

---

# HAGYOMÁNY

---

## KÖNYVEK A SZECESSZIÓRÓL\*

BORI IMRE

1.

A jugoszláviai és a magyarországi téli-tavaszi könyvprodukción a szecessziót állította a figyelem előterébe. Mintha az iránt az ötvenes években ébredt érdeklődésnek egy egészen friss és erőteljes hulláma dobta volna a szemünk elé a szecesszió történetét tárgyaló, nagy terjedelmű, gazdagon illusztrált összefoglaló munkákat szerbhorvát és magyar nyelven, talán már annak bizonyosságaként, hogy az a fél évszázados „ellenérzés”, amely a szecesszióval szemben megnyilatkozott, csökkenőben, az iránta tanúsított megértés pedig növekedőben van. Mert akár külön tanulmány tárgyát is képezhetné annak az ellenszenvnek a története, amelyet a szecesszióval kapcsolatban megfigyelhetünk, mondanunk sem kell, mennyire feltűnő módon, talán megmagyarázhatatlanul is. Nem is ismer a művészet- és irodalomtörténet olyan művészi irányt, amely ellen ennyire összeesküdött volna az utókor: évtizedeken keresztül még elnevezéseit sem írták le, arról a félre nem érthető szándékról vallva, hogy a szecessziót ki kell törölni nemcsak a hétköznapi, hanem a tudományos gondolkodás világképéből is. Bernáth Mária 1973-ban igen óvatosan és körültekintően megfogalmazott mondatokban a következőképpen rögzíti ezt a szecesszió iránt táplált ellenszenvet. A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben című tanulmányában: „A szecessziót mint egyetemes stílust már csak az utóbbi években tárgyalják. A 20-as, de még a 30-as évek művészettörténetei, ha meg is említenek egy-egy fontosabb egyéniséget, egyelőre nem veszik észre sajátos és más stílusirányzat kötelékébe nem sorolható jegyeiket, legfeljebb egyéni invenciókról be-

\* Bela Duranci művészettörténésznek a vajdasági építészeti szecessziót bemutató sorozata főként az alapvető tények és adatok feltárásának szándékával készül, de egyúttal szoros kapcsolatot mutat, a szecesszió iránt megmutató, egyre gazdagabb és szerteágazóbb, történeti és esztétikai, művelődés- és művészettörténeti kutatásokkal. Ez a szoros kapcsolat indokolja, hogy Bori Imrénék az újabb szecesszió-irodalmat bemutató tanulmánya — a rovatcímétől függetlenül — az építészeti cikksorozat mellett jelenjen meg, annál is inkább, mert érdeklődésének homlokterében éppen a művészeti szecesszió áll. (A szerk.)

szélnek. A neo-impresszionizmus varázsszava mindenre magyarázatot kínált Cézanne-től Holderen keresztül Kandinskyig. Ha valaki, mint pl. Gurlit vagy Muther fel is figyelnek valami újra, inkább a megdöbbenés csendül ki soraikból, vagy a stílusnak a létjogosultságát is vitatják, esetleg kizárólag az iparművészet területére korlátozhatónak tartják.” Érdemes feladat lehetne éppen az ilyen és az ehhez hasonló közelítési módok miatt azt is vizsgálni, mi volt a szecesszióban, ami annyira irritálta a vele foglalkozókat évtizedeken át, ho'ott a befogadás szintjén az olyan extremitások is polgárjogot nyertek a művészettörténetben, mint amilyen mondjuk a futurizmus vagy a dadaizmus volt a szecessziót követő időkben. Az impresszionizmus egyeduralmával nyilván nem lehet magyarázni a szecesszióval szemben gyakorolt sajnálatos kivételezést, noha erre is gyanakodhatunk. Gondoljunk csak a poszt-, illetve a neo-impresszionizmus terminus technicusára, amely éppen a szecessziós törekvések fedőnévévé vált, miként azt Bernáth Mária tanulmányának tudománytörténeti áttekintése dokumentálja.

Az igazi magyarázatot minden bizonnyal abban a szemléletben kell keresnünk, amely a XIX. századhoz, abban pedig a századvéghez és a századfordulóhoz való viszonyukat minősíti: ebbe nem fért bele sem a szecesszió „ideológiája”, sem pedig a szecessziós stílusvilág. Úgy tetszik, századunk gondolkodása felismerte ugyan, hogy a XIX. század második felében gyökeres fordulat következett be az emberiség életében, hogy — mint Ady Endre énekelte — „Minden Egész eltörött...”, minden lehetséges következményét azonban nem vonta le, s főképpen nem alkalmazta következetesen, amikor a XIX. század második felének művészeti, irodalmi jelenségeit rendezti, kor- és kórképét leírni kezdte. Mintha továbbra is az „egész” illúzióját táplálta volna, amikor a romantika nagy korszaka után felállította az impresszionizmus-expressionizmus és posztimpressionizmus-absztrakt művészetek sorrendjét. És csak most, a hetvenes években válik mindinkább művészettörténeti-irodalomtörténeti meggyőződéssé, hogy — miként Bernáth Mária szögezte le — „a 19. sz.-ban már nem kereshetünk átfogó korstílusokat”, s nem találunk a XX. században sem. Nem ezzel kell magyaráznunk-e, hogy az egyes stílusok életének az ideje lerövidült, a stílusváltások ritmusa pedig felgyorsult a régebbi korokhoz viszonyítva? S nem ez jelzi-e, hogy az egyes stílusvilágokban összegeződő érzelem- és gondolatrendszer a művészek szubjektív szándékában emelkedhetett az egyetemesség szintjére, valóságosan azonban ezt a szerepet már nem játszhatta?

Mindenképpen tény tehát, hogy a „művészettörténetekből kimaradt a szecesszió tárgyalása”, ilyen módon megfeledkezett a művészettörténet a szimbolistákról is, akiknek művészete a szecessziót is feltáplálta. Nos a szimbolista festői iskolára hívja fel a figyelmet Philippe Jullian: *The Symbolists* című könyvének szerbhorvát nyelvű kiadása (*Simbolisti*. Jugoszlavija Kiadó Beograd, 1978), amely elégtételt kíván szolgáltatni a szim-

bolista festészetnek. A szerző bevezetőjében nem véletlenül arról beszél, hogy vállalkozása még tíz esztendővel ezelőtt is elképzelhetetlen volt: az első szimbolista festészetet bemutató kiállítás ugyanis csak 1969-ben nyílt meg Torinóban. Ez azonban csupán azt dokumentálta, hogy a szimbolista kifejezési mód és a szimbolista ihlet Milánótól Bécsig, Darmstadtól Glasgowig egykoron jelen volt a művészeti életben. Felfedezés-számba ment viszont az 1972-ben és 1973-ban megrendezett párizsi és londoni kiállítás. Ezeken játszódott le a szimbolizmus rehabilitációja, s mi több, ekkor vált kétségtelenné, hogy a szimbolista festészet a modern művészet kialakulásának időszakában az impresszionizmussal szemben *alternatívát* jelentett, és azt a fonalat adja kezünkbe, amely a romantika után a szecesszióhoz, majd pedig a szürrealizmushoz vezetett. Jellemző lehet, hogy 1961-ben egy Gustave Moreau-t még csak azért emlegetett a művészettörténet, mert festészete André Bretont bővölte el, s ily módon a szürrealisták egyik őszüket tisztelték benne. Philippe Jullian ellenben a hetvenes években már a „fekete szimbolizmus” talán legjelentősebb egyéniségeként tartja számon, akárcsak Puvis de Chavannes-t is, akit a „fehér szimbolizmus” képviselői közé sorol, egy harmincas évekbeli csoportosítás nyomán, amely szerint az angyalokat és a virágokat festő „fehérek” Swendenborgon ihletődtek, a halálalá barátkozó „feketék” pedig Poe gondolataiban kapaszkodtak. Feltűnést kelthet Puvis de Chavannes besorolása a szimbolisták közé, holott az olyan közmegegyezésen alapuló jellemzése, mint amilyen Németh Lajosé is *A XIX. század művészete* című 1974-es könyvében, jelzi ennek lehetőségét: „Áttekinthető, objektív szemléletű szerkesztésmód jellemezte, ugyanakkor festményeinek halvány koloritja, gyakran vallásos, misztikus hangja lírai ihletésű... Tematikája némelykor a szimbolizmushoz is közeledett,” Jullian igen szellemesen magyarázza Puvis besorolását a szimbolisták közé még életében: annyiszor helyezték a szimbolisták társaságába, hogy végül szimbolistává vált.

