

... igaz ugyan, hogy *A tragédia születése* a lét és világ »esztétikai igazolhatóságának« platformján áll, ez azonban nem jelenti a világ teljes és maradéktalan átesztétizálását. [...] Ám ha a világ már eleve és mindenestül átesztétizált lenne, ugyan miért is kellene megküzdeniük a tragédiáért az elfajulás erőivel, nemcsak a morális hit és észelvűség világhatalmaival, hanem a barbárság erőivel is?¹

Az impresszionizmus és a szecesszió a 19. század utolsó harmadának és a 20. század első két évtizedének meghatározó művészi jelensége volt. Nagyjából tehát ugyanarra az időszakra estek (bár a szecesszió kezdeteit mintegy két évtizeddel korábbra, a preraffaelita mozgalom indulásának idejére szokás datálni); ugyanakkor változó erősséggel járták át a különféle művészeti ágakat, műfajokat, sőt (főleg a szecesszió esetében) a mindennapi élet formakultúráját. Az impresszionizmus kezdetben csak festészeti irányt jelentett, míg a szecessziót általában „mozgalomként” volt szokás definiálni, jelezvén ezzel, hogy jelenléte kezdettől többféle területen érvényesült. Az impresszionizmus a világ megragadásának realista tendenciáit tetőzi be és mondja fel egyszerre, vagyis egy korszak végének és egy új korszak kezdetének megtestesítője. Ahogy egyik legelterjedtebb elnevezése is mutatja, a szecesszió („kivonulás”) szintén a radikális újszerűség értelmében vett modernség igényével lépett fel, és ezt az igényt valamennyi, nemzetenként erősen eltérő, de jól felismerhetően összetartozó változatában fenntartotta. Formabontó és újító jellege ellenére mindkét irányzat sajátos viszonyt ápolt a művészi és esztétikai tradíciókkal, és éppen ez a viszony teszi lehetővé egymástól és a többi korabeli tendenciától való elkülönítésüket. Ez a különbségtéves nem mindig magától értetődő, hiszen ez a korszak különösen gazdag művészi és irodalmi irányzatokban és mozgalmakban, amelyek gyakran átjárják egymást. Ez a két jelenségcsoport ennek ellenére márkánsan felismerhető, vagyis nélkülözhetetlen a képző- vagy iparművészet története és az irodalomtörténet számára egyaránt.

1. Hévízi Ottó: *Idő és szinkretizmus – Állandó tekintettel Nietzschére*. Pozsony, Budapest, Kalligram, 2013. 41.

Az impresszionizmus és a magyar irodalom

A *Hét* folyóiratot indító Kiss József 1889 karácsonyára időzítve kiad egy „mutatványszámot”, figyelemfelhívó célzattal. Ennek a lapszámnak az élén közli Jókai Mór *Vanderguld úr* című elbeszélését, amelyben az élő klasszikus „az impresszionisták iskolájának”, vagyis a modernség egyik válfájának rovására élcelődik. A kifejezés már önmagában önellentmondás, írja Jókai, mivel az impresszionizmus éppen azt jelenti, hogy az illető egyáltalán semmit sem tanul, hiszen mindent magától kell kitalálnia. Kérdéses persze, hogy Jókai valójában mit tudott a francia impresszionizmusról; ám mindenképpen jellemzőnek vélhetjük, hogy számára ez a gunyoros értelmű kifejezés a hagyományokkal való merev szembenállást, egyszerűbben fogalmazva a tudatlanságon alapuló újdonsághajhászást jelenti. Más néven, magát a modernséget. Ez a gesztus egyúttal azt a feltételezést is tükrözi, hogy olvasói osztják az álláspontját ebben a kérdésben, vagyis az „impresszionista” kifejezést úgy értik, ahogy kiötlője: csúfnévként. (Louis Leroy 1874-ben írt egy cikket a *Le Charivari* nevű újságban „az impresszionisták iskolájáról” Monet festményének címéből emelve át a szót; az utókor innen datálja az elnevezést.) Mire Jókai írása megjelenik, már fel is oszlott az impresszionista festők első csoportosulása az 1886-os utolsó közös kiállításuk után. (A posztimpresszionizmust 1906-ig, Cézanne haláláig szokás datálni.)

Az elmúlt bő egy évszázadban főleg arról szóltak az impresszionizmus körül zajló viták, hogy a modernség „alapító irányzatáról” vagy „átfogó korstílusról” van-e szó. Földes Györgyi Ralph Michael Werner nyomán megállapítja, hogy

az irodalomtudományban az impresszionizmus fogalmát két síkon használjuk: az első egy, a képzőművészet és a nyelv kifejezőeszközei közötti analógián alapuló stilisztikai kategória, a másik egy irodalomtörténeti korszakfogalom, korstílus, amely, bár magában foglalja az előbbit, történelmi, társadalmi és filozófiai dimenzióval is rendelkezik...²

Az irodalomtörténészek az impresszionizmust általában stíluskategóriaként kezelték. Hauser Arnold szerint az impresszionizmus „városi művészet”, mert a városi ember szemével, egyfajta új szenzibilitás szemszögéből nézi az életet. Amiről szó van, az „a pillanat diadala a tartósság és ál-

2. Földes Györgyi: *„Hadüzenet minden impresszionizmusnak...”* Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2006. 27.

landóság fölött, a tünékeny, egyszeri konstellációként való érzékelése...³ Mindebből a pillanat, a véletlen, a változás, vagyis esztétikai értelemben a *hangulat* uralkodó szerepe következik, aminek a közéleti magatartás szintjén a passzivitás, kontemplativitás, tartózkodás, kivárási, vagyis egy későbbi terminust használva: az el nem kötelezettség a megfelelője. Németh Lajos megfogalmazása szerint ez az irányzat „minden prekonceptió, stílus vagy iskolai sablon nélkül mert látni és látványt rögzíteni [...], hogy a látványt visszatükröző szem passzív és aktív tevékenysége vált az alkotás mechanizmusának rugójává – minden további, vele esetleg opponáló törekvés indítójává avatta”.⁴

