



*"Szép eszéről,
szép lelkéről..."*

MÁTÉ ZSUZSANNA

TANULMÁNYOK A FIATAL FÜLEP LAJOSRÓL
ÉS MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJÁRÓL

Máté Zsuzsanna

„Szép eszéről, szép lelkéről...”

**Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és
művészetfilozófiájáról**

JGYTF Kiadó, Szeged, 1995.

**Lektorálta:
ILIA MIHÁLY**

**Címlap:
CSÉCSEI KÁROLY**

**Kiadja: Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Kiadó
Felelős kiadó: VARGA ISTVÁN főigazgató**

ISBN 963 7171 55 x

Példányszám: 1000

Terjedelem: 8,25 (A5) ív

Nyomdai és kötészeti munka:

**Délmagyarország Könyv- és Lapkiadó Nyomda Kft.
Szeged**

TARTALOM

Ajánlás	5
I. fejezet: Útkeresés a századelő szellemi életében 1902-1908	6
1. „a nagybecskereki műértő közönségnek”	6
2. „Abban az időben én annak a napilapnak munkatársa voltam, amely... hazánk és országunk legreakciósabb lapja volt.”	7
3. „Nyitva az út mindenfelé.”	13
4. Új művészi stílus	19
5. „Szükségünk van az abszolútra”	24
II. fejezet: A premodern és modern határán állva 1908-1919	27
1. „hatalmasan felfegyverzett emberi intellektusok a modern készültség minden súlyát latba fogják vetni, s a súlyok okozta ingadozás közben az emberiség szellemi életének legmélyebb rétegei fognak megmozdulni.”	27
2. „Az én bevezetésemnek tehát semmi egyéb célja nincs, mint lehetőleg egyszerű, világos módon való megismertetés, még pedig olykép, hogy ahol csak lehet (s minél gyakrabban) Nietzsche jusson benne szóhoz.”	36
3. A Szellem	42
4. Az emlékezés a művészi alkotásban	45

5. „a jelek egy új idealizmus korszakának elkövetke- zésére mutatnak, mely [...] metafizikai szisztémákban fog kikristályosodni...”	68
6. „...a háborúval korszak zárult és korszak kezdődik.”	76
7. Donatello problémája	78
8. A Vasárnapi Kör	81
III. fejezet: A Magyar művészetről – 1923	86
1. „De hiába hallgattak vagy acsarkodtak, a könyv... el- lenállhatatlanul ment a maga útján”	87
2. Európai művészet és magyar művészet	90
3. Magyar építészet, szobrászat, festészet	95
4. Művészet és világnézet	100
5. „Az egyetlen, amivel azonosítom magam, s magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozó- fiám”	108
Jegyzetek	112
Irodalom	129

Ajánlás

Ha nem igazodik el a *Fülep*-szakirodalomban, netán túl soknak találja a körülbelül háromszázra tehető rövidebb-hosszabb részproblémákkal foglalkozó tanulmányt;

– ha valami szintézist adó írásra gondol a fiatal *Fülep* szellemiségéről, életművéről 1923-ig;

– ha elsősorban a művészetfilozófiai kérdések érdeklik;

– ha kíváncsi arra, milyen gondolkodásmódot képviselt az ifjú *Fülep Lajos* jelenünk premodern – modern – posztmodern szemléletéből nézve;

– ha szeretne *Fülepről* úgy olvasni, hogy egyben minél többet olvasson Tőle is:

akkor Önnek szánom e vékony könyvet, bízva abban, hogy haszonnal forgatja.

A szerző

I. fejezet

Útkeresés a századelő szellemi életében

1902-1908

Fülep Lajos 1885. január 23-án született Budapesten. A család hamarosan Nagybecskerekre költözik, ahol apja, *Fülep György*¹ városi állatorvos. 1890-ben a községi népiskolában kezdi tanulmányait, majd négy év múlva a kegyes tanítórend vezetése alatt álló községi fiúgimnáziumban tanul tovább; 1902-ben érettségi vizsgát tesz. Már tizenötévesen cikkei jelennek meg a nagybecskereki *Torontál* c. napilapban. Két év múlva, 1902-ben, a *Nagybecskereki Hírlap* állandó munkatársa lesz.²

1. „a nagybecskereki műértő közönségnek”

Színes, ízes stílusa teszi egységessé a korai írásokat, bármiről is értekeznek; a magyar népi életről, novelláskötetektől, kiállításokról, színházi előadásokról, filozófiáról. **Bár nyelvében már összetéveszthetetlenül sajátos, de értékrendje még nem hasonlít ahhoz, amit később képviselt. Két korai írása különösen élesen szembenáll 1904 utáni szellemiségével.** Az egyik *Fülep* első ismert, kortárs képzőművészetről szóló kiállítási kritikája, *A téli tárlatról*, mely a *Magasságban* 1903-ban jelent meg. Itt még elismerően írt *László Fülöp*, *Márk Lajos*, *Karlovszky Bertalan*, *Szenes Fülöp*, *Vágó Pál* művészetéről, pár év múlva a „műcsarnoki művészet” reprezentánsaiként már elutasította. Másik írása – mely hasonlóan szembenáll későbbi pozitívizmust elutasító véleményével – egyben első filozófiai tanulmánya, *Spencer Herbertről*, aki az „újkor legnagyobb bölcselője”, a pozitivistá gondolkodás „igazi fölépítője”, aki nélkül a pozitívizmus művészetfilozófiája, a „nagy gall oroszán eredeti szelleme” (*Taine* miliő-elméletére utal *Fülep*) létre sem jöhetett volna.³

2. „Abban az időben én annak a napilapnak munkatársa voltam, amely... hazánk és országunk legreakciósabb lapja volt.”

Fülep Lajos 1904-ben Budapestre költözik, egy évig a *Hazánk* című napilap, majd annak megszűnésével *Az Ország* munkatársa 1906-tól. Ön-életrajzi visszaemlékezésében 1969-ben így írt erről az időszakról:

„Abban az időben én annak a napilapnak a munkatársa voltam, amely 1905 végéig *Hazánk*, 1906 elejétől *Az Ország* címen jelent meg. Erről a lapról röviden megmondhatom, hogy hazánk és országunk legreakciósabb lapja volt. Volt még egy, az *Alkotmány* című, amelyről a kor ismerője azt mondhatná, az volt csak a reakciós! De nem, még az se. Az *Alkotmány* ugyan a katolikus klérus lapja volt, a *Hazánk* – *Az Ország* azonban a nagybirtokos mágnásoké, a Nemzeti Kaszinó urai tartották fenn, köztük például olyanok, mint gróf Zselénszky, akit általában úgy emlegettek: „a fekete gróf”, ők a klérusnak se engedték volna át az elsőbbséget. Nos, ennek a legreakciósabb lapnak voltam a belső munkatársa. Nem részletezhetem itt, hosszú volna, hogy volt ilyesmi lehetséges abban az időben, elég itt a tény, hogy lehetséges volt így például az is, hogy ugyanakkor a *Népszavába* is írtam, szerkesztője voltam az akkortájt legradikálisabb irodalmi-művészeti kritikájú folyóiratnak. De még ez is semmi ahhoz a tényhez képest, hogy éppen ebben a legreakciósabb napilapban jelentek meg a kor legmerészebb kritikái, és valósággal sárba taposták a lapot fenntartó Kaszinó és a hivatalos állam mindenható nagyjait, és fölmagasztalták az urakat megvadító újakat, az akkori „moderneket”, pl. a nagybányaiakat, Rippl-Rónait. Hogy ez aztán hogyan volt lehetséges, szintén hosszú volna elmondani az olvasónak, itt is be kell érnie azzal, hogy így volt, lehetséges volt – persze nem vég nélkül, mert nem sokkal az Adyról írt nagy cikkem után, 1906 első negyedében, a mágnások parancsára a lap felelős szerkesztője közölte velem, hogy kívül tágasabb.”⁴

Fülep a *Népszava* mellett a *Magyar Szemle* szerkesztésére utal, mivel ő és barátai (Hevesi Sándor, Márkus László, Kosztolányi Dezső) 1906-ban át-

vették a lapot és a korszak egyik lelegevőbb, legszínvonalasabb folyóiratává alakították.

Az előző részfejezetben jelzett **döntő szemléletbeli fordulat kezdete; a pozitívizmussal, az akadémizmussal való szembenállás 1904-re, első párizsi útja utánra tehető.**

„Mikor először mentem [Párizsba], 19 éves voltam. Nem nagyon tudtam, mit fogok Párizsban találni, de mennem kellett. Budapesten megfuladtam. Párizsban sokat nyomorogtam, magam keveset kerestem cikkekkkel, apám csak épp annyit küldhetett, amiből eltengődtem. A baj különben az volt, hogy amint pénzt kaptam, azonnal könyveket vettem rajta, gyakran a legnagyobb meg gondolatlansággal, beteges mániával és beszámíthatatlansággal. De még többet tanultam, mint nyomorogtam. Reggel 9-től este tízig a könyvtárban ültem, vagy: a nappali órákban a múzeumokban. Nyár lévén, a Bibl.[iothèque] Nat.[ionale] este hatig volt nyitva. Onnan siettem a Szajna másik partjára, a S[ain]te Genevièvebe, melyet hatkor nyitottak. Útközben menet, ettem valamit vacsorára, hogy időt ne veszítsek. Este 10-kor hazamentem, amikor kivettek bennünket a könyvtárból. Fáradhatatlan és telhetetlen voltam. Minél többet fáradtam, annál frissebbnek éreztem magam. Az igazi tudásomnak alapját tulajdonképpen itt vettem meg. Párisnak nagyon hálás vagyok. Igaz, hogy már előzőleg sokat tanultam. Kis gyerek korom óta borzasztó tanuló kedvem volt – de Párisban jutottam hozzá olyan dolgokhoz, mikhez nálunk nehéz volt hozzájutni. Teljesen a magam feje után mentem, nem ismertem senkit, de meg nem is bíztam volna senkiben. Sokat foglalkoztam modern dolgokkal, művészettel, poézissal stb. Főleg érdekelték Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Baudelaire, Rimbaud, Flaubert, Stendhal stb.. Verlaine-t már Magyarországon nagyon korán megismertem, k[örül]belül én voltam nálunk az első. Manet, Renoir, Cézanne, Degas, Rodin etc. T.[oulouse] Lautrec, Guys etc.”⁶

Párizsban felfedezte a művészetet és rálelt az individuumra s egyben önmagára. Ahogy hazaérkezik, rögtön utálja Budapestet, érzi a táplálékhiányt, hiszen művészet nélkül, „örökké új impressziók nélkül” nem tud élni, s lelke „gyomortágulásban szenved, folyton éhes”.⁷ Ekkori egyéniségkül-

tuszát, szélsőséges individualizmusát *Dutka Ákos*nak, 1905-ben írt levele szemlélteti:

„Az ön vajúdása és életre valótlansága azonban már kezd egy kicsit soká húzódni. Nem tudom, mi lehet az oka, de meg vagyok győződve, hogy az én közelemben – nem dicsekvéskép mondom, de úgy van – úgy helyre jönne, mint a pinty. Először is tudnék az ön lelkének való s egész lelkét betöltő táplálékot nyújtani, más részről pedig meg tudnám tanítani önmagának a becsülésére, és még valamire, ami a legveszedelmesebb dolog a világon, de amelyen ha megáll az ember, akkor erős és túl van minden veszélyen – valami filozófiai tartalmú nagy nihilizmusra, egy körülöttünk való nagy Nihilnek a megteremtésére, amely nem ismer szentimentalizmust, melancholiát, nem ismeri az élet akadályait, sem a nyomorúságokat, nem ismer semmi szentet, csak olyat, amiben gyönyörűsége telik az ember lelkének, művészetet stb. a többi meg egyáltalán nem létezik. Ahol vagyok, ott vagyok, a környezet egyáltalán nem számít, lehet mellett[em] akárki és akármi az rajtam nem változtat, történjék bármi, én megmaradok önmagamnak s belém senki sem nyújthatja a karját. Ami nekem nem kell, arról nem veszek tudomást, megsemmisítem és megteremtem magamnak azt, ami nekem kell. Mert én vagyok az Isten, a világ és én ráülhetek arra a bolygóra, amely éppen nekem tetszik. És érzem mindezt, nem ismerek el nálam senki erősebbet, ki tudna hát engem befolyásolni, akadályozni? Olyanná teszem az életem, amilyennek én akarom. Nyomorúság nincs, csak én lehetek nyomorult. Ön fél a holnaptól, az ebéd hiányától, a cigarettahiánytól – hát micsoda ön? Hát van-e szüksége minderre? Hát állat ön, akinek mindent készen a helyébe vigyenek? Hát nyomorúság az, ha nem élek szakasztott úgy, mint egy prokurista, vagy egy bankhivatalnok? Hát nem vagyok én a nagy és megtörhetetlen egység akkor is, ha nincs mit ennem, ha nincs hol aludnom? Ha kint vagyok az utcán, ha bent a szerkesztőségben, vagy a kávéházban, mindenütt csak én lehetek egyedül, mert rajtam kívül semmi sem létezik. A cigaretta, az ebéd, a lakás mind csak ugyanazon atomoknak más-más alakulása, amelyeknek letekintek a ding an sichjére s eldobom őket. Minek az nekem? A holnap? – hát nem elég a perc? Aki a percet mű-

vészettel tudja betölteni, azaz élet legnagyobb művésze. Akik már a holnaptól is félnek, azok az élet nyomorékjai! Hát vajjon holnap is nem én leszek-e én, nem fogok-e élni, nem teremthetem-e meg magam körül újra olyannak az életet, ahogy én akarom? Ha úgy akarom, egy évig bezárkózom a szobámba és ki sem mozdulok, hogy nem látok egyetlen embert se, de ha megint úgy akarom, soha haza nem megyek. Ott vagyok otthon, ahol állok, a föld mindenütt föld, az ég mindenütt ég, az ember mindenütt ember s a művész mindenütt csak művész. Nem energia kell ehhez, de gondolkodás, intelligencia és műveltség, tudás, sok tudása, s tudása főként annak, hogy a minden semmi s a semmi minden. Az élet szavakból áll, tradíciókból és konvenciókból – ha nekem nem kellene, egyszerűen felrúgom őket. És bizony föl is rúgom.”⁸

E fenyegetés egyre inkább valósággá vált: **konvenció rombolás az új nevében.** *Fülep* – a képzőművészetre is átvihető küzdelmet a színház megújításáért harcolóktól, a *Tháliások*tól tanulta. A *Thália Társaság* alapötlete *Benedek Marcell* emlékezetében a fiatal *Lukács György*é volt:

„1903 őszén vetette fel *Lukács György* egy modern színpad megalapításának tervét, ekkori elgondolása szerint a bécsi *Dramatischer Verein* mintájára. *Bánóczi László*val együtt hárman foglalkoztunk a tervvel, amely alighanem a többi diáktervek sorsára jut, ha kapcsolatba nem kerülünk *Hevesi Sándor*ral, a *Nemzeti Színház* fiatal rendezőjével, aki elfogadtatta velünk a maga sokkal érettebb művészi elgondolásait...”⁹

A József körüti Baross kávéház híres „balszélfogó” asztalánál találkoztak az alapítók és a társaság színészei, sőt az akkori színész nagyságok, *Pethes Imre*, *Somlay Artúr*, *Csathó Kálmán* is idejártak. *Fülep* alighogy Pestre költözik, máris barátságot köt *Hevesi Sándor*ral. Elsőként *Hevesi* hat *Fülepre*, naturalizmus-ellenességével, új stílus keresésével; később *Fülep* segítheti *Hevesit* abban, hogy modern színházi törekvéseiben kilépjen a magyar provincialitásból. *Edward Gordon Craig*, a XX. századi színházművészet egyik legfőbb megújítója, teoretikusa és *Hevesi Sándor* között *Fülep* közvetítésével jön létre szellemi kapcsolat. *Gordon Craig* folyóiratában, a *The Mask*-ban 1908-tól többször is ír illetve szerepel *Hevesi*. (A

Tháliások szellemisége él tovább akkor, amikor *Hevesi, Lukács* és *Fülep* együtt szerkesztik 1911-ben a *Szellem* c. folyóiratot. A *Tháliások* által fordított, rendezett, előadott színházi darabok jelentik az idős *Fülep* számára az örök mértéket, a hatvanas évek magyar színháza is „*hitvány*” volt ahhoz képest.¹¹⁾ Visszatérve az 1905-ös esztendőhöz: *Fülep* művészetkritikái – bekapcsolódva a *Tháliások* küzdelmébe – sorra támadják a színházi és képzőművészeti tekintélyeket (*Jászai Marit, Benczúr Gyulát, Stróbl Alajost, Zala Györgyöt*).

Párizs, a *Tháliások* modernizmusa és *Ady*: Új versek kötete – a fiatal *Fülep* szellemi fejlődésének stációi. Szinte már legendásnak mondható *Ady Endre* és *Fülep Lajos* kapcsolata. Az *Új versek* megjelenése után *Fülep* rögtön „*köszönti a Holnap hőseit*”, aki a „*tilinkós álparasztok és finom kultúrlegények sivár zsivalya után*” elhozta az „*új magyar verseket*”, mely a „*jelené és a jövőé, a szuverén, az exkluzív, a választottaké, az elragadó erejű dal, az ősi ritmus új melódiája*.”¹² *Ady* levélben kezdeményezi ezután az ismerkedést a szerzővel¹³. *Fülep* 1969-ben így emlékezik:

„*Személyesen nem ismertem Adyt, nem is láttam soha. A cikk után nyomban írt, látni óhajt, ha én is őt, menjek el valamelyik délután 6 óra tájban a Szabadság kávéházba. Érthető az óhaja. Az a cikk sokat jelentett neki. Tudni kell, hogy Ady nagyon sokáig, később is tudatában élt, őalóla bármikor kiránthatják az egzisztenciális talajt, olyan helyzetbe kerülhet, amilyenben az ő költséges életmódjával – az éjszakázás, az ital sok pénzt kívánt – nem élhet, másképp élni meg nem tud. Érthető, hogy amikor annyian el akarták veszíteni, ez a szívvel-lélekkel melléje állás nagyon jólesett neki, még ha egyelőre csak «erkölcsi» segítségére sietés volt is, de használt neki másképp is, és különösen elámultatta, mint mondta, hogy a cikk éppen olyan helyen jelent meg, ahonnan csak az ellenkezőjét várhatta, vagy hallgatást. Jól tudta, ha ilyen cikk ott valamiképp megjelenhetett is, az ilyen kiállítás nem veszélytelen. Említettem, hogy ugyan csak részben az *Ady*-cikk miatt, főképp egy másik kaszinói előkelő szerző színművének kivégzése miatt, végül is fölmondták az állásomat.*”¹⁴

A legenda egy másik része arról szól, hogy *Ady* nevezte el a fiatal *Fülep*et „szakállas Krisztus”-nak¹⁵. Valójában *Fülep* barátai, így *Dutka Ákos* – Krisztus szakállja miatt *Fülep-Krisztus*nak nevezték, utóbb *Ady* is. *Fülep* már 1905-ben így írja alá egyik bizalmas levelét:

„agg cimborád
és Krisztusod
Fülep”.¹⁶

Nem tudom, értekeztek-e vajon annyit *Ady* „*elbűvölni akaró és elbűvölni tudó*”¹⁷ hangjáról, nézéséről, szemeiről; mint a fiatal *Fülep* misztikus megjelenéséről, „*szép eszéről*”, „*szép lelkéről*”¹⁸, „*emberarcú prófétaságáról*”¹⁹, különös, álomszerű, krisztusi alakjáról (és szakálláról) „*földi mezben*”²⁰. „*How is the beard?*” (Hogy van a szakállja?)²¹ kérdezi *Edward Gordon Craig* is 1908-ban, egyik baráti levelének végén.

Végül Párizs még egyszer. 1906-ban fél évet tölt kint. Ekkor fedezi fel *Cézanne* és *Gauguin* művészetét, túljutva az impresszionizmuson; barátságot köt *Vályi Félix*szel, *Lavotta Rezső*vel, *Csók István*nal. Párizsi letelepedésének tervét²² súlyos betegsége, a bélátónia hiúsítja meg²³, így hazajövele után mintegy fél évig a szülői házban próbál gyógyulást keresni.

Alig múlt 21 éves és vannak, akik kinevezték a „*legelső magyar műkritikusnak*”.²⁴ **Második párizsi útja után született művészetfilozófiai tanulmányok koncepciójára** – e stációk után – **folyamatosan építkezik egész életművével.**

3. „Nyitva az út mindenfelé.”

A huszonéves *Fülep* a századelő szellemi áramlatában érzékenyen reflektál a pozitívizmus hitelvesztésére, ugyanakkor lelkesen fogadja a metafizika előretörését. Nemcsak ismerője, de értő bírálója is a pozitívizmusnak (*Hangok a jövőből* 1906); a pozitívizmus háttérét adó (premodern) világszemléletnek; a felvilágosodás Ész-emberének, aki hisz abban, hogy a világ racionálisan megismerhető, törvényei egzakt módon számbavehetők és a felfedezett igazságok öntörvényűek. A századeleji általános szellemi helyzetkép leírása *Fülep*nél ugyanúgy egy korszak végét jelzi, mint a fiatal *Lukács Györgynél*. *Hangok a jövőből* (1906) című tanulmányában sorra megkérdőjelezi e (premodern) világfelfogás axiómáit. Az egzakt ténytörvényesség, a materializmus, az örök igazságok bomlását retorikus gúnyjal írja le:

„Az egzakt agyvelők sűrű táborában bomladozás észlelhető, s a nagy nehezen rendbe szedett sorokból áruló látnokok szakadnak ki, akik a szigorúan tudományos köntös megőrzésével egy eljövendő idealizmus korszakáról tesznek hitvallást.”²⁵

„Rossz idő jár most az igazságokra. Az utolsó menedéket, az igazságok Noé bárkáját, a matematikát kikezdte, ha nem is a tenger vize, de éppen maguknak a bent ülőknek néhány exponált helyre állított evezőse és kormányosa. Kételyek állanak szembe azokkal az abszolútaknak hirdetett matematikai igazságokkal, amelyekre, ha eddig sikerült levezetni valamilyen tudományos formulát, hát minden rendben volt. Milyen sors vár hát akkor például a természettudományokra, ha bizonytalan formuláik mögé nem tudják odaállítani fedezetnek az abszolútaknak hirdetett matematikai igazságokat, melyek maguk is fedezetet keresnek? A materializmus, mely időközben szépen megalkudott velünk, mire fogja tenni a kezét tanúságképpen? Csak nem a szívére?”²⁶ A „bomlás illata” mögött mégis érződik az „új idealizmus korszaka”, a „metafizikai szisztémákra” épített új világfelfogás. *Fülep* lelkesedése egy olyan új „tudományos metafizikának” szól,

melynek megszületése során „*el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbjára.*”²⁷ E „tudományos metafizika” előhírnökei Schelling, Schlegel, Novalis; velük valamint az individualizmus és szubjektivizmus érvényesülése révén juthatunk el hozzá.²⁸ A tanulmány utolsó bekezdésének hatásos tömondata – „*Ma-várunk.*”²⁹ – **jelzi a fülepi attitűdöt: nem tudja, milyen lesz ez a lelkesen várt új világfelfogás, de tapasztalja, érzi a szétesettséget és az individualizmus, idealizmus, szubjektivizmus előretörését.**

Nem véletlen, hogy a következő filozófiai szöveg, az 1906-ban írt „*Stirner*” éppen ezzel foglalkozik. A *Szerda* című újságban megjelenő „*Stirner*” esszé jó előtanulmánynak bizonyul egyben a *Nietzsche*-fordításhoz is. (1906 végén *Alexander Bernát* bízta meg *Fülep Lajost Nietzsche: A tragédia eredete* című művének fordításával a *Filozófiai Írók Tára* számára.) A század eleji *Nietzsche* divat hatására az elfelejtett *Max Stirner* (1806-1856) is újra belépett az érdeklődés középpontjába. *Fülep* alkalmi írása *Stirner* születésének 100. évfordulójára született, főművéről a „*Der Einzige und sein Eigentum*”-ról³⁰ („*Az egyetlen és tulajdoná*”-ról, 1844).

A *Stirner* tanulmányt olvasva – *Pernecky Géza* szerint³¹ – *Stirner* individualizmusának álarcja mögé bújik a szerző, s már képtelenség eldönteni, hogy valójában „*Ki ez, Stirner, Fülep vagy már Nietzsche,...*”³². **Egyetértve *Vekerdi László*val, a tanulmány nem valamiféle azonosulás a stirneri énfelfogással, inkább annak bizonyítéka az empatikus hang, hogy *Fülep* metaforáját használva – ő már megmerült a stirneri individualizmus folyójában, de szerencsésen megtalálta a „*túlsó oldalt*”, mely továbbvisz.**³³ „*Ilyen folyó – örvényekkel tele – Stirner.*” S mint e folyó jó ismerője ír *Fülep* a tipikus, az énre váró örvényekről: a fixa ideákkal való leszámolásról; az abszolútumtól való felszabadulásról, a kábító, elfogulttá tévő szeretet elutasításáról; a hitelenségről, Isten megtagadásáról, hiszen *Stirner* örvényében „*Isten fogalma az évezredekben át ebbe a fogalomba beleplántált és összetömörített emberi szuggesztiónak vissza-*

hatása az emberekre; ugyanúgy, mint a haza, az állam, a jó és a rossz stb.”³⁴

„Stirner egész filozófiája – minden metafizikának halálos ellensége – az Énre épül, a személyes Énre, magamra szőröstül; az egyén tökéletes indeterminizmusán álló egoisztikus individualizmus.”³⁵ „Az én teremti meg a világot, tulajdonít értéket ennek vagy annak.” A stirneri „hatalmas Én, mindennek teremtője, megcsinálta maga körül a nagy Nihilt.”³⁶

Fülep nemcsak e stirneri folyó örvényeire figyelmeztet, hanem – a metaforikus beszédmódnál maradván – tisztító, frissítő hatására is, s tulajdonképpen ennek szól a lelkesedő hangnem. Hiszen e stirneri folyóban egyaránt ott van a bátor Én; önmagam megtalálása, megismerése; „egy voltam öntudatának”³⁷ megóvása; a tragikusan véges Én; a tudat, hogy „önmaga és az élet átérését ki-ki maga keresheti csak meg magának.”³⁸ Stirner harcos egoizmusát ezért becsüli Fülep és állítja szembe a tételes keresztény vallás krisztusi békés egoizmusával. Krisztus nem más, mint az „emberiség nyugodt jólétet kereső egoizmusának megnyilatkozása”, „ő maga a mi lényegünkéből való lényeg, a megtestesült egoizmus.”³⁹

„Az elnyomott osztályok minden nyomorukat csak addig tudták elviselni, amíg keresztények voltak; a kereszténység nem engedi szóhoz jutni elégedetlenségüket és lázongásukat.”⁴⁰ Stirnert, a fanatizmus esküdt ellenségét, a krisztusi békés egoizmus leleplezőjévé avatja Fülep:

„Micsoda fegyvert adott Krisztus a világ kifosztóinak kezébe! Megvan a vallásnak az az előnye a Stirneré és Nietzscheé fölött, hogy rejtettebb, nem vall színt, kétszínű, egyszóval – jezsuita. Van-e ennél nagyobb veszedelem? A krisztusi vallás milliókat fosztott meg a földi élet kihasználásától, örömeitől. Csekély kárpótlást adott érte: egy sereg kísértetet, fixa ideát, babonát, lelkiismereti rémet, illúziót. Hát a milliók, a kifosztott milliók örömei, gyönyörei, kincsei hol vannak? Egyeseknél, akik még csak nem is übermenschek, legföljebb egoisták, a rosszabbik fajtából, öntudatlanok. Stirner és Nietzsche legalább erőt kér attól, aki érvényesülni akar; a keresztény tanítás kihasználásával zöld ágra vergődhet minden gyáva és kétszínű birka. A millióknak, a maguk érdekében, már csak egy kívánságuk lehet: ne új

morált adjatok nekünk, legyen az krisztusi vagy antikrisztusi – vegyétek el mind, ami van! Valahára!”⁴¹

A fiatal Fülep ritka érzékenységgel fedezett fel addig kevésbé ismert értékeket, így Ady költészetét, Cézanne és Gauguin művészetét. 1906-8 között írt négy tanulmánya az elsők közé tartozott, melyben a francia közízlés ellenében Cézanne megkapta helyét a múlt művészetének legnagyobb mestereinek sorában. Míg kortársai Cézanne-t az impresszionisták közé sorolták, Fülep lényeges felismerése, hogy Cézanne „reakció az impresszionistákkal szemben”.⁴² Alapvető különbségként a cézanne-i művészet szubsztanciáját, az anyag kezelését jelölte meg Fülep.

„Cézanne különösen egész testével és lelkével suhant rá az anyagra, melynek meglátta igaz színeit s a levegőt, mely mindenütt körülveszi. A brutálitás csakugyan nem hiányzik a Cézanne művészetéből; másnál talán erőszakosságként hatna az, ami nála tiszta erő, mely mindenkor művészileg jelenik meg. Cézanne végig kitartott az anyag mellett;...”⁴³

Másik, a művész halála után nekrológnak beillő tanulmányában Fülep a cézanne-i életművet egészében láttatva annak primitívségére, primitív hitére hívja fel a figyelmet. Alapos olvasás nyomán érthetjük meg, mit is jelent ez a szó Fülepnél. A primitív hiten alapuló művészetben egybeolvad mű és élet:

„Olyan primitív, mint maga a természet, melynek egyformán fontos minden atom, szín vagy forma, nevezzük bár mi azt szépnek vagy nem szépnek, jónak vagy rossznak. Mit tanítanak Cézanne képei? A természet mezítelen lélekkel, elfogulatlanul, fixa ideák nélkül való látását. Azt, hogy mikor a művész a természettel szembetalálta magát, megszűnt létezni számára minden azon az egy érzésen kívül, amely az adott pillanatban a természethez fűzte. A hit, a végtelen, a mélységesen naív hit. Gondolat, gondolat nagyon kevés bánthatta. Legfeljebb ez a három, a végtelen, naív hitben fogant: nincs más, csak én és a természet; nincs más látás, csak az enyim; nincs más igazság, csak az enyim.

*Ügyes, finom, izléses, jó művészek apró szenzációi mellett úgy hatnak a Cézanne kolosszális átélései, mint egy igen jó színházi előadás mellett az életnek valami egyszerű, de nagy drámája. Semmi esztétika, teória, metódus, mondvascináltság, hatáskeresés vagy bármi hasonló jó föl nem fődözhető nála. Érezzük: itt egy titán monologizál.*⁴⁴

Egy évvel korábbi *Művészek és korunk* című tanulmányában a nagy művészetről – Cézanne primitívségéhez hasonlóan – mint életintegratív művészetről ír. Az élethez, a művészet „egyetlen alapjához” való visszatérés, korunkban nagy áldozatokkal jár, s erre csak a nagy emberek, a nagy művészek képesek, akik vállalják a meg-nem-értettséget; a kirekesztettséget; koruk „megelőzésének” tragédiáját és rehabilitációs dicsőségét, a mindennapi létezés gondjait, gyötrelmeit.⁴⁵

Végül az 1908-ig született Cézanne-tanulmányokból még egy fülepi képzőművészet-esztétikai gondolatot emelnék ki tanítványa, Tolnay Károly nyomán. Tolnay szerint Fülep észrevette Cézanne művészetében az esztétikaival egyenértékű etikai aspektust⁴⁶. Cézanne mind életmódjában, mind művészetében megalkuvás nélkül őszinte maradt:

*„Nem játék és nem találgatás neki a színproblémával való bajlódás; tragikus komolysággal, félelmes meggyőződéssel veti rá magát. Reáteszi mindezt. És 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 beleékeli a maga ősi harmóniáját.*⁴⁷

Fülep 1907 ősztől felgyógyulása után ösztöndíjjal Olaszországba (Firenzébe majd Rómába) utazik, ahonnan véglegesen 1914 júliusában tér haza. A hét évet rövid időkre többször megszakítja nagybecskereki, budapesti, erdélyi, franciaországi, londoni, svájci utazásokkal.⁴⁸ Firenze különös hely, egybeolvad az ódon az újjal, a művészet, a tudomány a mindennappal. Mindennap elsétál az „Albiziak sikátorának ódon, megfeketedett palotásorai között, ezen a talán legrégebb és jellegzetesen firenzei utcán, mely alig szélesebb az ember kinyújtott két karja hosszánál, ahová a nap csak

délben süt be, jövő-menő kereskedők és inasok lármájától hangos, kik most a feudális palotákban tanyáznak (itt van a Papini-cég bútorkereskedése is), samaras kordé gazdája kiabál, és csattogtat ostorával kegyetlenül, a peccsenyesütő-boltban fenyőmadarak, csirkék és verebek glédában forognak a nyárson, s a kis téren az öreg történettudós Garibaldi hőstetteit magyarázza, krétával a kövezet sok százados öles kockáira rajzolgatva a térképet – ...⁴⁹. Sétájának célpontja a firenzei *Biblioteca Filosofica*, amely a város nyilvános könyvtára, és egyben – egy gazdag amerikai hölgy jótékonyaságából – a világ egyik akkori legjobb filozófiai könyvtára. Fülep 1925-ben így mutatja be az intézményt:

„Az elavult, elvéhédtt intézmények között s velük szemben új, életrevaló intézmény, a forrongó gondolat műhelye, egymással mérkőző eszmék laboratóriuma, a tanulás, a munka, a kölcsönös nevelés baráti fészke a szellemi munkások számára, szabadiskola a körülötte megmozduló és odavonzódó szélesebb rétegek számára. Itt nincs semmiféle ceremónia, formáság, fontoskodás; akinek könyv kell, kap; aki filozófus-társakat keres vitára, itt talál; aki a legújabb szellemi áramlatokkal érintkezést keres, itt része lehet benne: a hatnapi munka és készüllet után vasárnap délután megnyílnak az előadóterem ajtajai a nagyközönség számára és – van mit hallania... Voltak köztük olyanok, kik már akkor, vagy nem sokkal később jelentékeny tényezői az olasz közéletnek, s voltak csöndes, magukba zárkózó kutatók és meditálók, kik csak a maguk vagy meghitt barátaik számára gyümölcsöztek; az ifjúságot szerető egyetemi tanárok; modernista papok; az indus, kínai, görög, modern filozófiatörténet hivatásos művelői; a filozófia és pszichológia minden ágának munkásai a nagy aggastyán Franz Brentanótól kezdve egyetemi hallgatókig; s a derékhad, az akkori ifjúság: Mario Calderoni, az értékelmélet szóvivője; Giovanni Amendola, a logikai és etikai problémák éles elméjű analitikusa, mint ember a maga emelkedett, puritán erkölcsi eszméinek megtestesülése; Piero Marruchi, az indus, az ó- és a középkori filozófia kimeríthetetlen tudású ismerője, embernek olyan, hogy ha a középkorban él, bizonyosan szentként tisztelik, zárkózott, szerény, de minden beszédnél lenyűgözőbben sugárzik belőle a megtisztult,

tökéletes lelkiség; Prezzolini, akit már ismerünk; Papini, aki legsűrűbben állt ki a dobogóra, s csaknem ugyanannyiszor képesíti el a már mindenre felkészült közönséget – s még annyian mások.”⁵⁰

A fiatal *Fülep* Firenzében otthonot talál, szellemi társakat, régi és új e forrongó, eleven világában pedig csak tanul, tanul; behatol abba a kultúrába, „*mely mindennél jobban*” érdekli, a középkor és a reneszánsz korába, *Jacopone de Todi, San Francesco (Szent Ferenc), Dante, Giotto,*⁵¹ később *Petrarca, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Donatello* világába.

