

EGY MAGYAR MŰVÉSZETFILOZÓFUS

Vázlat a nyolcvanöt esztendőös Fülep Lajosról

PERNECZKY GÉZA

I

„A művészet tartalma nem csak az ad hoc ‚sujet‘, hanem a világnézet, amelyben minden sujet fogan. A stílust követelő világnézet a természet minden jelenségét áthatja és monumentálissá teszi. Cézanne csendéletei olyanok, mint a görög atléták, melyek istenekhez hasonlítanak.”¹

E maximákkal fejeződik be Fülep Lajos 1914-es keltezésű Donatello-tanulmánya. A váratlan fordulatú summázás már sejteti, hogy itt nem annyira Donatellóról van szó, hanem elsősorban a stílusról, amely ez esetben éppen a Donatello-problematika köntösében jelent meg a szerző előtt. De megjelenhetett a magyar művészet újabb kori történetének vagy Nietzsche méltatásának az ürügyén is. Mert Fülep Lajos egész életművét áthatja a fenti idézetben tömören jelentkező kategória-rendszer: a természet-világnézet-stílus hármas lépcsőzete.

Ez a tudós — akinek nyomtatásban megjelent munkássága a személyiségéből évtizedeken át sugárzó és sokakat befolyásoló maximalizmusához képest mindmáig igen kis terjedelmű — barátainak és tanítványainak szemében: jelenség. „Az örök idő lép hegyről hegyre, senkié” — írta róla Weöres Sándor,² s Fülep „mérő daru-léptei” valóban ilyen időtlen s az eszményi teljesítmények közelében borongó közegben suhannak, és megnyilatkozásai is ezért első benyomásra inkább bénító hatásúak. De ez a jelenség mégis nagy jelenség — naggyá teszi az, hogy a beavatottság, amely magatartásából árad, valódi (noha stilizált gesztusokkal még külön hangsúlyozza is), és a csúcsok, amelyeket ismer, valóban hegycsúcsok, nemcsak tárgyukban (például: Dante, Rembrandt, Cézanne), hanem megközelítésük gondolati-filozófiai igényességét tekintve is. Fülep Lajos annak a mentalitásnak az egyik utolsó hordozója, amely a görögökre nemcsak megszokásból hivatkozik, hanem azért, mert érzelmei szerint elsősorban tőlük tanult élni és alkotni. Még közelebbről határozhatjuk meg ezt a sajátos arcú európai tradíciót, ha annak bizonyos polihisztor vonását, egy személyben egyesülő egyetemességét hangsúlyozzuk. Nem a szaktudós, nem a szakfilológus, hanem a ligetekben társalkodó filozófus jelenik meg itt előttünk, akinek legerősebb vonása az ethosz, valamilyen emelkedett magatartás, aminek a segítségével a szaktudományok fölötti humánus régiókban lebeg, noha alkalomadtán maga is kiváló szaktudósként szerepelhet.

A nagy örökségre visszatekintő képzetes Európa mellett azonban ott találjuk a konkrét Európát is, a görögöktől ránk hagyott ligetek mellett a század-

¹ Fülep Lajos: Donatello problémája; „A Kéve könyve”, VII, Bp. é. n. [1914], 3—18.

² Weöres Sándor: Három vers Fülep Lajoshoz — Arcképvázlat; „Merülő Saturnus”, Bp. 1968, 9.

fordulós évek sétányait, ahol a Donatello-tanulmány szerzője valóban sétált és valóban filozófiáról vitatkozott. Kivételes perc és rövid: Európa határai vége végig nyitottak, s a polgári társadalom késő őszi napsütésének aranyfénye vonja be a sétáló filozófusokat, akik nem is sejtik, hogy ez a „szép korszak”³ milyen gyorsan tűnik majd el. Fülep 1907-től a firenzei Biblioteca Filosofica állandó vendége. Egy magyar ösztöndíj segítségével él Itália földjén, s fiatal kora ellenére éppen bátran támadja Croce esztétikáját. Általában mindent támad, vagy legalábbis mindent kritikusan távolabbra helyez magától. Nem tanítványa senkinek, nem tartozik iskolákhoz, és nem akar iskolát alapítani. Ez a fölösleges függetlenség a kor levegőjében rezeg. A művészek, a gondolkodók és az irodalmárok „szecessziókat” alapítanak, Nietzsche új és erős embereszményének bűvkörében élnek, vagy erkölcsi és társadalmi ellennormákat alkotnak, mint Oscar Wilde.

Fülep a Biblioteca Filosofica kertjének ciprusai alatt már maga is túl volt egy ilyen szecessziós jellegű vállalkozáson. Húszéves korában Párizsban járt, s onnan hazatérve, még mindig a nagy párizsi színházi élmények és képzőművészeti tárlatok atmoszféráját hordozva magában, egy sorozat feltűnést kiváltó cikk megírása után néhányadmagával lapot szerkesztett, a „Magyar Szemlé”-t, amely 1906-ban rövid időre az új ízlésű és progresszív szándékú magyarokat fogta össze: Hevesi Sándor körét, Ódryt, Pethest, Márkus Lászlót, vagy az éppen hazatérő Rippl-Rónait és közönségét. A műkritikus Fülep számára a nagybányaiak akkor már befejezett, lezárt történeti periódust jelentettek. Általában is az impresszionizmus helyett a „primitíveket”, a konkrétabb és markánsabb Gauguint, a materiálisabb és mégis eszményibb stílusban fogalmazó Cézanne-t dicsérte, s megpróbálta megmagyarázni e stílus gyökereit és feltételeit. Szembeszökő volt e magyarázatok filozófiai műveltsége.

Fülep szinte hónapok alatt nőtt fel szaktekintélyé, az esztétika és a filozófia egyik legszármazottabb magyar ismerőjévé. Huszonöt éves, amikor 1910-ben a „Filozófiai Írók Tára” tizenharmadik köteteként megjelenik terjedelmes Nietzsche-tanulmánya az általa lefordított „A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus” című mű bevezetőjeként. Egy évvel később filozófiai folyóiratot indít, a „Szellem”-et, amely két számot ért meg, s amelynek munkatársai között találjuk Zalai Bélát, Lukács Györgyöt, Mannheim Károlyt is. Itt jelenteti meg Fülep magyarul a Croce-tanulmányát, amit eredetileg olaszul írt, a Biblioteca Filosofica előadásai számára. Ugyanezekben az években jut közel a „Nyugat” és a „Huszadik Század” köréhez is, e két legjelentősebb magyar orgánumhoz, noha a velük való együttműködés csak Fülep végleges hazatérése után, vagyis a tizes évek második felében lesz gyümölcsöző. A világháború kitörése készítette Fülepet arra, hogy Firenzéből visszatérjen. Itthon tisztviselői, majd tanári állást vállalt, tanított a Kereskedelmi Akadémián, ahol tanítványai közül kiemelte és baráti társaságába vezette át Tolnay Károlyt, a későbbi nemzetközi tekintélyű művésztörténészt.

Ez a baráti kör az azóta nevéssé vált Vasárnapi Kör volt, Mannheim Károly, Fogarasi Béla, Hauser Arnold, Antal Frigyes, Balázs Béla és Lukács György társasága, ahol akkor még a viták többnyire a neokantiánus eszmék körül forogtak, noha már szót kapott Hegel és Marx is, akiknek szellemi öröksége a

³ A francia „belle époque” kifejezés magyar fordítását mint korszakot jelző, az európai szellemi élet egészét felölelő elnevezést használjuk.

felsoroltak munkásságában később egyre dominálőbb szerephez jutott. Fülep Lajos kitartott a maga egyéni útja mellett, mindvégig bizonyos távolságban maradt a német filozófia doktrínáitól és azt a derűsebb és harmonikusabb tapasztalati realizmust vallotta, amire a görög művészet kánonjai és Itália történeti emlékei, szellemi éghajlata tanították őt. Ez a szellemi atmoszféra határozta meg a változó történelmi körülmények között is egész pályafutását, művészetfilozófiai életművét.

II

A húszesztendős Fülep a *gondolkodó elit* létformáját választotta. Akkor, amikor az újságírói pályára lépett, és azon belül is a műkritikus és a bölcseleti kérdésekkel foglalkozó recezens munkakörét végezte, csak azt tette, amit a mozgékonyabb és cselekvésre éhes bölcsészhallgatók, a fiatal irodalmárok, a színházi premierek és verniszházok körül forgolódnók közül sokan mások is tettek — hiszen a kulturális rovatok munkaasztalai az első állomások voltak a független szellemi alkotó pozíciója felé vezető úton. Erre a pályára hívták őt azok a társadalmi körülmények is: a századfordulós Budapest színházi élete, a közeledő és megközelíthető Párizs lehelle, a stílus — legyen az képzőművészeti, irodalmi vagy színpadi — egymásra torlódó forradalmi. Az ezekben való részvétel a szellem emberének rangjával kárpótolhatta azokat, akik a politikai vagy gazdasági hatalom szféráiból kimaradtak. A liberalizmus évtizedeiben ez a kárpótlás — írjuk a szerep jelölése kedvéért nagybetűvel —, a Szellem Emberének rangja valóban létezett, és a fiatal Fülep tulajdonképpen ezt a rangot választotta.

Hogy az élet művészet, és hogy a hatalom gyakorlása is művészet, *magasabbrendű játék*, ezek a gondolatok a századvég és a századforduló ismert közhelyei voltak, melyeket a beérkezett és kifinomult társadalom a maga sznob és parvenü módján erősen át is érzett és tisztelt is — önmagát tisztelve az élet művészi felfogásában. Mert az egyéniség, az individuum ennek az életmodellnek féltékenyen őrzött és gondozott fundamentuma volt. A közfelfogás szerint a sikeres vállalkozás adhatott értéket az egyénnek; *a sikeres élet*, az emancipált polgár önérzeti egyensúlyához tartozott, hogy legyen „élete”. A valóságos élet és a valóságos tartalmak helyett azonban a „művészi” rangú élet reprezentációs díszleteinek tömege vette körül az egyént, az „életkulisszák” (gipszből, bronzból, aranyból, kinek mi dukált) és az egyén tevékenysége sokszor nem is állt másból, mint a napi munka fölé emelt életkulisszák állandó, a divatot követő átrendezéséből. A reprezentáció mögött azonban mégis a bizonytalanság a legerősebb érzés: az egyén mulandó, a politikai és a gazdasági hatalom is az. De nem mulandó a művészet és a gondolat — innen a polgárság késői virágzásának idején a gondolkodó elit hatalma, és a Szellem Emberének a századforduló éveiből ismert gőgje. A gondolkodó elithez tartozni — úgy tetszhetett — a kortársak fölé való emelkedés, a halhatatlanság legbiztosabb útja, s jogot ad bizonyos arisztokratikus magatartásra is, a társadalmi konvenciók meghaladására vagy nyílt semmibebevételére, és a beavatottság s a „hatalom” olyan formájának gyakorlására, ami elsősorban az életkulisszák állandó bírálatában jutott kifejezésre.

A kritika és az önvizsgálat igényesebb formái ugyanis feltárták az egyént, a társadalom és a szellemi élet mélyebb rétegeit és ellentmondásos szerkezetét.

Akár kritikai élűek, akár rezignáltak elemzőek voltak a művek, ezt a szerkezetet mindenképpen ismertté, elévültté tették, s ezzel a folytonosság, a továbbhaladás ügyét szolgálták. Továbbhaladni! — ez volt a liberalizmus egyik legkedveltebb jelszava —, de merre és milyen áron? A gondolkodó elit gőgjén nemcsak a küldetéstudat igaz önérzete sejlett át, hanem annak megérzése is, hogy legmerészebb álmainak teljesülése az egyensúlyi állapot felborítását és saját autonómiájának elvesztését is követeli. A cselekvési szabadsággal élni, a szerepet mégis végigjátszani, s nem törődni az árral, a következményekkel — ez volt az a konfliktus, ami az elit munkásságát olykor tragikus színezetűvé is tette, s amelynek vállalása és végigvitele végül is történelmi igazolást adhatott az egész korszaknak, s jogosult önérzetet a Szellem Emberének.

Hogy ebben a társadalmi-szellemi helyzetben *milyen szerepet vállalhat a művészetkritikus*, azt Magyarországon Fülep Lajos érezte meg először. Fellépésének idején a legigényesebb kritika, például Lyka Károly működése sem lépte túl a művelt és igényes rezonőr szerepét. Fülep viszont azonnal a radikális bírálat és a provokatív blaszfémia kihívó gesztusaival lépett a nyilvánosság elé. Érzékei és gondolatai rögtön kinyíltak a nagy lehetőség előtt: megformálni önmagát, mint beavatottat. Értéket, stílust adni egyéniségének, és ezzel belépni a megcsodált kasztba, a művészek és filozófusok birodalmába. A gondolkodó elithez vezető lépcső fokai a következők voltak: — kritikusként lenni, de a filozófus attitűdjével; filozófusnak lenni, de a művész attitűdjével. Az a kritikus, aki filozófiai normák alapján dolgozik, a kritizált tárgy, a művészet fölé emelkedik, hiszen a legmagasabbrendű létforma, azaz a filozofálás segítségével a legmagasabbrendű életnek, a művészet-fölötti művészetnek is birtokosa.

Egy húszéves ember minden megnyilatkozását a teljes élet interpretálásának szánja. Fülep is úgy írt a művészetéről és a filozófiáról, hogy elsősorban önmagát adta, mértéktelenül, néha az elszánt forradalmár színvonalán, néha pedig az élet diadalmas birtokosának a szerepében. Mindez kiolvasható abból a gunyoros stílusból, amivel a megrokkant, de hatalmát még őrző képzőművészeti akadémiizmusból Übü-királyt formált. Becsületsértéssel felérő, terjedelmesen és találékonyan megírt „műteremlátogatásaiból” elég egyetlen bekezdést idéznünk. Íme Stróbl Alajossal folytatott dialógusának hangneme: — Stróbl: „Ez itt kérem a Kossuth-mauzóleumra jön, a tetejére. Ez kérem egy száguldó, dühös oroszlán, a nemzet, velerohan a géniusz, aki megszabadítja láncaitól, s maga előtt kergeti az ármányt, egy kigyót. Az oroszlán át van kötve láncokkal, de a láncok végét a géniusz fogja. Az oroszlán rohan, rohan, szinte kirúgja maga alól a földet... kirúgja... A géniusz repül, látja kérem, szárnyai vannak. A kezében fáklyát tart, amelyben minden halottak napján égni fog a gáz.” — Fülep: „Ki fogja meggyújtani?”⁴

Nem volt jobb véleménye a szaksajtóról sem; a művészeti írókról, újságírókról, akik már rég feltehették volna a hasonló kérdéseket. „Tréfába illő ez a könnyedség, mellyel Magyarországon kritikus lett reggelre az, aki este, mint közönség, vagy legjobb esetben mint újságíró feküdt le. Ahogy a mi levegőnk telítve van politikával, ahogy minden ember a sok vezércikk-olvasás után első próbára képes megírni egy épkezláb, a többinél semmivel sem jobb, sem rosszabb politikai vezércikket... így — hála aránylag elég intenzív életet

⁴ Fülep Lajos: Látogatás a műteremben. Stróbl Alajosnál; „Modern művészet”, I, 3., Bp. 1905 december, 134—143.

élő művészetünknek . . . egyéb hasznos munkára képtelen emberek mind megválthatják maguknak a kritikusi bilétát.”⁵ És az „aránylag elég intenzív” művészeti élet nagyjai, a nagybányaiak sem számítanak Fülep szemében feltétlen tekintélynek. Róluk így ír: „Az új és fiatal művészet ereje teljének idején addig próbálkozott elválni a régítől, amíg sikerült neki az elválás ma, öreg napjaira. A tegnap még fiatal művészet ma kissé kikenve-fenve, meg-ráncosodva kínálja magát az aranykapu mögött . . .”⁶

Fülep szuverénül kezelte a filozófusokat is, és volt annyira független, hogy maga választotta meg magának azt a metafizikát, amiben nem hitt, s amit kedvvel és hűségesen tagadott. Stirnerről huszonegy éves korában írt ismertetést, és noha a tanulmány elején arra figyelmeztette az olvasót, hogy azért szükséges ismernünk, hogy túlhaladhassuk, a cikkben mégis oldalakon át ilyeneket olvashatunk: „A szeretet mindenütt, művészetben, históriában, filozófiában levesz a lábunkról, hamisít. Ő a kívénhedt és édessé vált formák éltető ereje . . . Egy pillanatnyi tisztánlátás többet ér az egész világ szereteténél . . . Itt hagyjatok föl minden fixa-ideával!” Ki ez, Stirner, Fülep, vagy már Nietzsche, akit a cikk néhány helyen név szerint említ? Hol a túlhaladás? „Nekem az Isten, akit sokáig oknak, aztán célnak tartottak, nem egyéb következménynél, mint minden emberi fikció . . . Az Isten fogalma, a vallás, az állam, a törvények, a társadalom, az emberek szuggesztiója ellen egy fegyverem van: önmagam megtalálása, ismerése, egy-voltom öntudata, megóvása. My 'Ego' is my castle.”⁷

Fülep cikke végén mulatságosnak találja, hogy Stirner milyen kíméletlenül szakít minden hittel, csakhogy a saját hitetlenségében hihessen — az olvasó viszont úgy érzi, az is figyelemreméltó, hogy Fülep milyen hévvel teszi magáévá mások hitetlenségét, hogy a maga hívó voltában ne hihessen. Mert Fülep alapjában hívó lélek, aki normákat, ideákat keres, és szélsőségesen radikális magatartása, a Stirner-tanulmányban is hangoztatott individualizmusa csak alारे, mely mögött igazabb értékre vágyó igényességet sejtethetünk. A mindent hevesen bíráló kritikusként természetesen még meg kell találnia azt az értéket, ami ezt a magasabb igényt kielégíti, hogy megteljen, megtermékenyüljön és fejlődésnek indulhasson. Az első cikkek csupán az erre való felkészülés állomásai, és a szerep kialakításának a fázisai. Fülep fontosnak tartja, hogy éreztesse, stílusa van, egyénisége van — rokonlélek a nagy alkotókkal. Kikkel?

