

Stílusirányzatok a Nyugat első korszakában*

Volt-e egységes stílusa a századforduló magyar irodalmának, beszélhetünk-e vele kapcsolatban korstílusról, ahogyan a klasszicizmus, a romantika stb. stílusáról szoktunk beszélni? A szakmai közfelfogás ezekre a kérdésekre lényegében nemleges választ ad, de elismeri olyan közös stílusbeli sajátosságoknak a meglétét, amelyek alapján ezt a stílusorszakot elég jól meg tudjuk különböztetni attól, ami előtte volt (Reviczky, Ábrányi, Endrődi, Palágyi, Komjáthy stb. stílusától), illetőleg attól, ami utána következett (avantgarde, új népiesség, második modernség stb.). A *korstílus* KELEMEN PÉTER meghatározása szerint „a kortudatnak az alkotásokon ke-

* Elhangzott a Magyar Nyelvtudományi Társaság Általános Nyelvészeti és Magyar Nyelvi Szakosztályának Péter Mihály 80. születésnapja alkalmából tartott felolvasó ülésén, 2008. november 11-én.

resztül való leképeződése” (KELEMEN 1981: 8). Ebben a tekintetben a századforduló és a századelő korszakának mégiscsak lehetett valamiféle korstílus, minthogy a megváltozott kortudat, a *fin de siècle* életérzés különféle változatai elég határozottan kitapinthatók, legalábbis a korszak meghatározó alakjainál, pl. Adynál vagy Krúdynál.

A világirodalmi párhuzamok alapján ennek az időszaknak három fő irányzatát különböztetik meg: a szimbolizmust, az impresszionizmust és a szecessziót. Ezek azonban nem korstílusok, hanem csupán egymással összefonódó stílusfejlődési tendenciák (SZABÓ ZOLTÁN 1984: 389). Ehhez hasonlóan KENYERES ZOLTÁN is „egymást átfogó mozgalmak”-ról, egymással kölcsönhatásba lépő stilisztikai és esztétikai törekvésekről ad számot a Nyugat történetét összegező tanulmányában (KENYERES 1989: 4).

Az nyilvánvaló, hogy – BÓKA LÁSZLÓ kifejezésével élve – „egy új stílus bölcsőjénél” állunk (BÓKA 1961: 116 skk.). Ennek az „új stílus”-nak a megjelölésére többféle összefoglaló elnevezés is forgalomba került. HORVÁTH JÁNOS (1912.) a *stílrómantika* jegyében tárgyalta, DIÓSZEGI ANDRÁS (1967.) a *szecesszió*-t minősítette olyan kategóriának, amely nemcsak a korszak szépirodalmát képes átfogni, hanem képzőművészetét és zenéjét is (Csontváry, Bartók). A szecesszió fogalmának ezzel a kiterjesztésével vitába szállva KOMLÓS ALADÁR a *modern, modernség* megjelölés alkalmazását javasolta, amely egyaránt magában foglalja Ady szimbolizmusát, Móricz naturalizmusát, Babits „ideges parnasszizmusát”, Kosztolányi festőiségét, Szomory „áriázását” vagy Szép Ernő „dekadens impresszionizmusát” (KOMLÓS 1969: 75). Nem kétséges, hogy a modernségnek ez a kitágított értelmezése azzal a következménnyel jár, hogy a *modern stílus* megjelölés heterogén jelenségek gyűjtőfogalmává válik. Erről tanúskodik például az, hogy JÉKELY ZOLTÁN a Nyugatról áramló „eklektikus modernség”-ről ír (JÉKELY 1981/1970: 411). Nem kedvez a *modern* jelző használatának az a körülmény sem, hogy ez a szó később, a két világháború közötti időszakban eléggé diszkreditálódott, gondoljunk Chaplin filmjének, a „Modern idők”-nek elembertelenedett nagyipari világára vagy BABITSnak arra az esszéjére (A tömeg és a nemzet), amelyben elhatárolja magát a modernségtől: „már régtől fogva nem érzem magam modern embernek” (BABITS 1993/1938: 55). Ennek ellenére mint kellően rugalmas stílustörténeti kategóriát, jobb híján, el kell fogadnunk. Én legalábbis el tudom fogadni.

