

Marosi Ernő

Fülep Lajos: *A magyar művészet-történelem föladata*, a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója¹

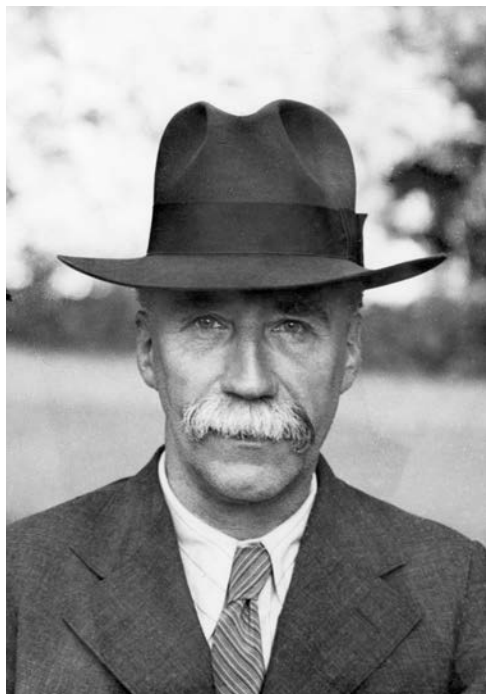
Miről is emlékeztek meg 2010. május 7-én a budapesti Fülep-ülésszak résztvevői? Fülep Lajos születésének 125., halálának 40. évfordulójáról. Ugyanakkor ötven éve volt annak, hogy (nyomatott kiadása alapján gyakran 1951-es évszámmal idézett) székfoglaló-programalkotó értekezését felolvasta a Magyar Tudományos Akadémián. Ez az értekezés magától értetődően mintegy rejtett programjává vált az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának (illetve negyvenéves fennállása második félideje óta: Kutatóintézetének) – már csak azért is, mivel ennek alapítására kifejezetten a magyarországi művészet Fülep által hiányolt történetének szintézise megalkotásának érdekében került sor, az ő részvételével hézagpótlóként kiadott, rövidebb mű, *A magyarországi művészet története* (1956 és 1960) után. „Mivel művészettörténeink azzal a gondolattal foglalkoztak – mint azóta kiderült, tervek nevezni még korai lett volna –, hogy 4-5 kötetben megírják a magyarországi művészet lehető teljes, a kutatás mai állapotának megfelelő történelmét, az indítványt még az a gyakorlati érv is nyomósította, hogy a rövidebb mű majd a nagynak tervezetként is használható, kritikáiból, a remélhető vitákból pedig tanulság meríthető.”² Az itt leírt, majdnem egy emberöltőnyivel később publikációra forduló célkitűzésnek is megvan a maga története. Időközben a nyolckötetes koncepció – tervek nevezni már késő volna? – három kötet kiadása után megszakadt. Diszkreditálódott a történeti tárgyalás is, a kollektív munka is, megváltoztak a művészettörténeti kutatás céljairól alkotott elképzelések. Fülep művészettörténeti koncepciója nemegyszer követői által őrzött tabuként vált ki gyanakvást, miközben tisztázatlan, vajon egy viszonylag közelebbi félmúlt, vagy egy legalább fél évszázadnyival régebbi művészetkritikai vagy abból kinőtt művészetfilozófiai gondolkodás terméke-e. Emlék-e, vagy aktuális program? Emlékként, írott forrásként mely korszakhoz tartozik, s aktualitása mely történelmi korszakra vonatkozik? E kérdések megvitatásában nem véletlenül vállalt

Marosi Ernő az MTA MKI korábbi igazgatója, az MTA, valamint különböző nemzetközi tudományos társaságok tagja, az ELTE Művészettörténeti Intézetének nyugalmazott professzora. Kutatási területe: középkori művészet, építészettörténet, a művészettörténet története. A hetvenedik születésnapját köszöntő kötet: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

Ernő Marosi, former director of the Research Institute for Art History, member of the Hungarian Academy of Sciences and of several international scientific societies, professor emeritus at the Art History Institute of the ELTE University (Budapest). Fields of interest: mediaeval studies, history of architecture, history of art history. Essays in Honour of his Seventieth Birthday: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

¹ Ez a szöveg előadásként elhangzott az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a Nyugat-Magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Kara által szervezett tudományos konferencián. Közvetlenül ezután az előadás szövegét közölte az *Enigma* (XVII[2010], 63. sz., 50–60). A közléshez fűzött bibliográfiai válogatás (uo., 59–60) a szerkesztők munkája. A jelen szövegváltozatban visszatérünk az eredeti előadásszövegben követett módszerhez: a hivatkozott szövegek jegyzékéhez és a lábjegyzetekhez. Időközben Timár Árpád megtisztelő ajándéka azzal a ténnyel is szembesített, mily – mondhatni mániákus – igyekezettel próbálok megbirkózni a „föladat” itt is központban álló fülepi problematikájával: Magyarországi vagy magyar? Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? *Enigma*, XVI(2009), 61. sz., 46–55. Azért is hálás vagyok, mert idézetei felmentenek e birkózás eddigi fogáskeréseinek pontos számbavételétől.

² FÜLEP (1956), 5. – A „remélhető vitákról” szól Fülep annak ellenére, hogy már 1952-ben úgy látta: „... nem lett belőle vitaindító, mert ebből ugyan vita nem indult el. Ha csak úgy nem tekintjük a népi mondás szerint, hogy elindult, mint Istenes Jancsi a búcsúba.” FÜLEP (2009), 100.



1. Fülep Lajos 1943-ban Gyomán

kezdeményező szerepet a mai Művészettörténeti Kutatóintézet.