Korai írásaiiban éppúgy, mint később, vissza-visszatérő nevek Dante, Giotto, Szent Ferenc, vagyis a múlt tiszta, harmonikus egységet sugárzó nagyjai, a teljesség közelében munkálkodó zsenik, a kolosszális műveket alkotó primitívek. Korjelenség volt ez; irtózat a diszharmonikusan bonyolulttól és vágyódás a megoldott, az egyszerű iránt. A szecesszió, a posztimpresszionizmus vagy a korai expresszionizmus számos művében találkozunk az így stilizált Tiszta Múlttal és a rokonlélek szerepébe állított Nagy Zseni alakjával. Fülep is átélte ezt a nosztalgiát, és áhítattal ápolta magában. Tisztelte a természetet, magát a természetet is, a szép szertartásokat és bensőséges kapcsolatot tartott a tengerek mélyének csodáival, az ősember alkotásainak a szépségével, az ősi, hábo-

⁵ Fra Filippo [Fülep Lajos]: A magyar műkritika; „Magyar Szemle”, XVIII, 3., 1906. január 18., 33–34.

⁶ F L [Fülep Lajos]: A Nemzeti Szalon; „A Hét”, XVIII, II., Bp. 1907. március 17., 176–177.

⁷ Fülep Lajos: Stirner; „Szerda”, I, 3., Bp. 1906. október 17., 105–119.

rátatlan és tiszta jelenségek világával, s mindazzal, ami nosztalgiát ébreszthetett a tökéletes iránt. Bartók és Kodály első népdalkiadványait magával vitte olaszországi útjára (alkalomadtán énekelte is őket), s ha lehetett néprajzi tárgyakat gyűjtött. Életművének fontos momentumai ezek — mintha a gondolkodó is követni akarná a művészek szecesszióját. Az ő kivonulása azonban nem térben történik, nem az akadémiákból vagy Európából vándorol ki, hanem a gondolat síkján megy végbe, az értékek még érintetlen korallszigetei felé vagy a roppant méreteik miatt addig megközelíthetetlen művészeti monstrumok irányában. Nyilvánvaló, hogy e gondolati szecesszió és a Tiszta Múlt keresése mögött annak a távolságnak az átélése, és a történelemre, az értékek világára való kivetítése állt, ami tulajdonképpen a jelenben, sőt az egyes emberben feszült álom és valóság, stílus és életforma között. A Tiszta Múlt vagy a primitívek, a Nagy Zsenik és a tökéletesek csak szimbólumai annak az igénynek, amit a gondolkodó önmagában fedez fel, és aminek nevében aztán kora talmi értékei ellen fordul. Szükséges azonban, hogy megtalálja azt a nagy alkotót is, aki kortársi közelségben élt, és akinek teljesítményei igazolják őt.

Cézanne volt ez, és Cézanne oppozíciója az impresszionizmussal szemben. Fülep ezt az értéket fogadta el irányadónak, és ezt az oppozíciót tekintette kritikus munkája alaptörvényének. Később, művészetfilozófiai fejlődése során aztán a tisztán képzőművészeti értékek mögül sorra napvilágra hozta a cézanne-i mű világnézeti és történeti rúgót is. Ezzel a cézanne-i oppozíciót általánosabb érvényű, filozófiai jelentőségű gondolattá emelte.

Cézanne képeit 1906-ban látta a Salon d'automne tárlatán. A „Szerda” párizsi levelezője volt ekkor, de nem sokkal a lelkendező beszámoló után már küldhette a nekrológot is. Ám hogy Cézanne szinte felfedezése percében halt meg, az nem annyira tragédiaként, hanem inkább a nagyság bizonyítékeként tűnt Fülep előtt. Cézanne-t aligha érdemli meg a kor, ez Cézanne rangja, aki „gyökeret verni nem tudott, s aligha fog a publikumban”.⁸ Cézanne a keveseké, a kiválasztottaké, mert Cézanne maga is kiválasztott: „pusztá megjelenésével megvilágította a nagy érdemekben gazdag impresszionizmus kiéltségét... vele új idők kezdődik, melynek iránya ellentétes az őt közvetlen megelőzőével”.⁹ Az új irány lényege: „Az impresszionizmus analitikus eljárásával szemben a szintetikus felfogást vallotta magáénak”.¹⁰ A teljesítmény nagyságát csak növeli, hogy Cézanne mindezt teljesen magányosan, még barátaitól is elszakadva, egyedül hajtotta végre. Ezzel önmagát teljesen a talmi színjáték fölé emelte. Művei nem kulisszák, hanem a legáhítatosabb valósággal egyenértékű jelenségek, melyek különválnak a „művészet” és „élet” üzleti fogalmától, legfeljebb csak közvetve, „azok révén, akik az ő súlyos mondanivalóit könnyebben bevehetők, tetszetősebb apróságokká higitják föl”¹¹, jutnak majd el a publikumhoz. Fülep Cézanne-t nem is tekinthette egészen kortársának, mert ilyen teljesítményeket csak a nagy múlt, a Tiszta Múlt ismert, és Cézanne szükségszerűen mint elbujdosott, mint halott, s mint későn felfedezett alkotó játszhatta csak el a Tiszta Múltból érkezett ember szerepét. Összeolvasztotta őt azokkal az ideálokkal, amelyek Dante vagy Szent Ferenc, tehát a kolosszálisak, a primitívek és a tiszták képében éltek benne. Ezt jelentette a cézanne-i szinté-

⁸ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Művészet”, VI, 3., Bp. 1907 június 15., 154—159.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

zis is: az érzékeny részek himnikus egyesülését egyetlen vízióvá, a szenzuális és gondolati értékek összeolvadását valami megszentelt, személyes teljesítménybe. Nem csodálkozhatunk tehát, ha Cézanne-ról szólva nem állhatja meg, hogy az értékek mesés csodáit sorolja fel: „Cézanne a természettel állt szemben ugyanolyan gyermekes hittel, rajongással, mélységes megindultsággal, mint Giotto Istennel...”¹² „... mivel erős ember és nagy hit van benne, győz. És ismét fölülkerekedik, mert lélekkel alkotja művészetét, csak magából és csak a természetből. És a modern diszharmóniák közé megdönthetetlenül beleékel a maga ősi harmóniáját.”¹³ „... hatalmas lelki élményt csinál egy csendéletből...”¹⁴ „Tájképeit látva valóságos gyerekes vágy fogja el az embert, hogy rálépjen a zöld mezőkre, bebújjon a fák közé, belemerüljön a mélységes és gyönyörű kék színű vizekbe — nem lehet elmondani, mennyire természet az, amit Cézanne egy ilyen tájképen ad.”¹⁵

Utólag visszatekintve a Cézanne halálát követő évekre, meg kell állapítanunk, hogy a Szellem Embere, noha helyesen mérte fel Cézanne nagyságát, mégis a mester sorsát és szerepét az ismerkedés pillanatában a maga nosztalgikus világképe szerint képzelte el. Cézanne-ból divat lett és a modern diszharmóniák apostola. Közismert, hogy később annak a racionálisan absztrahált világnak az előfutárát látták benne, amely mindenben ellentét a gyerekes őszinteségű természetnek. Fülep is látta Cézanne művészetének elvontságra hajló, racionális jellegét, mely egy új világkép csiráit hordozta, és egy új, praktikus világ mértanává volt továbbfejleszthető: „Cézanne végig kitartott az anyag mellett” „... a tárgyakat körülvevő levegő megint egy anyag, mégpedig az, melyet Cézanne valamennyi matéria között a legelementárisabban érez meg... itt a levegő maga az abszolút, egy, a végtelen levegő és ilyen a tér is”¹⁶ — írta, és észrevette ennek a térbe-levegőbe felitatott egységnek az új minőségű felépítését is: — „egyformán fontos minden atom, szín vagy forma”¹⁷, „materiális szennáció”¹⁸. Ezek a megállapítások 1906-ból és 1907-ből valók, azokból az évekből, amikor Picasso és Braque éppen csak kezdték észrevenni Cézanne képeinek racionális térszerkezetét. Fülep még azt is hozzátette ehhez: „A magános Cézanne elérkezett olyan eredményekhez, melyek termékenyítő hatásukkal úgy lehet felülmúlják a Manet-it,”¹⁹ „a levegő tele van erjedéssel, új nagy csaták megvívását rejtje a közeljövő”²⁰. De a cézanne-i szerep filozófiai általánosítása során mégsem ezekből az előremutató megállapításokból, hanem a mester személyes sorsának szép motívumaiból, a magányosságából eredő „fölényből” indult ki: „... ösztön-ember volt, s mint ilyen, kívül állt az egyetemes piktúra fejlődésének mozgalmán”²¹. Így tehát teljesítménye is — bármily nagy hatású — a személyes kvalitás ajándéka, s csak az adott világ ellenére születhetett meg. Mint ilyen, nem is egészen a történelemé, hanem a történelem fölé emelkedve ítélkezik halandók és impresszionisták fölött. „Forra-

¹² Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Szerda”, I, 5., Bp. 1906 október 31., 253—254.

¹³ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Művészet”, VI, 3.

¹⁴ Fülep Lajos: Salon d'automne; „Szerda”, I, 5., Bp. 1906 október 31., 214—219.

¹⁵ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Művészet”, VI, 3.

¹⁶ Fülep Lajos: Salon d'automne; „Szerda”, I, 5.

¹⁷ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Szerda”, I, 5.

¹⁸ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Művészet”, VI, 3.

¹⁹ Fülep Lajos: Salon d'automne; „Szerda”, I, 5.

²⁰ Fülep Lajos: Cézanne és Gauguin; „A Hét”, XVIII, 19., Bp. 1907 május 12., 318—319.

²¹ Fülep Lajos: Paul Cézanne; „Művészet”, VI, 3.

dalmárnak lenni annyit tesz, mint egyéninek lenni, senkire sem hasonlítani”²² — ezt Fülep éppen Cézanne-nal kapcsolatban írta le, s ebből megértjük, miért nem juttatott ezekben az években fontosabb szerepet azoknak a racionális összefüggéseknek, amelyeket a Cézanne képek tér- és formaviszonyaiban oly kitűnő szemmel vett egyébként észre.

Az impresszionizmus e pillanatban még csak mint rutin-művészet, mint a teóriák és technikák ügyes alkalmazása évelt el, de Fülep nem kerülheti ki a következtetések lavináját. Mert mi az, ami szembefordul a rutinnal és az optikai benyomások felületességével, — nemde a létezés állandósága és a magvas, dús érzékletességű anyag? Cézanne helyzete valóban kiváltságos, ő ezt az anyagot mégcsak nem is a cselekvő ember hódító mozdulataival érte el, hanem a szemlélődés csendes örömeivel. Ezért volt lehetséges, hogy műveiben a racionális konstrukció és a tárgyakkal való naiv együttlélegzés még egyszerre lehetnek jelen; racionalizmus és naivitás egymást áthatva, de egymásról tudomást még sem véve tapogatták le az objektív világot. A gondolkodó azonban ezt a boldog konstellációt már nem ismételheti meg. Az ő naivitása lehetetlen, s legfeljebb életformát, kulisszákat építhet ennek a magasabbrendű szenzualitásnak a jelzésére és interpretálására. De ennek is menthetetlenül szerep jellege van! Szép szerep ugyan, a filozófusok sétája a ciprusok alatt, de minél emelkedettebb ott a filozófusok vitája, annál kevésbé járnak azon a földön, aminek dús materiáját Cézanne látni és megfesteni tudta. Fülep nosztalgiaja a primitív és egyszerű-volt csoda, a megközelíthetetlen teljesítmény után ezért nem volt indokolatlan. Cézanne és elit közönsége között valóban ott feszült a rezignált érzelmeket ébresztő távolság, mert minél inkább felfedezték Cézanne világát, minél közelebb kerültek értelmezéséhez, annál távolabb álltak annak öntudatlan tisztaságától és hamvas tökéletességétől. E dilemma révén nevezhetjük Cézanne-t a szecessziós kor legtragikusabban nosztalgikus festőjének, aki a nosztalgiát nem témáiban és nem is életérzésében vagy indulataiban hordozta, hanem abban az ismeretelméleti rezignációban, amellyel műve fölfogható, de el nem érhető. Ez a rezignáció tette újra élménnyé a Tiszta Múlt képzeteit, sejtethetővé a metafizika mögötti fizikát és tapasztalattá a stílus hatalmát. Cézanne tevékenysége a kor valamennyi fontos hiányosságát felszínre hozta, mikor e hiányok mélyén, mint valami tengerfenéken megmutatta a csend világába fagyott értékeket, és arra kényszerítette kortársait, hogy e néma világ fölé hajolva elévültnek érezzék kulisszákból épített életformájukat.

A gondolkodó egyetlen lehetősége, mellyel Cézanne nagyságát megközelítheti, összetörni a szerepet, amibe a kor beléfagyott és lenyúlni a tengerfenékre az értékekért. Fülep a cézanne-i valóság magasabbrendű objektivitását szem előtt tartva kezdte írni az individualizmus túlhaladását ígérő cikkét, az „Új művészi stílus” sorait: „Mindent földadtunk. Földadtuk a régi esztétikákat. Föl a filozófiai és pszichológiai experimentálásokat a művészetekkel. Föl mindazt, ami kívülről és a priori igényekkel közeledik hozzájuk. Föl a művészetek természetének különbözőségébe és egy magasabb egységbe vetett hitünket. Föl a fejlődés logikáját. A művészetek egymásból kiválásának és végre magukra utaltságának tételét. A törvényszerűségeket, azokat is, amelyeket mi olvastunk beléjük, azokat is, melyek belőlük kínálkoztak. Föl a határokat, a lehetlenségbe való beletörődésünket. A mutatott utakat, a sima utakat. Föl a barátságunkat, az aspirációink közösségét. Mindent magunk akartunk megcsi-

²² Uo.

nálni, csak magunkból, — a magunk belső törvényeit, fejlődését, határainkat, utainkat, törekvéseinket tartottuk csak meg. Minden bizalmunkat az egyén kezébe tettük, mint kincses hajót a határtalan és feneketlen tengerre. Csak az egyént nem adtuk föl. Eljön a nap, melyen föl akarjuk adni az egyént is. Hivatásunk mindent föladni. Eljön a nap, amelyen mindent föl kell adnunk — hogy minden újra a miénk lehessen.”²³

III

„Hivatásunk mindent föladni” — nem úgy hangzik ez, mint *Nietzsche* tanításának, a hivatásunk mindent megszerezni tételnek a megfordítása? A hatalomra törő akarat filozófiája mintha kiürítené itt magát, hogy hatalmát visszaruházza a műre. És az ember, a zseniális és mindent önmagából megalkotó felsőbbrendű ember is mintha visszalépne a zseni pódiumáról, hogy ezután már csak a stílus erejében bízson, és ennek az új stílusnak az útját egyengesse. Lehet, hogy ezután is lesznek még zsenik, és mindenképpen lesznek még egyének, de nem lesz zseniális életük, a művé vagy művészeté finomított élet értelmében. Mert mindazt, ami művészet, műalkotás, stílus, immár nem az életnek szánják, hanem visszaadják a művészetnek, műalkotásnak és stílusnak. Nem akarnak mást, csak önmagukon kívül kristályosodó kulturális értékeket. Cézanne csendéletei ilyen objektív kristályok módján kelnek versenyre Nietzsche szubjektív célú művészetelméletével.

