárgyú cikke alapján (Bencze 1989). Szabó Zoltán tanítványai is megkezdték kutatási eredményeik publikálását: Sájter Laura a magyar szecessziós dráma stílusáról (Sájter 1999), Ajtay-Horváth Magda a századforduló magyar és angol irodalmának szecessziós stílusjegyeiről (Ajtay-Horváth 2001) adott ki könyvet. Szabó Zoltán szerkesztésében Budapesten is megjelent egy tanulmánygyűjtemény a magyar irodalmi szecesszió stílusáról (Szabó [szerk.] 2002). E kutatások a szecesszió előzményeként Justh, Czóbel Minka, Malonyai Dezső stílusáig nyúltak vissza, „utójátékként” pedig elmentek egészen az 1930-as évek végéig, Bánffy Miklós erdélyi regénytrilógiájáig. Hozzátehetjük azonban, hogy akár napjaink posztmodernje is tekinthető valamiféle neoszecesszióknak. Az építészetben bizonyosan (Hundertwasser, Makovecz, Rajk László), de talán az irodalomban is (pl. Fábíán László).

A szecessziós stílus két fő sajátossága Szabó Zoltán Kosztolányi-tanulmánya szerint a díszítettség és a zeneiség. Az előbbi háromféleképpen, három szinten nyilatkozik meg: 1. díszítő motívumok, 2. díszítő stilizáció, 3. indázó mondat- és szövegszerkezetek (Szabó 1984: 395). Lényegében ugyanezt a felsorolást kapjuk a szerző magyar stílustörténeti szintézisében is (Szabó 1998: 56), kiegészítve néhány nem stilsztikai, de tartalmilag szorosan idetartozó mozzanattal: a művésztémával (60–5), a természetlirizmussal (65–8), az illúzióval és az álommal (68–72), végül az érzetkultusszal (73–8). A díszítő stilizáció elsősorban bizonyos szavaknak az ismétlődésében érhető tetten: ezeknek az ismétlődő szavaknak szövegösszetartó, kohéziós erejük van. Igen jellemző a szecesszióra a színek, színnevek, színnévi jelzők bőséges használata is. Az ismétlődő színnevek a szöveg összefüggésében szimbolikus értékre tehetnek szert. Például Kosztolányinak *Egy régi-régi tárca* című elbeszélésében a *kék* és a *fekete* szín, vagy Csáth Géza novellájában a *kék csónak*. A stilizáció a stílust alapvető vonásaira egyszerűsíti, ugyanúgy, mint a növényzet látványát a szecessziós ornamentika hullámvonalai (vö. Pók [szerk.] 1972: 84, 86–7). A szecessziós mondatszerkesztésnek Bencze Lóránt három sajátosságát emeli ki: 1. beékelődés: az alany és az állítmány közé egy hosszabb alárendelt tagmondat vagy határozós szerkezet ékelődik be; 2. halmozás (nemcsak mondatrészeké, hanem kötőszóké is); 3. ellipszis (ez részben ellene hat a halmozásnak, mert megvéd a pleonazmustól). A szecessziós szöveg – mind a szépirodalmi, mind a publicisztikai – bővelkedik nyelvi képekben: Lengyel Géza cikkének majdnem 25%-a tartozik „a képek régiójába” (Bencze 1989: 242).

2.3.4. Ha összesítjük a szecessziós stílus fő ismertetőjegyeit (vö. Kispéter 1989, Bencze 1989, Szabó 1998, Kemény 2002), ezt a felsorolást kapjuk:

- mellérendelő mondatszerkesztés, a mellérendelt (tag)mondatok túlsúlya az alárendeltekkel szemben;
- halmozás a szövegnek mindegyik szintjén (hangok, szó szerkezetek, tagmondatok, mondatok, bekezdések);
- nyelvi képekben való gazdagság (köztük különösen fontosak az emberi és a természeti szféra kapcsolatán alapuló);
- a jelzők, különösen a szín- és anyagnévi jelzők nagy száma;
- a stílus iróniája és öniróniája.

Szembeötlő, hogy az impresszionista stílusnak az ismertetőjegyei (l. Szabó 1998: 184–6) majdnem ugyanezek: az első, a második és a negyedik (az ötből három!) lényegében azonos. Szabó Zoltán meg is állapítja, hogy Kosztolányi szecessziója szorosan összefügg az impresszionizmussal, egyben azonban a szimbolizmussal is (Szabó 1984: 417). Az impresszionizmus és a szecesszió összefonódását – illetőleg a szakirodalomban tapasztalható összemosódását – jól szemlélteti az a tény, hogy Baránszky-Jób antológiája Prohászka Ottokárt az impresszionizmus fejezetében szerepelteti, sőt e fejezetben ő kapja a legnagyobb terjedelmet és a legmelegebb méltatást (Baránszky-Jób 1937: 290–6), az „*Arany-alapra arannyal*” című tanulmánykötet egyik dolgozata viszont a szecessziós stílus és a barokk eszmény viszonyát taglalja Prohászka írásművészetében (P. Dombi 2002).

