

AIGLIONTÓL HARLEQUINIG. BESZÉLŐK-E A MŰVÉSZI ÁLNEVEK?

VÁRALJAI ANNA

„Délután kettő óraker egy különös öltözetű fiatalember szállt le az anconai vonalat befutó vasúti kocsiból a római pályaudvaron. Fején egy 1830 körül divatos cilinder, testén sötét télikabát, melyre még egy zöld havelok volt fölcsapva, lábszárán francia forradalombeli térdig érő kamásni, kopott színű ugyan, de elárulta, hogy viselője nagy hangsúlyt helyez az előkelő és bizarr megjelenésre. Egy amerikai vágású cipő egészítette ki a ruházatot, melyen három század divatja futott keresztül.”¹

Gulácsy Lajos saját magát írta le ily módon az általa szerkesztett *Egyetemi Lapok* 1909-es, *Tűnődés* című prózájában. Egyes szám harmadik személyben, külső megfigyelőként éri tetten a vonatról Velencében éppen leszálló, tetőtől-talpig maskarába öltözött önmagát. A szecesszió témái nem csak Gulácsy művészetében, hanem megjelenési módjában is intenzíven megjelennek az 1912-ig terjedő időszakban. Elsősorban Shakespeare örülettel vonatkozásba hozott hősei (Hamlet, Othello), ezen kívül Don Juan és főleg Don Quijote témái izgatják.² Reneszánsz kosztümben és magas sarkú selyempipőben alkotta meg hoffmanni mesevilágát, Na Conxypant, ahol nincsen idő, amelynek saját nyelve van, és amely valahol a Hold és Japán között terül el.³ Míg a pszichózis el nem uralkodott kreatív szellemén, Gulácsy tökéletesen tisztában volt viselkedésének experimentális mivoltával: „Értem jött a múlt”, mondta magáról éleslátón. Különös művészi magatartása a szecesszió meghökkenést kiváltó magatartásmintáihoz kapcsolódik.⁴

A térből, időből való kilépés, vagyis szecesszió a polgári társadalom individuális tagadását is jelentette. Gauguin tényleges elvonulása Tahitire, az ősi szabadság forrásához, ahol személyisége, művészete kötöttségektől mentesen fejlődhetett, számos művész számára vált követendő mintává. A menekülés egyik lehetséges módja a szecesszió művészei számára az alterego váltogatásának progresszív divatja, mely a tagadás teátrális formájának megtestesítője

¹ Gulácsy Lajos: *Tűnődés*, In. *Egyetemi Lapok*, 1909. október 28.

² Gerevich József, Ungvári Gábor: Gulácsy Lajos személyiségének vázlata, In. *Valóság*, 1977. 9. 86-96.

³ Gulácsy László: Nakonxipán álmokkövei. Epizódok Gulácsy Lajos életéből, In. *Forrás*, 1974. 6. 50-62.

⁴ Gerevich József, Ungvári Gábor: Gulácsy Lajos betegségének kultúrtörténeti vonatkozásai, In. *Orvostörténeti közlemények*, 1977. 81. 97-110.

volt ekkoriban, s amely gyakran egy beszédes álnév viselésével párosult. A karnevál, a jelmezes mulatság a hétköznapi élet részét képezte, s az egyik legkedveltebb kikapcsolódási formává vált. Erről tanúskodnak Faragó Géza jelmezbálba invitáló, maszkos mulatozókkal csalogató plakátjai,⁵ vagy azok a korabeli fotográfiák, melyeken a korszak művészei, hírességei különféle jelmezekben állnak a kamera lencséje elé. Gulácsy Lajos reneszánsz kosztümben, zongora előtt pózol, egy másik felvételen szintén ő Gara Arnold és Horváth Elemér társaságában, tollas kalapban mulatozó parasztként mutatkozik,⁶ Gróf Andrássy Tivadarné pedig mint Theodora bizánci császárné trónol egy élőképen a Múbarátok körének Park-klub estélyén.⁷

Az individuális mitológiák különös szerkezeti részeként funkcionáló művészi álnevek a szecesszióval kapcsolatban keltették fel figyelmemet, hiszen a művészi álnév használatának oka, akárcsak a tahiti utazásé, vagy a kosztümviselésé, szintén a szecesszió, vagyis a kivonulás, mégpedig a rögzített identitástól való eltávolodás céljával.

