

Oly sok gyertya égett, hogy sercegésük lármaként hatott Narcissuszra:

– Ez az élet ünnepe volna, Joan – mondta magában –, az élet legmélyén van a szerelem legmélye, és az ilyen gyertyagyújtogató, ravatalimprovizáló rutinnal rendelkezik. Póz az élet, az igazi élet, szörnyű póz, bíróságokat, szüzeket, isteneket provokáló léha metafora, más szóval: halál. A thanaktoidák kivonulása: pénzt kellene szórni a bámulóknak, ha el nem olvadna a sok gyertya reszkető, analitikus kohójában... Ideje volna megesküdni! de hol késik a menyasszony?

Mikor a menet kiért a kapun, a szél az összes gyertyát egyszerre fújta el, olyan hangot adott, mint egy óriási vitorla kettétépése. Az ujjakon hidegen álltak a lefolyt viasz bibircsókos gyűrűi.

Igen, hol van a menyasszony?

(Az író hagyatékából sajtó alá rendezte, közreadja Tompa Mária. Az 1933-ban keletkezett, kéziratban maradt regény eleje megjelent a Holmi 1993. szeptemberi, októberi és novemberi számában. Ez a rész nem közvetlenül az előzők folytatása. Az előzmények: az apa nagy teológiai meditációja a szereletről, visszaemlékezése felesége halálára és a gyermek Narcissuszra. A félholtra vert Narcissuszt és a verés traumájától szintén súlyos beteg apát Joan villájában fektetik le.)

Perneczky Géza

KIS MAGYAR EPILÓGUS

Fülep Lajos
és a MAGYAR MŰVÉSZET

„A képírás kiválóképpen magyar művészet, benne a magyarság újabban fölülmúlta Európa valamennyi népét, és tüstént az élenjáró, vezető francia mögött halad – ez a nézet terjedt el és gyökeresedett meg oly körökben is, melyek a magyar építészetet és szobrászatot kevésbé becsülik”¹ – olvashatjuk Fülep Lajos 1918-ban írt sorait a MAGYAR MŰVÉSZET című könyvében. Hogyan válaszolt ő akkor erre az „elterjedt nézetre”?

Egyetlen fogódzóra lelt a magyar festészetben belül, amelyet elfogadhatónak talált ahhoz, hogy a könyvében alkalmazott normák alapján magyar művészetről beszélhesen, mégpedig a Nagybányai Iskola festőit. Igazán elégedett azonban velük sem volt, mert, ahogy írta: *„A kor, mely egyfelől – a vezető művészetekben – kilépett a kompozíció hagyományának folyamatedréből, másfelől nyakig úszott holt vízében, mind ereje teljében duzzadó ifjúsága, mind hullafoltos vénsege számára hangosan követelte az igazi kompozíció káoszrendező fejelemét és fönntartó gerincét.”²* – Márpedig a nagybányaiak a plein air-festészet akkóriban dívó ágazataihoz csatlakoztak, azaz egyfajta naturalizmust vagy impresszionizmust képviseltek (Fülep *„levegőperspektíváról”* beszél), és ez az iskola csak a kompozíció elvével ellentétes irányban fejlődhetett. És felrója Fülep nekik, hogy még ezt a naturalista festésmódot is csak bizonyos iskolás buzgalommal voltak képesek követni – legjobbjuk, Ferenczy Károly sem maradt mentes attól, hogy a festészet eszközeit időnként

összetévesse a tulajdonképpeni céljával, vagyis a plein air-technikát a művészi közlés teljességével – és így a legtöbb, amit a nagybányaiak elérhettek, csupán az lehetett, hogy az impresszionista technika hazai kidolgozásával megteremtsek a magyar nemzeti festészet alapjait.

„A nagybányaiak föllépésével szakadt ketté a magyar művészek tábora... Története is azóta van a magyar képrásznak, amióta fejlődésre képes ága levált a holt törzsről”³ – írta Fülep. A holt törzs természetesen az akadémizmus volt, s Fülep kritikája még olyan felkészültségű képviselőit sem kímélte, mint amilyen az akkoriban oly nagy tekintélyű Székely Bertalan volt: „Valami csodálatos kiünnrekedés vagy kívülhelyezkedés az autonóm művészi alkotás minden kategóriáján...”⁴ És felsorolja, hogy hányszor és miként választotta Székely a képzőművészet valósága helyett a kép meséjének a valóságát, miközben a festmény kompozíciós problémáival viaskodott.