4. *Új művészi stílus*

Fülep első művészetfilozófiai koncepciózus tanulmánya az *Új művészi stílus*, 1908-ban az *Új Szemlében* jelent meg. Későbbi elméleti témáinak genezise ez a munka, *Fülep* úgy ír róla egyik levelében, mint készülő könyvének egy részletéről.⁵² (A tervezett mű nem készült el.)

A tanulmány a szerzőt hosszabb időn át foglalkoztató problémafelvetések sorából és az erre adott további kérdések vagy lehetséges válaszok kauzális láncolatából épül fel.

1. *Fülep* felismerte a századelő általános szétesettségének állapotát, a szellemi válságot, a „*bomlás illatát*” (*Hangok a jövőből*, 1906). **A pozitívizmus hitelvesztésén túl egy sokkal mélyebb krízist is észlelt, mégpedig a régi esztétikák, művészetfilozófiák és magának a nagy művészetnek a válságát is.**

„*Mindent föladtunk. Föladtuk 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 egységébe vetett hitünket. Föl a fejlődés logikáját. A művészetek egymásból kiválásának és végre magukra utaltságának tételét. A törvényszerűségeket, azokat is, amelyeket mi olvas-*

tunk beléjük, azokat is, melyek belőlük kínálkoztak. Föl a határokat, a lehetetlenségekbe való beletörődésünket. A mutatott utakat, a sima utakat.”⁵³

2. A mindent feladás oka az alkotások szubjektívizmusa, az individuális uralma. *„Csak az egyént nem adtuk föl. Eljön a nap, melyen föl akarjuk adni az egyént is.”*⁵⁴ Miért? Kérdezhetjük a szerzővel. A legjobbak, a legnagyobbak érzik, tudják *„hogyan egy új világot, új művészetet építeniök, lehetetlen másra, mint magukra. A maguk szövevényes, ezer különféle elem-ből összeszőtt, teljes mértékben heterogén, ingó és egyéni voltakra. Teremteniök egy művészetet – egészen magukból, megtalálni az egészen egyszerű elemeket, azokkal menni előre és emelni belőlük nagy épületeket. Nincs, aki adhatna nekik, és ők nem tudnak elfogadni. Lehetetlen.”*⁵⁵

Fülep válasza tehát: a heterogén, az individuális, a csak egyéni nem tud új, nagy művészetet teremteni.

3. A koncepció problémafelvetésének következő kérdése: miért nem elég a nagy egyéniség? Felelete: **mert a mű több mint egyéni, a műben rögzül az egyéni mellett valami „pozitív”, „állandó”, valami „örökkévaló”.** Korunk széthullott világában, heterogén, torzóban maradt művészetében óriási *„mélység tátong az ingó és változó egyén s az alkotás állandó s örökkévalóságot akaró természete között.”*⁵⁶

4. Az eddigiekből következően felbukkan egy új kulcsmozzanat: a **relativitás. De nemcsak a művészet relativizálódott, hanem a „művészet nézése” is, a kritika, a művészetfilozófia, az értelmezés, a befogadás egyaránt.** Mindez a művészi jelenségek *„magunk módja szerint való értelmezéséhez”*⁵⁷ vezetett, így nemcsak *„annyi művészetünk van ma, ahány művészünk, hanem annyi kritikánk is, ahány kritikusunk.”*⁵⁸

5. Fülep gondolatorának középpontjában egyetlen kérdés áll: korunk heterogén, széttöredezt, szubjektív világában, világa után **lehetséges-e még a nagy művészet, s ha igen, akkor az milyen?**

6. A válaszhoz úgy juthatunk, ha visszanézünk a múltba. Úgy tűnik, hogy a jelen problémái az élet, a művészet individuum alapúságából fakadnak. *Fülep* – a művészettörténetet vizsgálva egy-egy korszakon, kultúrkörön belül – **az abszolút, állandó stílusosság elvesztésével – fordított arányban az individualitás növekedését tapasztalja**. Például az egységes, harmonikus görög kultúrára az Énre építő szofisták, *Protagoras* hozza a bomlás korszakát.⁵⁹ Az abszolút stílus és az individualizálódás fordítottan arányos mozgása nemcsak az egyes korok, korszakok periodikus változásában figyelhető meg, hanem **egyetlen egy nagy mozgást is észlelhetünk a művészetek kezdetétől napjainkig**: az egyiptomiak, a görögök, a középkori kultúra után a stílus a reneszánsztól kezdődően veszít egységes művészetteremtő erejéből, párhuzamosan az általános individualizálódás növekedésének folyamatával. Ebben az értelemben a stílus fogalma *Fülep*nél már érintkezik a reneszánszig meglévő egységes „közös érzék” („*sensus communis*”) fogalmával.

7. Szükségszerűen érinti tanulmányában azt a művészetfilozófiai problémát is, melyet a **művészet életintegrációjának** nevezhetünk. A reneszánszig a művészet az élet szerves része a vallás, a gondolkodás, a mindennapi lét adott homogén világfelfogásában.⁶⁰ Azonban már a középkorban az ember lelki életének elmélyítése és egyben kiemelése elindítja azt az individuális folyamatot, melyben az ember kezdi mind „szabadabban” megtalálni önmagát, és „*ami nem kisebb fontosságú – a természetet*”.

„*Individualizmus és naturalizmus egy tőről hajtanak ki, az új lelki élet egyik legnagyobb megindítójában – még mindig a vallás és az egyház határain belül –, Assisi Szt. Ferenccben csodálatosan találkozik az ember lelki szabadságának s a természetnek egyszerre való megérezése. A renaissance világfelfogásába és lelki életébe új elemek folynak bele. A renaissance alaposan megismeri az antikokat, életüket, filozófiájukat, művészetüket, megismeri és érti, a renaissance előtt megnyílik a világ, új világrészek és népek, új országok és világfelfogások ismerete lesz sajátja. Minden egyes ember előtt utak nyílnak meg a maga egyéni életének és világfelfogásának megteremtésére, a módok és eszközök előtte vannak. A*

homogenitásnak természetszerűleg vége. A keresztény vallástól és egyháztól emancipált egyén teljes lélekkel fordulhatott önmaga s a természet felé. Egész a renaissance-ig van egy egységes világfelfogás – a kereszténységé –, mely minden emberre érvényes. Amelyből támadhatott, pl. egy speciálisan keresztény művészet. Zavartalanul és organikusán, egységesen. A renaissance – a kereszténység végének kezdete. Az emberekben meginganak a közösségek. Nem olyan biztos minden, hogy ez így és az úgy van. A hangsúly áttevődik a közösségről a különbségekre. Ami kezdődik a kereszténységgel, a lelki élet, most, többek közt az idegen hatások érintésétől is, mint egyéniségek élete bomlik ki. Nem is kellett volna több, elég lett volna már annak tudata, hogy a keresztény valláson és egyházon, gondolkodáson és életen kívül vannak mások is, amelyek fölérnek a keresztényével, vagy akár különbek is nála. Ez a tudat hatja át az egész renaissance-ot.”⁶¹

8. Az individualizáció szabadságának azonban ára is van: „Az ember kezd magára maradni.”⁶² A vallás magánüggé válik, hitét, „a maga módja szerint való látását, világfelfogását maga fogja megcsinálni magának minden intellektus, később – stílusát – minden valamirevaló művész.”⁶³ „Az egységeknek és harmóniáknak ettől kezdve vége, vége mindennek, ami abszolút, helyébe jön a relatív, az egyén;...”⁶⁴ Az individuális alapú művészet végső állomása az impresszionizmus, mely a művészet reneszánsztól tartó relativizálódásának folyamatában egy „befejezett valami ma, melyből az utak kifelé vezetnek.”⁶⁵

„Az egyének útjai szanaszétjével vezetnek a művészet közös nagy szükségyszerűségének érzete elvész, és helyébe jön az egyének belső életének szükségyszerűsége.”⁶⁶ **A belső lélek lesz a mai művészet megváltója.** A kiemelkedő, nagy művészek, a nagy egyéniségek az „egy művészetet” keresik.

„Ma nincs művészet, hanem egyéniségek és egyéni művészetek vannak, és mégis minden nagy egyéniség magát az egy művészetet keresi. Nézzétek az egyént, amint nagy erőfeszítéssel tör felfelé, az állandó, az örökkévaló felé. Kire támaszkodjék, énrám, tirátok? Nekünk mindnyájunknak alig van egyetlen közös akaratumk, közös érzésünk, közös törekvésünk. Hol kezdjen, mibe kapcsolódjék, mit folytat? Előtte semmi, utána semmi, körötte semmi. Mindent magának kell megteremtenie, neki kell kezdenie, keresztülvinnie

művészete legelemibb elemeitől föl a harmóniáig. Nézzétek, egy fölfelé törő vonal, alatta nincs amire támaszkodjék, ahova fönt kapcsolódni akar, nem éri el. Lóg a levegőben, és nem marad számára más, mint hogy erre a levegőben lógó vonalra, mely egyszerre a kezdet és a vég, ó, egy rövid kezdet és vég, hogy erre építsen, mindenkitől külön, kizárólag magára, egy voltára, egyéni voltára.”⁶⁷

Éppen ezért korunk művészei a nagy kezdők, a torzók, a töredék alkotói. Fülep koncepciójában a művészet változásának a folyamata az „általánosból az egyes, az abszolútból a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett.”⁶⁸ **Korának teljes bomlásából egy út kínálkozik: a belső lélek újra kívánja „a művészetek nagy és abszolút érvényét, nem az egyéniségek nivellálásával, hanem egy egységet az egyéniségek fölött.”**⁶⁹

*„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, s amely éppúgy magán viselné – mint egy nagy időnek és rokon törekvésnek megnyilatkozása – az örökkévalóság bélyegét, mint az egyiptomi vagy a görög művészet, a gótika és a renaissance. ...[...]... Nem hiszem, hogy a művészetek fejlődésének útján az individualizmus jelentse az utolsó etapot, legalábbis nem abban a formájában, melynek fogalma ma a mi lelkünkben él.”*⁷⁰

Az individualizmus kritikája (háttérben az impresszionizmus bírálatával) mellett Fülep minden csodálata a nagy egyéniségé, de minden nagy művésznek, **egyénnek szüksége van metafizikai alapra; az ideák, elvek, hiték egységére; az adott közösség mindent átható voltára; az új művészi stílus bázisára, – ahogy későbben fogalmaz: a világnézetre.**

5. „Szükségünk van az abszolútra”

A fiatal *Fülep* 1904-től 1907-ig Budapest szellemi mindennapjaiban élt, igazolja mindezt a *Hazánk*, *Az Ország*, a *Művészet*, a *Magyar Szemle*, *A Hét*, a *Szerda*, az *Új Szemle*, a *Modern Művészet*, a *Magyarság* hasábjain megjelent mintegy 180 írása. Ezután hét évig az európai művészet és szellemiség ünnepnapjai következtek. Éppolyan otthonosan mozgott a párizsi *Salon d'Automne* kiállításain, mint a firenzei *Biblioteca Filosoficában* vagy a római antikváriumokban.

Szellemi útkeresése a konvenciók rombolásával (pozitivizmus, akadémizmus) indult, majd a párizsi utak, *Ady* és a *Tháliások* hatására kora modernizmusának lett kritikus felfedezője. Megmerül a stirneri individualitás folyójában, de túléli Semmit és Nihilt teremtő örvényeit. Ekkori világfelfogásának összegzője az *Új művészi stílus* című tanulmány, amelyben a jelen szétesettségéről, az individualitás negatív hatásairól, a mindenre kiterjedő relativizmusról, a művészi élet széthullásáról értekezik; vágyódva a pozitívra, az állandóra, az abszolút stílusra, a valami „örökkévaló”-ságot sugalló nagy, egységes művészetre.

Feltűnő az a világfelfogásbéli azonosság, mely *Fülep* és a *Tháliások* egyik alapító tagja, a fiatal *Lukács György* ekkori írásainak összevetéséből kiderül. *Fülep* azt kérdezi, hogyan lehet megóvni a művészetet a teljes széthullástól, a szubjektív relativizmustól; *Lukács* ugyanezt a kérdést teszi fel az emberre és a művészetre vonatkoztatottan. A századelő korhangulatának diagnosztizálásában a legfeltűnőbb azonosság a relativizmus, – mint minden szétesettség, bomlás, értékvesztés előidézője. *Lukács* (1909-ben) *A lélek és a formák* egyik esszéjében így ír erről az életérzésről:

„Kóvályog minden; minden lehet és semmi sem biztos, egymásba folyik álom és élet, vágy és valóság, félelem és igazság, fájdalmak elhazudása és bátor szembenézés szomorúságokkal. Mi marad meg? Mi biztos ebben az életben? Hol van egy pont és legyen bármilyen kopár és sivár és

*minden szépségtől és gazdagságtól messze elkerült, ahol biztosan megvet-
hetné a lábát az ember? Hol van valami, ami nem pereg ki, mint a homok,
ujjai közül, ha ki akarja emelni az élet formátlan tömegéből, és fogni
akarja, ha csak pillanatokra is? Hol válik el egymástól álm és valóság, én
és világ, mély tartalom és múló impresszió?”⁷¹*

A szétesettség, az egységes homogenitás bomlásának oka, a relativizmus
mögött Lukácsnál is a túlzott szubjektívizálódás áll:

*„Mert az az egész világfelfogás, amelyben mi fölnőttünk, az a művészet,
amelytől mi első nagy benyomásainkat kaptuk, nem ismert dolgokat, és
tagadta, hogy lehet valaminek lényege. [...] Az az idő, amelyben mi föl-
nőttünk – és az egész tizenkilencedik század – nem hitte semminek állandó-
ságát. Száz évvel ezelőtt megírták már, hogy a tájék csak hangulat, de han-
gulattá vált ebben a világban minden. Nem volt benne semmi szilárd, és
semmi állandó, amit csak elképzelni is lehetett, vagy szabadott volna fel-
szabadítottan a szabadságot hozni jött pillanat rabszolgaságából. Minden
hangulattá vált, minden csak egy pillanattig létezett: addig a pillanattig,
amíg én – bizonyos élményektől bizonyos irányban diszponáltan – bizonyos
megvilágításban néztem. És a következő pillanat megváltoztatott mindent.
És nem volt semmi, ami rendet teremthetett volna a pillanatok tagolatlanul
hömpölygő áradatában. Nem volt semmi, ami közös lett volna a dolgokban
és ezáltal túlemelkedő a pillanaton; nem volt semmi, ami állandó lett volna
egy dologban, és ezáltal kiemelkedő a pillanattól. Mert nem voltak dolgok,
csak hangulatok szüntelen egymásutánja és hangulatok közt nincs és nem
lehet értékkülönbség soha. [...] Az én kiáradt a világba, és – hangulatai
segítségével – magába olvasztotta azt. [...] A dolgok szilárdságával meg-
szűnt az ennek szilárdsága is; a tények elvesztésével elvesztek az értékek is.
[...] Megszűnt minden egyértelműség, mert minden csak szubjektív volt.”⁷²*

Mindketten érzik az individuum magára maradottságát, az értékvesztés
totalitását. A századforduló „hangulatanarchiáját”, kaotikusságát mint az
emberiség egyik (legnagyobb) szellemi válságaként írják le. Keresik a
megoldást, az új művészi stílust, az új utakat. Vágyuk közös: megtalálni az

emberi élet, a művészet számára az elveszett egységet, a homogenitást, az abszolútumot.

Mindkettőjüknél az Abszolútum-keresés forrása az antirelativizmus, melynek később a tízes években az eredménye a metafizikai megfogalmazás⁷³ (II. fejezet). Ez a közös világszemlélet teszi lényegében hasonlóvá fiatalkori művészetfilozófiájukat, élet, művészet, forma, világnézet felfogásukat.

II. fejezet

A premodern és modern határán állva

1908-1919

1. *„hatalmasan felfegyverzett emberi intellektusok a modern készültség minden súlyát latba fogják vetni, s a súlyok okozta ingadozás közben az emberiség szellemi életének legmélyebb rétegei fognak megmozdulni.”*

A fiatal *Fülep és Lukács* 1908 és 1919 közötti gondolkodását alapvetően meghatározza – a premodern és modern korszakhatárán állva – a régi világfelfogás érvényvesztettsége. Rendkívül érzékeny tudósítói saját koruk válságának. Mindkettőjük szellemiségét a korszakhatár problémái, a régi és új küzdelme irányítják. E fejezetben elsősorban két kérdésre igyekszem egy lehetséges választ adni: egyrészt hogyan viszonyulnak az általuk is felfedezett modern világfelfogáshoz; másrészt: premodern és modern konfliktusát miképpen oldják fel.

Szükségesnek vélek egy vázlatos fejtegetésbe bonyolódni, azaz mit is takar jelenünk szemléletéből közelítve a századforduló, a századelő premodern-modern váltása. Az első probléma, – amely itt felmerül – a koncepciók gazdagsága, a korszakhatárok, terminológiák szövevényessége. A továbbiakban *Jürgen Habermas* modernség koncepciójára és annak magyar interpretátorára, *Bókay Antal* fejtegetéseire illetve *Heller Ágnes* és *Fehér Ferenc* elméletére támaszkodom.

Modern, modernizmus, modernitás, modernség, korai, késői modernitás, premodern, posztmodern kategória-kavalkádjában hazánkban *Jürgen*

Habermas modernség-koncepciója adaptálódott leginkább. *Habermas*nál a modernség egy több évszázados kulturális szakasz a reneszánsztól kezdődően, az immanens értelem tudatosodása az európai újkorban. A modernség kiteljesedését megelőzte a premodern, mely a reneszánsztól kezdődően a XVIII. század utolsó évtizedeinek és a XIX. századnak a jellemző világképe; a modernség kiteljesedése a XX. század teremtménye, majd ezt követi napjaink posztmodernje. Az általában vett modern, modernitás *Habermas* szerint nemcsak egy adott korszakban – a reneszánsztól napjainkig – bontakozik ki, hanem periodikusan ismétlődik mindig, amikor kialakul egy olyan korszak tudata, mely „önmagát a régiről az újra való átmenet eredményeként”¹ értelmezi.

„Ez nemcsak a reneszánszra érvényes, mivel számunkra elkezdődik az újkor. Az emberek „modernnek” tekintették magukat Nagy Károly korában is, mindig akkor, amikor Európában az antikvitáshoz való viszony megújításának köszönhetően egy-egy új korszak tudata alakult ki.”²

A volt *Lukács*-tanítványok, *Heller Ágnes* és *Fehér Ferenc* a modernitáson belül szintén e három szakaszt különítik el, de a premodern kezdetét sokkal korábban, a történelmi gondolkodás megjelenésében – Ó- és Újszövetségben – látják, míg a modern kiteljesedésének korszakát ők is a XIX. század második felére illetve a XX. századra teszik. Szerintük a premodern világ végleges felbomlása a XX. században következett be, utolsó bástyái a szocialista, kommunista országok voltak.³

Heller-Fehér koncepciójában a premodern – létrejötték – a zsidó-keresztény mintát követte: a későbbi, a más, a valamilyen értelemben fölöztük lévő korszakokat, világokat nyilvánították jobbnak, tökéletesebbnek, mi több, „megváltást hozónak”. A premodern kétvilágban gondolkodását, a tökéletesebb felé irányuló haladást vagy ettől eltérő hanyatlást közvetítettek a „nagy elbeszélések”. A történelem „mint metafizikai ágens, amely (aki) kezdeti létében – mint – dünamisz – maga hordozza saját tökéletességét, végét és célját”, univerzális jellegű; így a történetet is a „haladás vagy hanyatlás formájában kell elmondani – tárgya ugyanis a megváltás vagy

(és) a bűnbeesés.”⁴ A fiatal *Fülep* a válságban lévő premodern kétvilágot hasonlóan jellemzi: „*A Ma mindig csak nagy készülődés a Holnapra.*”⁵ „*A hagyományos nagy elbeszélésben az „univerzalizmust” a történelem-eljövendő vagy éppen bekövetkezett – „vége” egyik fő megnyilvánulásának tekintették. A filozófusok szemében az egész emberi faj egyazon baldachin alatt gyűlt össze, és ők valamennyi nép és kultúra múltját úgy értelmezték ebből a kitüntetett nézőpontból, mint hosszas felkészülést erre a végkifejletre. Feltevésük szerint elenyészik (mint például Marxnál) vagy egy nagy egészbe sodródik (mint Hegelnél) mindenfajta partikularitás. Ez az univerzalizmus erőteljesen normatív felfogású volt.*”⁶ Mindebből következően a „szellemi alkotás a halhatatlanra, örökkévalóra, tehát az univerzálisra irányul,...”⁷ Ezért a premodernben mindig benne foglaltatnak a „messianizmus szilánkjai” – idézi *Habermas W. Benjamins*.⁸

A hegeli nagy egész, a partikularitás, a messianizmus kapcsán szinte szükségszerűen *Lukács György* életművével, annak nagy fordulataival példálózhatnánk. **A fiatal *Lukács* pályakezdésekor ugyan elutasítja a modern szellemiségét, mégis paradox módon több – a modernizmusra jellemző – filozófiai és művészetfilozófiai kategóriát ő gondol végig először. Premodern és modern kétarcúsága mellett egyre inkább a premodern szemlélet válik meghatározóvá 1919-ig. A modern individuuma által megkérdőjelezett abszolút bizonyosság megtalálásához a metafizikus gondolkodás útját választja, megpróbálja a széttöredezettiséget valamilyen Abszolútummal egyesíteni.** *Lukács* egy utópikus messianisztikus fordulattal, az abszolutizáló praxisvágytól üzelve 1918-19-ben (a kommunista pártba való belépésével) elfogadja a történelem által felkínált lehetőséget, majd ezután élete végéig csak premodern pátoszát mutatja felénk.

E szemléletmódhoz kapcsolódik az idős *Lukács* művészetfilozófiája, melyben a művészet feladata a világ, az emberi lét megváltoztatása, mivel a művészet a nembeli lényeg artikulációja, feladata az emberiség megváltása. A történetiség hordozza – jellemzően premodern kategória – az érte-

lemkonstrukciókat, ezért így lehetséges, hogy a művészet az emberiség történeti öntudata.⁹ *Vajda Mihállyal* egyetértve, *Lukács* – többek között – arra tett kísérletet, hogy megmentse a nagy filozófiát, „*mint szekularizált megváltástant.*” De „*megváltást csak az remélhet, aki hiszi istent. Földi megváltás nincsen. A filozófia minden igyekezete, hogy ennek lehetőségét bizonyítsa – ami ahhoz a kinyilatkoztatás híján semmivel sem bizonyított feltevéshez kapcsolódik, hogy szükség van megváltásra -, szükségképpen kudarcra van ítélve. Sőt még rosszabb a helyzet: a szekularizált (filozófiai) megváltástanok a legsátánibb politikai törekvések eszközévé lehetnek.*”¹⁰

Akárhonnán datáljuk a premodern kezdetét (*Hellerék, Habermas, Lyotard*, vagy éppen *Foucault* szerint), témánk szempontjából a lényeg a századforduló, a századelő premodern-modern váltása, melynek jellemzésében a koncepciók azonosságot mutatnak. *Habermas* elméletében a kulturális modernség (premodern) szakaszában a reneszánsztól kezdődően az egységes (transzcendens) világkép és értékrendszer pluralizálódni kezd, széttöredezik az egységes „*sensus communis*”, a műalkotások megértéséhez magyarázatra van szükség.

„*Mivel a világképek felbomlanak, hagyományos problémák az igazság, a normatív helyesség, az autentikusság vagy szépség specifikus szempontjai alá oszthatók be, s mindig mint megismerési, mint igazságossági, mint ízléskérdések taglalhatók, ennek következtében az újkorban sor kerül a tudomány, erkölcs és művészet értékszféráinak elkülönülésére.*”¹¹

Egyben növekszik a távolság az életvilág, a mindennapi élet és a „*sakértői kultúra*” között. „*A kulturális racionalizációval sokkal inkább együtt jár a tradícióanyagában elértéktelenített életvilág elszegényedése.*”¹² Éppen ezért kialakul egy olyan elvárás, hogy a művészetek, tudományok eredményeinek életvilágba való visszatérítése automatikusan előidézi az erkölcsi haladást, a társadalom igazságosságát, az emberek boldogulását.¹³ **A premodern ember hisz a történelem célracionalitásában, az emberi közösségben, a megismerés objektivitásában, a célhoz vezető stabil ok-**

okozati sorban, az abszolútban, a meghatározott, stabil törvényekben, az objektivitásban.¹⁴

A művészetet a premodern, univerzális „nagy elbeszélések” autonóm szférává minősítik. A műalkotások elérhetőek az objektív megítélés számára, melynek mércéi az Igazság, a Szépség és a Legyen kategóriái,¹⁵ így azonban a mű minősége a „*gyakorlati élethez való kapcsolataitól függetlenül határozódik meg.*”¹⁶ A művészet és az életvilág közötti kapcsolatot az autentikus szubjektum, az alkotó, a zseni individualitása hordozza, kissé ellensúlyozva a művészet transzcendenciába emelését. **Fülep kiválóan érzékeli e folyamat számos következményét, de leginkább azt, hogy a művészet úgy veszít az univerzálisra, az abszolútra, a halhatatlanra, az egészségesre irányuló jellegéből azaz transzcendens mivoltából, ahogy növekedik individualizációs jellege.** (I.4. fejezet).

A premodernben (a XIX. század végéig) túlsúlyban marad a művészet mint az életvilággal szembeni értelmezés – véli *Almási Miklós* is, a volt *Lukács-tanítvány*.¹⁷ A premodern *Lukács* axiomatikus művészet-filozófiai kategóriáját, a művészet nembeliségre utaló jellegét e kétvilág meglétére építi; így a művészet (fiatalkorában) a kaotikus, mindennapi, jelenségek világából utal a lényegi, az autentikus, az általános érvényességeket hordozó világra; a művészet egy híd, egy „megváltó”, amely később (az idős *Lukács*nál) a legtipikusabb útja az egyén partikularitásból való kiemelkedésének, az autentikusság realizálásának. A fiatal *Lukács*nál (a regényelméletben, a Kéziratokban) a művészet azonban nemcsak „a megváltó”, hanem „*luciferikus*” is, hiszen a művészet a jelen kritikus utópiája is, a való világ rossz teremtettségével szemben a jobbat állítja fiktivitásában, így luciferikus az ellenteremtés, a hamis megváltás értelmében. A *heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* című kéziratában megfogalmazott funkció a művészet szerepét illetően kettős természetű tehát: egyrészt a művészet mint a valódibbnál valódibb és értékesebb, jobb világ teremtésének eszköze (megváltó jellegű); másrészt tudjuk, hogy mindez csak illuzórikus világ, a luciferi ellenteremtés kísérletének értelmében.

Nemcsak a premodern *Lukács*nál figyelhető meg a művészet hídszerepe két világ között, hanem minden – kettéhasadt világban gondolkodó, Abszolútum-állító, metafizikus művészetfilozófia alapvető strukturális azonossága ez: azaz a művészet szerepe, hogy a jelenvilággal szemben utaljon a transzcendens értékekre, a Harmónia, a Szép, Jó, Igaz, vagy az isteni, tökéletes, ideális világára. Századunk első felében a magyar művészetfilozófia számos képviselője építi e módon rendszerét – például: *Fülep Lajos, Sík Sándor, Hamvas Béla, Brandenstein Béla, Pitroff Pál, Schütz Antal, Pauler Ákos*.¹⁸ (II. 5. fejezet).

Hellerék, Habermas és Bókay szerint **a premodern felbomlása a XIX. század végén egyre erőteljesebbé vált: megkérdőjeleződnek a közösségi értékrendek; meginog az a biztonság, amely korábban megalapozta a kijelentéseket; az élet hagyományos értékei érvényüket veszítik; sőt egymásnak ellentmondó értékrendek párhuzamosan jelentkeznek; minden relativizálódik, mivel minden a szubjektivitással kapcsolatos kérdéssé válik**, de ez az individuum ugyanakkor rémülten észleli, hogy „*abszolút módon magára maradt.*”¹⁹ Az individualizálódás pozitív hozadéka, hogy az egyén végre mindenféle külső irányító (transzcendens, közösségi, történelmi) nélkül kézbe veheti saját személyét, identitását, végre önmagában is új élmény-értelmeket fedezhet fel, így kísérletet tehet „*az élet individuum-alapú megértésére*”²⁰ írja *Bókay*.

A fiatal *Fülep* az individualizálódás negatív-pozitív hatását egyaránt észlelte, mint tapasztalhattuk a *Stirner* és az *Új művészi stílus* című tanulmányaiban (I. 3.4. fejezet). „*Az ember kezd magára maradni*”²¹ – írja ő is 1908-ban utalva az individualizáció szabadságának szükségszerű velejárójára. *Fülep* és *Lukács*, mindketten megélték e világszemlélet, a premodern bomlását, látták az áthidalhatatlan szakadékokat a premodern univerzalitásra irányuló volta (univerzális, halhatatlan, abszolút, homogén nagy művészetideájuk) és az individualizálódás által teremtett csak egyéni, kaotikus, relatív, pillanatnyi, heterogén között. S bár „felfedezték” az újabb kor, a modern jeleit, mégis vágyódtak a premodern univerzális diskurzusba fog-

lalható nagy egység, nagy rendszer, az állandó, az abszolút metafizikus megfogalmazása felé. **Pályakezdsükkor mindketten elutasítják a modern szellemisségét, megkérdőjelezik a relativitást, a csak szubjektumot. Paradox módon a kezdeti kritika után mindketten a modern megszületésének tanúi, művészetfilozófiájuk egy-egy problémamegoldásában szereplőivé is válnak az új kornak. Azonban egyikük sem tud azonosulni a modern szellemisségével, kezdeti kétarcúságuk egyértelműen premodernre színeződik. Mindkettőjüket áthatja az Egy, az Egész utáni vágyakozásuk, mindketten az univerzális, „nagy elbeszélés” megalkotásának csapdájába esnek. Akár Lukács rendszeralkotó messianisztikus heroikusságára gondolunk, akár Fülep „peripatetikus”²², szókratészi egyéniségére, művészetfilozófiai rendszeralkotó kísérleteinek számtalan töredékére: tudjuk, egyiknek sem sikerült. A metafizikus, univerzális nagy elbeszélések kora nem a XX. századé.**

A modern világban eltűnik a premodernre jellemző „magasságkülönbség”²³, kétvilág, világ és ellenvilág. Mivel minden az individuum szintjén érvényes (és annyifajta érvényesség létezhet, ahány egyén) így történetünk, történelmünk *„esetleges, nincs célja; nem a megváltás hírnöke, de nem is a bűnbeesés szálláscsinálója. Nem lelhető fel benne isteni terv. A jövő ismeretlen, mi több, eldöntetlen marad.”*²⁴ – írja Heller Ágnes és Fehér Ferenc. **A modern megtanul élni a relatívval együttjáró állandó változással,** így lényege – Hellerék szerint az, hogy – a *„tagadáson keresztül nyilvánul meg újra meg újra. Önazonossága csak akkor őrződhet meg, ha több dolog változik állandóan, és legalább bizonyos dolgokat folyamatosan más dolgok váltanak fel. A modernitás belső konfliktusokban virágozik ki. Amikor megoldódik (vagy feloldódik) valamilyen, a filozófusok által ellentmondásnak nevezett konfliktus, azonnal új konfliktusok lépnek a helyére; és az ellentmondás – feloldásának ez a folyamata a végtelenségig folytatódik. A modernnek nem ismernek el határokat, átlépik azokat.”*²⁵ Habermas hasonlóan vélekedik a modern világszemléletnek a történelem kontinuitását tagadó jellegéről, a történelemmel való szembenállásáról. Az

Új kultusza lerombol minden tradícióra támaszkodást, átalakítja az időtudatot.

