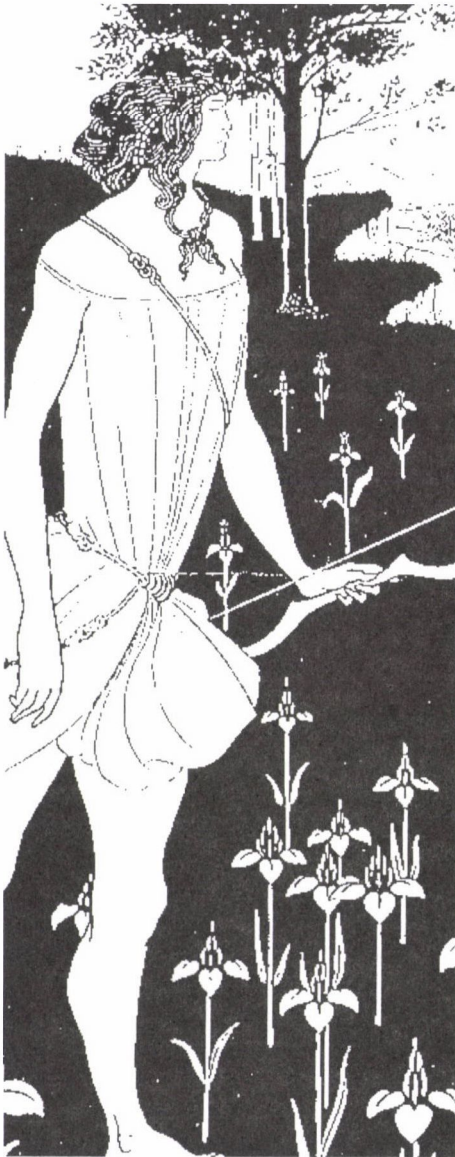


Rajz és irodalom a szecesszió idején

„...a rajz élő szervezet, mely fejlődési fokozatait a természet élő formáinak analógiájára éli át lelkünkben” — írja *Walter Crane*, a jeles angol képzőművész, a szecesszió nagy hatású teoretikusa *Line and Form* című munkájában (1900)¹. Természetesen a kiragadott állítás a gondolatmenet egészében, illetve a szerző teljes munkásságában nyeri el igazi értelmét, kibontható jelentéseit. De azt is hozzátéhetjük: lényegében a szecesszió irányzatához sorolható csaknem valamennyi művész, ítésh (vagy művész-ítésh) kifejez — expliciten vagy impliciten — hasonló alapelveket. Így az idézett kijelentés magvát, magát a *vonalelméletet* tekinthetjük reprezentatívnak; olyan gondolatnak, amely az áramlat meghatározó jellegzetességeit sűríti. Tallózva csupán e felfogás megfogalmazásai között, eszünkbe juthat a flamand *Henry van de Velde*, a Párizsban, Weimarban, Brüsszelben egyaránt jelentős tevékenységet kifejtő építő- és iparművész, esztéta. Ő úgy látja, hogy az elődökhöz, előző korokhoz képest „...mi más helyre tesszük a vonal hangsúlyát”; „a vonal erő, amely hat a vele kapcsolatban lévő vonalakra”, s „egy vonalakkal határolt tér” — „vonalai maguk is erők”. A feladat az, hogy a teret határoló „erők-vonalak” közé kell „az ornament” belekomponálni². De felidézhetjük a mi *Alexander Bernátunk* gondolatait is, például a „*vonal művésze*”-ként tisztelt *Beardsley* kapcsán. Úgy véli, a kiemelkedő angol rajzolónak föltűnt, „hogy a *vonálnak* megvan a *maga élete*, hogy kígyózó, hajladozó fordulatai mindent ki tudnak fejezni”. Hogy „a *vonal* nem arra való, hogy a valóságot utánozza, a *vonal-nyelv* külön idióma, amelyre mindent le lehet fordítani”. Árnyalja is jelzésekként e vonal-nyelv kifejező képességének változatos fajtáit, esélyeit: „Ez a nyelv új, pikáns, eleven, könnyed, behízelt, tréfáló erejű, szatirikus — minden”³. Hosszan idézhetnénk a stílusáramlat különböző képviselőit, hasonló vagy továbbvitt gondolataikat. Az „*élő szervezet*”-nek tekintett rajz, az „*erő*”-ként felfogott „*vonalt*”, az önkényességet meg nem engedő *vonalt-erő-tér*, a „*maga életével*” rendelkező *vonalt*, *vonalt-nyelv* stb. eszméi kifejtésénél elsőként magát a feltételezett „*eleveniséget*” emelem ki. Abban az értelemben, ahogyan — akár a kiragadott néhány példa tanúsága szerint is — a *rajz* a saját belső életét „*élt*”, ahogyan meghatározott és meghatározó belső törvényeit önmaga szabja meg, ahogyan autentikus. A szecessziós rajz esetében igen kézenfekvő az, hogy az egyes felfogások kifejtéseiben a „*vonalt*” természetéhez szorosan kapcsolódik az