A két nagy mester különben már az 1860-as években ellenpontja volt a magáról jelt adó impresszionizmusnak, a szimbolista mozgalom kezdetét Jullian mégis 1886-ra teszi, amikor Jean Moréas nevezetes szimbolista kiáltványa megjelent, végpontját pedig az 1895-ös esztendőben látja, amikor a szimbolisták fokozatosan az akadémizmus felé közelednek. Különben is 1898-ban meghalt Moreau, Puvis de Chavannes, Burne-Jones és Mallarmé. Az 1900-as világi kiállításon még jelen vannak, és elveik realizálódását megélhetik még a fényképészetben is: 1900-ban már vannak szimbolista fotográfiaiak. Azután gyorsan feledésbe merülnek. Jullian azonban egészen Picasso Guernicájáig nyomoz a jelképes kifejezésmód után, nem beszélve a szürrealizmusról, amelyet Jullian is a szimbolizmus „feltámadásának” tart, amit Breton feltűnő vonzódása Moreau képeihez csak megerősíthet. Szerzőnk különben az olvasó szellemes kalauza a könyv szimbolista „palotájának” termeiben, amelyekben Baudleaire, Wag-

ner, különösképpen pedig Flaubert szelleme íze, de feldereng Balzac szellemalakja is, azé a Balzacé, aki *Az ismeretlen remekmű* című regényt írta. Flaubert kapcsán természetesen nem a *Bovaryné*ről van szó, hanem az elbeszélésekről: a Szent Antal megkísértéséről, az Irgalmas Szt. Júlián legendájáról és a Heródiásról. A Salomé ugyanis a szimbolisták „fatális asszonya”, és Szent Genovéával együtt a szimbolista mozgalom pólusait jelképezi: a bűnt és az ájtatosságot, a képzeletet és az elmélkedést — annak a miszticizmusnak a két arcát, amellyel a századvég „gondolkodó” művészei egyszerre fordulnak a mennyország és a pokol látványa felé. Sok szimbolista — nem véletlenül — végül is „megtért” lélek lesz, vallásba kapaszkodó, akiket azonban nem tud már a katolicizmus sem kielégíteni, amely a XIX. század második felében „materialistává” lett. A szimbolisták lelki válsága kortünet tehát, idealisztikus módon ők éltek meg elsőként a darabjaira hullott világ tragédiáját.

Philippe Jullian bevezető tanulmányában nem idegenkedik az érzékletes, nagyon is szemléltető részletek felsorakoztatásától sem: botanizálása például jó bevezető a szimbolizmus ikonográfiájába. Szerinte a szimbolisták virágoskertjében ott volt a napraforgó, a nőszirm (amely a phalosz jelképe), a hortenzia, az ibolya (Lezbosz virága), a rózsza (elsősorban a hervadt), a liliom (amely a kéjvágyát éleszti, éppen ezért nem is az érintetlenség jelképe) és az orchidea, amelyet inkább a költők emlegettek. S ha már a „lelki állapotok heraldikájáról” van szó, Jullian leírja a szimbolista címer kedves madarait is: a hattyút és a pávát, az utóbbiról megjegyezve, hogy az gyakran Bizánc képét volt hivatva megidézni. A kert, ahol ezek a virágok nyílnak, mintha kolostorkert lenne, ahová a fény oszlopsorok és lombok szűrőjén át érkezik. A medencék vizében „szent” Ophélie és „szent” Narkissos, azaz Narcissus arca tükröződik, nem messze tőlük virág-lányok tanulják a széppélevés mesterségét. A kihalt városok felé vezető utakat olyan ciprusok szegélyezik, amilyeneket Böcklin festett. S ezek a halott városok! Velence és Firenze, Oxford és Brugge — és elsősorban Brugge, amely a szerző szerint a szimbolisták fővárosa, tele misztikával és titokkal, ahol Huysmans kanonok barátja cerebrálja a fekete miséket. S Huysmans neve az irodalmat hívja elő, hiszen a szimbolizmusban irodalom és a festészet szinte szimbiózisban létezett együtt, és ha képzületet, akkor a formaválasztás került előtérbe, ha irodalmi szöveg, akkor az allegória, azaz, a festészeti, illetve a szépirodalmi „jel”, hiszen, mint Maeterlinck meghatározta, a „jelkép szerves belső allegória, amely gyökereivel a sötétségbe kapaszkodik”.

Könyvünk szerzője jelzi a szimbolizmusból kiinduló művészeti utakat is: az *art nouveau*-é kétségtelenül az első, de felsejlik az expresszionizmusé, úgy, mint a posztimpreszionizmusé, még inkább pedig a szürrealizmusé Moreau vásznai révén. A legidősebb nyilvánvalóan a szecesszió kérdése, és Philippe Jullian igyekszik frappáns tömörséggel háttérvonalat húzni a szimbolisták és a szecessziós ideált követők között,

hiszen a szimbolizmus fénykora a szecesszió nagy áttörésének az időszaka és gyakran csak a művészi „nyomaték” dönti el, hogy valakit szimbolistának vagy szecessziósnak minősítenek-e. Szerzőnk elfogadja azt az álláspontot, amely szerint a szimbolisták „gondolkodók”, az *art nouveau* hívei pedig „művész-munkások” voltak. De azt a benyomásunkat sem titkolhatjuk, hogy valójában a szimbolizmus időszerűsítette a szecessziót, s mi több: olyan módon, hogy a szimbolizmus mintegy a feltétele volt a szecesszióknak, mintha nem lenne más, mint egyik lehetséges megjelenési formája a szimbolizmusnak. Ezt engedi sejtetni Gabriele Sterner is *Jugendstil* című, a belgrádi Jugoslavija Kiadó gondozásában megjelent könyvében. Nem központi kérdése ez, különösképpen, hogy főként az építészetre és az iparművészetre figyel, a szimbolizmus pedig elsősorban festészet és irodalom volt. Neki is azonban állást kellett foglalnia ebben a szakirodalomban mindvégig jelenlevő kérdésben, és teszi ezt könnyedén, szellemesen. Idézi például Baudelaire 1855-ös *Útrahívás* című költeményének sorait arról, hogy van világ, hol minden szépség, luxus, stílus és élvezet (a vers kérdéses sorai Szabó Lőrinc fordításában közelről sem azt fejezik ki, amire szerzőnk hivatkozik, s hangzik a következőképpen: „A világ ott csupa rend, szépség, gyönyör, pompa, csend...”), arra gondolva, hogy éppen ezek a minőségek váltak a szecesszió eszményeivé is. Könyve egy másik helyén Puvis de Chavannes-ról mondja, hogy a szecesszió őse volt, de nem lehet a szecesszió művészei közé sorolni. Legszemléletesebb határt a szimbolizmus és a szecesszió között Aubrey Beardsleyről szólva húzott, mondván, hogy Beardsley a grafikai formaadás szempontjából kétségtelenül a jugendstil, azaz a szecesszió művésze, mondanivalója azonban a szimbolistákkal rokonítja. Tehát olyan szimbolista ő, aki kifejezési formáját a szecesszióban találta meg. Ugyanerre figyelmeztet Émile Gallé műveivel kapcsolatban is: ornamentikája szecessziósan florális, a kifejezésnek ellenben szimbolista az „ereje”, a szegfűhöz való vonzódása pedig még egyértelműbbé teszi az összefüggéseket, hiszen a szegfű *A romlás virágainak* csokrából való és Gallénál hangulat kifejező szerepet kap, minthogy a misztikusok felfogásában a szerencsétlenség virága.

Gabriele Sterner szerint a szecesszió (különben ő következetesen a „jugendstil” terminust használja!) akkor kezd formálódni, amikor Európa megismerkedik a japán művészettel, elsősorban a grafikával, és alkalmazni kezdi a belőle kiszűrt vizuális tapasztalatokat, ami együtt járt a harmadik dimenzió végleges elvetésével, de a felület-kultusz elhatalmasodásával is, másrészt amikor a „tisztá” művészet elvével szemben a művészek magukévá teszik a társadalmi reform gondolatát (aminek realizálódása természetesen soha nem következett be!), ugyanakkor megkívánják a művészi munka totalitását, az „összművészetet”, vallva, hogy a művész ezermester. A szecesszióra esküvő művész nem akart *csak* festő vagy *csak* építész lenni, hanem minden. Hector Guimard, a párizsi met-

ró lejáratainak tervezője egyszerre volt építész, szobrász, asztalos és iparosmester — eszményi kézműves a francia kapitalizmus fénykorában! A szerző azonban nem krónikása, hanem megmutatója akar lenni a szecessziós művészeti történéseknek, éppen ezért csak alapvető információkat ad és megelégszik például annak megállapításával, hogy a szecesszióval kapcsolatosan a „helyzet 1900 körül váit világossá” — a „vonal” uralma, amely a szecesszió vezérmotívuma, és amely látszólag a végtelenségig görbül és folyik, akkoriban állt delelőjén. A szecesszió határait azonban nem mossa el időben sem: „A jugendstil — mondja — német neve a művészettörténet ama korszakának, amely körülbelül tizenöt esztendőtt foglal magában, 1890 körül kezdődik, és a századfordulót követően gyorsan véget is ér.” Sterner asszony, láttuk már, a szecessziót a vonal művészetének tartja, szerinte az ornamentika jellege szabja meg a felületek kompozícióját, ebből ered a dekoratív megoldásokra való művészeti törekvés is. Ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a szecesszió a *hangsúlyozott érzések* stílusa, és hangsúlyos benne az „esztétizmus” is. Nem vádolható azonban kizárólagossággal felfogásában, főleg, amikor a szecesszió kifejezési lehetőségeiről kell beszélnie. A „tisza fantasztikumtól”, amely a szerző szerint a kezdeteket jelemezte, az allegórián át a jelképig, és ezen is túl a modernizmusig terjednek ezek a szecessziós művészeti lehetőségek. Ugyanezt teszi, amikor a szecesszióban érvényre jutó tendenciákat említi, és úgy tartja, hogy két iránya volt. Egy „virágos” (floralis) és egy már-már absztraktnak nevezhető. Ezek azonban nem egymás mellett párhuzamosan léteznek, hanem egymással állandóan érintkezve, egymásra hatva. Ugyanezt tapasztaljuk, amikor a szecesszióban jelen levő fantasztikust és mítikust emlegeti, vagy pedig a naturalizmussal párosult „merész finomságot” — a „vissza a természethez” elv jellegzetes és elsősorban a szecesszióra jellemző realizálódását.