„Az új időtudat, amely Bergsonnál behatol a filozófiába is, nem pusztán a mobilizált társadalom, a felgyorsult történelem, a megszakíthatatlanul folyó mindennapiság tapasztalatát juttatja kifejezésre. Az átmenetiség, a mulandóság, az efemer jelenségek felértékelődésében, a dinamizmus ünneplésében éppenhogy a szeplőtelen, állandó jelen iránti vágy fejeződik ki.”²⁶

A modernizmus szubjektivizmusa jelentheti a korlátlan önmegvalósítás elvét, az „autentikus önmegismerés követelményét”, felszabadítja az egyént a „célracionális életvitel erkölcsi kötelezettségeitől”²⁷, azaz **mindenütt kísérletet tesz az élet, a valóság individuum alapú megértésére.**

Ez a világszemlélet jelenik meg *Bókay Antal* szerint például a lukácsi gesztus fogalmában. A modern ember tettének lényegi értelmét már nem a rajta kívül állótól, Istentől vagy a premodernre jellemző történelmi-közösségi háttértől kapja értelmét, hanem „tevékenysége gesztussá vált. A gesztus önálló cselekvés, olyan, amelynek nincs más értelme, minthogy állítja egy személy autonóm létezését, olyan cselekvés, amelynek a személy szempontjából van értelme, jelentősége, de az ő szempontjából viszont e jelentőség abszolút. ...”²⁸

Az élet individuum alapú megértése – *Bókay*nál – a teóriájában- a modernben „átfogó önreflexitással” jár együtt, mindent csak valamire vonatkoztatva lehet megragadni, de ez a valami nem külső jelenség, hanem önmaga. Szintén a fiatal *Lukács* egyik modern kategóriája bukkan elő: a forma. Hiszen a „mű visszautal önmagára, a személy teremti önmagát, a cselekvés érvényessé teszi magát, mindegyik saját konstrukciójában rejt valami olyan általános elvet, mely létének érvényt ad. Ez az általános elv a forma, a modernizmus egyik kulcsszava. A forma azért van, mert valami megformált, vagy mert valami lehetőséget adott a megformáltságra. Az emberi dolgok így önmagukra utalnak, elvesztik a külvilágra, a valóságra vonatkozó referenciájukat, nem jelölnek valamit odakint, hanem állítanak, teremtenek valamit idebent.”²⁹ Ebben az értelemben a művészetnek onto-

lógiai szerepe van, nemcsak ábrázolja, leírja a valóságot, de önálló létezésre tesz szert, mintegy bővítve az emberi létet. Az adott mű önreflexív lényege tehát az a formai mag, mely alapján a műalkotás létezik.³⁰ E kategória nemcsak a fiatal *Lukács* művészetfilozófiájának modern hajtása, hanem *Fülepé* is, mint ezt ebben a fejezetben – az emlékezés tanulmány elemzése során – bizonyítani igyekszem.

1908 és 1919 között a korai *Lukács* és *Fülep* művészetfilozófiájában a modern kategóriák ugyan megjelennek (a lukácsi gesztus, forma, a Kéziratok termékeny félreértés fogalma, a mű többértelműsége; a fülepi fenomenológiai törekvések, a formaközpontú művészetfelfogás); de ennek ellenére sem azonosulnak a modernnel. A századforduló szellemi válságában ujjongva várják az Újat, azonban az Új túl relatív, túlságosan szubjektivizált. Így paradox módon a válságba jutott régít, a premodernt idézik meg ismét metafizikus koncepcióikkal, az Egy, Egész, az Egységes utáni vágyakozásaikkal. A metafizikai gondolkodást *Habermas* nyomán értelmezem, aki metafizikainak nevezi „a filozófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodását, amely Plótinosztól és az újplatonizmustól *Ágoston* és *Tamás*, *Descartes*, *Spinoza* és *Leibniz* filozófiáján át *Kantig*, *Fichtéig*, *Schellingig* és *Hegelig* terjed.”³¹ *Habermas* tanulmányában a metafizikai gondolkodásnak az Egyre, Egészre, Egységesre irányítottsága feltételezi, hogy a véges világ Sokasága mögött létezik az egységet teremtő rend, mint lényeg, mely fogalmi természetű, ideális.

„Az anyagiba beleképzelt ideák magukkal hozzák a Mindenség-Egység megfelelését, mivel a hierarchikusan rendezett fogalmi piramisok csúcsain végződnek, és bensőleg azokra utalnak: a Jó ideájára, amely az összes többi magába foglalja. Az ideális fogalmi természetéből a lét további attribútumokat kölcsönöz, az Általános, a Szükségyszerű és az Időntúli attribútumát.”³² A metafizika a maga belső dinamizmusát idea (lényeg) és jelenség, forma és anyag szembeállításából meríti. Ebből következik *Habermas* szerint az, hogy a lét lényegét megragadó ideák fogalmi természetét az elmélet, a teória hivatott megragadni, így a teória „megköveteli az elfordulást a világgal szemben kialakított természetes beállítottságtól, és a

*mindennapok világán túl lévővel ígér kapcsolatot.*³³ Metafizikus művészetfilozófiájukban a fiatal *Fülep* és *Lukács* a totalizáló, az Egyre, Egészre irányított jellegnek számos problémáját vetik fel, éppen hogy számunkra jelezve (bár szándékában építve) a metafizikus gondolkodás elégtelenségét.

E fejezetben elemzem e két gondolkodó művészetfilozófiájának hasonlóságait, melynek forrása az, hogy mindketten a premodern bomlásának korszakában kritikusan viszonyulnak a modernhez, – bár hozzájárulnak gazdagításához -. Emellett 1908 és 1919 között a választott út, a metafizikus gondolkodás művészetfilozófiai következményeit vázolom, középpontban a fülepi életművel. Röviden utalok arra, hogy e két gondolkodó metafizikus teóriája az 1920-30-40-es évek magyar művészetfilozófiájának egyik irányzatát indukálták. Nem beszélhetünk direkt hatásról, egyszerűen csak arról, hogy ők ketten reflektáltak koruk szellemiségére.

2. „Az én bevezetésemnek tehát semmi egyéb célja nincs, mint lehetőleg egyszerű, világos módon való megismertetés, még pedig olyképp, hogy ahol csak lehet (s minél gyakrabban) Nietzsche jusson benne szóhoz.”

*„Bele kell törődnünk, hogy a maiak megtermékenyítők, nagy kezdők, nagy torzók, töredék emberek. [...] Nagy harmóniákról álmodnak, de azokat el nem érhetik.”*³⁴ – írja *Fülep* az *Új művészi stílusban* kortársairól; s mi tudjuk, e megállapítás *Fülepre*, magára is vonatkoztatható. Négy kötetbe összegyűjtött publikált írásai, tanulmányai és egy könyve mellett nagyszabású művek kéziratos töredékei maradtak fenn befejezetlenül a hagyatékában; elvetélt könyvterveiről levelei árulkodnak. *Fülep* halála után a hetvenes években egyre többen kérdezték: hol van, ha van, az a nagy művészetfilozófia? *F. Csanak Dóra*, *Fülep Lajos* kéziratos hagyatékának gondozója így reagált:

„Fülep néhány héttel halála előtt mondta utoljára, hogy évekre volna még szüksége a művészetfilozófia végleges szövege elkészítéséhez. Az a korai, 1930-as változat, amelyről a Babitsnak írt levélben szó esik, megvan a hagyatékban, 340 kéziratlapból áll, teljességének annyi a hája, hogy a mondanivalót megvilágító példák csak jelezve vannak, kidolgozva nincsenek. Ezt a változatot azonban Fülep nem tekintette véglegesnek, s hozzáfogott az átdolgozásához. A későbbi műből mintegy 6000 kéziratlapnyi anyag van a hagyatékában, ennek egy része szövegtöredék; minthogy azonban Fülep önmagát éppolyan szigorú mércével mérte, mint másokat, munkája egy-egy részletét az idők folyamán több változatban is újrafogalmazta, alakította, árnyalta, az újabb szakirodalom ismeretében gazdagította. Más részekre vonatkozóan feljegyzések, gondolatok, emlékeztető jelzések maradtak fenn nagy mennyiségben. Ezeket a kéziratokat a mű felépítésének vázlatai és hozzáolvasott művekből készült kivonatok egészítik ki.

A teljes mű tehát nincs meg, de a fennmaradt vázlatok alapján töredék volta ellenére terjedelmes részletek publikálhatók lesznek belőle, abban a sorozatban, amelynek következő, készülő kötetei Fülep Lajos 1920-tól haláláig írt műveit tartalmazzák majd.

Az elmondottakkal két legendát szeretnék eloszlatni: azt, hogy valahol egy nyomtatásra kész, teljes kézirat rejtőzik; s a másikat, mely szerint Fülep szinte csak gondolatban készült a művészetfilozófia megírására. Ennek ellenkezőjéről a hagyatékban található kéziratok tanúskodnak.”³⁵

Az 1974-ben tervezett sorozatból a levelezés (1930-ig) és az összegyűjtött írások 1908-ig jelentek meg, így a művészetfilozófiai töredékek megjelenésére az érdeklődőknek még sajnos várniuk kell.

Fülep első (el nem készült) könyvtervezete az *Új művészi stílus* című tanulmányra épült volna. Még megírásának a gondolata is őszinte lelkesedést váltott ki például Alexander Bernátból, aki úgy ír 1910-ben Fülepről, mint egy tudós remetéről, aki elvonultan, fanatikus odaadással írja azt a művét, melynek „az *Új művészi stílus* mintegy prelúdiumul szolgál. A modern érzés művészi kifejezésének, stílusának történeti fejlődését kutatja, és

Firenzében találja azt a nyugalmat, azt a légkört és azt a materiálét, melyre szüksége van, de amelyet Franciaországban, Angliában, Hollandiában tett utazásaiban bőven kiegészített. Közben úgy megtanult olaszul, hogy Firenzében olasz előadásokat tartott. Amennyit gondolataiból, munkásságának módszeréről, szempontjairól tudok, azt a várakozást kelti bennem, hogy műve kiváló alkotás lesz. Ez a fiatalember oly érett gondolkodásában, oly kitartó a dologba való elmélyedésében, és oly filozófiai szellemű fölfogásában, hogy mintegy átugorta a kezdet nehézségeit, tökéletlenségeit, próbálgatásait.”³⁶

Hasonló lelkesedéssel várja – szintén 1910-ben – a fiatal Lukács György is *Fülep* egy másik *Nietzschéről* szóló könyvét³⁷, ami sajnos – a bevezető 130 oldalas *Nietzsche* előszón túl – szintén csak megvalósulatlan lehetőség maradt.

Fülep 1906 végén kap megbízást Alexander Bernáttól egy *Nietzsche* mű lefordítására. 1908 nyarán, Firenzében (körülbelül másfél hónap alatt) elkészül *Nietzsche: A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* c. munkájának magyar nyelvre történő „átültetésével” (Fogarasi Béla minősítése szerint)³⁸. A könyv, mellyel *Fülep* „leadta névjegyet az irodalomban” (Alexander Bernát)³⁹ 1910-ben jelenik meg a Filozófiai Írók Tára sorozatban, egy – a fordítás terjedelmével megegyező – tekintélyes bevezető tanulmánnyal együtt.

A tanulmány célja a mgismertetés, „csak tükör akar lenni” – írja róla Lukács György, de ugyanakkor tele van „a belülről való megértés legnagyobb szépségével.”⁴⁰ *Fülep* a nietzschei életműbe vezeti be olvasóját, s nem *Nietzsche* kritikát ír. Azonban sokan megérik a bevezetőben a „*Nietzsche* elleni polémiától halkan reszkető” kritikus, értékelő hangot, s ezért is várnak *Füleptől* egy „igazi *Nietzsche*-könyvet.”⁴¹

Az elismert filológusként induló *Nietzschét* (24 évesen) Lipsceből a baseli egyetemre hívják nyelvész professzornak. *Fülep* szerint *Nietzsche* oeuvre-jében ekkor zajlik le a legnagyobb változás, hiszen „úgy fogta meg a filológiát, mint tán még senki sem – három felől: a historia és kultúra

problémáit akarta megoldani vele, filozófiává avatni és művészettel művelni.”⁴² Lassan a nyelvész fölé kerekedik a filozófus és a művész költői ereje; majd *Schopenhauer* filozófiája és *Wagner* zenéje, barátsága „végzetességel” szólnak bele az ifjú *Nietzsche* életébe, filozófiájába.⁴³ *Fülep* részletesen elemzi e tényezők szerepét mind az ifjú *Nietzsche* gondolatvilága, mind *A tragédia eredete...* című könyv genezisének szempontjából. A fordított ifjúkori művet *Fülep* tulajdonképpen vázlatosan előadja. Ezután – *Zaratrusztra* idézetekkel színesítve – bemutatja a német filozófus gondolatvilágának legfőbb problémaköreit, szintén analízáló jelleggel, *Nietzschéről Nietzsche*vel szólva, teljes ábrázolást nyújtva. **A magyarországi Nietzsche értelmezésekből *Fülep* tanulmánya az első, amely szintetikus, átfogó képet ad; a német filozófus szellemiségét mint folyamatot mutatja be.**

Lukács 1910-ben írt könyvrecenziójában külön felhívja a figyelmet a megértés szép gondolatmeneteire, így az „*Übermensch*” interpretációjára.⁴⁴ *Fülep* érzékenysége a nietzschei személyiség-idealizmus (a kereszténységkritika, a kereszténység és morál szétválasztása, az ösztön megbízhatóságába vetett hit, az új ember egész problematikája) irányába nem véletlen, hiszen őt is megérintette az individuum univerzalitása (vö: I/3. fejezet, *Stirner* című tanulmány). *Fülep* értelmezésében az *Übermensch* gondolatnak történelmi (a görögök harmóniája), biológiai (testi és lelki erő egyése) és egyéni alapja van, mivel ez a magasra fejlesztett, testi-lelki harmónia és erő volt *Nietzsche* „legkedvesebb álma, vágyainak célja.”⁴⁵ Az *Übermensch*-idea a kiváló ember tragikumának részvétéből fakad, részvétből, „mint minden vallás, mint a buddhizmus és a kereszténység. Csakhogy a buddhizmus a minden ember iránt, a kereszténység a kis ember iránt való részvétből fakad: a buddhizmus a fájdalomtól, a kereszténység bűnétől akarja megváltani az embert: az *Übermensch*-tannak a nagy ember iránt való részvét a forrása, de nem akarja sem fájdalmától, sem bűnétől megszabadítani az embert, hanem növelni fájdalmát és «gonoszságát», értelmet adni szenvedésének, pusztulásának, a fejlődés eszközévé tenni, kihasználni azt. Szervedésben fogant idea hát ez is, mint minden nagy idea. Ni-

*etzsche az Übermensch gondolatával nemcsak az élet értelmét vélte kitá-
lálni, hanem legrejtettebb célját fölfedni, megelőzni, az emberiségnek el-
árulni.*”⁴⁶

Fülep elegánsan halk, kritikus hangja valóban csak itt-ott szólal meg. De bármennyire visszafogott, mégis érezhető, leginkább Nietzsche művészetfelfogását illetően. Nietzsche A tragédia eredetében a művészetet, mint az élet elviselésének eszközt, mint az emberi lét betetőzését látatja; itt a művészet nem más, mint a pesszimista, szenvedő tragikus léttel szemben a megszépítő, magasztosító tükör, a gyönyörű illúzió. Mindkét művészi erő, – akár az apollói, akár a dionysosi – arra hivatott, hogy legyőzze és elviselhetővé tegye az emberi lét eredendő pesszimizmusát. Így a „művészet az élet nagy stimulánsa”, egy kedves illúzió, narkotikum, csalás, mely elsikkasztja az élet csúfságait.⁴⁷ Fülep bírálatának lényege a nietzschei élet-művészet kapcsolatáról az, hogy a német filozófus megfordítja az ok-okozatiságot, ebből következően a művészet elveszíti autonóm jellegét, de ugyanakkor a késői Nietzschénél csupán az Übermensch megteremtésének eszközévé alacsonyodik le.

„Nietzsche magát a művészetet szűzen, menten mindenféle céloktól, belemagyarázásoktól, hozzá nem való sallangoktól, szóval a tiszta művészetet csak ritkán pillantotta meg. A művészet, mint az élet stimulánsa, ép oly kellemetlen, zavaró félreértés, csak legföljebb mélyebb értelmű, mint a művészetben nevelőt, erkölcsstanítót, miegyebet látni. A zavarosságtól óvakodni kell, úgysis annyi baj van a művészet céljainak helyes megítélése körül. A művészet legmélyebb, örvényes problémái a művészet és élet határvonalán ejtenek meg bennünket. De magát az életet is tekintve – az életnek stimulánsa a művészet? Egyszóval az életnek stimulánsra van szüksége? Nem elgyengülés, dekadencia ez, tehát épen az, ami ellen Nietzsche küszködik? Nekünk a művészet cél, nem eszköz; eredmény, vég, termés, amelyen az egész élet dolgozik, amelyért van az élet. La vie pour l'art. Mi az élet magában, önmagáért? Az életnek kell céljainak lennie, ilyen a kultura, a genie és ilyen – a művészet. A művészet termék és nem termelő (csak a maga határain belül), őt szolgálja minden. Akkor van értelme a művészet-

nek, ha az életért van? Jó, de hát akkor mi értelme van az életnek? *La vie pour la vie?* Nem ugyanolyan szószaporítás ez és *contradictio in adjecto*, mint a *Wille zum Leben*? – Szerintünk az életnek már a priori erősnek, hatalmasnak kell lennie, olyannak, melynek nincs szüksége stimulánsra – hogy művészet fakadjon belőle. Nem ezt tanítják-e épen a görögök s a renaissance? Az élet a művészet előfeltétele, az élet szüli magából a művészetet – hogy stimulálja hát a későbben jött a korábban meglévőt? Ma talán épen azért nincs művészet, igazi nagy művészet, mert az életnek stimulánsra van szüksége, s a művészetnek nietzschei fölfogása jellemző a mi korunkra. Művészi korokban ismeretlen az ilyen fölfogás, de ellentétben is van velük. – Nietzsche a művészettől apránként mind elvette a művészi föladatokat, s életföladatokat, súlyos élethivatást rótt rá. Mérhetetlen optimizmussal megszabta a művészet és költészet kötelességeit évszázadokra, a jövő útmutatójának nevezte ki. A művészetnek az emberen magán, a szép emberpéldányon kell dolgoznia, kikeresnie, kiszimatolnia a kedvező körülményeket a szép nagy lélek számára, őt segítenie, emelnie, előrevinnie, nevelnie; a kiváló emberpéldány érdekében a tudásnak és művészetnek új egységbe kell olvadniok, rajta közösen munkálkodniok. Mi ez, ha nem művészeti utilitarizmus az élet érdekében? A művészetre nagy föladat hárul ugyan, de kívül, hogy maga a művészet, mely műalkotásokat termel, fölösleges fényűzés és meghaladott álláspont. A művészet ekkép 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 az emberről, mint műalkotásról csak egy művész-isten föltételezése mellett lehet szó. Csak az Isten számára lehet műalkotás az ember. De amikor a mi művészetünkről beszélünk, a mi műalkotásainkat kell szem előtt tartanunk. A emberi művészet esztétikájába így belekeverni metafizikát, mely a világ létének nyitját feszegeti – végzetes összekeverése a fogalmaknak. Esztétikát arra a geniális 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? Nietzsche azonban úgy is gondolta a dolgot, hogy az

*embernek magának kell az emberen dolgoznia, mint műalkotáson – ez a probléma filozófiájának más fejezetébe tartozik. Természetesen itt már rég túljárunk a művészet esztétikáján, mert ilyen módon teljesen el kell mosnunk a határt élet és művészet között; ez az út a művészetben egy magassabb rendű, ideális naturalizmushoz vezet, amely mégis naturalizmus. Szóval a művészet ebben a játékban a rövidebbet húzza.*⁴⁸

A kortársi recenziók egyhangúan dicsérik a fordítás és a bevezető tanulmány szépségét (*Fogarasi Béla*); eredetiségét, filozófiai és beleérző stílusát, mélységét, *Lukács* költői lelkületét (*Alexander Bernát*); felvilágosító jellegét (*Kósa Miklós*).⁴⁹ És még hosszú évtizedekig *Fülep Lajosé* a legszebb, legelegánsabb, legízesebb magyar tudományos próza.

3. A Szellem

Fülep 1908 végén és az azt követő években a *Nietzsche* bevezető tanulmány (könyvtervezet) mellett párhuzamosan több munkán is dolgozik. Ebből az időszakból kéziratos hagyatékában két könyvtöredék is fennmaradt, az egyik *Assisi Szent Ferencről*, a másik *Dantéről*. E töredékek eredményeit később több tanulmányban, kisebb közleményben felhasználta.⁵⁰ A soha meg nem állás, a „*pihenés nélkül való hajsza*”, a fanatikus tanulás azonban megbosszulja magát, elfárad. 1908 végén arról panaszkodik, hogy egyszerűen nincs fizikai ereje az íráshoz.⁵¹ Így 1909 első fele ismét utazásokkal telik el: Nagybecskerek, hat hét Párizsban, majd London, onnan ismét Franciaország, „*minden kis városban, ahol katedrális van*” megfordul.⁵² Egyik londoni levelében arról ír, hogy Párizst nagyon meguntta.⁵³ Amíg a modern művészet 3000 képe fél óra alatt megnézhető az egyik párizsi kiállítóteremben, mivel „*az individualizmus, art libre jelige alatt – mind egyforma.*”⁵⁴, addig a francia vidék katedrálisai és a londoni British Museum görög és egyiptomi kincsei őszinte csodálattal töltik el.⁵⁵ 1909 második felétől ismét Firenzében van. Hamarosan meghívást kap a

Biblioteca Filosofica keretében működő Circolo di Filozófiába, ahol 1910 elején előadást tart *Nietzsche* címmel. A Kör később is jelentős helye lesz a filozófiai, művészetfilozófiai eszmecseréknek. *Fülep* legközelebb egy év múlva szerepel, *Az emlékezés a művészi alkotásban* c. tanulmányának vi-tája alkalmával.

Fülep 1910 májusában levél útján keresi a kapcsolatot *Lukács Györggyel*, *Hevesi Sándor* közvetítésével, *A Szellem* címen közösen szerkesztendő filozófiai folyóirat ügyében. Hallomásból – a Thálián belüli közös barátaitól – már tudtak egymásról. Szellemi ismeretségük is előbb köttetett – *Lukács* 1910 júliusában ír recenziót *Fülep Nietzsche* könyvéről illetve *Fülephöz A lélek és a formák* című lukácsi esszékötet *Nyugatban* is folyamatosan megjelenő tanulmányai jutnak el – mint személyes találkozásuk. Ez év szeptemberében találkoznak Firenzében. *Lukács György* így ír első benyomásairól barátjának, *Popper Leónak*: „*Itt van Fülep. Okos, művelt, kulturált, jó utakon van, de kérdés, hogy lesz-e benne elég intenzitás. [...] Fülep, mint talán már írtam, nem 'nagy ember'. Nem nagy és igazi az intenzitása. Baumgarten-típus, de keresztény. Tehát jobb a lelkiismerete az esztétasághoz is, a munkában is, mindenhez. Viszont: kisebb sokkal az erkölcsi értéke: hiú. Baumgarten gögös – és ezért van benne, 'Demuth' nagyságokkal szemben. Fülepből nem nagyon igazi: nagy embernek hiszi magát – pedig csak finom esztéta.*”⁵⁶

A folyóirat szervezése körüli gyakori *Fülep-Lukács* levélváltásokból is körvonalazódik az a közös szellemiség, mely a pár évvel későbbi Vasárnapi Kör-béli összejöveteleknek is alapja lesz. *Lukács* egyik levélében *Zalai Bélát* a „*mi emberünk*”-nek nevezi, aki „*antipsichologus, antipozitivist, metafizikus stb. Okos és művelt ember; kívül áll minden magyar csoporton.*”⁵⁷ Egy másik levélben *Lukács* így foglalja össze *A Szellem* törekvését: az új filozófiai kultúra, az „*új metafizika és az antipozitivizmus, nem eklektika*”⁵⁸ megteremtésére irányul a folyóirat.

1911 februárjában jelenik meg a *Fülep* által rögzített (de a „mi” alatt *Lukácsot* és *Hevesit* is értve) beköszöntő prospektus, *A Szellem* címmel. E rövid tájékoztató nemcsak a filozófiai folyóirat tervezett szellemiségéről

szól, hanem e kis csoport gondolkodási irányultságáról is. „*A filozófiát illetőleg, mint a címben is kifejeztük, metafizikusok, spiritualisták vagyunk, de épp ezért nem fogunk semmilyen 'irányt' sem szolgálni vagy követni. Nekünk az igazság keresése életkérdés lévén és nem mesterség...*”⁵⁹ A premodern kétvilága jelenik meg, amikor Fülep arról ír, hogy a felületes, kifelé élés helyett ők azt keresik, ami az ember lelkében a legjobb és a legmélyebb. „*Mi egyszerűen magasabb rendű szellemi világfölfogásnak és életnek keresői vagyunk...*”⁶⁰ A premodern haladás elvének jegyében a folyóirat célja így nem is lehet más, mint az „*emberek belső, lelki életének emelése*”⁶¹, mégpedig a problémáknak élmény-alapú, szellemtörténeti megközelítésével. *A Szellem* mégis rövid életűnek bizonyul, két száma jelenik meg, 1911. márciusában és decemberében; egyik sem haladja meg a 8 ívet. 1913-ban Fülep szerette volna folytatni a megjelentetését, de sajnos erre nem került sor.

A Szellem szerkesztői maguk köré gyűjtötték a kor legtehetségebb fiatal filozófusait. A munkatársak közt volt *Zalai Béla, Mannheim Károly, Ritoók Emma, Szilasi Vilmos, Balázs Béla. Timár Árpád* – a Fülephagyaték gondozója – szerint a folyóiratot jelentősége ellenére „*teljes kritikai bojkott fogadta. Sem a Nyugat, sem a Huszadik Század, sem a filozófusok hivatalos folyóirata, az Athenaeum nem foglalkozott A Szellemmel, a napilapok nagy többsége sem méltatta, még csak rövid megemlítésre sem az új lap megjelenését. Személyes kapcsolatoknak és szimpátiáknak köszönhető, hogy egyáltalán megjelent valami. Eisler Mihály a Pester Lloydban, Hauser Arnold a Temesvári Hírlapban, Alexander Bernát pedig ismét a Budapesti Hírlapban írt. A viszonylag rövid napilap-cikkekben természetesen csupán A Szellem jellegéről, irányáról mondhattak véleményt, a tanulmányok érdemi megvitatására nem kerülhetett sor. Ez a folyóiratok feladata lett volna. Nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy a magyar tudományos közvélemény milyen nagy alkalmat szalasztott el közömbösségével, nemtörődömségével, vagy talán kifejezetten szándékos elhallgatásával. Igen jelentős tanulmányokról van ugyanis szó, elég ha emlékezünk arra, hogy Fülep írása Az emlékezés a művészi alkotásban olaszul is meg-*

*jelent akkor, és Firenzében igen élénk, termékeny vitát váltott ki, Lukács két tanulmánya pedig – A tragédia metafizikája és A lelki szegénységről című, amelyek németül is megjelentek ebben az időben – a 20. századi gondolkodás fejlődésének szerves részévé váltak, jelentőségüket ma már a határainkon túli filozófiatörténet is elismeri.*⁶²

4. Az emlékezés a művészi alkotásban

A *Szellem* első számában Fülepnek egy *Boutroux*-fordítása és egy tanulmánya jelenik meg: *Az emlékezés a művészi alkotásban* címmel; több más fordítás; és *Hevesi Sándor: Az emberi boldogságról* és *Lukács György: A tragédia metafizikája* írások mellett. Fülep eredetileg *Idő és örökkévalóság* címmel készült egy nagyobb szabású tanulmányt, könyvet írni, de terjedelmi okok miatt egy rövidebb, művészet-pszichológiai „*expoze*” mellett döntött.⁶³

E tanulmány jelentőségét több tényező is alátámasztja. Elsőként egy formális: doktori disszertációként ezt adja be 1912-ben a Budapesti Tudományegyetemre, melyet *summa cum laude* eredménnyel zár.⁶⁴ **Egy tartalmi:** 1911. februárjában a tanulmányról a firenzei *Circolo de Filosofico* ülésén vita folyt, melynek jegyzőkönyvét a tanulmánnyal együtt olaszul is publikálták a *Kör* kiadványában. (Fülep örömmel ír *Lukács*nak az eseményről: „*rendkívüli érdeklődést keltett a dolog, kéziratom még mindig kézről kézre jár a fiúk között...*”⁶⁵). **Végül egy harmadik tényező: az utókor szakirodalmá egybehangozón jelentős művészetfilozófiai tanulmánynak véli, de interpretálása meglehetősen szélsőséges, kaotikus és zavaros. Művészetelméleti irodalmunk nem élt kellőképpen e sajátos örökséggel.**

„Az emlékezés a művészi alkotásban” tanulmány koncepciója a kor-
szak egyik legnagyobb hatással bíró esztétikájának kritikájára épül.
Benedetto Croce esztétikája három alaptételének cáfolata közben fejt ki
Fülep a saját koncepcióját. A tanulmány e három crocei tétel összefoglalá-
sával kezdődik.

„*Croce* esztétikájának alaptételeit röviden így foglalhatjuk össze: 1. a
művészet intuíció és semmi más; az intuíció szót *Croce* természetesen nem
a bergsoni értelemben használja (tehát nem intellektuális intuíciót, az em-
beri szellem legmagasabb fokú megismerő képességét és metafizikai tevé-
kenységét kell érteni rajta), hanem azt jelöli vele, amit mások képzetnek,
reprezentációnak vagy percepciónak, *Vorstellung*nak neveznek, szóval a
megismerésnek a fogalmi tevékenységet megelőző fokát; az intuíciót egy-
felől elhatárolja a szenzációtól, amely magában véve még formátlan
anyag; amennyiben azonban a szellem tudomást vesz róla, beszámol ma-
gának róla, formátlan anyagból az intuíció formált anyagává válik; más-
felől elhatárolja az intuíciót a szorosabb értelemben vett percepciótól; a
percepció is intuíció, mert minden a szenzációt meghaladó tudomásulvétel
intuíció; de a percepció, szerinte, abban különbözik az intuíciótól, hogy a
percepcióban különbséget teszünk a tudomásul vett dolgok realitása vagy
irrealitása között, míg az intuíció mentes minden ilyen különbségtevéstől;
minden valóságnak, lehető, képzelhető stb. dolognak képzete egyszóval
intuíció; mivel, továbbá, a crocei idealizmus tagadja a valóság létezését
(mivé lesz akkor a különbség percepció és intuíció között?), s a valóságot a
szellem alkotásának tartja, minden tudomásulvétel, minden képzet lelkiál-
lapotának intuíciója, innen a művészet líraisága; egyszóval minden képzet-
alkotás, minden tudomásulvétel és nem-fogalmi megismerés, amely kifejez-
hető, *Croce* szerint esztétikai tevékenység; úgy, hogy a filozófiai és morális
tevékenységen kívül nincs is más, mint esztétikai tevékenység; minden em-
beri beszéd, minden propozíció, minden vonal, amelyet húzunk stb. művé-
szet, s csak kvantitatíve különbözik a mások által kizárólag művészieknek
tartott produktumoktól, pl. egy *Dante* vagy *Michelangelo* műveitől; a
kvantitatív különbség pedig nem érdekli az esztétikát, amely, mint filozófia,

scientia qualitatum; szóval a művészet és nem művészet között, Dante és egy újságcikk között semmi faji különbség nincsen, mivel nincs határ művészet és nem művészet között, legföljebb empirikus és önkényes határ. 2. Az intuíció mindenkor azonos a kifejezésével; az intuíció sem több, sem kevesebb, mint kifejezése. Az intuíció kritériuma a kifejezése. 3. Következik ebből, hogy mivel a kifejezés azonos az intuícióval, az intuíció pedig a művészettel, minden kifejezés művészi tevékenység, így a nyelv, amit mindenkor beszélünk, s ezért az esztétika nem más, mint minden emberi kifejezőmódra (gesztusok, zene, rajz stb.) kiterjesztett lingvisztika, vagy fordítva, hogy a szorosabban vett lingvisztika nem más, mint esztétika. Innen Croce esztétikájának alcíme: *scienza dell'espressione e linguistica generale*. Ha a három alaptételt megcáfoltuk, akkor a reájuk épült egész rendszer, anélkül hogy hozzányúlnánk többi részéhez, magától megdől.⁶⁶

Fülep bírálja a crocei intuíció fogalmat, bemutatja tartalmatlan jellegét és azt, hogy e fogalom ebben az értelmezésben használhatatlan a művészi alkotás teremtésének szempontjából. Tagadja a művészet=intuíció=kifejezés=nyelviség azonosságokat. Bár a két filozófus alapállása merőben ellentétes – állapítja meg a pécsi 1985-ös konferencián Takács József – mégis Fülep Lajos úgy fejtette ki saját koncepcióját, hogy „minden látványos kritikai megjegyzése mellett párhuzamos spekulatív megoldást javasolt.”⁶⁷ A két évtizeddel idősebb, népszerű olasz filozófus azonnal reagált fiatal pályatársa bírálatára. A *La Critica* c. folyóiratban megjelentetett válasz meglehetősen maró és ironikus hangnemű, mintha Croce azt bizonyítaná, hogy mindketten ugyanarról beszélnek. Azt a kérdést teszi föl, „hogyan emlékezés valójában külön kategória-e?, minthogy az emlékezés maga a szellem.”⁶⁸ Mindenesetre a kérdés megválaszolásához Croce szerint – Fülepnek tovább kellene fejlesztenie koncepcióját.⁶⁹ (Sajnos erre ismételtén nem került sor.)

A Croce polémia mellett a nietzschei művészetfelfogás kritikája is megbújik – bár hivatkozások nélkül.