E helyzetkép megírása óta több mint hetven esztendő telt el. A világ azóta maga mögött tudja az avantgárd egész történetét, és benne úszik a posztmodernizmus minden eklektikájában. A művészetelmélet nemzetközi irodalmának kimagasló művelői a „művészet vége” című színjáték szcenírozásával vannak elfoglalva, az „autonóm művészi alkotás minden kategóriáján való kívülhelyezkedés” pedig újra divatos, mi több, öntudatosan vállalt munkamódszerré vált éppen a „legmodernebb” körökben. A műteterem, a kiállítás és a kritika klasszikus háromszögét felváltotta a művészeti közélet médiakarusszeljének az üzemben tartása. És ez a fáradhatatlanul pergő nagyüzem – nyugodt lélekkel mondhatjuk – ma a fejlett nyugati országok egyik legkomplexebb felépítésű és legbámulatosabban működő teljesítménye.

A művészet ennek következtében a tömegszükségleteket ellátó ipar egyik olajozottan működő ágazatává változott. Nyelvét, de sokszor még a mondanivalóját is elsősorban a konzum valósága és a média technikai színvonala határozza meg. A művész személye végképp elvesztette a klasszikus századokban vagy a romantika korszakában kapott sajátos auráját, a művész ma a menedzser, a sztár és a médiatechnikus különös keveréke. Az avantgárd annak idején állandóan a hagyományos műfajok megszüntetését ígérte, ennek ellenére a század főművei még mindig a táblakép műfajában és a hagyományos szobrászathoz közel álló plasztikai műfajokban születtek meg. Napjainkban azonban, noha már nem születnek főművek, mintha minden különösebb erőfeszítés nélkül is valóra válna a korábbra beígért nagy átalakulás: a festészet és a szobrászat műfajai feloldódnak az objektművészet, az installáció és az akció különböző válfajaiban.

A stílus még a század legnagyobbjainál, például egy Picasso esetében is csak alárendelt szerepet kaphatott már, mert a személyes szabadság (majdnem hogy az önkény) egyik szimbóluma lett, és alig maradt egyéb feladata, mint hogy a modern individuum szeszélyes pályát leíró kreativitását juttassa kifejezésre. Innen már csak egy lépés választotta el a stílust attól, hogy paródiává vagy blaszfémiává torzuljon. Az „eltorzuljon” szó ez esetben valami olyasmit fed, ami a legpozitívabb volt, ami a stílussal, ha még egyáltalán tükrözni akart valamit a valóságból, még megtörténhetett (s a paródia vagy a blaszfémia fontossága volt az, amit Adorno, akinek nem volt humorérzéke, soha nem értett meg). A művészet általánosabb értelemben vett ethosza is nagyon megváltozott. Problémái ma a kontinentális érdekszférák nyílt vagy rejtett érdekeihez és hatalmi törekvéseihez kapcsolódnak. Mint mély sebhelyek sajognak benne a XX. század társadalmi katasztrófáinak és kulturális konfliktusainak az emlékei. Ami pedig a jelenkorhoz fűzi, abban a tömegkultúra igényei mellett a mentális egészséggé és a termé-

szeti környezet tisztán tartásának a kérdései jutottak fontos szerephez. Ezek a problémák azonban nem állnak meg az országhatároknál, hanem abban az ütemben, ahogy felismerik őket, mindenütt mindenkit egyformán érintenek. Ez az egyik oka annak, hogy a század utolsó harmadában a hagyományos értelemben vett *nemzeti művészet* fogalomköre teljesen elhalványult, és csak a fejlődésben elmaradt övezetekben vagy a totalitárius rendszerek által manipulált országokban (ahol a művészet többnyire a demagógia egyik szócsövécévé vált) maradt meg elsőrendű fontosságú napirendi pontnak.