A szecesszió „természet-elve” a mozgalom „virágos” változatában érvényesül a legközvetlenebbül, és Gabriele Sterner éppen ezért fokozott figyelemmel kíséri ennek problematikáját, mert nem szabad azt sem felednünk, hogy a szecessziós „vonal” leginkább virág-rajzokban mutatja magát. Az „art naturiste” új felfogásáról van szó, amely a virágok iránti feltűnő rajongásról tanúskodott, és stilizálás nélkül használta fel a természetben közvetlenül megfigyelt virágokat, és avatta őket formanyelve részévé. A kifejezés erejét a virágok jelképi jelentésének alkalmazása növelte. Ilyen módon vált a szecesszió kedves virágává a nőszirm, a kála, az orchidea, a liliom, azután pedig az egzotikus virágok sora. „Az egzotikus virágok segítségével — írja a szerző — teljesen tudatosan készül a meghatározott és kívánt hangulat. Guimard orchidea formájú lámpái érzékiséget lehelnek, amit az ornamentika erotizáló kapcsolata a nőiség jelképével vált ki. A testiség érződik, amely tudatosan megéltté és elemzetté vált.” Ugyanezt mondja el René Lalique ékszereiről is, amelyeken a növények élőlényekként jelennek meg. Az alacsonyabb

rendű élőlények viszont filozófiai-művészeti okokból jelennek meg a szecesszió ikonográfiájában. A művész általuk kerül az élet ősformáinak közelébe, képlékenységük révén pedig a „görbe vonal” elvéhez való közeledést segítik elő.

Nagyjából érthetővé válik a fentiek alapján az is, hogy a szerző elsősorban az iparművészetben figyeli a szecessziós ízlés történetét. Ha stílselemzést végez, a párizsi metrolejárat kerítésével foglalkozik, ha a szecesszió problematikáját akarja felvetni, Henry Van de Velde alkotásairól beszél. Könyvének legnagyobb része a különböző iparművészeti iskolák és központok munkáját ismerteti. Nagyobb teret szentel például a művészi módon megmunkált üveg kérdésének, mint a festészet és a szobrászat ismertetésének. A szerző felfogása szempontjából nagyon is érthető módon: ő a szecessziót egy nagyszabású dekoratív művészetnek tartja, amely a művészi ipar termékeiben fejezte ki magát. Véleménye szerint a festészetet és a szobrászatot jobb kizárni a szecesszióból, mint figyelmet szentelni neki. Megkerülni azonban ő sem tudja a festőket és a szobrászokat. Dicsérni kénytelen egy Francz von Stuck képeit, melyeknek nőalakjai erotikával teltek és egzotikus bájít sugároznak, minthogy össze tudta kapcsolni a naturalista előadásmódot az absztrakcióval, és beszélnie kell Gustav Klimtről, („Képeim nincs perspektíva, ornamentálisak és lemondanak a térhatásról...”) valamint Jan Tooropról, cím szerint is emlegetve a Három menyasszony című képét, amelyen a vonal önállóságát érzékeli. De dicséri Edvard Munchot is, akiről azt tartja, hogy a legtehetségesebb olyan festőművész, akit szecessziósnak lehet nevezni. A belga Georges Minne-t pedig szecessziós szobrászként méltatja. De hogy prekoncepcióját mégse kelljen megtagadnia, magáévá teszi azt a nézetet, hogy azokat a festőket, akik „tudatosan használták fel a jugendstil stíluseszközzeit”, részben a művészi-iparos allegória”, részben pedig a szentimentális naturalizmus képviselőinek kell tartani. A Nabis-csoportot viszont olyan szimbolizmus művelőinek tartja, amelyben Gauguin „szintetizmusa” is jelen van.

Bőkezűbbnek látszik Gabriele Sterner ellenében Champigneulle, akinek *L'Art nouveau* című könyve *Art nouveau Jugendstil Szecesszió* címmel jelent meg 1978-ban Budapesten, amelyben a „korszak népszerűsítő bemutatására” vállalkozott. Ugyan ő is azt vallja, hogy az iparművészet volt az art nouveau igazi megnyilvánulási tere, de a mozgalom nagy hatását figyeli a festészetben és szobrászatban is: „Egyetlen olyan igazán nagy szobrász vagy festő sem akadt, akit a szó szoros értelmében és teljes egészében a szecesszióval jelölhető stílus körébe sorolhatnánk, a kor egész művészi irányzata mégis mélységes hatással volt a szobrászatra és festészetre.” Elgondolkodtatóak és gyümölcsözőek ebből adódó végkövetkeztetései:

„Ha nem szűkítjük le szándékaira és jelentőségére, akkor az art nouveau nehezen meghatározható művészeti irányzat. Először is azt állapít-

suk meg, hogy az európai művészet egyik jelensége. Országoként különböző neveket vett fel; többé-kevésbé éles, határozott nemzeti jellegzeteségeket mutat fel. De áthatotta a XIX. század utolsó éveit, tovább élt századunk elején is, olyannyira, hogy bizonyos körökben valósággal filozófiává, etikává és viselkedésformává lett.”

Champigneulle hangsúlyozza a mozgalom egyetemességét is: a szecessziót ugyanis nem egyetlen központ sugározza, szerte Európában körülbelül ugyanabban az időben azonos, illetve egymáshoz hasonló szellemi törekvések adtak hírt magukról, amelyek egy „új”, egyetemes, tehát az elvesztett „Egészet” helyreállító modern művészet megteremtését célozták. Az sem véletlen, hogy „egy ilyenfajta új stíluseszmény nem egyszerűen esztétikai forradalmat jelentett: egyszerre volt poétika, filozófia és emberbaráti, szociális színezetű eszmei mozgalom”. Ilyen ambíciókkal századunkban majd csak a szürrealizmus lép fel. A szerző, egészen jogosan, arra is figyelmeztet, hogy a szecessziót sem lehet elvonatkoztatottnak, „zárt jelenségként” tárgyalni, „Fejlődése — mondja Champigneulle — számtalan ponton összefonódott az embernek a művészethez, valamint a művészetnek a társadalomhoz való viszonyával.”

Jellemző lehet, hogy a szecesszió kutatás egyik központi kérdése a mozgalom határainak meghúzése. Időben is, hiszen kezdetének pontos dátumával kapcsolatban ma sincs még közmegegyezés. Sterner asszony, láttuk, kezdeteit az 1890-es évek legelejére teszi, Champigneulle az art nouveau kulcs-dátumait felsorakoztatva az 1883-as esztendőben jelöli ki. Gallé ekkor készíti ugyanis első szecessziós üvegtárgyait Nancyban. Még inkább problematikus a korszak többi művészeti mozgalmával való elhatárolásának a kérdése. Az impresszionizmussal kapcsolatosan még kategorikus is lehet a szerző: „Az art nouveau-t, ezt az általános európai művészi jelenséget semmiféle kapcsolat, semmiféle vonatkozás nem fűzi az impresszionizmushoz... Az art nouveau pontosan az ellenkező képzőművészeti kifejezésre törekszik.” A szerző ezzel kapcsolatban adja a szecesszió meghatározását is: „... Az art nouveau zászlóvivői »absztrakt naturalisták«, elemző művészek, ihletüket a természet tárgyainak, mindenekelőtt a növényeknek a »leírásából« merítik, ezeket akarják díszítő repertoárjukba transzponálni, hogy ilyen módon modern stílussal ajándékozzák meg korukat.” Néhány lappal később még egyszer visszatér az impresszionizmus kérdésére. Az összevetés ugyanis csábító, megkönnyíti a szecesszió jellemzését. Szerzőnk például amikor arról beszél, hogy a szecesszió jegyében alkotó művészek egészen másképpen értelmezik a természet felfedezését, mint az impresszionisták, akik a művekben a természet kiváltotta hatásokat rögzítik. Az art nouveau képviselői a „természet részleteit igyekeznek a botanika módján elemezni, olyan dekoratív változtatásokat eszközölni rajtuk, amelyek révén eljuthatnak szintézisükhöz”. Itt talál alkalmat a szerző arra is, hogy a szecesszió forrásaira mutasson, mert fentebb idézett megállapítását folytatva ezt írja: „A fej-