A tanulmány értelmezésének kiindulópontjaként szükségesnek vélek egy rövid összefoglalást tenni *Fülep* ekkori szellemiségéről. Az első fejezetben, illetve a *Fülep-Lukács* levelezésben utaltam antipozitivisták és impresszionizmus-ellenes beállítottságára; arra is, hogy bár látja az individualizmus pozitívát, de mégis tudatosítja: ez a nagy Egység széttöredezettségének oka. Relativizmusellenessége az abszolút, a homogén, az állandó és az örökkévaló művészetideál gondolatában érhető tetten. (I.4. fejezet). Átéli korának válságát, melyből az embert a belső lélek ideái, az „új metafizika”, a spiritualitás vezethetik ki az Abszolútum felé (II. 1. fejezet). Az emlékezés tanulmányban *A művészet metafizikus jelentősége* című rövid rész fogalmazza meg ezt az (esztétikai) Abszolútumot: a művészetnek a levéssel szemben az örökkévaló létre utaló jellegét; azt, hogy a „művészet a formával kifejezi az időnkívülit, az el nem múltót, a létet, az örökkévalóságot.”⁷⁰ A vágy, amely az embert (a művészt) a levésből a létbe hajtja: az örökkévalóságra vágyódás, így a „művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”⁷¹

Az emlékezés a művészi alkotásban tanulmány sajátos helyet foglal el a fülepi életmű folyamatában, a bomlás jeleit mutató premodern és az éppen kialakuló modern határán áll. Premodernné teszi a művészet metafizikus felfogása, Abszolútumra utaló jellege, levés és lét kétvilágában „fölfelé” utalása, érzékfölötti, spirituális, örökformájú mivolta.⁷² A premodern világszemlélet hajdani egysége iránti nosztalgia, ezen egységre való vágyódás már ott van az *Új művészi stílus* tanulmányban, majd egyre inkább abban a tényben, hogy *Fülep* 1908-tól a régi nagy kultúrák vonzásában él (Dante, Assisi Szent Ferenc, Giotto, Donatello, a görög, az egyiptomi művészet, a gótikus építészet, stb.) Az impresszionizmussal és énkultusszal szemben a művészet a lényegi élet foglalata. A fiatal *Fülep* és a fiatal *Lukács* párhuzamos világ- és művészetszemléletének újabb bizonyítékai a folyóiratban megjelent tanulmányaik. A századeleji (premodern) válságból a kivezető utat az új metafizika megteremtésében látják, mindketten vágyódnak az abszolút értékek, az abszolút művészet felé. Szembetűnő paradoxon, hogy mindkét gondolkodónál elhomályosul az Abszolú-

tum mibenléte, annak vágya mellett, hogy a művészet Abszolútumra utaljon. **Hasonlóan közös paradoxon, hogy bár a premodern abszolutisztikussága mellett mégis önkéntelenül létrehoznak egy modern kategóriát: a formát.** *Fülep* 1911-es tanulmányában, *Lukács: A lélek és a formák* kötetének esszéiben, a drámakönyvben a forma az az önreflexív lényeg, amely az élet, a művészet ontologikus alapja. A forma kategóriája azt jelenti, hogy mindent csak önmagára vonatkoztatva lehet megragadni, mivel ezáltal tárul fel a létezését rögzítő saját belső jelentése, a lényege. A forma *Fülep*nél és *Lukács*nál mint lelki élményforma, formálódás realizálódik, de ezek háttérben az egyén felett, mögött transzindividuálisan ott vannak a formák a maguk időkívüliségében, örökkévalóságában. A forma fogalma modern marad mindaddig, amíg *Lukács*nál szociológiai, fenomenológiai kötöttségű, illetve *Fülep*nél művészetpszichológiai, fenomén jellegű. Premodern és modern eklektikussága természetesen önellentmondásokat jelez: konkrét, empirikus, művészetpszichológiai ismeretek és az esztétikai, platóni transzcendens idealizmus ellentétét főképp. Nem véletlen a tanulmány „torz”(-ó) struktúrája sem, a meglehetősen hosszú művészetpszichológiai, fenomenológiai fejtegetéseket hirtelen lezárja egy az Abszolútumra, az örök formára utaló résszel, melyben szinte nem is azok mibenléte, hogyanléte, hanem pusztá léte válik csak nyilvánvalóvá.

A tanulmány interpretációja az eddigi szakirodalmi értelmezésektől annyiban tér el, hogy a középpontba helyezi a premodern-modern határhelyzetéből fakadó ambivalenciákat. Megértéséhez elsősorban nem a crocei, nietzschei kritikát tartom elsődlegesnek, sem a nyilvánvaló *Dilthey*, *Bergson* hatást, hanem a fiatal *Lukács* és a metafizikus művészetfilozófusok paralel világszemléletét, problémalátását, megoldási kísérleteit. **A két kortárs gondolkodó világszemléletének, nyilvánvaló közös szellemiségének sajátosságai egymás analogikus magyarázatára adnak lehetőséget.** E komparatiztikus szemlélet – feltételezésem szerint – a teljesebb megértést segítheti elő, természetesen e megértési kísérletben az ellenpontozás sem elhanyagolható; a crocei, nietzschei polémia sem.

1. A tanulmány problémamegoldása arra tesz kísérletet, hogy „reintegrálja a művészi alkotóképességet a normális psziché teljességébe”⁷³, de ugyanakkor a művészi tevékenységet ezen belül differenciálja. **E feladat megoldása egyet jelent az esztétikai fenomén, a művészi jelenség, a forma problémájának megoldásával,⁷⁴ melyet az emlékezésből vezet le *Fülep*.**

A firenzei Biblioteca Filosofica keretében működő Circolo di Filosofica ülésén – mint már említettem – vita folyt a tanulmányról. A vita jegyzőkönyvének tanúsága szerint *Cecconi* bírálata azon alapul, hogy *Fülep* kizárólagosan egy szubjektív képességre, az emlékezésre építve eredezteti az egész művészi tevékenységet, a művészi jelenséget. Ez elégtelen, mivel ez a képesség éppúgy jelen van a többi szellemi tevékenységben, a filozófiában, tudományban, vallásban. „Az elméleti és gyakorlati tevékenységnek ez a sémája azonban a tudomány és az erkölcs számára éppúgy érvényes, mint a művészet és az esztétika számára.”⁷⁵ A másik ellentétese *Cecconinak*, hogy nemcsak az a lényeg, hogy mivel (emlékezéssel, mint szubjektív tényező), de az is, hogy mit (objektív tényező) ismerünk meg. A fülepi modellt mindkét (szubjektív és objektív) oldalon hiányosnak véli.⁷⁶ *Fülep* tanulmánya egyértelműen tartalmazza, hogy a mivel kérdésre az emlékezés alakító tevékenysége a válasz, a mit kérdésre pedig a művészet mint forma felfogás. ***Fülepnél* organikusan összefonódik a mivel-mit problémamegoldás: az emlékezés alakító tevékenysége hozza létre a művészeti formát, az esztétikai fenomént.**

A fülepi problémafelvetés lényegében azt állítja, hogy a dolgokat belülről ismerhetjük meg, a művészet megismerése a művészi tevékenység belső mechanizmusának feltárásával egyenértékű. Ez a modern gondolat már *Bergsonnál*, a *Bevezetés a metafizikába* (1903) című könyvében megjelenik, és minden bizonnyal hatással volt *Fülepre*.

2. A tanulmány 2. részében az intuíció és emlékezés viszonyát fejti ki *Fülep*. Axiómája: az egész művészi tevékenységet az emlékezésből lehet

levezetni. Az emlékezés és intuíció kapcsolata a következő tételekkel foglалható össze:

- Intuíció és emlékezés együtt jelenik meg, feltételezik egymást, de mégis különbözőek.
- Az emlékezésnek két alaptulajdonsága van: megőrzi az impressziók, belső élmények, intuíciók emlékét (így az emlékezés intuíciók sorozatából áll), és emellett átalakítja őket.⁷⁷
- Ezen átalakító funkció egyenértékű a művészi formálással, a művészi tevékenységgel. Nemcsak alkotói formálás ez, hanem befogadási tevékenység is, hiszen a befogadásban a reprodukció mindig egy új alkotást eredményez.⁷⁸
- Emlékezés van az intuícióban vagy az intuíció van az emlékezésben kérdésfeltevésben a crocei választ tagadva *Fülep* az utóbbit állítja, az emlékezés átfogóbb jellegét. Azonban emlékezés intuíció nélkül nem jöhet létre.
- Az intuíció mindig valami „új megismerését”⁷⁹ jelenti, a „szellem és valóság párosodásából” keletkezik, utána „alámerül a tudat alatti rétegbe, múlttá válik, szóval az emlékezés lehetőségének birodalmába kerül”, itt a személyiségtől, egyéniségtől függően átalakul, változáson megy keresztül, mivel „eleven valami, ami folytonosan alakul, s ahányszor fölmerül, mindig más formában jelenik meg.”⁸⁰
- **Az emlékezés lényege: a formátlan intuíciók alakító megformálása; sajátossága: a formáló képesség aktivitása, folytonos változása.**

3. A harmadik részben *Fülep* az emlékezés és kifejezés kapcsolatát taglalja.

- Az emlékezés folytonos más milyenségének oka, hogy az újraintuált, formát kapott múlt az emlékezés folyamatában mindig összekapcsolódva jelenik meg a jelen lelkiállapot érzelmi világával, s ennek állandó változása idézi elő az újraintuált formák folytonos változatosságát.⁸¹

- „nemcsak a múlt dolognak kifejezése az emlékezés, hanem a jelené is, és minden jelen intuíciónak emlékezéssé kell átalakulnia, hogy kifejezhető legyen, szóval, hogy – adott esetben – művészetté legyen. Amiből továbbá következik, hogy nem az intuíció azonos a kifejezéssel, hanem az emlékezés azonos vele. Innen a tétel: minden kifejezés emlékezés.”⁸² Fülep így tagadja a crocei azonosságot, azaz az intuíció egyenlő a kifejezéssel. Tagadja, hogy igaz lenne a másik crocei megállapítás, mely szerint művész és nem művész között a különbség annyi, hogy az előző tökéletesebben intuál, mint a másik.

A látványos nemek mellett mégis a fülepi teória ugyanazt a strukturális építkezést folytatja, mint a crocei, minden crocei intuíció fogalmat emlékezésre 'javít'. Így az emlékezés=kifejezés, és az a művész, aki tökéletesen emlékezik; tökéletesebben, mint a nem művész.⁸³ E spekulatív hasonlóságra utalt a firenzei filozófiai kör vitaülésén *Fano* is.⁸⁴ Kétségtelen – s ez a teória modernsége is -, hogy a fülepi emlékezés fogalom sokkal gazdagabb, átfogóbb, mint a crocei intuíció fogalom. *Crocéval* szólva: ebben a fogalomban valóban a szellem egész tevékenysége benne van. **E kategória komplexitása azon alapul, hogy az emlékezés alakító tevékenység, a művészi formák alkotója, a valóság lényegének belülről való – az ember életében történő – megismerése, kiemelése.** Tulajdonképpen a platóni koncepciót – a tökéletes megismerés a lényegiségre való emlékezéssel történik – demisztifikálja és a művészi tevékenység szubjektív vezérlőelvévé teszi.

4. *Az intuíciók kiválasztásának kritériuma* részben *Fülep* az emlékezés művészetet teremtő sajátosságait vizsgálja, oly módon, hogy a művész és a mindennapi ember e tevékenységét hasonlítja össze.

- A külső kép, intuíció belsővé válása kvalitásbeli különbséget hoz létre, távolság jön létre a külső realitás első benyomása és a belső kép között.
- A belső kép több változáson megy keresztül, de egyszer csak „nem akar többé változni”. „A művész, kétségkívül, ezt a képet fogja válasz-

tani a reprodukálásra”⁸⁵, mivel érzi, vagy éppen tudja, hogy „*e kép a változások során azt a formát öltötte magára, amelyben emlékeznék rá, ha a fizikai modell sohasem kerülne többé szeméi elé.*”⁸⁶

- **Az először intuált külső kép pólusa és a végsővé kialakult, emlékezéssel felidézhető, végső formát öltött utolsó kép között zajlik le a művészi tevékenység, „ez a kép már nem formálódó és formálandó anyag, hanem tiszta kész forma, amely azonnal belemehet a művészi kifejezés technikai anyagába.”**⁸⁷ E folyamatban az esztétikai tevékenység legfontosabb ténye „*a formának a kiválasztás által való létrehozása.*”⁸⁸
- De mi lesz a kritériuma a kiválasztásnak? – kérdezi Fülep. Az, hogy végső formát öltött, hogy tiszta, kész forma; hogy a kiemelés, elhagyás, felejtés, az emlékezés alakító folyamata véget ért.

„*A művész emlékezése kvantitatíve különbözik a közönséges emberétől: nagyobb fogékonyság a jellemző iránt egyfelől és nagyobb felejtő képesség a jelentéktelennel szemben másfelől. Minden emlékezés bizonyos fokig már formálás, alakítás. Minél több jellemzőt látni valamely dologban, és minél több nem jellemzőt elhagyni belőle: szóval: minél tökéletesebben emlékezni egyfelől, minél tökéletlenebben másfelől – ez a művész tevékenységének alapja. Ahhoz természetesen, hogy a jellemzőre emlékezzen, a jellemzőt meg is kell látnia: intuíció nélkül nincsen művészet. De az intuíció csak első állomása a tevékenységnek. Az intuíció maga nem választ ki: egy tényben, tárgyban, lelkiállapotban, mikor előttünk vannak, mindent tudomásul vesz, s bennük minden egyformán jellemzőnek látszik. Az emlékezés mondja majd meg, mi a valóban jellemző, mi nem. s a művész emlékezése épp abban különbözik a többi emberétől, hogy nagyobb mértékben él benne e kritérium-képessége, és hogy nemcsak a múlt, hanem a jelenre is kiterjed.*”⁸⁹

Sturcz János egyértelmű Bergson-hatást lát e koncepcióban, az emlékezés diszkontinuus jellegében, szemben az intuíciók folytonos kontinuitásával. Az emlékezés fülepi fogalmában a bergsoni „*dinamikus szkéma*” rejlik véleménye szerint, mely szintén egy olyan benső képzetvázlat, amely

a tárgy belső, lényegre redukált, sűrített képét adja; a művészi teremtés alapját.⁹⁰

A Circolo de Filosofico vitaülésén többen is szóvateszik (*Calderoni, Papini*) a kiválasztás leírásának hiányosságait, azt, hogy nincs elhatárolva a művészi és nem művészi jellegű kiválasztás.⁹¹ *Fülep* rögtöni reflexiója szerint a kiválasztó tevékenységnek nincs túl nagy szerepe, „*csupán egyik mozzanat a forma létrehozásában, vagy inkább létrehozhatóságának feltétele. E tevékenység nélkül nem születne forma, de önmagában nem elég a forma megmagyarázásához, ami éppen kutatásainak tárgya, mert meggyőződésem, hogy a forma problémájának megoldásával megoldódik a művészet kérdése.*”⁹² A művészi kiválasztás kritériuma nem más, „*mint a kiválasztás képessége, azaz az emlékezés, míg a többi területen (történelem, filozófia, matematika stb.) mindig különféle és az emlékezéstől eltérő és idegen kritériumai vannak. Az emlékezés csak a művészetben önmagára utalt és önmaga kritériuma.*”⁹³

5. *A műformák* című részben *Fülep* az emlékezés tevékenységének individuális, alanyi tényezőit elemzi.

- A különböző emlékeztípusok – „*melyek az individuumok egész egyéniségét s az élethez való viszonyát fejezik ki*” – hozzák létre a művészet alapvető formáit.⁹⁴ Így a művészi formák igen mélyen az emberi lélekben gyökereznek, az életnek valamely oldalát fejezik ki.⁹⁵ „*Hogy ki melyik oldalát éli és fejezi ki az életnek, az egyéni és szubjektív dolog, de nem önkényes, hanem az ember lelki szerkezetén, hajlamán, világfölfogásán alapul, mindezeknek végső szintézise pedig az emlékezés.*”⁹⁶
- Az emlékezés alanyi meghatározottságát egy – már sokat idézett – szellemes tétellel jellemzi: „*nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk vagy emlékeznénk.*”⁹⁷
- Az ember egész személyisége és egyénisége emlékezésének módjában és – a bizonyos szempontok alá rendezett és organizált – múltjában rejlik.

- Az emlékezéstípusok által létrehozott művészi formák „nem önkényesek, véletlenszerűek, külsőségesek, hanem a 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, s korlátolt számuk kifejezi azon attitűdök lehetőségeinek típusait vagy sémáit, amelyeket az ember az étellel szemben fölvehet, mint ahogy másfelől kifejezi őket a filozófia és a vallásos hitek alapvető problémáinak korlátolt száma.”⁹⁸

A belső, átélt tapasztalatra épülő művészetfelfogásban Bergson mellett Dilthey hatása is észlelhető. Az ismert Dilthey tétel „A művészet az élet megértése.” hatása azzal a következménnyel jár Fülep rendszerében, **hogy a művészet megértésének igénye az életkérdés kidolgozását is eredményezi**, hasonlóan mint a fiatal Lukács: *A lélek és a formák* című esszéjében. *A műformák* résztől kezdődően Fülep kilép a pszichológiai empiria területéről. Az emlékezés tevékenységét – szellemtörténeti háttérrel – már mint az egész szellem működési módjaként értelmezi, különösen a következő fejezetekben.

Fülep kísérletet tesz e fejezettől kezdve a művészet állandó, örök formáinak és az emlékezés individuális jellegének; vagy másképpen: az univerzálisnak, az abszolútnak és a szubjektívnek a korrelációjára. Tipikusan premodern és modern határhelyzetéből fakadó egyeztetési törekvés ez, hasonlóan Lukácshoz. Hasonló megoldást választanak: nem a művészetet szubjektivizálják, hanem az individuumot, az alanyt teszik szubjektivitásában is determinálttá, világnézet által meghatározottá, „korlátolt számúvá”. Az alany objektivizálási folyamatában Fülep szükségszerűen eljut tanulmányában a spiritualizmushoz, a metafizikus objektív idealizmushoz, a premodern szemlélet megerősítéséhez.

Az esztétikai tevékenységben résztvevő alany oldaláról merül fel a művészi formák és ezen keresztül a művészet világnézeti determináltsága.

Analóg a koncepció a fiatal *Lukács*éval: a művészet lényege a forma, mely világnézeti meghatározottságú. A világnézet tartalmi konkretizációjában éppúgy közömbös, mint a fiatal *Lukács*nál; annyit tudunk meg itt, hogy az étellel szemben jelzett attitűdök, sémák lehetséges típusai.

6. *A tér és idő szerepe a kifejezésben* című fejezetrészen az emlékezés tevékenységének egy újabb sajátossága fogalmazódik meg: *Fülep* a szellem, a lelkiállapot „*egy és oszthatatlan, kontinuos*” folyamatát emlékezéssé szagatja, mert ez a kifejezés alapja.⁹⁹

- „*A jelen egy pillanat, mely leperreg, és soha meg nem foghatom; az állandó, ami az öntudatban van, az az aktuális pillanat előtt és mögött elterülő mozdulatlanra vált idő: a tér.*”¹⁰⁰ Az emlékezés egy mindig – a jelen öntudati állapotától – való distancia teremtést is jelent.
- A jelen kontinuitása csak az inkontinuitásban válhat tudatossá, csak a téren alapuló, inkontinuin emlékezés teheti ezt tudatossá.
- Így minden művészi kifejezés, művészi forma az emlékezés tevékenységének ezen sajátossága miatt feltételezi – a valóságos megélt időnek, a bergsoni *durée*-nek lényegi megragadását, abszolút tér-időbe emelését.¹⁰¹
- **A jelen, a valóságosan megélt idő kontinuitását az emlékezés inkontinuitássá szagatja; de a kifejezésben, a művészi formában újra létrejön az „extenziós folytonosság, amely azonban más, mint a valóságé. Mert mi a forma? A forma szintén kiterjedés (extenzió) és folytonosság (*durée*)egység és kontinuitás. A természeti (valóságos [a szerző]) kiterjedés és végbemenés pusztán egymásmellettség és egymásutánosság, de mindig kontinuos; a művésztől keresztül kell mennie az inkontinuitáson – az emlékezésen – hogy új kontinuitáshoz és egységhez jusson, amely a formának sajátja.”**¹⁰² *Fülep* e tézissel részben ismét *Crocét* bírálja, a kifejezésnek a közvetlen intuícióból való levezethetőségének gondolatát.

Fülep itt lényegében azt állítja, hogy amikor a művész alkot, egy egészen új dolgot, egy külön létezőt hoz létre, amely részben kifejezi, értelme-

zi a művész lelkiállapotát, és a valóságot; de mégis független ezek konkrét-ságától. **A műalkotás itt nemcsak valamire (az emberi lélekre, lelkiállapotra vagy külső valóságra) vonatkoztatva jelenik meg, hanem önmagában van; a műalkotás nemcsak leírja, ábrázolja, értelmezi az emberi létet, hanem kibővíti azt, hiszen ontológiai természete van. A későbbi, egyre szélesebben kifejtett autonóm művészet gondolata már itt megjelenik. A műalkotás ontológiai természetének alapja az, hogy az emlékezés formáló tevékenysége által rögzítettődik saját belső jelentése. A mű létének tehát az emlékezés általi forma ad érvényt.** Itt – a már említett – modern elv (egy dolgot csak önmagára lehet vonatkoztatni, a megértés csak önreflexív lehet) művészetfilozófiai konkretizálódása jelenik meg. Mégis észre kell vennünk, hogy e modern elvben, a művészet önreflexív, ontológiai jellegében hogyan bújik meg a premodern dualitás, a kétvilág feltételezése. Kissé előreutalva: a művészetet teremtő emlékezés formáló tevékenysége arra hivatott, hogy a folytonosan megélt időt, az élet időbeliségét, az élmények szüntelen áradatát legyőzze és az embert (a művészet által) az idő fölötti, az örök formák, a lét világába emelje.

7. *Fülep* a műalkotás ontológiai természetét megteremtő sajátos emlékezést egy újabb elnevezéssel illeti: a fantáziával.

- „*Művészi fantáziának nevezük nem a valóságtól csodálatos képek kitalálásával elrugaszkodó képességet, hanem a valóságnak a formálás által való fölülmúlását. Hogy ez a valóság külső-e vagy belső, hogy tényleg megélt vagy csak elképzelt, az a dolgok lényegén mit sem változtat, mivel semmi, úgy, ahogy közvetlenül adódik, művészileg nem használható. Bármilyen művészet anyaga (valóságos vagy elképzelt dolog), mindig át kell mennie a formálás processzusán, s ez a processzus azonos az emlékezésével. A tartalomnak eredete az, hogy honnan veszi a művész művészetének anyagát, teljesen közömbös, mivel a művészetben a forma a döntő.*”¹⁰³

8. A következő *Nyelv és nyelvészet* című rövid részben a „*nyelv esztétikai produktum*” crocei tételt cáfolja Fülep oly módon, hogy a nyelv és művészet viszonyát párhuzamba állítja a partikularitás és az általánosság viszonyával. Amíg a nyelvi kifejezés nem haladja meg az általánosat, addig a művészet ezen általános fölülmúlására törekszik.

- „*A művészet ezért egyenes ellentéte a pusztá nyelvnek, ott kezdődik, ahol ez végződik...*”¹⁰⁴
- „*Hogy fölülmúlja ezen általánosságokat, hogy valami teljesen individuálisat fejezzen ki, a nyelvnek meg kell tagadnia saját jellegét, le kell mondania arról, hogy pusztá nyelv legyen, művészetté kell válnia: az általános elemek speciális kombinációjára van szükség.*”¹⁰⁵ Az intuícióval ellentétben az emlékezés az a funkció, amely képes általános és individuális összeegyeztetésére.¹⁰⁶

9. *Az emlékezés-teória alkalmazása* fejezet a művészet minden sajátosságát e kategóriából vezeti le.

- **A művészetet genezisében az emlékezés igénye és képessége hozta létre.**
- **A művészetet két motiváció tartja fenn: az átélés igénye és az élmény alóli felszabadulás igénye; mindkettő az emlékezés tevékenységével érhető el.**
- **Az emlékezetből magyarázható meg a művészet leglényegesebb kifejezője: a forma.**
- **Az emlékezés teremt a káoszból formát; a részletekből lezárt egészet; a jelen véletlenjeiből szoros és szükségszerű kapcsolatokat; a lényegtelen halmazból kiválasztja a lényegest; az elmúlóval szemben megteremti az állandót.**¹⁰⁷

Az emlékezés kategóriájának jellemzéséből egyértelműen következtethetünk Fülep művészetideájára, mely párhuzamos a fiatal *Lukács* metafizikus művészetfelfogásával. **Mindkét gondolkodónál a művészet a pillanatnyisággal szemben az állandót, a relativizmussal szemben a lényeget jelenti; az egész és egységes tökéletes homogenitását.**¹⁰⁸

10. *A művészi alkotás differenciálása* fejezet újra egy crocei polémiával kezd:

- *Crocéval ellentétben van határ művészi és nem művészi között, ezt a „határt a legfontosabb esztétikai fogalom jelöli meg, a par excellence esztétikai tényező, amely minden művészi tevékenységnek és megítélésnek alapja: a szép fogalma.”*¹⁰⁹
- *Esztétikai tevékenység ott kezdődik, ahol megjelenik a „szép érzelme”, mint a „formában telő kedv érzelme”, a formában telő öröm. „Az esztétikai élményben az érzelem a spirituális tevékenységnek legmagasabb foka, nélküle művészi fenomén (alkotás vagy újraélés) egyáltalán nincsen. Amíg meg nem jelenik, addig megismerhettem valamit, de esztétikailag még nem reagáltam.”*¹¹⁰
- *Az esztétika tárgya nem az absztrakt szép, hanem olyan – formában való kifejezés, amely megelevenedik az emberi lélekben; az a műalkotás szép, mely a szemlélőben hatást, örömet, érzelmet kelt.*

E kijelentést úgy is értelmezhetjük, ha tágabb fogalmakba illesztjük. *Fülep* a klasszikus, kanti premodern kategóriával tulajdonképpen modern, fenomenológiai megállapítást tesz. A szép, az – esztétikum objektivitását és absztraktságát tagadva – azt állítja, hogy esztétikum (szép) csak akkor jöhet létre, ha az esztétikai tárgy, az objektum, a műalkotás és az esztétikai alany (alkotó, befogadó, a szubjektum) közötti viszony, mégpedig sajátos érzelmi viszony jön létre. Így teret enged egyrészt az esztétikai alany relatív (egyiknek szép, másinak nem) ítéletének, befogadásának; másrészt relativizálja az esztétikai objektumot (kifejezést) is, így *„minden létező és elképzelhető kifejezés lehet esztétikai élmény tárgya.”*¹¹¹ A fülepi gondolatmenet premodern és modern elvek keveredése miatt itt önellentmondáshoz jutott, cáfolni kívánta a – *„nincs határ művészet és nem művészet között”* – crocei tételt, ehelyett gondolatmenetének végén eljut addig a megállapításig, hogy bármely kifejezés lehet esztétikai élmény tárgya, azaz bármely kifejezés (amennyiben a szép keltette öröm érzelmével szemléljük) lehet esztétikummal bíró tárgy.

11. *A szép mint az emlékezés produktuma* fejezetben a kanti érdek nélküli szépség fogalom eredetét a lélek érdek nélküli szemléletének sajátosságában találja meg *Fülep*, és ez nem más mint az emlékezés, mely érdeknélkülisége abból a distanciából ered, ami a megélt dolgok és azok emlékképei között van.

- Bújtatva egy másfajta feleletet ad a nietzschei alapproblémára, arra, hogy hogyan fér össze a görög derű és a pesszimizmus. *„Ki nem ismeri a múltnak varázsát? Nem ez a különbség-e az, amit a szép fogalmának és érzelmének nevezünk, s nem csak akkor van-e érvénye a jelenre is, ha empirikus realitása alól fölszabadulva emlékezünk reá? S vajon a rettenetesben, (pl. a görög tragédiában) telő örömnünknek komplikált kérdése is nem fogja-e megelni végső megoldását az emberi lélek azon sajátosságának föltárásában, hogy a szenvedésekre is szívesen emlékezünk, s újra tudjuk élni, mi több, újra kívánjuk élni a legborzasztóbb fájdalmakat, ha egyszer elmúltak, ha nem reálisak, nem jelenlévők? amikor átalakulva, a múlt varázsában, az emlékezés fölmagasztosító formájában jelennek meg lelki szemeink előtt, mint a tragédiában? A művészet mindig idealizál, s ez a sajátossága éppoly természetes tulajdonsága, mint a természeté, hogy ne ideális, hanem természetes legyen. A művészet idealitásának alapját – a szót a tökéletes forma, nem pedig az édes, hamis „idealizálás” értelmében véve – az emlékezés világában találni meg.”*¹¹² A válasz utolsó mondataiban a művészet mint hamis illúzió nietzschei elveit cáfolja. **E részlet tulajdonképpen a katarzis fogalmát köti össze az emlékezéssel, a kettő folyamat azonosságát bizonyítja *Fülep*, azt, hogy mindkettő valamely kaotikus, negatív lelkiállapotból egy pozitív, fölmagasztosító lelkiállapotba emeli az embert, melyből „öröm” fakad.**

12. *A művészi emlékezés* rész összegzi a mindennapi ember és a művész emlékező tevékenységének sajátosságait, majd tovább erősíti a művészet és emlékezés (premodern) metafizikus meghatározottságát.

- A mindennapi ember emlékezése arra való, hogy a jelent és praktikus szükségleteit szolgálja. A mindennapi ember a jelen időben él, erre használja az emlékezést is.
- **A művész ezzel szemben az emlékezés tevékenységében megragadja a dolgok jellemző sajátosságát, olyan emlékezés képpé formálja őket, melyek kontemplációkra alkalmassá válnak, idealitásuk és a szép örömeztétét keltő jellegüknél fogva.** *„A művész percepciója a percipiálás pillanatában emlékezéssé, a jelen múlttá, a valóság idealitássá válik.”*¹¹³ A művész motivációja az emlékképek felidezésében nem az, hogy a praktikus szükségletnek megfeleljen, hanem az, hogy *„miként ragadhatom ki e tárgyat a valóságból, miként tisztíthatom meg empirikus realitásától, miként magasztosíthatom fel úgy, hogy szemléletre s újrafelidzésre méltó legyen.”*¹¹⁴
- A művészet így a jelen, a praktikus célok, a levés világa alóli megváltódás; ezektől fölszabadulva a művész és a befogadó a levés világából a létbe tér át, az időből az örökkévalóságba, a szüntelen formálódás világából a tiszta formák világába.
- A kétvilág közötti mozgás mégis paradoxon, a felső világból – mivel *„nem szemlélheti sokáig az örökkévalóságot”*¹¹⁵ – vissza kell térni az időbe. *„Ebből a paradoxonból, az idő és örökkévalóság egymással való küzdelméből, az embernek az elérhetetlenről való lemondani nem tudásából születik meg a művészet fejlődése, úgyhogy a művészetben van fejlődés, amennyiben az idő oldaláról nézi az ember, és nincsen, amennyiben az örökkévalóságra tekint.”*¹¹⁶
- **Az emlékezés nemcsak indítóoka a művészi tevékenységnek, a formát adó, nemcsak forrása az esztétikai érzelmeknek;** hanem megadja a művészetnek az örökkévalóság jellegét és fejlődésének lehetőségét is.¹¹⁷

A tanulmány első tíz részében a modern, pszichológiai, fenomenológiai szemlélet volt a meghatározó, majd a 10. résztől fokozatosan a premodern, metafizikus művészetfelfogás válik uralkodóvá, mintegy maga alá rendelve az első (bár lényegesen bővebb) részt. E szemléletben *Fülep Pla-*

tónhoz kanyarodik vissza. Metafizikus kétvilága, a művészetnek (misztikusoknak) juttatott összekötő, híd szerep – szinte szó szerint – ugyanaz, mint a fiatal Lukácsé. A kétvilág felsőbb világában való létezés paradoxonja, a kényszerített visszatérés az idő, a levés világába Lukácsnál *A tragédia metafizikája* című munkájában fogalmazódik meg, mely a fülepi emlékezőtanulmánnyal együtt jelent meg *A Szellemben*. Lukács premodern metafizikus szemlélete a tragédia vizsgálata kapcsán bontakozik ki, természetesen más terminológiai körben. A fülepi tanulmány 13. 14. részében mintha Lukácsot olvasnánk, vagy fordítva – Lukácsnál *Fülepet*?

13. *A művészi forma* fejezet olvasva számos lukácsi-fülepi analógiát találhatunk.

- „*A forma nem külsőség, hanem a dolgok lényege, az, ami legmélyebb és legállandóbb van bennük: elemeiknek egymáshoz való viszonylata s egysége, a konstruktív tényező.*”¹¹⁸ A forma „*a valóság lehetőségeit*”, a dolgok valóságosságának és lehetőségének ideáját, a dolgok időnkívüliségét, a lényeket fejezi ki. „*De mi a dolgok lényege? Egységük. S ez a forma. S mi a forma tartalma? Mindaz, ami az egységet alkotja.*”¹¹⁹
- „*A művészet alkot olyan egész és részleges dolgokat, melyek az ideáik közvetlen kifejezései*”¹²⁰, így kifejezheti az egész élet ideáját is. „*Olyan létet, mely formát teremt, melyben nem csak az egyes dolgoknak, hanem az egész életnek minden lehetőségét, egész mélységét benne érezzük, oly létet és időnkívüliséget alkot, melyben az egész idő és levés ideálisan benne foglaltatik.*”¹²¹

„*A lélek a lét ideáját is projiciálja a valóságban, ugyanúgy, mint a levését. A levés ideájától fölemelkedik a lét ideájához, amennyiben a dolgokban megannyi individuumot (Én-t) lát, amelyekbe a levés mögé az önmagukkal való identitást projiciálja. A formálódás mögé a formát, az idő mögé az időnkívüliséget. Így eléje vág a végbemenésnek, a világ történetének, s az egészet magasabb rendű formában foglalja össze, egy körben, melyben kezdet és vég találkoznak: ezért a művészet*

mindig teljesen kielégít, nem kérjük, mi lesz tovább, mert a továbbiak lehetősége, az idő, ki van zárva belőle. Ennek a formáló tevékenységnek objektiválódásai az ideák, a művészetben a formák, melyekben ítélet van kimondva a levés ideáján túl: implicite bennük van a gondolata annak, hogy a dolgok továbbra is olyanok lesznek s maradnak, amilyeneknek konstruáltuk s ismerjük őket, függetlenül az időtől és a változásoktól. Az ideák egyesítik magukban a lét és levés momentumát, a valóságnak mindkét oldalát. A filozófiában a valóság a lét és levés ideájának kölcsönösségével, egymás determinálásával fejeződik ki, a művészetben azáltal, hogy míg a forma időnkívüli, tudomásul vételéhez ki kell terjeszkednie az időben. A filozófiában dialektikusan, a művészetben érzékileg és szemléletileg.”¹²²

Szükségesnek véltem e részt hosszan is idézni, hiszen *Fülep* mintha *Lukács* elvontabb megállapításait magyarázná, interpretálná, vagy *Fülep* pragmatikusságát teoretizálja *Lukács*?