Másképpen áll természetesen a helyzet a nemzeti *presztízs* kérdésével vagy a nyelvi és politikai határokkal elválasztott régiókra érvényes *csoportérdekek* érvényesülésével. A világot periodikusan át- meg átmosó kulturális hullámok és művészeti szenzációk mögött továbbra is nemzetekre vagy nemzet nagyságrendű metropolisokra lokalizálható központok és érdekkörök állnak, és ezek igyekeznek meghódítani maguknak a vezető pozíciót a mindenkori „internacionális stílus” élmezőnyében (amely éppen ezért soha nem lehet teljesen internacionális). Éppen ezért részletesebb taglalást érdemelne a művészeti piac működése vagy az a mecénáskodás, amit újabban a modern fináncstőke űz a képzőművészetek területén. És több figyelmet szentelhetnénk a művészeti eseményeket a maga szolgálatába állító nemzetközi diplomácia szerepének is, mert éppen a modern stílusú külpolitika menedzseli manapság a legnagyobb szabású művészeti rendezvényeket. Ám legyen elég itt ennyi a felsorolásból – körülbelül ezek a tényezők a XX. század utolsó harmadát jellemző és címszószerűen is felsorolható legfontosabb változások. Ha mindezek szemmel tartásával akarnánk megírni, illetve újabb fejezetekkel kibővíteni Fülep egykori könyvét, elfogadhatnánk-e az ő szempontjait, sőt esetleg az értékelését is a magyar művészetről?

Úgy érzem, hogy már a kérdés feltevése is anakronisztikus. Mind a művészet, mind pedig a művelésének a keretét szolgáló etnikai vagy kulturális közeg annyira más lett napjainkra, hogy jobban tesszük, ha Fülep könyvét állni hagyjuk az időben, úgy, ahogyan megírta – ahogy azokhoz a műalkotásokhoz sem akarunk ecsettel a kezünkben közeledni, amikről annak idején értekezett. Az elmúlt százötven év magyar művészetéről azonban mégis alkothatunk összefoglaló képet magunknak, noha ez a kép biztos teljesen más szemszögből fogja értékelni a történeteket, mint ahogy azt például még Fülep tette.

Száraz adatok egy kis országról

A magyarságról alkotott portré (vagy önarckép?) egyik gyakran visszatérő és fájdalmasan önvádló fordulata, hogy operettország vagyunk. Való igaz, hogy mindenkinek vannak olyan személyes emlékei, amik ezt a félelmet igazolják. Az 1970-et követő húsz esztendő alatt például csak egyetlenegyszer találkoztam magyar vonatkozású híranyaggal a kölni helyi lapok címlapján, mégpedig akkor, amikor Liz Taylor a budapesti Duna-Intercontinental Szállóban ünnepelte negyvenedik születésnapját. Ez az ignorancia lehet, hogy megérdemelt, lehet, hogy nem. Mindenesetre olyan gombóc, amit le kell nyelnünk. Azóta a helyzet talán javult valamennyit, de elmondhatjuk-e, hogy tényleg magunk mögött hagytuk az ércatlenség és a fenn az ernyő, nincsen kas mentalitás pubertásos zavarait? Fordítsuk csak tekintetünket a mai Magyarországot is kialakító, száz esztendővel ezelőtti idők művészeti életére.

Talán a müncheni és bécsi művészkolóniák hatásaként vagy pedig attól függetlenül, egyszerűen a magyar képzőművészeti élet fejletlenségének a jellemző tüneteként

jegyezhetjük fel, hogy a művészkávéházak hamarabb jelentek meg az 1900 körüli évek Budapestjén, mint az igényes művészeti intézmények. Ehhez a képhez tartozik az is, hogy (megléhet, csak a színészek és az operaház énekeseinek jóvoltából) húsz esztendővel korábban nyílt művészklub a fővárosban, mint európai mintájú művészképző akadémia. A „Fészek” (Festők, Építészek, Szobrászok, Énekesek és Komédiások klubja) ugyanis már 1901-ben megnyitotta kapuit. Ám az egyetlen felsőbb jellegű képzőművészeti oktatási intézmény még mindig csak az 1871-es keletű Kelety Gusztáv-féle Mintarajztanoda és Rajztanárképző volt ekkoriban Magyarországon. Ez a rajztanárképző bővült 1908-ban festészeti, szobrászati és grafikai tanszakokkal, ám csak 1921-ben vált rektorral is rendelkező és művészeklevelet is osztó igazi művészeti akadémiává.

