

Perneczky Géza

Essünk neki Fülep Lajosnak!

Néhány szó Fülep *Magyar művészetének genezisééről* és hatástörténetéről

Dolgozatom címe bizonyára ismerősen csenghet azok számára, akik olvasták Molnos Péter *Essünk neki Munkácsynak!* című írását az *Enigma* 2005-ös Munkácsy-számában.¹ A hasonlóság utalás lehet arra, hogy felfogásom szerint hosszú idő után Molnos Péter volt az első olyan művészeti író, aki Fülep Lajos fiatalkori kritikáinak éles hangján volt képes polemizálni. De azt is jelentheti, hogy miközben most Molnos Pétert plagizálom, tulajdonképpen magán Fülep Profesz-szor Úron, illetve nevezetes könyvén igyekszem elverni a port. Nem lenne szerencsés mindjárt e sorok elején elárulni, hogy melyik olvasat a találébb. Bevezetesként inkább néhány előzményről szólnék, amelyek a jelen írás háttéréhez tartoznak, és amelyeket nem lenne illő elhallgatni.

Az 1990-es forduló után könyvet írtam *Skatulyák* címmel arról, hogy milyen művészeti fogalmak érvényességében hihetünk még, és hogy hová, az egyetemes művészet melyik részlegébe skatulyázhatnánk be korunkat, kortárs művészeinket és önmagunkat – ám a kéziratot egyik kiadónál sem tudtam elhelyezni. Csak annyit sikerült elérnem, hogy a kötetben szereplő magyar személyek közül a legprominensebb, Fülep Lajos felkeltette a *Holmi* című irodalmi lap szerkesztőinek érdeklődését, és ők hajlandók voltak mintegy ötvenezer leütésnyit közölni a kéziratnak abból a fejezetéből, amelyben Fülep volt az egyik főszereplő. A tanulmány 1995-ben jelent meg *Kis magyar epilógus* címmel,² mintegy utalva arra, hogy Fülep Lajos és „kora”, vagyis az 1920 körül végleg lezáruló esztendő *nem* a nemzetinek is nevezhető magyar művészet kezdetét jelentették (ahogy azt még maga Fülep is vélte), hanem a végét. Egyik töredékesen kicsiny epizódját vagy epilógusát képezték annak a jóval nagyobb európai korszaknak, amelyben még a nemzetállamok kultúrája játszotta a főszerepet.

A Magyar művészet fogadtatása

Cikkem tehát napvilágot látott, de nem váltott ki semmiféle visszhangot. Talán az is közrejátszott ebben, hogy csak kevés művészettörténész olvassa a *Holmit*, de valószínűbb, hogy azért maradt visszhang nélkül az írás, mert Fülep legfontosabbnak

¹ MOLNOS (2005).

A szerző művészettörténész, képzőművész. Jelenleg Kölnben középiskolai tanár, a Deutsche Welle és a Deutschlandfunk rádió külső munkatársa. Publikációi jelennek meg modern és kortárs művészeti témákban, illetve a matematikai fraktálokról. E-mail címe: softgeometry@t-online.de

The author is an art historian and an artist. He is currently teaching at a secondary school in Cologne and is a contributor to Deutsche Welle and the radio Deutschlandfunk. He has published on modern and contemporary art, as well as on fractals in mathematics. Email address: softgeometry@t-online.de

² PERNECZKY (1995).

ismert munkáját, a könyv alakban is megjelent *Magyar művészet* című cikksorozatot tulajdonképpen már megjelenésének első napjai óta egyfajta nagyon nemes – mondhatnám: platinafényű – por lepte be.

Ma már nem nehéz megállapítani, hogy Fülep e munkája saját, egy évtizeddel korábbi művészetkritikai működésének bátorságához és frissességéhez mérten is megmerevedést, némely kérdésben pedig visszalépést jelentett – továbbá nemcsak az akkori Európa gyorsan változó művészeti összképét hagyta teljesen figyelmen kívül, hanem az 1910-es évek magyar képzőművészetének aktualitásairól is megfeledkezett. Ám hogy a kis kötetnek tényleg az lett a sorsa, hogy megjelenése után hosszú ideig csaknem ismeretlen maradt a művészeti kiadványokat olvasó közönség körében, annak egyik fontos oka az lehetett, hogy szerény alakban, képanyag nélkül, kis példányszámban jelent meg, a másik pedig az, hogy a könyvben képviselt gondolatok megértéséhez bizonyos filozófiatörténeti olvasottságra is szükség volt. Akik mégis kézbe vették a könyvet, rendszerint visszahökkenetek attól a radikalizmustól, amely nem a munka mélyebb tartalmában, mint inkább a szöveg kíméletlenül számonkérő hangjában nyilvánult meg.

Most, hogy az éppen esedékessé vált Fülep-évforduló kapcsán engem is felkértek egy előadásra a tudományos ülészak³ rendezői, újra előkerestem a *Holmi* fent említett 1995-ös számát, és átnéztem tizenöt évvel ezelőtt megjelent Fülep-tanulmányomat, hátha felhasználhatnék belőle valamit erre az alkalomra.

Eközben azonban nem tudtam kitérni az elől a kérdés elől sem, hogy mivel magyarázható az a különös bénultság és terméketlenség, amely Fülep *Magyar művészetét* most már lassan egy évszázada kíséri, és amely talán egyike volt azon tényezőknél, amelyek a könyv megjelenése után magát Fülepet is évtizedekig tartó hallgatásra készítették. Mert végigkísérte e könyvet valami, ami nem csak tiszteletet ébresztett, vagy a minőség próbatételeként hatott, hanem zavaró is volt – furcsán elzárt, nehezen megközelíthető szigetté sorvasztotta magát Fülep Lajost is, minek eredményeképpen előállt az a tanácstalanságot kiváltó monstruózus árnyék, az a nehezen kezelhető örökség, amelyet kis szakmánkban Fülep-jelenségnek nevezhetünk.

Eszembe jutottak azok a már Fülep életében elejtett megjegyzések formájában kifejezésre jutó fenntartások, amelyeket éppen leglojálisabb kollégái, például Zádor Anna, vagy legjobb tanítványai, így Körner Éva, néha-néha megpedzettek. Később saját személyes használatomra abban foglaltam össze e megnyilatkozások tanulságát, hogy bár igaz, hogy a magyar művésztörténeti irodalom-

³ Fülep Lajos születésének 125. évfordulója. Tudományos konferencia a Magyar Tudományos Akadémia Művésztörténeti Kutatóintézetének a Nyugat-Magyarországi Egyetem FMK Alkalmazott Művészeti Intézetével közös rendezésében, 2010. május 7.



2. Fülep Lajos 1917-ben. A fotót Wallfisch Lilly készítette

ban valóban ez a terjedelmes cikksorozat, Fülep *Magyar művészete* volt az első olyan munka, amely tisztán körvonalazott történelmi koncepcióval és tekintélyt keltő filozófiai tájékozottsággal nyúlt témájához – a tények mégis azt mutatják, mindez nem bizonyult elégnek ahhoz, hogy a könyv a megjelenését követő években, vagy a későbbi évtizedek folyamán ott, ahol szükség lett volna rá, vagyis a művészettörténeti munka gyakorlatában és a napi problémák megoldásának szintjén, igazi segítséget nyújtson. Nem nyújthatott segítséget, mert ahhoz mintha túl hermetikus magasságokból érkezett volna. Helyette inkább csak „sokra kötelezett” – elsősorban etikai szinten, és nem a művészettel való foglalkozás módszertani vagy esztétikai kérdéseiben.

Ha abból a nagyobb távlatból tekintünk vissza most a munkára, amit napjaink teljesen más helyzete, ez a gyökeresen megváltozott perspektíva nyújt, akkor úgy tűnik, hogy talán éppen a Fülep által forszírozott, és oly dicséretes elvek körül volt valami baj. Az elvek ugyanis halott leplek, üres kosztümök, ha nem igazi aktualitások, szerencsés kézzel választott tények töltik meg őket tartalommal. És ha erre a köznapi igazságra gondolunk, akkor azt kell mondanunk, hogy Fülep könyvének volt egy nehezen tetten érhető – mert meglehetősen elvont síkon érvényesülő – hibája: az, hogy a könyv fejezeteiben bemutatott anyag, tehát az akkori magyar képzőművészet Fülep által preferált része egyáltalán nem volt arányban a teljesen más dimenziókból leemelt és a kötetben érvényesíteni kívánt elvekkel és igényekkel. Vagyis a könyv tulajdonképpen tárgya és az értékeléséhez választott esztétikai elvek és történeti koncepciók nem illettek meggyőző módon egymáshoz, ám azzal, hogy Fülep mégis megpróbálta fedésbe hozni őket, csak egy súlyosnak tűnő, csaknem akadémikusnak ható, igen – majdhogynem bombasztikusan – aránytalan konstrukciót hozott létre. Az alig néhány évtizedes múltú magyar művészet, amely éppen azon volt, hogy eloldja magát attól, hogy a müncheni akadémiának vagy a bécsi szecesszióknak legyen az egyik ébredező vidéki tartománya, ez a nagybányaiak és követőik kezén nevelgetett fiatal palánta szinte összeroskadt a kétezer év európai múltjából merített normák és a 19. századi esztétikai irodalom – főleg vaskos filozófiai és művészetelméleti munkák – adaptálásának súlya alatt.

A nyilvánvaló aránytalanságok közé tartozott, hogy Fülep a magyar művészet időben hozzá közelebb álló, és talán máskülönben is érdekesebb részét, ráadásul épp azokat, akik igazolhatták volna az impresszionizmus kritikájára épülő esztétikáját, vagyis Csontváryt, Gulácsyt, a Nyolcakat és az aktivistákat, a már formálódni kezdő Neósokat és az olyan szobrászokat, mint amilyenek Beck Ö. Fülöp vagy Vedres Márk voltak, egyszerűen kihagyta könyvéből. Lehet, hogy ezek szerencsésen jártak, mert így a későbbiekre nézve is megúszták, hogy oldalakon át tartó passzusok tapadjanak rájuk abból a szokatlan szigorral érvényesített elemzésből, amelyet aztán, legalábbis ebben a türelmetlen formájában, nem igazolt az idő. Hogy példát is említsek az efféle aránytalanságokra, íme, néhány sor abból, amit Fülep Lajos Ferenczy Károlyról írt: „...fanatikusan keresi az igazságot, de elveszíti. [...] az absztrakt valeur-váz olyan itt, mint valami mértani testnek a határvonalai: hogy a köztük lévő felületek milyen színűek, [az] alapjában véve közömbös [...] a színből színes felület lesz.” Majd ítéletét

így summázta: „...a naturalizmus veszedelme, az önkény uralkodik a képeken [...] Ferenczy vizén, egén, fáin [...] nem érzi az ember a természeti jelenségnek azt a fokozott intenzitását és étellel telítettségét, mint pl. [...] Cézanne-én.”⁴ Hozzátehetnénk: igaz, tényleg nem érezzük. De mégis jól tette Ferenczy, hogy megmaradt Ferenczy Károlynak, a müncheni plein-air festészet enyhén dekoratívva és némileg szecesszióssá oldódó továbbfejlesztőjének – hiszen ezt a feladatot is meg kellett oldania valakinek. Mint ahogy a francia festészetben is ott volt Cézanne mellett a határvonalak közti felületeket színes foltokkal kitöltő Gauguin (önkény uralkodna a képein?), vagy a dekoratívabb Puvis de Chavannes, illetve később Maurice Denis. Lehetetlen nem arra gondolni, hogy az önkény nem Ferenczy képein volt jelen, hanem Fülep anakronisztikus ízű, teljesen történelmietlenül megfogalmazott elvárásaiban.

Amikor még fiatal képviselője voltam a szakmának, többször is megéltem, hogy az idősebbek, a múzeumi rutinmunkát végző kollégák azzal védték ki a Fülep felől feljűk hömpölygő erkölcsi és filozófiai maximalizmust, hogy megpróbálták élcélni a *Magyar művészet* egyes fejezetein, így például Izsó szerepeltetésén. Erre visszaemlékezve még most is érdekesnek találom, hogy részben igazuk volt, hiszen Izsó Miklós valóban aránytalanul nagy súllyal szerepelt abban a kötetben, amelyben például a Nyolcokról egyetlen szó sem esett. Mondom, egyrészt igazuk volt, másrészt viszont – így utólag – meg kell védenem Fülepet velük szemben, mert tulajdonképpen Izsó volt az egyetlen művész Fülep példatárában, akit a könyvben érvényesülő kritériumokat is szem előtt tartva némileg a koncepcióhoz illő, azzal adekvát szereplőnek tarthatunk. Persze nem úgy, hogy ő reprezentálta volna legátfogóbban vagy legszerencsésebben azt a kort, amelyről a *Magyar művészet* szólt. Hanem abban az értelemben, hogy Fülep elképzeléséhez, a görög művészetre mint mintára épülő magyar nemzeti művészet modelljéhez – bármennyire konstruálnak hathat is ma már ez az elképzelés – még mindig Izsó kisplasztikái, ezek a kontrasztosba állított és verbunkos hangulatú agyagfigurák adhatták a legtalálóbb illusztrációt.