Az irányzatok közötti viszony szempontjából összetett feladatot jelent az impresszionizmus leírása. Egyrészt ugyanis felfoghatjuk a realizmus továbbfejlesztéseként (az absztrakciótól az érzéki tapasztalás felé), másrészt viszont a tőle való eltávolodásként is (mivel a vizuális-optikai elemeket voltaképpen leválasztja a fogalmi, kognitív elemekről). Az impresszionista festészet ennek folytán távolabb áll a hétköznapi valóságképponttól, mint a fogalmilag feldolgozott érzéki benyomás. Ebből adódtak az impresszionizmus körüli botrányok: ezt az ábrázolásmódot a kortársak sokáig provokációnak tekintették. A 19. század végén a festészet a vezető művészet. Ha bármelyik művészeti ágban (akár metaforikusan is) körvonal nélküli formákról, a szín- és fényeffektusok dominanciájáról beszélhetünk, ha azt állíthatjuk, hogy a mű egészén belül a részletek elevevénye fontosabb, mint az egységes összbenyomás, akkor joggal beszélhetünk impresszionista stílusjegyekről. Az impresszionizmus az utolsó általános érvényű „európai” stílus. Általában Baudelaire-t tekintik a szimbolista költészet előfutárának és a modern líra megteremtőjének, de az impresszionizmus egyik szellemi forrásaként is a francia költőt jelölhetjük meg. Egyik nevezetes írásában (*Salon*, 1846) kifejti, hogy a modern nem a régivel áll szemben, hanem az örökkévalóval, az időtlennel. Modern tehát az a mű, amely megragadja a relatív, körülményfüggő elemet a korban, az erkölcsökben, a szenvedélyekben (mondhatni, a Szép történeti oldalát képviseli). A befejezetlenség, a töredékesség, később az aleatorikusság mint formaszervező elv befogadása, a művészet és az élet közötti határvonal eltörlésére irányuló kísérletek szintén a modernségnek mint sajátos, a jelent megtestesítő időbeliségnek a meghatározásából erednek. A prózairodalomban ebből például az kö-

3. Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Fordította Nyilas Vera, Széll Jenő. Budapest, Gondolat, 1980. II. kötet, 327.

4. Németh Lajos: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig*. Budapest, Corvina, 1974. 77.

vetkezik, hogy „a történet szituációkra, a cselekmény lírai jelenetekre, a jellemrajz lelki diszpozíciókra és állapotokra korlátozódik. Minden egy középpont nélküli lét periferikus epizódjává válik”.⁵

Milyen relevanciája lehet az irodalom területén az impresszionista festészet jellemzőinek? Valóban olyan magától értetődően alkalmazhatóak más művészeti ágak, jelesül az irodalom vonatkozásában az irányzat leírásakor használt nyelvi eszközök? Az irodalmi impresszionizmus kutatói általában egyetértenek a követendő módszer tekintetében, vagyis abban, hogy meg kell találni a *kromatikus folt* ekvivalensét az irodalomban. A kritikusok és stíluselemzők tehát a látvány sajátosságait keresik az irodalmi szövegben. Ezáltal az irodalmiság olyan írásművészetként jelenik meg, amely ugyanazokat a vizuális benyomásokat transzponálja a verbális térbe, amelyek a festőkre is hatnak, vagy pedig azokat a vizuális effektusokat, amelyeket az impresszionista festészet közvetít az író számára.⁶ Ám a festő nem *reproduktálja*, amit lát, hanem átírja egy reprezentációs rendszer koordinátái szerint.⁷ Ennek az átiratnak az átiratáról kell beszélnünk, ha komolyan vesszük azt a feladatot, hogy „impresszionistaként” jellemezhessünk festészeti és irodalmi alkotásokat egyaránt. Az impresszionizmus „forradalmának” mai jelentése nem az, hogy a természetesebb vagy elfogulatlanabb látáshoz vezetett vissza minket; sokkal inkább az, hogy megrendítette az ábrázolás reneszánsztól érvényes szabályait, vagyis „lerombolta annak plasztikus terét”.⁸

A magyar sajtóban a 20. század első éveitől az „impresszionista” jelző megszokottá és szinte mindennapossá vált a képzőművészeti, illetve az irodalomkritikában. A Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (MIÉNK) 1907-ben alakul meg, Ferenczy, Szinyei, Rippl-Rónai és mások kezdeményezésére. Ezen a „koalíciós társaságon” belül, ahogy a kortársak minősítették a naturalisták és az impresszionisták együttes fellépését, már 1909-ben létrejön a „Keresők”, majd pedig ebből a „Nyolcak” csoportja, akik még az év végén kiválnak a MIÉNK-ből. A Kör 1910-ben rendezi harmadik, utolsó tárlatát, már a „moderne” nélkül. Az első összefoglaló a tárgykörben Rózsa Miklós *A magyar impresszionista festészet* című

5. Hauser: *A művészet...* 358.

6. Bernard Vouilloux: *L'impressionnisme littéraire: une révision*. Poétique, 2000/2. (no. 121.) 62–93. (63.)

7. Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Fordította Szabó Árpád. Budapest, Gondolat, 1972. 269.

8. Pierre Francastel: *Művészet és társadalom*. Fordította Németh Lajos. Budapest, Gondolat, 1972. 465.

könyvecskéje.⁹ A munkát főleg úttörő jellege miatt méltatja a kritika, de hibáztatják azért a döntéséért, hogy impresszionistának nyilvánít jóformán minden modernebb felfogású magyar festőt. Általánossá válik az a felfogás, hogy az impresszionizmus nem más, mint a novellisztikusság visszaszorulása a látvány javára: a kompozíció, a vonal, a tömeg elveszíti jelentőségét ebben a festészetben. (Figyelemre méltó, hogy ezúttal egy irodalmi jelzót használnak a festészet leírására.) Mire tehát az „impresszionizmus” szó használata magától értetődővé válik Magyarországon, már huzamosabb ideje jelen vannak az irány meghaladását célzó törekvések is.

Hevesy Ivánnak *Az impresszionizmus művészete* című munkájában az irányzat „közös életszemlélési móddá” tágul, amely „mélyen benne gyökeredzik modern világnézetünkben, sőt azzal majdnem egyet jelent”. Hevesy megállapítja, hogy a modernség szemléletváltása az egységes kompozíció megszűnéséhez vezetett.¹⁰ „A motívumok az összes impresszionista művészetekben túlnyomórészt képek, a szó vizuális értelmében.” Belső összefüggéseket nem mutató motívumok egymás mellé helyezése, a színek önállóságának megtörése: vagyis a *tónus* kialakítása jelentenék az impresszionista festészet sajátosságát. A hangulat ugyanolyan szerepet játszik az impresszionista költészetben és zenében, mint a tónus; mint említi, nem véletlenül szokás „pasztelltónusokról”, „eleven színekről” beszélni zeneművek vagy lírai alkotások kapcsán. A hangulat, akár csak a tónus, feloldja a motívumok egyediségét, valamilyen látszat-egységbe „töri” őket.¹¹ Hevesy koncepcióját érték támadások (például nem kisebb szaktekintély, mint Fülepi Lajos részéről), az általa adott összefoglalás azonban sok tekintetben kiállta az idő próbáját.