Az átszervezést annak idején Lyka Károly és Réti István szorgalmazta, az ő kezdeményezésükre reformálták meg az oktatás belső tartalmát is. 1922-ben Ferenczy Károly, Csók István, Rudnay Gyula és Vaszary János is bekerült a professzori karba, vagyis a plein air-festészet – amit kissé elhamarkodottan magyar impresszionizmusnak is neveztek akkoriban –, valamint a posztimpresszionista jellegű modernebb dekorativitás végre hivatalosan is tananyaggá válhatott. Meg kell azonban jegyeznem, hogy már a harmincas években válságba került a Képzőművészeti Akadémia toleránssabb vezetése, és a főiskola belesodródott az olasz fasizmus felé orientálódó neoklasszicista ízlés vonzáskörébe (ezt hívták „római iskolának”). Később az úgynevezett posztnagybányai stílus esztétikája (Bernáth Aurél, Pátzay Pál) vált iránymutatóvá, amit egy időre – az ötvenes években – a szocialista realizmus diktatúrája váltott fel. A főiskola tanári karában helyet kapott például Barcsay Jenő is, de egészen az 1990-es évek elejéig tulajdonképpen csak az ő nevével jellemezhető nagyon mérsékelt modernizmus számított a még megtűrt progresszivitás felső határának. Egyszóval: a magyar képzőművészeti felsőoktatás a XX. században kilenc évtizeden át nem lépte át az európai művészet 1905 körülre datálható ízléshatárait, sőt hosszabb időre innen is vissza-visszahullott a hivataloktól elrendelt pseudoakadémizmus színvonalára.

A művészeti közélet kérdéseiben kevésbé jártas olvasó felteheti persze a kérdést, hogy akkor honnan érkeztek a művészek – a jobbak, a mozgékonyabbak, az újabb irányzatokkal lépést tartók. Talán azt felelhetnénk neki: hát bizonyára a főiskolákon kívülről, úgy, ahogy az a modern művészet történetében külföldön is és általában véve is szokásos. Való igaz, hogy – különösen a XIX. század első harmada óta, vagyis amióta a céhrendszer, illetve a „festőlegények” képzésével is foglalkozó mesterműhelyek végképp eltűntek Európából, és helyükbe az akadémiák léptek – minden nagyobb központban, ahol különben is volt művészeti főiskola, egyre-másra nyíltak azok a magánakadémiák, ahol egy-egy jelentősebb művész védőszárnyai alatt a progresszívebb szellemű művészképzés is otthont kaphatott. Találhatunk Magyarországon ilyen fontosabb mesteriskolát a XIX. század utolsó harmadától kezdődő évtizedekben?

Igen. Éppen a nagybányai festőiskola volt ilyen magánkezdeményezés, mégpedig Hollósy Simon müncheni magániskolájának a nyári tábora. Amivel persze rögtön azt is kimondtuk, hogy ez az intézmény ugyan az akkori Magyarországra kirándult festőkolónia volt, de tulajdonképpen nem rendelkezett magyar illetőséggel. És nagy adag jóindulat kell ahhoz is, hogy a nyári hónapokra korlátozott működését valóban iskolának nevezhessük. Folyamatosabb munkát biztosíthatott talán a nagybányai művésztelepnek az a későbbi korszaka, amikor Ferenczy Károlyék már nem tanítottak ott, viszont a művésztelep, átlépve a plein air-felfogás határait, a korszerűbb posztimp-

resszionizmus lehetséges útjait kereste. Ez a későbbi nagybányai festőgeneráció kapta aztán (a neoimpresszionizmus szóból lerövidítve) a „neósok” elnevezést.

Közelebb állt a laza szervezetű magániskolák modelljéhez néhány vidéki magyar művésztelep, amelyek a századforduló után szinte a legutolsó időkig egymást váltva játszottak fontosabb szerepet, így például a kecskeméti, a szolnoki, a vásárhelyi és, mint legfontosabb, a szentendrei művésztelep. De természetesen ezt a képet is árnyalni kell. Például még az ötvenes-hatvanas évek Hódmezővásárhelye sem nyújtott ott-hont valóban új törekvéseknek vagy a magyar művészet határait az ismeretlenbe kitoló újabb (esetleg a neoavantgárd körébe hozható) kísérleteknek, hanem inkább csak *menedék volt* (és talán a természet hús forrása) azok számára, akik a totalitárius művészetpolitika elől menekültek oda, és akik nem sokkal korábban még a szolnoki művésztelepen érezhették volna jól magukat, vagy Nagy István, illetve Egry József művészetének a szellemi rokonságába illeszkedhettek volna jobban bele. Egyedül Szentendre bizonyult többnek, mint időleges azilumnak. Itt Vajda Lajos zsenije még évtizedekkel a halála után is „fertőzött”.