Izsó mellett (de a tárgyalás sorrendjében és az értékelés meleg hangját illetően talán még előtte) Lechner Ödön volt az a művész, akit Fülep maradéktalanul elfogadott – már csak Lechner etikus fellépése és igényessége miatt is, de főként épületeinek úgymond magyar stílusa révén. Itt azonban már nem találhatunk olyan elvi összecsengést, mint Izsónál, és olyan erényeket sem, amelyek Lechner munkáit a kortárs építészet átlagával összevetve azokat tényleg alapvetően másnak vagy igazolhatóan nemzetinek mutatnák. Fülep elképzelése, vagyis hogy a népművészetből vett ornamentika használata és a nemes burkolóanyagokban is megmutatózó igényesség megreformálhatja az építészet struktúráját és mélyebb értelemben vett stílusát is, már a *Magyar művészet* megírásának idején sem tűnhetett többnek, mint a szecessziós ízlés figyelemre méltó jelentkezésének. Erre a későbbiekben még visszatérek.

Vegyük hozzá ehhez, hogy Fülep *Magyar művészetének* valódi protagonistái nem építészek és szobrászok, hanem festők voltak, és a festők közül is elsősorban azok, akik az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus korszakaiban dolgoztak. Az ő esetükben aztán már végképp nem adódott olyan görögös ismérv vagy motí-

⁴ FÜLEP (1923a), új kiadása FÜLEP (1971). A Magvető Fülep-kiadásainak kötetei közül az első közli Fülep *Magyar művészetét*, mégpedig abban a tagolásban, ahogyan annak fejezetei a *Nyugat* 1918. március, április és május 16-i számában (bevezető fejezet, építészeti, szobrászati), illetve az 1922. február 1-ji és 16-i számában (festészet) megjelentek. A Magvető kötetei FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* (I–II. kötet) és *Művészet és világnézet* (III. kötet) címmel jelentek meg. Fülep a magyar művészetéről szóló cikksorozatához utólag, 1923-ban írt előszót a munka könyv alakú kiadása alkalmából, ezt a Magvető Fülep-kiadásának III. kötete tartalmazza. A jelen dolgozat jegyzeteiben a *Magyar művészet* esetében mindig az Athenaeumnál 1923-ban megjelent első, könyv alakú kiadás lapszámaira hivatkozunk.

vum (például a kompozíció egészét meghatározó kontrasztó), amely hasznosan szolgálhatta volna Fülep koncepcióját – a klasszikus görögök példájára és a magyar etnikum sajátosságaira épülő nemzeti művészet ügyét. Fülep könyvének egyik lélegzetelállító merészsége, hogy noha a görög festészetből néhány anekdotán kívül az égvilágon semmi nem maradt ránk, a szerző mégis tudni véli, hogy milyenek voltak a görög festmények, és a *Magyar művészet* festészetről szóló fejezetében Szinyeihez érkezte két bekezdésben – természetesen nevek és művek említése nélkül – össze is foglalja a görög festészet történetét.⁵ Ha azonban elolvassuk ezt a részt, akkor ráismerhetünk a szövegben a vázafestészet fekete- és fehéralakos korszakaira, melyeket Fülep azonnal a görög festészet feltételezett fázisaival azonosít, mi több, az érettebb korszakot azzal jellemzi, hogy ott optikai képről és illuzionizmusról beszél. Eközben egyáltalán nem zavarják őt a tények, például az, hogy ahonnan ismereteit meríti, vagyis a görög vázaképek, nos – ezek a munkák alapvetően ornamentális szerkezetű kompozíciók, frízbe vagy tondóba foglalt figurális vázadíszek, és a vázaképek alkotói legérettebb korszakukban sem kísérelhették meg, hogy illuzionista térábrázolással próbálkozzanak, vagy túllépjenek a fehér és fekete máz tónusait meghaladó, redukált színhasználaton. Fülep eljárása olyan, mintha valaki az olasz fajansztányérok jele- netes díszai alapján próbálná rekonstruálni Raffaello vagy Tiziano festészetét, vagy a kék mintás delfti csempékből következtetne a holland táblaképfestészetre, Frans Hals vagy Rembrandt művészetére. Eljárása egyszerűen megengedhetetlen, és még szerencse, hogy erre a két ominózus bekezdésre a magyar festészet tárgyalása köz- ben tulajdonképpen soha nem hivatkozik! Ha a könyvet olvassuk, észrevehetjük, hogy Fülep a festőkről szólva mintegy elfelejti, hogy a görögökhöz akarta mérni őket, és inkább a reneszánszból és az európai klasszikus festészet korszakaiból levezethető normákat idézi fel, vagy ahhoz a megoldáshoz nyúl, hogy (miként azt Ferenczy Ká- roly esetében is tette) Cézanne-ból olvasson ki klasszikusan tiszta vonásokat, és aztán az ezekből az erényekből absztrahált történelem feletti normákhoz mérje, vagy (mi- vel dicsérvivalót nem nagyon talál) marasztalja el a magyar művészeket is. A görög művészetnek a fülepi koncepcióban játszott, egészen rendkívüli szerepét ezzel még nem merítettem ki, a későbbiekben erre is vissza kell még térnem.

⁵ FÜLEP (1923a), 134–136.

Visszont már az eddigiekből is kiérezhető, hogy a Fülep koncepcióival kapcsola- tba hozható egyik legvitathatóbb probléma nem szimplán a szigora (ahogy azt esetleg sokan hiszik), hanem a nemzeti művészet általa újjáfogalmazott eszménye, illetve ennek az önmagában semleges értékű művészettörténeti fogalomnak klasszi- kus példákkal és anakronisztikus párhuzamokkal túlterhelt használata, ami aztán egy sor részletkérdésben is erőltetett szempontok érvényesüléséhez vezethetett.

Fülep Lajos, az abszolút értékek tolmácsolója

Ha a könyv és szerzője a kötet megjelenését követő esztendőkből szóba került, akkor rendszerint úgy emlékeztek meg a recenziók Fülep *Magyar művészetéről*, mintha egy nagyszabású hajótörés tanúi lennének, és csak azzal törődtek, hogy igyekezzenek a számukra kedves áldozatokat, például Munkácsyt vagy Székely Bertalant beemel-

⁶ A Magvetőnél 1985-ben megjelent *Fülep Lajos emlékkönyv* 23–31. oldalain három olyan jelentősebb recenziót közöl, amelyek Fülep *Magyar művészetének 1923-as megjelenését* fogadták. Ezek: SZILÁGYI Géza: *Magyar művészet, Pesti Napló*, 1923. április 15.; Alexander BERNÁT: *Ungarische Kunst, Pester Lloyd*, 1923. május 29. (a Magvető kötetében magyarra fordítva), és GENTHON István: *Fülep Lajos: Magyar művészet, Magyar Írás, 1925/2.*

⁷ MIKLÓS (1972).

⁸ Uo., 124.

⁹ PERNECZKY (1970).

ni mentőcsónakjukba. De a könyv első kiadását fogadó igényesebb visszhang⁶ sem foglalkozott a munka művészetfilozófiai alapkoncepciójával, vagy az abban rejlő esetleges egyoldalúságokkal. Később, a *Magyar művészet* 1971-es újabb kiadásához Németh Lajos írt utószót. Ebben oly módon érezteti fenntartásait, hogy Fülepet az abszolútumok világában élő embernek nevezi, aki filozófiájában is a végső kérdésekkel viaskodott, míg a művészettörténet-írás szerinte inkább egy-egy művész vagy iskola elemzésével foglalkozó olyan diszciplína, amely megmarad a relatív igazságok szintjén. E második kiadást fogadó ismertetések közül érdekes Miklós Pálé.⁷ Emlékeztet rá, hogy Fülep maga ír arról, hogy felfogása szerint a történelem ideák megvalósulása, és ezzel kapcsolatban Hegel ihlető hatását hozza szóba. Egyébként azonban a marxista történetírás szemszögéből méri fel Fülep munkáját, és megjegyzi, hogy Fülep filozófiai alapjai, noha idealisták, „szerencsére eklektikusak”, és azzal a dicsérrettel summázza a véleményét, hogy „A történeti koncepciót, amelyet Fülep felvázolt, önértékeiben, tehát átgondoltságában, módszertani koherenciájában máig sem tudtuk különbbel helyettesíteni!”⁸ Ez korrekt megállapításnak tűnik, ám figyelmen kívül hagyja Kállai Ernő 1925-ben megjelent *Új magyar piketúráját*, egy önértékeit és koherenciáját tekintve ugyancsak jelentős munkát, amely alig három évvel Fülep kis könyvecskéje után jelent meg, de beleolvassa az lehet a benyomásunk, hogy egy évszázad választja el a két írást egymástól.

Egy szó, mint száz: amire szükség lett volna, nevezetesen, hogy a kis könyvet méltató írások ne torpanjanak meg udvariasságból Fülep konstrukciója előtt, vagy ne torzítsák el őket olyan csúsztatások sem, amelyeket azok az évtizedek diktáltak, amikor illet szimpatizálni a szerző konzervativizmusával – nos, úgy tűnik, ilyen szabadabb és szókimondóbb elemzésre évtizedeken át nem került sor. Ezt állítva magamat sem kímélhetem: a *Magyar Filozófiai Szemle* 1970-es évfolyamában megjelent tanulmányom, az *Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő*s Fülep Lajosról című dolgozatom⁹ szintén megelégedett azzal, hogy Fülepből a szellemtudományok nagy tekintélyű képviselőjét helyezze előtérbe, miközben kitért az elől a kényelmetlen feladat elől, hogy megvizsgálja, mennyire voltak megalapozottak azok a művészettörténeti fogalmak és normák, amelyeket a Szellem Embere (ahogy Fülepet ebben a dolgozatban neveztem) akkor használt, amikor konkrét művek sorát, egy kis ország művészeti teljesítményét kellett mérlegre tennie.

Nem hallgathatom el, hogy ehhez a kérdéskörhöz érkezve olyan problémák is felmerülnek, amelyek tulajdonképpen nem tudományos természetűek. Tagadhatatlan ugyanis, hogy Fülep munkásságának pontosabb vagy fesztelenebb elemzését, illetve később örökségének tárgyilagosabb feldolgozását mindaz szintén nagyon megnehezítette, amit gesztusainak erejével ő maga teremtett meg maga körül: személyiségének hallatlan stilizáltsága, az ebből fakadó tabu-effekt, és nem túlzok, ha azt mondom, az érinthetlenség mítosza – ami sok tekintetben máig is hat. Mert tény, hogy fiatal korától kezdve nemcsak kivételes képességekkel megáldott filológus volt, hanem nagy szerepjátszó, kényes hipochonder, és a feléje irányuló gesztusokat, úgyszólván minden emberléptékű közeledést gőgösen visszautasító szellemóriás is. Aki ismerte Fülepet, az pontosan tudja, hogy az ő esetében mit jelenthet a „stilizált

személyiség" kifejezés, és arra is emlékezhet, hogy ide sorolható gesztusaira és szokásaira, vagy az azokkal elérhető hatásra – talán nem esetenként, hanem inkább összességükben – maga Fülep nagyon vigyázott.¹⁰

Az elmúlt két évtized szabadabb atmoszférájú közéletében csak egyszer kaptam fel a fejem arra, hogy valaki teljesen gyanútlanul és elfogulatlanul kérdezett rá a Fülep körül megválaszolatlanul maradt kérdésekre. Az illető Hajdu István volt, aki 1999-ben Körner Évával készített interjút, majd a beszélgetést le is közölte lapjában.¹¹ Az interjú folyamán egyebek közt az is felmerült, hogy Körner az egyetem elvégzése után Fülep aspiránsa lett, de már korábban összeismerkedett az Európai Iskola néhány tagjával is, noha mint művészettörténész nem foglalkozott a hozzá közel álló kortárs művészek munkáival. Eközben történt, hogy Hajduból kitört a panasz, és rákérdezett arra, hogy vajon nem professzora, Fülep instruálta-e őt úgy, hogy inkább a múlt művészetével foglalkozzon. „Ne haragudjon, hogy félbeszakítom – mondta Körnernek –, de az nem lehet, hogy az is belejátszott, hogy – legalábbis így, a mából, a '90-es évekből visszafele olvasva – Fülep Lajos, talán túlzó a kifejezés, de iszonyatosan konzervatívnak tűnik? Tehát nem lehetséges-e az, hogy ő, az etikailag feddhetetlen figura, aki az ízlését tekintve Cézanne-nál megállt, és onnan nem nagyon jutott már tovább, megállította magát is?”¹²

Körner válaszából is idéznem kell néhány mondatot: „Na, most az nagyon érdekes, hogy milyen viszonyunk volt Fülep Lajossal, akár Németh Lajosnak, akár nekem. [...] az Öreggel való együttlétekből az abszolút pozitívum az volt, amikor mondjuk teljesen függetlenül attól, hogy milyen műről vagy milyen korszakról volt szó, a művészi megfogalmazódás minőségéről beszéltünk. [...] Viszont, s ez nagyon jellemző volt, ha én olyasmit mondtam, ami nem felelt meg az Öregnek, akkor nem szállt vitába velem, hanem szó nélkül hagyta, jelezve az elborzadását.”¹³ Körner a Derkovits-monográfiában, melyet Fülep aspiránsaként írt, természetesen a Nyolcakkal és az aktivistákkal is foglalkozott, akiknek a fellépését történelmi szükségzerűségnek nevezte, és ez az állítása a professzorával való komoly disputához vezetett. „Tulajdonképpen olyasmire tapintottam rá – emlékszik vissza Körner –, ami Fülep tragédiája is volt: szerintem azért nem tudta megírni a nagy esztétikáját, mert abba valójában a művészetnek csak egy szűk korszaka fért bele, az a bizonyos klasszikus korszak, amelynek a görög és a reneszánsz volt a két csúcskorszaka. Jó, hogy ez most ostobán hangzik, mintha én vagy bárki más is vitapartner lehetett volna ezzel az óriással [szemben]. Nem, de ő is hagyott engem menni a magam útján, annak ellenére, hogy lehet: erről nagyon rossz véleménye volt.”¹⁴

Érezzük: Körner itt egy bálvány előtt állt. Megtartotta vele szemben az autonómiáját, de azt is tudta, hogy meddig mehet el Fülep bírálatában. Szerepet játszott ebben a tiszteletben a közös kultúra is, az a körülmény, hogy minden véleménykülönbségen túl egy branchesba tartoztak. És még valami, ami nem is Fülep személyének vagy ízlésének szólt, inkább azzal a félelmetes tudásanyaggal volt kapcsolatban, amit Fülep hordozott. Ezt Körner – tisztelte.