Nietzsche életművéből Fülep a legkorábbi és „leggörögebb” kötetet, a „Tragédia eredetét” fordítja le.²⁴ Terjedelmes bevezetőt is ír e munkához és ebben kérdőjelekkel veszi körül Nietzsche esztétikáját: — „Nietzschenek legfontosabb problémája az volt, hogy miként fér össze görökség és pesszimizmus. Viszont a világnak pesszimista alapját s a görökségéét a művészettel magyarázta, mentette, igazolta... az egész görög kultúra problémája esztétikai problémát jelentett számára. A görög ember ismerte a lét borzalmait; s éppen, mivel ismerte, tehát pesszimista okból, hogy egyáltalán élni tudjon, meg kellett teremtenie az olimpuszi istenek ragyogó álmvilágát. Ugyanaz az ösztön, mely a művészetet teremtette... teremtette az olimpuszi világot is, mellyel a hellén „akarat” mint megszépítő, magasztosító tükörben látja magát. Mert csak a világ esztétikai szemlélete igazolja örökké a világot s az egész világ csak a művészetért van, létünk folytonos művészi tevékenység. A műalkotás és az ember csak ismétlése az ősfolyamatnak, melyből a világ keletkezett, nemcsak a szenvedő embernek van hát szüksége a megváltó művészetre, a művészi tevékenységre, hanem a szenvedő istennek is, aki folyton teremti, művészkedi ezt a világot, maga mulatságára, önnön megváltására (következésképp: tehát nemcsak az ember, maga az Ős-ok, az Isten is — pesszimista). Mint a görögöknek az olimpuszra, úgy van neki a ragyogó látszatra, a jelenségek gyönyörű világára, erre az elragadó vízióra szüksége. A világnak tehát két oldala van: egyfelől szenvedő, teremtő isten — másfelől ragyogó látszat, gyönyörű illúzió. Ugyanez

²³ Fülep Lajos: Új művészi stílus; „Új Szemle”, II, 5., 6., 7., Bp. 1908 március 1., 15., április 1., 137–147, 177–182, 204–208.

²⁴ Fülep Lajos: Nietzsche; „Nietzsche Frigyes: A tragédia eredete vagy görökség és pesszimizmus (Fordította és bevezetéssel ellátta Fülep Lajos.)”. Filozófiai Írók Tára, XXIII, Bp. 1910.

áll a görögségre is, egyfelől feneketlen szenvedés... másfelől olimpuszi vízió... derűs művészet, immár nietzschei nyelven a szimbólumokkal szólva: a görög világot két isten mozgatja, élteti, tartja fenn, Dionysos és Apolló, az akarat s a nyugodt szemlélet szimbólumai... ”²⁵ „Egyáltalán e két művészi erő versenyével függ össze a művészet fejlődése, mint az emberiségé a nemek ellentétével. Ők tették lehetővé a görög embernek az életet, megváltván őt a pesszimizmustól, s a tragédiában teremtvén neki olyan művészetet, mely metafizikai vigasszal tud eltölteni, a lét örökkévalóságának hitével... Immár nyilvánvaló, hogy a görög derű nem a könnyenvevés optimizmusa, mert a szenvedés nagy képessége követelte meg az olimpuszi illúziót s a tragédia metafizikai vigaszát... ”²⁶ „Idők folyamán Nietzsche elmélete a művészetek apolloi és dionysosi jellegét illetően sok változáson ment át, s végül Apolló szférája beleolvadt a Dionysoséba, annyiban, hogy a kettő közül Nietzsche kiemelte a minőségi ellentétet, s csak a fokozati különbséget hagyta meg... ”²⁷ „a tragédiában nem a félelemtől és részvéttől való megváltást, a morális katharzis művészetét látta, hanem az élet szörnyűségeinek, legnagyobb szenvedéseinek elfogadását, sőt a bennük telő öröm művészetét. A tragédia arra tanít, hogy az élet minden borzalmai mellett élesre érdemes, veszedelmes, kegyetlen rejtélyes voltában élesre csábító. Lassanként azonban elmékedéseinek java kizárólag az életnek szólott, úgy hogy a tragédia esztétikája semmivé zsugorodott mellette... Nietzsche az esztétikai szempontot mindinkább átviszi az életre, s amit csinál, már nem a művészetnek és tragédiának, mint műalkotásnak az esztétikája, hanem az életé magáé, a tragikus életé”²⁸ — foglalja össze Fülep a nietzschei gondolatok fejlődését.

És azonnal szembeállítja vele a maga meggyőződését: „Látnivaló, hogy Nietzsche igen magos szempontokkal, az élet mindenekféle értékelésével zseniális utakon, de ugyanoda érkezik, ahol — burzsoák adnak egymásnak találkát... A művészet, mint az élet stimulánsa, éppoly kellemetlen, zavaró félreértés, csak legfőljebb mélyebb értelmű, mint a művészetben nevelőt, erkölcs-tanítót, meggyebet látni... De magát az életet is tekintve — az életnek stimulánsa a művészet?... Nem elgyengülés, dekadencia ez, tehát éppen az, ami ellen Nietzsche küszködik?... A művészet termék és nem termelő... Szerintünk az életnek már a priori erősnek, hatalmasnak kell lennie, olyannak, melynek nincs szüksége stimulánsra — hogy művészet fakadjon belőle. Nem azt tanítják éppen a görögök s a reneszánsz? Az élet a művészet előfeltétele, az élet szüli magából a művészetet — hogy stimulálja hát a későbben jött a korábban meglévőt? Ma talán éppen azért nincs művészet, igazi nagy művészet, mert az életnek stimulánsra van szüksége, s a művészetek nietzschei elfogása jellemző a mi korunkra... Nietzsche a művésztől apránként mind elvette a művészi feladatokat, s életfeladatokat, súlyos élethivatást rótt rá... A művészetnek az emberen magán, a szép emberpéldányon kell dolgoznia, kikeresnie, kiszimatolnia a kedvező körülményeket a szép nagy lélek számára... A művészet ekképp áldozatul esik az életnek. A művészetnek eleven embereket kell termelnie, nem műalkotásokat, a legelső, a legfőbb műalkotás, az ember, a többi mellékes. Ez az esztétika — Isten esztétika, mert emberről, mint műal-

²⁵ Uo. 13.

²⁶ Uo. 15—16.

²⁷ Uo. 17.

²⁸ Uo. 18.

kotásról csak egy művész-isten föltételezése mellett lehet szó... Az emberi művészet esztétikájába így belékeverni a metafizikát, mely a világ létének nyitját feszegeti — végzetes összekeverése a fogalmaknak. Esztétikát arra a zseniális ötletre nem lehet építeni, hogy az ember is műalkotás. Viszont az Isten alkotásmódjának esztétikáját hogy csinálhatnók meg mi úgy, hogy az ne legyen a legnaivabb antropomorfizmus?... ez az út a művészetben egy magosabbrendű, ideális naturalizmushoz vezet, amely mégiscsak naturalizmus...²⁹

Kategorikus kijelentések, de Fülep e tanulmányban csupán a nietzschei esztétikát marasztalja el velük, és hogy nemcsak az Isten, hanem az ember is dolgozhat az emberen, mint valami műalkotáson, vagyis felépítheti a „felsőbbrendű embert”, Nietzsche-nek e végső tanításába kritikai éllel már nem szól bele. Ám amit az esztétika kapcsán elmond, az kiterjeszthető a felsőbbrendű ember „evolúciójára” és „moráljára” is. Mert csak egy darwinista isten föltételezése mellett lehet szó az ember metafizikai célú továbbtenyésztéséről, és nem a legnaivabb isten-antropomorfizmus, ha Nietzsche az Übermensch tervét megalkotja és közreadja? Ugyanígy, csak egy isten gondolhat arra, hogy az erkölcsi normákat úgy formálja meg, hogy a „teremtés céljához közelebb állók” és a metafizikai evolúcióban győztesek oldalán legyen mindig az igazság. Ezt az igazságot a hatalomratörő erőseknek, mint az evolúció esélyeseinek odaajándékozni nem más, mint az erkölcs feloldása valami biológiailag megfogalmazott teremtményszban. És nem naturalizmus és isten-historizmus a fajok harca az Olümposzon? Mert ez Nietzsche törekvése, a modern élet pozícióharcainak valamiféle művész-olümposztként való leírása, és az egyéniség, a lehetőség, a zseni kiválasztódásának mitológiai példákkal való alátámasztása. Mintha Nietzsche nem lenne elég biztos abban, hogy az élethez való joga elég rangos, elég tekintélyes, mintha osztozna korának parvenü törekvéseiben, az antik és reneszánsz mitológia rangot kölcsönző, karriert igazoló, dekoratív célú kisajátításában. Nietzsche persze messzebb ment a mítoszok kríziseinek átélésében és belső értelmezésében, mint kortársai közül bárki, de soha nem szabadulhatunk attól a benyomástól, hogy vívódásai ellenére is örökre Wagner tanítványa maradt — Wagner színpadát terjesztette ki, építette és rombolta felváltva a metafizikában.

Fölösleges azonban Nietzsche irracionális kilengéseit tovább sorolni. Kétségtelen, hogy maga Nietzsche is tudatában volt annak, hogy gondolatai mennyire provokatívak, s éppen az volt filozófiájának központi célja, hogy megmutassa, érdemes elfogultnak lenni és hogy a krízis elől nincs menekvés. Fülep számára sem csak Nietzsche naturalizmusa volt szembeszökő, hanem az a roppant vállalkozás is, amellyel Nietzsche a mítoszok belső tartalmát újra és újra átvizsgálta, és tette ezt éppen azért, mert az *elfogult világnézet igénye* hajtotta, mert a historizmus közönyös gipsz-istenei és a wagneri operaszínpad gyorsan öregedő mitikus kulisszái mögött az emberi gondolatok és érzelmek ősi egységét kereste. Ezt az egységet meg is találta, de nem a kor világnézetében, hanem az egyén életérzésében. Így vált Nietzsche kezén a mítosz az egyén pszichológiai viselkedésének a magyarázójává. Valahányszor az antikvitás isten-történeteit a valóságos emberi szituációkkal, s kortársak életérzésével vetette össze, a derűs és harmonikus Olümposz helyett mindig az erőszakos és önző, a félelmeitől és kötöttségeitől szabadulni vágyó ember képe jelentkezett. Nietzsche ebből az

²⁹ Uo. 19—20.

agresszív individuumból formált „a régiek mintájára” egy mitológiát; nem csoda tehát, ha a mítoszok kollektív értékvilágát eleve szem elől tévesztette. Az egyén viselkedéséből nem állhatott össze a görögök egyetemessége. Nietzsche elemzése az egyéni viselkedés lélektanára bontják le a görög mítoszok struktúráját is, és így találnak rá a tragikus világképre, a görögök pesszimizmusára. Ez a képlet nem is abból a szempontból érdekes, hogy nietzschei formájában a görögökre nézve is igaz-e — Fülep fontosnak és érdekesnek tartja, mert a Winckelmann- és Goethe-féle „derűs” antikvitásképpel száll vitába, és a felületes optimizmusból eredő harmónia jogosultságát vonja kétségbe. Az élet diszharmonikus egység! — ez Nietzsche *művészi attitűdje*, ezt az individuális életérzést próbálja tudatosítani és mitikus hasonlatokkal megfogalmazni. Ennyiben tekinthető filozófiai kísérlete a tragikus katarzishoz való visszatérésnek; ahogyan a görög tragédia kivezette közönségét a mitikus katasztrófából, úgy igyekszik Nietzsche is kivezetni korát a hazug optimizmus, a felületes igazságok pozitívizmusából. Helyes irányban? — ez a kérdés egyelőre eltörpül annak felismerése mellett, hogy felületes igazságok közt él a kor embere.

Ezért ébresztett egyszerre ellen- és rokonszenvet mindazokban, akik a pozitivista ismeretek helyett világképet, benyomások és reflexek helyett formát, stílust kerestek. „Hogy az ember egyéniségében stílust teremtsen, Nietzsche ebben látta a nagyok és kiválók művészetét” — írta Fülep. — „Az ember egyénisége hát az alapföltétele minden filozófiának és művészetnek . . .” így „ . . . mikor a mű elkészült, megnyilvánul, hogy ugyanazon ízlés kényszere volt, ami az egészet s a részeket alakította, rajtuk uralkodott: hogy ez az ízlés jó volt-e vagy rossz, kevesebbet tesz, mint gondolni szokás, — elég az hozzá, hogy ízlés volt!” „Ezért Nietzsche mindig keresi a személyt a filozófiák mögött és látni akarja az embert, aki a maga egész személyiségével álljon szembe a morállal . . .”³⁰ Íme eljött, maga Nietzsche volt az, s nyomában az öntudatra ébredt és egyéni morált alkotó individuum a századvég Európájában. Fülep azonban jól látja, hogy Nietzsche személyiségének és gondolatainak az egységét csak egy tűnény jelenség, az élet, a magatartás kultusza tartja fenn: „Át kellett élnie mindazt, ami a modern életet mozgatja, hogy mindenről saját tapasztalatából beszélhessen . . . A problémáihoz való személyes helyzetéből általános értékeket kellett kihámoznia, személyiségét összeegyeztetni egyetemes érvényű törekvésekkel, egyéniségét a stílussal — ez az, ami ma mindennélnehezebb.”³¹ És itt mégiscsak az esztétika klasszikus alaptörvényei bizonyulnak erősebbnek, az ízlés nem azonos a stílussal, a művész személyisége nem helyettesítheti a művet! Fülep fel fogja tenni Nietzschétől függetlenül is a kérdést: miféle ízlés, milyen stílus, micsoda világnézet foglaltatik a személyiség autonómiájában? Vajon éppen a személyes stílus az érték, vagy inkább az, amit létrehoz — a művek stílusa? „Eljön a nap, melyen föl akarjuk adni az egyént is . . . hogy minden újra a miénk lehessen”³² — ez azt jelenti, hogy Nietzsche felsőbbrendű emberét, aki a stílust önmagában testesíti meg, fel fogja váltani az új művészet, a szintézis és a stílus művészete. A kettő — individuum és új művészet — rokonságban vannak egymással, de

³⁰ Uo. 50—52.

³¹ Uo. 51

³² Fülep Lajos: Új művészi stílus; „Új Szemle”, II, 5., 6., 7.

az utód, a stílusos művészet már leveti a mitológiai köntöst és nem elégszik meg — mint Nietzsche — csupán művész-pszichológiával.

Nietzschére végül is ugyanaz az értékelés vár, amit Fülep az „Új művészi stílus” megírásakor azokról a festőkről, szobrászokról mond el, akik egyéniségük erejével készítik elő az egyén detronizálását: „Bele kell törődnünk, hogy a maiak nagy megtermékenyítők, nagy kezdők, nagy torzók, töredék-emberek. Amire vállalkoznak, egyedül kénytelenek keresztülvinni, és ez szinte — abszurdum. Olyan művészetről álmodnak, melynek ismét szilárd bázisa legyen, szilárdabb, mint az egyén, és több legyen, mint egyéni. Művészetük zaklatott és töredékes . . .”³³

„Kolosszális nagy pszichológus volt — mondotta Fülep egy beszélgetés során Nietzschéről —, de tévedett abban, hogy a mítosz feltámasztható.” Ez a véleménye olvasható ki az új stílusról írottakból, ahol Fülep a mítoszok említését következetesen kerüli, s az egész pszichológiai apparátust, amivel Nietzsche a mítoszok emberét boncolta, visszafordítja a töredék művek, a születő modern művészet interpretálására. Fülep szemében nem a mítikus erejű ember korcsosult el, hanem a történelem szükségszerű logikája sorvasztotta el a mítoszokat, s ami együtt jár ezzel: bomlasztotta fel a stílusokat. Az új szintézis igénye kikerülhetetlen, de új mítoszokról szó sincs. Mítosz és individuum kizárják egymást, — a történelem az egyéniség megtartásával és egészségesebb funkcióbahelyezésével fog új stílusokat produkálni: „Más emberek a művészetek teremtettségét energiáját fajban, milióban, időben stb. látták. Mi eljutottunk a nagyobb és szebb valamiig: a szuverén egyénig. De nem fogunk megállni. Amikor rájövünk, hogy az alkotó művészek egyéniségnek lennie épp olyan természetes, mint volt az egyiptomiaknál és görögöknél nem annak lennie, megint megyünk tovább . . . fontos az, ami fölője épül — a művészet. Kell azt mondani, hogy valakinek, aki művészetet akar csinálni, művészeknek kell lennie? Nem? Hát azt, hogy egyén legyen? *Nem hiszem, hogy a művészetek fejlődésének útján az individualizmus jelentse az utolsó állapotot, legalábbis nem abban a formájában, melynek fogalma ma, a mi lelkünkben él.*”³⁴

Magunk helyett a művészet dolgaival, a stílus sorsával kell tehát törődnünk. Fülep a stílus változásait két fonálon követi. Az egyik *időben* halad, és a nagy, homogén világképektől vezet az egyéniség érvényesüléséhez, a heterogén, a sokarcú, a minden percben másként látó individualizmusig: „Legrégibb időkben volt a legerősebb a stílus, hozzánk közelebb, amikor érvényesülnek az egyéni törekvések, a stílus — természetszerűleg — hanyatlik.” A másik fonál *műfaji* rangsor: „Minden művészet azzal kezdődik, ami a legabsztraktabb, leginkább stílusos: építészettel . . . Az építészet az a reveláció, mely legtávolabb áll a természettől, éppen ezért legalkalmasabb az ember stílus-teremtő hajlamának befogadására . . . A mi időnk bizonyára nem a harmonikus és nagy alkotások ideje . . . A vezető szerep a piktúráé kellett hogy legyen. A piktúráé, mely a képzőművészetek közt a leghajlékonyabb, legközelebb áll a természethez, aránylag legkevésbé stílusos, legtöbb változásnak kitett és leginkább az egyéné, az egyé.”³⁵ Mit tehetnek azok, akik túl akarnak lépni az individualizmus stílustalanságán? Lépjenek vissza a homogén világképekhez, éljék a régiek életét? Utánozzák művészetüket?