ornamentika, a növényi ornamentika, a dekorativitás, a díszítés jellegének, szerepének, jelentőségének újfajta hangsúlyozása. Mindez pedig közvetlenül függ össze a szecessziós könyvillusztrációkkal, a szép könyv kérdéseivel. Távolabbról: rajz és irodalmi mű egységének igényével, sikeresebb vagy sikertelenebb megvalósításaival. (Az iparművészeti tárgyak, épületek díszítéseikhez részben hasonlóan, részben azoktól eltérően.)

Mit is jelent itt az, hogy — Walter Crane szerint — a rajz „élő szervezet”? Érdemes-e, okunk, jogunk van-e viszszaállítani e felfogás előzményeinek feltételezett rokon művészetelméleti eszmékre? Például a művészet tárgyainak, alkotásainak „organikus” voltát hangsúlyozókra? *August Wilhelm Schlegel* is az élő szervezet keletkezéséhez és létezéséhez hasonlítja a mű születését. Az alkotó képzeletében előbb „csira”, „mag” (Keim, Kern) jön létre s ez öntudatlanul, spon-tán módon növekedik, önmaga határozza meg önmagát.⁴ De az egyes műalkotást illetően, s továbblépve: a művészet történetének folyamatát tekintve hasonló szemlélettel és képes kifejezősmóddal találkozhatunk a XVII. századi angol gondolkodóknál (*Shaftesbury, Newton*), majd *Herdernél, Goethénél, J.J. Winckelmann-nál*, s a romantikus esztétika szerzőinél. Késői, napjainkbéli példaként hivatkozhatunk a kitűnő költő és esztéta *Nemes Nagy Ágnesre*, az ő ihletett gondolatmenetére a „vers mértánáról”, amelyen belül „az élettelen és az élő természet” geometriája között láttat lényeges kapcsolatot. A „kristályok és a virágpárták, a hópelyhek és az emberi testek” alaki törvényeinek és pszichológiai, esztétikai adottságaink hasonlóel-vűségére hívja föl a figyelmet. Mindezekben belül az látszik figyelemre méltónak, hogy ez a felfogásmód nemcsak és főleg nem egy-egy műalkotás belső világára vonatkozik, hanem ki is terjed térben és időben, többféle szinten. Például a felidézett Schlegel-gondolat magára az alkotási folyamatra vonatkozik. Vagyis nemcsak képzőművészeti (rajz vagy más), hanem irodalmi, zenei művek esetére is egyaránt vonatkoztatja (vonatkoztatják) az élő szervezettel való hasonlóságot. A különböző művészeti ágak egymással való kapcsolata éppúgy beleértődik e szemlélet „organikus”-ságába, mint összefüggéseik