¹⁰ Azoknak a fiatalabb olvasóimnak, akik már nem ismerhették személyesen Fülep Lajost, két nagyon korrekt és elfogulatlan visszaemlékezést ajánlhatok olvasásra, hogy legalább vázlatos képet kapjanak az őt körülvevő tiszteletről, valamint a vele való érintkezés emberi problémáiról. Ezek: GRANASZTÓI (1985) és ZÁDOR (1985).

¹¹ HAJDU (1999).

¹² Uo., 13.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

Az első világháború előtti évek magyar progressziója

Az óriás, akiről Körner beszélt, vagy a problémák, amelyek egy ilyen személyiség esetében fölmerülhetnek, és egyáltalán, az egyensúlyukból kibillent arányok olyan kérdések, amelyeket nem akaszthatunk egy elhárító mozdulattal egyedül Fülep Lajos nyakába. Engedjék meg tehát néhány szó, ami sok mindent érthetővé tesz abból, ami Fülepleben szokatlan volt.

Fülep egy gyorsan felvirágzó, de aztán tragikus hirtelenséggel lehanyatló korszakba született bele, és életének nagyobbik fele már az általános depresszió évtizedeire esett. Tudjuk, hogy az első világháborút követő összeomlás után a magyar alkotó értelmiség java, így a Vasárnapi Kör csaknem valamennyi tagja, elhagyta az országot – Fülep úgyszólván az egyetlen volt a törzstagok közül, aki itthon maradt. Ez az érvágás és a hozzá hasonló veszteségek évtizedekig érezhetőek maradtak, és nem csoda, ha eközben a századfordulót követő progresszív fejlődés eseményei és eredményei is kivesztek a köztudatból – így például jó időre feledésbe merült maga a Vasárnapi Kör, vagy a tagjai kezdeményezésére alakult Szellemi Tudományok Szabadiskolája is. Fülep persze a *Magyar művészetet* azokban az években írta, amikor még nem állt küszöbön ez a szellemi és politikai életet paralizáló, nagy hanyatlás. Mégis, néhány esztendővel később az ország már olyan emberhez hasonlított, aki elvesztette kezét-lábát, és azt sem tudja, hogy mire voltak jók ezek a tagjai, noha fantomfájdalmak még mindig emlékeztettek rájuk. Ebben a zsibbadtan fájdalmas helyzetben, hogy mégse legyen annyira gyászos az összkép, kialakult, majd szinte reflexszé vált, hogy a Ferenc József-kor utolsó két évtizedébe, a legendás századforduló éveibe kapaszkodjunk, mert ezt a szerencsésebb korszakot éreztük a magyar szellemi élet leginkább kiegyensúlyozott és legtermékenyebb korszakának. Nem csoda, ha az a néhány prominens, aki ennek a korszaknak a nagyjai közül az első világháborút követő években is itt maradt közöttünk, emberfeletti arányokat kapott, mondhatnánk, az „aranykor” itt felejtett tanújának szerepébe kényszerült.

Ha viszont fellapozzuk az első világháború előtti forrásokat, és beleolvasunk azoknak az éveknek az igényesebb kiadványaiba is, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a legjobbak annak idején ezt a korszakot mégsem látták valamiféle aranykornak. Az 1900-as években a magyar agrárproletáriátus százezres tömegekben vándorolt ki Amerikába, és emögött – különösen vidéken – az elmaradott közállapotok álltak. De a köztudatban ettől függetlenül is még erőteljesen élt, hogy Európa térképén mi csak egy kezdő ország szerepét játsszuk; úgy tűnik, mindenki tudta még, hogy a magyar művészeti közélet úgyszólván milyen fiatal hajtás, csupán a külföldi előképek produktuma.

Elég, ha csak az akkori helyzetet jól ismerő Lyka Károly könyveinek címét idézzük, és máris előttünk áll, milyen központok és fogalmak köré csoportosíthatta egy korrekt gondolkodású szakíró a 19. század évtizedeiben kibontakozó, és a plein-air festészetbe torkolló magyar művészet teljesítményeit: *A táblabíróvilág művészete, Nemzeti romantika, Magyar művészet Münchenben...* – mert, természetesen, nem Budapesten. Amióta Passuth Krisztina és munkatársai jóvoltából a magyar Vadak

kiállítását is láttuk, azóta azt is tudjuk: talán elképzelhető lett volna, hogy ezeken a köteteken okulva a fiatal Fülep Lajos is ír egy munkát – például azzal a címmel, hogy *Az új festészet magyar képviselői Párizsban* (hozzá kell tennem persze, hogy a párizsi magyarok nem szerveződtek olyan kolóniába, mint a müncheniek, és azok, akiket így utólag magyar Vadaknak nevezhetünk, csak a mai távlatból állnak össze közös művészi nyelvet beszélő csoporttá).

A *Művészet* című lapot szerkesztő, és abban a plein-air festészetet győzelemre vivő Lyka Károly nem érezte feladatának, hogy túllépjen az impresszionizmuson, például, hogy Cézanne-ról írjon mélyre hatoló méltatást. Mégis inkább az ő érdeme volt, mint bárki másé, hogy 1908-ban, amikor a *Nyugat* is elindult, a talaj már el volt egyengetve, és az ő szolid munkája eredményeként nyitva állt az út a szimbolizmusra és a posztimpresszionizmusra épülő, vagy az azokat is meghaladó művészet előtt. Kevesen tudják, hogy ezzel a feladattal foglalkozott már 1906 körül – vagyis még a *Nyugat* megindulása előtt – néhány rövidebb életű folyóirat is, például a *Magyar Szemle* nevű irodalmi, művészeti és kritikai hetilap, vagy a hasonló tartalmú *Szerda*. Ezekben a hetilapokban érdekes módon olyan fiatal újságírók írták a legradikálisabb szemléletű cikkeket, akik egy évvel korábban tulajdonképpen nem mint művészeti szakírók, hanem mint színházi kritikusok debütáltak, így például Márkus László és Fülep Lajos.

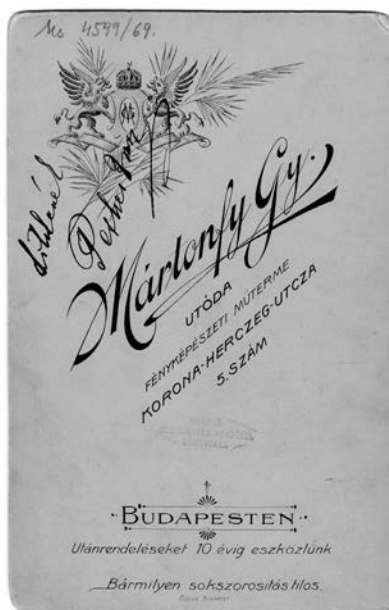
Kávéházi törzszakoloktól érkeztek, mégpedig Hevesi Sándor, Ódry Árpád és Pethes Imre köréből, vagyis a színházkultúra és az irodalmi műveltség berkeiből. Írásaikban állandóan ott érződik valamicske a Budapesthez közelebb került párizsi színházi élet atmoszférájából is. Ebben a légkörben fordulhatott elő, hogy a párizsi színházi bemutatókra kiutazó Fülep – mintegy menet közben – fölfedezte magának a Salon d'Automne-ban az éppen elhunyt Cézanne munkásságát is. Egy további kapocs: a *Szerda* színházi rovatvezetője 1906-ban Ignotus volt, ugyanaz, aki nem sokkal később a *Nyugat* főszerkesztője lett. A *Szerda* egyik legérdekesebb tanulmányát pedig Fülep írta az anarchizmus és az individualizmus akkor olvasható legfontosabb elméleti megalapozójáról, Stirnerről. Vagyis a budapesti szellemi élet egy maroknyi kisebbsége, úgy tűnik, nagy ugrásokkal igyekezett utolérni a nagyvilágot – néhány perc erejéig nem is annyira Bécsset, mint inkább Párizst.

Az érem másik oldalához tartozik, hogy a fellobbanó érdeklődés társadalmi bázisának pallózata vékonyka



3. Fülep Lajos fényképe aláírással, hátlapján a *Hazánk* című lap szerkesztőségének igazolványa 1905-ből

volt. A *Nyugatot* megelőző, már említett nyugatos szellemű lapok csak néhány számot értek meg, mert nem volt jelentős közönségük. Továbbá az is jellemző az akkor kibontakozó mozgékonyabb esztétika gyengeségére, hogy még egyik fő alakja, Fülep



4. A színész Pethes Imre képe civilben
Fülep Lajos hagyatékából, dedikációval a hátoldalon

Lajos is igen korán elvesztette rugalmasságát, és lezárta műkritikusi pályájának azt a szakaszát, amelyben még valami valóban újra volt kíváncsi. Érdeklődése az 1907–1908 körüli években egyre kizárólagosabban fordult a művészetelméleti kérdések felé. Írásaiban is egyre nagyobb szerepet játszott a szecesszió évtizedeinek bölcséleti kultúrája, illetve az azt előkészítő korábbi korszak filozófiai irodalma, beemelve ebbe a horizontba azt a nosztalgikus kultuszt is, amely a késő középkor és a kora reneszánsz szellemi életének kiemelkedő alakjai – ahogy akkor nevezték őket: „primitívjei” – körül alakult ki a századforduló idején Európa-szerte. Lehetetlen nem sajnálatosnak tartani, hogy úgy tűnhetett: Fülep, aki alighogy felfedezte az impresszionizmust meghaladó festőket, már nem volt kíváncsi arra, hogy

mit állítanak ki a párizsi szalonok. Legfeljebb azzal vigasztalhatjuk magunkat, hogy ugyanebben az időben történt, hogy lefordította és hosszú bevezetéssel látta el Nietzsche *A tragédia eredete* című¹⁵ művét, amelyet Alexander Bernát jelentetett meg a *Filozófiai Írók Tárában*. De egy újabb – és meggyőződésem szerint nagyon *nem* előnyös – fordulatként 1907 őszén, még jóval Nietzsche kötetének megjelenése előtt, végleg úgy döntött, hogy a kortárs művészeti élet napi problémái helyett inkább a reneszánsz filológia tanulmányozásának szenteli erejét. Koronghi Lippich Elek segítségével, aki a kultuszminisztérium magas állású tisztviselője volt, hosszú lejáratú ösztöndíjjal Firenzébe utazott – ahonnan csak alkalmanként látogatott haza Magyarországra. Az ösztöndíj indoklásában Dante-kutatások szerepeltek, de ahogy Fülep később előszóban visszaemlékezett pályafutásának erre a fordulatra, elsősorban azért akart Itáliába utazni, mert itthon elviselhetetlennek találta az életet.¹⁶

A firenzei évek hozamához tartozott, hogy Fülep megismerkedett az éppen ott időző Lukács Györggyel (egy amerikai magánalapítvány jóvoltából Firenzében működött az a Biblioteca Filosofica, amely ezekben az években egész Európából vonzott magához szakembereket). Fülep, Lukács ösztönzésére, az 1910-es évek elején elindította *A Szellem* című lapot – az akkori magyar nyelvű szakirodalom legigényesebb (de csak két számot megélt!) szellemtudományi folyóiratát. Az itáliai ösztöndíjnak azonban az ilyen epizódok ellenére is megvolt az ára: Fülep nem a húszas években fordított hátat a magyar művészeti közéletnek (ahogy azt általában gondoljuk), ha-

¹⁵ A Nietzsche-tanulmány újra kiadva: FÜLEP (1974), II, 443–600.

¹⁶ 1970-ben, amikor a *Magyar Filozófiai Szemle* számára írt Fülep-tanulmányom kéziratát elvittem Fülep Lajoshoz, kifogásolta, hogy a cikkben magyar Belle Époque-nak nevezem Magyarországot 1900-as éveit is. Hogy éreztesse velem, hogy mennyire elviselhetetlen volt a helyzet, elmesélte, hogy azt mondta Koronghi Lippich Eleknek: ha nem sikerül ösztöndíjjal elhagynia egy időre az országot, inkább öngyilkos lesz, mintsem hogy tovább itt éljen. Koronghi Lippich azzal volt hajlandó teljesíteni kérését, hogy meg-egyezett Füleppel, hogy a későbbi publikációs lehetőségeket is szem előtt tartva Fülep Olaszországban Dante-stúdiumokkal fog majd foglalkozni.

nem már sokkal korábban, 1907-ben kivonult onnan, vagyis éppen akkor, amikor először kopogtattak nálunk az ajtón a modernista áramlatok.