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ Uo.

„Amit akarunk, a művészetek belső lénye. Törvényeket nem beléjük olvasni hanem megtalálni a művészetek belső organizmusát, amellyel életképesek”³⁶ — ez az elv az utánzás és a historizmus helyett a művészet új világképét és feladatait rajzolja fel. A művészet „belső lénye”, immanens értékvilága lehetne az a homogén egységű, a naturalizmus és individualizmus fölé emelkedő horizont, amelynek kutatása során újra objektív törvényekhez, közös anyaghoz kapcsolódnának a művészek, és amelynek segítségével közös nyelvhez találnának vissza — a stílushoz. Az antropomorf mítoszok helyett tehát az immanens értékeit feltáró művészet válik — ha egyáltalán lehet így nevezni — mitikus világgá. Ennek értékeit kell felfedezni, mert benne a kollektív kincsek újra megtalálhatók. Az induláshoz nem kellene nagy formák, elévülhetetlen műfajok: „A fejlődés, mely építészettel kezdődött és piktúrában csendült ki, mely stílussal kezdődött és egyéniségeken végződött, először történnék meg — először az emberiség történetében — visszafelé, a piktúrából a szobrászaton keresztül az építészet felé, az egyéniségekből az abszolút művészet felé . . . A huszadik század egyik legnagyobb ténye volna, ha a maga heterogén kultúrájában mégis találna egy bázist, melyre egy egységes, hatalmas, monumentális művészet épülhetne, amely mindenkinek szólna, mert benne mindenki megtalálná magát . . .”³⁷

Cézanne műveinek immanens világa, mely éppen egy heterogén kultúra közegében keltette életre a monumentális stílus csiráit, bizonyíték volt arra, hogy a festészet alkalmas arra, hogy vele az ember racionális hidat építsen a jövő felé. Cézanne példát adott az objektív szemléletre, az „abszolút művészetre”, de vajon végleg legyőzte ezzel azt a romantikus individuumot, aki Nietzsche írásaiban lázong a dekadens kor ellen?

Fülep az új stílus ígéretét két ellentétes magatartás pólusai közé helyezi. Az egyik Cézanne, Van Gogh és Gauguin műveiből származtatható, és ez szakít a romantikával. A kezdetekhez való tudatos visszatérés a célja, a stílusépítés szerkezeti elemeinek a megtalálása, s azoknak a tradícióknak a megalkotása, „ . . . melyek maguk is kezdetek, elindulások, melyek új fejlődésre való lehetőségeket rejtenek magukban, melyekben friss erejű stílus-elemek szunnyadnak . . .”³⁸ A stílus másik biztosítéka azonban a romantika gyermeke. A jövőbe rohanó, a jövőt váró és a jövő elfogultságait vállaló, a magát előre küldő avantgarde művész, aki továbbra is individuum, aki önmagát hatalmazza fel a jövő előkészítésére: — „Mind, akikben él még a művészet, halvány unokái a reneszánsz embereinek, azzal a tudattal megyünk a jövő elé, hogy a miénk, elégedetleneké, akik nem érzük be a napok efemer alkotásaival. Hogy igazat csak azoknak adhat, akik úgy kívánjuk és akarjuk a művészetet, mintha minden, minden élet, a lehetőség, hogy e világon megmaradjunk, rajta fordulna meg.”³⁹

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

Fülep visszatekintő mozdulata Nietzsche, nosztalgikus tanulmányai Cézanne közelében, s lendületes konzekvenciái a visszavezető út, a festészettől az építészetig ívelő stíluskeresés felvázolására mind ugyanazon a helyen, a születő avantgarde irányzatok kapujában születtek. A helyzet megítélésében, a feladatok felismerésében Fülep bizonyos mértékig a művészet előtt járt, a mozgalommá szerveződő avantgardizmustól azonban távol maradt.

A külső körülmények is közrejátszottak ebben. A Nietzsche-tanulmány és az „Új művészi stílus” írója Firenzében élt, és a csoporttá szerveződő Nyolcakat ebből a távolságból nem kísérhette figyelemmel. Csaknem egy évtizeddel később szép cikket írt Tihanyi portré-művészetéről, s a lélektani ábrázolás új útjairól. Ekkor azonban a Nyolcak mozgalma már a múlté volt. Itáliában az avantgarde művészetet a futuristák képviselték, olyan szélsőséges magatartással és annyira naiv programmal, hogy azt Fülep nem fogadhatta el. A konstruktivizmus Fülep horizontjától távol, Oroszországban és Hollandiában kezdett stílussá szerveződni. Az első világháború éveiben Kassák még csak ígérete volt a későbbi konstruktivistának, az 1919 után Bécsbe emigrált Kassák-körrel pedig a vidékre visszahúzódó Fülep nem szerezhetett tudomást. S egyáltalán, a magyar aktivisták a társadalom mélyrétegeiből érkeztek, a polgári filozófia és a táblaképfestészet alóli kollektívebb szférákból, s ez a proletárvilág Fülep számára idegen lehetett. A gondolkodó elit és a konszolidáltabb konstruktivizmus csak Párizsban épített egymás felé hidakat, a kubisták művészetében. Talán Fülep, ha a háború előtti években Firenze helyett végleg Párizsba költözik, logikus fejlődési utat talált volna Cézanne-cikkeitől valamilyen kubista—avantgardista esztétika felé is.

Kétségtelen azonban, hogy Firenzét is végleges szándékkal választotta, s meg volt rá a belső oka, hogy így tegyen. Emigráció volt ez is. Két-három év alatt csalódott abban a szerepben, amit a magyar művészeti közélet kínált, hiszen hiába forgatta fel az akadémizmus értékvilágát, hiába mutatta meg, hogy a gondolat hatalma milyen nagy, e hatalommal, a felforgatás nyomán támadt friss lehetőségekkel a magyar művészet nem tudott mit kezdeni. Rippl-Rónai kevés volt Fülepnek; mégis egy ember, aki Párizsból érkezett, de sajnos egy ember, aki teljesen visszajött — s felhígnulni érkezett meg — a magyar provinciákra. Csak Csontváry lett volna méltó partner, de őt csak évtizedek múlva fedezte fel. A Szellem Emberét Nietzsche maximalizmusa feltűzelte, a cézanne-i teljesítmény megrendítette, s a magyar közélet elkeserítette, — maradt az út a firenzei ciprusokhoz.

S ott megírta a nosztalgiák esztétikáját, a legklasszikusabb arcélú és leg-törékenyebb harmóniájú filozófiai értekezést, amit élete során írhatott. A címe: *„Az emlékezés a művészi alkotásban”*.⁴⁰

A tanulmány két félre osztható. A lélektani megfigyelésekkel érvelő bevezető rész Croce bírálatának hat, de Croce jelentősége hamar elhalványodik a megpillantott új téma mellett. Az új téma a tanulmány tulajdonképpeni tartalma: a klasszikus bölcsletről való búcsú, a kanti kategóriák elsüllyedése a múltban, az emlékezésben. Fülep még egy harmadik részt is elkezdett írni, a művé-

⁴⁰ Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban; „Szellem”, I, 1., 2., Bp. 1911 március, 56—90. (A firenzei Biblioteca Filosoficában tartott előadás magyar szövege. Olasz nyelvű kivonata megjelent a „Bolletino della Filosofia” 1911 februári számában.)

szet metafizikája címen, de ezt a gondolatmenetet néhány sorral lezárta; az elsüllyedt, az emlékezéssé vált kategóriák után nem volt sok értelme és érdekessége, hogy a rájuk épülő metafizikát részletesen leírja. Nyilvánvaló, hogy Fülep nem a metafizika, hanem az emlékekbe merülő értékek finom rajzolatú árnyképe érdekelte. Írása így lett nehézfegyverzetű bölcséleti mű helyett karcsú esztétikai vallomás.

„Croce esztétikája a harminc év előtt virágzott művészi mozgalmaknak késői epilógusa: az impresszionizmusé”⁴¹ — írja Fülep a tanulmány bevezető részében. Croce szerint a világból érkező benyomás azonos az ember válaszával, a kifejezéssel — Croce terminusaival: az intuíció azonos a kifejezéssel. Ebből következik Croce impresszionizmusának a legjellemzőbb tétele: nincsenek a kifejezések között minőségi különbségek, hiszen minden kifejezés, a művészi kifejezés is csak a benyomások egyszerű visszaadása. A művész csak megnyíló adhat többet az átlagembernél. Ezért hát minden kifejezés művészet, minden nyelv, közlési mód művészi reflex — s ennyi a művészet, nem több: a benyomások visszatükrözése.

Fülep tisztán lélektanilag is képtelenségnek ítéli Croce tételeit, hiszen a benyomás nem önmagában, hanem az elmúlt képzetek, emlékek tömegével találkozva jut a szemléletig, ahol formát ölt és ahonnan — immár megváltozva — visszatér a világba, mint kifejezés. Az intuitív benyomás összeolvad a múlttal, sőt maga az intuíció is az időben folyik le, múltja van, önmagán belül is emlékekre támaszkodik — vagyis a benyomás az emlékezés által kapja meg szemléleti alakját, ölt formát, s válik alkalmassá, hogy kifejezhessék. Az emlékezés így minőségileg átalakítja az intuíciókat, sőt formálásukba beleszól az emlékezés komponense, a felejtés is, az intuíció tartalmának megrostálása, sűrítése. Végül is tudatunkban „... a tárgyak az emlékezés produktumai, nem az intuíciói”⁴² — szól Fülep első tétele.

Ezt a megállapítást Fülep a továbbiakban az érzelmi élet hatásával gazdagítja: „Adva van egy tartalmilag régi elem: a múlt intuíciójának emléke, s egy új: a jelennek érzelme; s e két elem egyetlen organizmussá nő”⁴³ — vagyis az érzelem is emlékezéssé válik. A kifejezés csak ezután jön létre, telítve emlékezéssel, mert a tudat szakadatlan elfolyó folyam, s a benne megszülető kifejezés nem szakadhat ki a múltból s az emlékezésből. Ezzel Fülep már meg is cáfolta Croce tételét, hiszen így a kifejezés tartalma már nem azonos a benyomásával, következésképp: a művészet sem azonos vele, a művészet is az emlékezés diktálta formában nyilatkozik meg, s nem egyszerűen benyomások visszaadása.

A lélektani instrumentumot feltáró részt Fülep a következőkkel zárja: „A művész és a nem-művész közötti különbségnek titka abban rejlik, hogy az egyik tökéletesebben (a tökéletesség, mint látni fogjuk, nem azonos a „hűség-gel”) emlékezik, mint a másik.”⁴⁴ Az emlékezés és a felejtés együttes formálómunkája ugyanis az egyén tevékenységén át visszavezethető a nagyobb folyamatokba: „Az életnek sokoldalúságából s az emberi emlékezések egyénenként variáló relatív egyoldalúságából jöttek létre a művészet különböző formái. E formák tehát nem önkényesek, véletlenszerűek, külsőségesek, hanem a

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

legnagyobb mértékben meghatározottak, determináltak, s teljesen kimerítik az embernek az élethez való állásfoglalásának lehetőségeit, s az élet bizonyos oldalait megőrző, magáévá tevő és feldolgozó képességét. A művészi formák tehát, mint az individualitás végső szintézisének produktumai, valóban világnézetet fejeznek ki...’’⁴⁵

Croce naiv, öntudatlan tartalmú művészetével szemben máris itt vagyunk a szintézis igényénél, és a világnézeti tartalomnál. Egy percre felvillan annak a lehetősége is, hogy Fülep a művészet sajátosságait a világnézetre való fokozottabb reagálásra, az intuíció és a világkép valamiféle integrálására vezesse vissza. Ez a cselekvő, a világnézet dinamizmusát hordozó esztétika azonban csak későbbi írásaiban nyer majd teret — itt a világnézet főlemlítése más eredményhez vezet: *a klasszikus esztétika elégikus visszahívásához*. Fülep ugyanis az emlékezés momentumába egy költői fordulattal behelyezi a klasszikus esztétika kategóriáit. Gondolatmenete a következő:

A benyomás vagy intuíció a *jelen* észrevevése. Tágabb értelemben tehát az idő és a folyamatosság (levés) tudomásulvétele. Az emlékezés viszont minden intuíciót a *múlt* állóvizében megmerevítve tár a szemlélet elé — az emlékezés tehát az időn túli létnek, a metafizikus értelemben vett múltnak, az ideáknak a közege. Minél inkább emlékezés-jellegű a kifejezés, annál többet tartalmaz ebből az ideális létből, és annál művészibb lesz a forma is, amelyben megjelenik. Mert a művészet a formában telő öröm aktusa, és a szép forma ugyanaz, mint Kantnál: *érdek nélkül való*. Fülep szerint a szép mentes a jelenvaló időtől, az empirikus érdekektől, s minden tisztán percepció- vagy intuíció-jellegű pszichológiai aktusoktól. Fülep tehát összeköti Kant szépségfogalmát az emlékezéssel; ami Kantnál az abszolút idő és tér kategóriáiban és a formák ideális világában zajlik le (érdek nélkül), az Fülepnél az emlékezés lélektani közegében kap időtlen formát (a jelen nélkül). Fontos azonban, hogy észrevegyük a különbségeket is. Fülep emlékezése eredetileg pszichológiai empiria volt — hogy mégis úgy tekintí az emlékezést, mintha az mentes lenne az empiriától, az önellentmondás, de úgy is fogalmazhatnánk: Fülep a századforduló pszichológiai ismereteibe visszaálmódja az idealizmus szép transzcendenciáját.

„Hogy jött létre egyáltalán a szép fogalma?” — olvashatjuk. — „Vajon nem az emlékezésnek abból a sajátosságából, amelynél fogva más, mint a percepció, nem abból a különbségből, mely jelen és múlt között van? Ki nem ismeri a múlt varázsát? Nem ez a különbség-e az, amit a szép fogalmának s érzelmének nevezünk, s nem csak akkor van e érvénye a jelenre is, ha empirikus realitása alól fölszabadulva emlékezünk reá?”⁴⁶ — Íme Fülep maga fedi fel indítékait, melyek *tudatosan stilizálják a lélektant* és szándékosan keresik a dolgok „varázsos” átvilágítását. Kant és a klasszikus esztétika nem más, mint mesés fényű lampionok, melyeknek jelenlétében az olyan egyszerű lélektani jelenségek, mint a terheiktől megszabadult és a múlt tükrében megszépült élmények súlyt és méltóságot kapnak. A művész az az ember, aki ezt a varázsos fényt keresi, és aki emiatt szükségszerűen eltávolodik a jelentől, a köznapok világától: „Az igazi művész nem izolálja (az emlékezés) funkcióját a művészettől elütő szempontok kedvéért” — vagyis nem szakítja ki magát az emlékezés állapotából. „A művész percepciója a percipiálás pillanatában emlékezéssé, a jelen múlttá,

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

a valóság ideálissá válik. . . Az az energia, mely a hasznos akció végrehajtásához szükséges, nála a percepció tárgyának átalakítására, a jelennek eltávolítására, a szenzációnak azonnal tiszta szemléletté átdolgozására fordul.” És mi ennek az átdolgozásnak a tulajdonképpeni célja, értelme? „Az ember nemcsak visszahívja élményeit, nemcsak újra akarja élni őket, mert értéket tulajdonít nekik, hanem föl is akar *szabadulni* alóluk (kiemelés Füleptől). Ám az ember csak megformált élményeitől szabad, csak a formában múlja felül őket.” — A dolgoknak a múltban való megmerítése tehát nem pusztán esztétikai tevékenység, hanem a szabadság elnyerésének, az élet magasabbrendű átélésének, értékke emelésének az eszköze. „A jelenben csak az a költő élhet, aki szakadatlanul formába öntötte a múltat”⁴⁷ — írja Fülep, és ezzel végül is transzcendens kiindulópontjának cáfolatához jut el.