14. A művészet metafizikai jelentősége rész összegzi a két világ, a levés és a lét milyenségét.(A természet kifejezést használja *Fülep* a valóság, a levés világra.)

„Természet és művészet mint két különálló világ élnek egymás mellett: az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóságé. A természet és az emberi öntudat szünetlen formálódás. A kérdés immár ez: hogy lesz két formálódásból forma, e két változóból valami állandó, két időből egy örökkévalóság? a levés vajon létpillanatokból van-e összetéve? a formálódás formákból? az idő az örökkévalóság, időnkívüliség pillanataiból?”¹²³

A két világ átjárhatóságának, korrelációjának kérdését fogalmazza meg *Fülep*, ugyanez a problémafelvetés van *Lukács*nál is. A válassz megoldásukban mindketten platonikusak. Mivel a valóságban, természetben nincsenek formák, de formák mégis vannak a művészek által megpillantottan, akkor egyértelműen következik ebből, hogy a lét megelőzi a levést, a művészet megelőzi a természetet. Így a kérdés nem az, hogy *„hogyan lesz az*

időből örökkévalóság, hanem hogy lesz az örökkévalóságból idő; nem az, hogy hogy lesz a formálódásból forma, hanem hogy lesz a formából formálódás.”¹²⁴ „Platónnal (s a misztikusokkal) e kérdésre csak az lehet a válasz: hogy az ember, a művész a létből jön a levésbe, e változó életben örökkévalóságra vágyik. Ezt a vallásos aspirációt fejeznék ki ebben a világban a művész, aki mindenki másnál jobban emlékezik a létre, melyből jött.”¹²⁵

– Így a szép, mint „valamely jelenség formájának örökkévalóság-jellege”¹²⁶ határozódik meg, így „annak a filozófiának, mely az örökformájú jelenségekkel foglalkozik, neve esztétika”. „A művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás. Bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időnkívülit és örököt fődözzön föl vagy teremtsen meg. S ha, mint említettük, a művészet formái egy-egy világfelfogást fejeznek ki, az összes formákban megvan az élethez való ugyanazon viszonylatnak végső közössége. A művész legközelebb rokon a misztikussal. Vele egyforma mélyen éli át a dolgok mulandóságát, folyását. De míg a misztikus örök szubsztanciát érez mögöttük, amellyel egyesülni akar, a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégti ki metafizikai szükségét, s éri el szabadságát.”¹²⁷

Az esztétikai alanyak a metafizikus ideák tartományába emelése tehát a művészet által lehetséges, a levés szubjektivizált alanya a létben objektivizálódott. A lét és levés kétvilága átjárható, korrelatív viszonyban álló. A művészet teremthet az ember számára egy autentikus létet. **A modern pszichológiai, fenomenológiai szemléletből indítva tanulmányában Fülep eljut a klasszikusan premodern, kétvilágban gondolkodó, abszolutizáló, metafizikus esztétikához. Nostalgia ez, vagy egy állandó és szubjektív fülepi vágyódás a tökéletesen szép, egységes transzcendencia iránt? A Hangok a jövőből, az Új művészi stílus tanulmányokban várt új metafizikai idealizmus kifejtése, a premodern bomló káoszából nem a modern felé, hanem a tiszta metafizikához való visszakanyarodás, min-**

tegy kétezer évet átugorva, ismét *Platónhoz*. A formaközpontúság; a lét és levés, idő és örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációi, a művészet mint a tiszta idea felfogás még közel egy évtizedig meghatározó kategóriái a fülepi művészetfilozófiának. Az emlékezés tanulmány az 1910-es évek művészetfilozófiájának első, szintézist és egyben alapot adó írása. E mű esztétikai koncepciójára vezethetők vissza a tízes évek nagy tanulmányai, e gondolatok pragmatikus kibontását láthatjuk a művésztörténelem különböző ágaival és korszakaival foglalkozó írásai-ban, így az 1921-ben megjelenő *Dante* tanulmányában, a *Donatello problémája* (1914), *A magyar művészet* (1917), *Európai művészet és magyar művészet* (1918), a *Magyar építészet* (1918), a *Magyar szobrászat* (1918) című írásaiban. Az emlékezés-tanulmány nemcsak alapot ad a többi megértéséhez, hanem *Fülep* korai művészetfilozófiájának – a *Művészet és világnézet* (1923) mellett – legátfogóbb és leginkább összegzést adó írása.

Egy problémamegoldási kísérlet valamely tudomány történetében annál nagyszerűbb, minél több későbbi felvetést, sejtést, ötletet, ebből is születő megoldásokat indukál. Remélem, valaha napvilágot lát még egy olyan esztétikai-művészetfilozófiai koncepció; amely kellőképpen méltányolja *Fülep* zseniális megközelítését. Azt, hogy mennyire gazdag e teória – néhány megjegyzéssel jelezném.

Az emlékezés vizsgálata éppoly fontos az agykutatásban, pszichológiában, megismerésben, az ember társadalmi szocializációjában, mint a kultúrobjektívációk területén, a művészetben, irodalomban. Mivel az emlékezés a megismerésben az élet során szerzett tapasztalatok (intuíciók) rögzítését, szelektálását és felidézését jelenti, egy hosszú tanulási folyamat a legtágabb értelemben; minden életkorban a szellem működése az emlékezés tevékenységén alapul. Így minden mű emlék, az alkotó, a korszak, a valóság egy darabjának emléke; de mindig többre emlékeztető, mint amennyi alkotójának szándékában állt. A művészet, az irodalom az emberiség emlékezete – írja a kései *Lukács György* is.

Az irodalom történelmi fejlődése, századunk modern formabontásai – a tér-idő síkváltások, a visszacsatolások, a ciklikus szerkesztések, az ismétlés- és motívumhálózatok – mind előtérbe helyezik az olvasói-interpretáló emlékezés folyamatának működését. Hosszabb művek befogadásánál a mű megismerésének folyamatában az emlékezettel kell pótolni a vizuálisan már hiányzó részeket; a modern regények például a nagyon jól és pontosan emlékező olvasót feltételezik; sőt e feltétel nélkül akár érthetetlenek is maradhatnak. A művön belül jól emlékező olvasó juthat a modern formakísérletek (ismétlés, motívum, visszacsatolás stb.) jelentéstöbbletéhez. A mű objektivitásához képest annál sikeresebb a befogadó, minél hatékonyabban és teljesebben emlékezik az olvasó. A művön belüli emlékezés, és a befogadás folyamatában a mű által előhívott, művön kívüli emlékezés (asszociációk, saját emlékképek, stb.) összekapcsolódásának eredménye, hogy a befogadás során már nem csak a művet, hanem saját emlékképeit is interpretálja az olvasó. *Füleppe*l szólva: „*nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékeznénk.*” – azaz nem csak magát a műalkotást fogadjuk be, hanem e folyamatban a mű szemlélése során keletkezett sajátos érzelmeinket, hangulatainkat, gondolatainkat; a mű és befogadói mivoltunk között kialakult viszonyt, kapcsolatot. A mű mint (objektív emlék) a befogadó (szubjektív) emlékezetében válik emlékképpé.

Közismert tény, hogy a kommunikáció fenntartásának nélkülözhetetlen eleme a félreértés és a meg nem értés. Hasonló a kapcsolat az emlékezés és a felejtés között is, az emlékezés folytonosságának feltétele a felejtés, hiszen az emlékek tárolása nem végtelen teljesítmény. A felejtés és emlékezés nem egymást kizáró kapcsolatban áll, hanem egymást feltételező viszonyban. Néha az emlékezés olyan terhes, hogy a felejtést kell segítségül hívni, hogy saját megrögzült interpretációnkat túlhaladhassuk. Az emlékezet működésének a hiányát, a felejtést is lehet pozitívan értékelni – írja *Beke László: Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában* c. írásában – hiszen funkciója az új ismeretek megszerzésében vitathatatlan. „*A felejtés szabadságpotenciált hordoz: akkor interpretálhatunk a legszabadabban valamit, ha vele kapcsolatban semmire sem emlékezünk.*”¹²⁸ – azaz ha kizártuk a művön kívüli emlékezést, kizártuk az érzelmeinket, gondolatainkat, szubjektív lényünk megnyilvánulá-

sait – ami nyilvánvalóan lehetetlen vállalkozás. Emberi lényünk sajátosságainál fogva tehát az emlékezet örök foglyai lennénk, igazán szabadok sohasem lehetünk?

A nemet válaszolja *Platón* és *Fülep* is. Emberi mivoltunk lényege nemcsak a szubjektív emlékezet, hanem minden emberben meglévő transzindividuális emlékezet. *Platón*nál az ideákra, *Fülep*nél hasonlóan. Szintén a minden emberben meglévő „kollektív” emlékezetre alapítja teóriáját *Carl Gustav Jung* is, csakhogy a freudi személyes tudattalan helyett az ősi kollektív tudattalanban gyökerezteti. Lényeges különbség, hogy a platóni-fülepi metafizikus emlékezőfelfogás egy tudatos viszonyulás a levéssel szembeni lét ideáihoz; míg a jungi teória a kollektív tudattalan felmerülő emlékképeit, archetípusait véli felfedezni a művészet, a vallások, a szakrális szövegek, a tradicionális tanítások szimbólumaiban. A kollektív tudattalan a belső tradíció: a mítoszokban, mondákban, mesékben, általában az irodalomban, a művészetekben – vallja a mítoszelméleti irodalomtudomány megalapítója, *Northrop Frye* is. Az irodalom folytatja a mitológiai észjárást, a mitológiai univerzumon belül feltérképezhető archetípusokkal és archetipikus képekkel dolgozik, melyek a kollektív tudattalan felmerülő emlékképei, konkrét megvalósulásai.

E néhány gondolatal csupán a fülepi teória méltatlan elfeledettségére utaltam, arra, hogy sokat veszítene a honi művészetfilozófia, ha nem szentelne elég figyelmet emlékezés és művészet kapcsolatának.

5. „a jelek egy új idealizmus korszakának elkövetkezésére mutatnak, mely [...] metafizikai szisztémákban fog kikristályosodni...”

Fülep 1906-ban így látta az emberi gondolkodás egy lehetséges útját. Magyarországon – a filozófia, művészetfilozófia területén – ő és *Lukács* az elsők, akik több mint egy évtizedig a metafizika bűvöletében elmélkednek. Ezzel elindítva egy filozófiai, művészetfilozófiai irányzatot, mely egészen a második világháborúig érezteti hatását. E fejezetrészben nemcsak az analóg lukácsi metafizikai gondolkodást mutatom be, hanem azt a következő évtizedekben burjánzó metafizikus művészetfilozófiát is, mely a fiatal *Fülep* szellemi attitűdjének folytonossága egyben; nem közvetlen hatásában, hanem a század első felének egy jellegzetesen szellemi áramlataként. A *Fülep* – *Lukács* analógiában nem céloz az elsődlegesség eldöntése. Azonban számomra mégis két tény erősíti meg a *Lukács*tól irányuló hatás létét: a kronológikus elsőbbség (az esszékötet 1910-ben, a drámakönyv 1911-ben jelent meg, de jóval korábban íródott, az esszék a *Nyugatban* 1908-tól folyamatosan olvashatóak) és az, ahogy a lukácsi teória pragmatizálását és konkretizálódását több esetben tapasztalhatjuk *Fülep*nél, művésztörténet-filozófiai terminológiára átültetve.

Míg *Fülep* antirelativizmusa az „*annyi művészetünk van, ahány művésztünk*” ellen szól, addig a lukácsi antirelativizmus – sokkal tágabban, szélesebben – a polgári életvitel, kora Magyarországa, a kor általános, dekadens, hangulatanarchikus életérzésének, szellemisségének elutasító gesztusa is egyben. Így metafizikus útkeresése sem kizárólagosan esztétikai, hanem életfilozófiai. Művészetfelfogásának középpontja a forma nemcsak a művészet állandó, legfőbb értéke, a „*rendet teremtés princípiuma*”, hanem a „*forma talán csak az abszolútságnak egyetlen útja az életben*”¹²⁹ – írja a *Kierkegaard*-esszéiben 1910-ben. Hasonlóan *Fülep*nél (II. fejezet 5/13. pont): a forma egyben kifejezheti az élet, a lét ideáját is.

A fülepi lét-levés metafizikus kétvilág *Lukácsnál* többfajta terminológiai variációban követhető nyomon: közönséges és valódi élet; élet és az élet; élet és lélek; inautentikus-autentikus ellentétpárokban. Az ellentétek e két pólusát köti össze a forma kategóriája. A forma legáltalánosabb és az egész fiatalkori életműben megfigyelhető funkciója: a homogenizálás és jelentésadás, a kaotikus életanyagot értelem-alakulatokká átrendező, a személyfeletti, az általános, a szubjektív és objektív érvényesség hordozója. E formák hozzák létre a normatív-homogén szférákat, az igazi művészetet, filozófiát, etikát. Amíg *Fülep* legfőbb kérdése az, hogy lehetséges-e még a nagy művészet, addig *Lukács* az autentikusság realizálására, az élet megformálására kérdez rá – az esztétikain túl.¹³⁰ Mindkettlen a maradandó műalkotás legfontosabb meghatározójának a formát tekintik.

Fülep emlékezés-tanulmánya tulajdonképpen arról szól, hogy az állandó, tiszta forma hogyan jön létre a szubjektumban; az emlékezés tevékenységében. *Lukács* az 1909-ig átírt (azonban csak 1911-ben megjelenő) drámakönyvében a forma fogalmát több szempontból írja le. A forma alanyi (alkotói, befogadói) oldalról: „*lelki valóság, az eleven lelki életnek eleven részese, és így nemcsak az életre ható, mint az élményeket átalakító szerepel, hanem mint az élettől alakított is*”¹³¹; „*egy művész formavíziója nem elszigetelt lelki jelenség, amely csak akkor kezd működni, ha megformálásról van szó, hanem lelki életének kisebb-nagyobb erővel, de állandóan működő tényezője; állandó szempont a dolgokkal, az étellel szemben. Minden „élmény” – bizonyos fokig – már sub specie formae (a forma jegyében) van átélve, és az emlék, a megfigyelés és a konstruált pszichológia, amely a közvetlen anyaga lesz az alkotásnak, még erősebben a formális lehetőségek képére van alkotva. Az igazi művész igazi formája: állandó a priori a dolgokkal szemben, valami, ami nélkül észrevenni sem volna képes őket.*”¹³² **Az alkotó ezen a priorija egyfajta életfelfogás, világnézet, mint a forma legbensőbb lényege.**

1910-ben megjelenő *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* c. tanulmányában a formát mint lelki aktivitást, mint a léleknek az élet jelenségeire való reagálási módjaként mutatja be *Lukács*. „*Minden forma érté-*

kelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Ha bármelyik formát végső lelki gyökeréig analizáljuk, a világnézethez kell megérkeznünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az irodalom egy világnézet kifejezésére jött létre, még kevésbé azt, hogy minden formát csak egy világnézet képes kifejezni, hanem csak annyit, hogy minden forma eredeti és egységes, világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja. A világnézet formai posztulátuma minden formának, tehát tartalma tulajdonképpen közönyös; kell a világnézet megalapozásul, de csak világnézet kell, mindegy, hogy milyen.”¹³³ A II. fejezet 5/5. pontjában hívtam fel a figyelmet az emlékezés-tanulmány kapcsán erre a teljesen megegyező füleplukácsi gondolatkörre. A forma alanyi oldalának leírásában a Lukácstól – Fülepre hatás tényét tapasztalhatjuk, illetve azt, hogy *Fülep* az emlékezés mint formáló tevékenység elemzésében az alkotói oldalról mintegy kibővíti a lukácsi teóriát. A forma alanyi oldalának egy további jellemzője Lukácsnál, hogy az alkotó világnézete magával hoz bizonyos formákat, másokat eleve kizár, tehát felismerhetően formateremtő elvként él a műalkotásban.¹³⁴ Ugyanúgy *Fülepnél*: az emlékezéstípusok világnézeti determináltságuktól függően hozzák létre a különböző formákat (II. fejezet 4. 5.).

A forma tárgyi oldalról Lukácsnál „sorsviszonyok sémái”, a legmélyebb „életérzések” és „centrális életproblémák” tudatosítása.¹³⁵ Emellett a műalkotás, a művészet, az esztétika univerzális kategóriája, mint tiszta forma, időnkívüli és apriorisztikus jellegű. A tiszta, nagy forma – szemben az elavuló irodalmak formáival, melyeknek erős a szociális kötöttségük a korhangulattal, ezért könnyebben elfelejtődhetnek – „kiválik minden közönségből, téren és időn kívüli, a historikus és aszociális lesz”.¹³⁶ *Fülep* szintén az emlékezés formáló tevékenységének abszolút tér-idő jellegéről ír (II. fejezet 4.6.).

A forma funkciója *Fülepnél* az, hogy a jelen, levés világából megváltsa az embert, a művészi forma a lét világába emeli az alkotót, befogadót. Azonban a lét magaslatain az ember „nem szemlélheti sokáig az

örökkévalóságot”, vissza kell térnie az időbe. Lukácsnál ugyanez fogalmazódik meg *A tragédia metafizikája* című írásában:

„A valódi élet sohasem valóságos, sőt mindig lehetetlen az élet empiriája számára. Banális ösvényein felvillan, villámként felszikrázik valami. Valami megzavaró és csábító, veszedelmes és meglepő – a véletlen, a nagy pillanat, a csoda. Gazdagodás és megzavarodás: nem lehet tartós, nem lehet elviselni, magaslatain – saját életünk, saját végső lehetőségeink magaslatán – nem tudnánk élni. Vissza kell hullanunk a homályba, meg kell tagadnunk az életet, hogy élni tudjunk.”¹³⁷

A művészet *Fülep*nél az emberi lélek metafizikai hajlamából sarjad (II. fejezet 4. 14.), hiszen az ember lelke mélyén mindig vágyódik az állandóra, időnkívültre, örökre. E metafizikus spiritualizmusról olvashatunk Lukácsnál az 1910-es *Esztétikai kultúra* tanulmányában: a lélek képes arra, hogy az életet a „legmagasabb művészet emberfeletti fenségéig” emelje; a való világban a lélek az egyedül szubsztanciális, a lélek valósága az igazi valóság, a „lélek atmoszférájában játszódik le az egész élet”.¹³⁸

A metafizikusok kettészakadt kétvilága (*Fülep*: lét-levés, Lukács inautentikus-autentikus, relatív-abszolút, élet és az élet stb.) platóni eredetű: a világ, a jelen művészetének széttöredezett volta a jelen tökéletlenségének következménye. Azonban mindketten hiszik és tudják, hogy e mellett, e fölött létezik a lényegi lét és a nagy, egységes művészet e tökéletes lét irányába mutat. A kétvilág divergenciájának összekötő hídja tehát a művészet. (II. fejezet 4. 12. 13.).

A metafizikai megvalósultság, vagy másképpen: a kétvilág egyesítésének kísérlete, divergenciájának enyhítése a művészettel történhet, Lukács *Füleptől* eltérően nemcsak a művészetben, filozófiában, vallásban, misztikusságban keresi az összekötő elemeket, nemcsak pillanatokra akarja átélni az örökkévalóságot; hanem a lényeg immanciájának szintjén akar élni, a valóságfeletti pólus átélésére, megélésére törekszik. A fiatal Lukács

metafizikus esztétikájában és életfilozófiájában több éven keresztül megoldatlan probléma ez. Sok-sok variáció után végül a kétvilág egyesíthetlenségére következett a *Történelem és osztálytudat* megírásáig. Egyetlen fix pont maradt mindvégig: a művészet összekötő szerepe. E problémakör folytatódik az idősebb *Lukács* esztétikai munkáiban is, mégpedig a nembeli, autentikus, értelmes élet, lét utáni vágy és a valóságos, eltárgyasult, elidegenedett partikuláris lét szembeállításában; a művészet összekötő és a lényegire, értékesre, jobbra utaló jellegében; a nembeliség kategóriájában.¹³⁹

A fiatalkori művekben, lényegében ugyanazt a kérdést variálva, 1906 és 1918 között többször felvetődik e metafizikai megvalósultság problémája: úgy mint lehetséges-e az életnek a megformálása; lehetséges-e az autentikusság realizálása; lehetséges-e az élet művészetként való megélése? Az idős *Lukács* gondolatrendszerében véleményem szerint akkor tér vissza a metafizikai megvalósultság, a lényeg immanenciájának kérdésköre, amikor a nembeliség fogalmát nemcsak viszonykategóriaként, állandó konvergálási folyamatként értelmezi, hanem konkrét nembeli létező stációkat talál és jelöl ki az emberiség múltjában és jövőjében.¹⁴⁰

A *drámakönyvben* az értelmes, autentikus, értékes életre törekvés *Lukács* korában szükségszerűen pusztulásra ítéltetett, így kora a dráma, a tragédia virágzásának kedvez. Hiszen a tragédiában az elpusztulásban kap kifejezést az értékes élet, mivel a jelenvalóság értelmetlen, ahol minden érték elpusztul. Másképpen fogalmazva: az élet maximuma a halálban érhető csak el, az életértékeket csak a halál hősiessé emelésével lehet átmenteni. Az értékes élet tragikus látása később az esszéekorszakban (1908-1911) már nemcsak egy műnemen belül, hanem a művészetre általánosítva fogalmazódik meg. A tragikum metafizikai módon „*fetiszizálódik*”, tragikus életérzéssé fokozódik, megerősítve a lukácsi kétvilág dualizmust; tovább mélyítve a fiatalkori esztétika divergáló és pesszimista jellegét.

A fiatal *Lukács* metafizikus esztétikai tárgyrétegében nemcsak a kétvilágban való gondolkodás, hanem a kétvilágban való élni akarás, mint metafizikai megvalósultság éppolyan fontos megoldásra, feloldásra váró

problémakör. A kétvilág pozitív pólusába a fiatal *Lukács*nak így egy valószínű, létező és átélhető, értékeket hordozó jelenséget kellett keresnie. És keresett is, mint azt a lét egységét őrző kultúrákban meg is találta. A fiatal *Lukács* kétvilág elméletének valóságfeletti pólusába hol a szocializmus kap helyet¹⁴¹, hol a primitív kereszténység, hol az antik görög kultúra. E kultúrákhoz való lukácsi vonzódás oka két úton közelíthető meg. Egyrészt e kultúrák korában megvalósult a „*lét spontán teljessége*”, a valóság nem szakadt ketté. Másrészt e kultúrák teremtették meg azt a művészetet, mely zárt, megformált, homogén, rendezett; szemben saját korának túlfinomodott, dekadens művészetével. A kétvilág elmélet valóságfeletti pólusába behelyettesíthető, konkrétan különböző, de lényegében azonos kultúra ideálok *Lukács* metafizikai hajlandóságát tükrözik, melynek megnyilvánulása a bizonyosságra törekvés, a „*kell, hogy legyen*” gondolkodói attitűd. Kell, hogy legyen olyan kultúra, mely ezeknek a lukácsi feltételeknek eleget tesz. A kétvilág elmélet valóságfeletti pólusába helyet kapó, néha eltűnő majd újra felerősödő szocializmus-kép platóni ideaként való felfogása teljesebb megértését adja a *von Lukács-Lukács* elvtárs váltásnak, Az életmű alaproblémájára, az értelmes élet keresésére és megtalálására 1918. decemberében ez az út realizálódott a történelemben *Lukács* számára. Az utókor számára zavaró a hirtelen váltás és ezért „*retusálták*” a fiatal *Lukács*ot már ebben az időben tudatos és meggyőződéses, *Marx*ot olvasó kommunistának, holott misztikus szocialistának, platóni utópistának tartható csupán, akit a lényeg immanenciája, az abszolutizáló praxisvágy hajtott. 1918-19-ben a művészethez, mint megváltóhoz, mint a kétvilág közötti hídhoz menekülés, az esztétizáló út nem elégíti ki a létező totalitásban hinni akaró *Lukács*ot. *Lendvai L. Ferenc* szerint az 1918-as „*messianisztikus forradalmisághoz való tényleges csatlakozás az egyik lehetséges, de logikus, sőt minden bizonnyal a leglogikusabb lezárása volt Lukács addigi fejlődésének.*”¹⁴² **E csatlakozás teljes harmóniában áll az Abszolútum-kereső gesztussal, hiszen a fiatal *Lukács* megtalálta az Abszolútum immanenciájának történelmi és egyéni, megvalósítható és átélhető módját.** Az Abszolútum gyakorlati megvalósíthatóságának egyik elméleti

következménye a *Történelem és osztálytudat* hegelianizmusa, totalitáskoncepciója, proletár osztálytudat elmélete. **Az Abszolútum konkrét megvalósíthatóságába vetett hit, illúzió úgy tűnik el Lukácsnál a '20-as, '30-as években, ahogy fokozatosan visszatér a művészethez, esztétikához.** E fokozatos visszatérés a rendszeres esztétikai elmélet kidolgozása helyett esztétikai publikációkban, – *Sziklai László* megnevezése szerint – „mozgalmi” esztétikában realizálódott a harmincas évektől.¹⁴³ **E folyamat párhuzamos, de fordított irányú az Abszolútum konkrét megvalósíthatóságának feladása.**

Az életmű folytonosságában, a nagy esztétikai szintézisben, *Az esztétikum sajátosságában*, a művészet ismét metafizikai funkcióval bír, utal a lényegire, a nembelire, az egyént kiemelve a partikuláris inautentikus szintről a magasabb, a nembeli, az autentikus szintre. Az idős *Lukácsnál* a fiatalkori metafizikai kétvilág között hídként funkcionáló művészetfelfogás tér vissza.¹⁴⁴

Fülep Lajos tanítványa *Tolnay Károly* művészettörténész egyik visszaemlékezésében így jellemzi *A Szellem* folyóirat által elindított metafizikus idealizmus megújulását:

„*A magyar szellemi tudományok első, a nyugati spiritualizmus jegyében történt megújítása A Szellem című filozófiai folyóirat körül csoportosuló tudósok köréből jött. Ezek hadat üzenve, az uralkodó pozitívizmusnak, a francia és német metafizikai idealizmus felé orientálódtak. E nagy jelentőségű, de csak rövid életű folyóirat munkatársai csakhamar szétszéledtek a nagy nyugati kultúrközpontokba, hogy hat év múltán, a háború derekán tudásban meggazdagodva, világérzésben elmélyülve ismét találkozzanak Budapesten. 'Előadások a szellemi tudományok köréből' címen megalapították 1917 tavaszán a tudományok szabad és modern főiskoláját, amely szemben a magyar és szemben a nyugati egyetemek öncélúvá vált tudományosságával, a tudományos munkának új célkitűzést adott: a megismerés nem öncél többé, hanem út a lélek önteljesedéséhez. A tudomány és általában az 'objektív kultúra' eszköz, hogy a lélek az életnek oly színvonalára*

emelkedik, amelyen – a közönséges élet szociális kötöttségeit levetve – saját lényének lényegét élheti.¹⁴⁵ A *Szellem* folyóirat és az 1917-es előadássorozat köré csoportosuló gondolkodókön kívül az 1915-ben létrejött *Vasárnap-i kör* jelentette e metafizikus szellemiség fő bázisát,¹⁴⁶ melyre a későbbiekben részletesen kitérek.

E metafizikus világlátás a két világháború között művészetfilozófiai irányzatba tömöríti *Sík Sándort, Pauler Ákost, Hamvas Bélát, Pitroff Pált, Brandenstein Bélát, Schütz Antalt. A Fülep-Lukács analógia szempontjai tukajdonképpen ezen metafizikus irányzat alapjellemzőit vonultatják fel: az abszolutizáló jelleget, a kétvilág elméletet, a művészet híd-szerepét, a spiritualizmust; az esztétikai jelenségek végső fokon objektív voltát; a művészet ideális világ felé törekvő funkcióját; a transzcendencia immanenciájának problémáját.*¹⁴⁷ A metafizikus művészetfilozófiák a végső magyarázó elvek kutatására irányulnak, Abszolútum-állítóak, a műalkotás létre, létezésének miértjére és hogyanjára kérdeznek. Ez az irányzat a mű létre vonatkozóan egybehangzóan állítja, hogy a lényeg és létezés kettészakadt világában a mű létének feltétele a lényegi érték érvényrejuttatása. A metafizikus esztétáknak a művészet, a műalkotás lényegének ismeretére van szüksége, az esztétikai Abszolútumra, ideára; melyben a művészi tevékenységben felmerülő ellentétek feloldódnak. A metafizikusok koncepciója egy hierarchikusan strukturált, kauzalitásra épülő, piramisszerű teória, csúcán egy végső fogalom, idea, tökéletes szubsztancionális lényeg áll, minden kategória ebből vezethető le. A metafizikus esztétikák ideája, a rendszerezés alapja kétféle lehet: külső, közvetett, művészetén kívüli vagy belső, közvetlen, immanens mozzanat. *Schütz, Brandenstein* esztétikájában és *Sík Sándor* végső, metafizikus válszában az Abszolútum külsődleges: az Isten, az Istentől származó Tökéletesség, Abszolút Szépség elérésének a vágya. *Pitroff* koncepciójában a metafizikus idea belső: a műalkotások egyik jellemzőjét, a Harmóniát abszolutizálja. *Fülep* és *Lukács* művészetfilozófiájának abszolútuma az 1911-ig vizsgált írásokban: a tiszta, tökéletes forma. További közös jellemző,

hogy maga az idea a legfőbb értéke minden műalkotásnak, illetve ezen idea (Isten, Harmónia, Forma stb.) segítségével pillanthatjuk meg az emberi élet legtisztább értékeit, a létező belső lényegét. A metafizikusoknál a lélek az alapvető forrása a művészet, az esztétikum létrejöttének és egyben ontológiai alapjai is. A művész igazán maradandót alkotni csak az ideális világ közelségében bír. A művészet léte feltételezi a két világot, világunk tökéletlenségét; fejlődése egy örök és múlhatatlan folyamat; az értékesre, az ideálisra, a tökéletesre törekvés jellemzi.

6. „...a háborúval korszak zárult és korszak kezdődik.”

A Szellem 1911-ben megjelenő 1. és 2. száma – a *Tímár Árpád* által említett kritikai bojkott ellenére a levelek tanúsága szerint nemcsak őszinte, baráti elismeréseket vált ki¹⁴⁸. *Fogarasi Béla* és *Balázs Béla* – szinte egyidőben – a folyóiratot egy Budapesten működő filozófiai kör orgánumává kívánják tenni. *Fogarasi* így ír erről egyik levelében *Fülepnak*:

„*A Szellemért igazán bensőleg lelkesedem, mert ez volt az, ami mint titkos vágy élt előttem. Ha majd egy szabad filozófiai kört csinálunk Pesten (à la Circolo filosofico), lehetne A Szellemet orgánumává tenni?*”¹⁴⁹

Balázs Béla bővebben *Naplójában* jegyezte fel a „vágy előkelő állapotában” maradt, „régiz tervezetéseiket”¹⁵⁰:

„... *tervem, a mi szűk testvériségünket ősszel legalább is klikké szervezni és nagyítani... [...] ... nem egy véletlen vélemény vagyunk, hanem egy másféle emberi faj. A nyáron néhány jól vésett jelszót kell találni, mely emberválogató és emberosztó lehessen, melyben mindenki felismerje a tábort, aki hozzá született [...]. Lehet A Szellem köré csoportosítani ezt a tábort majd.*”¹⁵¹

A Szellem e kívánt budapesti folytonossága négy év múlva, 1915 végén realizálódik majd a Vasárnapi Kör összejövetelein (II/8. fejezet). Bár

1912-ben a folyóirat 3. száma összeáll, az anyagi gondok és a „*részben mindent elnyelő közönyösség*” miatt megszűnik.¹⁵²

1912-től *Fülep Lajos* egyre többször tér vissza Magyarországra, részben édesanyja betegsége, részben a pénztelenség miatt. Édesanyja 1913-ban meghal. Ez évben átköltözik Rómába, mivel ösztöndíjat nem kap, hazai lapok külföldi tudósítójaként kíván megélni. Némi segítséget jelent, hogy elnyeri a Fővárosi 2800 koronás *Ferenc József* koronázási jubileumi díjat, a tudományos irodalom kategóriájában.¹⁵³

1913-ban feleségül veszi *Erdős Renée* írónőt. Házasságukból két gyermek született, 1915-ben *Fülep Kornélia Rozália*, 1918-ban *Fülep Veronika*. Egy év múlva elválnak. *Illyés Gyula* így anekdotázik válásuk okáról: „*Hogy az éjjeliszekrényén talált regény-kefelevonat hajnali elolvasása után, ugyancsak Firenzében, mint bontotta föl házasságát még aznap, a korszak jól indult, de aztán bestsellerévé hígult irónőjével.*”¹⁵⁴

A hazatérni készülő *Fülepnek Alexander Bernát* próbál segíteni, de akciója, hogy *Fülep* a budapesti egyetem olasz tanszékén magántanárrá habilitáltassa magát; sikertelen marad. 1914 közepén végleg visszatér Magyarországra. Ösztől a Fővárosi Közművelődési Ügyosztály művészeti referense, a következő évtől helyettes tanárként is dolgozik, francia nyelvet tanít a Budapesti Társulati Kereskedelmi Akadémián. Életre szóló barátságot köt ekkor tanítványával, *Tolnay Károllyal*.¹⁵⁵

Az emlékezés-tanulmány megírásának éve (1911) mintha cezúra lenne, élesen elválasztva az előző évek bő termését az azt követő öt évtől. 1912-ben semmi sem jelenik meg *Füleptől*, 1913-ban pár oldalas írások, 1914-ben az egy íves *Donatello problémája* című tanulmány, a következő évben szintén semmi, '16-ban két rövid cikk. E hosszú szünet természetesen összefüggésben áll a háború alatti egzisztenciális gondokkal, a mindennapi létezés gyötrelmeivel. A cezúra azonban másképpen is értelmezhető. A nyomda és az olvasói szem ördöge sokszor cenzúrának interpretálja a cezúrát, nem is sejtve, hogy egy rejtett kapcsolatot erősít a cezúra (szünet, megszakítás) és a cenzúra között. *Freud* az emlékezés működését szabályozó szervet nevezi cenzornak; napjainkban a cenzor a cenzúra fela-

datát ellátó, aki valamely szempont szerint ellenőriz, megszakít, (cezúrát von) egyes dolgokat előtérbe helyez, másokat a felejtés vagy a felejtetés homályába számúz. Az 1911 és 1917 közötti cezúra mögött egy olyan cenzor áll, aki ezután élete végéig a magyar művészetnek szenteli figyelmét, érdeklődését, tehetségét (és a szójáték kedvéért ceruzáját is).