módja keletkezéseik, történetük során. (Első-, másod-, harmad-születésű művészetekről „egymásból szülemelés”-ükről beszél például a múlt században esztétikai szintézissel foglalkozó, eredeti gondolkodó: *Henszlmann Imre*).⁵ S hozzá kell tennünk: vajon e gondolatok kezdetét a XVII. században, netalán a felvilágosodáshoz kapcsolódó eszmei frontáttörésekben kell látnunk? Vajon nem hivatkozhatunk-e — mint majd mindig — „már a régi görögökre”? Persze, feltétlenül. Hiszen a műalkotás (akár maga a világ) élő szervezettel, növényi léttel való analógiája *Platón, Arisztotelész* óta ismert, majd az olasz reneszánsz elméletirőinál is fellelhető. S vajon azért jut eszünkbe az ókori görögök, rómaiak példája, mert eleve európai elfogultsággal, földrajzilag, történelmileg eddig terjed a szemhatárunk? Hiszen ha időben, térben tovább pillantunk, hasonló — vagy még indokoltabban felöltő — példákra bukkanunk az Európán túli kultúrák területén, például Kínában, Japánban. Ez utóbbi — a szecesszió esetében — különösen joggal merül fel, hiszen a „japonizmus” érdemben 1867-től terjed el Európában, s éppen a szecessziós művészet festészetében, dekorációs munkáiban.⁶ Ez ismét a vonalak erejéhez vezethet vissza. „A Kelet nagyon szereti a vonalornamentikát.” — szögezi le Alexander Bernát az irányzat kortárs-elmélkedőjeként.⁷

A rajz „*élő szervezet*”, ezzel az idézettel indítottam a gondolatmenetet. S ez az „*élő*” jelző, s a biológiai „szervezet”-hez hasonlítás kétségtelen találkozik — korábbi és későbbi — organikus szemléletet valló művészetelméletekkel. Érintkezik ezekkel, s különbözik is tőlük. Miként határozzák meg a szecesszió teoretikusai az *általuk* hangsúlyozott „szervességet”? Mintegy axiómaként állapítja meg Henry van de Velde: „Semmi sem jogosult, amely nem képez *szerves egészet*, vagy nem *szerves részek összekötő eleme*, nem *szervesen kapcsolódó* díszítést nem szabad alkalmazni.”⁸ Adott helyen az iparművészet-ről szólva fogalmaz így. De a megállapítások lényege egybevág a másutt más képzőművészeti ágazatokra, elemekre vonatkozó alapelvekkel. Például azzal, amit a szecessziós *díszítés*ről mond, élesen szembeállítva azt a naturalista díszítőművészettel: „...a díszítmény *nem öncélú* valami, hanem magától a tárgytól, annak formáitól és vonalaitól függ”, — hangsúlyozza — s ide is behelyettesíthetnénk a „szerves” jelzőt. Ő maga így zárja le a citált mondatot: „(a díszítmény) megfelelő helyét az *organisztikus egészben* nyeri el.”⁸ Ugyanezen az alapon látja a rokokó, barokk díszítőművészetet „elkorcsosodott”-nak, „erőtlen”-nek. A szecessziós díszítés fölénye onnan ered, hogy „magából a tárgyból *születik*, amellyel *összeköti sorsát*.”⁹ Ez a megszemélyesítés ismét a díszítés és tárgy kapcsolatának szervességét, elevenségét húzza alá.

Az így felfogott művészi, műalkotásbéli „élő szervezet” közelebből hol és hogyan valósul meg?

A szecesszióval kortárs irányzatok (impresszionizmus, naturalizmus, szimbolizmus) közötti ellentétet, ugyanakkor néha találkozást, átfedést megragadóan jellemzi *Perneczky Géza* egy *Vaszary János*-kép kapcsán (Aranykor, 1898)¹⁰. Vaszarýt átmenetileg érinti a müncheni szecesszió hatása, s a műtörténész ennek jegyeit emeli ki az elemzett műben. A müncheniek „irracionális szimboliká”-jának megfelelő felfogásra, kifejezőmódra hívja fel a figyelmet. Például abban, ahogy ez a szecessziós szimbolizmus a kompozíció szerves részeként „túlno a vásznon, és teljesen elborítja a külön e célra méretezett, nagy felületű” képkeretet is. „A festmény ezért olyan hatást kelt, mint egy színpad, amelyen a *növényi vegetáció* éppen diadalmaskodik minden fegyvel-

mezettség felett, és *győzelmes burjánzással* készül meghódítani a nézőteret is” — látja Pernecky nagy beleérző készséggel. A Vaszary-képet jó példának tartja annak szemléltetésére, miként válik „a tájkompozíció iparművészetté”; s arra is, hogy felmutassa, az egyes képzőművészeti iskolák közti „*párbaj már nem is az ábrázolás* terén, hanem az *ornamentikában*, a környezet- és tárgyformáló művészet műfajában zajlik.”¹¹ A növényi elemeknek ezt a fajta alkalmazását — amelyet „stilizált naturalizmus”-ként nevez meg Pernecky — akárcsak egyes impresszionista képeknél a „dekoratív összhatás”-t (Csók: Tulipános láda, 1910) — éppen az „*új ornamentika*”, „*újfajta vonalvezetés*” kapcsolja össze.