Mindent egybevéve: magyar magániskola kevés volt, az őket pótló egyéb intézmények pedig nem játszottak fontos szerepet a XX. század folyamán a művészeti mozgalmakban vagy a művészképzésben. Több jelentőséget tulajdoníthatunk a vidéki művésztelepek kapcsán bizonyos tájak és motívumok közvetve érvényesülő pedagógiai szerepének, felfedezésre váró szépségének vagy folklorisztikus kincsének. Az a felfogás azonban, hogy a táj segít, illetve hogy a miliő ihletre stimulál, természetesen még jellegzetesen a XIX. századi esztétikai örökséghez tartozik (lásd Hippolyte Taine, Émile Zola és mások írásait), s ezen a naturalista felfogáson azok közül, akik tényleg egy-egy magyar tájegység motívumkincséből merítve keresték a saját útjukat, csak Vajda és Korniss léptek túl, amikor, Bartók nyelvalkotó módszerén okulva, elkezdték gyűjteni a szentendrei motívumokat.

A bajor Athén és a kárpát-medencei provincia

Ezért igaz, hogy a XIX. század végéig, de még gyakran ezután is csak a külföldi művészeti akadémiák és iskolák nyújthattak segítséget a magyaroknak, ha színvonalasabb művészképzésre vágytak. Milyen összkép alakulhat ki bennünk, ha ebből a szempontból lapozzuk át a száz-százötven évvel ezelőtt színre lépő művészeink életrajzát?

Munkácsy hosszabb ideig a müncheni főiskolán, Kaulbach közelében tanult, de nagy hatással volt rá a naturalista stílusban dolgozó Leibl és néhány német barbizonista barátsága is. Innen jutott tovább Düsseldorfba, az ottani akadémiába, hogy az életképfestő Knaus osztályában dolgozzon. Mikor első jelentős sikerei után Párizsba költözött, a francia fővárosban is megőrizte jellegzetes düsseldorfi stílusát, csak magyar témájú képeivel hagyott fel lassacskán.

Szinyei Merse Pál a müncheni művészeti akadémián tanult Wagnernál, majd Pilotynál, Benczúr Gyula pedig nemcsak hallgatója volt a müncheni főiskolának, hanem egy darabig tanára is. Hollósy Simon ugyancsak Münchenben tanult, aztán ott alapított – különösen a hozzá vándorló fiatal magyar festőkre való tekintettel – magániskolát. Annak ellenére, hogy ő volt a nagybányai nyári kurzusok megteremtője, és így ott bábáskodott a korszerűbb magyar festészet megszületésénél (sőt később nyári festőtáborokkal kísérletezett Fonyódon, Vajdahunyadon és Técsőn is), mégis haláláig müncheni művész maradt. Egy párizsi közjáték után a müncheni akadémia növendéke volt Ferenczy Károly is, és érett korszakának egész festészetén ott érződik a szá-

zadvégi müncheni szecesszió hatása és az ottani „Sonnenmalerei” tömör színeinek a harmóniája.

Még egyértelműbb az összkép, ha az itt felsorolt művészek főműveit tekintjük. Mert Munkácsy SIRALOMHÁZ-a Düsseldorfban, Szinyei MAJÁLIS-a pedig még Münchenben született. Madarász Viktor valamennyi itthon népszerűvé vált képét, így a HUNYADI LÁSZLÓ SIRATÁSA-t is még Párizsban festette. És müncheni műteremben készült természetesen Hollós legismertebb műve, a TENGHERIHÁNTÁS is. Elmondhatjuk tehát, hogy bár XIX. századi művészeink közül a jelentősebbek, még a külföldre szakadtak is magyarok maradtak, műtermeik mégis német vagy francia műhelyek lettek.