Ennek nem csak az lett a következménye, hogy távol maradt a *Nyugat* megalapításától is, de úgyszintén ismeretlenek maradtak számára azok a képzőművészeti viták, amelyek a *Nyugat* hasábjain 1910-ben a Nyolcak kiállítása nyomán, majd a Galilei-körben tartott Kernstok-előadást,¹⁷ illetve Lukács György ezzel foglalkozó tanulmányát követően¹⁸ indultak el, és konkrétabb tartalommal tölthették meg a cézanne-i út folytatásáról kialakult itthoni elképzeléseket. Valószínű, hogy Fülep nem maradt volna ki teljesen ezekből a fejleményekből, ha Olaszországban időzve az ottani avantgárd áramlatok, a futurizmus és szimultanizmus, vagy a metafizikus festészet felkeltették volna az érdeklődését, vagy kissé türelmesebben foglalkozott volna Párizsba látogatva az ottani kiállítási élet eseményeivel,¹⁹ illetve ha felfigyelt volna az olasz modernnek 1913-ban a budapesti Nemzeti Szalonban rendezett vendégkiállítására – mert ilyesmi is előfordult. De hát Itáliába érkezve mintha magáról Cézanne-ról is megfélekedett volna!

És már a korábbi évekre vonatkoztatva is sorsszerű fordulatnak kell tekintelnünk, hogy az 1905 és 1908 közötti időben, amikor Csontváry ismételtelen bemutatta képeit Budapesten, Fülep nem fedezte fel azt a festőt, aki – ahogy azt fél évszázaddal később vallotta²⁰ – a legközelebb állhatott volna a kimagasló kvalitásról alkotott elképzeléseihez. Nem lehetetlen, hogy a műkritikusként működő Nyitray József mesélt Fülepnek egyet-mást Csontváryról még az 1905 körüli időkben.²¹ Biztos viszont, hogy később, a húszas évek elején Fülep valóban kézbe vette Lehel Ferenc akkor megjelent Csontváry-kötetét, hiszen reflektált is a könyvre egy kritikával. Mindazon-

által ez az írás csak a szerző hiányos elméleti felkészültségét hánytorgatta fel. Fülep summázásként oda is vetette Lehelnek: bolondokról bolondul.²² Csak a Csontváryval kapcsolatos mendemondákra hagyatkozott, és sem a festőt, sem képeit nem ismerte.

Hozzátenném azonban: ha ez a találkozás megtörtént volna is, azoknak az esztendőknél a Fülepjét nagyon zavarta volna a Csontváry képeiből áradó éles és könyörtelen atmosz-



5. Hevesi Sándor arcképe Fülep Lajos hagyatékából

¹⁷ KERNSTOK (1910).

¹⁸ LUKÁCS (1910).

¹⁹ Koronghi Lippich Elekhez írt leveleiből tudjuk: Fülep ösztöndíjából arra is futotta, hogy Rómában, Londonban és Párizsban heteket időzzön. Egy alkalommal, 1909 áprilisában arról számolt be Koronghinak, hogy látta a Salon des Indépendants-ban a moderneket, vagyis nem lehet azt állítani, hogy egyáltalán ne ismerte volna őket: „Hát azt látni kell. Van valami 3000 kép [...] egy fél óra alatt mind meg lehet nézni [...] mind egyforma.” Lásd FÜLEP (1990), 108. sz. levél.

²⁰ FÜLEP (1963).

²¹ Csontváry első kiállítása 1905-ben a városligeti nagy Iparcsarnokban volt, és erről megemlékezett többek közt a *Művészet* is. A második, jelentősebb budapesti tárlatot ugyanott rendezte Csontváry 1908 novemberében, de Fülep ekkor már elutazott Firenzébe. Nyitray József, aki Yartin néven szignálta kritikáit, e második kiállításról írt máig is figyelemre méltónak tűnő kritikát: NYITRAY JÓZSEF: Csontváry kiállítása, *Az Újság*, 1908. november 4.

²² FÜLEP (1923b). A cikkben kritizált LEHEL-kötetek: *Gulácsy Lajos dekadens festő*, Budapest, Amicus, 1922; *Csontváry Tivadar, a poszt-impressionista festés magyar előfutára*, Budapest, Amicus, 1922; *Cézanne*, Budapest, Amicus, 1923. Mellettük Fülep még HEVESI Ivánnak a posztimpressionizmusról, az expresszionizmusról és a kubizmusról írt informatív kötetét is keményen bírálta.



6. Csontváry-festmények reprodukciói Fülep Lajos könyvtárában a Széher úton

féra, illetve a technikai kérdések megszokott megoldásán átlépő, soha-nem-látott intenzitás. Ha ismerte volna, bizonyára megijedt volna Csontváry apokaliptikus programjától is – a „nemzetinek” attól a változatától, amely a triviálisból táplálkozott, és a küldetésbe, a prófétai szerepbe kapaszkodva keresett utat az emelkedéshez, hogy aztán az Orient irányába forduló motívumkeresés lépcsőfokain át közelítse meg a kozmikus magasságokat, a Napot és a pogány misztika neki rendelt tartományait. Vajon követhette volna-e Fülep – vagy bárki az 1910 körüli évek magyar entellektüeljei közül – Csontváryt azon az úton, amely a sivatagok homokján át vezetett ehhez a metafizikához? Mert más olvasni János Jelenéseit, mint a remete társaságában időzni, és látni őt, ahogy sáskával a foga között és kígyókkal a saruja nyomában fogadja a látomásokat.

Megjegyzések a *Magyar művészet* geneziséhez

Nem egészen tisztázott, hogy kinek az ösztönzésére vagy milyen eseményekhez kapcsolódva fogott hozzá Fülep a később *Magyar művészet* címmel megjelent tanulmány sorozat írásához 1916 elején. Mindeddig azzal a kérdéssel sem foglalkozott senki, hogy hihető-e, hogy a munka mai alakja felelne meg Fülep – vagy a könyvet megrendelő kiadó – eredeti elképzeléseinek.

Nem nehéz ugyanis észrevenni, hogy a *Magyar művészet*, ahogyan az ma kinéz, eredetileg több, egymástól talán független előadás anyagából állhatott össze úgy, hogy Fülep a már rendelkezésére álló szövegrészeket bővítette tovább, és próbálta meg kerek egészzé kiegészíteni. A kész könyv hiányosságai közül nem egy magyarázható talán azzal, hogy belefáradt ebbe a munkába (feltűnő például, hogy a festészetről szóló fejezet Rippl-Rónainál szinte egy mondat közepén szakad meg, és a könyv egy – érezhetően máshonnan idekerült, az előzményekhez csak lazán kapcsolódó – Cézanne-tanulmánnyal folytatódik).

A négy nagy fejezetből álló és egy kitekintéssel megtoldott tanulmányfüzért végül is a *Nyugat* hozta le, az első három fejezetet 1918-ban, majd nagyobb szünet után 1922-ben közölte az utolsó részt.²³ Az első 1918-as közleményt Fülep egy terjedelmesebb lábjegyzettel látta el, amelyben arról beszél, hogy a fejezeteket 1916 tavaszán írta azzal a szándékkal, hogy könyv legyen belőle, de a kéziratot kétévi várakozás után vissza kellett kérnie a kiadótól (nem tudni, melyiktől), mert az nem tudta megoldani a könyv illusztrálásának kérdéseit, ezért a kötet megjelenése egyre késlekedett. Megemlíti továbbá, hogy kéziratára támaszkodva 1917 tavaszán két előadást is tartott A nemzeti jelleg problémája a magyar művészetben címmel (ezekre a Vasárnapi Kör rendezvényeinek kapcsán került sor); egyúttal arról is szól, hogy tisztában van a munka jelenlegi formájának egyenetlenségeivel, de ezeken – ahogy a lábjegyzetben írja – „nem tudok változtatni jelen körülményeim között”. Nem lenne tehát meglepő, ha egyszer olyan levél vagy dokumentum bukkanna fel, amelyből az derülne ki, hogy a szóban forgó kiadó – lehetett az a *Nyugat* szerkesztősége is – olyan kiegészítéseket kért Füleptől, amelyek nem készültek el. Fülep említett lábjegyzetéből is azt tudjuk meg, hogy 1916 után többé nem nyúlt kéziratához. Másrészt

²³ Bővebben lásd erről a Fülep Lajos cikkeit és tanulmányait tartalmazó Magvető-kötetek filológiai jegyzeteit és bibliográfiai adatait (lásd 4. jegyzet). A szóban forgó Fülepféle lábjegyzetet lásd FÜLEP (1974), II, 627–628.

meg kell jegyezni, hogy az 1916-os dátumot sem lehetne pusztán szövegkritikai alapon valószínűsíteni, mert mindaz, amiből olaszországi távolléte alatt Fülep kimaradt, kimaradt a könyvből is. A *Magyar művészet* fejezeteit író Fülep ott vette fel a fonalat, ahol a műkritikus Fülep valamikor 1906 és 1908 között elejtette, és tulajdonképpen egyetlen mondat vagy gondolat sem szerepel a könyvben, amit ne írhatott volna meg már akár 1908-ban is.

Holott nagyon sok minden történt közben, és ezek közül legalább egy dologra Fülep is érzékenyen reagált. Tihanyi Lajos 1918-ban kiállítást rendezett Kassákék Váci utcai bemutatótermében, s ezen szerepelt az a kubo-expresszív stílusú portré is – azoknak az éveknek az egyik legszebb magyar festménye –, amelyet Tihanyi 1915-ben festett Fülep Lajosról. Fülep a *Nyugat* egy terjedelmes cikkében foglalkozott ezzel a kiállítással,²⁴ és noha abban Cézanne és Kokoschka neve is felmerült, Tihanyit mégis csak e két művész tehetségtelen utánzójának tartotta, a róla festett portrét pedig egy méltatlanul kifigurázott prominens sértettségével utasította vissza. Ha másból nem, hát ebből a Tihanyival foglalkozó cikkből megtudható, hogy Fülep igenis személyes kapcsolatba került néhányval a Nyolcak művészei közül, mi több, a Kassák-kör kiállításai sem maradtak előtte ismeretlenek.

Mindaz azonban, amit ezzel, illetve a könnyen fellelhető egyéb hiányokkal kapcsolatban szemére vethetünk, súlyát veszti, mert nem igazán fontos, ha a *Magyar művészetet* abból a szempontból tesszük mérlegre, amit szerzője is hangsúlyozott: a benne lefektetett alapvető művészetelméleti normákat vizsgálva. Mint az közismert, a *Magyar művészet* megírásakor két ilyen normát, két tartópillért érvényesített Fülep, melyeket a következőkben pontosabban is idéznék.

Az egyetemesség örök ideája és a világnézet relativizáló hatása

Az egyik a legáltalánosabb értelemben vett esztétika kérdése, amit Fülep azzal válaszolt meg, hogy a művészet történetét az általános és a különös dialektikájának eseteként definiálta. Az ő szavaival: „...a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Közösség nélkül nincsen különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak.” Majd rögtön konkrét tartalmat adott ennek a képletnek: „A művészet egész történetében a görög a legegységesebb. [...] Kevésbé köztudatos [viszont – P. G.] nemzeti jellege, illetőleg benne az egyetemesnek és nemzetinek egymáshoz való viszonya [...]. Ez a legegységesebb művészet egyúttal a legnemzetibb.”²⁵

A *Magyar művészet* bevezető fejezetében Fülep azt is tisztázni igyekszik, hogy miért ragaszkodik ehhez a magas mércéhez, illetve, hogy miért nem foglalkozhat azzal, hogy az egyes korszakok művészetét saját célkitűzéseikhez mérje, hogy olyan esztétikai kritériumaik alapján ítélje meg őket, melyek tényleges feladataik voltak, melyeket vállaltak is. Azért nem járhat el így, válaszolja Fülep, mert bár igaz az, hogy „minden kor, sőt minden igazi műalkotás [...] önmagában befejezett tökéletes, és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor [is – P. G.]: művészete minden pillanatban célnál van,

²⁴ FÜLEP (1918), újraközölve in FÜLEP (1976), 247–254.

²⁵ FÜLEP (1923a). Lásd az „Európai művészet és magyar művészet” című fejezetet, a könyv első kiadásában a 17–18. oldalakon.

mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába. [...] Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációjának problémája ez."²⁶ Vagyis nincs alku, az egyes korok teljesítményei is csak a művészet örök ideáihoz mérhetők – és ezt az ideát a görögök jóvoltából meg is ismerhetjük. A konstrukció – érezzük – Hegeltől való, megfogalmazása pontos és szép, sőt Fülep még arra is figyelmet fordít, hogy kivédje a pozitívizmus felől érkező esetleges támadásokat, például azt a könnyen megfogalmazható fenntartást, hogy jó, használjuk hát mércének az örök művészet ideáját, de honnan vesszük ehhez az idő nagyobb távlatait is felölelő ismereteinket?