A modernségnek ezt az első szakaszát KABDEBÓ LÓRÁNT (1996.) és KULCSÁR SZABÓ ERNŐ (1994.) *klasszikus modernség*-nek nevezi, megkülönböztetésül a modernség második hullámától, amely az 1930-as évek elejétől bontakozik ki, elsősorban Szabó Lőrinc munkásságában. E *második* vagy *másodmodernség* (a *másodlagos modernség* elnevezést, lebecsülő mellékíze miatt, mellőzném) mind látásmódjában, mind nyelvhasználatában közel áll ahhoz, amit SZABÓ ZOLTÁN (1998: 219–37) *tárgyias-intellektuális stílus*-nak nevez, és amelybe Szabó Lőrincen kívül az 1930 utáni József Attila és Illyés Gyula is beletartozik.

A modernség két hulláma között, részben velük párhuzamosan fejlődik ki az avantgarde modernség vonulata (futurizmus, expresszionizmus, szürrealizmus, később Kassáknál az irodalom és a festészet között hidat verő konstruktivizmus). En-

nek az irányzatnak a sajátosságait magyar nyelvterületen BORI IMRE tárta fel a legnagyobb alapossággal (BORI-KÖRNER 1967., BORI 1971., 1976. stb.).

E stílusfejlődési tendenciák, mint jeleztem, igen nagy mértékben összefonódnak egymással. Jó példa erre a klasszikus modernség és az avantgarde viszonya. RÁBA GYÖRGY mutatott rá arra, hogy Babits lírájának már a tízes évek első felétől vannak expresszionista vonásai (pl. Levél Tomiból, Atlantisz, Haza a telepre; I. RÁBA 1980: 68). Krúdy prózája az „Asszonyságok díja” és a „Mit látott Vak Béla...” idején szürrealizmusba hajlik (SZABÓ EDE 1978: 67, KEMÉNY 1991: 85–8). Ennélfogva a stílustörténeti hasonlóságok és különbségek feltárása nem nyújthat szilárd támpontokat az irodalomtörténeti periodizáció számára. Újabb irodalomtörténet-írásunk többek között ezért is tartózkodik merev korszakhatárok kijelölésétől. „A magyar irodalom történetei” című háromkötetes kézikönyv főszerkesztője, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY így foglal állást ebben a kérdésben: „azt a szemléletet próbáltuk érvényre juttatni, mely különböző hagyományok létét tételezi föl, és tartózkodik korszakok egyértelmű kijelölésétől [ezt én emeltem ki, K. G.], mert nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy ugyanaz a jelenség egyaránt értelmezhető folytonosságként és megszakítottságként” (SZEGEDY-MASZÁK 2007: 11).

Végeredményben miben különbözik a Nyugat folyóirattal kiteljesedő klasszikus modernség stílusa a korábbi és a későbbi stílusoktól?

Induljunk ki ünnepeltünknek, PÉTER MIHÁLYnak abból a megállapításából, hogy a művészi nyelvhasználat sűrítettebb, mint a mindennapi nyelvhasználat, ennélfogva több információt képes nyújtani. A költői beszéd a szöveg valamennyi szintjét, elemét sajátos jelentéssel ruházza fel: az önálló jelentéssel bíró szavakon kívül a hangok, morféimák, grammatikai kategóriák, szintaktikai szerkezetek egyaránt szemantizálódnak (PÉTER 2005/1986: 19). A szépirodalmi szöveg ezáltal olyan komplex jellé válik, amely másodlagos modelláló rendszerként épül rá a természetes nyelvre mint elsődleges modellálásra (vö. LOTMAN 1973: 236). E többletjelentéssel való telítődés (hiperszemantizálódás) minden egyes nyelvi szinten végbemegy. Haladjunk ezért mi is a nyelvi szintek szerint!