Mert az így nyert szép forma már nem érdek nélküli! — az élmények alól való felszabadulás az érdeke. Az emlékezés ebben a beállításban inkább nevezhető mágikus eszköznek, mint transzcendens vagy ideális valóságot hordozó rétegnek, a művészet pedig mágiának, a múlttal való leszámolás állandó folyamatának. Maga a művész pszichológiailag motivált médium, aki mások helyett is „emlékezik” a múltra, és aki megformált műveivel felszabadítja az embereket — köztük önmagát is — az élmények formátlan tömege alól.

Ez az esztétika nem klasszikus — hanem attól *elszakadó*, szecessziós jellegű. Tekintélyként fogadja el ugyan a klasszikus mércéket és az ideáknak, a transzcendenciáknak a szép tanítását, de lelkének mélyén inkább szabadulni igyekszik tőlük, mintsem szolgálni őket. Az emlékezet stilizáló tartományaiba vonja tehát az értékeket, miközben rafinált lélektani utat jár be, hogy a klasszikus motívumokat a saját szabadságának a szimbólumaivá gyúrja át. Lélektani elemekké degradálja őket, és ezzel előkészíti a talajt a modern lélektan, az összehasonlító folklórtudomány és a többi praktikus diszciplína fejlődése számára. A transzcendencia is csak modell, amely a művészi értékek új megvilágítású immanenciáit magyarázza. Ez a modell zárt, s Fülep a lelki jelenségekre bizza megalkotását: — „A lélek a lét ideáját is projiciálja a valóságba . . . a formálódás mögé formát, az idő mögé az időnkívülséget. Így eléje vág a végbemenésnek, a világ történetének, s az egész magasabbrendű formában foglalja össze, egy körben, melyben kezdet és vég találkoznak: ezért a művészet mindig teljesen kielégít, nem kérjük, mi lesz tovább.”⁴⁸

Fülep Dantéra hivatkozik, mint a transzcendens teljesség példájára, de magyarázata már nem a dantei Abszolútummal érvel, hanem a köréje épült modell sajátos szerkezetével, a *művészeti alkotás lélektani és szemléleti lezártságával*. Könnyen megértjük a különbséget és annak jelentőségét, ha arra gondolunk, hogy ezt az időtlen kerekdedségű modellt nemcsak az Isteni színjátékkal illusztrálhatnánk, hanem akár egy Cézanne csendélettel is, amelynek zártságát, immanens tökéletességét már nehéz lenne Istennel vagy egy hagyományos értelmű Abszolútummal összefüggésbe hozni.

Fülep esztétikai gondolatmenete a Cézanne-csendélet történeti helyével adekvát. A teljesség igénye még feltalálható benne. De „teljessége”, a klasszikus kategóriákra való hivatkozása valóban csak igény, csak opposíció a kor felületességével, impresszionizmusával szemben. Mit tehet az alkotó, ha kifejezést akar adni az állandó értékek utáni vágyakozásának? Mint Proust

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

regényének hőse, ő is az emlékezés birodalmát hívja segítségül, átlép a nosztalgiák területére, elkülöníti magát a praktikus valóságtól, és átadja érzelmeit annak a felrémlő sejtelennek, ami az aranykort, a kategóriák tiszta világát hozza vissza számára. Az aktus merőben pszichológiai lefolyású és jelképes értelmű — az eredmény pedig, bár hasonlít a klasszikusokra, csak az emlékezés stilizáló fénytörésein át látható. Swann világa ez, vagy Rilke idealizmusa, Gauguin utazása a Tiszta Múltba, Cézanne vállalkozása, hogy a dolgokat még egyszer a magánvaló lét teremtményeiként, a csend lakóiként mutassa be. Magyar körülmények között Csontváry Magányos cédrusa, amint a Libanon ormain a kozmosz felé nyújtja ágait, a Sétalovaglás alkonyi pírija, ahogy a szirtéken a tűnékeny passzió háttérében még egyszer felizzik, s Mednyánszky nosztalgiája a ködbe borult, háborúba sötétült táj mögöttes értékei után, vagy Krúdynam az emlékezés vizein átbocsátott stílusa, mely utoljára vet horgonyt az állandóságok, a nagy élet-szertartások kontinensének partjainál.

„Az emlékezés a művészi alkotásban” gondolatmenete csak később kapta meg kiegészítő epilógusát, a művészi megvalósulásban való gyönyörködést. Fülep valamely fatális véletlennek tűnő szükségszerűség folytán elkerülte a Csontváry életművel való kortársi találkozást. Csontváry műveinek megmentésében és értékelésében ugyan oroszánrészt vállalt, de ez már nem változtathatott azon a tényen, hogy a felfedezés utólagos volt, hogy Csontváry magányát a művek születésének idején ő sem törhette át. Csontváry, akinek művészete közel áll a fülepi gondolatmenethez, mert képein nemcsak az ideális természet világa jelenik meg, hanem ezzel egyidejűleg az utána sóvárgó nosztalgiák is — ez a Csontváry, mint eleven kortárs, mint gyarló és halandó szállítója az örök értékeknek, pszichózisa nélkül is zavaró látvány lett volna a Szellem Emberének. Mind a művészt, mind a gondolkodót kötötte szerepe. Az egyiket a feladat áldozatos vállalása, a műben való fölemésztődés, a másikat a tartózkodó gőg, amely nem törődhet a személyes körülményekkel, csak a kész művel, s a benne megvalósult kvalitással. Fülep már a húszas évek elején leírta Csontváry nevét Lehel Ferenc könyvének recenziója kapcsán,⁴⁹ méghozzá Csontváry viselt dolgai iránti váratlan elnézéssel (a képeket akkor még nem látta). Később felismerni vélte e művekben azt a totalitást, amit Cézanne kivételével az utóbbi időben senki el nem érhetett.⁵⁰

Kézenfekvő tehát annak a lehetősége, hogy e kései felismerés gyökerei után nyomozva az egyidőben született gondolatokat és képeket szembesítsük egymással. Természetesen hiábavaló kísérlet lenne Csontváry vásznain Fülep 1910 táján írt gondolatainak valamiféle illusztrációját keresni, vagy viszont — ugyanígy fölösleges minden próbálkozás, hogy Csontváry misztikus világképe és Fülep az időben vallott nosztalgikus idealizmusa között gondolati hasonlóságot találjunk. A filozófust és a festőt a fogalmi műveltség és az életsors olyan különbségei választották el egymástól, amelyek teljesen kizárttá tették, hogy Wagner—Nietzsche, vagy a Cézanne—Zola-féle kapcsolat valamilyen formában újra megismétlődjék. Két dologban azonban rögtön megállapítható a hasonlóság. Ezek: a praktikus életek megvetése és a teljesség képzetének racionális eszközökkel történő közvetítése.

⁴⁹ Fülep [Lajos]: Műkedvelők bővedje (Művészeti könyvekről írt recenziók, köztük szerepel Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar, a posztimpresszionista festés magyar előfutára, 1922, című kötet kritikája is); „Ars Una”, I, 3., Bp. 1923 december, 121—123.

⁵⁰ Fülep Lajos: Csontváryról — hangszalagon; „Kortárs”, VII, 11., Bp. 1963 november, 1708—1714.

Csontváry racionális arányú kompozíciókból indult ki, többnyire a romantikus és akadémikus tájfestés adta műfaji sémákból. Ez a konvencionális forma azonban az ő rajongó, misztikus hangú transzpozícióiban panteisztikus, sőt sokszor mágikus tartalmak hordozójává lett. A tájból formált látnoki tünevény azonban a kivitelezés során mégis igen szigorú racionalitással kapta újra vissza tapintható részletformáit. Csondváry a korszak legérettebb technikai apparátusát, az impresszionisták kezén kifinomodott plain-air festés színérzékenységet és a belőle egyénien továbbfejlesztett s óriási áttekintőképességet igénylő kontraszt-szín technikát (divizionizmust) alkalmazta. A stilizáló torzítások ellenére (sőt: velük) teljesen megőrizte a látvány szenzuális tisztaságát és egységét, olyannyira, hogy például a Taormina, vagy a Baalbek a látvány racionális ellenőrzésében és a szenzuális valóság hű közvetítésében olyan fokú teljesítményeknek tűnnek, amelyekhez a kisebb motívumokkal és részletjelenségekkel foglalkozó impresszionisták képei nem is hasonlíthatók. Csondváry számára ez a racionális szervezőerő és a szenzualitás volt az egyetlen eszköz, amivel a maga számára is rendkívül kritikus és homályos Abszolútumot megragadhatta és interpretálhatta.

Nem a személyes megfelelések, hanem a korszak feltételeinek azonossága, a századforduló világa magyarázhatja, hogy Fülepnek az emlékezés szerepéről írt dolgozata ugyanezt az utat ajánlja az ideális megközelítésére. Az Abszolútum mibenléte elhomályosul annak óhajta mellett, hogy egyáltalán legyen ilyen totális rendezőelv. Az idealizmus szép rendje természetesen csak túlhajítás árán, eklekticizmussal vagy indokolatlan hivatkozásokkal tartható fenn, de fenntartásának ténye tulajdonképpen nem is érdekes közvetítésének módja mellett. A közvetítés pedig a korszak természettudományos-lélektani beállítottságának megfelelően szenzuális és pszichologikus jellegű. Az Abszolútum feloldódik a pszichológiai experimentációkban, és a szerző számára is inkább csak mint az experimentációk lélektani oka és szimbolikus célja marad meg, nem pedig mint tényleges Abszolútum. Kétségtelen, hogy Fülepnek az emlékezésről írt tanulmányában a természet a múltból felrémlő Abszolútum hatására mintegy kihűl, időtlen kompozícióvá csendesedik, és ez inkább Cézanne-hoz hasonlít, nem pedig Csondváryhoz. De a teljesség mindkét esetben egy *önmaga fölé emelkedő szenzualitás* segítségével jelenik meg, úgy mint a szenzuális kompozíció végső kifinomodása, végső párlanda. És nincs elvi különbség a között, hogy a szenzualitás egy szenvedélyes Abszolútumot közvetít (Van Gogh, Csondváry), vagy egy szemlélődően nyugodtat (Cézanne), amikor mindkét esetben *a közvetítés válik konkrétta*, és nem az Abszolútum. Ez utóbbi egyik esetben sem több, mint szubjektív ragaszkodás az eszményihez, azaz: nosztalgia.

Mikor Fülep Csondváry képeit meglátta, nyilván felismerte bennük a nosztalgiának azt a nagy erejű közvetítését, amit ebben a formában a századforduló érett szenzualitása tett lehetővé. Csondváry pontosan az a festő volt, aki technikájának természetességében és érzékletességében felülmúlta az impresszionistákat is, ugyanakkor azonban ebből a technikából nem volt magyarázható az az emelkedett érvényű *Természet*, amit végül is adott. Fülep hasonló feltételekkel fogalmazta meg a naturális és ideális természet közti különbséget: „Ha azonmód keresztülmetsem a léteezést, a formálódást, az időt, vajon megállítása pillanatában megkapom-e a létet, a formát . . . a természetben, az időben előfordulhat-e valaha a művészet, a forma? . . . Nem.”⁵¹

⁵¹ Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban; „Szellem”, I, 1., 2.

Fülep Lajos egyike az utolsóknak, aki ily módon filozófiai különbséget igyekezett tenni a naturális időben előforduló természet, és az ideák közegeiben formát kapó Természet között. Ő ezt a különbséget Cézanne-nál látta, másoktól is kívánta, és később Csontvárynál újra felismerte. Hogy később más művészetfilozófiai álláspontra helyezkedett, az nem akadályozta meg őt abban, hogy Csontváryra tekintve ne érezzen vágyódást egy őszintén nosztalgikus művészet iránt.

V

Az 1914 nyarán fellobogózott és virágdíszbe öltöztetett katonavonatok az utolsó látványos szertartások voltak Európa-szerte, a szivárványszínű nosztalgiai utolsó szecessziós ünnepei. Az események aztán rövid idő alatt halomra döntötték az életkulisszák világát, s az eddig rivaldafényben álló szellemi elit hirtelen elveszítette társadalmi autonómiáját. Mégis, az első megrázkódtatások után ez a katasztrófa-állapot sajátos megkönnyebbülést hozott ahelyett a csendes válság helyett, amiben a Szellem Embere eddig utat keresett. Le kellett vonni a konzekvenciákat, és elvileg is földadni az individuum elvesztett autonómiáját — a történelem javára. A háború esztelen volt, de a fennálló világrend bukását ígerte, és ezzel megkönnyítette azoknak a dolgát, akik az új eszményekért való harcot eddig erejüket meghaladó feladatnak hitték —, amikor a Szellem Embere visszalép szerepétől, helyén ott látjuk a történelem szolgálatába szegődött intellektuelt.

Fülep az elsők közt volt, akik levonták a konzekvenciákat, s a háború remélhető következményeitől régi gondolataik új és radikálisabb megvalósulását várták. A művészet új történeti jellegű felfogását Fülep az 1916-ban írt és két évvel később a „Nyugat”-ban folytatásokban leközölt tanulmány-sorozat lapjain, a „Magyar művészet”-ben dolgozta ki.⁵² Kiindulópontja a történelem szervezőereje volt, célja pedig egy új szintézis, a világnézet és művészet új egysége. „... a háború sok mindent elsöpör és sok mindennek helyet készít. Vele újra a reális valóságba ütközünk. Nagy csapás az individuális hangulatokra, a szubjektív idealista ábrándokra s általában az egész hamis 'idealizmusra' — mindenfajta impresszionizmusra... Kérdés, olyan erős-e a megrázkódtatás, hogy belőle új világnézet támadhat...”⁵³ „világnézet, melyből az új művészetnek szükségképp ki kell alakulnia. A táncoló csillag, mely körül a chaos világgá szerveződjék.”⁵⁴ Fülep igyekszik a szerveződés útját egyengetni. Most, amikor világossá vált, hogy a legnagyobb rendezőelv a folyamatosság és az objektív és széles áramú valóság, a filozófus egész apparátusát ezeknek az új eszményeknek a szolgálatába állítja: „Az összefoglalásnak, a történetfilozófiai vizsgálatnak vagy általánosításnak a jogosultságát nem mindig az határozza meg — alighanem soha —, hogy a 'tisztá' történelem alkalmasnak látja-e erre a pillanatot. Jogosultságát meghatározza az élet szükségessége, az életé, mely önmagát akarja ismerni, jelenét a múlton keresztül s nem csupán a múltat önmagáért... ez a szükség

⁵² Fülep Lajos: „Magyar művészet”, Bp. 1923. („Gondolat és írás” II.) Korábban: „Nyugat”, 1918 március 16., április 16., május 16., 1922 február 16. és március 16.

⁵³ Uo. 188.

⁵⁴ Uo. 183.

ma nálunk, úgy érzem, erős . . .”⁵⁵ „Szintúgy a másik pont, a „nem-objektív” értékelés tekintetében: vallom, hogy az esztétikai ítéletek szubjektívebbek a többinél, de objektív alappal bírhatnak. Az objektív alapba vetett meggyőződésemet azért a magam ítéletei szubjektív voltának kiderítése sem fogja megingatni. S mint másokkal, magammal szemben is hajlandó vagyok az objektivitás elvi lehetőségét és szükségét megvédelmezni . . . Egy dolog felől hát egészen nyugodt lehet az olvasó: nem zsákban veszi a macskát. Előre tudja, hogy pusztá vagy „tisztá” történelem helyett elvek szerint összefoglalt történelmet kap. És mindjárt megjelölöm a két alapfogalmat is, ezek: a művészetek közössége és folytonossága. Közösség a sok nemzetre, és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára is.”⁵⁶

Nyilvánvaló, hogy ilyen körülmények között fel sem merülhet, hogy a művészet értékvilágát Fülep a „tisztá” értékekre és a klasszikus ideákra vezesse vissza; a művészet vezércsillaga nem az érdek nélkül tetsző szép forma, de még csak nem is annak lélektanilag átértékelt és megszelídített változata, az emlékezetben kitisztuló és megszépülő intuíció. A művészet ugyan eszményi és teljes univerzum, zárt világ, de ugyanakkor a történelem hatalmasabb univerzumának is függvénye. Ezért mint maga a történelem, ő is elsősorban megvalósulás, amely csak a lepergő időben válik fokról fokra megismerhetővé. S éppen megvalósulás-jellege miatt egyúttal nyitott vonal is — mert miként a történelemben, itt is a realitások diktálják konkretizálódásának ütemét és sorsát, sőt sokszor irányát is. A megvalósulás fontossága így végül is föléje nő az eszményi teljesség „tisztá” követelményeinek, ezért a művészet történetében előforduló bukások, a művészet negatív tartalmi és tendenciái sem tekinthetők a művészet történetétől idegen dolgoknak. A transzcendens valóságtól elszakadt művészet az objektív tények útján halad, és sorsa nem mentes a kockázattól, annak rizikójától, hogy nem teljesíti, nem váltja valóra az elvileg lehetséges és történelmileg adott feladatait. A művészet értékvilága ezért kapcsolható össze az erkölcsi felelősség és a társadalmi lét kérdéseivel. *A művészet nem öncélú, hanem történelmi célú valóság*, és sorsát is csak az olyan nagyobb közösségek sorsával lehet összekötni, amelyeknek történelmük lehet: — a nemzetekével.