Mert vajon van-e arról tudomásunk vagy valamilyen képünk – kérdezhetné akárki –, hogy milyen lehet a művészettörténelem örök modellje, amelyben, ha valóban örök, benne kell lennie a művészet jövőjének is? Csak a jövőt is felölelő egész birtokában lehetünk ugyanis igazságosak és elfogulatlanok a részekkel, az egyes korokkal, vagy azok művészetével szemben. Maga Fülep veti fel ezeket a gondolatokat, hogy aztán rögtön azzal válaszolja meg őket: igen, inkább vállalja akár az elfogultság vádját is, mintsem megelegedjen a részletek részigazságával: „Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, ha már el nem kerülhetem, a metafizikát, semhogy óvatlanul lopakozzék be – írja –, isten neki, ha a dogmatikusság bélyegét sütik rám. És köntörfalazás nélkül megvallom, hogy történelmi vizsgálataimat [...] művészettörténet-filozófiai gondolatok irányítják, sőt, ott áll mögöttük az, ami nélkül a gondolatok ötletekké forgácsolódnak, amivel viszont ideává általánosulnak: a kialakult világnézet."²⁷

A világnézet volt az az új fogalom, amellyel a századfordulót követő eszterdők progresszív törekvései – köztük az azokkal együtt sodródó, az 1910-es években formát kapó Vasárnapi Kör is – mintegy felhatalmazást adtak önmaguknak ahhoz, hogy szabadabban formálhassák meg programjaikat. Mert bár igaz az, hogy az idea örök és objektív, a világnézet azonban az enyém. És mert szubjektív, magam szabom meg a tartalmát is. Ez így, ilyen tömören összefoglalva persze túl durva ahhoz, semhogy elfogadhatónak tűnjön, ennyire provokatív éllel nem is fogalmazták meg ezt a maximát a korszak mozgalmi. Mégis, ez az elnagyolt képlet adhatja meg a vázát annak, hogy miként volt összekapcsolható az akkori szellemtörténelmi áramlatok kulcsfogalma, az örök ideák képzele a korszak másik fontos jellegzetességével, az öntudatosan vállalt individualizmussal. Ez a séma közelebb vihet minket a századelő progresszív mozgalmainak megismeréséhez, lélektani és ideológiai rugóinak megértéséhez is. Mert amit az induló avantgárd esetében a „jövő” szó takart (és amit ma inkább az „utópia” kifejezéssel jelölnénk), annak megközelítését és vállalását könnyítette meg a gondolkodó elit számára a „világnézet”. A 19. században még szinte ismeretlen kifejezés egyre gyakoribb szófordulattá válik. Ugyanakkor még majdnem szűziesen tiszta fogalom is, hiszen mentes a 20. századi tekintélyuralmi rendszerek későbbi szennyétől és torzításaitól.

Fülep egész életében hű maradt ahhoz a meggyőződéséhez, hogy a modern korban a világnézet sokkal inkább az egyén ügye, mint korábban bármikor, és a művészet stíluskérdései sokkal inkább ehhez az esetleges és törekeny valamihez kötőd-

²⁶ FÜLEP (1923a), 12–13.

²⁷ Uo., 14.

nek, mint a társadalom vagy a kultúra intézményes életéhez. „Bele kell törődnünk – írta még 1908-ban az Új művészi stílus című esszéjében –, hogy a maiak megtermékenyítők, nagy kezdők, nagy torzók, töredék-emberek. Amire vállalkoznak, egyedül kénytelenek keresztül vinni és ez szinte – abszurdum. Olyan művészetről álmodnak, melynek ismét szilárd bázisa legyen, szilárdabb, mint az egyén és több legyen, mint egyéni. [...] A ma töredék-embereiből épülhet csak föl egy új stílus [...]. Akiket ma mint nagy egyéniségeket tisztel a tömeg, azokban a holnap föl fogja fődözni az egyéniség fölé való törekvést.”²⁸ Fülep úgy érezte, hogy ez a heroikus, mert veszélyeket is rejtő szerep adhat rangot az egyénnek – nemcsak a művésznak, hanem a hozzá közel álló esztétának is, aki bár szintén magára maradt individuum, de egyúttal az örök értékek titkait fürkésző, alkotó elme is.

Megfigyelhető viszont, hogy a későbbi évek folyamán egyre kevésbé hangsúlyozta azt, ami ebben az elképzelésben az individuum szerepéhez tartozhat, és különösen takarékosan bánt azokkal az érvekkel, amelyek a világnézetből stílust kivácsoló művészeket igazolhatnák.

A legkorábbi változat szerint – így az Új művészi stílus című írásában is, melyből idéztem – az individuum, aki tulajdonképpen művész, a világnézettel felfegyverkezve képes lehet arra, hogy egyéni gondolatait ideákká növecsse, és ezzel közelebb jusson a szilárd bázisú művészethez, a stílushoz is. Ez a filozófia – erre is utaltam fent – akár az induló avantgárd önigazolása is lehetne. E gondolatok 1908-as lejegyzése után azonban Fülep már óvatosabban bánt azzal, hogy a töredék-emberekben nagy kezdeményezőket és nagy megtermékenyítőket lásson. Az 1916-ban formát kapó *Magyar művészetben* már nem fordulnak elő ezek a kifejezések, és a világnézet is csak az esztéta egyik lehetséges fegyvereként kerül szóba. Mert a gondolkodó elme a világnézet birtokában az ideák közelébe juthat – ugyanakkor a művészek világnézetéről a kötetben nem sok szó esik.

Az 1923-ban publikált *Művészet és világnézet* című tanulmány megteszi az utolsó lépést ahhoz, hogy – ha gondolkodásról van szó – éles különbséget tegyen a megfigyelő esztéta és a művekkel bajlódó alkotóművész között. A világnézet természetesen még mindig igen magas besorolást kap: „A világnézet az igazi történeti fogalom a művészet örökkévalóság-jellegű formai világában”²⁹ – írja, ám mégis, éppen e magas rangot szem előtt tartva – valamint a modern kor művészetének (ahogy ő vélte) gyarló természetét is számba véve – Fülep a művész stílusalkotó erőfeszítéseiben ekkor már csak groteszk kísérleteket lát. Akár menekül a művész a világnézet elől, mint ahogy azt az impresszionisták tették, akár azon van, hogy bizonyos formai külsőségekhez támaszt keresve forszírozza azt (ahogy Fülep meggyőződése szerint a modern törekvések képviselői jártak el), a művészek mindkét esetben benne maradnak a világnézet és a forma korrelációjában – és teszik ezt azért, mert a világnézet tagadása vagy erőltetése, mindegy, melyik, maga is egyfajta világnézet. Igaz, nem az a világnézet, amit a művészek szívesen tudnának sajátjuknak, hanem – ahogy Fülep fogalmaz – perverz változata a világnézet mindenkori érvényesülésének. Fülep a szellem ironiáját látja abban, hogy a nagy összefüggések most ily groteszk formában érvényesülnek. A szellem bosszút áll, a szellemet nem lehet büntetlenül megcsúfolni.³⁰

²⁸ FÜLEP (1908).

²⁹ FÜLEP (1923c), újraközölve in FÜLEP (1971), 219–266 és FÜLEP (1976), 260–309. Az itt közölt idézet a tanulmány közléseinek utolsó előtti bekezdésében található.

³⁰ Lásd FÜLEP (1971), 253–258, és FÜLEP (1976), 296–301. Az 1976-os kiadás az *Ars Unában* publikált első közléshez híven nincsen fejezetekre tagolva.

Fülep mestersége és a realitásokkal vívott harca

A fenti érvelés egyúttal ultimatív elzárkózás a korszak művészeti produktumai elől. Fontos mozzanata, hogy Fülep maga is a világnézetet hívta segítségül ahhoz, hogy elutasíthassa a világnézeti megújulást követelő, azt a legkülönbözőbb programokba és utópiákba kivetítő kortárs törekvéseket. Módszerét tulajdonképpen azzal jellemezhetnénk, hogy Fülep nagy verbális felkészültséggel és találékony eltökéltséggel az avantgárd radikalizmusát használta fel arra, hogy tagadja a 19–20. századi moderneket, és így az avantgárd értékeit is. Van ebben valami imponálóan bravúros, valami a nagy mutatványok merészségéből – mert akárhogy nézzük, Fülep e visszás formában is hű gyermeke maradt korának, és folytatója annak a radikalizmusnak, amellyel korábbi, 1905 körül írt interjúiban az akadémizmus nagy tekintélyű professzorait figurázta ki. Igaz, a *Magyar művészetben* még nem ment el odáig, hogy ezt a módszert olyan kíméletlenséggel érvényesítse, mint valamivel később a *Művészet és világnézetben*, de már itt is azon van, hogy sorra bezárja a kapukat.

Vegyük hozzá ehhez azt, hogy a világháború éveit alatt (amikor még egyáltalán nem lehetett tudni, hogy a Monarchia nemsokára felbomlik, és ezzel az egész horizont is olyan mértékben megváltozik majd, hogy az élet addigi formáinak folytatása egyszerűen lehetetlenné válik) Fülep elvégezte a református teológiát és le-

doktorált,³¹ vagyis mintha már akkor felkészült volna arra, hogy – legalábbis külső életvitelét illetően – visszalépjön a művészetfilozófus podesztjától, és esetleg református lelkészként élhessen és működhesen valahol. Az állt volna a teológiai stúdiumok megkezdésének háttérében, hogy a világháború éveiben egy budapesti kereskedelmi iskola franciatanáraként kereste kenyerét, és ebből a számára talán méltatlannak érzett munkakörből igyekezett volna mindenáron kiszabadulni? 1918 nyarán, amikor már veszésre állt a háború, de még nem hullott szét a Monarchia, mint végzett teológus Fülep az erdélyi Szovátára látogatott, sőt hivatalos formában is megkérte oda szóló református lelkészi kinevezését, mert foglalkoztatta a gondolat, hogy valóban letelepedjen ott. Kinevezése

³¹ Fülep a világháború éveiben a budapesti Teológiai Akadémiát látogatta. Teológiai indexe a hagyatékban MTAK Kézirattár Ms. 4593/1 szám alatt található (lásd erről FÜLEP [1990], I, 301. sz. levéljegyzetei). Ugyanezen jegyzetekben található adatok Fülep 1918 májusában történt segédlelkészi kinevezéséről is. Megjegyzendő, hogy a teológiai doktorátus már Fülep második doktori vizsgája volt, 1912 júniusában ugyanis – firenzei tartózkodását megszakítva – Budapesten filozófiából, művészet-történetből, valamint olasz nyelv és irodalomból doktorált (lásd FÜLEP [1990], I, 174. sz. levéljegyzetei). E vizsgák tették lehetővé, hogy nem sokkal később, 1913 végén, Alexander Bernát rábeszélhesse a hazatérni készülő Fülepet, hogy habilitáltassa magát, és szerezzze meg a budapesti egyetemen éppen megüregült olasz tanszékét. A tanszéki állás azonban 1919-ig betöltetlen maradt, és miután a Berinkei-kormány végre jelölte őt, Fülep csak a Tanácsköztársaság idején kapta meg (Lukács György népbiztos aláírásával) a kinevezését is – ami a kommün bukása után rögtön érvényét veszítette (lásd FÜLEP [1990], I, 260. sz. levéljegyzetei).



7. Fülep Lajos, a zengővárkonyi lelkész, 1930-as évek

azért volt sürgető, mert – miután 1915-ben egyszer már besorozták katonának, ám akkor mint fővárosi köztisztviselőt felmentették – 1918 tavaszán újra behívót kapott, és ekkor már csak mint gyakorló lelkész kaphatott volna fölmentést.³² Valóban sikerült is elérnie, hogy kinevezzék Szovátán segédlelkésznek, de néhány hónap múlva, még mielőtt beiktathatták volna, a háború véget ért. Fülepet ekkor, olaszországi kapcsolataira való tekintettel, a Károlyi-kormány külügyminisztériuma diplomáciai közvetítő munkával bízta meg – a lelkészi pálya pedig egy időre aktualitását veszítette. Ám, hogy a papi pályával kapcsolatos terveit mégis többnek tekintette, mint csupán ürügynek ahhoz, hogy a katonai szolgálat alól felmentést kapjon, az is bizonyítja, hogy 1920 őszén a budapesti teológiai akadémián letette a második lelkészi vizsgát is, amire már 1918 körül készült.³³ Majd ezt követően valóban református lelkész lett: néhány rövid lejárátú megbízatás után Baján, majd a Mecsekben, Zengővárkonyon.

Ha arra gondolunk, hogy a háború esztendeiben a Vasárnapi Kör vált Fülep szellemi otthonává, és ez a magas szintű értelmiségi társaság pótolta számára a firenzei Biblioteca Filosoficát és ott kialakult ismeretségi körét, akkor különösen nagy önkorlátozásnak, csaknem tragédiának tűnhet a lelkészi pályára való készülése, az azzal kapcsolatba hozható, lemondó gesztus. Igaz, a Vasárnapi Kör tagjainak visszaemlékezései szerint³⁴ Fülep nem tartozott a Kör legbelső, kemény magjához, ahol Lukács György volt a vezető tekintély. Az ilyen tartalmú közlésekből, de néhány más jeből is arra következtethetünk, hogy Fülep korábbi mozgékonyasága és fenomenális csillogása ekkor már jóval rezerváltabb magatartásnak adta át a helyét.