lődés ilyen irányba való terelésében nyilvánvaló a preraffaelita mozgalom és a szimbolizmus hozzájárulása. Rajtuk kívül még a japán művészek szerepét kell megemlítenünk, akiket ekkoriban fedez fel Európa.” Az igazi dilemmát a szimbolista művészet létezése élezi ki Champigneulle szemléletében is. Ezért kényszerül például ilyen mondatot leírni az art nouveau-val kapcsolatban: „Volt benne valami misztikus, a preraffaelitizmussal rokon alapvonás, amely bizonyos tekintetben egybeolvadt a szimbolizmussal.” Ha a preraffaeliták közvetítésével William Blake a „távoli előfutára” a szecesszióknak („Művének gyökerei a barokkba nyúlnak, és ugyanakkor az art nouveau jelenik meg benne, még mielőtt megszületett volna.”), Gauguin a „mindent merés jogának” hirdetésével hat, és Champigneulle a szecessziós művész egyik legjellemzőbb erényét éppen merészségében látja. A francia szerző érdekmentként kell említenünk, hogy kellő figyelmet szentelt a szimbolizmusból kibontakozó szecessziós törekvések rajzának. Ezekben a törekvésekben a preraffaelitizmusnak alighanem a katalizátor szerepét kellett játszania. Champigneulle szerint a preraffaelitizmusnak a „mondák világát és elveszett paradicsomokat életre keltő álmai olvadtak egybe a szimbolizmussal, és készítették elő a szecesszió kibontakozását”. De szükség volt Gauguin „cloisonizmusára”, illetve a divionizmusra, és azokra, akik valamilyen formában ki tudtak lépni a „normatív ízlések” köréből ahhoz, hogy az art nouveau, az „új művészet” megszülessék. És ebben a kérdésben a szerző elbizonytalanodását látjuk. Amikor a *Revue Blanche* című folyóiratot méltatja, azt mondja, hogy benne „egy olyan eszmeáramlat uralkodott, amelyikben már ott forrt egy új, a szimbolista költők és írók keresetten kifinomult stílusával rokon művészi felfogás. Anélkül, hogy a festőket, akik a modern művészet elindítói voltak, kivétel nélkül mind az art nouveau zászlaja alá kívánnánk sorolni, nehéz tagadni az őket egymáshoz közel hozó megfeleléseket és rokonságokat”. És olyan neveket emleget, mint Gustave Moreau, Böcklin és Puvis de Chavannes, azután Seurat, Gauguin. Gauguin pedig a „nabik” példaképe — őket viszont már majdnem egyértelműen a szecessziós festők közé szokták sorolni. És Champigneulle emlegeti Debussy nevét is. Szerinte az 1902-ben bemutatott *Pelléas és Mélisande* fejezi ki legmélyebben a kor hangulatát. A szecesszió égboltján Debussy zenéjének a „napja” ragyog. S itt kockáztatja meg a francia szerző azt az állítást is, hogy a szecesszió ismérvei közül a „benne megnyilatkozó avantgard szellem a legfontosabb”. Ebben van élete és halála egyaránt: ugyanis „amikor többé nem talál ki semmi újat, hanem önmagát ismétli és a piacra dolgozik, már halálra van ítéelve”. A szerző azonban, mert még mindig a határkérdések szférájában szemlélődünk, nem mehet el megjegyzés nélkül a szecessziós művészek kétkészségének látványa mellett sem. Miközben azt fejtegeti, hogy a szecessziót a „hajdani nagy stílusokhoz” hasonlíthatjuk a kifejezőmód változatosságára alapján, és szintetizáló jellegét emeli ki, az impresszionizmus és a sze-

cesszió közötti mozgásokról is beszél. Gauguin elhagyta az impresszionizmust a lineáris és a cloisonné festészet kedvéért, Bonnard ellenben, aki előbb a díszítésben lelte örömét, később az „impresszió” gyönyörébe merült. „Egyes művészek, és nem is a legjelentéktelenebbek — írja Champigneulle —, egyszerre tudtak részt venni e két látszólag ellentmondó, de azért mégsem egyszerűen egymásra telepedő, egymást kioltó korjelenségben, ez magyarázza meg, miképpen szerepelhet egy Gauguin vagy egy Toulouse-Lautrec az impresszionizmus antológiáiban.” Láttuk, a szimbolizmushoz való kapcsolódásban is hasonló a helyzet: meg is lehet és meg is kell húzni a határokat, egyben azonban meg is kell lazítani. Olyan korról van szó, amely „nagy” stílusát tulajdonképpen stílus- és irányváltatokban fogalmazza meg, az „Egész” illúzióját csak ilyen módon tudja megközelíteni.

Champigneulle le is mond a szecessziós stílus morfológiai határainak rögzítése szándékáról — akkora ellentmondásokat lát egyes megvalósulásai között. De elidőz virág- és nő-motívumainál. Ha szecesszióról kell beszélni, ezeket megkerülni nem lehet. „A fát és lombjait, a növényt és virágait veszi elő és változtatja, gyúrja, nyújtja, hajtogatja őket kedvére a művész, aki bizonyos meghatározott kereten belül válogat. A szecesszió legfőbb jelképei között szerepel a lilium, a nőszirm, a hajnalka, a páfrány, a mák, a virág-növény páva meg az erdei liánok, amelyeknek kígyói, hullámzó vonalai ott kanyarognak épületeken és bútorokon. Így születik meg a hírhedt »ostorcspás«-stílus, és válik a szecesszió jelképévé.” A virág pedig a nőt idézi. „Volt ezekben a kecsesen kígyózó-vonagló virágkompozíciókban valami gyönyörteli, szerelmes hízélgés, amely félreérthetetlenül nőre emlékeztetett.” A nők pedig virágok képzetét csalták elő, „kezdenek virágokhoz hasonlítani” — mind a kettő „édes mérget” hordoz magában. Természetesen nem a szende lányka a nő-ideál, hanem Salomé, ahogy Beardsley rajzolta, vagy Judith, ahogy Klimt látta. Ezek indulatait sugározzák a többiek is kosztümösen vagy mezítelenül. Mintha mindegyikük Krafft-Ebingtől szerezte volna életismertetét, vagy járt volna már Freud doktor rendelőjében.

Champigneulle arról is meggyőzi az olvasót, hogy a magyar nyelvhasználatban szecesszióként ismert, sok nevű irányzatnak, a kulcskérdése nem építészetének vagy iparművészetének az értelmezése és leírása, hanem festészetének az interpretációja, de hozzá kapcsolhatjuk még zenéjének és irodalmának a kérdéseit is, nem beszélve filozófiájáról, amellyel egyik szemügyre vett könyvünk sem foglalkozik. A francia szerzőnek a szecesszióval szemben tanúsított toleranciája azonban mindenképpen rokonszenves. Nem is zárhatjuk le szemlélődésünket mással, mint talán legkategorikusabb állításával:

„Az art nouveau mindenekelett egy szellemi magatartás kifejezése. Nem zárható be semmiféle meghatározásba, de ha nyomait kutatjuk, akkor felfedezhetjük benne az azonos elemeket. Azt szokták mondani,

hogy az »új művészet« új jelzője nagyon homályos, bizonytalan. Csakugyan nem új-e megjelenésekor minden művészeti forma? Kétségtelenül az. De ez, amelyről itt beszélünk, mégis tökéletesen rászolgált erre a jelzőre. Ne feledjük, hogy már előtte is számos »megszállott« művésznemzedék kereste, de hiába, a mozdulatlanágból kivezető utat. Az »új« jelző akkor nyerte el értelmét, amikor bebizonyosodott, hogy eljutottak a keresett célhoz.”

Mi azonban tegyük fel a kérdést: Eljutott-e a szecesszió ehhez a bizonyos *célhoz*? Mintha századunk művészetének immár nyolc évtizedes lázas keresése, izgatott kutatása mást bizonyítana! Talán azt kellene mondanunk, hogy a szecesszió szélesre tárta a kapukat az „új” keresése előtt; a preraffaelitizmusból és a szimbolizmusból bontakozva ki a XX. század legfontosabb művészeti irányzatainak „kezdő sebességét” kölcsönözött.

## 2.

A magyar szecessziót nem emlegeti egyetlen fentebb méltatott szerző sem. Kétségtelenül nem azért, mert nem volt magyar szecesszió. A nyugat-európai szerzők még vetnek egy pillantást az Óceánon túlra, Tiffany kedvéért, a Berlin—Bécs vonaltól keletre azonban már nem hatol felénk. Okát ennek nyilvánvalóan a nyugat-európai gondolkodás „nyugat”-centrikusságában is kereshetjük. Valóságosan azonban alapvető ismereteik is hiányoznak, mondjuk a magyar szecesszióról, hiszen „felfedezése” csak mostanában játszódik le. Ha jól meggondoljuk, nem is olyan nagy időköz választja el az 1965-ben Székesfehérvárott megrendezett A századforduló művészete című kiállítást az 1976 decemberében megnyílt párizstól, amely a magyar szecessziós művészet mindeddig legnagyobb seregszemléje volt a Petit Palais termeiben. A székesfehérvári kiállítás nagyjából megjelölte a kor művészetéről való gondolkodás útjait, katalógusának előszava négy nagy művésznevet hangsúlyoz: Ferenczy Károlyét, aki a Szinyey Merse Pál impresszionizmusát viszi tovább, Rippl-Rónaiét, aki „magyar nyelvűjtást hajt végre a művészettörténetben”, azután Mednyánszky Lászlóét és Csontváry Kosztka Tivadarét, aki a „szürrealista tendenciák előérzetében” alkotott. S két „kollektív irányzatot” emel ki: Nagybányát és a magyar szecessziót. Németh Lajos 1968-ban a *Modern magyar művészet* című összefoglalásában, és 1974-ben *A XIX. század művészete/A historizmustól a szecesszióig* című könyvében helyet biztosít a szecesszióknak is 1968-as könyvében. A magyar posztimpresszionizmus és a szecesszió című fejezetében, posztimpresszionistának minősítve Rippl-Rónait, szecessziósnak a gödöllőieket, Csontváryt pedig mindenekelőtt magános művésznek tartva, aki csak részben nevezhető posztimpresszionistának. 1974-es európai seregszemléjében említi Lechner Ödön, Lajta Béla, Kozma Lajos, azután Rippl-Rónai József, Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy

Sándor nevét, majd Csontváryt és Gulácsy Lajost, akiknek művében található szecessziós hatás, és Vaszary Jánost, valamint Egry Józsefet, akik a szerző szerint pályájuk kezdetén szecessziós képeket festettek. A magyar szecesszióval kapcsolatban megemlíti még, hogy az nem tekinthető „osztrák importnak”. „Magyarországon a magyar népművészeti formák transzponálásán keresztül alakult ki sajátos szecessziós stílus.” Meg kell természetesen említeni *A szecesszió* című, Pók Lajos szerkesztette és bevezette antológiát is 1972-ből. Pók Lajos bevezetője tulajdonképpen az első kísérlet a magyar szecessziónak, igaz, dióhéjnyi, de mégis teljes, tehát a zenére és az irodalomra is kiterjedő áttekintésére. De nem hagyható említés nélkül Passuth Krisztina: *A Nyolcok festészete* című 1967-es könyve sem, ha a magyar szecesszióról kell beszélni.