Figyelmet érdemel az irányzatok kiemelt egybefűződése mögött álló *lélektani háttér*. Kiegészíteném, hozzátenném: a pszichológiai vonatkozásokkal szorosan összefüggőnek vélem a kiemelt áramlatok közül a szecesszió elődei és változatai (preraffaeliták, Jugendstil, modern style, Lilienstil, stile spiral, art nouveau stb.) kitétetett vonzódását az *elmélethez*; ideológia-képzéshez, filozófiai, misztikus és gnosztikus teóriákhoz. Mindez jól megmutatkozik a könyvillusztrációkban, esetenként a kortárs képzőművészek és írók, költők személyes kapcsolataiban. Elsőként a könyvillusztrációk egyik közös képi jegyeként az „új vonalvezetés” egyik pregnáns példáját: az *ornamentikát*, ennek szerepét emelem ki, ezen belül is a *növényi motívumok* megkülönböztetett (és megkülönböztető) jelentőségét.

Talán meglepő fordulattal nem az irányzat valamelyik képviselőjének oldaláról, hanem éppen az ellenkező nézőpontból, az ellenfél, a támadó szemzőgéből idézem a karikírozó jellemzést. Hermann Broch a szecessziót és impresszionizmust párhuzamba állítja, s úgy véli: „a Jugendstil mint a *dekorációs* tendenciák exponense .durván anyagszerűen „*vízszert*” lett — vagy ha úgy tetszik, abszintszerű —, a legolcsóbb *folyledékszimbólumokkal* felruházva, úgymint *vízirózsával* és *náddal*, *tengeri viaszrózsával* és *liliummal*.”¹² Herman Broch nyilvánvalóan — s enyhén szólva — idegenkedik a Jugendstil felsorolt jellegzetességeitől, voltaképp az egész stílustól. (Szinte minden új irányzat kapcsán találkozhatunk hasonló, végletes elítéléssel, a méltatások ellenpólusával.) Kifigurázásként is olvasható a megvető jellemzés, a „*növényi-folyékony ornamentikáról*”, amelynek „semmitmondó erőtlenségét” érzi.¹³ Szándékától, értékítéletétől eltekintve mégis igen karakterisztikus vonást pécéz ki. Amit ő „*vízszert*”-nek nevez, az tekinthető, s elkeresztelhető folyondárszerűségnek, fűzértésűségnek, gírlandosságnak. Mindenképpen ráismerhetünk arra a jelenségre, amelyet Pernecky Géza a Vaszary János-kép interpretációja során úgy érzékel, mint a vásznon „*túlnővő*” kompozíciót, mint a növényi vegetáció „*győzelmes burjánzás*”-át, amely „*elborítja*” a képkeretet is.¹⁴ Ugyancsak az utóbbi elemzésben olvashatjuk azt is: ez a természeti vegetatív közeg „*diadalmaskodik minden fegyelmeztség felett*”.¹⁴ Ezen a ponton a jelenség mögötti alkotáslélektani háttért idézi fel, az önkéntelenség, spontaneitás hangsúlyos szerepét, amelyek H. Broch „*valamiféle vizuális eksztatikus beszéd*”-ként nevez és bélyegez meg.¹⁵ Ez a véleményalkotása ismét nem alaptalan. De érdemes melléilleszteni a szecesszió-kortárs, sokoldalú író, érzékeny műértő és civilben pszichiáter gondolatait, Csáth Gézáét. Ő Sassy Attila (Aiglon) *Ópiumálmok* című grafikai sorozatáról ezt írja le: „*Az ő vonalai szigorúan két dimenzióban mozognak, és sohase ábrázolásszerűek*”. Úgy látja, hogy a rajzoló vonalai „*csak jelzik a benyomásokat, de nem csak a látott, ha-*