A dilemma eldöntése már elszakadt a személyiségtől, benne a szöveg hagyatéka filológiájáé a döntő szó. Ez nem keveset tett. Fülep halála után, 1971-ben, majd 1974–1976 folyamán mindenki számára könnyen hozzáférhetővé vált publikált műveinek többsége, amelyeknek összegyűjtése – s még inkább értékelése – öt is harminc évig foglalkoztatta. Egybegyűjtött írásainak három kötete 1930-ig 1998-ra megjelent – hiányzik belőle persze a már életében legendássá vált művészetfilozófiai *magnum opus* –, és elérhető teljességben áll előttünk levelezése hét kötetben, 1904-től 1970-ig. Megállapított szövegek, alapinformációk, ezekhez példás kommentárok állnak rendelkezésünkre. Itt van hát az ideje a rendszerezésnek és a történeti összefüggések kutatásának a kultúra és a tudományok mindazon területein, amelyeken az interdiszciplináris emlékülés előadói érdekltségüket bejelentették. Művészettörténész lévén szükségesnek látom, hogy a magam mondanóját a művészettörténetre korlátozzam.

Amennyire fontosnak, sőt döntő jelentőségűnek tűnik a magyar művészettörténet-írás történetében Fülep Lajos hozzájárulása és tanítása, olyan kevésbé valószínű, hogy ő éppen ezt a diszciplínát preferálta volna. Törekedett a filozófia művelésére, esztétikai rendszer megalkotására, irodalomtörténet, mindenekelőtt olasz irodalomtörténet írására, s körülbelül ugyanebben a rangsorban – előbb Pécsen, majd a háború után Budapesten – egyetemi katedra betöltésére, de végül, egyáltalán nem a maga választása szerint, az egyetem művészettörténeti tanszékén kötött ki. Azzal a kétségbevonhatatlan ténnyel szemben, hogy így, bizonyos értelemben véletlenül, s nem is vonakodás nélkül lett idős korában a magyar művészettörténet-írás vezéralakja és sok tekintetben máig érvényes koncepciójának megalkotója, e tanulmány alcímével egy distinkciót szeretnék javasolni, kétféle jelentőségéről és egyben két alkotói korszakáról. Ezek közül ő maga művészettörténetről mint gondolkodása és munkája diszciplináris keretéről csak 1948 után kialakult feladatkörének megfelelően beszélt. Akárhogyan értendő is a *Magyar művészet* lapjain, 1923-ban adott területkijelölés: „művészettörténet-filozófia.” Ez mint történetfilozófia nem azonos a klasszikus művészettörténet-írással, amelyet – mint a „történelmet” (e helyen világosan kitűnik, hogy ezt a szót a történettudomány értelmében használja) – a természettudománytól a metafizika szükségszerűsége különbözteti meg: „A metafizika-mentes pozitív filozófiának sem a túlságos pozitivitása ártott meg, hanem az, hogy nyakig ült a metafizikában, anélkül, hogy sejtette volna.”³ Az 1950-ben kijelölt történettudományi feladatok (emlékinventáriumok, műemléki topográfiák, forráskutatás, monográfiák)

³ FÜLEP (1923), 14.

nemcsak abból a kétféle irányú pragmatizmusból következnek, amely egyrészt egy elméleti kérdésektől idegenkedő szakma reális készségének felmérésén alapul, másrészt amelyek a metafizikát elvető ideológiai kényszerre voltak tekintettel, hanem diszciplinárisan is különböző célokat jelölnek ki. A *Magyar művészet* eszerint műfaját tekintve nem tekinthető művészettörténetnek – művészettörténeti vázlatnak sem.

A kiindulópontot számunkra három, 1950-ben kinyilatkoztatott, közismert tézise adja: „1. Nincs magyar művészettörténelem” (Érdemes figyelni a közkeletű „művészettörténet” kifejezéssel szemben a keresettebb, egyben elvi jelentőségű „történelem” utótagra!) – mert a magyar művészettörténet-írás, ellentétben az irodalomtörténettel, nem talált megfelelő kritériumokat a művészet magyarságára. „2. Miért nincs?” – „Az ok, röviden: a lemondani-nem-tudás vagy nem-akarás, a minél többet magunknak tulajdonítás”,⁴ „3. Hogyan lehet megcsinálni?” Fülep ezekkel a tézisekkel elhatárolta magát a művészettörténettől, attól, ami volt, pontosabban, ami ítélete szerint nincs: „Van ilyen nevű szakirodalom, vannak ilyen című, ilyen látszatú művek, a magyar művészet történelme még sincs, sem egyikük-másikuk, sem valamennyi együtt nem az – legalábbis a XIX. század elejéig terjedő időre. Ami eddig ilyen címen szerepelt, nem a magyar művészet történelme, hanem a művészetek történelme Magyarországon.”⁵

⁴ FÜLEP (1976), 415.

⁵ Uo., 407.

Legitim-e tehát az első pillantásra logikailag éppúgy, mint időrendben ilyenek látszó különbségtétel Fülep munkásságának két aspektusa között? Tudatában vagyok annak, hogy műveiben írott „forrásoknak”, illetve a művészettörténet tudományos koncepciójának megkülönböztetése annál is inkább heves ellenkezésével találkozónak, mert végső soron Julius von Schlossernek a művészeti irodalom (*Kunstliteratur / letteratura artistica*) mint rendszerező munkája szerint 1764-ben, Winckelmann által meghaladott előzetes fázis, illetve az ugyanekkor megalapított tulajdonképeni művészettörténet-írás közötti distinkción alapul. Schlosser közismert módon a bécsi művészettörténeti iskolában a 19. század végén uralkodóvá vált historizmus-szal szemben, Benedetto Croce-nak az egyszerűség kedvéért itt a *pura visibilità* elvével jellemezhető tézise híveként és – fordításai által is – propagátoraként lépett fel. Ilyen módon éles ellentétben áll Fülep nevezetes Croce-kritikájával, amelyet *A Szellemben* Az emlékezés a művészi alkotásban címmel publikált. Az intuíció elméletével szemben az emlékezés elve a preformált idea értelmében vezeti be a kvalitatív szempontot: „amit az intuícióm talál, már nem formálandó valami, nem megalkotandó forma, mint amikor legelőször intuálok valamit, hanem egészen kész és megformált dolog.”⁶ Fülep metafizikus művészetértelmezésének alapfogalma a forma, amely „sohasem fordul elő, mert a természet bármely pillanatát veszem, mindig akcidentális és önkényes lesz, mint a mozgásnak hirtelen megállítása, ahol a megállítás pontja mit sem mond a megállás benső szükségszerűségéről, ellenkezőleg továbbtal és befejezetlenségről beszél, szóval még mindig a mozgást, a levést fejezi ki, nem a beteljesedést és nem-továbbat, míg a művészet világának minden pontja és pillanata véglegesség, s nem utal semmire magán túl. A természet a művészet utánzása. [...] Ha a lét megelőzi a levést, az ideák a jelenségvilágot, akkor a művészet megelőzi a természetet.”⁷ A metafizikus spiritualizmust programjává tevő Fülep érvelése sze-