A szecesszió és az impresszionizmus stílusesszkezeinek majdnem teljes azonoságával számot vetve ugyanennek a kötetnek egy másik szerzője azt az új kritériumot javasolja megkülönböztetésükre, hogy míg a szecesszió az álló képet kedveli, az impresszionista stílusban a mozgó kép dominál (Murvai 2002: 164). Az itt bemutatott példa (Krúdy *Szindbád őszi útja* című novellája női főszereplőjének, Málcinak a kettős portréja) meggyőzi az olvasót az álló-mozgó megkülönböztetés használhatóságáról. Málcsi egyik portréja, a „külső”, a szem logikáját követi, a másik, a „belső”, az asszociáció logikáját. Az előbbi álló kép (szecessziós), az utóbbi mozgó kép (impresszionista). Persze, még jó néhány szövegen és szerzón ki kell próbálni ezt a módszert, hogy ugyanolyan jól működik-e, mint ebben az esetben.

2.3.5. Végül is tehát ki tekinthető igazi szecessziós stílusú írónak a nagy nyugatosok közül? Talán mindegyik? Vagy egyik sem? Pók Lajos például egy ilyen szemelvényt sem vett fel kötetébe (Pók [szerk.] 1972). Szabó Zoltán, mint láthatuk, Ady és Kosztolányi stílusának szecessziós vonásairól készített tanulmányokat (Szabó 1977, 1984). Halász Gábor abban a bizonyos nagy hatású esszéjében a szecessziós líra egyik példaként Babits versét, a Csipkerózsát említi („skófiom és brokát”) (Halász 1939/1958: 499). Babits első kötetein Pók Lajos szerint is „átfutott a szecesszió hulláma”, azaz nyomot hagyott Rilke és Stefan George költészete (Pók 1970: 61). Itt meg kell jegyezni, hogy az egyetlen korabeli költő, akinek „dekoratív” voltát még Lukács is elismerte, s ezzel közvetve az általa egyébként megkérdőjelezett irodalmi szecesszió körébe utalta, éppen Babits volt (Lukács 1969: 379). Szerb Antal pedig *Az intellektuális költő* című esszéjében a fiatal Babits stílusát az angol preraffaelitákkal és Swinburne-nel állítja párhuzamba tizenkét évvel Halász Gábornak a szecesszióval foglalkozó „vázlata” előtt (Szerb 1927/1981; hivatkozik rá: Pók 1972: 31–2).

A *Csipkerózsá* (amely a Nyugat 1910. március 1-ji számában jelent meg első ízben, a következő versek társaságában: *Klasszikus álmok*, *Két nővér*, *A sorshoz*, *A Danaidák*), ha ilyen szemmel tekintek rá, valóban minősíthető szecessziósnak: „egészen olyan, mint egy Klimt-kép”. De mondhatom azt is, hogy érzéki hatásai, erős zeneisége az impresszionizmushoz közelítik. Sőt akár a szimbolizmussal is kapcsolatba hozható, ha Csipkerózsát szimbolikus alakként értelmezem. Valójában azonban a három stílusirányzat ebben a versben tökéletesen egybefonódik. Hangsúlyozom: ebben a versben, ami nem bizonyítja, hogy ezen a versen kívül is létezik egy egységes, „századfordulós” vagy „nyugatos” stílus.

3. A szakirodalom egy része kétségbe vonja egy ilyen egységes korstílusnak a meglétét (vö. Czine 1969: 80; uó 1973: 21; Bodnár 1973: 64). A Nyugatnak pedig már csak azért sem lehetett egyöntetű stílusa, mivel nem programfolyóirat volt (mint Kassák folyóiratai), hanem befogadó folyóirat. Ezt Schöpflin már 1921-ben világosan kifejtette: „A Nyugat nem volt soha irodalmi iskola, sem egységes irány, amely valamely közös program elérésére szövetkezett volna. Éppen szerkesztési elvénél, az írói szabadság tiszteleténél fogva otthont adott mindenkinek, akit tehetségnek ismert fel vagy vélt felismerni, program, irodalmi elv, ízlésbeli elérendő cél mindennemű korlátja nélkül” (Schöpflin 1921: 574). A folyóirat munkatársait sem pártpolitikai, sem stilisztikai előírások nem korlátozták: „Sem pártok fegyelmét, sem stílusmozgalmak egyenruháját nem kellett magára öltenie annak, aki leült a Bristol Kávéházban a folyóirat asztalához” (Kenyeres 1989: 6).