nem a hallott, tapintott, szagolt, érzett impressziókat is”. (A megállapításnál mintegy tanúi lehetünk a szabad befogadói „megjátszhatóságnak”.) Majd a következőképpen taglalja a rajzok elkészülésének folyamatát, mintegy rekonstruálva a művek születésének pszichológiai menetét: „ő nem azt rajzolja le, amit lát, hanem azt az érzés- és gondolakomplexumot viszi át vonalakba, ami benne látási érzéletek kapcsán keletkezett”. (Az utóbbi kijelentéseket maga Csáth Géza kurziválja.) „A látási impresszió nem siet egyenesen az izmokhoz, a kézbe, a papirosra, de az agyvelő asszociációs pályáin eltéved, bujdosik; előbb az emlékek tömegét mozgatja meg, előbb a fantáziát remegteti meg. A legkülönbözőbb érzések és gondolatok rezonálnak reá, lépnek munkába és kormányozzák már együttesen az alkotó kezét.” Vagyis különös jelentőséget nyer a látvány és a rajzolás közötti, belső, asszociációs pálya. „Az alkotó kéz pedig” főképp azt rajzolja, „hogy mi minden történhetett ott benn, míg az erő az érzékektől az ujjakig eljutott”.¹⁶

Az ópiumszivás témája, Csáth Géza érintettsége, s ennek az érintettségének pontos megfogalmazására különösen alkalmas alapos orvosi ismeretei, ítései rezonanciája és árnyalatokat követő írni-tudása, úgy lehet, sajátosan kedvez a befogadói élmény tüzetes, felnagyított megörökítésének. Mégis úgy gondolom, hogy nem egyedi ez a fajta találkozás például a Jugendstil jellemző könyvillusztrációi esetében. Egyrészt, Csáth olyan felfogásnak, beleélésnek ad hangot különös felfokozottsággal, amelynek lényegét a stílusirányzat képviselői, elméletírói (esetleg a kettőt egy személyben megtestesítő követői) többször kifejtették, s néha talán csak a megidézett helyeknél kevésbé pontosan, elmosódottabban. A szecessziós ornamentika — például Henry van de Velde szerint — „a felületek találkozásában minden hatás-erejét kifejti, és az ornamszükségszerűen megszületik abból a két-három vonalból, amelyek egy ismeretlen hatalom, mintegy valami kiáltás ösztönzésére, minden töprengés nélkül papírra vetünk”.¹⁷ Itt is a megfelelő vonalat húzó kézről van szó, s a kezét irányító ihlet specialitásáról. De amit Csáth a „látás” és az agyközpontok közvetítésével mozgó izmokhoz jutás útjáról ír, az itt — mondhatnánk — „mitizálva”, hasonlat, megszemélyesítés segítségével jelenítődik meg („mintegy valami kiáltás ösztönzésére”, „ismeretlen hatalom” indíttatására). De közös momentum a „töprengés nélküli” mozzanat, a racionalitás felfüggesztése. Hasonlóképpen sokat sejtetően, ám eléggé nagyvonalúan beszél ezekről a kérdésekről Alexander Bernát. „Az érzést kifejező vonal ... hasonlít a tánchoz, zenéhez, költészethez, ...mint azok kettős gyönyörűséggel szolgál. Az egyik az, hogy érzésünknek cselekvésben tudunk levezetést adni, mintegy kitombolhattuk magunkat.” (De) ...”a művészi vonal, a ritmikus vonal ... mértékes kitombolás és magában művészi értékű.”¹⁸

Sassy Attila (Aiglon) rajzai és Csáth Géza ítései azonosulása e rajzokkal, úgy vélem, példái csupán azoknak a találkozásoknak, amelyek során különböző rajzolókat különböző írókkal—költőkkel illusztrátorként vállalták a művészi kifejezőeszközök párhuzamát. Természetesen különbözőek az esztétikai minőségek (mindkét oldalról), de különbözőek a művészi, lényegi találkozások egybehangoltságának, valóságának mértékei is. (Többször fordul elő az, hogy például kitűnő rajzolókat vitatható minőségű irodalmi művek illusztrátoraiként szerepelnek, feltehetően vélt élmény-ihlet-azonosságként; avagy az önkifejezés ürügye gyanánt. (Pl. *Vidor Marcell* verseit illusztrálja Aiglon — A csukott szirmú róza, Bp. 1911.; *Haranghy Jenő* pedig *Takács Edith* költeménye-