Ennyi előmunkálat ellenére, nem beszélve a részlettanulmányokról, feldolgozásokról, kismonográfiákról (néhány friss kiadvány az ilyenek közül: Bernáth Mária: *Rippl-Rónai József*, Bp. 1976; Katona Imre: *Zsolnay Vilmos*, Bp. 1977; R. Gellér Katalin: *Nagy Sándor*, Bp. 1978; *Lesznai-Képeskönyv*, Bp. 1978; Haulisch Lenke: *Vaszary*, Bp. 1978; *Vezér Erzsébet: Lesznai Anna*, Bp. 1979), a szemléletbeli áttörés erejével hat Szabadi Judit és Koós Judit több szempontból is egymást kiegészítő munkája. Mind a két mű a magyar szecesszió-kutatás fordulópontját jelenti — a szintézisét, amely lehetővé teszi a modern magyar művészet történetének annyira szükséges korrekcióját is. A magyar szecesszió most már „helyére kerülhet” a művészettörténetben, méghozzá nem a poszt-impresszionizmus igen ködös és nagyon is problematikus kategóriájában elleplezve, hanem önálló irányként, az impresszionisztikus, a Nagyványaival jelölt törekvések jelentkezésével egyidőben, az 1890-es években. Valóságosabb képe készülhet tehát ezután a századforduló magyar művészetének, amely egyúttal gazdagodását is jelenti, nézzük akár a magyar művészet és a korszak európai művészetének összefüggéseit, akár a magyar művészet egyetemességét, akár pedig az egyes alkotók munkásságát — eddig ugyanis a szecessziós jelenségek közelről sem kapták meg az értelmezésben azt a megbecsülő figyelmet, amelyet megérdemeltek volna. Állítjuk ezt nem a szecesszió iránt táplált valamiféle különös rokonszenv nevében, hanem az objektív valóság tiszteletében.

A legnehezebb feladata Szabadi Juditnak volt *A magyar szecesszió művészete*. Festészet, grafika, szobrászat, Bp. 1979 című könyvében dolgozva. Neki kellett a szecesszióval kapcsolatos előítéleteket legyőzve vizsgálni a századforduló magyar festészetében, grafikájában és szobrászatában magáról jelt adó szecessziós törekvéseket — egyszerre végezve el az azonosítás és az értékelés munkáját, nemegyszer vitázva is szaktudománya álláspontjaival a szecesszió kérdésében. Érthető tehát, hogy nem minden munkája közben felmerült kérdésre tudott megnyugtató feleletet adni. Legbizonytalanabb akkor, amikor a magyar szecesszió festészetének általános jellemzőit kell megrajzolni, amikor *történetének* erővo-

nalait húzza meg, amikor alakulásának jellegzetességeit akarja leírni. Tudja ugyan, hogy a szecesszió sem „vegytisztá” képződmény, mivel azonban a nyugat-európai szecesszió jelenségeiből kiszűrt preconcepciók befolyásolják, és ilyen módon elvárásai szembe találják magukat a magyar szecesszió „valóságával”, alig tudja zavarát leplezni, és ahelyett, hogy a magyar szecessziót karakterizálná, egy sor negatív megállapítást sorakoztat fel. Mintha eleve az elmarasztalás szándékával kezdte volna munkáját. Nyomban megállapítja például, hogy a magyar szecesszió heterogén képződmény, és emleget kicsinyes valóságértelmezést, fülldt miszticizmust, naturalizmust és stilizációt, részeire bontva pedig klasszicista és romantikus, dekoratív és akadémizmusra valló elemeket talál, mert szerinte ezek állnak össze „képileg új egységgé, tartalmilag új jelentéssé”, tehát „új stílussá”. Amikor történeti szemmel nézi, akkor is egyenetlenséget, széttöredezettséget, öntudatlanságot, tétova, szórványos jelentkezést lát, mintha a magyar szecesszió valóban csak „szórványos, egymással alig vagy nem is összefüggő kezdeményekből” állna. Minősítő jelleget ölt az a megállapítása is, hogy a magyar szecessziós festészet kapcsán nem beszélhetünk sem tudatosná vált mozgalomról, tehát tudatos programokat sem kereshetünk. „A magyar szecesszió — írja Szabadi Judit — nem fejlesztett ki olyan iskolát sem, melynek eredményei az egész magyar festészetet megtermékenyítették, forradalmasítottak volna.” Majd tovább: „De a magyar szecesszióknak nem volt egyetlen olyan európai rangú mestere, olyan vezető egyénisége sem, akinek egész életművét meghatározó stílus lett volna a szecesszió, mint ahogy például ez az osztrák Klimt vagy a svájci Hodler esetében történt. De olyan sem akadt, aki a szecesszió nyomán jutott volna el a XX. századi látásmódot teljesen új irányba fordító absztrakt festészethez, mint például Kandinszki és Klee.” Nem talál olyan központi magot, centrumot sem, amelyből kiindulva „fel lehetne térképezni valamennyi megnyilvánulását”. Kész a legáltalánosabb érvényű megállapításra is: „a magyar szecesszióknak nem volt iránya, csupán elágazásai voltak.” Írja tehát:

A „magyar szecesszióknak talán már az eddig ismertetett vonásai is meggyőznek arról, hogy mennyire »megfoghatatlan« képződmény volt; csupa paradoxon, csupa következetlenség, csupa specifikum, tehát csupa olyan extrém, egyedi, ellentmondó vonásokból összetevődő jelenség, amely alig-alig tesz lehetővé bármiféle általánosítást vagy olyasfajta tipologizálást, amelyet a szecesszióval foglalkozó építészettörténeti irodalom már megkísérelt.”

Ennek okait is kutatja a szerző, s úgy találja, hogy a századfordulón még hiányzott a szecesszió iránti „általános fogékonyság”, de nem tisztázódott a szecesszió fogalma sem. Ezért történhetett meg, hogy egy Walter Craine-ben meglátták a szecessziót, egy Rippl-Rónaiban viszont nem a szecessziós művészt. Találni vél társadalmi okokat is: „S mivel a magyar társadalom a század végére éppen csak hogy megélt a brzoázia

virágkorát — természetesen akkor is csak egy feudális gazdasági és hatalmi érdekekkel összefonódó burzsoáziáról lehet beszélni —, hogy is juthatott volna el máris a polgári létből való kiábrándulásig, a dekadencia szecessziót tápláló élményéig?”

Számtalan ellenvetést lehetne feltenni Szabadi Judit fentebb ismertett szecesszió-képével kapcsolatban. Nevezetesen, hogy nem keresi a magyar szecessziós művészet modelljét, mert nyilvánvalóan a legtöbb negatív előjelű ítélete erre vezethető vissza, hanem egy, az európai szecesszió egészén alapuló eszményi szecesszió-képet szembeállít a magyar jelenségekkel, majdhogynem kötelező érvényűnek tartva mindazt, amit Európa produkált ezen a téren. Holott feltételezhetően egyetlen nemzeti szecesszióban sem lelhető fel minden szecesszióra valló jegy, s folyamataiban is jelentős különbségeket lehet találni. Ha ugyanis nem zavar benünket, hogy a francia art nouveau különbözik mind jellegében, mind történetében mondjuk a bécsi szecessziótól, miért kell, hogy zavarjon benünket a magyar szecesszió sok specifikuma, paradoxona vagy extrém jelensége? Mintha a magyar szecesszióknak nem belső mozgástörvényeit, szemléletét és stílusfelfogását figyelte volna, hanem a szecesszió *külső* történetét, illetve szervezetségét a művészeti élet megnyilatkozásaiként. Ne ítéljünk azonban túlságosan szigorúan! Amikor ugyanis a szerző a magyar szecessziós művészet konkrét jelenségeiről beszél, szerencsére feladni látszik azokat az általános megállapításokat, amelyeket a magyar szecesszió huszonöt esztendejével kapcsolatban mondott, minthogy életét az 1890 és 1914 közötti időszakban rögzíti. S mi több, Fényes Adolf művészetével kapcsolatban azt az állítást is megkockáztatja, hogy a „szecessziós gondolatvilág és stíláriis eszköztár” igen szívósan élt a magyar festészetben, Csók Istvánról szólva pedig a művész „igen karakterisztikus és színvonalas” szecessziós korszakáról beszél, amelyben „nagyvonalú, meggyőző és eredeti tudott lenni”, míg Vaszary Jánost dicsérve azt állapította meg, hogy „igazi művészi meggyőződéssel tette magáévá a szecesszió új értékeket teremtő eszközeit”. E kérdés kontextusában idézhetjük a Nyolcakkal kapcsolatos tételét is, amely ugyancsak ellentmond a magyar szecesszióról általában vallott nézeteinek: „Mindenesetre az ő művészetük volt az, amelyben magától értetődő szemléletté vált a dekoratív képformálás, és amelyben kikezdheterlen esztétikai értéké is szilárdult a síkszerű, kétdimenziós ábrázolás. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk: festészetük a szecesszióknak már hagyománnyá vált eredményeit fejlesztette tovább, természetesen olyan értelemben, mint ahogy például Matisse művészete is bizonyos fokig a szecesszióból táplálkozott.” Amikor ugyanis ilyen módon ítél, akkor a szecesszió ismérveire, mint nevezi, „egyezmenyes sztereotípiáira” figyel, tehát azokra a mozzanatokra, amelyek a szecessziós művészetben belül egyetemesekek. Nélkülük nem is tudta volna realizálni a szecesszióra ismerést. Beszél tehát a kiválasztás kérdéséről, a dekoratív összegezésről, a festőileg egyenértékűvé stilizált