Családjáról egy helyütt az olvasható: „nagyapja gazdálkodó, apja állatorvos Nagybecskerekén, anyai nagybátyja kálvinista lelkész Erdélyben...”,³⁵ vagyis Fülep vidéki középosztálybeli családból származott. Nehezen képzelhető el, hogy ezt ő maga valamilyen értelemben hátrányosnak érezhette volna, de Balázs Béla naplójegyzeteiben lapozva mégis egy Fülep személyéhez fűződő olyan epizódra bukkanhatunk, amelyből az sejthető, hogy a Vasárnapi Kör nagypolgári származású és kozmopolita műveltségű tagjai között Fülepnek néha olyan érzelmi támadtak, amelyeket legtalálhatóbban asszimilációs problémáknak nevezhetnénk.³⁶

Ám akárhogy volt is, úgy érezhetjük, hogy következetessége – még ha nem lehetett is minden mozzanatában előre megtervezett – itt, a művészetkritikai és esztétikai pályáról való lemondás küszöbén olyan dimenziókat kapott, amelyeket máig sem könnyű megérteni. Hiszen később bebizonyosodott, hogy a szellemtudományoktól való visszalépése, amit a tízes években készített elő, és aztán a húszas esztendőben meg is valósított, majdnem szuicidiummal ért fel. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy igaznak bizonyultak a Fülepről keringő hírek, melyek arról szóltak, hogy zengővárkonyi éveiben valóban egy nagyobb lélegzetű esztétikai összefoglaláson dolgozott, de az sem véletlen, hogy ezzel a munkával nem haladt előre – a kézirat fennmaradt töredékeit mindmáig nem sikerült kiadható állapotba hozni.) A lelkészként eltöltött negyed évszázadban is hozzászólt néha a közügyekhez, ilyenkor tiszteletre méltó bátorságról tett bizonyosságot, de ezek a megnyilatkozásai inkább szociálpolitikai és demográfiai természetűek voltak. Amikor 1945 után felhozták őt Budapestre, művészetfilozófiai értelemben véve már csaknem élőhalott volt. Akadémikus lett, és

³² TÖKEI (1985) [1974], 152. Tökei csak annyit említ, hogy Fülep új otthonát keresve körülnézett Szovátán. Hogy miért, az levelezésének első kötetéből derül ki, itt 1918 májusától a levelek egész sorát találjuk, amelyek Fülep és Ravasz László kapcsolatát dokumentálják. Ravasz László, aki akkor református segédpüspök volt Kolozsvárott, támogatta Fülep lelkészi kinevezésének ügyét.

³³ FÜLEP (1990), 315. sz. levél jegyzetei.

³⁴ Az egyik ilyen dokumentum Hauser Arnold visszaemlékezése, amely szerint Fülepnek nem volt ekkor nagy hatása Lukácsra, és a legállandóbb tagok között sem szerepelt. Hausert Vezér Erzsébet idézi: VEZÉR (1980), 9.

³⁵ TÖKEI (1985) [1974], 152.

³⁶ Fülep megkérdezte Balázs Bélát: megírhatja-e költeményeiről, hogy azok azért jelentős újdonságok, mert az új zsidóság versei. Balázs Béla a jó barát megértő hangján fűzi ehhez hozzá, hogy Fülep a fajok fátumos determináltságát vallotta, és nem hitt a zsidóság asszimilációjában. Az epizódból sejthető, hogy a Vasárnapi Körben kialakult szociális mikroklimát Fülep egy lélektanilag érdekes szaltóval mintegy megfordítva interpretálta. Hiszen – a vidéki református középosztály gyermekeként – e társaságban inkább ő lehetett kisebbségben, és neki kellett volna esetleg asszimilálnia a többiekhez. Balázs megjegyzi, hogy előzékenyen elosztatta Fülep aggályait, noha nem hitt Fülep determinációs koncepciójában, és önmagát is inkább a „speciális és homogén európai kultúra produktumának” tartotta: BALÁZS (1980), 81. A kérdéses sorok a napló 1916. november 27-i feljegyzései közt találhatóak.

– minthogy elvárták tőle – szerepet vállalt az akkor induló többkötetes kézikönyvnek, *A magyarországi művészet történetének* elvi és tartalmi körvonalazásában, sőt ezen túlmenően is született ezekben az esztendőben néhány művészeti vonatkozású írása, de ezek a megnyilatkozásai epizodikus jelentőségűek. Tulajdonképpen megmaradt az első világháborút megelőző években kialakult maximáinál, illetve az 1918–1919-es eseményeket követő döntéseinél. Fényévekre került a Vasárnapi Körben megismert, majd később Nyugatra emigrált egykori harcostársaitól is, akik közben megtalálták helyüket a filozófia vagy a művészettörténet-tudomány szakágazatai között. Fülep ilyen értelemben soha nem „szakosodott”, azzal párhuzamosan, ahogy a tudományok egyre tagoltabbakká váltak, egyre inkább a nagy polihisztor szerepébe szorult vissza – és egyre inkább a múltjából élt.

Emberileg is igen nehézé vált időnként a helyzete, hiszen előfordult – és életének utolsó két évtizedében egyre gyakrabban került sor ilyesmire –, hogy éppen a nagy összefoglaló kitüntetett helyzetéből aláereszkedve igyekezett védeni vélt igazát. Ilyenkor legjobb barátaival is összekülönbözött. Granasztói Pállal Budapest építészeti összképe miatt veszett össze. Erről maga Granasztói később csak úgy tudott megemlékezni, hogy fájdalmas beletörődéssel azokhoz sorolta Fülepet, akik megmerevednek az idő egy pillanatában, miközben az élet megy tovább, de ennek tudomásulvételét megalkuvásnak tekintik, és szigorral elítélik. „Szenvednek közben – írja Granasztói –, és ez magatartásukat rokonszenvenssé teszi sokak előtt. [...] Én magamat úgy láttam, hogy máshova tartozom. Mesterségem miatt is. Városokkal foglalkozom [...]. A város voltaképpen olyan, mint a folyó, hogy szabályozni kell, de elrekeszteni nem lehet.”³⁷

³⁷ GRANASZTÓI (1985), 178.

Mi volt Fülep mestersége? Nehéz erre válaszolni, mert fénykorában tulajdonképpen mesterség nélkül, csak egy érettségivel a zsebében vált tüneményes jelenséggé. És így lett tekintély is – aztán mintha egyre határozottabban azon fáradozott volna, hogy kizárja magát a tovább folyó életből. Lett volna valami, ami a mesterség dolgaihoz tartozott volna, de amit Fülep nem tanult meg idejében? Filozófiai felkészültségéből, ebből a hallatlanul imponáló konstrukcióból mintha csakugyan hiányzott volna két görög szó, amelyeket tulajdonképpen már az elsőéves egyetemi hallgatók is jól ismernek: *panta rhei* – minden folyik, minden változik. Nyilván jól ismerte e fordulatot, de soha nem hivatkozott rá, hiszen nagyon kényelmetlen lett volna az örök ideákra épülő elképzeléseinek közelében. És ha már itt tartunk, megemlíteném, hogy ezeket a nagy lélegzetű elképzeléseket egyetlen udvariatlan szóval fel lehetne borítani, és ez így hangzik – izlés.

Igaz, ennek a szónak nincsen rangos filozófiatörténeti múltja, ámbar Kant híres meghatározása a szépről tulajdonképpen már ide, az izlés körébe utalta vissza az esztétika problémáit is (másképpen viszont tudjuk, hogy Kant kortársai nem reagáltak érdemben erre a fordulatra – talán mert nem is értették egészen, hogy mit jelenthetne), és az is igaz, hogy az izlés lélektanilag árnyaltabb kérdései ott bujkáltak már Kierkegaard és Nietzsche sorai között is. De csak sokkal később, először talán Marcel Duchamp nevetlen megjegyzései nyomán lett az izlés valóban közhelyé, illetve a modern művészetpszichológia és művészetpszichológia lapjain az ideák szerepét és

érvényességét megszüntető fontos kategóriává – néha a művészet sorskérdései közül is igen sok mindent megmagyarázó tényezővé.

Mit jelent a „nemzeti” és az „etnikus” a művészetben?

Fülep másik alapelve arra válaszol, hogy mit érthetünk a művészetben nemzeten. Ha az eddigiek – Körner Éva szavával élve – a tragédia árnyékát vetítették Fülep alakjára, akkor most, a nemzetivel kapcsolatos kérdésekhez érkeve megenyhülhet a légkör, mert amit itt elmondhatunk, az inkább nevezhető nosztalgikusnak vagy elégikusnak.

Itt vissza kell térnem egy pillanatra a *Magyar művészet* bevezető részéhez, hogy lássuk, miként fogalmazza meg Fülep kritériumait a témában. „...a görög alakok bármennyire ideálisak – írja –, mégis mindig görögök, etnikailag meghatározottak, nemzetiak, mintegy folytatásai annak a vonalnak, amelyet már maga a faji környezet vont, ideális betetőzései a reális adottságoknak.”³⁸ Ehhez később a következő megszorítást fűzi: „Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a formának kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan, mint etnikai anyag, de maga még nem művészet.”³⁹ Az egyetemes és a nemzeti dialektikájából pedig arra következtet, hogy „Paradoxianak látszik, pedig nem az, hogy a két felsőfok, legegységesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen föltételezi egymást ugyanazon népnél. [...] A görög művészet kicsiben és in intenso olyan, amilyen a világművészet nagyban, in extenso.” És ennek megállapítása után azonnal egy olyan kiegészítést csatol gondolatmenetéhez, amely, ha következetesen alkalmazzuk, rendkívül leszűkítheti az értékek lehetséges skáláját: „...[a görög művészet – P. G.] nemcsak szimbolikusan és ideálisan egyetemes, hanem történeti megvalósulásában, érvényében és hatásában is.”⁴⁰ Ezt a maximát ugyanis könnyű úgy érteni, hogy a görög művészet megvalósult példáiban kötelező erejű mintákat kell látnunk.

³⁸ FÜLEP (1923a), 19.

³⁹ Uo., 21.

⁴⁰ Uo., 24.

A fenti idézetekben fontos szó az *etnikai* és az *etnikum*. Ha a könyvet olvassuk, megfigyelhetjük, hogy Fülep etnikumon sok mindent értett, maga hivatkozik például a Taine-féle miliőhatásra, ahogy ez a *Magyar művészetben* szerepel: Taine „népszichológiájára”,⁴¹ de megtalálható a szövegben a Zola által megfogalmazott változat, a kedélyvilág és a vérmérséklet művészetformáló erejének gondolata is. Minthogy Fülep ezeknek az ismérveknek a művészetben való érvényesítését a naturalizmus módszerének tartotta, azzal igyekezett meghaladni őket, hogy különösen ott, ahol a plasztikus tárgyi világ is a művészet része lehetett – tehát az építészetben és a szobrászatban –, fokozott fontosságot tulajdonított az etnikai anyag ama részének, amelyet szorosabb értelemben véve népművészetnek nevezünk. Nem is kellett messzire mennie, hogy erre rátaláljon, hiszen a népművészet különben is jelen volt és fontos szerepet játszott a korszak kultúrájában, mégpedig mint a szecesszió jellegzetes folklorizmusának anyaga.

⁴¹ Uo., 18.

Ennek fölmerülésével viszont ajánlatos azonnal tisztázni azt is, hogy az a szellemi és tárgyi emlékegy, amellyel a néprajztudomány foglalkozik, noha valóban

etnikai csoportokhoz köthető, nem köthető ugyanazon a szinten nemzetekhez is. Vagyis ha pontosak vagyunk, nem adhatunk elemzéseinknek olyan irányt, amelynek eredményeként szorosabban kapcsolódna egymáshoz etnikus és nemzeti. Tudjuk ugyanis, hogy az etnikai csoportok sokkal régebbi formák, és funkcionálisan is más-ként tagolódnak, mélyebb rétegekben szerveződnek, mint az a társadalmi egység, amelyet az újkori történelemben a nemzet fogalmával szoktunk jelölni. Hiábavaló kísérlet lenne tehát az egyes nemzeteket etnográfiai anyaguk alapján azonosítani vagy definiálni, hiszen a nemzeteknek nincsen erre alkalmas „saját” néprajzuk. Néprajzi anyaguk csak a nemzeteket alkotó etnikai népcsoportoknak lehet, és ezek – mint valami tarka szőnyeg – rendszerint laza szötteként, egymást is átfedve rétegződnek a nemzetek alatt.

Akik jártak Fülep otthonában, tapasztalhatták, hogy az nem a 20. századi nagypolgárság ízlése szerint volt berendezve, hanem annak a reformnemzedéknek a kultúráját tükrözte, amely Magyarországon Bartók és Kodály zenei forradalmával együtt nőtt fel, és szinte áhítattal elegyítette a történeti stílusú bútorokat a népművészet ládáival, az úgynevezett szuszékokkal vagy szökrényekkel, a varrottas-hímzéses asztalterítővel, faldíszekkel vagy párnákkal, illetve a népi kerámia nagy gonddal összeválogatott tárgyaival. Fülep, miután Zengővárkonyból újra feljött Budapestre, és lezárult Eötvös-collegiumi korszaka is, a Széher úton, az egykori Dohnányi-villában talált otthonra, és nem zárható ki, hogy ott egy és más még Dohnányi hagyatékából öröklődött át hozzá. Biztosak lehetünk viszont abban, hogy zengővárkonyi otthonában még inkább ilyen „etnografikus ihletettségu” kép fogadott volna minket. Ha fennmaradt volna valamiképpen a korai, Logodi utcai Fülep-lakás, akkor azt talán mint kultúrtörténeti emléket költöztethetnénk át a Néprajzi vagy az Iparművészeti Múzeum valamelyik osztályára.