Ennek ellenére nyilvánvaló, hogy a Nyugattal valami minőségileg új kezdődött stilisztikailag is: „a Nyugat első nemzedékének stílusát sok közös vonás fűzi egybe. Különösen az első korszakban joggal egy »nyugatos« stílusról beszélhetünk. Ennek megközelítésére azonban [...] sem a szimbolizmus, sem az impresszionizmus, sem a szecesszió önmagában nem látszik alkalmasnak. Sajátos ötvözetről van szó” (Baróti 1973: 123). Baróti Dezsőnek ezt a Nyugat-vitán elhangzott fontos megállapítását véleményem szerint nem úgy kell érteni, hogy a folyóirat szerzőinek, illetve az ott megjelent műveknek a stílusa ötvözta magába ennek a három stílusirányzatnak a sajátosságait, hanem úgy, hogy a szimbolista stb. stílusműfajokat a szerzők, illetve művek ötvöződtek azzá a bizonyos „Nyugat-stílussá”, legalábbis a folyóirat első évtizedében, abban az időszakban, amelyet Móricz Zsigmond így jellemezett Osvát-köszöntőjében: „Teremtő korszak. Szép tíz év” (Móricz 1923: 725).

Szabó Zoltán ebben a stílustörténeti kérdésben arra az álláspontra helyezkedett, hogy a szecesszió, az impresszionizmus és a szimbolizmus nem korstílusok, hanem csupán egymással összefonódó, kereszteződő stílusfejlődési tendenciák (Szabó 1984: 389–90, 417). Feltehetőleg ugyanígy vélekedik erről Kenyeres Zoltán irodalomtörténész is, mert a Nyugat történetét „rövid előadásokban” összefoglaló sorozatában „a szimbolizmus, impresszionizmus és szecesszió egymást átfonó mozgalmairól” beszél (Kenyeres 1989: 4).

Az kétségtelen, hogy – Bóka László metaforáját kölcsönvéve – „egy új stílus bölcsőjénél” állunk (Bóka 1961: 116). Ennek az új stílusnak (stílusötvetnek) a jelölésére Komlós Aladár a *modern stílus, modernség* megnevezést javasolta: „A mieink modernnek érezték magukat, nem szecessziósak, s a »modern« szót olyan széles értelemben használták, hogy Ady szimbolizmusa éppoly modernnek számíthatott, mint Móricz naturalista vonásai, Babits ideges parnasszizmusa, Kosztolányi festőisége, Szomory áriázása, Szép Ernő dekadens impresszionizmusa stb.” (Komlós 1969: 75). A *modern* használata ellen legfeljebb az szól, hogy ez a jelző a két világháború közötti időszakban eléggé diszkreditálódott, gondoljunk Chaplin filmjére, a *Modern idők*re vagy Babitsnak erre a megnyilatkozására: „semmi közöm ehhez a századhoz; már régtől fogva nem érzem magam modern embernek. Bár keserűséggel s aggályokkal tölt meg, ha ez a barbár ízü modernség betör a mi magyar életünkbe is, s ujjenyomatot hagy szentségeinken. Mostanáig szerettem azt

hinni, hogy nemzetem se modern nemzet, higgadtan őrzi tisztelt hagyományait, s nem kapkod politikai divatok után” (Babits 1938/1993: 55). Mellette szól viszont az, hogy a szó kellően tág értelmű ahhoz, hogy a századelő egész stílárís sokfélesége beleférjen. Itt jegyzem meg, hogy az újabb magyar irodalomtörténet-írásnak Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő nevével fémjelezhető irányzata is alkalmazza a *klasszikus modernség*, a *modernség első hulláma* megjelölést (vö. Kulcsár Szabó 1994: 27, 31; Kabdebó 1996), megkülönböztetésül az 1930-as évek elejétől kibontakozó második modernségtől vagy a modernség második hullámától, amelyet e szerint az elgondolás szerint a magyar irodalomban főként Szabó Lőrinc munkássága képvisel. Az avantgarde nem olvad bele a (klasszikus) modernségbe, hanem azzal időben párhuzamos másik vonulatot alkot. Ez is amellettszól, hogy a „Nyugat-stílust” *modernnek* nevezzük, hiszen akármilyen sokrétű volt is, az avantgarde stílusokat nem foglalta magában. Rába György utal arra, hogy Babitsnak van néhány „elő-expresszionista” verse, mint a *Haza a telepre* (Rába 1980: 68), ezt kiegészíthetjük a *Húsvét előtt* vagy a *Csonka Magyarország* expresszionizmusba hajló ditirambikusságával, ezek azonban mindvégig megmaradtak színező elemnek az alapjában véve nem avantgarde jellegű nyugatos modernségen belül.

4. Arról, hogy mit is jelent stilisztikailag *modernnek* lenni, legfeljebb azt a negatív meghatározást adhatom, hogy a modern stílus nem olyan, mint az őt megelőző, nem modern stílus(ok). Ez tautológiának látszik, de ha megtöltjük némi tartalommal, talán értelmet kap.

Miben különbözik tehát a Nyugattal kiteljesedő klasszikus modernség stílusa a korábbi stílusoktól?