motívumok síkra transzponálására, poétikus emelkedettségéről, amely a szecessziós szépségkultusz túlfűtött életérzése, azután a vonalak merész ívébe foglalt stilizált formákról, feszes kontúrákról, önkényesen ható kigyózó, dekoratív komponálásról, izgató frivolságról, és artistikus szenvedésről. Találunk tömör megfogalmazást is: a szecesszió eszerint „dekoratív jellegű, síkszerű ábrázolásmód, valamint hangulati és szimbolikus értelemben történő színkezelés”. De mindig csak egyes esetekkel kapcsolatban, mintha csak szecessziós festők éltek volna Magyarországon, de nem létezett volna szecessziós festészet, művészet, következésképpen nem is nézett túl az egyes művészi opusokon — kétségtelenül vitatható koncepciójához nagyon is híven. Nem is kereste a szecesszió „belső”, több változatban is manifesztálódó kohézióját. Ő művészekre figyelt, nem pedig művészetükre, amikor könyvének rendszerét megalkotta.

Ez a rendszer sem bizonyít mást, mint azt, hogy a szerző a magyar szecessziós művészet mozgástörvényeit, önelvűségének kérdéseit az egyes művész-pályák szemszögéből próbálta megközelíteni, holott nyilvánvalóan nem ez a legcélravezetőbb módja a magyar szecesszió története előadásának. Ilyen módon alkotott három kategóriát. Az elsőbe azokat sorolta, akiknek művészetében a szecesszió *epizód* volt. Név szerint Ferenczy Károly, Ferenczy Valér, Fényes Adolf, Vaszary János, Csók István és Egri József munkásságának kezdeti szakaszát tárgyalja. De itt tárgyalja azokat is, akiknek pályája később találkozott a szecesszióval. Említi Iványi Grünwald Béla szecessziós munkáit, és meglepő módon a Nyolcak és a szimpatizáns kortársak szecessziós vonatkozásait — a „Sáfárkodás a szecesszió formai eredményeivel” cím alatt. A második kategóriába kerülnek az „intuitív szecessziósok”: Rippl-Rónai József mint a „szecessziós látás”, Csontváry Kosztka Tivadar és Gulácsy Lajos pedig mint a „szecessziós látomás” képviselői. A szecessziós stíluseszmény elkötelezettjei között találjuk a gödöllői művésztelep lakóit és KÉVE-művészeit. Szabadi Judit harmadik kategóriájában a szecesszió népszerűsítői találhatók, azok, akik az egzotikum, az erotika, az artistikum jegyében alkotnak — ők tulajdonképpen a szerző szerint a szecessziós grafika művelői. Név szerint: Battyáni Gyula, Conrád Gyula, Divéky József, Faragó Géza, Helbing Ferenc, Jaschik Almos, Kós Károly, Kozma Lajos, Simay Imre, Sassy Attila és Tichy Gyula.

A magyar szecesszió művészetének történetét úgy kell tehát mozaikkockákból állítani össze: a szerző semmiféle fogódzót nem kínál sem alakulástörténetének megértéséhez, sem a magyar művészet akkori világában elfoglalt helye felméréséhez, holott szemmel látható, hogy aránylag pontosan körülhatárolható szakaszai voltak: az 1890-es évek, amelyeknek négy festőcsillaga van, Rippl-Rónai, Vaszary, Csók és Ferenczy Károly; az 1900-as évek, amelynek új fejleménye Gulácsy Lajos és Csontváry Kosztka Tivadar művészete és a „gödöllői iskola” megalakulása; azután az 1910-es évek Egri József, Fényes Adolf és Iványi Grünwald

Béla „szecessziójával”, nem utolsósorban pedig a Nyolcak törekvéseivel, akik révén a szecesszió a XX. század modern törekvéseibe torkoll. Különösen hiányolnunk kell az első, a századvégi korszak rajzát, a szecesszió feltörésének időszakát. Itt nyílt volna alkalom jelezni, hogy a magyar művészet éppen a szecesszióban érte utol Európát először, hogy Budapesten ugyanazon a formanyelven szólaltak meg a művészek, mint Bécsben vagy Párizsban. Állást lehetett volna foglalni Nagybánya kérdésében is, érzékeltetve azokat a kapcsolatokat, amelyek a két, egyidőben bontakozó mozgalmat egymáshoz fűzték, fel lehetett volna fedezni egy Ferenczy Károly munkásságában a szimbolizmust is, amelyről már megtudtuk, hogy kovásza volt a szecessziónak. A XIX. század utolsó évtizedében ugyanis néhány nagy fontosságú, a szecesszió története szempontjából döntőnek tartható mű már létezett Magyarországon is. Álltak már Lechner Ödön épületei, a Zsolnay-gyár tányérjai és vázai is elkészültek, Rippl-Rónay már dolgozott az Andrássy-ebédlőn, és 1898-ban már kézbe vehették az olvasók Bródy Sándor: *Az ezüst kecske* című, mint Juhász Ferencné írja, a szecessziós életérzésről szóló regényét „magyar festők” díszítésével — Márk Lajostól Ferenczy Károlyig és Vaszary Jánosig, Feszty Árpádtól Fényes Adolfig és Grünwald Béláig. Feltűnnek e könyv rajzain a magyar szecesszió virágai is: a nőszirm, a liliom, a mák, és már csak hozzájuk kell sorolni a bazsarózsát, a rózsát, hogy a magyar szecesszió első virágokkertjébe léphessünk. Ettől a virág-élménytől egyenes út vezet Fényes Adolf: *Könyvek, Csók* István: *Tulipános láda* című képéig és Lesznai Anna Ady-párnájáig, a népművészet virágstilizálásától Lesznai Anna stilizálásáig, de ide kell tudnunk a Lechner Ödön falfelületeit beindázó ékítményeket is. A virág-jelenség önkéntelenül is a szecesszió ikonográfiájának a kérdését veti fel, amelyek felvázolásával a szerző majdnem adósunk maradt, holott azok a megoldások, amelyek a szerző szerint oly amorf és éppen ezért nehezen felgöngyölhető magyar szecessziós művészet „szerkezeti vázát” alkotják, meghatározhatóvá teszik a különböző nemzeti szecessziók között is. Mert a virágokon kívül ott van az életfa is: majd mindegyik magyar szecessziós festő képvilágában láthatjuk lombsátorát. Azután a nők, akiknek ikonográfiai jegyeivel még legtöbbet foglalkozik. Az a „jelképes erejű erotikus modor”, amelyre a szerző Csók Istvánnal kapcsolatban hivatkozik, jellemzi a többieket is. Ripplnél a „meghatározatlan vágyak enerváltsága, és a túlfűtött érzékiség izgató varázsa sejjik fel a hajladozó, kígyózó karcsú nőket ábrázoló festményekből”; Ferenczy Károlynál „csupa izgató frivolság” van a *Daphnis és Chloe* című képén, Vaszary Jánosnál pedig a „századforduló erotikus és démonikus nőtípusa” áll előttünk, s nem is egy festményen csupán! Talán csak a „nő iránti érdeklődés” vonatkozásában fordul figyelme a szecesszióra oly jellemző ikonográfiai kérdések felé, és talán éppen az erotika adja azt, a „vörös fonalat”, amely a szerző könyvén végighúzódik. Éppen a szerzőtől ismerünk dol-



gozatot, amely a magyar szecessziós festészet „ábrázolási típusait” próbálja áttekinteni (Ábrázolási típusok a századforduló magyar művészetében. *Ars Hungarica*, 1977).

Nem kevésbé lehet érdekes az általunk második szecessziós szakasznak nevezett évtized sem, amikor a misztikum hulláma borítja el a szecesszió stílusvilágát, nézzük akár Csontváryt és Gulácsyt, akár pedig a gödöllőieket, de bizonyos mértékben azokat is, akik az előző évtized szecesszióját minősítették, így például Csók István festészetét is, fesse akár a Vámpirokat, akár a Nirvánát. A magyar szecesszió legkülönbözőbb „keleti álmai” fogalmazódnak meg ebben az évtizedben a vásznanakon és a grafikai lapokon, összefonódva embermentő szociális szándékokkal és kényszerképzetekkel, például Csontvárynál. Ennek a „keletiségeknek is vannak a XIX. században gyökerei, és hivatkozhatunk irodalmi adatra is: Justh Zsigmond és baráti körének Kelet-kultuszára, a kortársi jelenségek közül pedig a *Nyugat* bevezető írásának a címére, amely, mint tudjuk, a Kelet népe volt! S mert a századforduló művészeti törekvései közül éppen a szecesszió volt a legérzékenyebb a kor uralkodó eszméi, érzelmi és gondolati törekvései iránt, szinte természetesen látszik, hogy a szecessziós művészek fogalmazzák meg ezeket a képzőművészet eszközeivel.