Fülep ritka hozzáértéssel tette magáévá a népdalgyűjtéssel kapcsolatos fontos különbségeket is, például a műdal és a népdal elválasztásának kritériumait – valóban értett ezekhez a kérdésekhez, és kiismerte magát a pentaton zene világában. Sőt maga is adatközlő volt, népdalokat énekelt a gyűjtők mikrofonjába.⁴² Tudjuk, hogy Baján előadásokat tartott a népzeneről. Ezeket részben maga illusztrálta azzal, hogy danolt is, miközben megmagyarázta, hogy énekelni csak a zoltárokat lehet, a nótákat nem éneklí, hanem danolja a nép, legalábbis a Dunántúlon. Olvasható, hogy a Vasárnapi Kör rendezvényein, a Szellemi Tudományok Szabadiskolájában, vagyis Fülep legmeghittebb társaságában, 1917-ben Bartók és Kodály is szerepelt egy-egy előadással,⁴³ egy másik alkalommal pedig Bartók zongorán eljátszotta barátainak *A fából faragott királyfit*. Fülep jó barátságban volt a Bartók-nemzedék kiemelkedő zenetudósával és muzsikusával, Szabolcsi Bencével,⁴⁴ és még a hatvanas évek elején is előfordult, hogy egyetemi előadásain népdalokkal lepte meg hallgatóit. Szép hangja volt, és az ilyen alkalmakra visszaemlékező írások tanúsága szerint valahányszor Fülep népdalokat énekelt, hallgatóságán mindig megilletődöttség vett erőt. Mert a danoló Fülepet nem lehetett sem előadóművésznek, sem műkedvelőnek nevezni. Inkább zavarba ejtő ritkaság volt. Egyrészt tanúja, sőt prominens szereplője annak a korszaknak, amelyben a magyar népzene felfedezését, illetve tisztelgetését és értő

⁴² Lásd erről SÁROSI (1985).

⁴³ VEZÉR (1980), 10.

⁴⁴ Részletesen ír erről ZÁDOR (1985).

feldolgozását nagy jelentőségű művelődéstörténeti eseményként élte meg egy maroknyi kisebbség. Másrészt azonban – és ez a fajta hatás különösen idők múltával erősödött fel – Fülep olyan benyomást keltett, mintha ő maga is anyaga, eleven tárgya lenne ennek az etnográfiai kincseket felfedező kisebb korszaknak.

Mintha ezt a kettősséget képviselte volna magasabb szinten, egész habitusában is. És talán a komponensek furcsa ötvöződése, vagyis hogy részben kommentálója volt, másrészt pedig mintha produktuma vagy tárgya lett volna a szecesszió idején lezajló ízlésváltozásnak, magyarázhatja, hogy miért definiálta a művészet lényegét is úgy, hogy az egyetemes és a nemzeti egységében különös fénytörésű szerepet biztosított az etnikusnak, és abban az etnografikusnak, a népművészetnek is. Ma már úgy érezhetjük, hogy nemcsak Bartók és Kodály hatásával magyarázható ez, hanem volt ebben a néprajz közelében megfogalmazott nemzetideában valami naivság is, ami inkább a szecesszió tágabb tartományaiból érkezett, és a nosztalgiák pontatlanságát viselte magán. Hiszen, akárcsak a népdalközlő parasztok, ő sem volt kész lényegi különbséget tenni magyar népművészeti kincs és magyar nemzet között. Persze – a népi adatközlőkhöz mérve – igen nagy különbséget jelenthetett az, hogy nem az iskolázatlanság mélyéről érkezve, hanem valahonnan a fellegekből alátekintve tévesztette el Fülep, hogy a kettő között igenis ott húzódik egy fontos határ. Kitűnik azonban érveléséből az is, hogy soha nem próbálta az etnikai anyagot valamiféle hamis korszerűség mezébe öltöztetni (ahogy azt később a nacionalista és rasszista mozgalmak tették), vagyis nem mitizálta vagy „aktualizálta” a népművészetet, nem tett erőszakot a népi kultúrán, hanem inkább fordított irányú volt a gondolkodásmódja: az újkori nemzetfogalmat próbálta archaizálni, mintegy az ókori társadalmak vagy az azokat is megelőző állapotok természetes társadalmi szerkezetének, majd hogyanem államformájának tekinteni – tudjuk, kedvenc fordulata volt az ókori görögség mint „nemzet”... Valahol az ösztönei mélyén úgy járt el, mintha csak az állam is népmesei anyag lett volna.

Menjünk egy lépéssel tovább. Fülep elfogadta, evidensnek találta, hogy a pentaton hangsor és a ráépülő zenei világ már alapvető nyelvi, grammatikai szinten is teljesen más dolog, mint az európai magaskultúrák zenéje, és pontosan tudta azt is, hogy a népdalokat danoló parasztnak nem lehet köze sem a szonáta formához, sem a hangszeres vagy szimfonikus műzene bármely más műfaji építményéhez. Ezt a megkülönböztetést azonban már nem tudta megismételni a vizuális kultúra és a képzőművészeti formák világában.

Erről árulkodik könyvének Lechnerről írt fejezete, amelyben, ha szó esik az építészet térszervező feladatairól, akkor az inkább csak negatív példák, az eklektizmus kapcsán történik. Lechner erényeit keresve Fülep, úgy tűnik, elsősorban arra támaszkodott, amiről maga Lechner Ödön szólt emlékirataiban:⁴⁵ nevezetesen, hogy bár elődei és kortársai lehetetlen feladatnak tartották, ő, Lechner, meg volt győződve arról, hogy igenis lehetséges a magyar stílus megteremtése az építészetben. „A népművészet adottságaiból kellett Lechnernek azt a lehetőséget megtalálnia – írja Fülep –, hogy [a népművészet – P.G.] primitív nyelvét miként fejlesztheti a monumentális stílus nyelvévé, ugyanakkor megoldva a modern épület problémáját [is – P. G.] [...]”⁴⁶

⁴⁵ LECHNER (1911).

⁴⁶ FÜLEP (1923a), 57.

Fülep azonban, ez lehet az érzésünk, mintha valóban megelégedett volna Lechner szavaival, és azzal, amit Lechner épületei előtt állva egyszerűen látott. Noha nem használta az „ornamentika” szót (helyette a korszakban divatos „primitív” fordul elő Fülep szövegeiben, ami ugyanúgy jelenthetett archaikusat, mint ahogy vonatkozhatott a népi díszítőművészetre, de törzsi mágikus művészetre is), egyszerűen, noha Fülep nem beszélt ornamentikáról, mégis, legalábbis Lechner esetében, az épület felületét alakító formák látványára és az ott megjelenő ornamens motívumokra hagyatkozva ítélkezett – és így közel jutott ahhoz, hogy egyenlőségjelet tegyen az ornamentika alkalmazása (más szóval: a népművészet szintjén hiteles kis formák világa) és a magas művészet formáinak szerkezeti és funkcionális megoldásai közé. Nem magyarázhatjuk ezt mással, mint csak azzal, hogy Fülep úgy érezte, az építészet feladatai is visszavezethetők egyfajta képzetes múltba, a legegyszerűbb módon tisztába, hitelesbe és harmonikusba, például a pásztorfaragások közelébe. Talán meg volt győződve róla, hogy ezt a fajta tisztaságot a népművészet ihlető ereje vagy az etnikus anyagból való kiindulás ténye bizonyos mértékig önmagában garantálja. Továbbá hogy innen már csak egy lépésnyi távolság, hogy az etnikai elemekkel gazdagított nemzeti művészet az egyetemes közelébe jusson – hiszen körülbelül ezt ígérte a Fülep által hangoztatott korreláció logikája is.

Hasonló elképzelésekkel persze gyakran találkozhatunk az 1890-es és 1900-as évek művészeti reformmozgalmaiban szerte Európában (éppen az építészet terén némileg hasonló módszerekkel élt, ám sokkal radikálisabb utat járt be Gaudí is), hozzá kell azonban tennünk, hogy ezekből a kísérletekből csak ott lett jelentős művészet, ahol az etnográfiai anyag nem pusztán illusztrációként vagy applikációként szerepelt, hanem egy új formanyelv ábécéjének kidolgozásához adott segítséget. Ahol ez megtörtént, ott már nem is folklórként jelentkezett az eredmény, hanem *art nouveau*-ként, *liberty style*-ként vagy szecesszióként. Ahol pedig ez a nyelvi átalakulás túllépett az alkalmazott művészetek műfaji határain is, és mélyebb szervezőerővé vált, ott indulhatott meg az a fejlődés, amely csakhamar szétörte a görög-reneszánsz tradíciókat, szét a szecesszió érzékeny konstrukcióit is, hogy a kubizmus, az expresszionizmus vagy a szuprematizmus innovatív erejét biztosítsa. Ezen az úton járva a művészek gyakran nyúltak szélsőségesen radikális eszközökhöz, és ilyenkor nem a folklorizmus áhítata, hanem a blaszfémia érdekessége vagy a rombolás gesztusai domináltak. Bartóknak is megvolt az áhítattól messze kerülő expresszionista korszaka, gondoljunk csak *A csodálatos mandarinra*. 1970-ben, amikor Fülep elhívott magához a Széher útra, hogy megbeszélje velem a nyolcvanötödik születésnapjára írt dolgozatom problémáit, szóba hoztam Bartókot, mert kíváncsi voltam rá, hogy miként reagál, ha Bartók fejlődésének modelljével érvelek. De még mielőtt idáig jutottam volna, hirtelen elhallgatott, és csak némán nézett rám – a beszélgetést nem lehetett ebben az irányban folytatni. Nem a Körner Éva által említett „elborzadást” olvastam ki tekintetéből (noha e beszélgetés során többször is előfordult, hogy „elborzadt”, sőt kiabált), hanem inkább óvatos, de eltökélt megállást – eddig, és ne tovább!

Való igaz, hogy az ornamentika keretei között maradó modern festészet, más szavakkal: az a komponálásmód, amely az egészen kezdetleges formákra támaszkodik,

és az ornamentikának is inkább csak az ábécéjéből építkeznek – például Klee művésze –, csak a húszas évek folyamán érlelődött ki igazán. Egy ilyen irányú fejlődés megsejtését abszurd dolog lett volna elvárni a tízes évek Fülep Lajosától. Am később megjelent a színen Vajda Lajos és Korniss Dezső is, akiknek szentendrei motívumgyűjtő munkája sokban hasonlított ahhoz, ahogy Fülep tanult nótákat a parasztoktól a Dunántúlon. Nincs nyoma viszont annak, hogy Fülep foglalkozott volna e két művésszel, vagy akár csak ismerte volna munkásságukat.

A tengerpart homokjában fekvő kagyló

Eddig az elégia. És itt akár be is fejezhetném Fülep Lajosról szóló elmélkedéseimet, de ugyanúgy, ahogy Körner Éva helyet adott annak, hogy ne feledkezzen meg a tiszteletadás gesztusáról, engem is arra köteleznek az Öreggel kapcsolatos emlékeim, hogy megtaláljam azt a melegebb hangot, amellyel cikkem végén elbúcsúzhatom. Mi lenne a válaszom, ha valaki például azt kérdezné tőlem, hogy Fülep Lajosnak melyik tulajdonságát tartom a legjellemzőbbnek vagy irigylésre leginkább méltónak?

Azzal válaszolnék, hogy a hallását hoznám szóba – mert valóban kivételes, és egészen rendkívüli hallása volt. A szó köznapi értelmében is, ami a zenével kapcsolatos affinitásában nyilatkozott meg. De főként olyan értelemben, hogy – akárcsak a kisgyerekeknél – nála is megfigyelhettük, hogy nyitva maradt benne egy kapu, amelyen át a nyelvek szabadon közlekedhettek, és minden ellenállás vagy súrlódás nélkül szervülhettek. Fülep felnőtt korában is úgyszólván hetek alatt tanult meg egy-egy nyelvet (például megtanult dánul, hogy Kierkegaard-t eredetiben olvashassa, de ötvenéves kora után ugyanilyen könnyedséggel tanult meg Tolsztoj kedvéért oroszul is). Senki sem tudta volna pontosan megmondani, hogy hány nyelven olvasott, csak azt tudtuk róla, hogy mindig az eredeti szövegeket kereste, és elvből nem nyúlt soha fordításokhoz. Biztos, hogy héberül, görögül, latinul, a modern nyelvek közül pedig franciául, olaszul, németül és angolul jól tudott – s ezek közül egyik-másik nyelvet anyanyelvi szinten beszélt.

Ez a ritka érzékenysége nem csak a hallására vonatkozott, hanem bizonyos mértékig a látására is. Ha van abszolút hallás, akkor megkockáztatnám, hogy Fülep esetében – különösen fiatalkorában, húszéves kora körül – a kulturális értelemben vett abszolút látás képességéről beszélhetünk. Ahogyan huszonegy éves korában Párizsba érkezve teljesen tapasztalatlanul, előzetes élmények vagy instrukciók nélkül képes volt arra, hogy a francia képzőművészet rengetegében eligazodjon, és ahogy aztán Cézanne képeit látta – ahogy a *valeur*ök mögé tekintve az aix-i mester emberi habitusát és mesterségbeli fogásait is úgy olvasta, mintha ezek az ismeretek a képekre vetített szövegek lettek volna, és az sem jelentett számára semmiféle nehézséget, hogy Cézanne innovációit, az évszázados távlatokhoz mért jelentőségét is hasonló könnyedséggel fejtse ki a festmények lazúros rétegeiből. Nos, Fülep eme képességeinek láttán tulajdonképpen ki kellene fakadnunk, hogy ilyen tehetségesnek lenni megengedhetetlen – egyszerűen: nem *fair!* Mintha Fülep mutáns lett volna, biológiai értelemben vett anomália. Tudjuk, hogy az emlősállatok közül igen sok rendel-

kezik abszolút hallással, és az is bizonyított, hogy az emberi újszülöttek is mind így jönnek a világra. Néhány esettől eltekintve azonban már életünk első hónapjaiban elveszítjük ezt a képességünket, mert az evolúció úgy intézte a dolgot, hogy ne legyen szükségünk abszolút hallásra. Csak a színlátás képessége marad meg nálunk, embereknél egész életünkre szólóan abszolút módon – ami azt jelenti, hogy a vörös szín mellé például nem kell odatennünk a kéket vagy a sárgát is, hogy felismerhesük, milyen színeket látunk (és ez nem magától értetődő – az emlősállatok nagyobb része ugyanúgy színtévesztő, mint ahogy mi, emberek, hangtévesztők vagyunk).