A századforduló után a verselés változatosabbá válik, megszűnik a gépies jambus uralma. A jambus fellazításával és a magyaros (hangsúlyos) versformák előtérbe kerülésével erőteljesen megnő a szimultán ritmusú, magyarosan és időmértékesen egyaránt ütemezhető versek száma. Ebben, mint annyi minden másban, Ady é az út-törés érdeme. De hozzá kell tennünk, hogy Füst Milán ugyanekkor megteszi az első lépéseket a metrikus dallamemlékeket hordozó, ennek folytán klasszikus képzeteket is keltő magyar szabadvers kialakítására. Az újszerű zeneiséget más eszközök is szolgálják, például az alliteráció vagy az addiginál markánsabb rímelés.

A szókincs merítési köre és mélysége érezhetően kibővül, kezd megszűnni a „költői” és a „nem költői” szavak közötti hagyományos különbségtétel. Köznapi szavak, a nagyvárosi élet, a modern technika szavai, műveltségsvavak, tájnyelvi zamatú szavak, régiességek nyomulnak be a szépirodalmi szövegbe (sok példát hoz erre BÓKA 1961: 133–6). A városi népnyelv alacsonyabb stílusértékű elemei és a ritkább, jobbára csak szótárból tisztázható jelentésű idegen szavak egyaránt divatosá válnak. A szóhasználatban is tükröződik az a jelenség, hogy a századforduló írói

különös érdeklődéssel fordulnak a társművészetek, a képzőművészet és a zene felé (vö. PEREMICZKY 2007: 611). „Az írók ma – állapítja meg 1906-ban „Modern muzsika” című esszéjében a pályakezdő Csáth Géza – a színeket úgy keverik a papiroson, akárcsak a piktorok a festékeket a palettán” (mottóként idézve uo.). A festői és zenei hatásoknak az irodalomba való átültetésétől kimondva-kimondatlanul valamiféle új „Gesamtkunstwerk”-nek a megteremtését várják. Csáth novellájában, „A kék csónak”-ban a kompozíció többek között a kék színnek a motívumára épül. A „Tavaszkok” című, nehezen meghatározható műfajú írás szerkezetét a zenei hangnemek és egyes hangok szabják meg. (Csáthnak erre a szövegére és annak PEREMICZKY SZILVIA adta elemzésére HÓZSA ÉVA szabadkai irodalomtörténész hívta fel figyelmemet.)

A színekben és más érzéki benyomásokban való tobzódás a korszak lírai köznyelvének sajátosságává válik. Jól mutatják ezt a kisebb költők, kismesterek alkotásai, amelyek, mint tudjuk, sokszor hívebben tükrözik egy korszak stílárís divatját, mint az igazi nagyok, akik egy kissé mindig kívül és felül állnak korukon. Például Kemény Simon „Reggeli eső” című versének szerkezetét a színnevek, elsősorban a színnevi jelzők hálózata teremti meg:

A *kék* reggel langyos esőbe mosdott,
És most a *barna* téli fű között
Szénaillat s földszag úszik kövéren,
S az új füvek *zöldje* kiütközött.

Most *feketék* a lemosott fatörzsek,
Kérgük száz árkan langy víz fut alá;
És mintha minden szín tele torokkal
Nevetve a nevét kiáltaná.

A szemhatár messze-messze kitágult,
A föld *fehér* tüllpárát tereget,
A langy eső mily szép fényesre mosta
A *sárga* napot s *halványkék* eget.

Bársonybőrű, friss, drága test a reggel,
Elnyúl a *kék* ég s *barna* föld között,
Megfürdött a *fehér* felhők vizébe
S a nap selymébe megtörülközött.

(Lamentációk. Bp., 1909: 63).

Az idézett vers bővelkedik egyéb, főként tapintási érzékletekre utaló szavakban is (*langyos, szénaillat, földszag, langy* [kétszer is], *bársonybőrű, a nap selyme*), és ez kifejezésmódját jellegzetesen impresszionistává teszi. Megtalálhatjuk benne a korszak és a stílusirányzat egyik sajátosságát, a szinesztéziát is, mégpedig szinesztetikus (egszersmind megszemélyesítő) hasonlat alakjában: *És mintha minden szín tele torokkal / Nevetve a nevét kiáltaná.*