Az irodalomtudomány igen sokat foglalkozik az alteregók, maszkok, álneves megszólalásformák, hamisított identitások elméleti kérdéseivel.⁸ A művészet-történet számára ez járatlan terület, pedig a képzőművészeti alkotások, akárcsak az álneves irodalmi szövegek, megoldvashatóak a játékba hozott identitás terepeként.

Az álca, a maszk kultúrtörténetét vizsgálva láthatóvá válik, hogy a századelőn nem csak a művészeket, hanem a különféle tudományágak képviselőit is foglalkoztatta a rejtőzködés poétikájának mibenléte. Az ekkoriban divatosá váló pszichoanalízis az álca viselésének elidegenítő effektusait, az önmagunk és magunkra öltött mesterséges szerepeink között feszülő ellentét problémáját vizsgálja. Jung a mesterségesen létrehozott szerepeket együttesen „perszónának” nevezi, utalva a „színészi álarc” latin elnevezésére.⁹

⁵ Faragó Géza: *Bálba invitálás*, 1910, plakát. Forrás: S. Nagy Anikó, Rédey Judit: *Az utca képeskönyve. Kereskedelmi plakátok és korabeli kritikájuk (1885-1945)*, Budapest, 2006. 56.

⁶ Gulácsy Lajos, Gara Arnold, és Horváth Elemér mint „Mulatozó parasztok”, *szabadon Van Ostade után*. Fotográfia. Forrás: www.viragjuditgaleria.hu (Utolsó megtekintés: 2018.01.14.)

⁷ Strelisky: *Gróf Andrássy Tivadarné Zichy Eleonóra Theodóra bizánci császárné jelmezen*, zselatinos fotó, 1900. Magyar Nemzeti Múzeum, Eseménytörténeti Gyűjtemény. Online: https://www.europeana.eu/portal/hu/record/2032009/Hungarian_20National_20Museum_data_hnm_hu_object_704314.html (Utolsó megtekintés: 2018.01.14.)

⁸ Ebben a tanulmányban ezek közül elsősorban Gérard Genette: *A szerzői név* című írását vettem alapul. Gérard Genette: *A szerzői név*. Fordította: Saly Noémi, Helikon, 1992.

⁹ Jolande Jacobi: *C. G. Jung pszichológiája*, Animus Kiadó, Budapest, 2009. 44-47.

Ugyanekkorra tehető Jacques Copeau egyik legjelentősebb színházelméleti újítása. Copeau úgy vélte, a maszkkal való gyakorlás hozzászoktatja a színészt ahhoz, hogy a mozdulat és a mimika összhangban legyen a szerep megformálásakor. „A maszk megköveteli a gesztusok egyszerűsítését és kiterjesztését egyaránt; valamint arra kényszeríti a színészt, hogy elmenjen az éppen kifejezett érzés határáig.”¹⁰ Használata Copeau módszerében olyannyira hangsúlyossá vált, hogy a maszk felvételének aktusa különálló rítussá nőtte ki magát, mely segítette a színésznek a szerepbe való transzformációban, a rituális forma pedig előhívta azt a koncentrált készenléti állapotot, amely minden színjáték elengedhetetlen feltétele.

Ebben az értelemben az álnév, a művésznév felöltése egy rituális aktus, amely valamiféle transzformációt idéz elő viselőjében.

A továbbiakban két szecessziós¹¹ képzőművész fiktív identitását körvonalazom művésznévük vizsgálatán keresztül. Mindketten miskolci származásúak, és életük végéig igen szoros barátságban voltak.