4.1. A verselés változatosabbá válik, megszűnik a gépies jambus uralma. A jambus fellazításával és a magyaros (hangsúlyos) versformák előtérbe kerülésével erőteljesen megnő a szimultán ritmusú, magyarosan és időmértékesen egyaránt ütemezhető versek száma. Füst Milán még a tízes években megteszi az első lépéseket a metrikus dallamemlékeket is tartalmazó, ezért olykor a mértékes vers méltóságával hömpölygő magyar szabad vers megteremtésére. Az újszerű zeneiséget más eszközök is szolgálják, például az alliteráció vagy az addiginál markánsabb rímelés.

4.2. A szókincs merítési köre és mélysége érezhetően kibővül, kezd megszűnni a „költői” és a „nem költői” szavak közötti hagyományos különbségtétel. Köznapi szavak, a nagyvárosi élet, a modern technika szavai, műveltségyszavak, tájnyelvi zamatú szavak, régiességek nyomulnak be a szépirodalmi szövegbe (sok példát hoz erre Bóka 1961: 133–6). A városi népnyelv alacsonyabb stílusértékű elemei és a ritkább, csak szótárból tisztázható jelentésű idegen szavak egyaránt divatossá válnak. A fiatal Kosztolányi egy ilyen hasonlattal indítja *Április bolondja* című elbeszélésének második részét: „az ég, mint egy *hisztérika*, kacagva hullatta eszelős könnyeit” (idézi Örley 1943: 424). Kemény Simon a *Lamentációk* címet adja első kötetének (a borítón *cz*-vel, a belső címlapon *c*-vel). Ignotus egy kis pajzánkodás kedvéért francia szakszavakat vegyít „Emma asszony” csevegésébe: „Nézz: hiszen csoda, hogy a szerelmet mennyire ismeri [Arany János]. De csak a mienket, asszonyokét. Azt is csak a feltétlen imádót, azét a lányét vagy asszonyét, aki maga-magát nem is érzi, csak lobog vagy titokban hervad a szeretett fér-

fiért, vagy vetélkedik az ura szerelméért. A férfi-szerelem pedig az a *patrice*, az a *poinçon*, ami ennek a *matrice*-nak megfelel” (Ignotus 1906: 110–1).

4.3. Az új stílus merészen eredeti **szókapcsolatok**, különösen jelzős szerkezetek alkotásával aknázza ki a szavak társításában rejlő lehetőségeket (példák erre és a továbbiakra: Szabó 1998: 167). Különösen divatos az oximoronnak az a fajtája, amely a jelzett szóhoz tartalmilag hozzá nem illő jelzőt kapcsol. Tudatos választás volt tehát Kosztolányi részéről, hogy *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* című cikkében ezt a stílust az *újult bánatok* szókapcsolattal szemléltette, szemben az újnépesség *szériűvel* és *üszőivel* (Kosztolányi 1934/1971: 488).

4.4. A **szintaxis** terén a fő tendencia a zárt mondat szerkezet fellazulása, majd felbomlása: a szecessziós „idegesség” a mondat ismételt újraindítására készítet, a névszói szerkezeteket kiemeli, és a mondat elejére helyezi (vö. Herczeg 1975, Bencze 1989, de már Grétsy 1954 is).

4.5. Az **alakzatok** közül az ismétlés és a halmozás emelkedik ki gyakoriságával, divatosságával. Krúdy halmozásairól Pethő József írt alapos monográfiát (Pethő 2004). Ignotus a publicisztikában és a kritikában is meghonosítja a többszörös szóismétlést: „Ebben a versben nincs szivárványszínű turbán, nincsenek változó foltok, árnyék nem játszik benne fénnel, fejek és vállak nem futnak össze benne hullámvonalba, s mégis *ugyanaz, ugyanaz, ugyanaz*, mint a Rembrandt Saul és Dávid képe” (Ignotus 1906/1969: 461).

4.6. Utolsóként a modern költői stílusnak azzal a sajátosságával foglalkozom, amelyet Karátson Endre Ady szavával „**életesség**”-nek nevez (Karátson 1980: 40). Az újabb költői nyelv a verselés és a szintaxis fellazításán kívül elsősorban abban különbözik a régebbitől, hogy „telivér képekben” fejezi ki magát, visszatérve az Arany János-i plaszticitáshoz. Ady stílusának „életessége” kiválóan megfelel a magyar nyelv konkrétabb, a tapasztalati valóságba lehorgonyzott természetének. „A gondolatiság nyelvi szempontból akkor igazán magyar – állapítja meg Karátson Endre Ady szimbolizmusáról és a magyar költői nyelv megújulásáról szóló előadásában –, ha az érzékletesség köntösében jelenik meg” (uo. 43). Hasonlítsuk össze ebből a szempontból az egyébként Nyugat-előfutárnak tekintett Komjáthy Jenő *Repülj dalom* című versének első és utolsó versszakát Ady *Új verseinek* záródarabjával, az *Új vizeken járokkal!* Komjáthy verséből hiányzik minden plasztikus konkrétság (képzületének eredendő elvontságáról l. Komlós 1954: 447–8; uő 1965b: 644–5):

Repülj dalom a messzeségbe!
Hallgassátok meg dalomat!
Árnyból, sugárból összetéve
Milyen bűbajos hangot ad!