⁶ FÜLEP (1995a), 127.

⁷ Uo., 151.

rint ha „a platonikus, a misztikus még ebben az életben keresi az örökkévalóságot, lelke bensőjében”, a művészet helyét a metafizika egyéb témáival egy sorban az jelöli ki, hogy „az embernek a filozófia és vallás világa mellett, az ideákon és Egy-en kívül szüksége van arra, hogy jelenségeket is szemlélhessen, anélkül, hogy ezért le kellene szállnia az érzékfölötti, spirituális világból. Az örök formáknak ezt a jelenségvilágát a művészet teremti meg az örök ideavilág mellé. Így egészíti ki a művészet a filozófiát és vallást, s csak ebben a hármasságban válik teljessé az emberi szellem világa.”⁸

⁸ Uo., 152.

Itt arra a kérdésre bukkanunk, vajon a különösen Dvořák művészettörténeti álláspontjával kétségtelenül rokon felfogás, ugyancsak a művészet, filozófia, vallás hármasságában megragadott szellemi világ koncepciója mennyiben párhuzama a bécsi (művészettörténeti!) iskolának, esetleg mennyiben előzi meg azt. Tudvalevőleg Lőrincz Ernő – nyilván nem mestere ellenére – már 1943-tól kezdve bizonyítani igyekezett Fülep elsőbbségét, és kevés hivatkozása ellenére nehéz feltételezni, hogy Fülepnek magának ne lettek volna bécsi olvasmányélményei már az iskola első világháború előtti és alatti fénykorából is. Az azonban jó okkal állítható, hogy számára a kérdés később, a szellemtörténetről Babits Mihállyal folytatott disputája idején vált érdekessé. Az 1931-es Babits-recenzió Fülep világnézet- és szellemtörténet-értelmezésének kulcsa elsősorban azáltal, hogy explicit módszertani útmutatással szolgál legfontosabb téziséhez, az érték alapvető jelentőségéhez: „a fundamentum jó mélyen fekszik, ott, ahol Fichte 1798-as *System der Sittenlehre*jének alap gondolata, a hit, akarat és gondolat egységéről megmutatta. Sietek hozzátenni, hogy távol áll tőlem valamilyen neofichteizmus inaugurálásának óhaja a neokantizmus, neohegelizmus stb. kaptájára.”⁹

⁹ FÜLEP (1976), 326.

Az eredeti szándékok és az utólagos minősítések problémáját Lőrincz Ernő is világosan érzékelt, amikor alig használhatónak, mert felületesnek minősítette Walter Passarge *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* című tanulmányát. Ismeretes, hogy Dvořák nagy, az 1910-es évek második felében írott tanulmányaira is csak a posztumusz kiadás ütötte rá az aktualizáló *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* bélyegzőt. Fülep Nietzsche-tanulmányaiból az általános kultúrfilozófia igénye következett, s a Croce-kritikából is inkább az általános művészettudomány (*allgemeine Kunstwissenschaft*) programja rajzolódik ki. A *Magyar művészet* metodusának önjellemzése: „művészettörténet-filozófia” – csak az a kérdés, hol van a kötőjel helye: a művészettörténet és a filozófia között, ami Passarge *Philosophie der Kunstgeschichte*tjére emlékeztet, vagy inkább a művészetre vonatkozó történet-filozófián van a hangsúly, ami valószínűbbnek látszik. Így mutatta be Fülep maga is tanulmányainak metodikai érdemét mint „utalást a történet-filozófiai útra és módszerre”.¹⁰ A művészet érzéki sajátosságából következő autonómiája mellett történetiségét hangoztatta: „A művészet mint megvalósultság magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független, mint megvalósultság igenis *megáll* magában, de mint létesülés sohasem jár egyedül. A megvalósult művészet nem támaszkodik semmire önmagán kívül, de a létesülő művészetet mindennek hordoznia kell.”¹¹

¹⁰ FÜLEP (1923), 8.

¹¹ FÜLEP (1998a), 226–227.