A kötetnek egy másik költeménye (Napos februári dél a Duna-parton) olyan töményen impresszionista, hogy amikor Karinthy ennek alapján a maga Kemény Simon-parafraízisát elkészítette (Napos délelőtt a Duna-parton), alcímként még azt is fölébe írta, hogy (Impresszionizmus). Kemény Simon eredeti szövege valóban hemzseg a színnevektől, színre utaló minőségjelzőktől:

Csak ne volna a levegő oly tiszta,
Csak ne égne minden szín oly nagyon,
 A kocsinyom oly különös ne volna,
 Amint *barnán* fut a *fehér* havon.
 S amiket máskor még csak meg se látok,
 Ne rikoltoznának úgy a plakátok,
 Mily szép *sárgák* a villamos kocsik,
 Mily *kékek, barnák, szürkék* a szemek!

(Napos februári dél a Duna-parton, in Lamentációk 56).

És itt következik az a két sor, amelyet Karinthy szóról szóra átvett a költő karikatúrisztikus stílusportréjába:

Egy tábornok agg lábán a vörös stráf
 Ifjan, szépen a világba nevet.

(uo.; csak a *világ* kezdőbetűjét változtatta, adysan, *Világ*-ra). A folytatás – immár nem Kemény Simonnál, hanem Karinthy-nál – az impresszionista látásmódnak azt a sajátosságát emeli ki (és túlozza el), hogy a szemléleti összképzetből pars pro toto gyanánt kiragad egy-egy részletet, amely ezáltal szinte fontosabbá válik, mint az egész, amelyből kiemelkedett, illetve kiemeltetett:

Egy angol-flastrom jön, mögötte
 Ráragasztva egy ember lépeget.

S mily friss, lila nyakkendője van annak az úrnak ott,
 Ki most a hídról a Dunába ugrott.

(Karinthy Frigyes: Így írtok ti. Bp., 1979. 1: 29).

Nem zárható ki, hogy jó tíz évvel később ez a motívum ötlött fel Tóth Árpád nem tudatos vagy félig tudatos emlékezetében, amikor a „Körúti hajnal”-nak később annyit idézett színesztéziáját megalkotta:

Egy kirakatban *lila dalra kelt*
 Egy *nyakkendő*;

(Tóth Árpád versei. Bp., 1964: 226).

Egy másik „kismester”, Nagy Zoltán műve, a „Két őszi dal” című kétrészes költemény a színeken, színneveken kívül bőségesen tartalmaz zenei utalásokat is. Első része, az „Andante” (‘lassan’) ezekkel a sorokkal kezdődik:

A *szőke* nyírfák *sárgult* lombja már
A *barna* estben *színaranyba* játszik.

(Csend! Aranymadár! Bp., 1913: 77).

A második, *Largo, sostenuto*, azaz ’szélesen, áradóan, a leglassúbb tempóban’ című részben (mondhatni: tételben) pedig ezeket olvashatjuk:

Az őszt nézd csak és csak az őszi tájat,
Az *aransárga* s *rozsdabarna* fákat,
S a hűs napot, mely hajlik lemenőben,
S a kórókat, amelyek állnak páran,
Domboldalon, komolyan és szikáran
A kristálytisza éles levegőben.

(uo. 78).

Ez a vers nem csupán a másakra, Kemény Simonéra, továbbá Juhász Gyula és Tóth Árpád tájverseire emlékeztet, hanem utolsó három sorával József Attila nyelvi világát is előlegezi: *Ez éles, tiszta szürkület való nekem. / Távol tar ágak szerkezetei / tartják keccsel az üres levegőt* (Szürkület).

Az új stílus merészen eredeti szókapcsolatok, különösen jelzős szerkezetek alkotásával aknázza ki a szavak társításában rejlő lehetőségeket (példák erre és a továbbiakra: SZABÓ Z. 1998: 167). Különösen divatos az oximoronnak az a fajtája, amely a jelzett szóhoz tartalmilag hozzá nem illő jelzőt kapcsol. Tudatos választás volt tehát Kosztolányi részéről, hogy „Vojtina új levele egy fiatal költőhöz” című cikkében ezt a stílust az *ájult bánatok* szókapcsolattal szemléltette, szemben az újnépiesség *szérűivel* és *üszőivel*. Az *ájult bánat* szó szerkezet az internet tanúsága szerint másutt, mint itt, nem fordul elő a magyar irodalomban, de egy nagyon hasonló kifejezés megtalálható Kemény Simon „Fehérfüggönyös szoba” című versében: *Ájult sírással ki zokog...* (Lamentációk. Bp., 1909: 54), amely (még lehet, nem tudatosan) Kosztolányi parodisztikus és önparodisztikus szókapcsolatának mintája lehetett. Egyébként érdemes a verset egészében is idézni, mert egy olyan látásmódot, egyben költői módszert szemléltet, amely igen jellemző a századforduló utáni évek lírájára:

Az elsötétülő szobák
Lázás, mély bánatát ki érti?
A fények bús eltávozását
Megérti nő, vagy érti férfi?

Ki hallja a növő homály
 Egyhangú dallamát zokogni,
 Az elvérzett színek halálát
 Ki érzi fájón illatozni?

Négy szürke konok fal között
 – Ott nem szólt zongora, se ének –
 Fehér simítását ki érzi
 Az alkonyat szép, lágy kezének.

Ájult sírással ki zokog...
 Ha vaksötét már a szobája,
 S a szél a fehér csipkefüggönyt
 Némán befelé fújdogálja...

A költeményben a lírai én hangulata következetesen a környezet hangulataként jelenik meg. Itt csak utalhatunk a KELEMEN PÉTER (1981.) könyvében részletesen tárgyalt *correspondance-elve* vagy T. S. ELIOT (1981/1919: 77–8) elgondolására a tárgyi megfelelőről (*objective correlative*). Egyébként ezen az eljáráson alapul az *enallagé* nevű nyelvi kép is, amelyben a jelző valójában nem jelzett szavára, hanem a bővebb (mondatnyi, sőt szövegnyi) kontextusra vonatkozik, és ezáltal az elbeszélőnek, illetve a szereplőnek a lelkiállapotát fejezi ki. Ezek a metaforikus jelzők igen gyakoriak például Krúdynál: *melankolikus kocsiút* (Szindbád. Bp., 1957. 1: 15), *magános folyópart* (Az útitárs. Bp., 1959: 41), *reménytelen havazás* (uo., 69), de a kortársi prózában is előfordulnak: *kevély túsarkú cipő* (Kőbányai János), *ernyedt szoba* (uo.), *bamba városnézés* (Bólya Péter) (mind a három idézve KEMÉNY 2002: 131–2).

A szintaxis terén a fő tendencia a zárt mondat szerkezet fellazulása, majd felbomlása: a szecessziós „idegesség” a mondat ismételt újraindítására készletet, a névszói szerkezeteket kiemeli és a mondat elejére helyezi (vö. HERCZEG 1975., BENCZE 1989., JENEI 2002.). A századelő divatos mondat szerkesztési megoldásaiban SZABÓ ZOLTÁN a szecessziós képző- és iparművészet indázó ornamentikájának megfelelőjét véli felismerni (SZABÓ Z. 2002.).

Az alakzatok közül az ismétlés, illetve a halmozás emelkedik ki gyakoriságával. Krúdy a halmozást a formateremtő elv rangjára emeli (vö. PETHŐ 2004.). Ignatus a publicisztikában és a kritikában is meghonosítja a mondatrészek ismétlését.

Az ismétlés mint retorikai, illetőleg szövegszervező eljárás a legalapvetőbbek közül való. A HORVÁTH IVÁN és VERES ANDRÁS szerkesztésében megjelent, „Ismétlődés a művészetben” című tanulmánykötet igen meggyőzően bizonyította ezt. Itt említem meg, hogy bő húsz évvel ezelőtt KOCSÁNY PIROSKA az ismétl(őd)és kutatását jelölte meg a megújuló magyar stilisztika fő céljaként (vö. KEMÉNY 2002: 27). Az, hogy ebből napjainkra édeskevés valósult meg, nem von le semmit sem az ismétlés, ismétlődés jelentőségéből, sem KOCSÁNY PIROSKA javaslatának életrevalóságából.