Repülj dalom a messzeségbe!
Hallgatnotok kell dalomat!
Lelkem zenéje, szárnyütése
Mindig merészebb hangot ad.

Ady ezzel szemben a *hajó* motívumára építi versét. A hajó metonimikusan a hajóst, az „új vizeken járó” lírai ént is kifejezi, aki előtt „új horizontok libegnek”. Ez a nyelvi kép nem valami modern lelemény, hanem ősi toposz, mégis jelentékenyen megkönnyíti a költői üzenet átadását, illetve befogadását:

Ne félj, hajóm, rajtad a Holnap hőse,
Röhögjenek a részeg evezősre.
Röpülj hajóm,
Ne félj hajóm: rajtad a Holnap hőse.

A téma harmadik variációjaként *Esti Kornél énekének* kezdetét idézem Kosztolányitól (a *Számadás* kötetből):

Indulj dalom,
bátor dalom,
sápadva nézze röptöd,
aki nyomodba köpköd:
a fájdalom.

Ebben a versben – néhány évvel az Ady elleni méltatlan támadás után – az ars poeticáját író Kosztolányiban öntudatlan (?) Ady-reminiszcenciák szólnak meg. A hajó képe hiányzik, de forma és modalitás egyaránt Adyt idézi. Végül József Attilánál (*Tudod, hogy nincs bocsnát*) a versnek már csak a dallama él tovább. A költői plaszticitás igénye azonban fennmarad a második modernségben, például Szabó Lőrincnél (*A földvári mólón*). A versnek ezt a sajátosságát Parti Nagy Lajos méltatta 2008. május 9-én a Bartók rádióban: „a víznek testet adni, nyelvben, [...] hatalmas bravúr”; „Szabó Lőrincen keresztül mintha [...] a költői plaszticitás zsenije szólalna meg” (Parti Nagy 2008).

5. Amilyen vitatott, hogy mikor kezdődött a jobb szó híján „modern”-nek nevezett stíluskorszak, olyan kétséges az is, hogy meddig tartott.

Bóka (1961: 141–2) már az 1910-es évek második felében, a búcsúzó Adynál és Kaffkánál is felfigyel egy puritánabb stílus felé mutató tendenciára (a Csinszka-versek stilisztikai visszafogottságában, illetve a *Vasúton* című novella riportszerűen közvetlen valóságábrázolásában).

Az igazi stílusváltás azonban csak a háború után, a húszas évek elejétől-közepétől bontakozik ki. Babits 1925-ben *Új klasszicizmus felé* címmel teszi közzé a Nyugatban egy „teljes, elfogulatlan, a Kor érzelmeivel és irányával nem törődő” művészetnek a programját (Babits 1925: 20): „Klasszicizmus: az inga visszatérése a kilengések után. Nem új kilengés ellenkező irányban: nem reakció. Klasszicizmus, túl már minden modernségen; túl a Jónak és Rossznak tudásán” (uo. 19). Ez a törekvés nyilvánul meg a következő évek „esztergomi” verseiben (*Mint a kutya silány házában...*, *A vetkőző lelkek*, *Vers a csirkeház mellől* stb.) és a korszak termését egybegyűjtő *Verseny az esztendőkkal!* kötetben, Babitsnak talán legjobb (és egyben utolsó) verseskönyvében.

Kosztolányi ugyanekkor, a *Meztelenül* kötet nyitóversében (*Csomagold be mind*) tesz hitet egy újfajta, a „csengő rímek” és „ékes igék” díszreit levető költői kifejezőmód mellett:

[...] a kincseim csomagold be,
régi szavam, az aranyt, kevélyen
csengő rímeim [...] s ékes igéim,
mind-mind csomagold e batyuba,
[...] s hagyd az úton másnak,
hogy hősi-igazul járjak egyedül,
egyszerű ember az egyszerű földön,
s meztelenül legyek, amint megszülettem,
meztelenül legyek, amint meghalok.

E program jegyében változtat prózastílusán is. Az *Esti Kornél* első fejezetében az író alteregója így jellemzi a kettejük stílusa közötti különbséget: „Te újabban a nyugalmat, az egyszerűséget kedveled. Klasszikusok a példaképeid. Kevés dísz, kevés szó. Az én stílusom ellenben még mindig nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes. Javíthatatlan romantikus maradtam. Sok jelző, sok hasonlat. Ezt nem engedem elsikkasztani.” Kosztolányi ebben a „másik énjével” folytatott diskurzusban az Esti képviselte századeleji modernséget az elbeszélői énjének tulajdonított „új klasszicizmus” vagy „második modernség” stíluseszmenyével ütközteti.