Még a Nyolcak megalapítója, Kernstok is Münchenben kezdte Hollósynál, s innen ment tovább Párizsba a Julian-akadémiára. A legsikeresebben induló párizsi művésznövendék azonban Rippl-Rónai volt, aki Munkácsynál kopogtatott be, de aztán gyorsan felismerte, hogy másutt a helye, és az akkori legmozgékonyabb francia művészcsoport, a Próféta Csoportja (Groupe du Nabis) köréhez csatlakozott. A kilencvenes évek Párizsában festett képei annyira erősek, hogy láttukra egy pillanatra még az a gondolat is fölmerülhet bennünk, hogy Rippl ekkor jobb volt, mint a néhány évvel később ugyanott pályáját kezdő és Toulouse-Lautrec-imitációkkal induló húsz-huszonkét éves Picasso. Ezt a lelkes benyomást azonban Rippl pályaképének egésze sajnos nem igazolja. Több mint húszévi távollét után 1900-ban tért haza Magyarországra, és ezzel meg is kezdődött művészi hanyatlása.

Lotz egyike azon keveseknek, akik nem utaztak tovább Bécsnél – Rahl bécsi festőiskolájában tanult. Münchenben és Párizsban tanult viszont Mednyánszky és Csontváry, a magyar századforduló e két nagyon különböző típusú zsenije. És talán az ő világukkal rokonítható, de aztán a Kárpát-medencéből kiszakadt Gulácsy Lajos volt az első magyar művész, akinek a pályaképe úgy alakult, hogy abban végképp elvesztette vonzerejét a jól bejáratos müncheni főiskola – ő ugyanis Rómába és Firenzébe utazott, majd innen került Párizsba. Képein nem a német közvetítésű plein air fénye ragyog, nem is München kissé súlyos színekkel visszaadott naturalista atmoszférája érződik, hanem szecessziós rajzolatú ópiumfüst gomolyog a lombok között, és csipkév foszló ciprusok vetnek antik-ezüst árnyékot. Gulácsyt – késői rajzain – még a futurizmus is megérintette, és ha kicsit igyekszünk, nem nehéz belelátni némelyik képébe a később megszületett szürrealizmus egyik-másik vonását sem.

Csontváry, valószínűleg azokra az évekre gondolva, amikor a közeledő vihart festette a Hortobágyon, vagy a nagy Tátra-képpel birkózott a Felvidéken – tehát az 1903–1904 körüli esztendőkre visszatekintve –, néha azt állította magáról, hogy ő az első jelentős magyar festő. Ez ugyan nehezen lenne igazolható, de mégis veszélyesen közel jár a valósághoz. Ha például a Nemzeti Galéria XIX. századi osztályáról eltávolítanánk azokat a képeket, amelyeket alkotóik nem az országhatáron belül festettek, akkor jobbára csak egy hangulatos biedermeier kollekció maradna a múzeumainkban meglehetősen akadémikus felöntésekkel a közepén és a végén, valamint néhány kedvesen provinciális vagy fáradtan öreges kompozíció. A MAJÁLIS-t odaajándékozhatnánk a bajor festészetnek, és még a nagybányai mesterek jelentősebb vásznainak a tetemes része is visszakerülne Münchenbe. A magyar plein air-festők köréből talán csak Ferenczy Károly 1890 körül Szentendrén festett „finom naturalista” képei lennének az első igazán kvalitásos művek, amelyek már születésük percétől kezdve vitathatatlanul a magyar határokon belülre kerülnének.

Semmi értelme nem volna elhallgatni, hogy ez a tendencia, vagyis hogy a jelesebb magyar művészek műtermeit külföldön kell keresnünk, a XX. században talán még erősebbé vált. Kassák Bécsben lett jelentős képzőművésszé, és hazatérte után hosszú időre szinte teljesen fel is hagyott a festéssel. Nem csoda hát, ha csak az 1920–1926 között Bécsben festett műveivel került be a nagy nemzetközi gyűjteményekbe. Moholy-Nagy állomáshelye Berlin, Weimar és Dessau volt, és a Bauhaus egyik vezetőjeként lett belőle az avantgárd mezőny kiemelkedő egyénisége. Bortnyiknak úgyszólván csak a weimari periódusa múzeumképes. Péri László a holland modernek körében, Kemény Zoltán és Vasarely pedig a párizsi iskola második világháború utáni fejlődésébe belekapcsolódva vált nemzetközi rangra emelkedő művésszé. És folytathatnám a névsort. Ami azonban az ilyen listák összeállításánál fontosabb lehet, az annak megállapítása, hogy míg XIX. századi festőink – ha külföldön tanultak vagy dolgoztak is – többé-kevésbé mégis megmaradtak magyar mestereknek, addig XX. századi képzőművészetünk java valóban és végérvényesen kivándorolt. Körülbelül Kassák tanítványaitól (például Moholy-Nagytól) kezdődően számolhatunk azzal, hogy a jobbakkannya integrálódtak egy-egy nyugat-európai áramlat vagy iskola életébe, hogy amit új hazájukban alkottak, azt már csak áttételesen kapcsolhatjuk a magyar kultúra történetéhez.