A magyar irodalomtörténet-írásban főleg a próza, illetve a lírai költészet kapcsán hivatkoznak az impresszionizmus jellemzőire. Impresszionista drámáról szóló, komolyan vehető fejtegetésekkel nem találkozunk a szakirodalomban. Ennek valószínűleg műfaji okai vannak; az impresszionista világlátás színpadi megjelenítése (azaz dramatizálása) nehezen elképzelhető. Prózáíróink közül Krúdyt minősítették a legtöbben impresszionistának. „Az az állítás, hogy Krúdy stílusa impresszionista jellegű, jóformán egyidős a róla szóló szakirodalommal.” A kutatók általában a nominális stílus dominanciájára hívják fel a figyelmet. „A stílusnak azt a változatát, amelyben a névszók jutnak uralkodó szerephez az ige rovására,

9. Rózsa Miklós: *A magyar impresszionista festészet*. Budapest, Pallas, 1914.

10. Hevesy Iván: *Az impresszionizmus művészete*. Gyoma, Kner, 1922. 3–5.

11. Hevesy: *Az impresszionizmus művészete*. 9.

impreszionizmusnak nevezzük.”¹² A nominális stílus a mondat szerkesztésre is kihat: a halmozás a dolgok vizuális megragadásának, a „pointilizmusnak”, vagyis a vizuális szemléletnek az eszköze. Krúdynál eszerint megfigyelhető a mellérendelő szerkezetek túlsúlya; a szórendet a főnévközpontúság határozza meg, az állítmány háttérbe szorul. A szabad függő beszéd ellenben nem tekinthető impresszionista sajátosságnak, mivel bármelyik stílusirányhoz társítható. Mások kiemelik az emlékező magatartás szerepét, az emlékképek, tehát bizonyos érzelmi benyomások felidézésének jelentőségét ebben a prózában. „A felidézett emlékképet az impresszionista stílusú író tagolatlan képnek, összképzetegységnek tekinti.”¹³ A felsorolás, a jelzőhalmozás, szinesztézia alkalmazása (nem az érzékelésmódokat keverő, hanem a „szemléleti egységet teremtő fajta”, mint például Adynál a „fém csönd”) szintén ezt a célt szolgálja. Nagyjából ezekkel az elemzési szempontokkal találkozunk minden olyan esetben, amikor valamelyik prózáirónk „impresszionista” stílusáról esik szó.

Szabó Zoltán szerint a magyar impresszionizmus történetének az első szakasza 1890 és 1900 közé tehető, míg a második 1900-tól 1912-ig tartott. „Az 1910-es években a magyar impresszionizmus ereje meggyengült” – állítja.¹⁴ Herczeg Gyula szerint viszont éppen a tízes években volt az irányzat a delelőjén. Kemény ezt az eltérést az irodalmi impresszionizmus stílustörténeti helyének bizonytalanságával magyarázza. Áttekintve néhány, a szecessziós stílust tárgyaló munkát, arra következtetésre jut, hogy a szecessziós minősített stílusjegyek majdnem teljesen megegyeznek az impresszionizmuséival. Javaslatot tesz egy új megkülönböztetés bevezetésére, nevezetesen az álló és a mozgó képek szétválasztására. Az álló kép így szecessziós, míg a mozgó kép impresszionista sajátosság lenne. Mindezek a stílusjegyek valóban megtalálhatóak Krúdynál, „de funkciójuk túlmutat az impresszionizmuson – egy par excellence 20. századi modernség felé”.¹⁵ Az impresszionizmus tehát egyfajta hidat képez a 19. és a 20. század között, de még nem nevezhető *par excellence* 20. századi modernségnek. Krúdy ugyanannyira volt impresszionista, mint szecesszi-

12. Kemény Gábor: *Krúdy Gyula impresszionizmusának kérdéséhez*. In: Fráter Zoltán, Gintli Tibor (szerk.): *Születésnap kalandok*. A Krúdy Gyula 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai. Budapest, MIT-konferenciák, 2014. 22.

13. Szabó Zoltán: *A magyar szépirodalmi stílus történetének fő irányai*. Budapest, Corvina, 1998.

187. Idézi Kemény: *Krúdy Gyula...* 26. Lásd még Szabó Zoltán: *Impresszionizmus és szecesszió a századforduló prózájában*. In: Uő. (szerk.): *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1976. 49–88.

14. Szabó: *A magyar szépirodalmi stílus...* 190.

15. Kemény: *Krúdy Gyula...* 40.

ós, tárgyias-intellektuális vagy realista – de tisztán egyik stílusiránnyal sem írható le, mert „önálló stíluszintézist terem”. Feltételezhetjük, hogy a legtöbb ide sorolható íróval vagy költővel kapcsolatban hasonló megállapításra juthatnánk. Ez azonban nem jelenti az impresszionizmus mint kategória és mint elemzési szempont mellőzhetőségét vagy alkalmatlanságát.

A *Színek és évek* című Kafka Margit-regény egyértelműen impresszionistának minősíthető. Nem közömbös ebből a szempontból, hogy az író indulásától kezdve vonzódott a festészet világához; „művészetében azonban az impresszionizmus mélyebb rétegeket is áthat: nemcsak nyelvi sajátosságot jelöl, hanem írói magatartást, lelkiállapotot, világszemlélet is”.¹⁶ Kafka környezete, a Nyugat köre lelkesedéssel hódolt az impresszionista szemléletnek. A Nyugat íróinak impresszionizmusát „a társadalmi lázadás táplálta”; mindazonáltal az irányzat erejét mutatja, hogy „képes volt beszivárogni a konzervatív világnézetű írói csoportok és egyéniségek munkáiba is”. (A katolikus *Élet* is közölt cikket az impresszionista kultúráról, s az irányzat hatása kimutatható Tormay Cecil írásain is, különösen *A régi ház* című regényen.) „Az impresszionista szemlélet lázadásának artistikus célzata s gondolati tartalma éppúgy egyengethette az utat a konzervatív igényű művészetek felé, mint az ellentábor belső reform vágya.” Mindez azonban annak a jele is, hogy az impresszionizmus „olyasminek adott művészi megnyilatkozási lehetőséget, amit joggal nevezhetünk a századelő világerzésének”.¹⁷