Az utólagos minősítés problémáját tehát historiográfiai tévútnak minősítve aligha tekinthetjük legitim eljárásnak, hogy Fülep korai írásait mintegy ugyanezeknek apologetikus értelmezésére kívánjuk forrásokként felhasználni. Ezzel szemben gazdag, sokoldalú és sokatmondó forrásbázist kínálnak a magyar művészet 20. század eleji eseménytörténete, eszme- és recepciótörténete számára. Még Fülep életében, nyolcvanötödik születésnapján, Pernecky Géza javasolt hasonló, a történelmi distanciát realitásként elfogadó megközelítést. 1970-ben így írt: „nem a szaktudós, nem a szakfilológus, hanem a ligetekben társalkodó filozófus jelenik meg itt előttünk...” s „A nagy örökségre visszatekintő képzetes Európa mellett ott találjuk a konkrét Európát is, a görögöktől ránk hagyott ligetek mellett a századfordulás évek sétányait, ahol a Donatello-tanulmány szerzője valóban sétált, és valóban filozófiáról vitatkozott.”¹² És ugyanitt, *Az emlékezés a művészi alkotásban* című írásról: „Ez az esztétika nem klasszikus – hanem attól elszakadó, szecessziós jellegű.”¹³ Ítélete később, 1995-ben még kategorikusabb, s egyben szigorúbban történelmi pillanathoz kötött is: „...jellemző a magyar szecessziós esztétika alkatára, hogy még fő alakja, Fülep Lajos is igen korán lezárta műkritikusi pályájának azt a szakaszát, amelyben még valami újra volt kíváncsi”, mert „A gondolkodót (akit itt »finom izlés és szecessziós narcizmus« jellemez) zavarták az induló avantgárd disszonáns zörejei, és gondosan ajtót-ablakot csukott minden ilyen bántó zaj hallatára.”¹⁴

¹² PERNECZKY (1985) [1970], 79–80.

¹³ Uo., 97.

¹⁴ PERNECZKY (1995), 26, 30.

A műkritikus Fülep írásainak természetesen – mint minden jó műkritikának – igen nagy dokumentumértékük van a művészettörténet – úgyszólván külső – eseménytörténete szempontjából is, hiszen műveket, történéseket regisztrál. Igazi jelentőségük azonban – szinte csak a korai, kötelező újságírói penzumoktól eltekintve – nem ebben áll, hanem az általa képviselt modernség kritikai hangnemének és szempontjainak kimunkálásában. Ezek a szempontok művészettörténet-filozófiájának is alapelveivé válnak, kritikai munkásságából a *Magyar művészet* történetfilozófiájának tartó elemeivé válva. Szinte kivétel nélkül történelmi szituációban gyökerező mivoltuk kölcsönöz nekik korukhoz kötött forrásértéket. Ez a határozott korhoz kötöttségük teszi őket problematikussá az irányzatosságot levető, pluralisztikus beállítottságú utókor előtt, s egyben markáns ítéletek lévén, értékessé is. „A napjainkra uralkodóvá lett – a Fülepével ellentétes – szemlélet kialakulásában bizonyára szerepet játszott a korszimpátiák történetileg jól követhető periodicitásán, az izlésváltozás hullámmzásán kívül az is, hogy az egyre alaposabb szakkutatások jó néhány részletkérdésben kimutattak olyan eredményeket, amelyeket a historizmus építészete a kor valós igényeiből fakadó feladatok megoldásában ért el.” – Tímár Árpád Fülep Lajos historizmuskritikája címmel kiadott elemzése pontosan tükrözi a Fülep-tanítványok ha nem is rossz lelkiismeretét, mindenesetre rossz szájját, s keresi a tanítómester megértését.¹⁵ Mindenesetre ő, aki mennydörögve ítélte el a nem művészetet, a „bagóhitű, eunuch akadémizmust”, vélhetően magát a historizmus szót is árulásnak tekintette volna.

¹⁵ TÍMÁR (2004), 528.

Kritikusi működésének első szakaszában találta meg ádáz és ironikus akadémia- és Műcsarnok-ellenességének hangját – s eleinte kevésbé művészi ideáljait. Az első években különösen Nagybánya művészete iránt lelkesedett, de 1906-ra már ezzel kapcsolatban is felmerült írásában a „modern akadémia” gyanúja: „Ennek az aka-

démiának az elemeit más dolgok fogják kitenni, mint a régiét: benne lesz az egyén szabadságának elve, a művészetek külön-külön természetének biztos tudása, az anyagok stílusának ismerete, a novellisztikus piktúra helyett a színek, formák, a levegő piktúrája, a fény erős stúdiuma, a rajz szintetikus egyszerűsítése, a dekoratív hatásnak Puvis de Chavannes, Maurice Denis és Gauguin módjára való felfogása, benne lesz Cézanne, Rodin, Réti István és mindaz az elem, amelyekből kiolvasztott mesterség segítségével ma is összeforraszthatjuk a jelen és jövő modern akadémiájának épületeköveit. [...] miben láthatja az ember biztosítékát annak, hogy a társadalom, legalább a számbajövő része, ugyanolyan különbséget tudjon tenni jelenben és jövőben *modern akadémia és modern művészet* közt, mint ma tesz *modern művészet és régi akadémia* közt?"¹⁶ Kételemek az addigi értékrend érvényében: az új művészet „végzetes ellensége” az akadémia, „melynek új formában való feltámadása ugyanazt jelentené a Manet-k és Ferenczyek által kivívott új művészet fejlődésére, mint Piloty és Benczúr Gyula a Rubensek művészetére.” – Ezekre az 1906 elején leírt sejtelmekre hamarosan érkezik a pozitív válasz is: Rippl-Rónai József budapesti gyűjteményes kiállításának élménye. Fülep elemzését csak néhány hét választja el nevezetes Ady-recenziójától; a két felfedezés hangneme közös. 1906-os párizsi tanulmányútja hamarosan meghozza a választ kételemeire: az 1906-os Salon d'Automne ismertetésében Cézanne és Gauguin a két főszereplő – s a teljességhez tartozik, hogy ugyanennek az évnek harmadik nagy élménye az éppen akkor meghalt Eugène Carrière. Fülep kritikai munkájának recepciója nagyobb jelentőséget tulajdonít Cézanne-értelmezésének – valójában érzékenysége Carrière *clair-obscur*-jének és szimbolizmusának értékei iránt a „szecessziós” Fülepet mutatja meg, aki ebben az időben Erdei Vikort, s nem sokkal később, már Firenzében, Kövesházi Kalmár Elza szobrászatát dicséri.