A századelő korszaka több olyan művet mutathat fel, amelyben az ismétlődés szövegszervező funkciót tölt be. A legismertebb ezek közül minden bizonnyal Kosztolányinak „A hosszú, hosszú, hosszú éjszakán” című verse (Mágia. Bp., 1912: 6):

A *hosszú, hosszú, hosszú* éjszakán
 Ágyamra ül fásultan a magány
 És rámtekint és nézdeli magát
 És fésüli *hosszú, hosszú* haját.

 Csak hallgatom álomban, éberem,
 Hogyan motoz-motoz az éjjelen.
 Most újra kezd. Végtelen haja
 Oly *hosszú, hosszú*, mint az éjszaka.

Mínt hogy a verset sok évvel ezelőtt mélyenszántóan elemezte KELEMEN PÉTER (l. KELEMEN 1981: 113–33), itt be kell értem annak megállapításával, hogy a költeménynek mind stilisztikai, mind motivikus (kompozicionális), mind „tartalmi” (értsd: filozófiai) szempontból kulcsfontosságú mozzanata a *hosszú* melléknévnek a címében és az első sorban háromszoros, két további helyen pedig kétszeres előfordulása. De a verset egyébként is az adjekció retorikai eljárása jellemzi és teremti meg: *és... és... és..., nézdeli magát (nézi helyett), motoz-motoz* stb. Az ismétlés, a halmozás, az epentézis (beletoldás) és a poliszindeton (kötőszóismétlés) egyaránt az adjekció megnyilvánulásának tekinthető. Ezek a nyelvi eszközök a *stilisztikai konvergencia* (GÁLDI 1970.) folytán kölcsönösen erősítik egymás hatását. Az allegorikus kifejezésmód (a magány mint eszelős, szüntelenül fésülködő hölgy) pedig már az utolsóként említhető stilisztikai sajátosság, az „életesség” felé mutat.

Több változatlan ismétlést tartalmazó példát idézhetnék Kemény Simontól is:

Félve emlékeznek; lustán tűnődnek
 A *messzi, messzi, messzi* életen.

(Napos februári dél a Duna-parton, in Lamentációk. Bp., 1909: 57).

A „Temető” egyik versszakában soronként ismétlődik a *mást érdemel* tárgyias szó szerkezet, egyúttal azonban laza halmozás is megfigyelhető:

A te szép szemed az *mást érdemel*,
 S *mást érdemel* a te szép ajakad.
Mást érdemel e váll és e kebel,
Mást érdemel nagy gesztenye-hajad.

(uo. 20).

A halmozott alanyok (*szemed, ajakad, váll, kebel, gesztenye-hajad*) a TÖRÖK GÁBOR által leírt „térbeli képrendezés” szabályai szerint követik egymást felülről lefelé, majd onnan vissza legfelülre: szem → ajak → váll → kebel → haj (vö. TÖRÖK 1968: 152–61). Ha viszont a *gesztenye-haj* összetételt metaforikusan értelmezzük, a lírai én tekintetének mozgása töretlenül egyirányú.

A halmozás abban különbözik az ismétléstől, hogy nem ugyanaz a szó kerül többször egymás mellé, hanem rokon (olykor ellentétes) értelmű vagy egymással asszociatív összefüggésbe hozható szavak kapcsolódnak egymáshoz:

Ne engedjék [ti. a szép asszonyoknak], hogy dér lepje hajuk,
Az illatot, a selymest, a csudását, [...]
 S talál sok szegény vergődő rabot;
 Várják, csak egyre várják a napot,
Szenvedve, fázva, búsan, haloványon.

(Nagy Zoltán: Izenet, in *Csend! Aranymadár! Bp., 1913: 7–8*);

Csak meghalnék, vagy a vén föld megállna...
 S kibámulok a kormos ablakon,
 Kintről némán néz szemembe az éjjel
Közömbösen, tündérszépen, vakon.

(Kemény Simon: Távozás, in *Lamentációk. Bp., 1909: 14*).