Bármennyire is a jelenben élt Fülep, amikor ezt a gondolatmenetet kidolgozta, az eszményi teljesség hagyományos mintaképét, a görög kultúrát nem rendelte alá a történelem új univerzumának, hanem: normájává tette. A görög művészet, amelyben a nemzeti és egyetemes művészet szálai egyszer, egy kiváltságos pillanatban összefutottak, és ahonnan a későbbi művészetek és filozófiák a maguk ideáit vették, ez az örök forrás csak az univerzum eseménytelen magaslatán kaphatott méltó helyet. Fülep úgy látja, hogy a rész és az egész, a különös és az általános, vagy az időhöz kötött és az időtlen dialektikája csupán itt, a görögöknél oldódott fel a páros kategóriák tökéletes egységében és simult el a lét csendjében — s talán azért, hogy maguk e kategóriák egyáltalán formát kapjanak, megszülethessenek. A teljességnek ez a harmóniája a későbbiek folyamán aztán újra dialektikus ágakra bomlott fel, az egyetemességet egymás közt felosztó korok és nemzetek művészetére. Innen visszatekintve már a görögök világában sem az ideákat, az istenek szeszélyes ajándékát látjuk, hanem a történelem lehetőségeinek és sajátos

⁵⁵ Uo. 15.

⁵⁶ Uo. 16—17.

logikájának a csomópontját becsüljük. A közösség és a folyamatosság a görögöknél még mint ideális adottság volt jelen, ma viszont már csak mint racionális követelmény jöhet szóba. Fülep így őrzi és szünteti meg egyidejűleg az idealizmust: fenntartja érvényét, de csak úgy, mint a klasszikus görögség körében szemlélhető rezervátumét. A mai művészet már kívül van ezen a rezervátumon, s úgy viszonylik a görögökéhez, mint a görög művészet az ideálshoz. Fülep szavaival: „A görögök művészete kicsiben is in intenso olyan mint a világművészet nagyban és in extenso. De nemcsak szimbolikusan és ideálisan egyetemes, hanem történeti megvalósulásában, érvényében és hatásában is. Még az is, ami rajta kívül van, általa vált az európai népek közös örökévé, az európai közösség és egyetemesség részévé . . .”⁵⁷ „A görögöknél a nemzet, amikor egyetemessé válik, nem utal önmagán túl valami rajta kívül is folytatható közösségbe, melybe ő tagként tartozik a többiekhez hasonlóan, mint ahogyan az az egyes európai népeknél történik; önmagára utal vissza, mert benne mind a kettő teljes és egymással azonos . . . A görög a művészet történetének választott népe.”⁵⁸

Ahol vezérlő princípium és megvalósult történelem ilyen dialektikus feszültségben állnak egymással, ott az egész univerzumnak viselnie kell a dialektikus tagozódást. Fülep a nemzeti művészet fogalmát is megszüntetve-megtartva kezeli, mint racionálisan adott eszményi lehetőséget, amely azonban a gyakorlatban csak a jól-rosszul megvalósult műveken mérhető és relatív érvényű. A nemzeti az eszményi keret a művészet egy-egy problémájának kiérleléséhez és megoldásához, mert a személyesen hiteles és a történelmileg lehetséges benne még konkrétan ellenőrizhető, de már az egyetemes történelem mérlege is működik, az univerzummal való összevetés is lehetséges. Hogy valamely művészi teljesítmény nemzetivé emelkedjen, ahhoz részt kell vállalnia azokból a közös és folyamatos feladatokból, amelyek egyúttal az egyetemes művészet feladatai is. Fülep megfogalmazásában: „a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Község nélkül nincs különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak . . .”⁵⁹ „Az univerzális csak olyan valami lehet korrelációban, amiben már magában is megvan az univerzalitás, vagy lehetősége, szándéka, követelménye. Ez a forma, amely ugyanakkor univerzális is, amikor nemzeti. Nemzeti volta pedig — az etnikai anyagtól függetlenül tekintve — nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható; a forma problémának ez a speciális volta, amelynek speciális megoldására éppen annak a népnek, és csak annak volt küldetése.”⁶⁰

Az utolsó mondatok azokat a vitákat és küzdelmeket is sejtetik, amelyek a körül forogtak, hogy mi tekinthető egy nemzet karakterének és a művészet konkrét céljának: — talán az etnikai specialitás, az egyetemessé összefüggésbe nem hozható helyi érdekességek, a lokális vonatkozású extravaganciák vagy a felszínesen, illusztratív a művészetre függesztett ideológiák? „A művészi forma természeténél fogva univerzális vagy az akar lenni — hangsúlyozza Fülep. — Csak magának a formának nemzeti voltára vonatkozhatik a tétel, hogy korrelatív viszonyban van az egyetemessé.”⁶¹ Hiszen más helyütt

⁵⁷ Uo. 24—25.

⁵⁸ Uo. 26.

⁵⁹ Uo. 17.

⁶⁰ Uo. 22.

⁶¹ Uo. 21.

világosan azt is kimondja, hogy bár a művészet létrejöttében minden körülmény szerepet játszik, kvalitását csak megvalósulása felől lehet szemlélni, ami pedig konkrét, formai természetű: „A művészet tartalma éppen a ‚forma‘, azaz, ami művészetté lett benne.”⁶² Ezért a nemzeti művészet kritériumát is ennek a formai megvalósulásnak a módjában, az egyedit és az általánosat összekötő minőségében kell keresni, azokban a művekben, amelyek a különös nemzeti-etnikait a különös formán keresztül egyetemessé tudják emelni.

Fülep a magyar művészetnek a nagybányaiakkal és Rippllel lezáruló évszázadában ezt a nemzeti keretek közt megszülető különöset jogosan kereshette (bár megvalósulását csak részben találta), mert az egyetemes művészet XIX. századi története valóban hangsúlyozottan nemzeti egységekben, bizonyos speciális történeti feladatokat formává érlelő módon nyilatkozott meg. Az etnikus tartalmú különösnek a főlemlítésében azonban visszakísért még a „milió-elmélet” természetrajza és a naturalizmusnak a temperamentumra hivatkozó esztétikája is. Ha azonban Fülep írását megszületésének történeti helyére tesszük, és figyelembe vesszük, hogy a milió akkoriban még mindig a természet abszolutizálását jelentette, és hogy a temperamentum sem egy nemzet karakterét, hanem egyszerűen az egyén temperamentumát jelölte, úgy rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy Fülep ezeket a fogalmakat is mennyivel előremutatóbban kezelte. A tízes években persze a nemzeti-etnikai anyag már egyre kevésbé lehetett a korszerű művészi problémák különös tartalma és formája. Az induló avantgarde, a Cézanne-követők, a konstruktivisták, a kubisták, expresszionisták, futuristák stb. a különöset az európai tradíciókhöz és a kialakuló XX. századi világképhez való speciális viszonyukban keresték és a nemzeti jegyek csak másodlagosan jelentkeztek munkáikon. Hangsúlyozottan és tudatosan ezt vallották művészi céljaikról a magyar modernnek is, a Nyolcak és az aktivisták, akik Fülep kortársai voltak, de akiket Fülep hosszú firenzei távolléte miatt csak kevésbé ismert. De a „Magyar művészet” gondolatmenete azonban így is, a rájuk való támaszkodás nélkül is, eljutott ahhoz a különöshöz, ami az induló avantgarde problémája volt: a *kompozíciónak, mint az új világnézet modelljének* a programjához.

„A modern művészetet általában azzal szokták jellemezni, hogy az individualizmus jegyében él. Ha ez olyan értelemben igaz, mint sokan gondolják, nincs históriája. Lehet a művészi individualizmusnak bizonyos történet-féléje, de nem magának a művészetnek . . . A művészet története nem egyéni kísérletek merő egymásmellettsége és egymásutánisága, hanem közös problémák közös erővel és folytatólagosan való megoldása. Az a kérdés: a széjjelágazó, egymástól látszólag független modern törekvésekben van-e valamilyen közösség s van-e neki a szó igaz értelmében történelme?”⁶³ — írja Fülep, mintegy megismételve a tételt, hogy a művészet legfőbb érték-kritériuma a történetiség. De a kortárs művészetek nemzeti közössége ekkor már elhalványul a forma és a kompozíció valamilyen közössége, a világképnek a formában történő igazolása mellett: „Teremts magadnak tradíciót, légy tradíciója önmagadnak — ez a modern művészet kiáltó szava önmagához”⁶⁴ — s e jelszóval máris a Cézanne utáni festészet kompozíciós problémáinál tartunk. Mert az objektívvé stilizált, a szándékká, programmá kovácsolt kompozíció és a vele

⁶² Uo. 8 (Előszó, 1922).

⁶³ Uo. 36.

⁶⁴ Uo. 37.

párhuzamosan jelentkező archaizálás, vagyis a történelemben előfordult stilizált kompozíciók (néger művészet, primitívek stb.) felelevenítése mind a racionális komponálásmód tradícióvá emelését szolgálják. Valamilyen közösség megteremtését az egyéni kísérletek anyagából. „Micsoda contradictio in adjecto: tradíció előteremtése individuális önkénnyel” — kiált fel Fülep, de rokonszenvét a jószándéktól nem tagadja meg: — „Míg azonban a visszanyúlás rendszertelen és önkényes, addig a valamilyen tradíciót kereső akarat közösen meg van jóformán mindenütt. Az a kérdés, tudja-e az akaratnak ez a formális és absztrakt közössége az akaratok konkrét elágazását úgy organizálni, hogy belőlük folytonosság, azaz história és fejlődés jöjjön létre?”⁶⁵

Ez a probléma a XX. század képzőművészetének legfőbb belső hajtóereje lesz, de míg históriává növekszik, egy újabb „munkamegosztással” lepi meg az emberiséget. Mert az avantgarde közösségek és históriájuk újabb szálakra szakítják a művészetet. Nem nemzetiekre, hanem a kompozíció-építés lehetőségeinek különböző változataira. Maga a kompozíció, mint egyedi megvalósulás, mint az egyetemesnek és az egyedinek fizikailag létező szintézise szakad szét újabb fragmentumokra és tárgyilag külön-külön álló képek halmazára. Racionális és irracionális tartalma, rajzi vagy színvilága stb. külön festőiskolák témája lesz, és külön-külön megvalósuló, párhuzamos történeti láncokként futó tradíciót alakít ki magának: — az izmusokat. Az egyetemes művészet így már nem a nemzetiekből integrálódik, hanem a művészet immanens problémáinak sokféleségéből — az iskolák, az irányzatok változataiból —, a képek kollekcióból. És a művészi élmény sem merülhet ki egyetlen műben: a lírai érzékenység más alkotásban gyönyörködik, mint az intellektuális arányérzék, és az agitatív szenvedély újra más kompozícióban, mint a csendes szemlélődés. Ez a felosztás nem temperamentum dolga — a hozzá való viszony sem az. Az új század információtömegében az egyén úgyszólván valamennyire reflektál, ha esetenként más-más arányban is, de mindet integrálja magában (még akkor is, ha az integrálás bizonyos részeket az elutasítás formájában épít be a személyes világképbe). A kapcsolat, amely az embert *egy* művön át kötötte valamely világképhez, megszűnik, és átadja helyét annak a dinamikus és statisztikus viszonnak, amit *több* mű alakít ki az emberrel, úgy, hogy ezek a művek egymást kiegészítő szférákban mozognak és a világkép részleteit adják. Egyszóval: nemzetek mozaikja helyett — vagy azon belül — a művészet immanenciájának a mozaikja alakul ki. *A különös a részekre bomlott immanensben konkretizálódik.*

Kétségtelen, hogy már korábban is voltak hasonló folyamatok. A világirodalom átélését, és ugyanúgy, a hagyományos „világképzőművészet” átérzését is csak a világkép bizonyos formális és absztrakt akarata tette lehetővé. Az a világirodalom például, amiről Goethe beszélt, semmilyen író vagy költő asztalán nem születhetett meg, de nem lehetett azonos az összes író valamennyi művével sem. Absztrakt és formális közösség talaján szelektálódva jött létre — ámde a műveltség számára mégis valóságossá szilárdult. Fülep a „Magyar művészet”-ben tulajdonképpen azt a kérdést feszegeti, hogy a modern képzőművészetben létrejöhet-e a műveltség hasonló egysége egy sokkal absztraktabb fokon: a formaalkotó és kompozícióépítő akarat közösségének alapján? Amikor újra kritika alá veszi a naturalisztikus és impresszionista tendenciákat, ezt csak annak az embernek az optimizmusával teheti, aki hisz

⁶⁵ Uo. 37.

egy ilyen közösség jövőendő érvényében: „A modern naturalizmus és individualizmus meglazította a folytonosság szálait és megrendítette a benne való hitet... A naturalizmussal szemben a művészet továbbfejlődése érvényesülésének csak egy módja van: felülmúlni az új problémák keretén belül, és rajta keresztül jutni el az új tradícióhoz.”⁶⁶

És itt eleveníti fel azokat az észrevételeit, amelyeket Cézanne kapcsán tíz esztendővel ezelőtt írt le először, de amelyeket sokáig nem méltatott nagyobb szerepre. Cézanne művészetében az objektív világ új szemlélete, új léte ígérkezik: „A tér síkokból alakul ki... amelyeknek mélysége és tömege van... egyik a másikat érinti, egyik a másikat közvetlenül folytatja úgy, hogy összességükből egységes és egyetlen tér alakul ki: de... a tértömegek még csak vágyódnak erre a szabad és határtalan egymásbaolvadásra, s ezt a vágyukat a testek súlya, gravitációja érezteti és érzékíti meg.”⁶⁷ Majd: „Hasonló állapot ez a korai görög szobrokéhoz, melynek minden tagja kész már a mozgásra és lendületre, de valami még kötve tartja... Ilyen stádiumra mutat vissza Cézanne képeinek állapota. A fizikai energiának, a súlynak szellemi formában — a vágyban és törekvésben — való megnyilvánulása a kompozíciónak latens mivolta; első felmerülése az új formavilágban.”⁶⁸ Fülep azt várta, hogy az ígért mozgalmasság, a tér és a tárgyak új, egymáson dialektikusan áthatoló közege egyetlen kompozíció keretében, egy Cézanne-t felülmúló művész vásznán születik majd meg, és éri el mozgalmasságát, azt a fenséges élményt, ami az archaikus állapot után következik: „a szabad és határtalan egymásbaolvadás” himnuszát.

A fejlemények ehelyett a sok kompozíció, a szétszakadt művek szabad és határtalan egymásbaolvadásához vezetnek, a közösség sokszor teljesen irracionális, máskor elvontan racionális demonstrálásához és a folklórtól az architektúráig terjedő elemek szeszélyes játékához. Cézanne szenzuális realizmusa, az egyetlen formára, az *egyetlen kompozíció kockázatára koncentráló világgép megszűnt, s vele kihalt az a festészet is, amely a reneszánszban született meg, és a nagy ember, a nagy mű, a tökéletes kompozíció izolációját és eszméjét hordozta.* Cézanne valóban megismételhetetlen tökéletességéhez hozzá tartozott, hogy mindezt végső törekenységgel, csak a csendéleti világ fragmentumaiban kifejezve, az abszolút szerénység búcsúszavával mondta el. Fülep Lajosnak, az univerzum tisztelőjének pedig elvi következetességéhez, hogy a most már fizikailag is fragmentálódó és szemléletileg követhetetlen kompozíciót ne fogadja el: „A Cézanne művészetében lappangó lehetőségeket megvalósítani... íme az utána jövőök feladata. Részben erre vállalkozott, de egyoldalúan Gauguin, majd — de szintén egyoldalúan — a 'kubista' és egyéb elnevezések alatt ismertté vált újabb festőcsoportok.”⁶⁹

Fülep az avantgarde egyoldalúságai mögött nem lát elfogadható világnézeti okot. Az egyoldalúságokra futó, és „munkamegosztást” vállaló izmusok elől tehát a világnézet egységéhez fellebbéz: „Cézanne művészetében rejlt lehetőségeket csak megfelelő új világnézet alapján lehet kifejleszteni.”⁷⁰

⁶⁶ Uo. 37—38.