A műfaj sajátos belső elvárásai miatt az *impresszionista kritika* kérdése nyilvánvalóan külön fejezetet jelent a magyar irodalmi impresszionizmus történetében. Általánosságban annyi mondható el erről a bírálói attitűdről, hogy a kritikus szubjektivitás és a mű találkozását próbálja megragadni és bemutatni, lehetőleg minél kevesebb elméleti közvetítéssel, vagyis a lehető „legnaivabb” módon. „A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között” – írta Anatole France.¹⁸ Szemben állnak minden tudományosnak szánt objektivizmussal. Módszerük az, hogy nincs módszerük, mivel minden rendszer eleve gyanús a szemükben. Szokás arra hivatkozni, hogy a legelszántabbnak elismert impresszionisták is használtak gondolatmenetük kifejtésekor előzetesen felállított kritériumokat, folyamodtak dogmákhoz, hivatkoztak szabályokra.

16. Bodnár György: *Kafka Margit*. Budapest, Balassi, 2001. 172.

17. Bodnár: *Kafka Margit*. 177.

18. Idézi Komlós Aladár: *A kritika és a kritikusok*. Budapest, Nap Kiadó, 2004. 76.

Ha ezt a megközelítést teljesen elfogadnánk, úgy impresszionista kritikusok voltaképpen sohasem léteztek; csupán olyanok, akik meggyőződésből (szubjektív, racionalizmus-ellenes mítoszaikhoz való ragaszkodásból) nem voltak hajlandók tisztázni saját működésük elvi előfeltételeit és kimondatlan dogmáit. Ez a nézet azonban erősen vitatható. Az egyes kritikusok gyakorlatában ugyanis óriási különbséget jelent az, ha úgynevezett „tények” (pozitivisták kritika) vagy valamelyik „nagy elmélet” mögé húzódva közelítik meg a műveket, vagy pedig tudatosan törekednek arra, hogy a lehetőségek szerint megszabaduljanak minden „külső” tényező gyámságától az irodalomértésben. „A kritikai impresszionizmus tehát voltaképpen nem rendszertelenség, hanem egy új rendszer, amelynek megfogalmazása azonban nem az elméleti munkákban, hanem a gyakorlati kritikákban és esszéikben történik meg.”¹⁹

Az impresszionista kritika Nyugat-Európában (Franciaországban és Angliában) lépett föl a XIX. század nyolcvanas éveitől, a *l'art pour l'art* szemléletmódjával karöltve. Magyarországra érve azonban lényeges funkcióváltáson ment keresztül. Legnevesebb képviselőjének, Ignotusnak a tollán az irodalom általában az esztétikai szféra autonómiájáért folytatott harc eszköze lett. (A nyugati országokban efféle függetlenségi harcra akkor már régen nem volt szükség.) Az impresszionista kritika az úgynevezett esztétizmus nagy áramlatához kapcsolhatóan jött létre. „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”²⁰ A hazai impresszionista kritika térnyerésével egy időben azonban megjelentek ellenfelei is, akik normativitást, bizonyos törvényszerűségek felismerését várták el a műbírálat professzionistáitól. A leghíresebb példa erre *Az utak elváltak* című Lukács-cikk 1910-ből, amely név nélküli polémia „a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikusával”, vagyis Ignotussal. Lukács nem fogadja el, hogy a művész bármit megtehet, ha elég tehetséges ahhoz, hogy megcsinálja, amit akar, szerinte a művész eredendő célkitűzése is bírálható. Világnézeti (ma úgy mondanánk: ideológiai) alapunk van arra, hogy helytelennek, elérésre nem érdemesnek minősítsük a célt is, nem csupán a kivitel esztétikai minőségét. A kifejezés eszközei a végcélból, amivé az impresszionizmus változtatta őket, ismét eszközzé válnak a lényeg kifejezésének szolgálatában. Idézhetünk ugyanebből az évből egy másik ide-

19. Bodnár György: *Az impresszionista kritika rendszerellenessége és rendszerigénye*. In: Uő.: *Jövő múlt időben*. Budapest, Balassi, 1998. 223.

20. Ignotus: *Még egyszer a szecesszióról*. In: Uő.: *Válogatott írásai*. Budapest, Szépirodalmi, 1969. 465.

vágó dokumentumot. A szerző, Szilasi Vilmos szintén filozófus; *A kritika elmélete* című tanulmányát az Alexander Bernát tiszteletére összeállított *Emlékkönyvben* publikálta. Szilasi feltételezi az abszolút és normatív kritikai értékek létét; ezek függetlenek a tapasztalattól és nem változnak a külső körülmények szerint. „Tagadnunk kell minden impresszionizmust, mert rendben bízunk, rend van, rendnek kell lennie. Mert belső nagy idegenkedéssel fogadunk minden olyan törekvést, amely ennek a rendnek a megbontásához vezet.”²¹ Szerinte a tetszésnek abszolút normái, az alkotásnak pedig abszolút szabályai vannak; az előbbieket a kritika elmélete, az utóbbiakat a poétika hivatott kutatni. Látható, hogy az impresszionista kritika ellenpólusának legalább a lehetősége megteremtődött nagyjából ugyanazokban az években, amikor feltehetőleg ez a kritikai magatartás volt a legelterjedtebb a hazai irodalmi sajtóban. Az impresszionista attitűd azonban a mai napig jelen van a magyar kritikai életben.

A szecesszió Európában és Magyarországon

Valahányszor az antik Rómában felfokozódott az a feszültség, amelyet a gazdasági ellentétek szoktak kiváltani, a nép egy része kivonult a Mons Sacerra, az Aventinusra vagy a Janiculumra, azzal a fenyegetéssel, hogy ott, a régi anyaváros szeme láttára és a tiszteletre méltó városatyák orra előtt második Rómát alapítanak – amennyiben követeléseiket nem teljesítik. Ezt úgy hívták: *Secessio plebis*.