Az utóbb idézett versnek a vershelyzete ugyanaz, mint Adynak „A Gare de l’Est-en” című verséé: a költő hazaindul Párizsból, és lelkét halálsejtelem tölti el. (Ady verse öt évvel korábbi, mint Keményé.) Itt jegyzem meg, hogy valamivel korábban Szász Károly is írt egy „Búcsú Páristól” című verset, amely viszont „egy árva sóhaj nélkül” búcsúzik el a fény városától. (Ady és Szász Károly versének összehasonlítását l. BÓKA 1961: 120–3; Kemény Simon verséről nem tesz említést.)

Befejezésül a modern költői stílusnak azzal a sajátosságával kellene foglalkoznom, amelyet Ady szavával *életesség*-nek is nevezhetünk. Az újabb költői nyelv a verselés és a szintaxis fellazításán kívül elsősorban abban különbözik a régebbitől, hogy érzékletes képekben fejezi ki magát, Reviczky és Komjáthy nemzedékének sápadt fogalmiságától visszatérve az Arany János-i plaszticitáshoz. Ady stílusának „életessége” kiválóan megfelel a magyar nyelv konkrétabb, a tapasztalati valóságba lehorgonyzott természetének. Más nagy és kisebb nyugatosok stílusa is bővelkedik nyelvi képekben. Elég, ha itt Babitsra vagy Tóth Árpádra, illetőleg a művészi próza területéről Krúdy Gyulára utalok. (Az „életesség”-ről egy kissé bővebben írok ezekben a cikkeimben: KEMÉNY 2008a, 2008b.)

A hivatkozott irodalom

- BABITS MIHÁLY 1993/1938. Keresztül-kasul az életemen. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp.
 BENCZE LÓRÁNT 1989. A szecesszió nyelvi stílusjegyei. In: FÁBIÁN PÁL – SZATHMÁRI ISTVÁN szerk. 1989: 238–44.
 BÓKA LÁSZLÓ 1961. Egy új stílus bölcsőjénél. In: Stilisztikai tanulmányok. Gondolat, Bp. 116–46.
 BORI IMRE 1971. Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos. Forum, Novi Sad.
 BORI IMRE 1976. Fridolin és testvérei. Forum, Novi Sad.

- BORI IMRE – KÖRNER ÉVA 1967. Kassák irodalma és festészete. Magvető Kiadó, Bp.
- DIÓSZEGI ANDRÁS 1967. A szecesszióról. Irodalomtörténeti Közlemények 151–61.
- ELIOT, THOMAS STEARNS 1981/1919. Hamlet. In: UŐ, Káosz a rendben. Irodalmi esszék. Gondolat, Bp. 73–9.
- FÁBIÁN PÁL – SZATHMÁRI ISTVÁN szerk. 1989. Tanulmányok a századforduló stílustörékeiről. Tankönyvkiadó, Bp.
- GÁLDI LÁSZLÓ 1970. Les problèmes de convergence dans la stylistique contemporaine. In: Actes du X^e Congrès International des Linguistes. Bucarest, 28 août–2 septembre 1967. Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest. 3: 325–30.
- HORVÁTH IVÁN – VERES ANDRÁS szerk. 1980. Ismétlődés a művészetben. OPUS Irodalomelméleti Tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Bp.
- HORVÁTH JÁNOS 1912. Forradalom után. Magyar Figyelő 3: 213.
- HERCZEG GYULA 1975. A modern magyar próza stílusformái. Tankönyvkiadó, Bp.
- JÉKELY ZOLTÁN 1981/1970. A Bárány Vére. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- JENEI TERÉZ 2002. Indázó mondatok Babits Mihály Halálfiái című regényében. In: SZABÓ ZOLTÁN szerk. 2002: 65–83.
- KABDEBŐ LÓRÁNT 1996. Vers és próza a modernség második hullámában Argumentum, Bp.
- KELEMEN PÉTER 1981. Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában. Irodalomtörténeti Füzetek 103. Akadémiai Kiadó, Bp.
- KEMÉNY GÁBOR 1991. Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között. Linguistica, Series A, Studia et Dissertationes 7. MTA Nyelvtudományi Intézet, Bp.
- KEMÉNY GÁBOR 2002. Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába. Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 14. Tinta Könyvkiadó, Bp.
- KEMÉNY GÁBOR 2008a. A Nyugat jelentősége a modern magyar szépirodalmi stílus kiterjedésében. Magyar Nyelvőr 279–302.
- KEMÉNY GÁBOR 2008b. A Nyugat stílusa – amely nincs, és mégis van. In: SZIKSZAINÉ NAGY IRMA szerk. 2008: 9–16.
- KENYERES ZOLTÁN 1989. A „Nyugat” története rövid előadásokban. Új Írás 2: 3–26.
- KOMLÓS ALADÁR 1969. A „szecesszió” körül. Valóság 12: 73–6.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ 1994. A magyar irodalom története 1945–1991. Argumentum, Bp.
- LOTMAN, JURIJ MIHAJLOVICS 1973. Szöveg – modell – típus. Gondolat Kiadó, Bp.
- PEREMICZKY SZILVIA 2007. A magyar irodalom és a zene. In: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY főszerk. 2007. 2: 611–24.
- PÉTER MIHÁLY 2005/1986. Nyelv, stílus, költői beszéd. Válogatott tanulmányok. Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 49. Tinta Könyvkiadó, Bp.
- PETHŐ JÓZSEF 2004. A halmozás alakzata. A halmozás fogalmának, típusainak és funkcióinak vizsgálata (Krúdy Gyula Szindbád ifjúsága című kötete alapján). Nyelvtudományi Értekezések, 154. Akadémiai Kiadó, Bp.
- RÁBA GYÖRGY 1980. Az objektív líra jelensége a Nyugat hőskorában (Babits Mihály és Füst Milán költészete). In: R. TAKÁCS OLGA szerk. 1980: 49–68.
- SZABÓ EDE 1978. Ábrándok és démonok. Krúdy Gyuláról. Új Írás 10: 65–70.
- SZABÓ ZOLTÁN 2002. Az indázás stílusformái. In: SZABÓ ZOLTÁN szerk. 2002: 264–82.
- SZABÓ ZOLTÁN 1984. A szecesszió stiláris sajátosságai Kosztolányi prózájában. Irodalomtörténet 388–418.