Kevés szó esett Szabadi Judit könyvében a szecesszió művészetével szemben tanúsított ellenállásról. Idézni lehetett volna Wlassich Gyula kultuszminiszter 1902-es parlamenti kijelentését: „Reám sok építkezés azt a benyomást teszi, hogy akik magyar stílusban akarnak dolgozni, bizonyos tekintetben szecessziós stílusban dolgoznak, hogy tehát ilyen szecessziós irányú stílus a vezetésemre bízott tárca körében a jövőben ne igen legyen lehetséges, iparkodni fogok ezt megakadályozni.” (Idézi Kismarty-Lechner Jenő *Lechner Ödön*, Bp. 1961 című könyvében.) És hivatkozhatnánk Csáth Géza mondataira Richard Strauss *Salome* c. zenedrámájának 1907-es előadása kapcsán írt méltatásából: „Mi történt? Láttuk Meunier-szobrokat, Beardsley-rajzokat, Gauguin-képeket, Wedekind-darabokat, Hauptmann, D’Annunzio, Wilde, Ibsen, Maeterlinck fokozott erővel vonultak föl a színpadokra. Hallottunk Debussy-muzsikát, D’Indy-szimfóniát, Puccini operái jobban hódítottak, mint valaha. Szóval mindaz megtörtént, amitől Magyarországot — mint valami kis beteg gyermeket a levegőtől — gondosan őrizték.” S ugyanez a Csáth Géza a tanú arra is, hogy mennyire a levegőben volt a századfordulón a szecesszió. A szabadkai gimnazista örömmel ismer a maga törekvései-re Rippl-Rónai pasztelljeiben és Debussy zenéjében.

S hogy Szabadi Judit könyve felett tartott szemlénket kikerekítsük, szólnunk kell a szecessziós szobrászatot tárgyaló nagyon rövid fejezetéről is. Talán jellemezheti álláspontját a következő két mondata: „Nyilvánvaló, hogy Magyarországon, ahol a szecessziós festészet is heterogén módon nyilvánult meg, a plasztika aligha »dicsekedhetett« a szecesszió-

nak olyasfajta iskolapéldájával, mint Klinger híres Beethoven-szobra. Ugyanakkor a magyar képzőművészetben a szobrászat többnyire alárendelt szerepet játszott, így azután a XIX. században egyébként is elsekélyesedő művészeti ágtól éppen nálunk aligha lehetett jelentékeny vagy egyenesen kiemelkedő teljesítményre számítani." Ám e fejezetben is, mint a festészetről és a grafikáról szólóban, végül is talál említésre méltó műveket és művészeket. Így például a Margó Ede, Dudits Andor és Lux Elek 1910-ben tervezte Rákóczi-síremléket a szecessziós felfogásmód „reprezentatív megvalósításának” tartja, méltatja Róna József erotikus szobrai, részletesen tárgyalja Kalmár Elza munkáit és a két Beck testvér, Beck Ö. Fülöp és Fémes Beck Vilmos pályakezdését. Áttekintését, velük kapcsolatban, a következő gondolattal zárja:

„Mindaz azonban, amit 1914 után alkottak, sem időben, sem stílusban nem illeszthető a szecesszió képzőművészetbe; életművük nagyobbik fele a XX. századi modern szobrászat történetéhez tartozik. A szecesszió »hátán« érkező, a szecesszió »hullámverséből« partra vetett művészeti eredete azonban olyan jelentékeny s többé-kevésbé tipikus művelődéstörténeti tény, amely felveti az olykor dekadensnek bélyegzett szecesszió és a progresszív, formateremtő modern művészet kibontakozásának nagyon is nyilvánvaló összefüggéseit.”

Ez és az ilyen közelítési mód jellemzi Szabadi Juditnak a magyar szecessziós művészetről, elsősorban a festészetről írott könyvét. Jól látható a szerző küzdelme a megcsontosodott művészettörténeti nézetekkel, a megcsontosodott előítéletekkel, amelyek között nem csupán művészettörténetiek vannak, hanem úgynevezett nemzetkarakterológiaiakra emlékeztetők is. Nem feladata nagysága és bonyolultsága, inkább feltárt anyagának gazdagsága és változatossága, még inkább pedig az ebből az alapjában véve példásan összegyűjtött anyagból adódó művészettörténeti következtetések kimondásának a kényszere bénította. Mintha nem örült volna eredményeinek, mert ezeket tartva szem előtt, a századforduló magyar művészetének irányairól eddig kialakult képet kellett volna átrajzolnia — erre pedig nem mert vállalkozni. Könyvének epilógusában (itt vizsgálja a szecesszió jelentőségét a magyar művészetben és a magyar szecesszió helyét az egyetemes művészetben) siet is megnyugtatón olvasóit, hogy a magyar szecesszióknak közléről sem volt akkorra jelentősége, mint az esetleges könyve részletei alapján feltételezhető lenne, és a nagybányai festészet pozícióit sem veszélyezteti. „Tudomásul kell vennünk ugyanis, hogy Magyarországon a századelő művészete... korántsem azonos a szecesszióval. A kor uralkodó festészeti mozgalma a nagybányai iskola munkásságában összpontosult... A nagybányai festészetnek azonban nemcsak az akadémizmus konvencióit sikerült áttörnie, hanem egyúttal — mivel programja, tudatos célkitűzése volt — mintegy privilegizálta a jellegzetesen magyar karakterű, azaz a nemzeti művészet megteremtését.” S tovább: „Az, ami új, modern, nemzeti és az

emberi szellem szabadságát meghirdető eszme volt, az végeredményben Nagybánya platformján ment végbe, s nem a szecesszióé, Logikusan következik tehát, hogy a szecesszióból nem vezetett út: „A Nyolcak, az aktivisták úgy váltak a modern magyar művészet harcos és intellektuális képviselőivé, hogy csak átmenetileg és felszínesen érintkeztek a szecesszióval. Ez az érintettség nem a stílusból való kibomlás, a szerves továbbfejlődés útja volt, hanem a stílus egyes formái eredményeinek vagy pusztán eszközeinek az asszimilálása.” Ha ez minősítés is, nem pusztán egy tény rögzítése, akkor vajon mit lehet mondani a nagybányaiakkal kapcsolatban, hiszen a Nyolcak bizonyították, hogy Nagybánya sem kínált alapot a „logikailag következő fejlődés számára”, s mi több, a nagybányai disszidensek (Iványi Grünwald Béla például) éppen a szecesszióhoz csatlakoznak! Természetes lesz tehát, hogy amikor Szabadi Judit a magyar szecesszió helyét keresi az egyetemes művészetben, nem találja: „Ha arra a kérdésre keresünk választ, volt-e olyan specifikus értéke a magyar szecessziós képzőművészetnek, mellyel hozzájárult az európai szecesszió összképének gazdagításához, nemmel kell felelnünk. Ha szerényebben fogalmazzuk meg ezt a kérdést, s csupán a magyar és az egyetemes szecesszió érintkezési pontjait, rokon vonásait keressük, akkor már nem hiábavaló vagy erőszakolt szempont kényszerének engedelmesskedünk.” Összevetések sorát végzi el, és rendre megbuktatja a szecessziós magyar műveket, a festők rovására írja feltételezett szemérmességüket is: „A bűn szimbólumává »erotizált« nőt azonban alig ismeri a magyar festészet, és szerelmespárjai is inkább valamiféle plátói szerelem önkívületében lebegnek... vagy pedig valami szenvedélymentes kiegyenlítetttség részesei... nem pedig démonikus szenvedélyek rabjai, ragadozók, vámpírok vagy szfinxek.” Szabadi Judit könyvének utolsó mondata világítja be egész munkáját, tudniillik itt azt emlegeti, hogy „csak utólag vált rekonstruálhatóvá a magyar és az európai szecesszió kapcsolata, illetve csak most kezdünk tudomást venni róla.” Szabadi Judit könyve a tudomásulvétel első jele. Nézeteinek problematikus voltát ez magyarázza, munkájának kétségtelen jelentőségét pedig ez dokumentálja.