⁶⁷ Uo. 167—168.

⁶⁸ Uo. 169.

⁶⁹ Uo. 170.

⁷⁰ Uo. 187.

Nem is lehet vitás, hogy az ideálisan „megfelelő” világnézet a görögöké volt, a mediterrán életformából sarjadt teljessége: — „ez a világnézet kívánt olyan szentélyt, melyben az istenség benne lakik, de olyan istenség, aki egyúttal a szentélyen kívül is jár-kel, a városban és szabadban, mely ugyancsak szentélye neki...” Fülep a történelem hívó szavának engedelmeskedve költöztette e szentélybe a kompozíció ígéretét, a modern forma- és világnézet-akaratot. Ez az istenség fog majd általánossá válni, a városban és a szabadban járni-kelni, világnézetre és művészetre nevelni. Fülepet ott látjuk a Tanácsköztársaság művészeti közéletében, majd mikor a történelem előresodró lendületét a forradalom bukása és a húszas évek nyomasztó csendje váltja fel, s barátai közül egyedül marad Magyarországon, az ő alakja is elhalványul és belevész a belső emigráció ködébe. A csend és a magány elsorvaszt minden pozitív forma- és világnézet-akaratot. Az új világkép viszont, amely súlyosabban mutatkozik meg, mint bármely korábbi: a világnézetek vákuuma, s a válasz rá: a pseudo-világnézetek kritikája.

„Világnézet mindig van, csak az a kérdés, hogy milyen?”⁷¹ — sóhajt fel a „*Művészet és világnézet*” című tanulmányát író Fülep. 1923-at mutat a naptár: az „univerzum” csak formálisan tökéletes és egész, hiszen mozdíthatatlannak látszik a rosszban. Mert ami van, az magán viseli a rendszerességet és a világnézeti determináltság jegyeit, csak legfeljebb a fogalmak *negatív* oldaláról. Fülep igazolva látja korábbi gondolatait, melyek a történelem hatalmát rajzolták föl, s amelyek az új stílus eszményétől az új világnézet szándékáig emelkedtek. A sors ironiája, hogy ez az emelkedő gondolatmenet most éppen a mélység dimenzióiból kapta meg a végleges igazolást; a depressziós években valóban kétségtelessé vált, hogy akár a hamis, a negatív értelmű világnézet is determináló. „A különbség tehát nem a rendszer és a rendszertelenség közt van” — írja Fülep —, „hanem különböző fokú rendszerek közt.”⁷² És úgy látszik, nincs a priori választásunk a rendszerek fokát illetően. Abban a mozdulatban, ahogy a valóság elé lépünk, és jelentőséget tulajdonítunk számára, már a magunk világnézetének tartalmán át formálva látjuk a valóságot, „az élet és természet maga is már bizonyos fokig való formálás. Ebben a tényben gyökerezik a világnézet általános és elvi jelentősége a művészet „tartalmára” nézve...”⁷³ És amikor az élet és a természet teljesen kihültek, kiürültek, — mint a húszas évek elején — más lehetőség nincs, mint megírni a vákuum valóságát a világnézetek vákuumán keresztül. Fülep megteszi.

Ennek a kiürült állapotnak még viszonylag őszinte és következetes vállalása volt egy időben az *impresszionizmus*, mely „látszólag egészen preconcepció nélkül való. Hiszen ez a forma: a merő látszat abszolút absztrakciója... a festő a természetre tekint, s csak azt rögzíti meg, amit lát — nem amit tud, gondol, vagy érez —, a benyomás optikai szenzációját, azonmód... De: ...ennek az előföltétel-nélküliségnek is megvannak a maga előföltételei. Először is a természetnek alkalmasnak kell lennie erre... csak egy valami lehet, benyomás... Csakhogy annak, ha azt mondom (vagy nem mondom,

⁷¹ Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*; „*Ars Una*”, I, 1., 2., 3. Bp. 1923 október, november, december, 1—11, 41—46, 75—91.

⁷² Uo.

⁷³ Uo.

csak eszerint cselekszem): a természet az én benyomásom — még más következése is van. Ez már világnézet . . . Végül a művésznak a természethez valónak kell lennie, mely ennek a világnézetnek eleme. De ez, szigorúan véve már tautológia. Az a természet azért olyan, mert a művész olyan; hisz az a természet mint olyan, nincs a művészen kívül. Tőle és általa olyan, amilyen . . . Ez a természet és művész csak ennek a világnézetnek alapján lehetséges és érthető. Mert sem ez a természet nem az abszolút természet, sem az a művész nem az abszolút művész — hanem mind a kettő vonatkoztatott . . .”⁷⁴

De míg az impresszionizmus a világnézet hiányát mint adottságot vallja, és elvet, „világnézetet” formál belőle, addig az *akadémizmus*, melynek bámulatos életerejé és bősége csak a nagy korszakok művészetéhez hasonlítható, ez a pseudo-művészet nem is tud a világnézet hiányáról, és így vonatkoztatottsága és „világnézete” ebből a tudatlanságból formálódik, ezt a negatív princípiumot teszi elvvé. Fülep már a „Magyar művészet”-ben megemlítette a negatív univerzumot, amikor a XIX. század „grand art”-ját, az emlékmű-szobrászatot méltatta: „Ez a gyönyörű ebben a világban, hogy minden meg van benne, mint az ész világában: pontosan mindennek az ellentéte és paródiája. A rossz és az abszurdum épp úgy lehet egyetemes és nemzeti, mint az ésszerű és a művészi . . .”⁷⁵ Most, hogy gondolatmenetének célja az üres világnézetek kritikája, a negatív univerzum bőséges leírást kap: „Pikáns dolog, de persze úgy, mint a záptojás; még az is nevezetes rajta, hogy a XIX. század második felében ezért a rohadásért, ezért a hulláért az egészség nevében lépnek föl diktatorikusan az egészségesek, erkölcsösek, a közegészség és erkölcs hivatalos őrei, miniszterek, tanácsosok, minden rendű és rangú nyárspolgárok, elmei épségükre és egyensúlyukra büszke embermilliók. Hát persze, hogy azért, mert nem csak az esztétikai igényüket elégíti ki, ami többnyire nincs is, hanem a világnézetüket fejezi ki . . . Mert ennek a világnak is megvan a logikája, mint ahogy megvan a metafizikája és vallása. A logikátlan logikából, az alogosból, a metafizika és a vallás karikatúrájából, szóval az ész és a való világ negatívumából a non-sens világának egész rendszere alakul ki, melyben — mint a másik, a való világban — ugyancsak van világnézet . . .”⁷⁶ Szinte dantei méreteket kap Fülepnél a rossz univerzuma, olyanfajta teljességet, amely az örök negatív princípium körül alakul ki, mint ahogy a Pokol centrumában trónoló Lucifer körül formálódott ki a jó felé emelkedő és táguló középkori világegyetem: „Az elvtelenség mint alapelv, a tervtelenség mint terv, a máról holnapra élés perspektíva nélkül, szóval az élettelenység mint élet — ilyen a XIX. század második felének Európája”⁷⁷ — írja Fülep, és nem titkolja, hogy a non-sens elveknek és az élettelenységnek ez a rendszere a húszas évek Magyarországra is érvényes.

A tanulmány végén Fülep a világnézet kiürülésének logikus következményéhez tér vissza: a világnézetek utáni nosztalgiához. Ez a nosztalgia a stílus-nosztalgiák filozófiai tükörképe. Míg azonban a stílus akarása egy tevékeny és optimista évtized mentalitása volt, tehát munkához kötött és a műveken álló vagy bukó kísérlet, addig mindennek a világnézet akarásába való átfordítása már lemondás a tevékeny művészetről, a székepszis és a rezignáció

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Fülep Lajos: „Magyar művészet”, 99.

⁷⁶ Fülep Lajos: „Művészet és világnézet”.

⁷⁷ Uo.

válasza a megghiúsult reményekre: „Az új forma-akarat elsősorban reakció az impresszionizmussal szemben, de amin megvalósul még az impresszionizmus szubsztanciája. S ez mutatja az absztrahált forma-akarat tehetetlenségét, és pedig forma-alkotó tehetetlenségét... A poszt-impresszionista irányzatok, futurizmus, kubizmus, expresszionizmus mind éppen az absztrahált formának szegénységét kiáltják az égre többé-kevésbé őszintén, s eszerint többé-kevésbé kétségbeesetten... A módszer ugyanaz, csak az impresszionizmus szabadulni akart vele a világnézettől, a poszt-impresszionizmus pedig meg akarja vele találni világnézetét... tervszerűen akarja a formához konstruálni a világnézetet... formával világnézetet — ahelyett, ami a formában van. Így hát akár fut a művészet a világnézet elől, mint az impresszionizmus, akár keresi, benne van és marad a világnézet és a forma korrelációjában s belőle veszi értelmét.”⁷⁸

A Fülep által megfogalmazott szabály azonban a gondolkodóra is érvényes. Vajon pozitív esztétikának nevezhető még a világnézeti kiürülés genezise, és a pszcudo-művészetek története? Nemde érvényes a művészettörténészre is, hogy a legtöbb amit tehet, elvvé emelni a világnézet hiányát és az absztrakt világnézet-keresés szegénységét kiáltani az égre többé-kevésbé őszintén, s eszerint többé-kevésbé kétségbeesetten? Fülepnek sikerült megkonstruálnia a vákuumhoz a „világnézetet”, ami világnézet-kritikává sikeredett. A merő elutasítás azonban terméketlen szellemi nihilt mutat fel e kritika megalkotója számára. Akár fut a konklúzió elől, akár keresi azt, az ő gondolatmenete is benne marad a megfigyelt törvényszerűségekből és logikájukból veszi sorsát és értelmét. Fülep a „Művészet és világnézet” megírása után maga is a magány vákuumába kerül, és húsz esztendeig nem publikál képzőművészetről.

VII

A teljesség egy határesetével állunk itt szemben, a kompromisszumokat elutasító ember makacs következetességével. Mint torzóban maradt szobor, melynek hiányzó tagjait fölösleges lenne pótolni, talán úgy hiteles Fülep töredékes pályafutása is: évtizedes hiányai a valóság és a művészi gondolat sorsának csonka sziluettjét rajzolják körül. Hiszen a megváltozott világ a gondolkodó véleményét már nem kéri, nem érdemli, ahogy Fülep a „Magyar művészet”-hez utólag — 1922-ben — írt előszavában felpanaszolta: — „... a jövő immár nemcsak beszéd tárgya, hanem (akarjuk vagy nem) a valóság brutalitásával teszi első lépteit, egyelőre félrelökve minden elméletet és elméledést, kíváncsiatlanul az elmúlt múltra és nem hallgatva a róla s belőle vont igazságokra”.⁷⁹

Fülep nem hitt abban, hogy a kultúra valamiféle elefántcsonttoronyban tovább művelhető. Bármennyire is ragaszkodott az egyén személyes szabadságához, azt mindig tudta, hogy a művelődés nem egyének, hanem közösségek produktuma, s ha a történelem apályos korszakba lép, a művelt egyén történelmet befolyásoló szerepe csak illúzió. Mint palackba zárt üzenetet a tengerre, úgy bízta Fülep eddigi munkásságának sorsát a távolabbi jövőre, míg a húszas évekkel beköszöntő korszakot egyszerűen megtagadta, elutasította,

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Fülep Lajos: „Magyar művészet”, 6.

„kihagyta”. Mintha megsejtette volna Szerb Antalnak egy későbbi megjegyzését, mellyel a látszólagos konszolidáció mögötti mélyebb veszélyekre mutatott rá: „Az embernek eszébe jutnak ezek a csodálatos szavak Ibsen 'Trónkövetelői'-jéből: Kit nevezel beteges kételkedőnek? — kérdi Skule király Jatgejrtől, a költőtől. — Azt, aki saját kételkedésében kételkedik. Azt hiszem — feleli a király lassan — ez a halál. Annál is rosszabb — mondja a költő — ez a féligélet.”⁸⁰ Ezt a féligéletet Fülep is, akárcsak baráti társaságának valamennyi tagja, elutasította.

A húszas évek elejének magyar képzőművészete különben is kiábrándító képet adott. A tízes évek progresszív légkörében írt sorok: „Ma már lehet választani és kell is. Vagy ide, vagy oda”⁸¹ — ez a választási lehetőség megszűnt, mert a nagybányaiakkal kialakult és a Nyolcak-aktivisták működésével megerősödött progresszív front széthullott, tagjai szétszóródtak Európában. Az újabb festőnemzedék pedig néhány tájékozódó lépés után célt tévesztett, s a fiatal művészek vagy a posztnagybányai festészet szelíden lírizáló öbleibe, vagy a hamarosan hivatalos művészetté avanzsált „római iskola” lovagváraiba tértek meg. Fülepet bajai, majd zengővárkonyi magánya és teljes elzárkózása kiemelte a korszak kompromisszumaiból, de egyúttal elzárta a harmincas években mindenek dacára újjászülető művészeti mozgalmaitól is. Ő csak azt láthatta, hogy a neoklasszikusok kezén látszólag még a cézanne-i formalitás öröksége is kompromittálódik, hiszen ezek a hűvösen karrierista képek gyakran használták Cézanne csendélet-vásznait erkölcsi bizonyítvánnyul. Hogy Egy művészete közben mégis aszúvá érett, hogy Derkovits küzdelmes útja a cézanne-i kompozíció új minőségű továbbfejlesztését eredményezte — ezekről Fülep csak utólag vehetett tudomást, mint ahogy az európai művészet közben megtett útját is csak utólag, Budapestre való visszatérése után, az egyetemi katedra mellől tekinthette újra át.

Kételkedő magatartásának csendjéből ekkor emelkedett újra ki — de ekkor is egy egyetemesebb horizontú és nagyobb léptékű aggodalom jegyében. A múlt évtizedek meghozták a rezignáció bölcsességét és a megváltozott világ megváltoztatta esztétikai értékrendszerének súlypontjait is. Az 1956-os Rembrandt emlékünnepeken tartott előadását⁸² tekinthetjük a kései Fülep eddigi legteljesebb megnyilatkozásának, itt találjuk meg az eleve feltételezett, az a priori értékekről való végleges lemondásnak és egy tágabb értékvilág elfogadásának, illetve eszményivé emelésének a gondolatmenetét. „A korok nem mindjárt tudják igazán világosan, milyen fordulatban élnek, mindig több lehetőség látszik egyszerre — fordulat, kívánság, harc közben megtudják”⁸³ — írta ebben a tanulmányban, és Delacroix naplóját idézve vallotta: — „ahogy korosodom, mindinkább úgy érzem, legszebb, legritkább az igazság”.⁸⁴ A Rembrandt-tanulmány soraiban ezért érezzük egy olyan motívum előtérbe kerülését, amit ebben az emberközeli fogant, esendő és meleget árasztó formában az egykori Szellem Embere nem ismerhetett: a *szolidaritását*. Fülep hajlandó eddigi legnagyobb élményét, az antik humanitás verőfényes tájait

⁸⁰ Szerb Antal: Új klasszicizmus? 1938. (Szerb Antal: „A varázsló eltöri pálcáját”, Bp. 1961, 429.)

⁸¹ Fülep Lajos: „Magyar művészet”, 150.

⁸² Fülep Lajos: Rembrandt és korunk; „Magyar Tudomány”, I, 7—12., Bp. 1956 július—december, 341—359.

⁸³ Uo.