AIGLON

Sassy Attila Miskolcon született 1880 októberében. Budapesten, Münchenben, Párizsban tanult, s a későbbiekben főképp Aiglon néven közzétett rajzaival keltett figyelmet. A kortárs Csáth Géza így ír Sassy Attila (Aiglon) *Ópium-álmok* című grafikai sorozatáról: „Az ő vonalai szigorúan két dimenzióban mozognak, és sohase ábrázolásszerűek.” „Csak jelzik a benyomásokat, de nem csak a látott, hanem a hallott, tapintott, szagolt, érzett impressziókat is.” Majd eképp értekezik a rajzok elkészülésének folyamatáról: „Ő nem azt rajzolja le, amit lát, hanem azt az érzés- és gondolkomplexumot viszi át vonalakba, ami benne látási érzékletek kapcsán keletkezett”. „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.” „Az alkotó kéz pedig” azt rajzolja, „hogy mi minden történhetett ott benn, míg az erő az érzékektől az ujjakig eljutott.”¹²

¹⁰ Jacques Copeau: *Biography of a Theatre*, Szerk. Maurice Kurtz, SIU Press, 1999, 48.

¹¹ Egyik művész esetében sem beszélhetünk szintisztán a szecessziós stílus megjelenéséről. Mindkettőjük munkásságát jellemzi a szimbolizmus, s Mokry-Mészárosét a szürrealizmus is.

¹² Csáth Géza: Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről, In. *Nyugat*, 1910. 2. 110.

Sassy művei kapcsán Csáth olyan felfogásnak, beleélésnek ad hangot különös felfokozottsággal, amelynek lényegét a szecesszió képviselői, elméletírói többször kifejtették, vagyis hogy a művésznak önkívületben kell alkotnia, mintha álmodna. Az álom a korai szimbolisták művészetében válik központi témává, pszichés működésével foglalkozó írások pedig a 19. század végén jelentek meg Freud álomelemzései nyomán. A századelő művészei közül szinte mindenkit megérintett és foglalkoztatott az álom mibenléte:¹³ Csontváry egyenesen a világ princípiumának tartotta azt feljegyzéseiben,¹⁴ Gulácsy álomszerű rajzai egy ébren is álmodott világ tanújelei. Ady Endre: *Új versek* című kötetének verseiben álom és mámor egybefonódik,¹⁵ Csáth Géza pedig 1910-es *Ópium* című írásában értekezik arról, hogy az álom képes a hétköznapi életben nem látható dolgok megjelenítésére, s lehetőséget ad a hétköznapi túl lévő világ megértésére.¹⁶ A lélek azon önkívületi állapota, melyen keresztül, hasonlóan a mámorhoz, a világ intenzívebben megtapasztalható. Susan Sontag szerint a művészi tevékenység – a mámorhoz, álomhoz hasonlóan – eredetileg mágikus aktus volt, melynek célja az epifánia, rámutatás.¹⁷ Az epifánia az ókori vallásosságban egy istenség váratlan, rövid ideig tartó látható és/vagy hallható, jótékony megjelenését jelentette.¹⁸ A repülés, felemelkedés, a mámor és az álom, valamint az ezen érzésekkel együtt jelentkező termékeny, alkotó kreativitás a századelő lírájának gyakori témája.¹⁹ Csáth Géza, Gulácsy Lajos és Sassy Attila visszatérő témája szintén az ópium-mámorban átélt álom.

Sassy Attila finom vonalvezetésű *Ópium-álmok* című grafikai sorozatáról Gellér Katalin monográfiája értekezik részletesen.²⁰ Sassy ennek az 1909-ben megjelent grafikai albumnak köszönhetné valódi sikerét, mely a korszak elismert művészegyéjévé emelte őt, s Csáth Géza figyelmét is felkelte.

¹³ Keserü Katalin: „Mese, látomás, álom a magyar művészetben 1903–1918”, In. *Megfestett álmok*. Kiállítási katalógus. Ernst Múzeum, London-Budapest, 2003/2004, 11-17.

¹⁴ Csontváry Kosztka Tivadar: „A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni”, In. Gerlóczy Gedeon, Németh Lajos (Szerk.): *Csontváry-émlékkönyv*. Corvina, Budapest 1976. (Művészet és Elmélet) 60-65.

¹⁵ Ady Endre: *Új versek*, Pallas, Budapest, 1906.

¹⁶ Csáth Géza: Opium (Egy ideg orvos levele ládájából.) In. *Bácsmegyei Napló*, 1910. október 16. 1-2.

¹⁷ Susan Sontag: *As Consciousness Is Harnessed to Flesh, Journals & Notebooks 1964-1980*. Farrar Straus Giroux, New York, 2012. 392.

¹⁸ Konrad Onasch: *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten: unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Koehler und Amelang, Lipcse, 1981. 105.