Cézanne-interpretációja – szemben az impresszionizmusból való levezetéssel – az ellentétet hangsúlyozza, a realista Cézanne-t, aki „egész testével és lelkével zuhant rá az anyagra; az anyagra, melynek meglátta igaz színeit s a levegőt, mely mindenütt körülveszi. A brutalitás csakugyan nem hiányzik a Cézanne művészetéből; másnál talán erőszakoságként is hatna az, ami nála tiszta erő...”¹⁷ 1906-os Cézanne-tanulmányában Fülep már anticipálja a *Magyar művészet* elemzésének legfontosabb téziséit. Cézanne a kompozícióellenes impresszionizmus ellentéte, s kompozíciókere-sése egyben primitívvé is avatja: „A fizikai energiának, a súlynak szellemi formában – a vágyban és törekvésben – való nyilvánulása a kompozíciónak látens mivolta; első felmerülése az új formavilágban. Ilyen Giotto Cézanne: látja az egész művészetet s minden eredményét – különösen a velenceiekét – föl akarná használni, de mivel anyagi valóságosak és nem illúziók, mint az impresszionistáké, egyúttal pedig mások, mint a régieké, nem lehet eklektikus, hanem egyetlen fokkal kell beérnie; azzal, mely az első embert illeti a sorban; de ez a fok latensül már magában hordja a rákövetkezők lehetőségeit, mint ahogy az európai képzés kezdetének két dimenziós primitívjei a harmadik dimenziót és benne a kompozíciót, eltérően a keletiek két dimenziós művészetétől.”¹⁸ Ebben az értelemben vált Cézanne művészete Fülep számára mércévé és sorskérdéssé: „ahogy a múlt művészetét csak elvek alapján lehet

¹⁶ FÜLEP (1988), 195.

¹⁷ Uo., 325.

¹⁸ FÜLEP (1923), 169.

folytatni, úgy a Cézanne művészetében rejlő lehetőségeket csak megfelelő új világnézet alapján lehet kifejleszteni. Ennek hiánya az oka, hogy folytatói közül az egyik irányzat a végső absztrakciókba lyukadt ki, a másik pedig felülmúlhatlan naturalizmus és az új elvek keveredésének chaosában leledzik. Hogy a Cézanne-ban rejlő lehetőségekkel mi történjék, nem a vásznon való kísérletezéssel, »kereséssel« fog eldőlni. Csak új világnézet határozhatja meg a kellő utat.¹⁹

Ebben az értelmezésben két további következtetése is benne rejlik: az egyik a primitivitás kultuszának az a formája, amely a legfőbb értékeket kortalannak tekint. Így válik nála a görögség művészete minden művészet mértékévé: Izsó Miklós szobrászata a tanagra-figurák kortársává. A hegeli indítás nyilvánvaló: a művészeti formák egyszer, meghatározott korokban érhatték el csúcspontjukat, melyhez minden későbbi megnyilvánulásuk mérhető. Ebből következően a nagy művek kortalannak – vagy éppen ősrégiek, kiszakadnak a kronológiából. Ezt a formulát találta meg Csontváry számára is, akiről kortársaként láthatólag nem vett tudomást, s akire – a joggal műkedvelőként kritizált Lehel Ferencsel együtt – nem talált annak idején jó szót. A kései elismerés nem a megkésettség által váltott ki zavarodottságot, hanem Csontvárynak a történelemből való kiemelésével, a zsenikultusznak ezzel a kvalitástitéletet kifejező eljárásával.

Fülep Lajos Csontváry-értelmezésének kulcsát az 1960-as években a primitívek kultusza 1906-tól nyert kritériumainak alkalmazása adta, ugyanaz, amely művészet-filozófiájában Cézanne-t emelte a csúcsra. 1963-ban felvett nyilatkozatában fő műveiről megállapította, hogy „a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség”,²⁰ s Németh Lajos monográfiájának bírálatában támogatja a korfogalom meghatározatlanul hagyását: „...az a kor, amelyet a mű kifejez, nem érti, másik kor viszont, amelyik tulajdonképpen már nem kora, érti [?], melyik hát a kora, amelyik nem érti, vagy amelyik érti? vagy olyan is van benne, ami a közvetlen korából nem érhető, csak tágabb korból, és éppen ez a más, ez a több, ez a nagyobb nehezíti vagy gátolja meg az értést a saját korának?...”²¹ Nyilvánvaló, hogy a nagy primitív műveknek kijáró, mindenekelőtt a Giottóval párhuzamba állított Cézanne-ra vonatkoztatott értékelésben Fülep korai korszakának metafizikai művészetértelmezése tér vissza. Nem véletlen az alátámasztásul szolgáló utalás az általános művészetudomány paradigmatiszta művére, a Dante-értelmező Fülep által nagyra becsült Karl Vossler *Divina Commedia*-interpretációjára.²² S ez az összefüggés magyarázza Fülep látszólagos következtelenségét az akadémikus historizmus megítélésében is: Montecassinóban a beuroni művészek lépten-nyomon felismert és feljegyzett eklektizmusára (egyiptomi, továbbá „...a görög művészetnek [ebben a] kései visszafordulása[ában]. Melynek neve nem archaizmus és stílus, hanem *archaizálás és eklektizmus*.”²³ – de megkísérli – nyilván nem alap nélkül – a neogótika sejtelve is!)²⁴ szimbolizmusuk érdemli ki a bocsánatot.²⁵ Antinaturalizmus-konceptiójának kulcsfogalma a beuroniak művészetében központi jelentőségében felismert „spirituális test” – különös, hogy ez a probléma nem jelenik meg az antihistorizmus

¹⁹ Uo., 187.

²⁰ Csontváryról hangszalagon, 1963, in FÜLEP (1976), 621.

²¹ Opponensi vélemény Németh Lajos Csontváry művészete című doktori értekezéséről, 1968, in FÜLEP (1976), 488.

²² Uo., 487.

²³ FÜLEP (1974), I, 541.

²⁴ „Ha egyszer jelentékeny modern művészt a gótikus szobrászat szellemének igazi, mély megértése fog inspirálni!” Uo., 546.