it, Debrecen, 1916.; *Nagy Sándor Migray József* költeményeit, Bp. 1918.; *Inotay László*: Napfiak meséi-t Bp. 1913.; *Rippl-Rónai József* pedig *Gács Teri*: A csend beszél, Versek, 1912. Bp. kötetét stb.)¹⁹ Természetesen az ellenkező végre is találunk példákat. S számunkra talán éppen ezek a mélyebb összefüggéseket feltáróak.

Egyet szeretnék kiemelni ezek közül. *Nagy Sándor*: *Komjáthy Jenő* verseihez készített illusztrációit. Különösen indokoltnak tetszhet a felemlítése, hiszen — hosszabb előtörténet után — itt láthatóak sorozatként. (Még ha nem is teljes sorozatként?) Az előtörténethez hozzátartozik az, hogy Komjáthy Jenő — a maga idején igazában mellőzött, s a „halála után felfedezés” iskolapéldájaként is tekinthető költő — első és egyetlen (halála napján megjelent) kötetéhez, *A homályból* c. versgyűjteményhez készített Nagy Sándor-illusztrációk 1909 őszén a Nemzeti Szalon Erzsébet téri tárlatán voltak kiállítva.²⁰ Azóta — tudomásom szerint — a Rába György-féle (megkaphatatlan) Komjáthy Jenő-kiadásban (*Vers és próza*, Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1989.) ebből néhány darab rajz látható. Azóta a legtöbb a Miskolci Galériában 1997 őszén.

Íme: egy képzőművész és egy költő találkozása, a maga választott összefonódottságában! Az időszak, a stílusirányzat, s a gödöllői iskola egyik reprezentatív könyvillusztrációja példajaként tekinthető. Jellemző, hogy a festők és rajzolók egy-egy művük felajánlásával járultak hozzá a költő verseskötetének újabb megjelenéséhez, az is jellemző, hogy a könyvet ingyen szétosztották.²¹

Ámde úgy vélem, minden csupán burkolata a gödöllői (szecessziós magyar) képzőművészek és a századforduló különös hazai költői életműve belső összefüggése, lényegének egybehangoaltsága. Külsőleg is megjelenített formája csak az az összefogás, hogy például Nagy Sándor és Komjáthy Jenő képzőművészei, illetve irodalmi tevékenysége egymásra ismer, rokonnak vallja magát. Vajon miért és milyen szempontokból?

Amint azt a vonalelméleti és ornamentikai gondolatokból (gyakorlatokból) próbáltam kifejteni, voltaképpen érdekes pszichológiai, s távolabbi síkon: filozófiai találkozásról van szó. Ha a Komjáthy Jenő-versekhez rendelt Nagy Sándor-rajzokat nézzük: az Én és a Kozmosz egyesülése az ihleték közössé-



löntöm lelkemet a végtelenben
Munkálni láthatatlan, mint a Széllelem,
Mely a vizek fölött lebeg
Hogy lakhassam minden parányban,
S élhessek örök tisztaságban.
Magamtól mindent elvetek.

gének egyik fő témája. Vajon miért és hogyan van az, hogy éppen napjainkban mindennek különleges időszerűsége tűnik fel? A Komjáthy Jenő-életmű — különös utóéletével — éppen napjainkban újra kitüntetett figyelem forrása.²² S éppen ez a figyelem, s egyúttal a szakszerű, tudományos elemzés a jelzett találkozás közös forrásaira is felhívna a figyelmet.²³ Például Nagy Sándor (a gödöllői iskola) és Komjáthy Jenő között arra a fajta — s egyúttal a vonalelmélettel megegyező — hasonlóságra emlékeztet, amely szerint Komjáthy Jenő szövegeinek egyik legjellegzetesebb vonását, „motivikus hálózatainak összefüggéseit”²⁴ vizsgálva — a rajz „élő szervezet” — illetve a „költészet élő szervezet” megfeleléseire figyelmeztet. Például a Komjáthy-illusztrációk növényi vegetációinak — ornamentikáinak — és a Komjáthy-motívumok kozmikus egész-alkotó körvonalainak egybejárására, hasonló lélektani, filozófiai háttérjére.