A két stíluseszmeny (egyben stíluskorszak) közötti különbség érzékeltetésére hasonlítsuk össze két Kosztolányi-novella, az *Április bolondja* és *A kulcs* felütését! Az előbbinek a 2. része így kezdődik:

„Másnap fehér, bolond reggelre virradtunk. Éles szelek zúgtak. Virágokat sodort a tavaszi vihar. Sütött a nap, esett az eső, az ég, mint egy hisztérika, kacagva hullatta eszelős könnyeit. Bizsergő viszketés bujkált a mellünkben, s mi is szerettünk volna sírni és nevetni.”

Hát ez az a bizonyos „ájult bánat”-stílus, amelyről Örley és – önironikusan – maga Kosztolányi is írt. Ehhez képest szinte meghökkentő a jóval későbbi másik elbeszélés, *A kulcs* kezdetének puritán összefogottsága:

„Egy tízéves kisfiú odalépett a kapushoz.

– Hol van kérem az illetményosztály?

– Harmadik emelet, 578.

– Köszönöm szépen – mondta a kisfiú.”

De maradt azért az egykori nyelvi gazdagságból erre a korszakára is Kosztolányinak. Gondoljunk csupán a Krúdy-vers jelzőtűzijátékára (ugyanabban a kötetben, amely a *Csomagold be mind* felszólításával kezdődött): „*deresedő, tékoz, mámoros, nábob, / ábrándozó, részeg, zokogó cimbalmos*” (Krúdy Gyula). A *Hajnali részegség*ből meg a *Szeptemberi áhítat*ból pedig talán nem is kell idéznem. A régifajta modernség úgy megy át a másikfajta modernségbe, hogy a költői és a stilisztikai személyiség integritása csorbítatlan marad.

A húszas évektől Krúdy Gyula nyelvhasználata is egyszerűsödik, csökken nála a nyelvi képek száma, mondatszerkesztése áttekinthetőbbé válik (vö. Kemény 1991: 34–6; Pethő 2007).

6. Akármilyen hamar felbomlott is a klasszikus modernség stílusa, Bóka Lászlóval elmondhatjuk, hogy Ady és a Nyugat mozgalma „stiliztikailag is győzött” (Bóka 1961: 142), mert eredményeinek lényege (nem a nyelvi külsőségek, hanem a nyelvhez való megváltozott viszony) maradandónak bizonyult. „A Nyugat után nem lehetett úgy írni többé, ahogyan előtte” (Király 1973: 9): a neveltségessé válás kockázata nélkül nem lehetett többé a „népieskedő epigonizmus”, a „problémátlan simaság” vagy a „tartalmatlan pátosz” hangján megszólalni. Góg és Magóg fiának kapudöngéte után a Szabolcska Mihály-i döngicsélés nem hallik meg többé (Bóka 1961: 143). Ebben a tekintetben a Nyugat stílusa kétségtelenül vízválasztónak bizonyult.

7. A Nyugat egy olyan szépirodalmi (és nem csupán szépirodalmi!) stílusnormát teremtett, amely majdnem egy évszázadra meghatározta nyelvi eszményünket és ezzel összefonódott gondolkodási formáinkat. E korszak, meglehetősen, épp mostanában ér véget a posztmodernnel, a nyelvnek önmagát (le)romboló használatával. Miközben tehát a százéves Nyugatot ünnepeljük, ez az ünneplés a megszűnőben levő „nyugatos” stíluseszmenytől való búcsúvételnek a gesztusává is válhat.