A *Ver Sacrum*nak, a bécsi szecesszionizmus alapvető orgánumának beköszöntőjéből idéztünk (1898). A „*Ver Sacrum*” kifejezés arra a tavaszi áldozatra utal, amelyet akkor mutattak be, ha nagy veszély, éhínség fenyegette Rómát. A bécsi művészek a művészet szent ügyéért akartak áldozatot hozni: „az ifjúság szelleme, mely a jelent mindig »modernné« fiatalítja, amely a költői alkotás hatóereje – ez a szellem legyen névadója a mi lapunknak is, legyen a lapnak a jelképe a *Ver Sacrum*.”²²

A lapindítást megelőzte a *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Osztrák Képzőművészek Egyesülete) megalakulása (1897), amely az akkori hivatalos művészet fellekvára, a *Künstlerhaus* akadémiáza ellen szövetkező képzőművészek csoportosulása volt, Gustav Klimt elnökségével. Ez az irányzat kapta később a *Sezession* elnevezést, amely a századfordu-

21. Szilasi Vilmos: *A kritika elmélete*. In: *Alexander Bernát Emlékkönyv*. Budapest, Franklin, 1910. 638.

22. Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió*. Budapest, Gondolat, 1972. 360–361.

ló idején már Magyarországon is meghonosodott. A csoport korántsem volt egységes. Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért, hamar megjelentek a „teoretikusok”, vagyis a mozgalmat támogató és annak irányt adni kívánó kritikusok, mindenekelőtt Hermann Bahr és Ludwig Hevesi. Bahr a *Jung Wien-kör* (Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann, Felix Dörmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal [Loris álnéven]) nézeteit képviselte, illetve fogalmazta meg, vagyis azokét az írókét, akik a kilencvenes évek elején a modern osztrák irodalom megteremtését tűzték ki célul. A bécsi modernség ugyanis „nem a képzőművészetben, hanem az irodalomban formálódott irányzattá: ott alakult ki művészetszemlélete, esztétikája, és ott törte át először a konzervatív ízlés védőbástyáit”.²³ Ezt azért is érdemes megjegyezni, mert a magyar irodalmi szecesszióra valószínűleg a bécsi fejlemények gyakorolták a legerősebb hatást.

Az Osztrák-Magyar Monarchia országaiban szecesszióként ismert építészeti, képző- és iparművészeti, valamint irodalmi irányzat Európa többi országaiban más-más elnevezést kapott. (Németországban egy ideig *Jugendstil* volt, bár 1892-től Münchenben használták a *Sezession* kifejezést is. Franciaországban *Art Nouveau*, illetve később *Modern style*, Olaszországban *Stile floreale* vagy *Liberty* és így tovább.) A szakirodalom egyetért abban, hogy a különböző országokban hasonló és eltérő jegyeket egyaránt hordozó irányzatok és tendenciák közös gyökere és előzménye az angol preraffaelitizmus, az 1848-ban létrejött „Prae-Raffaelite Brotherhood” volt. „A *Jugendstil*-irányok eszmei forrásvidékét az angolszász eszmetörténeti folyamatokban lelhetjük fel.”²⁴ Meg kell említenünk az egész kontinensen óriási hatású Ruskin művészetfelfogásának és a preraffaelita iskolának a belső kapcsolatát, valamint később az *aesthetic movement*, az angol szecesszió második hullámát, Morris, Crane és Beardsley művészetét. Belgiumban az 1880-as évek elején alakul meg a *Húszak* (*Les Vingts*) csoport, Henry van de Veldével az élen, aki egyben az átmenetet is képviseli a berlini központú *Jugendstil* irányában. Olyan írók is ide sorolhatók, mint a később nálunk is nagy hatású Maeterlinck és Verhaeren. Franciaországban a folyamatos belső átalakulásban levő Pont-Aven-i iskola, vagyis a „Nabik” (Gauguin, Sérusier, Denis, egy ideig Bernard) csoportjának a törekvései rokoníthatók az európai szecesszió fő tendenciáival. Közös vonásuk, hogy mindennél szemben állnak a naturalizmussal éppúgy, mint a historizmussal és az impresszionizmussal, valamint az, hogy közelíteni akarják egymáshoz

23. Sármány Ilona: *Bécs festészete a századfordulón*. Budapest, Corvina, 1991. 8.

24. Kiss Endre: *Szecesszió egykor és ma*. Budapest, Kossuth, 1984. 8.

a művészeti ágakat és műfajokat azon az alapon, hogy minden művészi alkotást végső soron ornamentalsnek tekintenek.

Arnold Hauser ugyan nem használja a szecesszió egyik megnevezését sem, de maga is az impresszionizmus meghaladásában jelöli meg a döntő művészettörténeti fordulatot. „Az impresszionizmus ebben a tekintetben csúcspontja és befejezése volt egy több mint négy évszázados fejlődésnek. Csak az impresszionizmus utáni művészet az, amely elvileg szakít minden valóságillúzióval, és életérzését a természeti tárgyak tudatos deformálásával fejezi ki.”²⁵ Az idős Lukács György pedig egyenesen azt állítja, hogy szecesszió nem is létezett. „A szecesszió szónak – mint stílusjelölő szónak – az égvilágon semmi értelme nincs.” Lukács ezt úgy érti, hogy a szecesszió valóban csak „kivonulást” jelentett, vagyis azt, hogy egyes művészek nem akartak együtt kiállítani másokkal. Azzal érvel, hogy a berlini (Liebermann) és a bécsi (Klimt) iskola között van akkora távolság, mint a korabeli hivatalos művészet és Liebermann között. Lukács persze jól tudja, hogy Liebermann végső soron „antidekoratív impresszionista festő volt”. Mindez arra utalhat, hogy Hauserhez hasonlóan nem tesz lényegi különbséget az impresszionizmus és a szecesszió között.²⁶ A legtöbb értelmező nem osztja ezt a vélekedést, és a szecessziót a naturalizmus és az impresszionizmus *meghaladásaként* értelmezi. A szecesszionista, illetve „Jugendstil” vonások elválasztása a gyakorlatilag velük egy időben fellépő *szimbolista* tendenciáktól szintén nem könnyű feladat, mivel a szecesszió stilizáló törekvései szimbolikusan is értelmezhető műalkotásokat hoztak létre. Az Eszme és érzéki korrelátumai a szimbolisták felfogásában hierarchikus rendet alkotnak, még ha nem nélkülözhetik is egymást.²⁷ A szimbolizmusból a szecesszióba való átlépést többek között az jelezheti, ha a sugallt eszmeiség inkább a dekoratív formaeszmény megvalósulásának háttéréül, mintsem céljául szolgál. A másik eltérő vonás – amely ugyan nem jellemző valamennyi szecessziós irányra – a *dekorativitás és funkcionalizmus egyensúlyára* való törekvés. (Ami a Bauhaus egyik előképének mutatja a szecessziót.) Henry van de Velde *Amit én akarok* című hitvallásában a *konstrukció* elve játssza azt a szerepet, mint Moréasnál az Eszme.²⁸

25. Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Fordította Nyilas Vera, Széll Jenő. Budapest, Gondolat, 1969. II. 359–360.