Ennek a (lényegében közösnek tekintett) filozófiai háttérnek a pontosabb megvilágításához a közelmúltban *S. Varga Pál* járult hozzá jelentősen, amikor elsőként feltárta és értelmezte Komjáthy Jenő eddig feldolgozatlan OSZK-beli kézíratait. Így felfejtette a szómágiára, 12-es számrendszerre vonatkozó jegyzeteinek belső összefüggéseit. Túl azon, hogy az utóbbiak szembevető megfelelést mutatnak *Schmitt Jenő Henrik* 12-es dimenziórendszerével, a gnosztikus eleváció logikájával, — főként Komjáthy Jenőnek arra a törekvésére derül fény, amely „egy misztikus lírai antropológia” kidolgozására irányul. Ennek bölcséleti-költői-messianisztikus célja az, hogy „az elidegenedtség kelepccéjébe szorult századvégi embert” kiszabadítsa, „önmaga lehetőségeinek maximumára emelven.”²⁴ Ennek jegyében *A homályból* kötetkompozíciójának terve különleges szándék hordozója. Az „egyetlen könyv”, a „nagy könyv”, „világkönyv” megírásának feladatát tűzi ki maga elé. A „megerősített alanyiség újrafunkcionalizálását” a költészet varázsos eszközeivel. S a „Könyv” esztétikáját, a „mű abszolútumként való létezését”, ezt a felerősített szubjektivitást, „énjének tükörképként való felismeréséből” megragadott eredetet, mint önmagát, s a kettő alanyi „egyetemességét” — a legfrissebb, elmélyült Komjáthy-elemzés²⁵ közvetlen kapcsolatban látja a



modernség funkciót váltó szubjektivitásával, „organikus zártság”-ával. A versek „*nagyobb egészbe* kényszerítő” szándéka, az eleváció: a felemelkedés erőteljes *heurisztikussága*²⁶, az „alanyi egyetemesség”, kozmoszba-magasodó Én Nagy Sándor illusztrációiban az elébb ugyancsak elvont körülírásoknál jóval érzékletesebben áll elénk. A kép, a rajz, az illusztráció „élő szervezete” hol az égitestek, hol a buja vegetáció szövedékei közé helyezi az egyetemessé növekedő, nagybetűs Embert: vonal-nyelven jelenítve meg a nagyra törő költői szándékot.

JEGYZETEK:

- 1 *Walter Crane*: Line and Form, 1900. Magyarul, ford.: *Mihalik Gyula*. Vonal és forma, Bp. 1910. p. 63. Idézi: *Gellér Katalin*: A vonalak nyelve: vonalelméletek a századfordulón. *Ars Hungarica*, 1994.(1.) 134. o.
- 2 *Henry van de Velde*: Az új stílus. 1906. Ford.: *Nagy Géza*. In: A szecesszió. Szerk.: *Pók Lajos*. Bp. 1972. (1977.) Gondolat, 234—235. o.
- 3 *Alexander Bernát*: Beardsley. In: Tanulmányok II. Művészet. Bp. 1924. Pantheon, 109. o.
- 4 *August Wilhelm Schlegel*: Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1817. III. 8. In: *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1846—47. VIII. 122. XI. 187.; Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst. Stuttgart 1884. I. 49—50. o.
- 5 Vö. „organikus forma” — „mechanikus forma” szembeállítása, a világ, a műalkotás élő-lényhez, élő szervezethez hasonlítása, analógiája XVII. századi angol gondolkodóknál (Shaftesbury, Newton), majd Herder, Goethe, az angol romantika művészeinél, teoretikusa-inál: Coleridge etc. Hasonló analógiák, képek Platon, Arisztotelész írásaiban, majd az olasz reneszánsz gondolkodóinál etc. *Nemes Nagy Agnes*: Szó és szótlanúság, I. Bp. 1989. 332—3. o., *Henszlmann Imre*: A művészet fejlődésének törvényei. 1865—65. Vö. Sz. K.: H. I. művészetelmélete, Bp. 1992. 5—45., 89. o.
- 6 *Hermann Bahr*: Az igazi és a hamis szecesszió, Szession, 1900. In: A szecesszió. I. m. 391. o. Ford.: *Hajnal Gábor*.
- 7 *Alexander Bernát*: A játék, az utánzás, a dísz. I. m. 133. o.
- 8 *Henry van de Velde*: Amit én akarok. In: A szecesszió. I. m. 239. o. Ford.: *ifj. Tálasi István*.
- 9 *Henry van de Velde*: Az értelmes stílus alapjai. In: A szecesszió. I. m. 242. o. Ford.: *Nagy Géza*.
- 10 *Perneczky Géza*: A szecesszió, avagy a magyar „belle époque”. In: Tanulmányút a pávakertbe. Magvető, Bp. 1969. 17—18. o.
- 11 *Perneczky Géza*: i. m. 18. o.
- 12 *Hermann Broch*: Hofmannsthal és kora — Szecesszió vagy értékvesztés? — Magyarul: Helikon, Bp. 1988. Ford.: *Györfly Miklós*. 156—157. o.
- 13 *Hermann Broch*: i. m. 157. o.
- 14 *Perneczky Géza*: i. m. 17. o.
- 15 *Hermann Broch*: i. m. 156. o.
- 16 *Csáth Géza*: Jegyzetek egy új rajzgűjteményről és a művészetekről. In: Rejtelmek labirintusában. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek. Szerk.: *Szabjély Mihály*. Bp. 1995. Magvető, 106—114. o. (Opiumálmok. Aiglon nyolc grafikája. A Világosság nyomása — Cs. G. jegyzete.) Eredetileg: Nyugat, 1910. március 16., 357—365. o.
- 17 *Henry van de Velde*: Az új dizitmény. In: A szecesszió. I. m. 245. o. Ford.: *Nagy Géza*.
- 18 *Alexander Bernát*: i. m. 98. o. (A vonalról — adalék az esztétikai lélektanhoz). Vö. i. m. 103., 106., 107. o.
- 19 *L. Gellér Katalin*: Szecessziós illusztráció és könyvművészet Magyarországon (1890—1920). Kandidátusi értekezés, Bp. 1994. A legfontosabb szecessziós illusztrált könyvek listája, 137—158. o. (Kézirat) Vö. *Gellér Katalin*: A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895—1925). Miskolci Galéria, 1997. (A Miskolci Galéria Könyvei 11.)
- 20 Független Magyarország, 1909. dec. 25. 18. o., in: *Keserű Katalin — Gellér Katalin*: A gödöllői művésztelep. Cégér Kft. Bp., 1987. 82 — 229. o. Vö. Lapkritikák és nyilatkozatok Komjáthy Jenőről, Bp. 1909. — Magyar festőművészek támogatásából ingyen, Komárom, 1909. 127. o. *L. Rába György* előszava a *Komjáthy Jenő*: Vers és próza c. Összegyűjtött művekhez, Bp. 1989. Szépirodalmi, 16. o.
- 21 Vö. a 20. jegyzettel. Az illusztrációk egy része látható a fenti, Bp. 1989-es kiadásban; teljesebb együttesük a Miskolci Galériában, Miskolc, A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895—1925). 1997. szept. 18. — okt. 26. Kiállítás.
- 22 Komjáthy Jenőről az utóbbi években: *I. Nagy Attila Kristóf*: Szellemi bonctan, Bp. 1992. Széphalom Könyvműhely; *S. Varga Pál*: A gondviselésihittől a vitalizmusig. Debrecen, 1994. Csokonai Könyvtár. 2., 214—234. o.; *Eisemann György*: Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében, Bp. 1997. Széphalom Könyvműhely.
- 23 Gnoszticizmus. Schmidt Jenő Henrik. Újabb munkák, *I. Tarjányné Eszter* kandidátusi értekezése, 1997. (Kézirat)
- 24 *S. Varga Pál*: i. m. 225—232. o.
- 25 *Eisemann György*: i. m. 178—180. o.
- 26 *Németh G. Béla*: Megvilágosodás és korforduló. (A „heurékás” élményű vers és a század-vég.) In: Küllő és kerék. Bp. 1981. Magvető, 290—316. o.