Ha Fülep még felrótta Rippl-Rónainak, hogy meggondolatlanságot követett el, amikor hazatért Párizsból, és hogy egyáltalán rosszul gazdálkodott a tehetségével,⁵ nos ezt a szemrehányást a későbbiekben már megtakaríthatta volna. A szentendrieiek első nemzedékétől és az Európai Iskola kis körétől eltekintve (akiknek egyszerűen nem volt módjuk rá, hogy emigráljanak) a később szárnyat bontó magyar modernek igen jól gazdálkodtak a talentumukkal, mert hiszen kinn maradtak. Jegyezzük meg, hogy ez nem mindig ment egészen magától értetődő módon – Bartók például épp abba pusztult bele, hogy ki kellett vándorolnia. Művészetünk történetét azonban – akár tragikusnak találjuk ezt, akár nem – mindenképpen meg lehetne írni ennek a nagy emigrációnak a szempontjából is. Kissé ahhoz hasonlítana a kép, ahogy műszaki értelmiségünk java is kivándorolt a század első felében. Többnyire Németországon át Amerikába vezetett az útjuk, ahol aztán a tudományos élet vezető tekintélyeivé váltak.

Kétségtelen, hogy ha madártávlatból nézünk az országra, akkor elsősorban éppen az tűnhet fel mint jellemző tendencia, hogy XX. századi képzőművészetünk, akár egy lyukas hordó, állandóan szivárgott, és a nyugati világot évtizedről évtizedre jelentős emigránsanyaggal töltötte fel. Mint egy kis Szicília a Balkán peremén, ahonnan egyre-másra érkeztek a nyugtalan szellemű emberek... Nehezen lenne cáfolható ez a megállapítás, és kérdéses, hogy mennyire deríthet bárkit is bizakodóbb kedélyre.

A fenti adatok így összesítve talán meglepnek minket. De az 1900-as években, amikor a magyar agrárproletariátus százezres tömegekben vándorolt ki Amerikába, és ettől függetlenül is erőteljesen élt a köztudatban, hogy mennyire „kezdő” ország vagyunk Európa térképén, vagyis mindenki tudta még, hogy a magyar művészeti közélet mennyire fiatal produktuma a történelemnek, más volt az akusztikája az ilyen kérdéseknek. A korabeli magyar sajtó München például sokszor csak mint bajor Athént emlegette, s ez a kissé poétikus színezetűbe átfordított s ugyanakkor némi elfogódottsággal is ismételt fordulat, illetve a mögötte rejlő vidékies látószög valóban hűen tükrözte azokat a viszonyokat, amik a magyar festészet fejlődését és pártfogóinak az értékszemléletét is egészen a millennium körüli évekig, sőt sokszor utána is a leginkább meghatározták.

Elég, ha az akkori helyzetet jól ismerő Lyka Károly könyveinek a címét idézzük, s máris előttünk van, hogy milyen központok és fogalmak köré csoportosíthatta egy szakíró a XIX. századi magyar festészet súlypontjait: A TÁBLABÍRÓVILÁG MŰVÉSZEITE, NEMZETI ROMANTIKA, MAGYAR MŰVÉSZÉLET MÜNCHENBEN...