²⁵ GOSZTONYI (2009b), 42–43.

(Lyka Károly mellett Fülepre hivatkozó, inkább a történelmi tematika jelenlétéhez ragaszkodó) újabb magyar felfogásában.²⁶

A másik következtetést az a fentebb idézett megjegyzés élezte ki, hogy Cézanne befogadásának sorsa „nem a vásznon való kísérletezéssel, »kereséssel« fog eldőlni”. Érthető volt, mégpedig elhatárolódásként, a magukat eleinte „keresőknek” megjelölő követőkre is. Mivel a *Magyar művészet* után erre a kérdésre ilyen formában nem tért vissza, de mivel már megírásakor, 1916-ban is hallgatott a külföldi távolléte miatt kevésbé ismert közvetlen kortársainak törekvéseiről, Fülep Lajos viszonya bizonyos értelemben rejtélyes maradt ekkori kortársainak törekvéseihez – gyakorlatilag a 20. század művészetéhez.²⁷ „Fülep személyén keresztül Ady parolázott Kondorral.” Németh Lajos szép mondata inkább csak az ő vágyalmát jellemezheti, s csakis a professzor és a művész egyedi és személyes viszonyára vonatkoztatható,²⁸ nem hidalja át a fél évszázadnál hosszabb szakadékot. Úgy tűnik, hogy Cézanne és az őt követő fejlemények problémája Fülepnél inkább a művészet végének hegeli kérdéskörével azonosult, s a világnézet központi szerepe a szellem közvetlen megnyilvánulásával.

Mindezek Fülep Lajos historiográfiai helyzetét és útját a műkritikától a művészetfilozófiáig mint a századelő egyik lehetséges paradigmáját jelenítik meg, amely – immár egy évszázadnyi távolságban – feltétlenül történeti értelmezést kíván. Az utóbbi időben két aspektusból is, Cézanne-, majd legújabbban Gauguin-értelmezésének elemzésével, Gosztonyi Ferenc kezdett hozzá a művészetfilozófiájának megalapozásában döntő szellemi és esztétikai impulzusok feltárásához.²⁹ Minden jel szerint „a szimbolista Fülep” formulájára való szerencsés rátalálással érvényesebb – és főként konkrét történeti, valamint életrajzi vonatkozásokkal jól alátámasztható – kritériumot talált, mint amilyen „a szecessziós Fülep” inkább a felszínt súroló jellemzése volt.

A *Magyar művészet* című könyvbe 1923-ban foglalt tanulmányok s az ugyanabban az évben, a Pogány Kálmán által szerkesztett *Ars Una* című folyóiratban³⁰ közzétett, *Művészet és világnézet* című tanulmány kiadásakor ezeknek a műveknek időhöz kötöttségét, dokumentatív értékét Fülep világosan látta és a könyv előszavában pontosan megfogalmazta. Értelmezése szerint mindez visszatekintés egy lezárt élet- és alkotói periódusra, visszatekintés magának a témának 1916 óta tartó, a világháború és a forradalmak által tagolt történetére is, s egyben mindennek az összegzése. Akárhogyan tekintjük is tagolhatónak a hozzá vezető utat, mindenekelőtt Fülepnek az Előszóban leírt szavaira kell hallgatnunk: „Akkor úgy neveztem magamban: »a magyar művészet mérlege«, mert [...] elérkezettnek véltem az időt az évadvégi mérleg megkészítésére és az elszámolásra. Már akkor éreztem, ami azóta goromba valóság, hogy a háborúval korszak zárult és korszak kezdődik.”³¹ Ebben az értelemben tekinthető forrásnak: nem elsősorban adatok, művek felsorolása és születési körülményeik regisztrálása értelmében, hanem mint a műkritikából kinőtt század eleji „művészettörténet-filozófia” életrajzi dokumentuma.

Kérdés, hogy ez a világnézet érzékletes megformálására – az élesen fogalmazott összefoglaló ítélet szerint: „Aki egyik oldalon látja a »formát«, a másikon a »tartalmat«, egyiken az »artistikumot«, másikon a »világnézetet«, az sehol se látja a műv-

²⁶ SINKÓ (2000), 110–112. Vö. uo., XV. Antihistorizmus: a múlt kiszabadulása a történelem fogságából kiállítási rész anyagát és értelmezéseit: 695–739.

²⁷ Vö. újabban GOSZTONYI (2011), Fülepről explicite: 40.

²⁸ NÉMETH (1985), 269.

²⁹ GOSZTONYI (2009a), GOSZTONYI (2009b).

³⁰ SZABÓ (1973), 214.

³¹ FÜLEP (1923), 5.

szetet. Dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma."³² – 1923-ban még program lehetett-e, vagy történelmi visszatekintés volt. Az előszó az első világháború végével jelzett korszakhatár felidézésével mindenesetre a művészetszemlélet mint filozofikus tevékenység fülepi mércéjével dilettantisztikus korszakának kezdetét jelzi. A meglehetősen sötét kilátást igazolja Fülep művének recepciótörténete is: bűvópatakszerű utóéletében olvasottságának bizonyítékai, de elvei alkalmazásának hiánya, majd, különösen a második világháború utáni időszakban, ugyanezen elvek dicsérő hangoztatása, de rendszerint irányzatos értelmezése. Mindez Fülepben hol félhangos morgást, hol ellenkezést, többnyire visszavonuló magatartást váltott ki. Amikor pedig – a fent már említett körülmények között – a művészettörténészek közösségének élére került, az elvi tisztázást és a fogalomhasználat világosságát azon a szakterületen kérte számon, amelynek gyakorlata a legmakacsabban határolódott el történetfilozófiájától. Mindez akkor történt, amikor a világnézet fogalma – ugyan nem pontosan abban a formájában, amelyhez korábban eljutott – központi követelménnyé vált.