Mintha Fülepnél sok minden fordítva történt volna, mert felnőttként is megmaradt a nyelveket befogadó rendkívüli képessége, a látása azonban – talán mert fiatal korában ez az adottsága olyan kivételesen mélyre hatoló és intenzív volt –, úgy tűnik, már nagyon korán, huszonegy éves kora körül olyan mintákkal telt meg, amelyek később kitörölhetetlennek bizonyultak – mondhatni, ezek a minták és formák megtöltötték őt, bezárult az optikai kapu, nem fogadott be többé újabb információkat. Igaz, félelmetesen jó szemmel tudott olvasni később is az olyan vizuális anyagban, amihez fiatal korából preferenciája volt. De ha ilyen megfelelés nem mutatkozott, akkor valahol a személyisége mélyén megszólalt egy vészcsengő, és ilyenkor szinte neurotikus félelemmel fordult félre. Mintha éppen felfokozott szenzibilitása tette volna őt rendkívül sebezhetővé.

De nem mindig történt így. Két esetről is tudok, amikor Fülep kinyílt, valami ellenállhatatlan erő bámulatra és rajongásra készítette – igaz, ezek közül csak az első volt művészeti természetű. Valamikor az ötvenes évek végén került forgalomba a Skira nagy alakú albumai között az a testes kötet, amely a franko-kantábriai ősköri művészetet, köztük a Lascaux-barlang sziklafestményeit tartalmazta. Ez a munka különben is egyike volt az első olyan kiadványoknak, amelyek már a tökéletességig fejlesztett színes reprodukciótechnikával éltek. Olyan előrelépés volt ez a képzőművészet közvetítése terén, mint a zeneévezetben a „hosszan játszó”, nagy alakú lemezek bevezetése. Fülep nekünk, legfiatalabb hallgatóinak is elragadtatással mesélt a könyvről, és elmondta, mennyire hálás a sorsnak, hogy még megélhette ezt az ajándékot. Mert amit különben is szeretett, vagyis ami ősi, tiszta, primitív és tökéletes volt, az valóban felülmúlhatatlan koncentrációban áradt e kötet lapjairól. Kissé ahhoz hasonlított Fülep lelkesedése, ahogyan Csontváry ragadta meg őt a negyvenes évek végén. Fenntartás nélküli tisztelettel közeledett tehát az ősköri művekhez, és egy időre legszívesebben lesöpört volna minden mást az asztalról.

Másik nagy élményét nehéz lenne csak úgy kitalálni. A hatvanas években Magyarországon is vetíteni kezdték a francia Jacques Cousteau-nak és könnyűbúvár *Mannschaft*-jának a korallzátonyok élővilágáról forgatott színes filmfelvételeit – készült ezekből akkor egy másfél órás filmösszeállítás, amelyet átvettek a mozik. Színes televízió még nem volt, mi több, a legtöbb játékfilm is fekete-fehér tónusú volt, és akkoriban híre-hamva sem lehetett a tömegturizmus ama formájának, melynek elengedhetetlen tartozéka a merülőfelszerelés. Nem túlzás tehát azt mondani, hogy ezek a felvételek a reveláció erejével hatottak – segítségükkel egy, az emberiség előtt addig elzárt világ nyílt meg. Fülep szinte könnybe lábadt szemmel számolt be arról,

hogy ilyen szépet még soha életében nem látott. Könnyű volt megérteni őt, hiszen a tenger alatti felvételekből mindmáig szinte mágikus erő árad. Nem sikerült elkoppatni hatásukat, ehhez az azóta készült sok millió méternyi felvétel sem volt elég. Fülelep úgy érezhette, hogy az a természet került közelebb hozzánk, amelyik addig csak Cézanne képein volt látható – mindaz, ami a festmények színes párába vont szenzációjaként hatott, vagy ami a képeken visszaadott dologi viszonyok érzékenységéhez, egymásrautaltságukat is éreztető, tektonikus plaszticitásukhoz tartozott, az most megelevenedett, élni, mozogni kezdett. Egy csoda!

Kiszámítottam: összesen körülbelül ötven-hatvan órát lehettem együtt Füleleppel. Többnyire az egyetemen tartott előadásai adtak erre alkalmat, két esetben azonban a lakásán fogadott – egyszer vizsgáztatott, egy másik alkalommal pedig a cikkemet korrigálta, vagyis szemrehányt, számonkért és vitatkozott. Nagyon sok mindenről lehetett szó ebben az ötven-hatvan órában, de az egészből számomra mégis csak egyetlen dolog rögzült nagyon mélyen, és maradt meg úgy, mintha belém vésődött reflex vagy kitörölhetetlen kód lett volna. És biztos, hogy éppen erről nem esett szó egyébként soha. Mi volt ez a dolog? Valahányszor tenger alatti felvételeket látok, valahol ott érzem magam mögött Fülelep alakját is, horgasan, majdnem gólyalábakon állva, ahogy egy tengeri kagylót tart a kezében, és fölém hajol. Ha pedig Fülelep neve merül fel beszélgetés közben, akkor ugyanez a kagyló jelenik meg előttem önmagában, mint egy felfüggesztett orsó. Arról a kagyló- vagy csigafajtáról van szó, amelyet – hogy halljuk a tenger zúgását – a fülünkhöz szoktunk tartani.

Nem tudok számot adni róla, hogy miért éppen ez a kagyló jelenti számomra Fülelepet, csak annyi biztos, hogy köze lehet Cousteau kapitány filmjeihez is. Mindenesetre már többször is bebizonyosodott, hogy a jelkép szerencsés választás volt. Ilyen eset volt az, amikor Marosi Ernő elmesélte, hogy az Öreg milyen rettenetes könyvmoly volt, hiszen százával sorakoznak az MTA könyvtárában azok a kötetek, amelyeket egyedül Fülelep kérésére hozatott meg külföldről az Akadémia. Fülelep azzal töltötte idejét, hogy sorra el is olvasta a megrendelt munkákat. Nos, ezt hallva arra gondoltam, hogy – lám, megint a kagyló! Amiben ott van az egész tenger is, de nem egyszerűen légnemű állapotba átkomponálva, és még csak nem is úgy, mint valami hallucináció. Hanem – Fülelep kifejezésével élve – mint „a priori” öblösség, dorombolni tudó ősfurma. Ami képes rá, hogy a semmi üregébe is a mindenség moráját varázsolja oda.

Tudtam, hogy Marosi igazat mondott a tengernyi könyvvel kapcsolatban. Amikor ugyanis Fülelepnél vizsgáztam, megkérdezte, hogy olvastam-e Haftmannt. Vaskos, kétkötetes munka volt ez, az ötvenes évek második felében jelent meg az akkori Nyugat-Németországban, a modern művészetről szólt, főleg az absztrakt irányzatokról. Fülelep kérdésére rábólintottam, noha csak annyi volt igaz, hogy lapozgattam a könyvben. Ő viszont azonnal rátért a tartalmára, és abból vizsgáztatott. Később elgondolkodtam azon, hogy hány absztrakt művészetről szóló kötetet kellett Fülelepnak megrendelnie és kiolvasnia ahhoz, hogy kielégítően nagy legyen a repertoárja, és ez a mutatója sikerülhessen. Mert előfordulhatott volna, hogy nem ismerem Haftmannt, hiszen nem volt tananyag. És csak az ötödik vagy a hatodik megkérdezett

munkánál jön be az, hogy alkalmasnak bizonyul a szóba hozott kötet arra, hogy megizzassza vele Pernecky. Lehet, hogy Fülel sokkal alaposabban készült erre a vizsgára, mint jómagam.

Fülel Széher úti lakása mögött abban az időben még nem épült be a kertek mögött megnyíló rét, gyakran sétált ott az Öreg néhány kedvesebb tanítványával. Mikor meghalt, híre ment, hogy már régen készen állt a rendelkezésével, hogy ne temessék el, hanem a kert bokrai között zöldellő gyeplégy legyen az a hely, ahol szétszórják a hamvait. Azonnal tudtam, hogy van ebben egy picinyke kompromisszum is, mert biztos voltam benne, hogy Fülel tulajdonképpen tengerre gondolt, és jobban örült volna, ha a kertje mögött ott húzódott volna a homokos part, mögötte a hullámozó víztükörrel. Persze láttam a kagylót is, ahogy a strand homokjában fekszik, félig eltemetve.

Nem lett volna illő dolog felemelni, vagy akár csak egy ujjal is hozzányúlni. Hogy még mindig morajlott-e benne a tenger, azt sem tudtam meg soha.

BIBLIOGRÁFIA

- BALÁZS (1980) – Naplók és feljegyzések Balázs Béla naplójegyzeteiből (1915–1922), in KARÁDI–VEZÉR (1980), 71–101.
- FÜLEP (1908) – FÜLEP Lajos: Új művészi stílus, *Új Szemle*, 1908. március 1., március 15., április 1.
- FÜLEP (1918) – FÜLEP Lajos: Tihanyi Lajos. Az arckép festőjéről, *Nyugat*, XI(1918), november 1–16., 13–24. sz., 692–696, újraközölve in FÜLEP (1976), 247–254.
- FÜLEP (1923a) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
- FÜLEP (1923b) – Fülel Lajos: Műkedvelők bővedje, *Ars Una*, 1923/12, 121–123.
- FÜLEP (1923c) – FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet, *Ars Una*, I(1923), 1–3. sz., újraközölve in FÜLEP (1971), 219–266, és FÜLEP (1976), 260–309.
- FÜLEP (1963) – FÜLEP Lajos: Csontváryról hangszalagon, *Kortárs*, VII(1963), 11. sz., 1708–1714, újraközölve in FÜLEP (1976), 617–631.
- FÜLEP (1971) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*, Budapest, Corvina, 1971.
- FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkék, tanulmányok 1904–1919*, I–II, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974.
- FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkék, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976.
- Fülel Lajos emlékkönyv* (1985) – *Fülel Lajos emlékkönyv. Cikkék, tanulmányok Fülel Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985.
- FÜLEP (1990) – FÜLEP Lajos *Levelezése, I: 1904–1919*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990.
- GRANASZTÓI (1985) – GRANASZTÓI Pál, Alakok, álmok, újraközölve in *Fülel Lajos emlékkönyv* (1985), 168–179 (eredeti megjelenés in GRANASZTÓI: *Alakok, álmok*, Budapest, Szépirodalmi, 1974).
- HAJDU (1999) – Rétegződések. Hajdu István beszélgetése Körner Évával, *Balkon*, 1999, 3–4. sz., 11–19.
- KARÁDI–VEZÉR (1980) – *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*, szerk. KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet, Budapest, Gondolat, 1980.
- KERNSTOK (1910) – KERNSTOK Károly: Kutató művészet. Kernstok Károlynak – a Könyves Kálmán kiállítás alkalmából – a Galilei körben f. hó 9-én tartott felolvasása, *Nyugat*, III(1910), 1–12. sz., 95–99, újraközölve in PERNECKY (1967), 106–110.
- LECHNER (1911) – LECHNER Ödön: Önéletrajzi vázlat, *A Ház*, IV(1911), 343–356.

- LUKÁCS (1910) – LUKÁCS György: Az utak elváltak, *Nyugat*, III(1910), 1–12. sz., 190–193, újraközölve in PERNECZKY (1967), 110–114.
- MIKLÓS (1972) – MIKLÓS Pál: Fülep Lajos: Magyar művészet, *Kritika*, I(1972), 3. sz., 18–19, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 121–125.
- MOLNOS (2005) – MOLNOS Péter: Essünk neki Munkácsynak!, *Enigma*, XII(2005), 43–44. sz., 67–100.
- PERNECZKY (1967) – *Kortársak szemével*, szerk. PERNECZKY Géza, Budapest, Corvina, 1967.
- PERNECZKY (1970) – PERNECZKY Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő Fülep Lajosról, *Magyar Filozófiai Szemle*, XIV(1970), 3–4. sz., 621–655, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 79–115.
- PERNECZKY (1995) – PERNECZKY Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet, *Holmi*, VII(1995), 1. sz., 18–32.
- SÁROSI (1985) – SÁROSI Bálint: Fülep Lajos, a népzenei adatközlő, in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 206–208.
- TÓKEI (1974) – TÓKEI Ferenc: Fülep Lajos különös élete, in FÜLEP (1974), I, 5–17, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 152–159.
- VEZÉR (1980) – VEZÉR Erzsébet: A Vasárnapi Kör története, in KARÁDI–VEZÉR (1980), 7–23.
- ZÁDOR (1985) – ZÁDOR Anna: Emlékeim Fülep Lajosról, in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 322–341.