SZAKIRODALOM

- Ajtay-Horváth Magda 2001. *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Erdélyi Múzeum-egyesület, Kolozsvár.
- Babits Mihály 1925. Új klasszicizmus felé (Mai író töprengése valami oltárnál) (Most, hogy új klasszicizmusról beszélnek). *Nyugat* III: 17–20; okt. 1; 18. sz.
- Babits Mihály 1993. *Keresztül-kasul az életemen*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest.
- Baránszky-Jób László 1937. *A magyar széppróza története szemelvényekben*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.
- Baránszky-Jób László 1969. Tömörkény táji impresszionizmusa. *It.* 703–31.
- Baróti Dezső 1973. [Hozzászólás a PIM Nyugat-konferenciáján.] In: Kabdebó (szerk.): 121–5.
- Bence Lóránt 1989. A szecesszió nyelvi stílusjegyei. Lengyel Géza „Tárlatok és képraktárak” című írásának tanulságai (Nyugat 1908. I. 16–19). In: Fábíán–Szathmári (szerk.): 238–44.
- Bodnár György 1973. [Hozzászólás a PIM Nyugat-konferenciáján.] In: Kabdebó (szerk.): 64–7.
- Bóka László 1961. Egy új stílus bölcsőjénél. In: *Stiliztikai tanulmányok*. A Kiadói Főigazgatóság stilisztikai előadássorozatának teljes anyaga. Gondolat, Budapest, 116–46.
- Bori Imre 1980. A Nyugat és a modern magyar irodalom. In: R. Takács Olga (szerk.): 31–6.
- Böloni György 1934. *Az igazi Ady*. Editions Atelier de Paris, Paris.
- Czine Mihály 1969. A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. *Helikon*, 77–82.
- Czine Mihály 1973. [Vitaindító előadás a PIM Nyugat-konferenciáján.] In: Kabdebó (szerk.): 12–31.
- Diószegi András 1967. A szecesszióról. *ItK.*, 151–61.
- Diószegi András 1969. A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. *Helikon*, 85–94.
- Dombi Erzsébet, P. 1976. Színhatások a századforduló prózájában. In: Szabó (szerk.): 5–48.
- Dombi Erzsébet, P. 2002. Szecessziós stílus és barokk eszmény Prohászka írásművészetében. In: Szabó (szerk.): 44–64.
- Fábíán Pál–Szathmári István (szerk.) 1989. *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Grétsy László 1954. Ady versmondai. *It.*, 302–19.
- Halász Gábor 1958. *Válogatott írásai*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 497–504. (Előszőr: Vázlat a szecesszióról. *Nyugat* 1939. II, 217–21; okt.; 10. sz.)
- Herczeg Gyula 1975. *A modern magyar próza stílusformái*. Tankönyvkiadó, Budapest.

- Horváth János 1910. *Ady s a legújabb magyar lyra*. Benkő Gyula cs. és kir. udvari könyvkereskedése, Budapest.
- Ignotus 1906. *Olvasás közben. Jegyzetek és megjegyzések*. Franklin-társulat, Budapest.
- Ignotus 1969. *Válogatott írásai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kabdebó Lóránt 1996. *Vers és próza a modernség második hullámában*. Argumentum, Budapest.
- Kabdebó Lóránt 2008. A mélypont ellenében. http://mkdsz.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=8149&Itemid=77
- Kabdebó Lóránt (szerk.) 1973. *Vita a Nyugatról*. Az 1972. április 27-i Nyugat-konferencia alapján szerkesztette és sajtó alá rendezte: – –. Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Karátson Endre 1980. A magyar költői nyelv megújulása és Ady szimbolizmusa. In: R. Takács Olga (szerk.): 37–48.
- Kemény Gábor 1991. *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között*. MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest.
- Kemény Gábor 2002. A „szecessziós” Krúdy. In: Szabó (szerk.): 84–97.
- Kenyeres Zoltán 1989. A „Nyugat” története rövid előadásokban. *Új Írás* 2: 3–26.
- Király István 1970. *Ady Endre*. I–II. Magvető Kiadó, Budapest.
- Király István 1973. [Bevezető előadás a PIM Nyugat-vitáján.] In: Kabdebó (szerk.): 5–11.
- Kispéter András 1989. Az irodalmi és a nyelvi szecesszió néhány kérdése. In: Fábíán–Szathmári (szerk.): 36–48.
- Komlós Aladár 1954. Komjáthy Jenő. *MTA I. OK*, 385–459.
- Komlós Aladár 1965a. *A szimbolizmus és a magyar líra*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Komlós Aladár 1965b. Komjáthy Jenő (1858–1895). In: *A magyar irodalom története*. Akadémiai Kiadó, Budapest, IV, 639–47.
- Komlós Aladár 1969. A „szecesszió” körül. *Valóság* 12: 73–6.
- Komlós Aladár 1973. [Hozzászólás a PIM Nyugat-vitáján.] In: Kabdebó (szerk.): 43–4.
- Komlós Aladár 1978. *Problémák a Nyugat körül*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Komlós Aladár (szerk.) 1965. *A szimbolizmus*. Gondolat, Budapest.
- Kosztolányi Dezső 1969. *Álom és ólom*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 74–7. (Előszőr: Heti levél. Bácskai Hírlap, 1905. máj. 28.)
- Kosztolányi Dezső 1971. *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 486–9. (Előszőr: Vojtina új levele egy fiatal költőhöz. Pesti Hírlap, 1934. márc. 11.)
- Kulcsár Szabó Ernő 1994. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest.
- Lagarde, André–Michard, Laurent (szerk.) 1969. *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme*. Bordas, Paris–Bruxelles–Montréal.
- Lovas Rózsa 1944. *A magyar impresszionista költészet stílusformái*. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest.
- Lukács György 1969. Beszélgetés Lukács Györggyel. *It.*, 377–93.
- Móricz Zsigmond 1923. Osvát Ernő, a Nyugat szerkesztője (Felolvasta az író, az Osvát Ernő tiszteletére rendezett vígszínházi irodalmi délutánon). *Nyugat* I: 721–5; jún. 16; 11–12. sz.
- Murvai Olga 2002. Szecesszió – álló kép vagy mozgó kép? In: Szabó (szerk.): 148–67.
- Németh G. Béla 1969. A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. *Helikon*, 82–5.
- Németh László 1975. *Az én katedrám. Tanulmányok*. Magvető–Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Osvát Ernő 1995. *Az elégedetlenség könyvéből. Összegyűjtött írások*. Kiss József Könyvkiadó, Budapest, 90–2. (Előszőr: Motívumok. Figyelő 1905. 1–2.)
- Ottlik Géza 1980. *Próza*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Örley István 1943. Kosztolányi olvasása közben. *Magyar Csillag*, 423–8.
- Parti Nagy Lajos 2008. [Beszélgetés Győri Lászlóval május 9-én az MR-3 Bartók Társalgó című műsorában]: <http://real1.radio.hu/bartok/>