Ezzel elérkezünk az 1950-es akadémiai program, A magyar művészettörténelem föladata kérdéséhez, amely egyrészt a korábbi magyar művészettörténet-írás erőteljes kritikája, másrészt hasznának az elvégzendő feladatok pragmatikus felsorolásával adott bizonyítása, valójában az egész diszciplína apológiája. A végén ott van – s ezt akár megfelelő történetietlen kajánsággal is lehetne felelmegetni – a nevezetes „vörös farok”, a kor Akadémiáján elmaradhatatlan Sztálin-idézet – egy olyan, nagy-nagy körültekintéssel kiválasztott közhely, amely – és ez jelzi legjobban helyzetét – a nemzet és az egyetemesség viszonyára vonatkozik. Úgy látszik, ebben rejlik Fülep művészettörténet-koncepciójának legfőbb kontinuitása század eleji gondolkodásával, s jelenti egyben művészetfilozófiája lényegesnek tartott magva átmentésének lehetőségét a napi művészettörténész gyakorlatba. Mintegy egyszerre elfogadható és vállalható formula megtalálásáról van szó, olyasmiről, amiben a Fülep elméleti magaslatairól többé-kevésbé kivétel nélkül lebecsült művészettörténészek hasznos munkára képesek lehettek.

A programadó tanulmány érdemét szokás a „magyar” – „magyarországi” inkább terminológiai receptként felfogott ellentétpárjára egyszerűsíteni, s ezzel bagatellizálni. Újabban a pusztán taktikai kérdéssé való relativizálás is előfordul – természetesen abban a reményben, hogy indokolják a distinkció elkerülését. Az új stílus teremtésének rejtett fő kérdése Fülep számára már a 20. század első évtizedének végén a közösség minősége volt: „Akik eljutottunk az igazsághoz, hogy a természet egy és ugyanazon embernek mindig más és más, akik eljutottunk a belső impresszióhoz, honnan vegyük a belső közösségeket, melyek száz esztendőök látásában vannak. A Kr. e. XX. század egyiptomija csaknem egészen úgy látta meg művészetének elemeit a természetben, mint a XV. század egyiptomija. Én ma nem látok úgy, mint holnap fogok.”³³ Fülep itt nemcsak arról beszél, ami Cézanne-ra vonatkozó tanulmányainak végkövetkeztetése is, hogy tudniillik az impresszionizmus a művészet fejlődésének nem végpontja, hanem szükségszerűen meghaladandó állapota, hanem arról is, ami kora – éppen az impresszionizmus tapasztalatát feldolgozó – művészettörténeti metodikai irodalmának is egyik leglényegesebb kérdése: vajon a művészet története redukálható-e a látási formák történetére.

³² Uo., 8–9.

³³ FÜLEP (1976), 380.

1950-ben programjának alapkérdése ez. „Lássuk hát meg végre, mi volt a magyarság, mit csinált a művészetben ezer esztendő alatt ezen a helyen.”³⁴ Követelménye a munka közben a magyarságkritériumok kialakítása és – némileg homályban hagyott – elképzelése, hogy az elvégzendő nagy munkálatok, mindenekelőtt a topográfiai és az ugyancsak sürgetett monográfiák megalkotása során ezek a kritériumok tisztázódnak majd. Mindenesetre a magyarságjegyek – Fülep régi közösség gondolásának megfelelően – a „népnél” lelhetőek fel: „A görög templomok körül a földből előkerült garasos agyag fogadalmi szobrocskáról az a szépség és nemesség sugárzik, ami a nagy művekről – s a mi öklömnyi egregyi templomocskánk, ahogy a térbe van állítva és csöppségében is az egész vidéket dominálja, valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet.”³⁵ – Tovább él az archaikus közösség szervességének régi, a fiatal Fülepre emlékeztető ideálképe – nem véletlen, hogy első személyes tennivalójának az ebben a szellemben elképzelt Izsó-monográfia kidolgozását tartotta.³⁶ Ezért „Nem elég tudnunk, mit csináltak itt a Maulbertschek, azt kell végre tudnunk, mit csinált a magyarság s benne a magyar nép.”³⁷ A Fülep által felsorolt, a 19–20. századi magyar művészetre vonatkozó feladatok katalógusa azért érdekes, mert a személyesen, régóta fontosnak tartott monografikus témák – Izsó, Munkácsy, a 19. század akadémikus „álművészete”, Hollósy, Réti, Rippl-Rónai, Csók – mellett tartalmazza Nagy Balogh János, Derkovits, Dési Huber nevét is. Ez a névsor kettős értelemben is pragmatikus megfontolásokat tartalmaz: részben készülő, jórészt tanítványai által végzett munkákat, részben koncessziókat a kor – 1950 – művészetpolitikájának.

Fülep a látást történeti determináltságában ragadja meg. Individualizmus-tézise, az emberi közösség történelmi minőségének tudata emlékeztet és kifejezésének formájában valószínűleg összefügg Ferdinand Tönnies szociológiájának korrelatív fogalompárjával, a „közösség és társadalom”, a bensőséges emberi viszonylatok és a külső ráhatással rendezett társaság kettősségével. Az újra eljövendő stílus vágyképe párosul a visszanyerendő közösség kívánságával: ezen a ponton kritikája profetikus színezetet ölt. Így válik a filozófiai „különös” kategóriája etikai értelemben küldetésé. 1916-ban az egyetemes-nemzeti korreláció keretében a nemzeti művészet sajátosságát vezeti le ebből: „Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére.”³⁸ Ugyanebből ered a görög művészet egyszerre egyetemes és nemzeti jellegének tézise: „A művészet egész történetében a görög a legegységesebb. Szobrászata nem ez vagy az, ilyen vagy olyan szobrászat, ezé vagy amazé a koré, hanem maga a szobrászat; és hasonlóan a többi műfaj is. Alkotásai az időből kiemelkedve az idea általános érvényű megvalósulásaiaként állnak előttünk.”³⁹ A *Gemeinschaft*, illetve a *Gesellschaft* ellentétpárja, a tönniesi szociológia két alapkategóriája nemcsak jól felismert fogódzót adott Fülep számára, hogy értelmezze az uralkodó marxista ideológia egyik alapkérdését a művészettörténet-tudomány számára, hanem egyben létrehozta a kontinuitást saját történetfilozófiai gondolatrendszerével is. Egyben lehetőséget teremtett tar-

³⁴ Uo., 423.