26. Lukács György: *Az irodalomtörténeti periodizáció*. In: Uő.: *Magyar irodalom, magyar kultúra*. Budapest, Gondolat, 1969. 613.

27. Jean Moréas: *Un manifeste littéraire*. 1886. In: Komlós Aladár (szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest, Gondolat, 1977. 128.

28. Pók (szerk.): *A szecesszió*. 227–229.

Akárcsak az impresszionizmus esetében, a szecesszióval kapcsolatban is az a legnehezebb probléma, hogy fel tudjuk-e mutatni érvényesen az építészeti, képzőművészeti, iparművészeti sajátosságok irodalmi megfelelőit? A szecesszió kifejezés a századforduló körül nálunk is megjelent. Ady Endre egy rövid hírlapi cikkében (1899) a *Blackwood Magazine* jóslatára reagál, mely szerint „a mai civilizáció elnyomja az egyéniséget”. Nem véletlen, hogy egy angol újságcikk ürügyén köti össze a szecesszió jelenségét a társadalmi reformok szükségességével; Angliában a szecesszió már az 1880-as években kapcsolatokat ápolt a fabiánus szocializmus ideológiájával. Egyelőre a művészetben és az irodalomban folyik a harc, mondja Ady, mivel a szecessziót a nagy tömeg pusztán divatnak tekinti. „Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik korlátok bábjai vagytok. Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok.”²⁹ Török Gyula *A porban* című regényében a kisvárosi konzervatívok kivétel nélkül minden modernséget szecessziósnak minősítenek. Ez a minősítés már korábban is megjelenhetett; Ignotus valószínűleg erre reagál 1899-ben. „A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet *szecesszió*nak neveznek...” Az irányt érő támadásokat pedig azzal utasítja el, hogy „azt a tizenhétfeleséget, amit minálunk mind a szecesszió kalapja alá fognak, váddal illetni igazságtalanság”.³⁰

A magyar szecesszió felbukkanását az 1890-es évek elejétől, Lechner Ödön első munkáitól szokás datálni, és általános egyetértés mutatkozik abban, hogy egészen a tízes évekig jogosult szecessziós stílusjegyeket keresni az építészetben, a képzőművészetben és az irodalomban egyaránt. Ez európai viszonylatban is hosszú időszak, ami valószínűleg annak köszönhető, hogy a szecessziós jegyek nálunk egyetlen művésznél vagy írónál sem jelentkeztek minden mást kizáró formában. (Példaként említhetjük a Gödöllői Iskola posztimpresszionista festészetében felfedezhető szecessziós vonásokat, Kós Károly, Balázs Béla vagy Lesznai Anna tízes évekbeli munkáit, nem beszélve Ady költészetének némely stiláris sajátosságáról.) Lyka Károly 1902-ben, a *Művészet* folyóiratban ír *Szecessziós stílus – magyar stílus* címmel, és azt állítja, hogy „a mozgalom életre kelt Európa összes művelt országában, nem mindenütt szecesszió név alatt, de törekvése mindenütt azonos volt. Másutt egyszerűen új vagy modern művészetnek ne-

29. Ady Endre: *Szecesszió*. Debreceni Hírlap, 1899. április 10. In: *Ady Endre összes prózai művei*. I. (1897-1901) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955. 120.

30. Ignotus: *Még egyszer a szecesszióról*. In: *Uő.: Válogatott írásai*. 183–187.

vezték, de hisz a név mellékes...³¹ Számára tehát a szecesszió, az új, illetve a modern szavak egyszerűen szinonimák.

A húszas évek elejére a szecesszió már egyértelműen a múlthoz tartozóként, hajdani merészsége pedig az ízléstelenség szinonimájaként jelenik meg. Ezt Halász Gábor konstatálja, aki 1939-ben kísérli meg az irányzat újraértékelését. „A szecesszió a valóság stilizálásának igényével jött. A preraffaeliták készítették elő, akik egy elképzelt primitívséghez szállottak vissza ihletésért, a parnassienek, akik a választékos formát, Huysmans, aki a misztikus élményt hozta újításnak.”³² Halász minden műfajban kiemeli a díszítő részletek, az öncélúvá váló ornamentika jelentőségét. A szecesszió szerinte felszabadította a dekoratív lehetőségeket, s ilyen értelemben „forradalom volt, de palotaforradalom”. „A leírás iparművészete – így jellemezhetjük a szecessziós lírát is.” Ez a líra kisszerű, intim hatások elérésére törekszik. „A fiatal Babits számára arany kísértet a napsugár, a mosoly gyöngyös. A fiatal Kosztolányi a »négy fal között« találja meg csodavilágát, a »színes és tapintható zavart« éneкли.” Halász itt melleleg ugyanazt az összefüggésrendszert ragadja meg a magyar líra kapcsán, mint amelyet Walter Benjamin ír le a *Párizs, a XIX. század fővárosa* című esszéjében (1939).

Az intérieur megrázkódtatása a századfordulón következik be a szecesszióval. Mindenesetre úgy látszik, hogy ideológiájával az intérieur virágkorát hozza magával. Célja a magányos lélek megdicsőülése; teóriája az individualizmus. Van de Velde-nél a ház úgy jelenik meg, mint a személyiség kifejezője.³³

Szecessziós dráma is létezik mint a „meseszerű, rajzban elgondolt jele-
netek laza sora”. Festői színpadképek jellemzik, a dialógusok akárha ékít-
mények volnának, nem drámaiak, nem fejlődnek, nem a közlés fontos ben-
nük, hanem az utalás, a hangulat. (Itt főleg Maeterlinck és Hofmannsthal
darabjaira utal Halász.) Gordon Craignél a színpad mint ornamentikus ke-
ret funkcionál; ebben a közegben a színészek nem játszhatnak realiztiku-
san, „a szó is stilizáltan lejt”, a hangsúly mintha az indavonal hullámszát
követné. A parnassienek festeni akarnak a szóval, a szimbolisták zenélni; a
szecessziósok „rajzolni”. Végkonklúziója az, hogy „nem szabad átmeneti
kisiklást látnunk a szecesszióban, hanem zárt és teljes ízlésirányt, [...]