- Pelyvás-Ferencsik István 1942. *A magyar irodalmi impresszionizmus és Krúdy Gyula*. A Debreceni Református Kollégium Tanárképző Intézete, Debrecen.
- Pethő József 2004. *A halmozás alakzata. A halmozás fogalmának, típusainak és funkcióinak vizsgálata (Krúdy Gyula Szindbád ifjúsága című kötete alapján)*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pethő József 2007. Állandóság és változás. Krúdy utolsó alkotói korszakának stílusáról. *Nyr.* 131: 63–75.
- Pók Lajos 1970. *Babits Mihály alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Pók Lajos 1972. A szecesszió: Egy művészeti mozgalom történeti szerepe és esztétikája. In: Pók (szerk.): 7–118.
- Pók Lajos (szerk.) 1972. *A szecesszió*. Gondolat, Budapest.
- Rába György 1973. [Hozzászólás a PIM Nyugat-vitáján.] In: Kabdebó (szerk.): 32–42.
- Rába György 1980. Az objektív líra jelensége a Nyugat hőskorában (Babits Mihály és Füst Milán költészete). In: R. Takács Olga (szerk.): 49–68.
- Radnóti Miklós 1978. *Művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 577–656. (Előszőr: Kaffka Margit művészi fejlődése. Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1934.)
- Róka Jolán 1989. A századforduló egy stílusáramlatáról az irodalmi kritika fényében. Ignotus és az impresszionizmus. In: Fábíán–Szathmári (szerk.): 180–93.
- Rónay László 1973. [Hozzászólás a PIM Nyugat-vitáján.] In: Kabdebó (szerk.): 251–60.
- Sájtér Laura 1999. *A magyar szecessziós dráma stílusa*. Erdélyi Múzeum-egyesület, Kolozsvár.
- Schöpflin Aladár 1921. Konzervatív kritika, fejlődő irodalom. *Nyugat* I: 565–75; ápr. 16; 8. sz.
- Szabó Zoltán 1970. *Kis magyar stílustörténet*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabó Zoltán 1976. Impresszionizmus és szecesszió a századforduló prózájában. In: Szabó (szerk.): 49–88.
- Szabó Zoltán 1977. Szecessziós sajátosságok Ady stílusában. *NyIrK.*, 12–21.
- Szabó Zoltán 1984. A szecesszió stílári sajátosságai Kosztolányi prózájában. *It.*, 388–418.
- Szabó Zoltán 1998. *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Corvina, Budapest.
- Szabó Zoltán szerk. 1976. *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabó Zoltán (szerk.) 2002. „Arany-alapra arannyal”. *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Szerb Antal 1981. *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 200–21. (Előszőr: Az intellektuális költő. Széphalom 1927. 124–39.)
- Takács Olga, R. (szerk.) 1980. *Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Kemény Gábor

SUMMARY

Kemény, Gábor

The role of ‘Nyugat’ in the accomplishment of modern Hungarian literary style

The most influential Hungarian literary review, entitled *Nyugat* ‘The West’, was founded a hundred years ago. This paper tries to find out whether there was a more or less unitary style that periodical pursued, whether there is such a thing as ‘the style of *Nyugat*’. The author approaches this issue by taking the most important trends of stylistic development in the late nineteenth and early twentieth centuries into account. He discusses symbolism, impressionism, and art nouveau, with an eye on how much these trends came across in the style of *Nyugat*, and how much

they are thereby suitable for characterising it. The upshot of the inquiry is that the most appropriate historical category in terms of which the style of *Nyugat* can be described is ‘modernity’ or ‘classical modernity’. The author highlights six main properties of that style in the areas of versification, word stock, collocations, syntax, stylistic devices, and imagery. In conclusion, the author points out that *Nyugat* had established a stylistic norm that determined literary discourse in this country for almost a century; what is more, it also determined the forms of thinking and communication within Hungarian intellectual life as a whole. However, that stylistic ideal seems to be disintegrating today and to be replaced by the post-modern approach to language. Therefore, the current celebration of the anniversary of *Nyugat* involves a gesture of farewell, too, in the present author’s view.