- SZABÓ ZOLTÁN 1998. A magyar szépirói stílus történetének fő irányai. Corvina, Bp.
- SZABÓ ZOLTÁN szerk. 2002. „Arany-alapra arannyal”. Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról. Tinta Könyvkiadó, Bp.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY 2007. Előszó. In: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY főszerk. 2007. 1: 11–7.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY főszerk. 2007. A magyar irodalom története. 1–3. Gondolat Kiadó, Bp.
- SZIKSZAINÉ NAGY IRMA szerk. 2008. A Nyugat stiláris sokszínűsége. A Nyugat születésének 100. évfordulója alkalmából 2008. május 28-án Debrecenben tartott tudományos emlékülés anyaga. Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen.
- R. TAKÁCS OLGA szerk. 1980. Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára. Irodalomtörténeti Füzetek 100. Akadémiai Kiadó, Bp.
- TÖRÖK GÁBOR 1968. A líra: logika. József Attila költői nyelve. Magvető–Tiszatáj, Bp.

KEMÉNY GÁBOR

Stylistic trends in the first period of *Nyugat*

The author of this paper tries to answer the question of whether Hungarian literature at the turn of the nineteenth and twentieth centuries did or did not have some dominant style. On the basis of parallels coming from contemporary world literature, three main trends of the time are normally discerned: symbolism, impressionism, and art nouveau. However, these are not stylistic periods but merely intertwined tendencies of stylistic development. How does the style of classical modernity, brought to perfection with the journal *Nyugat*, differ from earlier and later styles? Proceeding linguistic level by linguistic level, the author makes the following claims. After the turn of the century, versification becomes more variegated; the dominance of mechanical iambs comes to an end. The width and depth of vocabulary drawn upon increases markedly, and the traditional distinction between ‘poetic’ and ‘non-poetic’ words begins to dissolve. Representatives of the new style exploit the possibilities of associating words with one another by creating audaciously innovative phrases, especially adjective–noun constructions (oxymora, enallages). In terms of syntax, the main trend is the slackening or even disintegration of compact sentence structure. The most frequently employed figures involve repetition or stacked constituents.

GÁBOR KEMÉNY