³⁵ Uo., 432.

³⁶ Uo., 539–564.

³⁷ Uo., 430.

³⁸ FÜLEP (1923), 23.

³⁹ Uo., 18.

talom és forma, művészet és világnézet, legfőképpen pedig ethosz és érték központi szerepének fenntartására.

Nem lehet elképzelni súlyosabb tévedést, mint ha megkísérelnénk Fülep életművének itt feltételezett kétféle aspektusát és műfaját egymás ellen kijátszva az egyiket (amelynek eredménye az 1923-as könyv, a *Magyar művészet*) historiográfiai forrásként, a későbbi, 1950-es programot pedig máig érvényes tudományos programként felfogni. Az életműben és a magyar művészettörténet-írás folyamatában ezek egyaránt korrelációban állnak egymással. Ezt a korrelációt legutóbb különös szerkesztéssel, kiválasztott pregnáns momentumok megfordított kronológiájával hangsúlyozta Sinkó Katalin nagyvonalú, a nemzeti művészet problematikáját áttekintő tanulmánya, amelyben különös hangsúlyt nyert Fülep 1950-es programki-tűzésének történeti determinációja, egy, a magyar művészettörténet egész eddigi történetében példátlanul szorongató szituáció viszonyai között.⁴⁰

⁴⁰ SINKÓ (2010), kül. 41–48.

Fülep művészetfilozófiai hagyatéka – így Németh Lajosnak a beltingi két vagy három művészettörténet kérdésre vonatkozó állásfoglalásában – sok tekintetben egyfajta iskolahagyományként tovább élt, tovább alakult. Kevésbé nyilvánvaló, de manifeszt az igény e hagyaték revíziójára, benne az aktuális és a történeti elemek megkülönböztetésére. A megemlékezésen kívül elsősorban e téren lesznek feladataink.

Fejtegetéseink végére kívánczik egy – Fülep művészettörténet-filozófiai koncepciójához képest alapvető – distinkció. Míg ő lényegében a metafizikában látta a művészettörténet filozófiájának alapját, korunkban a historiográfia vált a művészettörténeti koncepciók mérlegelésének legfontosabb eszközévé: vagyis magát a tudományos diszciplínát, intézményeit, metodikáját és kérdésfeltevéseit is alapvetően történeti jelenségekként vizsgáljuk – nem feledkezve meg a magunk kérdésfeltevéseinek sem történeti beágyazottságáról, sem a történeti változásoknak alávetett érvényéről. Tapasztalható a jelenkor művészettörténet-írásában az elmélet eltolódása a historiográfia irányába – nem utolsósorban a benne uralkodó ideológiák relativizálásának, ezáltal semlegesítésének tendenciájával. Az anekdotikus, biográfikus és monográfikus érdeklődés szintjének meghaladásához az első lépést a művészettörténet-írás eszmei áramlatainak, műfajainak és intézményeinek története jelenthetné. Ennek már kisebb számú a termése. A jelenkori diszciplináris metodika és elmélet szerepét azonban csak egy általános – és egyetemes perspektívájú – historiográfia játszhatja.

BIBLIOGRÁFIA

- FÜLEP (1923) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
 FÜLEP (1956) – FÜLEP Lajos előszava, in *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, szerk. DERCSÉNYI Dezső, Budapest, 1956.
 FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: Mai vallásos művészet. Montecassinoi följegyzések, in Uő: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok 1904–1919*, I–II, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974.
 FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976.

- FÜLEP (1988) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások, I: Cikkek, tanulmányok 1902–1908*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- FÜLEP (1995a) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995.
- FÜLEP (1998a) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1998.
- FÜLEP (2009) – FÜLEP Lajos: Felszólalás a Művészettörténeti Állandó Bizottság ülésén, *Enigma*, XVI(2009), 58. sz.
- GOSZTONYI (2009a) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (I.) A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig, in „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”: *Írások Timár Árpád tiszteletére*, szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–MissionArt Galéria, 2009, 64–80.
- GOSZTONYI (2009b) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (II.) Legyen Ön is szimbolista! avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Enigma*, XVI(2009), 61. sz., 30–43.
- GOSZTONYI (2011) – GOSZTONYI Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”: a Nyolcokról, *art-magazin*, IX(2011), 43. sz., 34–42.
- NÉMETH (1985) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása, in *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985, 260–269.
- PERNECZKY (1985) [1970] – PERNECZKY Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendőös Fülep Lajosról, *Magyar Filozófiai Szemle*, XIV(1970), 3–4. sz., 621–655, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985, 79–115.
- PERNECZKY (1995) – PERNECZKY Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet, *Holmi*, VII(1995), 1. sz., 18–32.
- SINKÓ (2000) – SINKÓ Katalin: Historizmus–antihistorizmus, in *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, kiállítási katalógus, szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000.
- SINKÓ (2010) – SINKÓ Katalin: A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánontörések, in *XIX. nemzet és művészet. Kép és önkép*, kiállítási katalógus, szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010, 29–79.
- SZABÓ (1973) – SZABÓ Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja, in *Művészettörténet, tudománytörténet*, főszerk. ARADI Nóra, Budapest, Akadémiai, 203–215.
- TIMÁR (2004) – TIMÁR Árpád: Fülep Lajos historizmuskritikája, in *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*, szerk. VADAS Ferenc, Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004, 525–531.