7. *Donatello problémája*

1914. tavaszán jelenik meg A Kéve könyve hetedik kötetében a *Donatello problémája* című tanulmány; terminológiájában, problémalátásában az *Új művészi stílus* és az emlékezés-tanulmány folytonosságaként; ugyanakkor e tanulmányok teóriájának konkretizációjaként. **A fülepi művészet-filozófiai gondolatok – a művészet ideologikussága, az idő relativitásából kiemelkedő örök művészet, tartalom és forma szétválaszthatatlansága, a világnézet jelentése, a művészet abszolút értékei – pragmatikus tartalmat nyernek ebben az írásban.**

A tanulmány egy axiomatikus kijelentésre épít:

„*Ami a művészetben pozitív, befejezett, harmonikus, nem szorul történelmi magyarázatra. Benne a tökéletesség magától értetődő. Minden egyéb – ami befejezetlen, töredékes, felemás – nem önmagától értetődő, nem következik logikusan a művészet ideájából, hanem önmagán kívül eső tényezők figyelembevételét teszi szükségessé.*”¹⁵⁶ Az örökérvényű művészet megérthető önmagából, a „*formailag megoldatlan*” műalkotások megértéséhez történelmi magyarázatra, külső tényezők ismeretére van szükség.¹⁵⁷ E hermeneutikai alaptétel egyben azt is állítja, hogy ha egy műalkotásban az időbeli jelenségek „*örökérvényű képletekké*”¹⁵⁸ alakultak át, nincs szükség az időbeliséghez kötődő interpretációra, a megértés tisztán esztétikai jellegű marad.

Donatello (a quattrocento kiemelkedő olasz szobrása) művészete e mércével mérve bizony történelmi magyarázatra szorul *Fülepi* szerint.

Amíg a görög vagy a gótikus templomok szobrászati elemei teljes harmóniában állnak az épületekkel, addig *Donatello* realiztikus, profán szobrai és az épületek gótikus áhítata meglepő és zavaró ellentétet mutatnak. A gótika monumentális nyugalomával, harmóniájával szemben a szobrok véletlenszerűek, esetleges pózt ábrázolnak, a modell individuális sajátosságait hordozzák magukon, nyersegek és brutálisak, túlságosan naturalisztikusak. A szemlélő kényelmetlenül érzi magát, „nem képes megérteni, miként kerültek ezek az alakok a templomukhoz tartozó épületdarabra.”¹⁵⁹ „Az ember tanácstalanul áll velük szemben. Történelmi magyarázatra van szüksége,”¹⁶⁰ hiszen a befogadót zavarja a szobrok belső ellentmondásossága.

Donatello egyes szobrainak ellentmondásossága *Fülep* szerint abból fakad, hogy a középkor végén az emberek már egyre kevésbé hittek a középkori világ ideáljaiban, de az „új világ ideáljai még nem alakultak ki”¹⁶¹; így, bár még a „régik témák járják, de már kevesen veszik komolyan őket. A téma elveszti jelentőségét, az a fontos, miként van megformálva.”¹⁶² A tartalom és forma elválasztódik egymástól, ennek következménye például *Donatello* hatodszorra megformált *Keresztelő Szent Jánosa* (sienai dóm), akit úgy ábrázol, mint „emberi létéből teljesen kivetkőzött, ronccsá vált aszkétát”¹⁶³; vagy *Magdolnája*, vagy a firenzei S. Lorenzo szószékeinek reliefsjei. Mind-mind – alkotói szándékának éppen ellentmondva – a középkor karikatúrája, szatírája, egyfajta „vádirat az aszketikus ideál ellen.”¹⁶⁴

Donatello korában, a középkor végén már elkezdődött az a folyamat, mely a reneszánsz művészetének világnézeti meghatározottságát befolyásolja. Az új világnézet ott van minden reneszánsz kulturális jelenség mélyén, a humanizmus, az emberközpontúság. Az átmenet korában az új világnézet formális elvei alakulnak ki először, a középkor végén az antik művészet tárgyköre idegen; „az a fontos, miként van megformálva”, „egyfelől az az elv, amely szerint mindegy, hogy miről beszél a művész, csak szép és tökéletes formában beszéljen róla”; másrészt az, hogy „a természet lehető hű utánzása a művészet célja”.¹⁶⁵ *Donatello* korában a világnézet mint formaelvként hat még csak, belső ellentmondásba jutva a régi, középkori témákkal. „Az új tartalmat az újonnan felfedezett természet ismerete és

kultusza hozza meg az irodalom és művészet számára.”¹⁶⁶ Tartalom és forma szétválasztottsága okozza *Donatello* szobrainak belső ellentmondásosságát; az antik formaelvek és a gótikus témák feszültségét: „*Donatello prófétái a firenzei Campanilén csak névleg azok: valójában firenzei modellek, akik azonmód, fizikai mivoltuk minden véletlenszerűségével, odakerültek a fülkébe a szobrász jóvoltából. Hogy megszűntek próféták lenni, nem volna baj, ha ugyanakkor nem szűntek volna meg monumentális szobrok lenni. De amikor Donatello elvette belőlük a prófétai vonást, azt, ami az emberi dolgok, a mindennapiság, a közönségesség fölé emelné őket, ugyanakkor plasztikájuk sorsát is megpecsételte. Donatello csak az embert akarta megjeleníteni, úgy amint van, karakterisztikusan. A karakterizálás elfoglalta a monumentalitás helyét.*”¹⁶⁷

A gótikus stílus levetkőzése, de kiüresedett témáinak megőrzése; a naturalizmus és a karakterisztikus formájának együttese stíluszavart okoz. *Donatello* művészetében tulajdonképpen két tendencia váltakozása figyelhető meg: a naturalizmus és az antik ideál (a bronz Dávid; Gattamelata, a páduai lovasszobor; a firenzei Szent György szobor) uralma alatt alkotott művek; oly élesen elkülönülve, hogy „*egyén mellett látva őket, ki hinné, hogy ugyanazon mestertől valók?*”¹⁶⁸ Az új művészet, a reneszánsz formáit *Donatello* nem tudta összeegyeztetni, csupán egymástól elkülönítve művelni: a naturalizmust, karakterisztikusságot a természetűség elvének jegyében; az antik ideál hatásaként a tökéletes, szép forma megalkotását. Ugyanakkor a „*közöny, mellyel a tartalom iránt viseltetett, megakadályozta abban, hogy naturalisztikus motívumait monumentálissá fejlessze.*”¹⁶⁹ A két tendencia összeegyeztethetlensége azt jelenti, hogy *Donatello* nem oldotta meg problémáját, de *Masaccio*, *Michelangelo*, *Dürer* már igen.

„*Donatello problémája megismétlődik mindannyiszor, ahányszor a l'art pour l'art elvei, a tartalomnak és formának elválása, s az önmagáért való naturalizmus zsákutcába juttatja a művészetet. Csak a tartalomnak olyanfajta komolyanvévése, amely a görögöket, Michelangelót, Dürert, Rembrandtot jellemzi, válthat meg az üres formalizmustól. A művészet tartalma nemcsak az ad hoc „szület”, hanem a világnézet, amelyben minden szület*

fogan. A stílust követelő világnézet minden jelenségét áthatja és monumentalíssá teszi. Cézanne csendéletei olyanok, mint a görög atléták, melyek istenhez hasonlítanak.”¹⁷⁰

Fülep értelmezésében az átmenetiségből fakadnak Donatello művészetének negativitásai, de pozitívként említődnek meg Ybl Ervin művészettörténész Donatello (1927) című könyvében, illetve az 1973-as Művészeti Kislexikonban.¹⁷¹ Donatello szenvedélyes, realiztikus emberábrázolása, az épülettől elszakadó szoborcsoportok, a reneszánsz embertípus megalkotásának formai kísérletei szükségszerű kiindulópontul szolgálhattak az érett reneszánsz számára. Az átmenetiségből fakadó hiányosságok hajtóerőként funkcionálnak a művészet fejlődésének folyamatában.

8. A Vasárnapi Kör

Az 1915 őszen megalakult Vasárnapi Kör tudatosan vállalt előzménye *A Szellem* folyóirat, a teoretikus irányultságot és a pártoló, alapító tagok azonosságát tekintve. Az alapító és tőzstagok: Balázs Béla, Lukács György, Ritoók Emma, Antal Frigyes, Fogarasi Béla, Balázs Béla első és második felesége, Hauser Arnold, Mannheim Károly; nemsokára csatlakozott hozzájuk Lesznai Anna, Fülep Lajos; majd Kner Imre, Varjas Sándor, Káldor György, Radványi László, Tolnay Károly. Néha részt vett az özszejöveleteken: Polányi Mihály, Révész Géza, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Ferenczy Béni, Polányi Károly, Sinkó Ervin.¹⁷² A privat szférából való kitörési kísérlet a vasárnapiak részéről, hogy 1917 elején kezdik el szervezni a Szellemi Tudományok Szabad Iskoláját. A tavaszi első szemeszter „Előadások a szellemi tudományok köréből” határozott célja és programja az „új spiritualizmus, a metafizikai idealizmus világnézetének terjesztése, hangsúlyozottan nem népszerűsítő szándékkal.”¹⁷³ Fülep Lajos öt alka-

lommal tart előadást „*A nemzeti elem a magyar képzőművészetben*” címmel.

„Az első világháború idején néhányan a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájává szerveztük magukat, törvényesen jóváhagyatlan szabad társulássá, vasárnaponként a célra igen alkalmas, jó nagy helyiségben előadásokat tartottunk, és, hozzátehetem, a termet megtöltő, érdeklődő, értő közönség előtt. Mikor 1916 elején programunkat tárgyaltuk, egyikünk azt indítványozta, én a magyar művészetről tartsak előadássorozatot. [...] 1918-ban és 1922-ben a Nyugat óhajára odaadtam közlésre, (az előadások anyagait – a szerző) 1923-ban pedig az Athenaeum könyvet akarván kiadni tőlem, a Gondolat és Írás sorozatban jelentette meg.”¹⁷⁴ – így emlékezik Fülep a Magyar Művészet című könyvének újrakiadásához (1970-ben) írt előszavában. Nemcsak Fülepre hatottak termékenyen a Vasárnapi Kör néha 10-12 órás összejövetelei és az ebből kinövő „antiegyetem”¹⁷⁵ felkészült hallgatósága. Ahogy Fogarasi Béla mondta: „mi egymást is megleptük képességeinkkel.”¹⁷⁶

Végül még egy személyes emlékképet idéznék a Vasárnaposokról, Fülep 1942-ben Kner Imrének írt leveléből:

„Mi egy közös világnak megfogyott, s annál inkább egymásra utalt részei vagyunk... Ahhoz a világhoz csak azért érdemes és kell ragaszkodnunk, mert a – szerintem – mainál semmire se kevésbé gyalázatos világban (ez a mai csak amannak a termése) a szellem és a lélek világa volt. Mannheim mondta itt nekem pár éve, hogy soha sehol se találta meg annak ekvivalensét, ami a „vasárnapok” voltak... Egyelőre ketten őrizzük a kontinuitást – lehetetlen-e, hogy egyszer még a viszonylagos teljesség helyre áll? Én nem tartom annak, gondolok rá! S mily nagy dolog lenne, ha mi mindnyájan még valaha összeülhetnénk, s elmondhatnánk, mit tapasztalunk, hová jutottunk stb. Csoda kellene hozzá, de éppen nekünk muszáj hinnünk a csodákban, hogy élhessünk.”¹⁷⁷

A vasárnapok szellemiségét Tolnay Károly „*sui generis spiritualitás*”¹⁷⁸-ként jellemzi, metafizikai alapon. Olyan metafizikai igényű gondolkodás, vita tartotta össze a Kör tagjait, mely a teljesség igényé-

vel kíván szembenézni a végső, lényegi kérdésekkel. Pozitívizmus- és impresszionizmus- ellenességük, antirelatívizmusuk mögött a metafizikus duális kétvilág húzódik meg: a közönséges élet és az igazi értékek világának szembeállítás. Fülep: *Az élet értékei* című tanulmányában e nézőpontból bírálja korának axiológiai rendjét. A tízes években nem érték már a művészet, a vallás, a haza, a föld, az általános műveltség; hanem egyes egyedül a technika, melynek az az igazi jellemvonása, hogy a pusztát létet teszi elfogadhatóvá, simává, kényelmesebbé. „*Amire még ezen túl telik, az nem valami határozott és közös ideál, hanem luxus, mintegy pótléka és fűszere az életnek, s idetartozik a művészet, a filozófia, a vallás.*”¹⁷⁹ A gép, „*a mai ember bibliája*”, a technika, a pusztát lét kellemessé tevőjeként hamarosan elgázolja teremtőjét, az embert; s a pusztítás eszközévé lesz. „*Az emberiség, amely a pusztát léten túl érő jókról lemond, a létről is kénytelen lemondani: önmagát itéli halálra. Mert az ember igazi léte, az elpusztíthatatlan, nem a létben van. Hanem azon túl.*”¹⁸⁰ A pusztát léten túli érvényesség hordozói a kulturális objektívációk; itt jön létre egy személy feletti, általános és objektív érvényesség, egy abszolút normativitás, egy abszolút értékrendszer, egy ideális homogenitás és tökéletesség – szemben az adott valóság, a pusztát lét hiányosságával és elégtelenségével. A visszaemlékezések, Balázs Béla és Lesznai Anna naplója és a legmeghatározóbb személyiség, Lukács ekkor keletkezett írásainak tanúsága szerint a Vasárnaposok metafizikus kétvilágának összeegyeztethetősége a legfontosabb vitatéma. A kultúroobjektívációk, – ezen belül a művészet léte kétségtelenül a magasabb értékvilág létezésének bizonyosságát jelentik; így elsősorban a művészet a híd a kétvilág között, ugyanakkor luciferikus, az igazi megváltás előtti látszatharmóniát adja csupán. A művészet helyett egyre inkább előtérbe kerül az individuum önmegváltásának gondolata, az, hogy a lélek az igazi megváltó, a lélek az összekötő híd; a „*lélek az egyedül szubsztanciális, a lélek valósága az igazi valóság, valóbb a valóságnál, elevenebb az életnél. A kozmoszá tágított lélek benső gazdagságát kell választani az embert körülfogó világ nyomasztóan kicsiny voltával, kaotikusan értelmetlen eseményeivel szemben.*”¹⁸¹ Nemcsak Lukácsnál, Fülepnél

érvényesül az egyre erősebb spiritualitás, hanem *Balázs Béla, Mannheim Károly* ekkor keletkezett műveiben is.

1918 tavaszán a „*Konzervatív és progresszív idealizmus*”-ról rendezett vita mutatja be leginkább a Vasárnaposok politikához való viszonyát. A probléma: milyen jellegű a politika – különösen a progresszív politika – és etika korrelációja?

Lehet-e a politika az etikai eszmények megvalósításának eszköze? Szabad-e ennek jegyében megsérteni más egyén szabadságát? Szabad-e bünt elkövetni egy magasabbnak hitt cél oltárán? Fel lehet-e cserélni a szeretettel való megváltás eszméjét a progresszivitás jegyében gyakorolt, de mégis az erőszakkal való megváltás eszméjére és gyakorlatára?¹⁸² E kérdésekre részben válaszolva *Fülep* is hozzászól a vitához. Véleménye szerint akkor fogadható el politika és etika korrelációja, ha fölöttük „*az ember valóságának metafizikai tételezése*” áll, az hogy minden ember értékes, méltó a méltóságra.¹⁸³ „*Én azt hiszem, hogy amint az etikai norma mögött ott van az ember metafizikai tételezése, mögötte ott lehet valamilyen valóságnak, akár az embernek, akár nemzetnek, akár emberiségnek nevezük, metafizikai tételezése. S ha ez csakugyan igaz, [...] akkor adva volna az alap a politika és etika korrelációjának megkonstruálásához. ... [...] ... én azt hiszem, hogy politika és etika csak a metafizika talajában lelhetnek egymásra, ennek a találkozásnak beköszöntését is csak egy új idealista metafizikával megalapozott világnézet beköszöntésétől várom.*”¹⁸⁴ A metafizika idealitásának transzcendens céljai a legnagyobb mértékben fokozták a történelem cselekvőképességét; ez nem azt jelenti, „*hogy az ember valami föld fölötti dologra függeszti a szemét, s aztán valahogyan várja a megvalósulásukat, hanem ellenkezőleg, az emberhez közel álló, bár talán örökre elérhetetlen célok, amelyeknek azonban éppen örökre elérhetlensége, de a róluk lemondani nem tudás eddig olyan energiákat pattantott ki az emberből, amelyenekhez foghatót keveset láttunk a történelemben.*”¹⁸⁵

A Vasárnaposok transzcendens teoretikus problémáira a történelem mindennapjai válaszolnak az őszirózsás forradalom és a Tanácsköztársaság

idején. *Ritoók Emma* kivételével valamennyien cselekvő részt vállalnak mindkét eseményből. *Fülep* a *Károlyi*-kormány kormánybiztossá nevezi ki a fiumei magyar tisztviselők és alkalmazottak ügyeinek intézésére, illetve négy napon belül szóbeli megbízást kap diplomáciai küldetésre Rómába, a magyar-olasz közeledés előmozdítására, majd márciusig kormánybiztosként dolgozik Fiumében. A Magyar Tanácsköztársaság ideje alatt, 1919. májusában a Budapesti Tudományegyetem olasz nyelvi és irodalom tanszékére professzornak nevezik ki.¹⁸⁶ A Vasárnaposok a Közoktatásügyi Népbiztosság keretében – *Lukács* vezetésével – igen aktívan dolgoztak e rövid, 133 nap alatt; így a Tanácsköztársaság megdöntése után *Fülep* és *Ritoók* kivételével a törzstagok valamennyien emigrálni kényszerültek.¹⁸⁷ (A Kör ezután Bécsben, 1926-ig tartotta egyre gyérülő összejöveteleit). *Fülep* a belső emigrációt választja. 1916 és 1918 között teológiai vég bizonyítványt szerez a budapesti református Teológiai Akadémián; így 1919 után – egy rövid római tartózkodást követően – először Budapesten, majd 1920 őszétől Medinán helyezkedik el segédlelkészként.¹⁸⁸

III. fejezet

A Magyar művészetről – 1923

Medinára Fülep második feleségével, Gábor Zsuzsannával érkezik. Egyéves ott tartózkodása alatt (1920. IX-1921. XI.) Arany Antal lelkész feljelentéseket küld Fülep ellen a püspöki és esperesi hivatalhoz:

„Ha nem tudná nagytiszt. Esperes úr dr. Filep előéletét, szíveskedjék tudomásul venni, Filep Lajos úr is 16 többi társával együtt Kunfi által még a Károlyi rezsim alatt s Kun Béla alatt az egyetemre tanárrá neveztetett ki, mert buzgó communista volt.”¹

Fülep akkori helyzetéről így ír egyik levelében:

„Existenciális szempontból a lehető legrosszabb körülmények között élek: mégis múlt ősszel kineveztek adminisztrátornak egy öreg Sobri Jóska (Arany Antal – a szerző) mellé, akihez fogható gazembert sok világhírűségben se láttam soha. Azóta itt kínlódom, örlődöm, pusztulok – s várom, hogy valahol parochia üresedjék. De amint üresedik – el is paklizzák úgy, ahogy te talán, e kerületben egyelőre előkelő idegen, el se tudod képzelni. Sokan siratnak engem de eddig senki sem segített. Pedig nemcsak rólam van szó: az a munkám, ami most készül, (persze nagyon szakadozottan, ahogy ép az itteni állapotok engedik) azt hiszem, akkor is ifjú és friss erejű lesz, amikor a mostani egyházpusztítók dédunokáinak az emléke is kimúlt ebből az ő szennyes világukból.”² Valószínűsíthető, hogy Fülep a tízes években, Firenzében elkezdett Dante-könyvén dolgozik tovább, melyből 1921 végén a *Nyugatban*, majd a *Hit és életben* részletek jelentek meg.

A következő állomás Dombóvár. Fülep szinte menekül Medináról:

„Most sincsenek anyagi igényeim s a legnagyobb örömmel megyek el Dombóvárra, ha van hol laknom s mit ennem. Mást nem kívánok, de ezekről, sajnos, még nem mondhatok le.”³ – írja Ravasz László református püspöknek.

Szűk egy év múlva – miközben első könyvének előkészületein munkálkodik – a lakáskörülmények miatt Bajára telepedik át, itt 1927-ig dolgozik, illetve vallást tanít a ciszterciák III. Béla gimnáziumában, a kereskedelmi és a polgári iskolában.⁴ Úgy tűnik, Baja megfelelő hely ahhoz, hogy megvalósítsa vágyát: papként élni lelkészi és írói munkájának.

Ahogy rendeződik élete, megkeresi régi barátait, a Nyugat körét, a Vasárnaposok közül *Kner Imrével*, *Lesznai Annával* és szeretett tanítványaival *Tolnay Károllyal* folytat levelezést. Előveszi félbemaradt munkáit, *Dantéről* könyvet tervez; a *Magyar művészet* (1923) megjelenésekor már a *Művészet és világnézet* című tanulmányán dolgozik, melyet *Ars Urnában* való publikálása után szintén könyvvé kíván fejleszteni. Úgy tűnik, ha *Fülep* az újabb és újabb (hosszú életében egy kivételével a töredékeket, a kéziratokat gyarapítva) könyvek megalkotásának lázában él, akkor viszonylagosan nyugodt légkör veszi körül. Azonban hiába a visszavonultság, a politikai afférok elől nem tud menekülni. *Horthy Miklós* kormányzó látogatása során *Fülep Lajos* nem vesz részt a fogadtatáson, mivel a város vezetősége sértő módon kezelte a protestáns egyházat. Az affér végül a bajai városi főispán bukásával végződik.⁵ 1927-ben *Czérnay Imre* követeli *Fülep* távozását Bajáról – a Tanácsköztársaság idején történt egyetemi tanári kinevezése miatt. Az utolsó lelkészi állomás Zengővárkony, mely hasonló megpróbáltatások után (*Kajdi-ügy*)⁶ két évtizedig *Fülep* számára a „mai Magyarország egyik legszebb helye.”⁷

1. „De hiába hallgattak vagy acsarkodtak, a könyv... ellenállhatatlanul ment a maga útján”

Fülep Lajos első könyve, a *Magyar művészet* 1923-ban jelent meg, a Gondolat és Írás sorozat II. köteteként, az Athenaeum kiadásában. A kötet tanulmányait 1918-ban (*Európai művészet és magyar művészet, Magyar építészet, Magyar szobrászat*) és 1922-ben (a *Magyar festészet* címmel)

már publikálta a Nyugatban. Mint ezt az előző fejezetben említettem, az írások a Vasárnapi Körből kinövő Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában elhangzott előadásokra épülnek.

A könyv megjelenését mindössze három recenzió követte: *Szilágyi Géza* a Pesti Naplóban, *Alexander Bernát* a Pester Lloydban, *Genthon István* a Magyar Írásban írt róla. *Timár Árpád* szerint különösen szembetűnő a Nyugat hallgatása; azonban a „*Magyar művészet hatása természetesen jóval nagyobb volt annál, mint amit a három rövid recenzió jelez. Fülep gondolatai, ha lassan is, de tért hódítottak a szakirodalomban. Kállai Ernő 1925-ben megjelent Új magyar piktúra című könyve már hivatkozott Fülepre, s hogy Genthon István 1935-ös A magyar festőművészet története című munkájára mennyire hatott Fülep, arra több recenzió is figyelmeztetett. Nem kerülhették ki Fülep megállapításait azok a szakkutatások sem, amelyek Munkácsy, Izsó, Székely Bertalan vagy Lechner művészetével monografikusan foglalkoztak. Akár egyetértettek vele, akár cáfolni próbálták Fülep „túl szigorú” ítéleteit. Levelekből, emlékezésekből tudjuk, hogy számos kiváló képzőművésznek is meghatározó élményt jelentett a Magyar művészet, Rippl-Rónaitól Dési Huber Istvánon át Korniss Dezsőig. Írók, költők is haszonnal forgatták. Termékenyítően hatott a zenetörténeti gondolkodásra is, Molnár Antal, Demény János, Szabolcsi Bence többször hivatkozott a könyvre. A hivatalos tudomány természetesen nem vett róla tudomást. Gerevich Tibor A magyar történetírás új útjai (1931) című kötet művészettörténetéről szóló fejezetében még arra sem méltatta Fülepet, hogy bírálendő ellenfélnek tekintse.*

Feltűnőbb viszont, hogy sem Babits, sem Németh László nem hivatkozott soha Fülep tanulmányaira, noha mindketten jól ismerték, becsülték. Az is szinte megmagyarázhatatlan, hogy a fiatalabb esszéíró nemzedék – Bóka László, Halász Gábor, Illés Endre, Sötér István, Cs. Szabó László, Szerb Antal – miért nem fedezte fel magának Fülepet, hiszen gondolati mélysége és stílusa egyaránt méltóvá tette volna erre. Szinte soha nem említették Fülep nevét, nem támaszkodtak egyetlen írására sem. Munkássága egy egész nemzedék látóköréből kiesett.”⁸

Fülep periferikus helyzetét szemléletesen mutatja az a levél, melyet Elek Artúrnak írt 1923. április elején:

„Kedves barátom, – köszönöm szíves értesítését a könyvről: az átkot nem vonom vissza, sőt ráduplázok. Mert még nagyobb disznóság az Athenaeumtól, hogy ha megjelent a könyv nekem nem küldött belőle. Ez már igazán mégiscsak sok. ...[...]... Egyébként a lehető legrosszabbkor jött ki, az itteni könyves is mondja, hogy 3 év óta ilyen rossz időszakuk nem volt, mint most, tudtam én, hogy így lesz! Így van ez velem mindig, még az a következménye is lehet, hogy a Kurzus-lap rám mászik és elmond kommunistának, miegyébnek, akkor aztán jól nézek ki a gyülekezetem előtt. Nagyon kérem is, hogy ha a redakcióban lapokat nézegetve, lát valamit róla, legyen olyan jó, vágja ki és küldje el nekem. Úgy hallottam, a Pester Lloydban (legalább így mondják) jelent meg róla recenzióféle: Ön nem látta s nem tudja, mikor volt? Önnek nincs kedve írni róla a Nyugatba vagy Az Újságba? Csak pénzt kapnék legalább!”⁹

A Magyar művészet 1971-es, második kiadásának egy évvel korábban írt előszavában Fülep öt évtized távlatából úgy tekint első könyvére, tanulmányaira, mint „történeti emlékek”-re, melyeknek a „maguk idején valamilyen tudatosított vagy egyébként érzett szükségletet kellett kielégíteniük.” ...[...]... a maguk idején történeti funkciójuk volt, beleszóltak, beleavatkoztak a maguk területén a történeti folyamatba, harcoltak valamiért vagy valami ellen, segítettek győzni valaminek, ledönteni valamit, cselekvően részt vettek az események és a köztudat, az akkori jelen és a rákövetkező jövő formálásában. Ezt a funkciójukat elvégezték, és vele együtt elmúlt az aktualitásuk.”¹⁰ Ezt a korkritikai jelleget emeli ki pozitívként Nagy Endre is, azt a „tudósi bátorságot”, mely a művészet nacionalista felfogása ellen irányult. A húszas években éppen az egyetemességhez emelkedő, nemzeti tartalmakat kifejező műveket tartották nemzetietlennek.¹¹ Fülep, ezzel szemben azt vallja, hogy nemzetivé „valamely művészetet nem a témák (legalábbis nem a közkeletű értelemben véve), és nem motívumok tesznek, amelyek már messziről elárulják «faji» eredetüket”.¹²

Fülep büszke arra, hogy könyve „keresett ritkaság” lett; hogy tézisei eredet és forrás megnevezése nélkül, „középkori mintára a szellemi tulajdon fogalmának tudata nélkül van jelen mindenfelé. ...[...]... Lényeges változtatásra az ítéleteken, értékeléseken több mint fél évszázad után egyébként magam se látok okot ma sem. Ami átment a köztudatba, és ma is hat, ma is vallom és vállalom.”¹³

2. Európai művészet és magyar művészet

A „*magyar művészet mérlegé*”-nek könyve a nemzeti karakter és az egyetemes művészet kérdésének felvetésével kezdődik; a könyv első tanulmányában művészettörténeti-filozófiai úton és módszerrel próbálja megoldani ezt.¹⁴

Fülep a priori elvei, – melyekből kiindulva végiggondolja e problémakört – eddigi tanulmányainak olvasása után már ismerősnek tűnnek.

1. A művészetet autonómnak tekinti, melyben minden „*tartalmi anyag*” (világnézet, vallás, metafizika, etika, nemzeti karakterjegyek, stb.) csak „*olyan mértékben fordulhat elő, amily mértékben 'formává' lett, azaz művészetté vált.*”¹⁵ Ez „*az igazság a kezdete, nem pedig a konklúziója minden művészet-elméletnek.*”¹⁶

2. A másik alapelv, mely már inkább művészettörténeti-művészet-filozófiai aspektusú, hogy „*minden művészi kor önmagában, önmagáért ítéltessék meg, mert minden kor, sőt minden igazi műalkotás önmagában, befejezett tökéletes, mással össze nem mérhetően abszolút,*...”¹⁷ A művészettörténet számára ez többnyire nem evidencia, bizonyítják ezt a valamilyen szempontból félreértett korok művészetének igazságtalan értékelései más korok formájához viszonyítva.

3. A harmadik alapelv mögött egy lukácsi paradoxon húzódik. Lukács már 1910-ben, a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmányában a műalkotás időbeli, korhoz kötött és időnkívüli, abszolút jellegéről értekezik, mint egymást feltételező, de nem szükségszerűen együttjáró tényezőkről. Fülep megfogalmazásában „*a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanata más, mint az előző, s csak vele összefüggésben érthető. Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának problémája ez. A közösség nélkül a művészet műtárgyak merő egymásmellettsége; az örök és az idő korrelációja nélkül a történet esetek merő egymásutánisága.*”¹⁸ Látható az első és harmadik alapelv összefüggése. **Az időbeli művészettörténeti folyamat egy pontját, korszakát sem szabad lebecsülni, mivel az örök idea időben való megvalósulásának más-más (különös) formáját adják.** Ezen alapelvek mögött egy Fülep által megnevezett „*metafizikus*” világnézet van, melynek értelmében a művészettörténet az ideák megvalósulásának folyamata. Továbbá: ennek ontológiai alapja egy életszükséglet, a művészetten keresztül az élet önmagát akarja megismerni, „*jelenét a múlton keresztül, s nem csupán a múltat önmagáért.*”¹⁹ „*A művészet az élet megértése*”²⁰ – idézhetjük háttérként ismét Dilthey gondolatát, akárcsak az emlékezés-tanulmány esetében (II. fejezet 4. 5.).

„*A magyar művészet utolsó száz esztendeje fejlődéstörténetének fő vonalát*” vizsgálva Fülep „*tiszta történelem*”, kronologikusság helyett „*elvek szerinti*” összefoglalót és értékelést ad első könyvében.²¹ **Alapfogalmi:** „*a művészetek közössége és folytonossága. Közösség a sok nemzet és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára is.*”²² „*A közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Közösség nélkül nincs különös és viszont.*”²³ E közösség értelmében „*egyetemes és*

„nemzeti” korrelatív fogalma kölcsönös összefüggésben állnak. Fülep emlékezés-tanulmányában meglévő két ismert korreláció-fogalmához – örök és idő, lét és levés kölcsönösségéhez – itt most egy harmadik csatlakozik s mindhárom a kifejtett koncepció alapjaként szerepel e tanulmányban.

E három korreláció együttlevőségét filozófiai következetességgel és művészetkritikusi érzékenységgel mutatja be az ókori görög művészet elemzésén keresztül. A görög művészet a legegységesebb, művészete maga a Művészet, ugyanakkor ez a legegységesebb művészet egyúttal a legnemzetibb is. A görög nép összes sajátos szellemi és morális energiájából; a nemzeti mitológiából, „*az ideák szabad szellemvilágának ember-, faj-, korfeletti általánosságá*”-ból; a nemzeti atlétikából, „*a test anyagvilágának meghatározottsága*”-ból; a „*nemzetiben meghatározott emberformá*”-ból építkezik e művészet.²⁵ „*A görög élet és életmód, a test kultúrájának s a tökéletes szellem tökéletes testben való uralmának sajátlagos görög ideálja inkarnálódik bennük.*”²⁶ Görög atléta vagy mitológiai isten-ábrázolás együttlevősége, néhol eldönthetlensége „*az időből kiemelkedett idea általános érvényű megvalósulásának*” következménye.²⁷ Lét és levés korrelációjából a Kell-irányultságot hangsúlyozza Fülep: „*Ami volt, s amivé minden ízében lenni akart a görög nép, – lelkileg és testileg – azt a művészetben állította maga elé kézzel fogható ideál gyanánt,*”²⁸ E három korrelációra épülve a „*tartalmi-anyag*”-nak művészetté, „*univerzális*” formává kell átlényegülnie, különben nem beszélhetünk autonóm művészetről. „*Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, s ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg; de szólhat annak a szorosabb problémának megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán. Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére. Ebben az értelemben igaz, hogy a művészetben – élesen megkülönböz-*

tetve a művészi-nemzetit a merőben etnikai-nemzetitől – ami nemzeti, egyúttal egyetemes és viszont.”²⁹ **A közösség elve a nemzeti és egyetemes korrelációjára épül, míg a folytonosság elve az idő és örök, a lét és levés korrelációjára: ezek eredménye a história, a művészet történetének folyamata.**³⁰ Ahogy a közösség elvének taglalásakor, itt is a görög művészet az elemzett példa: „nemcsak az egyetemes és nemzeti korrelációjának, hanem a történeti folytonosságnak is kezdete és örök mintaképe. Mikrokosmosában benne vannak az európai közösség művészi problémái nemcsak ideális együttességében, hanem reális egymásra következésében és fejlődésében, nemcsak keresztmetszetben, hanem az időbeli sorrend hosszmetzetében. A görög művészet maga a művészet testet öltött történetfilozófiája, [...]”³¹

E két alapfogalom (közösség és folytonosság) szintén egymást meghatározó, feltételező korrelatív viszonyban állnak egymással, és így együttesen adják a művészetek egyetemes történetét.³²

A könyv problémafelvetése ezen teórián alapulva fogalmazódik meg: „**van-e a magyarnak valami sajátos történeti küldetése az európai művészetek egyetemes történetében?**” **Van-e egyetemes magyar művészet?**³³ A könyv további tanulmányai ennek megválaszolására tesznek kísérletet a magyar építészetet, szobrászatot, festészetet vizsgálva.