31. Pók (szerk.): *A szecesszió*. 65.

32. Halász Gábor: *Vázlat a szecesszióról*. In: *Esszépanoráma*. 1900-1944. III. kötet, vál. Ke-
nyeres Zoltán. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 709.

33. Walter Benjamin: *Párizs, a XIX. század fővárosa*. Fordította Széll Jenő. In: *Uő.: Kom-
mentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 85.

amely a szellem minden területén érvényesíti uralmát”.³⁴ Akárcsak Benjamin, Halász sem vesz tudomást a szecesszióhoz kapcsolódó társadalmi-reformista szándékokról, amikor megállapítja, hogy a rokokóhoz hasonló irányzat, amely a jólét, a dekadens kifinomultság, a polgárság arisztokratizálódása és legfőképpen a béke „gyorsan elszálló történelmi pillanatának” talaján jött létre.

A hatvanas évek elején Diószegi András képviselte a Halász Gábor-féle felfogást, amelyet azzal egészített ki, hogy az nem csupán a kifinomultság és a dekadencia terméke volt, hanem lázadás is.³⁵ Ez utóbbi Európa minden országában más jelentéseket hordozott: Franciaországban a naturalizmus és az impresszionizmus, Bécsben és Berlinben az udvari klasszicizmus, itthon a romantika és a nép-nemzeti iskola ellen irányult. A hazai szecesszióról szólva mindig fokozottan számolnunk kell az eklekticizmussal; ugyanis nálunk a szecesszió gyakorlatilag a szimbolizmussal, a naturalizmussal és az impresszionizmussal párhuzamosan jelentkezett. A prózáírók közül mindenekelőtt Bródy Sándort említi, aki egyfajta „stílusforradalmat” hajtott végre, ám a szecessziós jegyek nála is keverednek a naturalizmus és a stílusromantika sajátosságaival. Bródy elődjeiként pedig Justh Zsigmondot és Thury Zoltánt nevezi meg. Diószegi is a *dekorativitás*ban látja a szecessziós stílus lényegét, amelynek a *stilizáció* a sajátossága; ez utóbbi pedig nem más, mint kiemelés és összefoglalás, amely túllép az utánpótlás elvén. A stílus egységét éppen az adja, hogy ezt az elvet a teljes művészi alkotásra kiterjesztik; a későbbiek során pedig ezt fejlesztik tovább a konstrukció-elv irányába.³⁶ Ugyanebben az időben született olyan javaslat is, hogy a „modernség” szót kellene használni a századforduló művészetének általános leíró megnevezéseként.³⁷ Ez a kifejezés azonban az 1890 és 1910 közötti időszakban éppen a szecesszió-típusú irányzatok megjelölésére szolgált. Indokoltnak látszik tehát a modernség általános kategóriáján belül a szecessziós modernség elkülönítése.

A szecesszió irodalomtörténeti fogalmát több oldalról is körüljáró Pór Péter elsősorban *korszaknak* minősíti a szecessziót. Szerinte „azt a meglehetősen képlékeny és átmeneti művészi korszakot szoktuk érteni rajta, melyet a naturalizmus, a szimbolizmus és az impresszionizmus egymást

34. Halász: *Vázlat a szecesszióról*. In: *Esszépanoráma*. 715.

35. Diószegi András: *A szecesszióról*. In: *Uő.: Megmozdult világban*. Budapest, Szépirodalmi, 1967. 39.

36. Diószegi: *A szecesszióról*. 17.

37. Vajda György Mihály: *Vázlat a századforduló magyar irodalmáról*. Helikon, 1969/1. (XV. évf.) 5.

fedő, de legalábbis egymást közelítő felületei borítanak...” Ugyanakkor *stilusinánynak* is tartja az irodalmi szecessziót, vagyis csatlakozik ahhoz a hagyományhoz, amelyet Halász Gábor indított útjára. Amihez természetesen szükség van annak elfogadására, hogy ennek az elnevezésnek akkor is lehet létjogosultsága, ha egy adott nemzeti irodalmon belül nem találunk olyan alkotót, akinek a teljes életművét jellemezhetnénk vele.³⁸ A szecesszió Magyarországon (akárcsak Oroszországban) képes volt a népiességet mint ihlető elemet magába olvasztani, s ezzel feloldotta a *népi* és a *nemzeti* „korábban egyértelmű” kapcsolatát. A szecesszió sokat emlegetett „öncélú ékítményességét” is árnyalja, mondván, hogy ez inkább látszat – ám *akart látszat*, a motívumok ugyanis a jelentős alkotásokban metafizikai jelentőségre tesznek szert. Ahogy a festészetben és a grafikában a *vonálnak*, úgy az irodalomban a *szónak* növekszik meg a metafizikai súlya.

*

A magyar szecesszió festészetét Vaszary János *Aranykor* (1898) című képétől szokás datálni. A hazai képzőművészeti szecesszionizmusnak nem volt saját folyóirata (az egyetlen kivétel a *Magyar Iparművészet*, amely helyet biztosított a „nemzeti zamatú” szecesszióknak, de semmiképpen sem volt programadó fórum). Ez nem független attól a tényről, hogy nincs olyan magyar mester, akinek egész életművét meghatározta volna a szecesszió, mint ahogyan meghatározta például Klimtét vagy Hodlerét.³⁹ Ez a megközelítés *mutatis mutandis* a korszak magyar irodalmára is érvényesíthető. A magyar szecesszió lírájának első számú témája a személyiség esetlegessége; voltaképpen egy diszharmonikus egyéniség-kultuszról van szó, amelyen belül a szubjektum csak „sugallatszerűen” képes utalni az objektumra. Gyakran merül fel a *fiktív helyzetdal* mint formai megoldás, ami a stilizált személyiséget összekapcsolja egy sajátosan megjelenített tárgyi világgal. „A vers statikusabbá vált, kevesebb, többnyire passzív értelmű igét használ, viszont halmozza a jelzőket és a határozókat.”⁴⁰ A szecessziós líra térképezeteit a bensőségesség uralja: a dekoratív zárt terek, kertek, parkok, szigetek sűrűn tűnnek fel ezekben a költeményekben; ellenben „a

38. Pór Péter: *Az irodalmi szecesszió fogalmáról*. Valóság, 1969/8. 79.

39. Szabadi Judit: *A magyar szecesszió művészete – Festészet, grafika, szobrászat*. Budapest, Corvina, 1979. 19.

40. Pór Péter: *Az európai és a magyar szecesszió líraszemlélete*. Helikon, 1969/1. (XV. évf.) 121.

magyar lírából éppen a hullámvonal filozófiai értékű kultusza hiányzik”.⁴¹ Pór ezt annak tulajdonítja, hogy minden különbözni akarás ellenére a népnemzeti stílusvilág hatása alól a magyar szecessziós líra nem volt képes teljesen kivonni magát, ezért a realista motívumok spiritualizálása központi jelentőségű marad. A poétikai részelemek többségét a szecessziós líra a szimbolizmustól és kisebb részben az impresszionizmustól vette át. Ilyen volt például a fehér mint vezető szín alkalmazása. Ennek jellemző példáját találhatjuk meg Bródy Sándor *Az ezüst kecske* című művében (1897).