¹⁹ pl. Juhász Gyula: *Az Ópiumszívó*, 1914.

²⁰ Gellér Katalin: *Sassy Attila. Ópium-álmok*. Kieselbach Galéria, Budapest, 2014.



Sassy Attila (Aiglon): *Ópium-álmok*. 2. kiadás. Pápai, Budapest, 1918.
Cinkográfia önálló lapon. Forrás: www.axioart.com

A 300 példányban kiadott kötet nyolc tollrajzot tartalmazott, melyek a nem sokkal korábban Budapesten kiállító Thomas de Quincey: *Egy angol ópiumevő vallomásai* című írásának²¹ képzőművészeti adaptációi. Hogyan kapcsolódik össze az ópiummámor a sas szimbolikájával? A továbbiakban erre igyekszem választ találni. Sassy Attila álneve, az Aiglon, William Blake: *A pokol közmondásai* című írásából lehet ismerős. „Ha sast látsz, a Géniusznak egy darabját látod: emeld fel a fejedet!”²²A sas a madarak királya; az ég, a Nap, az isteni uralom jelképe, a napistenek emblémája; diadal a sötétség felett. Szimbolikájának „olimpuszi” karaktere abból a mítoszból ered, miszerint a madár a legfőbb olimposzi istenség, Zeusz szent állata volt.²³ Physiologus arról értekezik, hogy a megvénült sas keres egy tiszta forrást, onnan felszáll a Napba, ahol szárnya meggyullad, majd leereszkedik a forrás-

²¹ Thomas de Quincey: *Egy angol ópiumevő vallomásai*, Fordította: Tandori Dezső, Európa Kiadó, 1983.

²² William Blake: *A pokol közmondásai*, In. U.ó. *A tapasztalás dalai. William Blake versei és írásai*. Interpopulart, Budapest, 1993. 112.

²³ Erika Simon, Max Hirmer: *Die Götter der Griechen*, München, 1998. 16-31.

hoz, háromszor megmártózik a vízében, és megfiatalodik.²⁴ Ebben az értelemben a sas az emberi lélek megtestesítője. A századforduló gondolkozására nagy hatást gyakorló Nietzsche így értekezik a sasról: „Sasom éhes és velem együtt tiszteli a napot. Saskörmökkel nyúl az új világosság után. Ti vagytok az én igazi állataim; szeretlek titeket.”²⁵ A Nap felé repülő sas a mennybemenelet, az apoteózis szimbóluma, a napba néző pedig a kontempláció, az isteni titok látásáé, a fizikai szféra feletti győzelemé.²⁶ A sas, a Blake-i génusz az epifánia, a megvilágosodás, a szellemi princípiumának jelképe, melynek szárnyalásában az unt jelen spanyolfalán túl kitárul egy zengő világ. A szecesszió művészetében a sas gyakori szimbólum, mely a művészi küldetésudatról és az alkotói szabadságról, a művészettel való foglalatosság szentségéről tanúsodik. Így kerülhetett Jakab Dezső és Komor Marcell nagyváradi *Saspalotájá*-nak üvegablakára a magasan szárnyaló sasmadár, (1907-1909) Gróf Károlyi Lajos Fodor Gyula tervezte Üllői-úti bérpalotája bejárata fölé a génuszok körében elhelyezett sas, (1905-1907) s nem véletlen, hogy a Peter Behrens által megálmodott torinói német kiállítás hamburgi csarnokában sasra emlékeztető szárnyas alakok őrzik az élet és művészet szimbolikus forrását jelképező kutat. (1902) Sassy Attila művészneve, az Aiglon tehát olyan beszélő név, amely a szecesszió eszméjének és a felsőbbrendű jellemnek, a szellemi magaslatnak ragyogó, fenséges, a korszakban közismert szimbóluma.

HARLEQUIN

1910 körül a képzőművészek jelentős része már nem az öntudatos, nagy művész maszkjában lépett közönség elé, hanem sokszor a clown, a bohóc szerepében.