Fülep első könyvének kortársi fogadtatása mellett tanulságos egy hatástörténeti vázlatos kitérőt tenni az elmúlt öt évtized értékeléseire. A szakirodalom marxista szempontú méltatásai egybehangzóan szellemtörténeti és idealista alapokon megfogalmazott teóriát látnak, de ennek ellenére pozitívumként könyvelik el a dialektikus megközelítést, a különös (az idős Lukács nyomán) szerepét, a történeti szinkron és diakron szemléletet, a faji szempontok elutasítását.³⁴ Tőkei Ferenc szerint minden magyar művészet-történész tudja, hogy „*Magyar művészet nélkül nincsen magyar művészet-történet, vagy hogy a fiatal marxistáknak Füleptől kell tanulniuk, ha elődeik művéből a legmagasabb színvonalút keresik.*”³⁵ Ma már kissé mosoly-

gunk azon a rehabilitációs és elfogadó, de mégis fenntartásokkal bíró 'cím-kén', melyet Fülep kap Tőkeitől: „Fülepnek a szellemtörténetből és kálvinizmusból, Hegelből és magyarságtudatból, vallásos misztikából és a magyar forradalmak tapasztalataiból valóban sikerült a maga számára megteremteni egy különleges, „progresszív-idealista” kommunizmust. Persze inkább csak a maga számára. Mert az ő igen bonyolult szellemtörténeti kommunizmusának rangjára-színvonalára feltétlenül olyan mértékben kellett kényesnek lennie, hogy jóformán teljesen egyedül maradt vele.”³⁶ Németh Lajos hasonlóan a szellemtörténeti alapon, de a „művészet belső fejlődésének dialektikus együttlátását”, a történetiség elvének művészetfilozófiai gondolatkörét; mint pozitívumokat értékeli.

Közismert tény az elmúlt évtizedek elutasító hangneme a két világháború közötti művészetfilozófiát illetően („*A Horthy-korszak esztétikájának története nem válik dicsőségére a magyar kultúrhistoriának.*”³⁷); hasonlóan az ezen belüli szellemtörténeti irányzathoz kapcsolódóan.³⁸ Fülep korai művei mégis egyfajta 'felmentést' kapnak. Ez részben adódik a két világháború közötti periférikus helyzetéből, melyet úgy is értelmezhetek '45 után, hogy a református pap nem alkudott meg, megmaradt „*Jelkes elméleti kommunistának*”, és inkább választotta a „*csendes félreállást*”, de elveiből nem engedett.³⁹ A 'felmentés' másik gyakori érve a szakirodalomban, hogy a fiatal Lukács mellett a progresszív idealizmus képviselője volt. Végül egy harmadik érv, mely könyve szellemtörténeti jellegének ellenére is mégis annak elfogadását jelentette: a történetiség és az egyetemes-nemzeti korrelációja. E két elv tulajdonképpen a premodernből fakadó szellemtörténet és marxizmus két közös pontja. Történelemszemléletük közös vonatkozása, hogy a történelemnek célja van, fejlődési útvonala feltérképezhető. A történelemben az értelem egyik megjelenési formája a kultúrobjektivációk, melyek hasonló fejlődést mutatnak „*a történeti világfolyamat ember alkotta kultúrák mentén ragadható meg.*”⁴⁰ – vallja a szellemtörténet és vele párhuzamosan a marxizmus is, hiszen a szellemi produktumok a társadalmi és történelmi létnek a visszatükröződései (az idős Lukács visszatükrözés fogalmát használva). Azzal a különbséggel, hogy amíg az első számára ez

kiindulópont, a másiknak következmény. A fülepi egyetemes és nemzeti korrelációs elvhez közel áll az idős *Lukács* nembeliség-fogalma, univerzális premodern jellegénél fogva.⁴¹

Fülep koncepciójában a nemzeti művészet egyetemes, ha különös formát képvisel. A különös forma létének alapja a nemzeti tartalom. Az elmúlt pár évtized szakirodalmából *Nagy Endre* tanulmánya az, mely érdemben is elemzi e teóriát. Véleménye szerint *Fülepnél* túlságosan szűkkörű a nemzeti tartalom meghatározása. *Fülep* ide sorolta a részletesebben ki nem fejtett „*etnikai anyagot*”, illetve az életmód, éghajlat, környezet, földrajzi alakzatok és tájak együttesét. *Nagy Endre* bírálata arra utal, „*hogy az «etnikai anyag» – bármily rétegezett és gazdag tartalmakat értünk is ebbe a kifejezésbe – és a hozzá kapcsolt mozzanatok együttléve sem meritik ki azokat az erőket és tartalmakat, melyek a művészet egyetemes sajátosságait alakították és alakítják. Sőt nem érintik azokat az emberek közötti, továbbá ember és természet közötti (társadalmilag determinált) viszonyokat, amelyek a művészet – a nemzeti művészetnek is – létrehozó tartalmai. Ennek a művészetben megjelenő objektív társadalmi tartalomnak hiányát Fülep elméletében egy irracionális elem pótolta: a nemzeti küldetés.*”⁴² E küldetés fogalom tehát irracionális jellegű, homályos; a küldetésre való patetikus hivatkozás a szűken értelmezett nemzeti tartalom hiányosságait „*takarja*”⁴³ el – *Nagy Endre* megállapítása szerint.

3. Magyar építészet, szobrászat, festészet

E művészettörténeti tanulmányokból a továbbiakban elsősorban a művészetfilozófiai vonatkozásokkal bíró gondolatokat összegezném.

„*A művészetek között az építészet törvényszerű rendjét, formáit és vonalait tudja legnehezebben a maga egyénisége kifejezéseként megjeleníteni az alkotó: az egyénin innen és túl a nemzetek legelvontabb szellemi diszpo-*

ziciója szólal meg benne egyfelől, másfelől sokkal inkább függ általános jellegű anyagi föltételek és gyakorlati célok kielégítésétől, mint a többi művészet. Mint ahogy benne az egyéni formán túl általános fizikai törvények szabályozó ereje, úgy az egyéni tartalom mögött a nemzet egészének irányító lelki ereje válik láthatóvá.”⁴⁴ Az építészetben megnyilvánuló szellem a legadekvátabb és a legtisztább megnyilatkozása egy-egy nép, kultúrkör vagy kor közös világnézetének; magán hordja az általánosság, a megállapodottság jegyeit. A magyar nemzeti szellem ereje még nem volt eléggé kialakult ahhoz, hogy a múlt század elején Pest-Budának anyagi gyarapodásakor fellendülő építészetben nyoma legyen. *Hild József* klasszicizáló, *Ybl Miklós* „második renaissance” formákat teremtő dekoratív ízlésű építészete után *Lechner Ödön* az igazán nagy mester, aki szembehelyezkedik minden stílus epigon követésével, aki a népművészet primitív nyelvét monumentális stílus nyelvévé fejleszti.⁴⁵ A népművészet „sík művészet”, „*Lechner végre oda jutott, hogy elvetett minden stílust, el minden stílushoz való vonatkozást, el a primitív stílusokhoz szokásos visszatérést, hogy megkapja a síkot – a puszta falat. [...] hogy a fal sík elemében megszólalhasson a népies eredetű formanyelv. A nemzetit keresve, megtalálta a nemzetközit, az ázsiait keresve az európaiat, a sajátost keresve az egyetemest, és az ősit keresve a modernet, az aktuálist.*”⁴⁶ „Ez volt az ő sajátos föladata és benne megnyilatkozott sajátos küldetése a magyar építőművészetnek az európai művészet közösségében.”⁴⁷ Sajnos e nagyszerű kezdet epizódá zsugorodott, *Lechner*t a nemzet „nem tudta követni.”⁴⁸

A magyar szobrászat kezdetben a díszítő dombormű-szobrászat praktikus célokat szolgáló, mesteremberi szinten maradó jellegében vészett el; később *Ferenczy István* törekvései nyomán a haza nagyjait ábrázoló monumentális emlékmű-szobrászatban. A magyar szobrászat *Izsó Miklós* művészetével kapcsolódik bele „az európainak hatalmas történetébe.”⁴⁹ Szobrai, hasonlóan a görög szobrokhoz, az ellentétek egymással való kiegyenlítődései, kötöttség és szabadság, lét és levés korrelációjának megvalósulásai.⁵⁰ A magyar etnikum, a nép testi ideáljának megelevenítése

közben eljut a szobrászat leglényegesebb problémáinak megoldásához: a contrapposto, a kompozíció, az eredeti látásmód, a művészi formában megtestesült etnikai ideál plasztikusságáig.⁵¹

Fülep szerint azt a kérdést feltenni, hogy van-e magyar, egyetemes és mégis nemzeti festészetünk – a közvélemény szemében egyenlő a hazaárulással. Vállalva e „veszélyt”, sorra bírálja a magyar festészet nagyjait: *Markót, Barabást, Borsost, Lotzot, Madarászt, Székely Bertalant. Székely* esetében ugyan dicséri széles körű technikai tudását, kiemelkedő tehetségét, de a festő a „*fától nem látja az erdőt*”, elvész a részproblémák megoldásában, képei túlságosan allegorikusok, a mögöttes jelentés megfejtése nélkül érthetetlenek: „*Mindennek oka, mindennek miéértje valahol a látható képen kívül van – az allegória kommentárjában.*”⁵² Tekintélyelvűség nélküli kritikát kap *Munkácsy, Paál, Mészöly* is, bár emellett értéküket is elismeri. Hasonlóan *Lechner*hez és *Izsó*hoz, a magyar festészetnek is egy igazán nagy nemzeti és egyetemes mestere van: *Szinyei Merse Pál. Szinyei* a képírás magyar és egyetemes történetében – a franciákkal párhuzamosan – egy fontos problémát oldott meg, az egyidejűség tényét. Mielőtt *Fülep* ezt részletezné, egy rövid áttekintést nyújt a képírás típusairól, a görögöktől kezdődően. „*A görög képírás a kezdet kezdetén a természetet úgy „utánozza” (görög értelemben véve a szót), amilyenek tudja az ember, s nem amilyenek látja...*”⁵³ Ennek a képtípusnak jellemzője az „*egyforma méretű alakoknak egyetlen síkban egyöntetű színekkel való sík ábrázolása.*”⁵⁴ Az ötödik századtól kezdődően a tudott valóság helyére a látott valóság, mint optikai kép, illúzió kerül. Tulajdonképpen ezzel indul az európai festészet fejlődéstörténete, a minél teljesebb megközelítése az optikai képnek, a látszatnak. A távlat törvényei, a lokális fény- és árnyéktechnikák, a perspektivikus ábrázolás, a harmonikus kompozíció, a kontúrváltások; mind e fejlődéstörténeti vonalon oldódnak meg. „*Az európai képírás ezzel az ideálisból a reálisba való fejlődési szakába megy át, mely a múlt század naturalizmusában és impresszionizmusában éri el végső fokát. A realiztikus iránynak végső következményeit az impresszionizmus vonta le: amit ábrázolni akar, a pusztá optikai kép minden előzetes tudástól, de egyúttal min-*

den a priori esztétikai ideáltól mentes. Mindegy, hogy valami milyen a valóságban, az a fő, milyennek látszik valamely pillanatban; és mindegy, hogy szép-e abban a pillanatban, az a fő, hogy ábrázolása megfeleljen a pillanat optikai igazságának.”⁵⁵ A kezdeti görög festészet abszolút tudott absztrakciója az impresszionizmussal eljut a „látszat abszolút absztrakciójáig.”⁵⁶ – e két szélső pólus között van az európai képzés egész története, és ilyen értelemben az impresszionizmus lezárása e fejlődésnek. Szinyei Majálisa az optikai látszat piktúrája, fény-árnyék-szín egymásmellettisége és egymásmögöttisége az egyidejűség tényének ábrázolását oldotta meg Fülep szerint. A meg nem értettségbe Szinyei belefárad, így ez a „gyönyörű nekilendülés” „siralmas epizód”-dá zsugorodik a magyar festészet történetében.⁵⁷

Szinyei problémájának megoldásán a nagybányaiak dolgoznak tovább: Hollósy Simon, Ferenczy, Grünwald, Csók,Réti, Thorma stb... Ferenczy művészetének elve: „a szem viszonya a környező világhoz. Amit lát és ahogy látja, igyekszik konstatálni, egyébbel nem törődve.”⁵⁸. Szinyei és a nagybányaiak fellépésével kettészakadt a magyar festőművészet, „fejlődésre képes ága levált a holt törzsről.”⁵⁹; művészetük egy új korszak kezdetét jelentette. E korszak megoldotta a szín és valeur, az egyidejűség kérdését, és ez határozza meg pozitív helyzetét a művészet életének egyetemességében. „E korszak magyar művészete valóban nemzeti, mert valóban európai.”⁶⁰

Az utolsó fejezet – „A jövő felé” – ismét visszatér a könyv első tanulmányának művészettörténeti-művészetfilozófiai fejtegetéseire.

Kiindulópontja az, hogy a naturalizmusnak, impresszionizmusnak egyaránt pozitív és negatív oldalával is számot kell vetni. Pozitívum, hogy eljutottak a fejlődési ív végpontjához, az optikai látszat absztrakciójáig, hogy elvetettek minden hagyományt. Nálunk ez különösen értékelendő, hiszen az elvetett „hagyomány” az akadémizmus volt. Azonban ezek a pozitívumok magukban hordják negativitásukat is. Ennek bizonyítására Fülep egy nagy ívű történeti-filozófiai művészetfelfogást vázol.

Ismételten a kezdetekhez kanyarodik vissza. Az egyiptomi és korai görög művészet térbeli „*egymásmellettség*”-re, és az időbeli egymásutániségra épül.⁶¹ Amikor kialakul az a szükséglet, (kb. i.e. V. században) hogy egy cselekvést ugyanazon helyen egyszerre kell ábrázolni, akkor az időbeli egymásutániséget felváltja az egyidejűség, a térbeli egymásmellettséget az egymásmögöttiség, s az idő mintegy megteremti maga számára a harmadik tér dimenziót, a mély-tér stádiumát. Ez a görögök „*nagy forradalmi tette*”.⁶² A festészet történetének további fejlődése a kompozíció problémáinak története: a térbeli elemek egymásrataltsága és egyensúlya; az időbeli momentumok egyidejűsége, mint a kompozíció dinamikai elemei; a tér statikai és mély-tér megoldásai. Az impresszionizmus nemcsak a tudattól a látszat felé ívelő vonal végpontja, hanem fellépésével „*a tér egészen eltűnik és megmarad az abszolút idő: a matematikai időpont. ... egyetlen időpont megrögzítése. Ki van zárva belőle mind az egymásutániség, mind az egyidejűség, mert az egyidejűség már olyan időpontra redukálódik, melynek nincs kiterjedése.*”⁶³ Ez az időtartam a pillanat, emellett az impresszionista látásmódnak nem a háromdimenziós tér felel meg, hanem a tér absztrakciója: a sík.⁶⁴ A festészet kezdeti műalkotásain tapasztalható abszolút időnkívüliség ellentettje a vég impresszionizmusának abszolút pillanatnyisága. Az impresszionizmus „*nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig,*”⁶⁵ megadva az emberi látásmód lehetőségének egy másik végletes pólusát: így egyértelművé válik a következtetés, az impresszionizmust nem lehet folytatni. „*A két végletnek a művészet történetéhez való viszonyában ez a lényege: a kezdet éppoly kompozíció-ellenes princípium, mint a vég. Ez az impresszionizmus negatívumának leglényegében való meghatározása.*”⁶⁶

Az impresszionizmus árnyalt, szellemtörténeti, ciklikus fejlődésszemléleten belül való megközelítése tulajdonképpen nem az a fajta bírálat, kritika, amit az elmúlt évtizedek szakirodalma oly nagy örömmel fedezett fel.⁶⁷ Itt arról van szó, hogy **az impresszionizmussal lezárult a művészet egyetemes fejlődésének egy több évezredes szakasza. Ugyanakkor a lezárás szükségszerű, ha a jövő művészetében hinni akarunk. Az imp-**

resszionizmus nemcsak a tudott valóság és a látszat-kép, az időnkívülségnek és az idő pillanatnyiségének vonalán végpont; hanem hasonló vég egy korábbi tanulmányában is (az *Új művészi stílusban*, I/4. fejezet): az abszolút, homogén stílusosság folyamatos feladásának, individualizációjának végpontja; az egységek, harmóniák relativizálásának eredménye, az mely „*egy befejezett valami ma, melyből az utak csak kifelé vezetnek.*”⁶⁸

4. Művészet és világnézet

A *Művészet és világnézet* tanulmány 1923 végén az Ars Urnában jelenik meg. Tolnay Károly, aki ez év elején egy hetet vendégeskedik Fülepéknél, Baján, így emlékezik vissza erre a látogatásra:

„A rendkívül művelt és olvasott Fülep jól ismerte a szellemtudományi szemlélet „ősatyjának”, Diltheynek és tanítványának Trötschnek műveit is. Ezek megvoltak könyvtárában. A fiatal Lukács György barátja volt. Mindennek ellenére Fülep sokáig kitartott fiatalkori dogmája mellett: a szellemi szférák autonómiája mellett kardoskodott; az esztétikai szféra számára autonóm volt és még a húszas évek elején is elvetette a szellemtudomány alaptételét a szférák párhuzamosságáról. Amikor Baján meglátogattam és három napot nála töltöttem a 20-as évek elején, erről vitatkoztunk sokat. Végülis magáévá tette a Dvořak-Dilthey féle látásmódot és ebből a módosított szemszögből írta meg «Művészet és világnézet» c. gyönyörű cikksorozatát (az *Ars Urnában*).”⁶⁹

A tanulmány témája, melyet eredetileg ugyancsak könyvvé kívánt fejleszteni Fülep⁷⁰ – a címben is jelzetten – művészet és világnézet viszonya, összefüggése. E kérdéskör ezt megelőzően többször felbukkant már egyéb írásaiban is. A *Hangok a jövőből* (1906), az *Új művészi stílus* (1908) írásokban egy pontosabban meg nem nevezett „*mindent átható egységre*”

vár, egy a „*bomlás illata*” ellenére már érzékelhető „*új világfelfogásra*” (I/3.4.5. fejezet), mely visszaadja az emberi élet, a művészet számára az elveszett, homogén és abszolút egységet. Az emlékezés-tanulmányban már olvashatjuk a ’23-as koncepció axiómáját: „*a művészet formái egy-egy világfelfogást fejeznek ki, az összes formákban megvan az élethez való ugyanazon viszonylatnak végső közössége.*” (II/4. 14. fejezet). Bemutattam e gondolatkör analóg megjelenését a fiatal *Lukács György* drámakönyvében, esszéiben (II./5. fejezet). *Lukács*nál a művészi forma legbensőbb lényege egyfajta életfelfogás, világnézet; a „*világnézet formai posztulátuma minden formának.*”, bár tartalma „*közönyös*”, „*csak világnézet kell, mindegy hogy milyen*” – írja 1910-ben, a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című írásában. 1914-ben, a *Donatello problémájában Fülep* konkrét művészettörténeti elemzéssel bizonyítja, hogy a „*művészet tartalma nemcsak az ad hoc „sujet”, hanem a világnézet, amelyben minden sujet fogan. A stílust követelő világnézet minden jelenségét áthatja és monumentálissá teszi.*” (II/7. fejezet).

Fülep 1906-tól nemcsak a mindent átható erejű világnézet szükségességéről ír, hanem meg is jelöli e világnézet milyenségét, saját korának viszonylatában. A *Hangok a jövőből* (1906) vagy az 1918 tavaszán rendezett vita („*Konzervatív és progresszív idealizmus*”) gondolataiból kiderül, hogy *Fülep* saját korának egységet adó világnézete „*egy új idealista metafizikával megalapozott*” (II/8. fejezet) lenne.

Lőrincz Ernő tanulmányában részletesen elemzi a tanulmány problémafelvetési előtörténetét, majd megállapítja, hogy párját ritkító e megnyilatkozás, hiszen *Fülep*nek idehaza „*nem volt kit-mit folytatnia.*”⁷¹ Volt. Mégpedig a *Lukács-Fülep* összehasonlító elemzésekből remélhetően eddig már kiderült, hogy *Fülepet* nem érthetjük meg önmagában, hogy meghatározó egyénisége volt először a *Szellem*, majd később a Vasárnaposok Körének, metafizikus szellemiségének. E problémakör nem önmagában bukkant fel *Fülepnél*, hanem ott találjuk a szellemi társaknál, legfőképp a fiatal *Lukács*nál, igaz nem művészettörténeti, hanem művészetfilozófiai keretben. Mindkettőjüknél meghatározó a művészet formaközpontúsága; a

formák determinációja a valamilyen világnézet által; a kultúrobjektívációk autonómiájának elismerése, melyből következően a tárgyiségformák (például a műalkotások) érvényessége objektív, általános és abszolút; a relativizmus elutasítása; pozitívizmus- és impresszionizmus-ellenességük; az individuális nézőponttal szemben az abszolút, homogén, transzcendentális értékrend érvényesítése; a metafizikus kétvilágban való gondolkodás és élnivágás. Mindketten érzékelték a koruk, a századelő szellemi válságát, a premodern bomlását; (II/1. fejezet) vallották, hogy a mű jelentősége egzisztenciális, hogy a teljes és tökéletes, rendezett valóságba emeli a kaotikus evilágban élő hétköznapi embert.

Tény, hogy a *Művészet és világnézet* tanulmánynak nemcsak több mint egy évtizedes előtörténete van – a metafizikus művészetfilozófiai felfogás –, hanem a jelen szellemtörténeti hatása alatt is íródott. Szellemtörténeti a kiindulópont: a művészet történet a magát kifejező szellem története, világnézettörténet; a szellem szubsztanciája önmagát a műalkotásokban, a kultúrobjektívációkban valósítja meg. A tanulmány alapkérdését *Fülep „tisztán művészetfilozófiai történetfilozófiai és szellemtörténeti módon”*⁷² kívánja megoldani.

Az első rész a görög és shakespeare-i tragédia összehasonlításával kezdődik, melynek sommás következtetése: „*a formai különbségek nyitja az a tartalmi és világnézeti, mely a görög tragédia végzete és emberei s a shakespeare-i tragédia és végzetei között fönnáll.*”⁷³ Dantéban azért van benne az egész középkor, „*mert az egészet átélte ő maga is a középkor élményének centrumából, de a középkor világnézetének rendszerében.*”⁷⁴ Dante-kommentár kapcsán kifejtett koncepció strukturális azonosságot mutat az emlékezés-tanulmányban az emlékezés tevékenységének formát teremtő erejével, csak itt az élmény veszi át az emlékezés tevékenységének funkcióját. A művész világnézeti alapélménye (például Dante Isten-víziója) oly döntő, hogy „*a világnak minden jelenségét magához viszonyítja, s ebben a viszonyban ítéli meg, akkor a maga centrumából s körülé – mely szintén az említett összefüggésben kap értelmet – formálja tovább az*

*egész világot. De amint az élmény formálja a világot, ugyancsak a már megformált világ viszont formálja az élményt: a distancia, mit az élmény teremt maga és a világ közt, egyúttal körülponozza az élmények határait is. Így válik az élmény kusza és határozatlan valamiből határozott formává, melynek formai milyensége dönt a rendszerbe fölvetett elemek formai milyenségéről és jelentéséről, s így válik a világ chaosból rendszerré.”⁷⁵ Dante esetében (is) a végső nagy alapélményből, melynek „*tartalma Dante világnézetének centruma, történik a döntés az egész poéma formájáról.*”⁷⁶*

E sorok kapcsán, – hogy sajnálatos tény-e vagy sem, nem tudom – de nekem ismét *Lukács* jut eszembe. A jóval tíz évvel korábban íródott *A modern dráma fejlődésének története* című könyvéből idéznék, azzal a szándékkal, hogy az olvasó minden kommentár nélkül is rátalál az analógiákra. Annyi megjegyzést fűzve csupán a továbbiakhoz, hogy *Lukács* a következő gondolatokat ugyan a dráma kapcsán fejti ki, de az előszó szerint ezt mind az irodalomra, mind a művészetre érvényesnek tartja:

- A dráma szükségszerű architektonikája, a benne felépített ok- és okozatsor végoka „*egy érzés lehet csak, az írónak a világgal szemben való érzése, gondolkodása, látása, érzékelése; annak csoportosítása, tempójának, ritmusának, hangsúlyainak megszabása; egyszóval – ... – világnézete.*”⁷⁷
- „*A dráma egyetemességének végső formai követelménye, hogy stilizálásának alapja világnézet legyen, tehát valami a konkrét drámát fogalmilag megelőző, a dráma szoros értelemben vett világán kívül álló.*”⁷⁸
- „*A világnézettel szemben csak formai követelések emelhetők,...*”⁷⁹
- „*Bizonyos időkben csak bizonyos életfelfogások lehetségesek, ...[...]... bizonyos világnézet magával hoz bizonyos formákat, lehetővé teszi őket, másokat eleve kizár.*”⁸⁰
- A világnézet által determinált forma: „*lelki valóság, az eleven lelki életnek eleven részese, és így nemcsak mint az életre ható, mint az élményeket átalakító szerepel, hanem mint az élettől alakított is.*”⁸¹ E világnézet által meghatározott formavízió nem elszigetelt lelki jelen-

ség, „amely csak akkor kezd működni, ha megformálásról van szó, hanem lelki életének kisebb-nagyobb erővel, de állandóan működő tényezője; állandó szempont a dolgokkal, az étellel szemben. Minden «élmény» – bizonyos fokig – már *sub specie formae* (a forma jegyében – a szerző) van átélve, és az emlék, a megfigyelés és a konstruált pszichológia, amely a közvetlen anyaga lesz az alkotásnak, még erősebben a formális lehetőségek képére van alkotva. Az igazi művész igazi formája: állandó a priori a dolgokkal szemben, valami, ami nélkül még észrevenni sem volna képes őket.”⁸²

Lukácshoz hasonlóan Fülep is hangsúlyozza: a műalkotás – lényege szerint – az alkotó világnézetének konkretizált formája.⁸³

A Fülep-tanulmány következő gondolatíve a szellem fogalmát kapcsolja össze a világnézettel: „a szellem konkretálódása a világ, illetőleg az a rendszer, az az értelmi összefüggés, az a jelentést adó „forma”, amelyben a világot fölfogom, szóval – legtágabb értelmében, mely felöleli a metafizikát, vallást, etikát stb. – : a világnézet.”⁸⁴ E tételt bizonyítja – a görög, a középkori, a renaissance és a későbbi korok művészetének elemzésén keresztül, mely analízis a különbségek gyökerénél mindig a különböző világnézetet találja. Tehát forma és világnézet korrelációja nem valami ideiglenes viszonylat, mely koronként fennáll, koronként nem. Fülep stílusának egy másik szarkasztikus és naturalisztikus jellegét ismerjük meg, ha belemerülünk saját korának, a századvég és a századelő világnézetének jellemzésébe. Ez a világfelfogás: „egységtelen, chaotikus, végig-gondolatlan, buta, nyúlós „szellemi” képlet a világról, fantasma, agyrém, politikai – és osztály – fixatio, has-vízió, maszlag és a nagy semmi. Megfogni alig lehet, mert nyálás, nem is kívánatos, se szóval egykönnyen kifejezni, mert a szavak fogalmak, itt pedig semmire szilárdul, határozódik, embere-sedik fogalomká. Röviden talán úgy lehetne hozzávetni, hogy ez az a világ, amelyikben semminek sincs értelme, ami értelmes dolog és értelme annak van, ami értelmetlen.”⁸⁵

E világnézet nélküli világnézet – melyben két stílus uralkodik a XIX. század második felében és a századvégén – további jellemzését olvasva ismét *Lukács*ot kell idéznem. A századvég-századelő korhangulatának, életfelfogásának párhuzamos értékelésére már utaltam *Lukács: A lélek és a formák* (1909) egyik esszéje kapcsán (I/5. fejezet).

- *Fülep*: „*semmise szilárdul*”;
- *Lukács*: „*Nem volt benne semmi szilárd*”;
- *Fülep*: „*benne minden mindegy, minden így is lehet, úgy is lehet*”;
- *Lukács*: „*minden lehet és semmise biztos*”;
- *Fülep*: „*az elvtelenség mint alapelv, a tervtelenség, mint terv*”,⁸⁶
- *Lukács*: „*És nem volt semmi, ami rendet teremthetett volna a pillanatok tagolatlanul hömpölygő áradatában*”,⁸⁷.

Az impresszionizmus világnézete e kortól áthatva az, hogy „*nem akart világnézetet*”, úgy ábrázolta a valóságot, amilyennek egy adott pillanatban látszott; a merő látszat abszolút absztrakciója, mégpedig „*az én benyomásom, érzékletem, optikai látszatom*.”⁸⁸ elve alapján. Az impresszionizmus és az utána következő futurista, kubista, expresszionista irányzatok a „*szélsőkig felszabadítja az Én tevékenységét*”,⁸⁹ azonban ez a szabadság csak formális: „*mind éppen az absztrahált formának szegénységét kiáltják az égre többé-kevésbé őszintén, s eszerint többé-kevésbé kétségbeesetten*.”⁹⁰ Az impresszionizmus nem akar tudni világnézetről; a posztimpresszionistának nevezett avantgarde irányzatok a formai külsőségekkel akarják megtalálni a világnézetet. Az avantgarde tervszerűen akarja „*a formához megkonstruálni a világnézetet. ...[...]... Ezért abszurdum ezeknek a művészeti irányzatoknak programja, nem pedig az „értelmetlensége” miatt*”,⁹¹. Forma és világnézet korrelációs viszonyban van a műalkotásban, a kettő együtt jelenti az igazi művészetet. Sem elmenekülni nem lehet a világnézet elől a formátlansággal, sem a konstruált formával nem lehet direkte előhívni a világnézetet. Ahogy *Fülep* rendszerébe, abszolutizáló művészetfelfogásába nem „*fért bele*” az avantgarde, úgy – talán leírom sem kellene – a kései *Lukács György* teóriájába sem.

A tanulmány második részében *Fülep* a jobbra művészettörténeti fejtegetések után a művészet és világnézet viszonyának elveit, törvényeit, logikai irányvonalát összegzi. Tézisei a következők:

- A természet, az élet, az ember, a valóság – nem művészi módon – de megformáltságban létezik számunkra, „*már bizonyos fokig formálás*.”⁹² A világ dolgai mindig valamilyen összefüggésben, valamilyen rendszerben jelennek meg előttünk. **E különböző fokú rendszerek „leg-*alacsonyabbika*” az empirikus élet; legmagasabbika – a filozófiai – az érvényesülő szellem legmélyebb törvényeit érti meg.**⁹³
- A művészet „tartalma”, az objektív anyag önmagában is összefüggés, emellett beletartozik valamely összefüggésbe, rendszerbe, azaz világnézetbe. Párhuzamosan az előző gondolattal, rendszer (a művészetben világnézet) és a rendszert alkotó objektív dolgok (a művészetben tartalom) nincsenek meg egymás nélkül,⁹⁴ feltételezik egymást, így nemcsak a forma és világnézet korrelációjáról beszélhetünk. **Forma és világnézet; tartalom és világnézet; forma és tartalom egymást feltételező viszonyban állók.**
- **A művészetben megnyilvánuló világnézet rendszere a szellem valamely megnyilatkozása. Ugyanakkor e szellem következménye és alkotása a művészi forma is:** „*ugyanaz a szellem formálja a világot a világnézetben, amelyik a művészetet a formában; s mivel a szellem a világnézettel azonos, illetőleg minden tevékenységét rajta keresztül fejti ki, azért mondhatni, hogy a művészi forma a világnézet következménye.*”⁹⁵ Ebben az értelemben „*marad fön­n a művészet autonómiája: eszerint nem mindig művészet, mikor világnézet kifejeződik; viszont a művészi forma mindenkor világnézeten keresztül való kifejeződés.*”⁹⁶
- „*Világnézet mindig van; csak az a kérdés, hogy milyen.*”⁹⁷ Az emberiség történelmében nemcsak a dolgok változnak, hanem összefüggéseik, a rendszerek, ezzel párhuzamosan a világnézet is. „*A világnézet az igazi történeti fogalom a művészet örökkévalóság-jellegű formái világában.*”⁹⁸ A művészet története „*a szellemnek a változó világnézetek médiumán keresztül művészi formává átlénygülése.*”⁹⁹

- **A szellem azonban nem absztraktum, nem transzcendentális, hanem immanens természetű, mindig és csakis konkrétumokban jelenik meg.** „*A szellem konkretálódása a világ, illetőleg az a rendszer, az az értelmi összefüggés, az a jelentést adó „forma”, amelyben a világot fölfogom, szóval – legtágabb értelmében, mely felöleli a metafizikát, vallást, etikát stb. – : a világnézet.*”¹⁰⁰

E gondolatok – szellemtörténeti indíttatásuk ellenére – mai érvényességét felesleges hangsúlyozni. Inkább röviden arról, ami hiányként jelenik meg és zavarja a teljesebb megértését e koncepciónak. A teoretikus leírás, a korrelációs viszonyok megállapításai mellett, a tézisszerű kinyilatkoztatáson túl nem kapunk kauzális magyarázatot arra vonatkozóan, hogy a szellem teremtő, aktív létmódja működésében, funkcionalitásában milyen jellegű. Az a történeti differenciáltság, – mely a szellem különböző konkrét megnyilvánulásait, mint a világnézeti formák változását jelenti – mitől, hogyan jön létre? Azaz nem kapunk választ a valóság és a művészet viszonyára e nézőpontból, a szellem és a világnézeti determináltság felől nézve. Ennek oka egyrészt, hogy *Fülep* a művészetet autonómnak tekintette; másrészt a jelentős felismeréseket nyújtó szellemtörténeti módszer már kevésnek bizonyult művészet és valóság kapcsolatának mélyebb megismeréséhez.¹⁰¹

5. „Az egyetlen, amivel azonosítom magam, s magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám”

Keveseknek adatik meg, hogy életükben legendák, anekdoták, meleg hangú emlékezések övezzék. E tekintetben *Fülep* személye kivételes a magyar művészettörténettel és művészetfilozófiával foglalkozók körében. Az elmúlt jó pár évtizedben mindenki, aki ismerte, kötelességének érezte, hogy elmondja-leírja, milyen volt a találkozás, az eszmecsere élménye. Életművének következő művészetfilozófiai munkájára utalnék e rövid fejezetrészen.