A szoba bágyadt, ragyogó, szomorú és diadalmas fehérségében a selymek, régi és új szövetek, az aranyozott fehér bútorok, állatszörök, csipkék és virágok egy alapszínében az asszony volt a legfehérebb. [...] Áttetsző arcából amint kisötétlettek szemei: szinte kietlen volt. [...] Tegnap fehér orgona volt tűzve a keblére és szürkének hatott...⁴²

Ebben a részletben a fehér – és némiképp az arany – szín tobzódásának jellegzetesen szecessziós funkciója van. A közeledő halált összekapcsolja az álomszerűséggel, a képzeletbeliség saját világával, valamint egy sajátos, Erosz és Thanatosz kapcsolatára építő erotikával. A szecessziós lírikusok lemondanak a Rimbaud-féle színszimbolikáról, ellenben meghonosítják a „diszparát szinesztéziákat” az érzelmek és hangulatok sugallása céljából; számtalan hasonló példát idézhetnénk Ady, Babits, Kosztolányi, Kaffka vagy Balázs Béla verseiből.

A közelmúltban több nyelvész is kutatta a szecessziós stílus sajátosságait. Közülük ezúttal is ki kell emelnünk Szabó Zoltánt, aki nem ért egyet Lukács György idézett véleményével, de nem helyezkedik Halász vagy Diószegi álláspontjára sem. Szerinte a szecesszió csupán a kor egyik stílusa, és minden bizonnyal a *Nyugat* egyik újjító stílusa. Javasolja, hogy a szecesszió „magyar változatán” belül két szakaszt különböztessünk meg: egyrészt a 19. század utolsó, másrészt pedig a 20. század első évtizedét. Az első szakaszban tárgyalna olyan írókat, mint Ambrus, Bródy, Gozdu, Herczeg, Iványi, Justh, Papp, Pekár, Czóbel, Krúdy, míg a második szakaszban vizsgálná Ady, Babits, Kosztolányi, Kaffka, Török, Szomoró, Csáth, a Cholnokyak, Elek és Lovik munkásságát. Ezt azzal indokolja, hogy a magyar szecessziót az első időszakban gyakorlatilag azonosították a dekadenciával, ám még nem formálódtak meg a szecessziós stílus általa

41. Pór: *Az európai és a magyar szecesszió líraszemlélete*. 124.

42. Bródy Sándor: *Az ezüst kecske*. <http://mek.oszk.hu/00600/00628/00628.htm#09>

(is) dominánsnak tartott szervező elvei: a díszítettség, a motívumok indázó, hullámzó, tekerdő világa, a „halmozódó motívumok dús festőisége”.⁴³

A díszítő motívumok impresszionista kezelésének sajátossága abban áll, hogy a jelzős szerkezetek a hangulat kifejezései, míg a szecesszióban ugyanezek *dekoratívvá* válnak. Ezért van, aki a szecesszió stílusát „stilizált impresszionizmusnak” nevezi, utalva ezzel a költői képek fokozott stílárius közvetítettségére. A stilizáció úgy valósul meg, hogy bizonyos ismétlődő szavak megalkotják a jelentés szerkezeti vázát, egyfajta kohéziós erőt kölcsönöznek neki, s ezen a strukturális alapon szemantikailag szimbólumok és allegóriák jönnek létre. A szecesszió előkészítette a talajt az expresszionizmus számára, ezért „fél-avantgárdnak” is tekinthető.⁴⁴ Az utóbbi években kísérletek történtek arra is, hogy az impresszionista és a szecessziós stílust elkülönítsék egymástól azon az alapon, hogy a reflexió az impresszionizmusra, a leírás pedig a szecesszióra volna jellemzőbb. Míg az impresszionista kép a benyomások és az asszociációk logikáját, a szecessziós leírás „a szem logikáját” követi, vagyis mellérendelő felsorolást ad, az igeiség háttérbe szorításával, a mondatokat pedig kihagyásos szerkezetek „kapcsolják” össze. A szecessziós elbeszélői technikájú író tehát színpadszerű beállítású, vizuális elemekből megrajzolt állóképet alkot.⁴⁵ Az egyes alkotók esetében néha valóban feleslegesnek látszik a szecessziós és impresszionista jegyek szétválasztása.⁴⁶ Ám ha egy műalkotáson vagy akár egy életművön belül lemondunk is a szecessziós jegyeknek a többi irányzattól való stilisztikai alapú elkülönítéséről, ugyanezt nem tehetjük meg akkor, ha a szecesszióról mint korszakról vagy korstílusról beszélünk. Ebben az esetben csak a komplex, több szempontú (kultúra-, művészet- és irodalomtörténeti, filozófiai, poétikai és stilisztikai) megközelítésmód együttes alkalmazása teszi lehetővé a fogalmak elkülönítését.

43. Szabó: *A magyar szépirói stílus...* 174.

44. Szabó: *A magyar szépirói stílus...* 182.

45. Murvai Olga: *Szecesszió – állókép vagy mozgókép?* In: Szabó Zoltán (szerk.): *„Aranyalakra arannyal”*. *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2002. 148–167.

46. Baranyai Mihály: *A szecessziós stílusirányzat nyelvi jellegzetességei Kaffka Margit novelláiban*. [Http://www.filologia.hu/tanulmanyok/a-szecessziós-stílusirányzat-nyelvi-jellegzetességei-kaffka-margit-novellaiban.html](http://www.filologia.hu/tanulmanyok/a-szecessziós-stílusirányzat-nyelvi-jellegzetességei-kaffka-margit-novellaiban.html)