Mokry-Mészáros Dezső szemképrázta munkáival Harlequin álnéven robbant be a köztudatba a szintén miskolci származású jóbaráttal, Sassy Attilával egyidőben. Harlequin „fantasztikus” östehetség, eredeti jelenség a korabeli kritikusok szerint. Akkoriban teljesen hétköznapi jelenségnek számított, hogy a Művészház kiállítóinak köréhez tartozó művészek álnevet választottak maguknak: a szintén miskolci származású jó barát, Sassy Attila Aiglon, Fejér Kálmán pedig Venté néven szignálta műveit.²⁷ Harlequin egy

²⁴ Physiologus: A Zsámboki-kódex állatábrázolásaival. Fordította: Mohay András, Budapest, Helikon, 1986. 16.

²⁵ Friedrich Nietzsche: *Ím-ígyen szóla Zarathustra*. Fordította: Wildner Ödön, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest, 1908. Online: <http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm> (Utolsó megtekintés: 2018.01.14.)

²⁶ Jutta Seibert: *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Budapest, 2004. 86.

²⁷ A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten (kiáll. kat., Magyar

másik művész álnevéről is szolgált: Reviczky Gyula több írását ezen a néven publikálta, többek között olyan, a korai Mokry-művekkel tematikai párhuzamosságokat mutató verseket, mint *A meteorkő*,²⁸ *A Fény*, vagy *A nap dicsérete*. Reviczky mint furcsa, a múzeumi közegben idegenül ható tárgyról ír a meteorkőről, mely csak szemre olyan, mint a többi, azonban van benne valami, „a mi még se földi”. A múzeum közönsége „egy ismeretlen másvilágot” csodál a meteorkőben, ettől olyan ritka, különös aurával bíró, s ettől több, mint egy egyszerű kódarab.



Mokry-Mészáros Dezső (Harlequin): *Idegen világ*,
1910 előtt, karton, olaj, 20x15 cm, magántulajdon

Mokry-Mészáros Harlequin néven szignált munkáinak nagy része szintén az idegen bolygón való élet lehetőségét boncolgatja. Visszaemlékezésében így ír erről a festő: „Muhi pusztára kerültem gazdatisztnak, hol tovább és sokszor a művészi szabadság jegyében folytattam a kedvtelést. Így alakult ki a mikrokozmosz. Ennek kapcsán sokszor elgondolkodtam azon, hogy földünkön

Nemzeti Galéria), Szerk: Zwickl András (*A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai* 2009. 2.), MNG, Budapest, 2009. 38.

²⁸ *Reviczky Gyula összes költeményei*, Szerk. Koroda Pál, Athenaeum R. Társulat Kiadása, Budapest, 1895.

másfajta életlehetőség is keletkezhett volna, mint amilyen van, s más bolygókon bizonyára másforma lehet az élet, mint nálunk. Így született meg a mikrokozmosz elképzelése festményeimen.”²⁹ Harlequin képei „szent ihlet örült tüzeben fogant fantazmagóriák”,³⁰ „homályos és rejtelmes szimbólumokba burkolt filozófiai témák”, „Wells-féle óceániai mesék”,³¹ „transzcendentális álmodozások”³² a korabeli kritikusok szerint.

Mokry esetében a Harlequin álnév választása talán nem Reviczky, hanem a szintén jóbarát Gulácsy Lajos hatásának köszönhető, aki ekkoriban festette egyéni és közösségi tudathasadást szimbolizáló megrázó művét, *A bolond és katonát*.³³ A bohócnak a modern művészetben nagy hagyománya van. Cézanne-nál, Picassónál, Chagallnál, Klee-nél és Mirónál is megjelenik: számukra a bohóc a „cirkusz az egész világ” jegyében a művész legfontosabb szimbóluma. Gulácsy bolond-ábrázolásai (*Cogito ergo sum*, *Bolond szegfűvel*, stb.) Victor Hugo *Nevető embere* nyomán születtek. Ezek a művek nem nevetetni akarnak, hanem a commedia dell'arte nézővel összekacsintó, gúnyos narrátorának pózát veszik fel. Mokry önmeghatározása a művészi álnevén keresztül a művészeti közéletben betölteni kívánt pozícióját jelöli, melyre egyrészt az outsiderség, másrészt a finom reflexivitás és önreflexivitás, irónia, intellektualitás jellemző.