Zengővárkonyi éveiről egy 1945-ben készült interjú alapján úgy nyilatkozik, hogy csak akkor publikált, ha nem tudott ellenállni a rábeszélésnek, „a *fasiszta rezsimet arra használtam, hogy művészetfilozófiámon dolgozzam.*”¹⁰² Először *Babits*nak írott levelében (1930. szeptemberében) tesz említést erről a *Kézirat*ról:

„Közlöm egyúttal, hogy amit tavaly ilyen tájban említettem, művészetfilozófiai munkám, nagyjában és egészében elkészült.”¹⁰³ A kézirat *Fülep* hagyatékában található, terjedelme 340 fölió. (A II/2. fejezetben ismertetem a hagyaték gondozójának, *F. Csanak Dórán*ak rövid bemutatását e munkáról).

A tanulmány jelenlegi hozzáférhetetlensége miatt – melyet talán a közeljövőben a *Fülep*-kéziratos hagyaték publikálása megszüntet majd – *Nagy Endre* ismertetését foglalnám össze. Kutatásai szerint valószínű, hogy egy évtizedig dolgozott *Fülep Művészetfilozófiáján*, melyet később többször átírt, bővített; élete végéig mintegy 6000 kéziratos oldalra gyarapítva ezzel művészetfilozófiai töredékeit. Az 1930-as *Kézirat*ban döntő szerephez jutott az esztétika mint önálló tudomány elismerése, méltatása; az esztétikai szféra fogalmának kidolgozása, a szféra autonómiájának leírása.¹⁰⁴ A jegyzetlapokon e szférában négy mozzanatot különít el *Fülep*:

„ezek az esztétikai tárgy, az érték a konkrét tudat (a konkrét esztétikai tárgy tudata, és az egységtudat, azaz az egész szféra egységének és autonómiájának tudata.”¹⁰⁵ Az utolsó, az egységtudat leírása az esztétikai szféra legáltalánosabb megállapításai, így a hosszú elemzéssorozatnak (mely az előző három mozzanat érvényesülésének bemutatása) a bevezetőjeként szolgál.

Az egységtudat tárgya (a mű) által létező tudat, az esztétikai szféra homogén voltának tudata, mely az esztétikai szféra autonómiáját erősíti. „Ezt az egységet valamilyen érték statválja, érték, amelynek milyenségét majd a tárggyal kapcsolatos élmény analízisében, illetve a tárgy és tudata egységében lehet majd megtalálni.”¹⁰⁶

Az esztétikai tárgy meghatározása azt mutatja, hogy Fülep számára az esztétikum érték kategória:

„*Esztétikai jelenség: a szemlélet számára érzékletesen megjelenő minden értékes (jelentős) jelentés vagy minden tárgy, amely a szemlélet számára értékes jelentésű, illetőleg ez a kettő együtt, egyben, egymásban (valamely jelentésnek valamely tárgyban való, vele azonos, értékes megjelenése): valamely jelentésnek valamely érzékletes tárggyal való azonossága és ennek az azonosságnak jelentősége, értékessége.*” (Idézett. hely 169-170. folió.)¹⁰⁷

Nagy Endre olvasatában ez a megközelítés (esztétikum mint jelentéssel bíró) még csak a szükséges, de nem az elégséges feltételét tartalmazza a műalkotásnak. Az esztétikai tárgy sajátosságainak tárgyalásában „*az általános és szükségszerű vonástól fokozatok visznek «fel» az esztétikumhoz, s a fokozatok között van egy, a minőségeket elválasztó elméleti vonal, amely alatt a sokféle jelentést hordozó tárgy, felette az ugyancsak jelentést hordozó, de e jelentés vonatkozásában (is) a többiek közül kiemelkedő s ennek révén elhatárolható – esztétikai – tárgy áll.*

Ebben az értelemben folytatta Fülep az esztétikai tárgy és sajátosságainak további konkretizálását – más szóval a többi tárgyak és jelenségek köréből való «kiemelését» – elsősorban a jelentés jelentőségének, azaz értékes, becses, fontos, igaz voltának elemzésével, továbbá egyes negatív elhatárolásokkal. Utóbbiak között fontos volt például az, hogy a jelentés

nem szorítható be a szép-nem szép kategóriába, mert az – lévén az esztétikum „konstitutív princípiuma” – sokkal szélesebb, átfogóbb ezeknél. Egy másik szerint az esztétikai érték – melynek (egyik) létrehozója a jelentés jelentőssége – nem vonható a tetszés-nem tetszés elve alá sem, mert mélyebb, tartalmibb annál. A tetszés csak a jelentőség felszíni reflexiója. Figyelemre méltó e két elhatárolásban, hogy Fülep az esztétikai értéket a szépséget terjedelmében messze meghaladó fogalomnak tartotta, illetve mélyebbnek, mint, amit a tetszés elérhet és megítélhet.

Az esztétikai tárgy további meghatározását a jelentés és a jelentő azonosságának tétele adja. E szótár szerint a jelentés a tartalom, a jelentő az érzéki forma – e tételben tehát a tartalom és a forma viszonyáról van szó, mégpedig a kettő azonosságának értelmében. Az azonosság azt jelenti, hogy a műalkotásban minden tartalom formává, minden forma tartalmassá vált. Ebből következik, hogy az esztétikai tárgy mindig meghatározott: tárgyi létét nem fizikai mivolta, hanem elsősorban tartalma minősíti és határozza – a tárgy addig terjed(het), amíg mond valamit, amíg jelentést hordoz. Ez a kettős, kölcsönös kötöttség egyben létrehozza az esztétikai érték egyik vonását, melyet Fülep érzékletességnek nevezett; rövid meghatározásban: jelentős tartalom („jelentés”) teljes egészében érzékletessé („jelentő”) válása.”¹⁰⁸

Tehát az érzékletesség jelentő (érzéki forma) és jelentés (tartalom) azonossága.

Az esztétikai tárgy „konkrét tudatá”-nak alapja a szemlélet, mégpedig az „intellektuális szemlélet”. Az esztétikai tárgy (mű) szubjektív intellektuális szemlélete egyedi megértésén alapul: a szemlélet „nem lehet független a tárgyhöz fűződő szubjektív viszonytól.”¹⁰⁹ „A szemlélet az egyedi tárgy révén erre az általánosra (az egyedi tárgyra, a mű általánosságára – a szerző) irányul, ezért az beható, belelátó, intellektuális szemlélet.”¹¹⁰

Nagy Endre értékelésében Fülep önálló gondolati teljesítménye az, hogy az esztétikai szférát mint önálló és átfogó minőséget tételtezte. A művészetrel kapcsolatos minden elem és tevékenység (alkotásfolyamat, mű, befogadás, értékek, stb.) elemzése az esztétikum sajátosságainak keretében

történik. *Fülep* az esztétikumot állította a középpontba, szemben a korabeli magyar esztétikai irodalommal.¹¹¹

Összefoglalás nélkül fejezném be *Füleppel* és művészetfilozófiájával foglalkozó írásom, bízva abban, hogy a kéziratot művészetfilozófiai töredékek megjelenése alkalmat ad a folytatásra a közeljövőben.

Jegyzetek

I. fejezet

Útkeresés a századelő szellemi életében 1902-1908

1. *Fülep Lajos édesapja Fülep György, édesanyja Sándor Róza. Az apának (1847-1932) a tízgyermekes jászkíséri családban örökrésze nem volt elég a megélhetésre, így kovácsként, majd Szegeden hajógyári munkásként dolgozott, később Galiciában katonáskodott. 1874-ben feleségül vette Sándor Rózát, a jászkíséri lévita-tanító árváját, s már három gyermekes családapa volt, amikor állatorvosi diplomát szerzett a budapesti Állatorvosi Főiskolán. Ekkor született Lajos fia. 1886-ban Nagybecskereken lett állatorvos, itt élt haláláig. Két gyermekük érte meg a felnőttkort: Lajos és Jenő. 1913-ban felesége meghalt, ő nyugdíjba ment. Indiában meglátogatta ott élő Jenő fiát, 1914-ben tért haza. 1932-ben halt meg Nagybecskereken. (Fülep Lajos levelezése II. 1920-1930. Szerkesztette, a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, 1992. 404. o. [A továbbiakban **Fülep Lajos levelezése II. 1920-1930.** = **LEV. II.**])*
2. **Fülep Lajos levelezése I.** 1904-1919. Szerkesztette, a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, 1990. 424. o. (A továbbiakban: **Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919.** = **LEV.I.**)
3. Fülep Lajos: **Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.**
Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 43-47. o. (A továbbiakban: Fülep Lajos: **Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.** = **E. Í.**)

4. Fülep Lajos: **Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920-1970.** Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: Tímár Árpád. Magvető, Budapest, 1976. 45-46. o. (A továbbiakban: Fülep Lajos: **Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920-1970.** = **M. V.**)
5. *1904. VI. 19-IX. közepéig Párizsban él Fülep Lajos.*
6. LEV. I. 22. o.
7. LEV. I. 29. o.
8. LEV. I. 28-29. o.
9. Benedek Marcell: **Naplómat olvasom.** Budapest, 1965. 83. o.
10. LEV. I. 46. o; 93-94. o.
11. **Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.** Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és a bibliográfiát összeállította Tímár Árpád. Magvető, Budapest; 1985. 338. o. (A továbbiakban: **Fülep Lajos emlékkönyv = E. K.**)
12. E. Í. 238-240. o.
13. LEV. I. 38. o.
14. M. V. 47. o.
15. Tőkei Ferenc: **Fülep Lajos különös élete.** In: E. K. 152. o.
16. LEV. I. 32. o.
17. M. V. 48. o.
18. LEV. I. 141. o.
19. Szabó Júlia: **Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig.** In: E. K. 256. o.
20. Gyergyai Albert: **Jegyzetek Fülep Lajosról.** In: E. K. 164. o.
21. LEV. I. 102. o.
22. LEV. I. 46. o.
23. LEV. I. 46. o.
24. LEV. I. 42. o.
25. E. Í. 304. o.
26. U.o.
27. E. Í. 305. o.

28. U.o.
29. E. Í. 306. o.
30. E. Í. 502. o.
31. Pernecky Géza: **Egy magyar művészetfilozófus.** In: E. K. 83. o.
32. U.o.
33. E. Í. 312. o., Vö: Vekerdi László: **A fiatal Fülep.** In: E.K. 132-133. o.
34. E. Í. 313. o.
35. E. Í. 314. o.
36. E. Í. 315. o.
37. E. Í. 313. o.
38. E. Í. 323. o.
39. E. Í. 321. o.
40. E. Í. 322. o.
41. E. Í. 323. o.
42. E. Í. 324. o.
43. E. Í. 325. o.
44. E. Í. 330. o.
45. E. Í. 93-94. o.
46. Tolnay Károly: **Fülep Lajos írásai Cézanne-ról.** In: E. K. 150. o.
47. E. Í. 360. o.
48. LEV. I. 425-427. o.
49. M. V. 28-29. o.
50. M. V. 27-28. o.
51. LEV. I. 125. o.
52. LEV. I. 104. o.
53. E. Í. 367-368. o.
54. E. Í. 368. o.
55. U.o.
56. U.o.
57. E. Í. 370. o.
58. E. Í. 370. o.

59. E. Í. 373-374. o.
60. E. Í. 370-371. o.
61. E. Í. 371-372. o.
62. E. Í. 372. o.
63. E. Í. 372. o.
64. E. Í. 373. o.
65. E. Í. 376. o.
66. U.o.
67. E. Í. 377. o.
68. E. Í. 389. o.
69. U.o.
70. E. Í. 390. o.
71. Lukács György: **Ifjúkori művek.**
Magvető, Budapest, 1977. 204. o. (A továbbiakban: **Ifjúkori művek = I. M.**)
Vö: Fülep Lajos: E. Í. 377. o.)
72. I. M. 281-282. o. (Vö: Fülep Lajos: E. Í. 369-377.)
73. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 37-38. o.

II. fejezet
A premodern és modern határán állva
1908-1919

1. Jürgen Habermas: **Egy befejezetlen projektum – a modern kor.** In: **A posztmodern állapot.** Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 152-153. o. **A továbbiakban: A posztmodern állapot=P. Á.**
2. P. Á. 153. o.
3. Heller Ágnes-Fehér Ferenc: **A modernitás ingája.** T-Twins Kiadó, 1993. 17-19. o. (A továbbiakban: **A modernitás ingája = M. I.**)
4. M. I. 11-12. o.
5. E. Í. 304. o.
6. M. I. 12. o.
7. M. I. 19. o.
8. P. Á. 151. o.
9. Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 131-132. o.
10. Vajda Mihály: **Változó evidenciák. Útban a posztmodern felé.** Csépfalvi-Századvég, Budapest, 1992. 5. p.
11. P. Á. 162. o.
12. P. Á. 163. o.
13. U.o.
14. Bókay Antal: **Az irodalomtudomány alapjai.** Szombathely, 1992. 35-37. o.
15. P. Á. 166. o.
16. U.o.
17. Almási Miklós: **Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.** T-Twins Kiadó, Budapest, 1992. 65. o.
18. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 50-107. o.

19. Bókay Antal: **Az irodalomtudomány alapjai**. Szombathely, 1992. 38. o.
20. U.o. 40. o.
21. E. Í. 372. o.
22. Tolnay Károly: **Fülep Lajos írásai Cézanne-ról**. In: E. K. 149. o.
23. M. I. 11-12. o.
24. M. I. 12. o.
25. M. I. 14. o.
26. P. Á. 155. o.
27. P. Á. 158. o.
28. Bókay Antal: **Az irodalomtudomány alapjai**. Szombathely, 1992. 40. o.
29. U.o. 41. o.
30. U.o. 41-42. o.
31. Jürgen Habermas: **A metafizika utáni gondolkodás motívumai**. In: P. Á. 181. o.
32. P. Á. 183. o.
33. P. Á. 185. o.
34. E. Í. 389. o.
35. E. K. 364-365. o.
36. Alexander Bernát: **Fülep Lajos Nietzsche könyve megjelenése alkalmából**. In: E. K. 8. o.
37. Lukács György: **Fülep Lajos Nietzsche-ről**. In: E. K. 12. o.
38. Fogarasi Béla: **Fülep Lajos: Nietzsche Frigyes**. In: E. K. 14. o.
39. E. K. 8. o.
40. E. K. 11. o.
41. E. K. 11-12. o.
42. Nietzsche Frigyes: **A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus**. Fordította és bevezetővel ellátta: **Fülep Lajos**. Budapest, Franklin – Társulat, 1910. 5. o.
43. U.o. 6-11. o.
44. E. K. 12. o.

45. Nietzsche Frigyes: **A tragédia eredete...** 81. o.
46. U.o. 82. o.
47. U.o. 18. o.
48. U.o. 19-20. o.
49. Vö: E. K. 7-16. o.
50. LEV. I. 129. o.
51. LEV. I. 132-133. o.
52. LEV. I. 139. o.
53. LEV. I. 143. o.
54. LEV. I. 140. o.
55. LEV. I. 143. o.
56. LEV. I. 159. o.
57. LEV. I. 188. o.
58. LEV. I. 193. o.
59. Fülep Lajos: **A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok. I. II. kötet.** Magvető, Budapest, 1974. (A továbbiakban: Fülep Lajos: **A művészet forradalmától a nagy forradalomig=M. F. I. illetve M. F. II.**) M. F. II. 602. o.
60. M. F. II. 603. o.
61. M. F. II. 602. o.
62. Tímár Árpád: **A Fülep-irodalomról.** In: **Tudományos ülészek Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.** Pécs, 1986. 102-103. o.
63. LEV. I. 192-193. o.
64. LEV. I. 426. o.
65. LEV. I. 212. o.
66. M. F. II. 606-607. o.
67. Takács József: **Fülep Lajos Croce kritikája.** In: **Tudományos ülészek Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.** Pécs, 1986. 23. o.
68. U.o. 24-25. o.
69. U.o.

70. M. F. II. 649. o.
71. M. F. II. 650. o.
72. M. F. II. 650-651. o.
73. M. F. II. 605. o.
74. M. F. II. 606. o.
75. M. F. II. 718-719. o.
76. M. F. II. 718-720. o.
77. Martin Heidegger: **A műalkotás eredete.** Európa, Budapest, 1988. 91.118. o.
78. M. F. II. 609. o.
79. U.o.
80. M. F. II. 609-610. o.
81. M. F. II. 611. o.
82. M. F. II.
83. M. F. II. 613. o.
84. M. F. II. 720-721. o.
85. M. F. II. 616. o.
86. M. F. II. 617. o.
87. U.o.
88. U.o.
89. M. F. II. 620-621. o.
90. Sturcz János: **Természet és művészet viszonya Fülep Lajos korai művészetfilozófiájában. In: Tudományos ülészak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.** Pécs, 1986. 68. o.
91. Vö: M. F. II. 722. o. 724. o.
92. M. F. II. 726. o.
93. M. F. II. 727. o.
94. M. F. II. 621. o.
95. M. F. II. 621-622. o.
96. M. F. II. 622. o.
97. M. F. II. 622. o.
98. M. F. II. 622-623. o.

99. M. F. II. 624. o.
100. M. F. II. 626. o.
101. M. F. II. 626-627. o.
102. M. F. II. 628. o.
103. M. F. II. 630. o.
104. M. F. II. 630. o.
105. M. F. II. 631. o.
106. U.o.
107. M. F. II. 635-637. o.
108. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 39. o. 44-45. o.
109. M. F. II. 638. o.
110. M. F. II. 638-639. o.
111. M. F. II. 640. o.
112. M. F. II. 642. o.
113. M. F. II. 643. o.
114. M. F. II. 644. o.
115. U.o.
116. U.o.
117. M. F. II. 645. o.
118. M. F. II. 645. o.
119. M. F. II. 646. o.
120. M. F. II. 647. o.
121. U.o.
122. U.o.
123. M. F. II. 648. o.
124. M. F. II. 649. o.
125. U.o.
126. M. F. II. 650. o.
127. U.o.
128. Beke László: **Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970-1991.** Ballasi Kiadó, Budapest, 1994. 226-227. o.

129. Lukács György: **Ifjúkori művek.** Magvető, Budapest, 1977. 287. o. (A továbbiakban: **I. M. = Ifjúkori művek.**)
130. Máté Zsuzsanna: **Variációk az autentikus lét realizálására.** In: Acta Academiae Paedagogicae Segediensis. 1991. Szeged, 65. o.
131. Lukács György: **A modern dráma fejlődésének története.** Magvető. Budapest, 1978. 20. o. (A továbbiakban: **A modern dráma fejlődésének története = M. D.**)
132. M. D. 19. o.
133. I. M. 396-397. o.
134. M. D. 20. o.
135. M. D. 40-43. o.
136. I. M. 412. o.
137. I. M. 493. o.
138. I. M. 424-436. o.
139. Máté Zsuzsanna: **A nembeliség kategóriájának fejlődés-történetéről.** In: **Miért Lukács?** Budapest, 1990. 89-94. o.
140. U.o. 89-117. o.
141. M. D. 392. o.
142. Lendvai L. Ferenc: **Bevezetés.** In: Lukács György: **Forradalomban. Cikk, tanulmányok, 1918-1919.** Magvető, Budapest, 1987. 20. p.
143. Sziklai László: **Lukács és a fasizmus kora.** Magvető, Budapest, 1974. 181. o.
144. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 107-121. o.
145. **A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.** Gondolat, Budapest, 1980. 45. o.
146. U.o. 7-40. o.
147. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994.
148. Vö: LEV. I. 218. 229. 230. 233-34. 240. o.
149. LEV. I. 214. o.

150. LEV. I. 308. o.
151. LEV. I. 309. o.
152. LEV. I.287-288. o.
153. LEV. I. 427. o.
154. Illyés Gyula: **Az eligazító.** In: E. K. 180. o.
155. LEV. I. 427. o.
156. Fülep Lajos: **Donatello problémája.** In: A Kéve Könyve. Hetedik kötet. Szerkeszti: Szablyai János. Világosság Könyvnyomda RT. 1914. 1. o.
157. U.o. 2. o.
158. U.o.
159. U.o. 2-4. o.
160. U.o. 4. o.
161. U.o.
162. U.o.
163. U.o. 7. o.
164. U.o.
165. U.o. 4. o.
166. U.o.
167. U.o. 6. o.
168. U.o. 8. o.
169. U.o. 9. o.
170. U.o.
171. Vö: Ybl Ervin: **Donatello.** Budapest, 1927.
Vö: **Művészeti Kislexikon.** Akadémiai, Budapest, 1973. 142-143. o.
172. **A Vasárnapi Kör története.** In: **A Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 8. o.
173. U.o. 10. o.
174. Fülep Lajos: **Magyar művészet. Művészet és világnézet.** Corvina, Budapest, 1971. 8-9. o. (A továbbiakban: **Magyar Művészet. Művészet és világnézet. = M. M.**)

175. **Emlékezések. Tolnay Károly.** In: **Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 47. o.
176. **Balázs Béla naplójegyzeteiből.** Valóság, 1973. 2. sz. 87. o.
177. **Fülep Lajos levele Kner Imrének (1942. júl. 6.)** In: **Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 147. o.
178. **Emlékezések. Tolnay Károly.** In: **Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 49. o.
179. M. F. I. 606. o.
180. U.o. 608. o.
181. **A Vasárnapi Kör világnézete.** (Karádi Éva). In: **Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 33. o.
182. U.o. 35. o.
183. **Fülep Lajos: Hozzászólás Fogarasi Béla Konzervatív és progresszív idealizmus című előadásához.** In: M. F. I. 673. o.
184. M. F. I. 674-675. o.
185. M. F. I. 678. o.
186. LEV. I. 428. o.
187. **A Vasárnapi Kör története.** In: **A Vasárnapi Kör.** Gondolat, Budapest, 1980. 11. o.
188. LEV. I. 428. o.

III. fejezet

A Magyar művészetről – 1923

1. LEV. II. 33-34. o.
2. LEV. II. 65. o.
3. LEV. II. 96. o.
4. LEV. II. 166. o.
5. LEV. II. 17. o. 615. o.
6. LEV. II. 422-426. o.
7. LEV. II. 546. o.
8. Tímár Árpád: **A Fülep-irodalomról.** In: **Tudományos ülészak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.** Pécs, 1986. 104-105. o.
9. LEV. II. 181. o.
10. Fülep Lajos: **Magyar művészet.** Corvina, Budapest, 1971. (A továbbiakban: Magyar művészet=M.M.)
11. Nagy Endre: **Fülep Lajos művészetfilozófiája. (1923-1949) Tanulmány.** Z-füzetek/15. Budapest, 1991. 15. o.(A továbbiakban: **Fülep Lajos művészetfilozófiája = F. L. M.**)
12. M.M. 31. o.
13. M.M. 9-10. o.
14. M.M. 17-18. o.
15. M.M. 18-19. o.
16. M.M. 19. o.
17. M.M. 22. o.
18. U.o.
19. M.M. 23. o.
20. Wilhelm Dilthey: **A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.** Szerk.: Erdélyi Á., Gondolat, Budapest, 1974. 23. o.
21. M.M. 23-24. o.
22. M.M. 24. o.

23. M.M. 25. o.
24. U.o.
25. Vö: EK. 101. o.; EK. 102.o; EK. 119. o.; EK. 124. o.; EK. 154.o;
EK.157. o.; EK. 158. o.; EK. 228. o.;
25. M.M. 26. o.
26. U.o.
27. M.M. 25. o.
28. U.o.
29. M.M. 28. o.
30. M.M. 35. o.
31. U.o.
32. M.M. 36.o.
33. M.M. 33.o. 36.o.
34. Vö: E.K. 101. o.; E.K. 102. o.; E.K. 119. o.; E.K. 124. o.; E.K.
154. o.; E.K. 157-158. o.; E.K. 228. o.;
35. Tőkei Ferenc: **Fülep Lajos különös élete.** In: E.K. 154. o.
36. E.K. 158. o.
37. Mátrai László: **A kultúra történetisége.** Gondolat, Budapest,
1977. 329. o.
38. Vö: Szigeti József: **A magyar szellemtörténet bírálatához.** Aka-
démiai, Budapest, 1971.
Vö: H. Lukács Borbála: **Szellemtörténet és irodalomtudomány.**
Akadémiai, Budapest, 1971.
Vö: Laczkó Miklós: **Szellemi irányzatok és társadalomtudo-
mány a két világháború között.** Valóság, 1975. 3. 3-5. o.
39. E.K. 56. o.
40. Kulcsár Szabó Ernő: **A fordulat jellege – Pozitivizmus és szel-
lemtörténet.** Literatúra, 1991/1. 79. o.
41. Vö: Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában száza-
dunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994. 107-116. o.
42. F. L. M. 12. o.
43. F. L. M. 14. o.

44. M.M. 39. o.
45. M.M. 50. o.
46. M.M. 52. o.
47. M.M. 53. o.
48. M.M. 56. o.
49. M.M. 60.o.
50. M.M. 64. o.
51. M.M. 74. o.
52. M.M. 85-87. o.
53. M.M. 98. o.
54. U.o.
55. M.M. 99. o.
56. M.M. 100. o.
57. M.M. 103. o.
58. M.M. 104. o.
59. M.M. 107. o.
60. M.M. 108. o.
61. M.M. 110. o.
62. M.M. 111. o.
63. M.M. 112. o.
64. M.M. 113. o.
65. U.o.
66. M.M. 114-115. o.
67. Vö: E.K. 63-64.o.; 105. o.;
68. E.Í. 376. o.
69. LEV.II. 171. o. *E levél nélkül is elegendő bizonyítékot találunk a tanulmányban arra vonatkozóan, hogy mikor keletkezett e mű. Lőrincz Ernő szerint e tanulmányt 1916-ban írta Fülep és ezzel évekkkel „megelőzte kora művészettörténeti legkiválóbbját, Dvořákot”, akinek 1918-ban adták ki – e témát is érintő – főművét. Ez már csak azért sem lehetséges, mivel Fülep e tanulmányban éppen Dvořákra hivatkozik; az állítás helytelenségéről – mint azt olvashattuk -, Tolnay Károly levele is meggyőzte Lőrincz Ernőt*

Tolnay Károly levele is meggyőzte Lőrincz Ernőt. (Vö: M.M. 240. o.; Vö: E.K. 73. o.; Vö: Lőrincz Ernő: **Fülep Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége** I-II- Művészet, 1975. 3-5. sz.

70. LEV. II. 218. o.
71. E:K. 75. o.
72. M.M. 225. o.
73. M.M. 229. o.
74. M.M. 230. o.
75. U.o.
76. M.M. 231.o.
77. Lukács György: **A modern dráma fejlődésének története.** Magvető, Budapest, 1978. 38. o. (A továbbiakban: **A modern dráma fejlődésének története = M. D.**)
78. M.D. 39.o.; 41. o.; 54. o.;
79. M.D. 39. o.
80. M.D. 20. o.
81. U.o.
82. M.D. 19. o.
83. M.M. 231-232.o.
84. M.M. 233. o.
85. M.M. 249. o.
86. M.M. 249. o.
87. Lukács György: **Ifjúkori művek.** Magvető, Budapest, 1977.
88. M.M. 252-254.o.
89. M.M. 257.o.
90. U.o.
91. M.M. 258. o.
92. M.M. 259. o.
93. M.M. 260-261.o.
94. M.M. 261. o.
95. M.M. 263. o.
96. M.M. 263-264. o.

97. M.M. 264. o.
98. M.M. 265. o.
99. M.M. 266. o.
100. M.M. 233. o.
101. F.L.M. 19. o.
102. E.K. 56. o.
103. LEV. II. 568. o.
104. F.L.M. 21. o.
105. F.L.M. 21. o.
106. F.L.M. 22. o.
107. F.L.M. 24. o.
108. F.L.M. 25. o.
109. F.L.M. 26. o.
110. U.o.
111. F.L.M. 26-27. o.

Irodalom

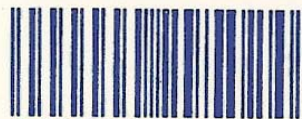
1. Almási Miklós: **Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.** T-Twins Kiadó, Budapest, 1992.
2. **A magyar filozófiai gondolkodás a két világháború között.** Kosuth, Budapest, 1983.
3. **A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn.** Budapest, 1977.
4. **A posztmodern.** Gondolat, Budapest, 1992.
5. **A posztmodern állapot.** Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmánya. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
6. **A Vasárnapi Kör.** Dokumentumok. Budapest, 1980.
7. Beke László: **Művészet/elmélet.** Tanulmányok 1970-1991. Balassi Kiadó, Budapest, 1994.
8. Benedek Marcell: **Naplómat olvasom.** Budapest, 1965.
9. **Beszélgetés Lesznai Annával, beszélgetés Lukács Györggyel.** Irodalmi Múzeum. Emlékezések I. Budapest, 1967.
10. Bókay Antal: **Az irodalomtudomány alapjai.** Irányzatok. Szombathely, 1992.
11. Bölöni György: **Az igazi Ady.** Budapest, 1955.
12. Dilthey: **A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.** Szerk.: Erdélyi Ágnes, Gondolat, Budapest, 1974.
13. Fodor András: **ezer este FülepLajossal.** Magvető, Budapest, 1986.
14. Fülep Lajos: **Donatello problémája.** A Kéve könyve. Hetedik kötet. Szerkeszti: Szabolya János. Világosság Könyvnyomda R.T. 1914.
15. Fülep Lajos: **Egybegyűjtött írások. I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.** Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: Tímár Árpád. Budapest, 1988.
16. **Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.** Válogatta, szerkesztette és a bibliográfiát összeállította Tímár Árpád. Magvető, Budapest, 1985.

17. **Fülep Lajos Emlékszoba.** MTA Fülep Lajos emlékülésén 1975. febr. 5-én elhangzott és a Jelenkor 1975. évi július-október havi számaiban megjelent előadások. Pécs, 1975.
18. **Fülep Lajos és Kner Imre levelezése.** Gyula, 1990.
19. **Fülep Lajos kéziratos hagyatéka.** Sorozatszerkesztő: F. Csanak Dóra. Budapest, 1984.
20. **Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919.** Szerkesztette, a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, 1990.
21. **Fülep Lajos levelezése II. 1920-1930.** Szerkesztette, a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, 1992.
22. Fülep Lajos: **A művészet forradalmától a nagy forradalomig.** Magvető, Budapest, 1974. I. II. kötet.
23. Fülep Lajos: **Magyar művészet. Művészet és világnézet.** Corvina, Budapest, 1971.
24. Fülep Lajos: **Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920-1970.** Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: Tímár Árpád. Magvető, Budapest, 1976.
25. Heller Ágnes - Fehér Ferenc: **A modernitás ingája.** T-Twins Kiadó, 1993.
26. H. Lukács Borbála: **Szellemtörténet és irodalomtudomány.** Akadémiai, Budapest, 1971.
27. Lackó Miklós: **Szerep és mű.** Gondolat, Budapest, 1981.
28. **Lukács György élete képekben és dokumentumokban.** Corvina, Budapest, 1980.
29. Lukács György: **Az esztétikum sajátossága.** Magvető, Budapest, 1965.
30. Lukács György: **A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete.** Magvető, Budapest, 1985.
31. Lukács György: **A modern dráma fejlődésének története.** Magvető, Budapest, 1978.
32. Lukács György: **Forradalomban. Cikkek, tanulmányok, 1918-1919.** Magvető, Budapest, 1987.

33. Lukács György: **Ifjúkori művek.** Magvető, Budapest, 1977.
34. **Lukács György levelezése (1902-1917).** Szerk.: Fekete Éva-Karádi Éva. Budapest, 1981.
35. Máté Zsuzsanna: **Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.** JGYTF Kiadó, Szeged, 1994.
36. Mátrai László: **A kultúra történetisége.** Gondolat, Budapest, 1977.
37. **Miért Lukács?** Szerk.: Szabó Tibor. Budapest, 1990.
38. **Művészeti Kislexikon.** Akadémiai, Budapest, 1973.
39. Nagy Endre: **Fülep Lajos művészetfilozófiája (1923-1944). Tanulmány.** Z-füzetek/15. Budapest, 1991.
40. Nietzsche Frigyes: **A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus. Fordította és bevezetővel ellátta: Fülep Lajos.** Budapest, Franklin-Társulat, 1910.
41. Nyíri Kristóf: **A monarchia szellemi életéről.** Budapest, 1980.
42. Popper Leó: **Esszék és kritikák.** Magvető, Budapest, 1983.
43. Szerdahelyi István: **A magyar esztétika története. 1945-1975.** Kossuth, Budapest, 1976.
44. Szigeti József: **A magyar szellemtörténet bírálatához.** Kossuth, Budapest, 1964.
45. Sziklai László: **Lukács és a fasizmus kora.** Magvető, Budapest, 1985.
46. **Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.** Pécs, 1986.
47. Vajda Mihály: **Változó evidenciák. Útban a posztmodern felé.** Csépfalvi-Századvég, Budapest, 1992.
48. Ybl Ervin: **Donatello.** Budapest, 1927.
49. Zádor Anna: **A magyar művészettudomány vázlata 1945-ig.** A Magyar Művészettörténeti Közösség Évkönyve. Budapest, 1951.
50. Zoltai Dénes: **Az esztétika rövid története.** Kossuth, Budapest, 1987.



JGYTF KIADÓ
SZEGED, 1995.



0000000295024