Szemléletbeli kötöttségektől mentesebb Koós Judith: *Style 1900*, Bp. 1979 című könyve, amely „A szecesszió iparművészete Magyarországon” alcímével a szecesszió egyik legfontosabb megjelenési formájának magyarországi történetét ígéri. E műben éppen azt dicsérhetjük, amit Szabadi Judit könyvében problematikusnak láttunk: a szecesszió kérdéseire való közeledési módját. Koós Judith felfogása modern, rugalmas, előítéletmentes. Nem is meggyőző eredményeire figyeltünk elsősorban, hanem módszertani szempontból hasznos nézeteire. S mi több: hasznosítható nézeteire, hiszen azokkal a kérdésekkel, amelyekkel a szecessziókutatásnak szembe kell néznie, más XX. századi művészeti irányok interpretációja kapcsán is találkozunk. Az eddigi kutatások általában az európai fejleményekkel való *hasonlóságok* szempontjából nézték a ma-

gyar művészeti jelenségeket, és ezekből kiindulva tették kérdéssé is őket. E szemlélet visszas eredményeit szemléltette Szabadi Judit könyve is. Koós Judith a *különbségek* kutatásának fontosságát hirdeti meg bevezetőjében: „Megfigyelhetjük, hogy az egyetemes Art Nouveau kutatások egyre elmélyültebb volta ma már a hasonlóságok, az egyezések mellett inkább a különbségek kutatását célozzák. Azt hangsúlyozzák, hogy a századforduló iparművészeti mozgalma nem hozott létre minden országban egységes, vagy sokszor közel még hasonló törekvéseket sem. Korszerű kutatása tehát éppen az egyes nemzeti sajátosságok felfedezése, és általán az általános tendenciák mellett a különös kategóriájának vizsgálatára irányul.” Megismétli ezt szövege későbbi részében is: „A Style 1900 nemzetközi irányzatának speciális vonásait tehát éppen a nemzeten keresztül tudjuk jobban megközelíteni, mélyebben megérteni — vagyis az általános jellegzetességeket a különösségen át vizsgálatunk tárgyává tenni.” Koós Judithot nem zavarják az időbeli eltolódások sem. Az elkerülhetetlen differenciák az egyes országok társadalmi alakulásának sajátos jellegéből következnek. Mi több: azt tartja, hogy „érdekes lenne megnézni, mennyire változtak át, honosodtak meg a külföldi irányzatok a századfordulón hazánkban, a stílus hogyan alakult és változott át a hazai társadalmi, művészeti, szellemi légkörben”. A befogadás ereje és mélysége, az áthasonulás foka — kérdések, amelyek nyilvánvalóan nem csupán az iparművészet történetét kell hogy foglalkoztassák, hanem minden kutatót, aki valamilyen művészeti irány életét vizsgálja a magyar kultúra egyetemeségében. E kérdések tisztázása nélkül ugyanis rejtve marad az a *specifikum* is, ami a művészi irány konkrét, egy nép művészetében megvalósuló formáját jellemzi. Nem látszik tehát elsiertett megállapításnak Koós Judith következő mondata: „Noha egyre világosabb, hogy a magyar iparművészetnek korszakunkban szoros és tudatos kapcsolata volt az európai szellemi étellel — a művészetnek szinte minden ágában ugyancsak ez történt —, ma már éppen olyan világos, hogy sajátos jellegű művészetről van szó az irodalom, festészet, a zeneművészet mellett a magyar iparművészet történetében is.”

Meghaladja szemlénk keretét Koós Judith könyvének részletes, a fent ismertetett szempontok érvényesülését nyomonzó bemutatása. Szakkritikát írni különben sem a feladatunk. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy feltárt adatai nem pusztán a szecessziós jellegű magyar iparművészet történetének megrajzolásában hasznosíthatók, az egész kort, a századforduló magyar művészetének (tehát irodalmának is) a jobb megértést segítik. Nyomósítja például, hogy Budapest abban az időben a szellemi cserék központja is volt: a szecessziós pesti kiállítások közvetlen, még inkább pedig közvetett hatásai, „ikonográfiái” befolyása olyan mozzanat, amelyről a jövőben nem szabad megfeledkezni, különösen akkor, ha a korszak „képi” gondolkodásához gyűjtjük az adalékokat. Azok a kiadványok pedig, amelyekre hivatkozik, de amelyekről eddig megfeled-

kezett a kutatás, a szecesszióval kapcsolatos esztétikai gondolkodás fontos dokumentumai. Ilyen módon találkozunk Walter Craine-nak *A vonalak nyelvével* (1910), azután Eisler M. Józsefnek *Aubrey Beardsley művészete és egyénisége* című munkájával (1907) például. Az iparművészetek behatolása a századforduló, majd a XX. század első két évtizede idején a közéletbe magas művészi szinten és vulgarizált, ipariasított, a használat szintjére került változatában ugyancsak a közlés kérdését veti fel, s e behatolás mértéke, a jelentős számú műtárgy létezése arra vall, hogy a szecessziós ízlés hatásaival számolnunk kell a korszak irodalmi jelenségeinek az interpretálásakor is. Az a formakincs, ami akkoriban az emberek szeme elé tárult, nem maradhatott hatástalan a gondolkodásra és az érzelemmegnyilvánulásokra sem. Ember e szecesszió együttéléséről van szó végső fokon, amit nem annyira az egyes iparművészeti ágazatok elszigetelt bemutatása, mint inkább együttes létezése érzékeltet — egy ilyennek a prototípusa, természetesen magas művészi fokon, a Rippl-Rónai József Andrassy-ebédlője. Faliszőnyeg, csipke, üvegtárgyak és festett üveglakok, ötvösmunkák, kovácsolt vastárgyak, zománcok, kerámia, faépítészet, grafikai lapok, könyvillusztrációk és könyvdíszek, plakátok, azután épületek és díszek, bútorok és festmények, nem utolsósorban pedig versek és dalok, regények, drámák és operák — mindezekhez pedig emberek „szecessziós” arcleikkel és még szecessziósabb lelki életükkel —, ennek a világnak a megismeréséhez kínálja az egyik kulcsot Koós Judith.

Amit külön ki kell emelnünk ebben a könyvben, az az „Art Nouveau mint európai stílus és a népművészet mint hagyomány” kérdése, amit oly „láthatóan” az iparművészet vet fel. A szerző távlatokban tudja szemlélni a „nemzeti” stílus megteremtésére irányuló törekvéseket, emlékeztet a romantika korának Liszt Ferenc zenéjében és a Vigadó épület-konceptiójában megfogalmazott szándékára, és Huszka József *Magyar díszítőstíl* című 1885-ben megjelent könyvét akár fontos határnak is tarthatjuk. Az indíték itt már a népi díszítőművészetnek nem csupán összegyűjtése és megőrzése, hanem felhasználása is a „magyar styl” megteremtéséhez. S hogy milyen erős volt e stílus megteremtése iránti vágy, már az 1890-as években mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a szecessziós ízlés dacolni, s mi több: diadalmaskodni tudott a millenium idején a historizmussal, 1900-ban pedig már a világhiállításon reprezentálta a „hivatalos” országot is. Koós Judith a szecesszió és a népművészet viszonyában arra figyelmeztet, hogy a népművészet felé fordulásban tudatosságot kell látnunk: „egy eredeti és sajátos formanyelv kialakítására való törekvést” is. „Hogy a kettő közül (ti. az európai ízlés és hazai hagyomány) mikor melyik jut túlsúlyba, hogy az egyik vagy másik irányon belül az egyes szerkezeti és díszítőelemek hogyan és mi módon érvényesülnek, az döntően a művész alkotó módszerétől függ.” Éppen

ezért a változatok nagyobb számával kell dolgozni. A művészi individualizmus döntő módon befolyásolta az alkotói munkát ezen a téren is. Az építészek például olyan alapelveket vetettek fel, amelyeket a népi építészetből szűrték ki, és beszéltek anyagszerűségről, a szerkezet logikájáról, igazmodásról, tárgyilagosságról és őszinteségről. A láthatóbb azonban a szecesszió növény-kultusza volt: „A Styl 1900 virágmotívumai között kedvelt a lilium, orchidea, rózsza, krizantém, gyöngyvirág, fagyöngy, vadgesztenye levele és virága. Jellegzetes továbbá a dús vegetáció, a virágos rét, a faágak és a fatörzsek ritmusa, és kompozicionális elemként maga az erdő. A nemzetközi jellegű növényi elemek között megjelennek olyanok is, amelyeket egy-egy művész saját hazája növényvilágából vitt át alkotásaira.” A magyar szecesszió a tulipán, a török-szekfü felé fordul, de kamatoztatja a szív-motívumot is. Koós Judith keresi ennek társadalmi-történelmi összefüggéseit is. Európai összehasonlító anyag alapján állítja, hogy olyan országokban merült fel a népművészet iránti érdeklődés, ahol a századforduló idején még időszerű volt a nemzeti romantika, valamint a nemzeti függetlenség kérdése is, így Magyarországon kívül Finnországban, Lengyelországban, Oroszországban, Csehországban, és Spanyolországban. Ugyanakkor Franciaországban a „XVII—XVIII. század klasszikus formakincse termékenyített”, azokban az országokban pedig, amelyek a keleti kereskedelem központjai voltak, a japanizmus, az antikvitás és az iszlám művészet is hatott. Az igazán megszívlelendő gondolatot pedig a következő mondatokban találtuk:

„A könyvünkben tárgyalt művészi törekvések és alkotások azonban éppen abban előremutatók, hogy ebben a rendkívül bonyolult, összefüggéseiben összetett és változó korszakban a magyar népi hagyományok felé tudtak fordulni és fel tudták azokat használni úgy és olyan mértékben, hogy egyben művészetük és művészetünk nyitott maradt, sőt most nyílt ki igazán a világ felé — készen arra, hogy befogadjon és átalakítson minden arra érdemes irányt, törekvést, technikai és művészi újdonságot — azzal a céllal, hogy a hazai iparművészetet fejlessze...”

Természetesen nem a kort, amelyben a szecesszió megszületett és virágkorát élte, hanem az utókort jellemzi, hogy a szecesszió kihullott a köztudatból az impresszionizmus kodifikálásával. Valószínűleg itt kell annak a zavarnak a magyarázatát is keresni, amely a XX. századi művészeti irányok értelmezésében észlelhető. Amikor a művészeti közgondolkodás azokat a törekvéseket vitte tovább, amelyekből új irányok nem következtek, a szecessziót pedig, amely a szürrealista művészetet éppen úgy feldajkálta, mint az absztraktot, elejtette és elfelejtette, a XX. század művészetének a valóságos képét homályosította, jelentős erővonalait tüntette el. Végső fokon a szecesszióval foglalkozó könyvek ezt a tanulságot sugallják!