A közkedvelt *Vasárnapi Újság* 1908-ban terjedelmes cikket közölt „az álarczos-bálok tarka-barka világában rendre felvonuló” bohócról, Harlequin-ről, aki a 11. században még a halál megszemélyesítője volt.³⁴ „Régi francia költemények és legendák egy undok lényt értettek Harlequin alatt, kit úgy tekintettek és személyesítettek, mint a Halál szellemeinek a vezetőjét.”³⁵ Később Dante *Poklában* tűnik fel Arlecchino néven, a tíz démon egyikeként. A 16. században az olasz arlechino „a naivság és ostobaság, a ravaszság és természetes humor jóízű vegyülékét jelképezi, a ki mindig fülig szerelmes és állandóan zavarba esik, mikor urának vagy saját magának számot kell adni valamiről.”³⁶ „Ki egykor, mint láttuk, sok évszázaddal ezelőtt csak gyászt és szomorúságot jelentett a köztudatban: álarczos báljainkon ma már a fesztelen vidám-

²⁹ Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*, kézirat, Herman Ottó Múzeum (HOM), Helytörténeti Adattár, ltsz.: 74.207.1.5, 8.

³⁰ Kywrth?) Kürthy György: Művészház. In. *Kritika*, 1910. (I. évf.)1. 12-13.

³¹ B-t. (Bálint Aladár): Művészház harmadik kiállítása. In. *Népszava*, 1910. február 13., 6.

³² Ismeretlen szerző cím nélküli feljegyzése a kiállítás rovatban. In. *Budapesti Hírlap*, 1910. február 8. 16.

³³ Gulácsy Lajos: *A bolond és a katona*. 1909-1911, olaj, karton, 33×25 cm, magántulajdon.

³⁴ Zsoldos Benő: Harlequin. In. *Vasárnapi újság*, 1908. 8. 55. szám, 152-153.

³⁵ Zsoldos, i.m. 152.

³⁶ Zsoldos, i.m. 152

ság és gondtalan kedély megtestesülése.”³⁷ Művészneve, a Harlequin tehát nem csak mint művészallegória, ars poetica értelmezhető, hanem egy sokkal közkeletűbb, a szélesebb közönség számára érthető olvasattal is bírt a kortársak számára.

Mokry-Mészáros Dezső névválasztásával kapcsolatban arra a megállapításra jutottam, hogy Harold Bloom hatásiszony-elmélete,³⁸ az abban bemutatott „deformálódás”, „karikírozás” önsegélyező attitűdje magyarázatul szolgálhat elszánt experimentalitására, mely abban nyilvánult meg, hogy egész élete során szüntelenül kereste a nullpontokat, s társadalmon, hivatalos és nem hivatalos művészeti csoportosulásokon való kívülállását mindig demonstratívan hangsúlyozta.

Mokry a bolond és a bohóc motívumával a művészettörténet eleven áramlatába kapcsolódott be: a clown időtlenné váló maskarájában vált maszktalanná, akárcsak Picasso ezen években festett szomorú harlequinjei, Rouault könnyes arcú bohócai, vagy Gulácsy a *Bolond és katonája*. Utóbbiban Gulácsy emblémaszerűen sűríti egybe saját és a korabeli Európa szellemi állapotának skizoid vízióját.

Az álnév a készen kapott, polgári identitás alól való felszabadulás lehetőségével kecsegtet. Vágyjáték, az önreprezentáció lehetőségeinek tárháza, az önpozicionálás nagy lehetősége. Használatával kapcsolatban azt vizsgáltam, hogy a szerzői név helyettesítésére szolgáló fiktív név milyen fiktív személyiséget hoz játékba. Úgy gondolom, hogy a két vizsgálat alá vett művészi álnév mélyebb jelentésrétegekkel bír, mintsem csupán a transzformáció előidézője lenne. A szárnyaló, aranylós sas, alább pedig a zavarodott tekintetű, torz vigyorú bohóc, - égi és földi, mennyei és pokolbéli – valójában olyan ars poeticák, melyek a korszak emberének Janus arcára és a szecesszió szélsőségek megélésre való hajlamára is rámutatnak.

³⁷ Zsoldos, i.m. 153.

³⁸ Harold Bloom: *The anxiety of influence. The theory of poetry*. 2. kiadás. Oxford, Oxford University Press, 1997.