⁸⁴ Uo.

is alárendelni ennek a törtebb atmoszférájú, és változóbb klímájú emberi értéknek: „A klasszikus vidéken a tárgyak, tájak szépsége, maguk teremtetten hierarchiája elállja az útját a minden tárgy, minden táj művészi jelentőségűvé válásának, a párátlan, átlátszó, kristálytiszt levegőben és metallikus fényben a színek ereje, szépsége, a helyi színek önmagukban valósága nem tud az egymásba olvasztó levegős tónusokról, a művészet feloldó és új, más halmazállapotú anyagba szerveződő festőiségéről. Szerethetjük, csodálhatjuk, magunkénak kívánhatjuk, de fájó szívvel érezzük, nem a miénk, nem kortársunk, nem honfitársunk — a modern festő nem tud mit csinálni vele, túlságosan szép, túlságosan tökéletes . . . az aktuális, teremtő princípium általánossága ma, a mi korunkban nem adatik meg benne nekünk.”⁸⁵

Fülep a klasszikus táj „magateremtette hierarchiájával” egy nagyobb és nyitottabb kozmoszt állít szembe: „. . . az újkor a világ történetének első és egyetlen kora, melyben a végső igazodtató nem a vallás, a theológia, a filozófia, hanem a természettudományos ismeretek . . . minden más akarva-akaratlan kénytelen számot vetni a természet ismeretének tényeivel . . .”⁸⁶ Így hát a kopernikuszi korszak, a végtelenbe tágult és decentralizált világ-egyetem korszakának nevezi Rembrandt korát is, mely egyúttal még a mi korunk is talán. A művészetre nézve éppen a decentralizált természet, a végtelen-folytonos és ideákat nem tükröző, csak történelmi áradásában és lüktetésében formát öltő világ tudomásulvétele jelenti a kopernikuszi korba való belépést. „A Földdel együtt lakója, az ember is kimozdul centrális helyzetéből, s elveszti addigi kiváltságát. Szellemi képessége bármennyire megkülönbözteti mindentől, már nem a teremtés célja — egy a számtalan többi létező között: azzal különb, amit produkál.”⁸⁷ Fülep szép és tartalmas szavakat talál ennek az állapotnak a jelölésére: — „Az új világkép egyetemes demokráciája.”⁸⁸ A művészi kompozíció is a létezők részleges autonómiáját viseli. Benne, mint a kozmosz egyik részében tükröződik a létezés egyetemes demokráciája, képet, formát kap, komponálódik. Az újkor művészi alkotásaira ezért az a jellemző, hogy „. . . ahol az ember jelen van, egyedül, vagy sokadmagával, gyakran úgy van jelen, mint a valóság többi tárgya, ő is a kép egészéért, nem az őérette . . . nem valami transzcendens rangsor, hanem a művészi szándék dönti el a választást és a technikai lehetőség a megvalósítást.”⁸⁹

A feladat ennek a szerényebb rangú, de bonyolultabb szerkezetű világnak a megismerése és valamennyi létezővel együtt lélegző őszinte ábrázolása. Ennek elfogadása kétségtelenül szentségtörésként hat a klasszikus eszmények után. „Rembrandt bűne — írja Fülep — az idealizálatlan, közönséges valóság, az amit Burckhardt csöcselékszerűnek nevez, s amit mi nem érzünk ilyennek, bár bizonyos, nem fakad egy töről a görög és reneszánsz idealizálással . . . ezek . . . modern bűnök (erények!) . . .”⁹⁰ A klasszikus természettel szembenálló közönséges valóságnak a művészetben a szabad, *festői stílus* felel meg, mely elévültté teszi a kötött szimmetriáját, az a priori kompozíciót. A festészetben megnyilvánuló szabad formálás, az igazi festőiség Fülep szerint tehát több

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

mint stiláris vagy műfaji kérdés. Világnézeti szimbólum, a kopernikuszi kor létezőmódja a művészetben. Kiemelve a táblakép műfaji kereteiből ezért teszi Fülep az egyetemes művészettörténelem egyik fő fejezetévé: — „... az antik után olyan originális stílus, mint a gótika, csak a... festői festészet.”⁹¹ Ezért van általános érvénye az egész újkori művészetben is: „Minden népnek közös szellemi hazája az a természet, amelyik a festői stílust lehetővé, természetessé, magátólértetődővé, nemzetivé honosította neki — a stílus maga benne volt valahogy ebben a természetben és nemzeti változataiban.”⁹² Rembrandt megmutatta, hogyan kell ebből a természetből az emberi lét új szimbólumait felépíteni. Noha elvesztettük központi szerepünket, éppen a természet pere-mére szorult ember képes arra az újfajta bizalomra és rokonszenvre, amit az egyenrangúak éreznek egymás iránt. A festői kompozíció az egyenrangú valóságselemek, a végtelen számú motívumok adekvát formában való kifejezése — mindig csak valamely adekvát formába öntve, és nem örök kánonok szerint elrendezve, mindig más és más kompozícióban megtestesülve! Az egyenrangúakból felépülő világ tágulásával tágul az adekvát formák száma, variációja is — innen a festői kompozíció elvi szabadsága, innen határtalansága: „Ez a művészet nem másolja a természetet... nem is versenyez vele... — gazdagodik rajta, szabadon, mert minden az övé, az egész jelentő valóság, és szabadon formálva-alkotva, mert se natura, se ideál, se metafizika, se dogma, se egyház nem köti; egyetlen elve, a forma-tartalom azonossága, csak abban köti, ami nélkül nincs konkrét valóság, nincs művészet, minden másban szabadon hagyja; s ami még köti: hogy a közönség, a megrendelő vevő tud-e azonosulni vele ebben a szabadságban, tudja-e vállalni; kettőjük, művészet és közönség szabadsága és kötöttsége közös-azonos.”⁹³

Látjuk, itt Fülep Rembrandtra támaszkodva és a modern világképre hivatkozva, valamint az avantgarde-ot is megkerülve egy avantgarde-fölötti modern művészet eszméjéhez jut el, amelynek demokratizmusa és határtalan, ámdé emberi kozmosza olyan igaz és konkrét világgal ajándékozhatná meg az emberiséget, amilyen eddig csak Brueghel vagy Rembrandt festői világa volt, de ami egy újabb, egy maibb természetben „gazdagodna”. Lehetséges ma az ilyen művészet? Fülep inkább azt kérdezi, képesek vagyunk vállalni még ezt a követelményt, tehát: — lehetséges ma még az ilyen valóság? Nem a művészettel, nem az ideákkal és világnézetekkel, nem a szándékokkal és a tervekkel készít számvetést, hanem a természettudományos ismeretek formálta valóság jelenét és jövőjét kutatja. Minden kornak joga van a saját világképehez illő művészethez — hirdette egykoron a szellemtörténeti iskola, megalkotva a *Kunstwollen* fogalmát. Fülep ennek analógiájára alkotja meg most a *Wirklichkeitenwollent*, a művészet háttérében álló *valóság akarását*. Ez az akarat a festői festészetből kiolvasott demokratikus kozmoszt félti, és próbálja továbbra is fenntartani. Mit ér valóságunk — kérdi Fülep, vajon ér-e annyit, amennyi ahhoz szükséges, hogy a kopernikuszi kor művészete rajta megélhessen és továbbfejlődhessen?

Mit akar a mai ember, mint valóságot? „A kérdés jogosult a művészetre nézve, mert korunkban sokan hirdetik, hogy a korszerű művészet mást akar művészetként, de valóságként is mást lát és mást akar, annyira, hogy amit

⁹¹ Uo.

⁹² Uo.

⁹³ Uo.

valóságnak szoktunk nevezni, egyáltalán nem akarja . . . Jogosult a valóságra nézve, mert a jelek arra vallanak, hogy az emberiség fordulathoz, új korszak kezdetéhez érkezett.”⁹⁴ Fülep nem áztatja magát. Látja, hogy a kopernikuszi világ újabb tágulásával annak „demokratizmusa” veszélyben forog, hiszen a megnövekedett távolságok izolálják a dolgokat, esetlegessé teszik a kapcsolatokat; — félő, hogy helyünk a világban nem csupán decentralizált, hanem egyúttal dekonkretizált is, csak elvont módon határozható meg, vagy még úgy sem. Mi, Rembrandt kései kortársai, akik eddig a képeken a kompozíció egészéért voltunk jelen, kiszorulunk a képekről, vagy ha nem, kiszorulunk a komponáltság konkrét viszonyaiból. „Az absztrakt valóság ellensége a konkrétnek, bagatellizálhatja rajta az embert. Az ember azonban már választ adott — Rembrandt és társai a leghatározottabban. Most viszont, tapasztalatból tudjuk, sikerült az elértéktelenítés, mert az ember maga segített benne. A kapitalizmus és a totalitarizmus atombombánál gyilkosabb Verdinglichungja tárggyá tette az embert. Kérdés, belenyugszunk-e? Nem elkerülhetetlen logikai következménye az új valóságnak. Az embernek nem fátuma, hogy tárgy legyen.”⁹⁵

Ez Fülep Wirklichkeitwollenje, valóság-akarata, mely elsősorban az emberi lét kérdéseit feszegeti. Ebben a koncepcióban elhalványul a művészetnek az a megvalósulás jellege is, amely a „Magyar művészet” írásának idején az értékek mérője volt. Értéke most elsősorban a valóságnak van — vagy nincsen. A művészet megvalósulása másodlagos jelenség, a művészet a valóság jelentésrétegéhez tartozik, beszámoló az akart, illetve megvalósult valóság minőségéről. A művészet a valóságban rejlő emberi jelentések tárgyi materializációja: „... eget-földet fog át, mind benne kell lennie a tárgyban, végső tárggyá materializálva, színben, formában, hangban, amiben a maga tartalmát egyáltalán reális, érzékletes tárggyá tudja formálni. S amit ad — ezért fér el a tárgyában — mind csupa jelentés, aminek önmagában, szubjektív-emberi jelentésén kívül nincs semmi magánvaló valósága...”⁹⁶ S mivel primer valósága csak a valóságnak van, jelentése pedig a művészetnek, a valóság megismerése mindig részleges, a művészeté pedig teljes. Hiszen a valóság állandóan ismertetésre vár — a művészet azonban: maga az ismeret.

Valójában nehéz tehát a valóságot — ilyen vagy olyan formáját — akarni, amikor azt csak jelentésében, a tudomány vagy a művészet eszközeivel ismerhetjük meg, s még nehezebb lenne a tudománytól és művészettől függetlenül befolyásolni a valóság változásait. Fülep ezért hangsúlyozza a művészet és a valóság kölcsönös függését, a megismerés szintetikus helyzetét. „Mint a forma és a tartalom, a Kunstwollen és a Wirklichkeitwollen is elválaszthatatlanok”⁹⁷ — mondja, amivel azt is jelzi, hogy számunkra a valóság elválaszthatatlan megjelenési formájától, a művészettől, más szavakkal: csak annyi valóságot ismerünk és csak olyan fokon, amennyit és ahogyan művészetté tudunk formálni (ahogy csak annyi tartalom lesz művészetté, amennyi formává válik). A művészet tehát magas rangot kap az emberi létben, a valóság formává válásának, megpillantásának rangját. A tudomány ismeretei ugyanis más természetűek, nincs formájuk, mert nem az egészről beszélnek, hanem a

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Uo.

⁹⁷ Uo.

részletekről — formák helyett adatokkal, jelekkel, viszonylatokkal dolgozik, melyek a fejlődés folyamán állandó korrekciókra szorulnak. A valóság egésze és annak művészi képe is változik az idők folyamán, de nem korrigálódik. Minden kornak megvan a maga valósága, melyhez adekvát jelentés, teljes értékű művészet képzelhető el. A művészet csak ezeknek a jelentéseknek a tartalmát tekintve fejlődik, amikor lépést tart a történelemmel, egyes műveiben — a lehetséges remekművekben — azonban mindig teljes képet ad, s ez a kép, ez a teljesség mindig emlékezetes marad, soha nem szorul korrekcióra. Fülep gondolatmenete erre a bázisra, a tudomány és a művészet ismeretelméleti szerepének a dialektikájára épül. „A tudományos mű: eszköz, út, állomás a valóság megismerésének végtelen folyamatában, a haladás akármennyi inspirációt merít belőle, elfelé visz tőle; a költészetben-művészetben maga a mű az, ami amott a valóság, a végtelen folyamat éppen az ő megismerésének irányában halad.”⁹⁸

De egyúttal ez az a bázis, ami Fülep vizsgálódásainak bizonyos szubjektivitását is megvilágítja. Mert amikor a mai korban Rembrandt és a kopernikuszi univerzum művészi képének érvényességét keresi, valóságot keres, a valóság irányában halad. Kérdés azonban, lehet a valóságot úgy keresni, hogy előre meghatározom, milyen valóságot akarok találni? A tudomány deduktív, a tényekből indul ki, Fülep itt viszont induktív, egy művészi képből (Rembrandtéból), s annak feltételezett mai érvényéből és valóságából indul ki. Ebben a vizsgálatban a külső valóság is átszíneződik, művészies, filozofikus árnyalatokat kap, s maga a művészettörténész nem annyira a tudós, mint inkább a szemlélődő művész módján jár el. Vajon megteheti-e a művészetfilozófus, hogy ilyen művészi gesztussal forduljon a valóság felé? Vagy az emberiség nagy kérdései mindig is inkább művész módjára feltett kérdések voltak, vágyak, melyekre nem is várható pontos, tudományos értelemben vett felelet?

VIII

Itt vagyunk újra kiindulópontunknál, a vágyak, nosztalgiaik, az egyén érzelmeiben és gondolataiban hordott nagy tervek és elvárások ismert területén, a szegényes tények ellen lázadó individuumnál, a teljesebb életet szolgáló és a művészetten keresztül a nagy egészért, a sértetlen világképért küzdő embernél. Az autonómnál: a Szellem Emberénél, a szuverénél: aki csak a Történelemnek szolgál. Az eszményekért lelkesedőnél, aki éppen azért, mert az ideákat nem a filozófiai sémákból ismeri, hanem eleven hagyományból, egész életében az eleven realitások felé tör és küzd a sematikus idealizmus ellen. Aki azonban megveti a tisztán praktikus realitásokat is, és küzd a szimpla célszerűség ellen, s aki a természet érveivel harcol a naturalizmus ellen, az igazság logikájával a logika absztrakt igazságai ellen . . . aki végül is nem mondhat le az egyetlen személybe sűrített teljességről, az önmagában szintézist hordozó személyi alkat jogairól és stílusáról, akinek élete gondolatná tisztul, gondolatai pedig művészi képpé integrálódnak, és aki úgy érzi, hivatása feltenni az olyan kérdéseket is, amelyekre nem az iskolás tények, hanem a mélyebb és igazabb emberi igények, lehetőségek hatalmazták fel őt . . .

⁹⁸ Uo.

Bizonyos, hogy a személyiségnek és a gondolkodónak ez a típusa még az antropomorf mítoszok gyermeke, és Fülep közös kedves festőjével, a mitológiai kompozíciókat megirigylő Cézanne-nal abban, hogy eszményeit, érveit és motívumait a nagy európai múltból veszi, ahogy azt Cézanne nem is tagadta, mondván: képei jobbára „souvenirs de musée”,⁹⁹ azaz múzeumi emlékek. De az is bizonyos, hogy e gondolkodó eszméi bármennyire is „souvenirs d’Europe”, ezt úgy kell érteni, mint a nagy posztimpresszionista mesterek művészetének emlékezőjellegét, a múltnak a valósággal való aktív szembeállításából születtek kételyei, ellentmondásai és eredményei. *A mentalitás a régi, de a viselkedés az újra keres választ.*

A művészet immanens értékvilágának tisztelete és felszínrehozása volt az új művészi gyakorlat vezérlő eszméje, s a fülepi gondok vagy kételyek, melyek mind a művészet immanens sors-problémái köré sereglettek, úgy tekinthetők, mint ennek a gyakorlatnak az elméleti előkészítése és belső kritikája. A földrajzi és a szemléleti távolságok ellenére Fülep így vált a század kibontakozó modern művészetének kortársává. A fontos kérdéseket valamilyen formában — néha éppen magatartásával — mind fölvetette, s köztük azt is, ami a legtávolabb állt indulásának konstellációjától: a természettudományos világképnek és a művészet jövőjének az összefüggéseit.

S talán éppen ez, az egyelőre oly diszharmonikus probléma mutatja az általa végigjárt út értékeit. Az út kezdeténél, a századforduló műveltségében volt ugyanis utoljára eleven és természetes az az igény, amely az élet nagy fordulatait és katarzisait még valamilyen metafizikus valóságtól, a művészetben is megnyilatkozó antropomorf erőttől várta. Az antropomorf kultuszok azóta elvesztették ezt a kiváltságos szerepüket, mert a természettudományos fejlődés nemcsak a valóságot alakította teljesen át, de a mitikus gondolkodás rétegét is kisajátította magának: az igaz ismeretek, a féligazságok és a babonák vegyületéből egész hiedelemvilágot teremtett. A tudomány mítosza azonban nem ambicionálja a művészetben élő mitikus örökség feladatait, a katarzis hordozását és az életnek mint egységnek a képpé formálását. Pedig az élet egységének élménye és képe fontos mind az egyén, mind pedig a társadalom számára. Ma, a művészi katarzis és a művészetben megformált egység deklaszcizálódásának idején az emberek — sokszor a művészek is — cinikus grimasszal állnak a művészethez való viszonyunk betegágyánál.

Hogy ez a viszony előbb-utóbb egészségessé fog válni — és a tudományos világkép jegyében —, az nagyon valószínű. Az új egyensúlyhoz vezető úton azonban nemcsak a jövő pionírjait látjuk, hanem elkísérik őket azok is, akik a hagyományos műveltség legértékesebb részét, a szintézis igényét őrzik, s akik a kritikus percekben sem a cinikust adják, hanem a hívó áhítatával tekintenek a művészetre és az emberre, még akkor is, ha ez az áhítat anakronisztikusnak tűnik. Szerepük fontos: a múlttól vett képpel a jövő iránti felelősségre intenek.

⁹⁹ Fülep maga idézi ezt a Cézanne mondást; „Magyar művészet”, 165.