Európa küszöbe: a szecesszió

A millenniumi ünnepekre készült el a párizsi Salont utánozva a Műcsarnok ma is álló épülete, amelynek gazdája a polgárosodó nagyközönség szerve, a Képzőművészeti Társulat volt. A Szépművészeti Múzeum azonban, amelyet ugyancsak a millennium körüli években alapítottak az országban található nagyobb gyűjtemények összevonásával, már lényegesen lassabban épült, és csak 1906-ban nyitotta meg kapuit. Ez a későbbi dátum is jól mutatja, hogy a nagyobb kezdeményezőerő nem a hivatalokból és közintézményekből érkezett, hanem a nagyvárossá váló Budapest közönségének a soraiból. Ami nálunk tehát először érte el az európai standardot, az korántsem a művészet volt, hanem csupán a közönsége – a szó legtriviálisabb és legbanálisabb értelmében. A Műcsarnok már úgy nyílt meg, hogy nehéz bársonyfüggönyök díszítették az ajtóit, és, mintha csak egy sétány volna, pálmák álltak kétoldalt a képek mellett – vagyis pontosan azzal a nagyvárosi „korzó”-jelleggel és azzal a fajta dekorációval volt ellátva, amit például a párizsi Salonról vagy a nyugat-európai világkiállításokról beszámoló képes magazinok alapján ismertek a pestiek.

És tulajdonképpen a polgárosodó közvélemény segítette világra a Lyka Károly által szerkesztett, 1902-ben meginduló *Művészet* című folyóiratot is, amelynek ha a kötetekké összefűzött évfjaraikat ma leemeljük a polcokról, az a benyomásunk is támadhat, hogy a szecessziós könyvgrafikákkal díszített *Hét* vagy a hasonló ízléssel kicsinosított havi folyóirat, az *Új Idők* testvérkiadványát tartjuk a kezünkben. De ha fellapozzuk, rögtön látjuk a különbséget is, mert Lyka szerkesztésében a *Művészet* már megjelenése első percétől kezdve olyan határozott profilt kapott, hogy bizvást nevezhetnénk az első, a kortárs európai kiadványokkal is összemérhető képzőművészeti orgánumnak. Lyka a XX. század első két évtizedében szinte intézményeket pótolta ezzel a folyóiratával Magyarországon. Jellemző a szecesszió évtizedére, hogy a szintén igényesen szerkesztett *Magyar Iparművészet* a maga speciális díszítő- és bútorművészeti anyagával vagy építészeti cikkeivel néhány esztendővel még Lyka lapját is megelőzte Budapesten. A *Művészet* fő programja a nagybányai festészet elismertetése volt. Ez a vita 1897 körül még a *Hét* hasábjain kezdődött, a *Művészet* aztán magára vállalta a diskurzus folytatását, és – elmondhatjuk – pontot is tett az impresszionizmus körüli harcok végére.

Vagyis nagyrészt Lyka érdeme volt, hogy 1908-ban, amikor a *Nyugat* megindult, ugyan kicsit késve, de nyitva állt az út a szimbolista és a posztimpresszionista esztétika megszólaltatására is. Ekkor már jó néhány éves múltra tekintett vissza a Társadalomtudományi Társulat folyóirata, a *Huszdik Század*, amit évekig Jászi Oszkár szerkesztett, s amely általánosabb síkon készítette elő az impresszionizmus meghaladását. Amit ezek a lapok képviseltek, vagyis azt, hogy a német nyelvterületről érkező hatások mellé a magyar művelődés odavegye, mint iránymutató példát, a francia művészeti és szellemi élet eredményeit is, azzal néhány rövid életű folyóirat, mint a *Magyar Szemle* vagy a *Szerda* is megpróbálkozott már 1906 körül. Ezekben a lapokban érdekes módon olyan fiatal újságírók írták a legradikálisabb szemléletű cikkeket, akik tulajdonképpen mint színházi kritikusok indultak, így Márkus László és Fülep Lajos.

Kávéházi törzsasztaltól érkeztek ők is, mégpedig Hevesi Sándor, Ódry Árpád és Pethes köréből, vagyis a színházkultúra és az irodalmi műveltség berkeiből. Írásaikban valamennyi ott érződik a századforduló éveiben Budapesthez közelebb kerülő Párizs színházi életének az atmoszférájából is. Ebben a légkörben szinte természetes volt, hogy a párizsi színházi bemutatókra kiutazó Fülep például – mintegy menet közben – a Salon d’Automne-ban fölfedezze magának az éppen elhunyt Cézanne-t is. A *Szerda* színházi rovatvezetője Ignotus volt, aki nem sokkal később a *Nyugat* főszerkesztője lett. A lap egyik legérdekesebb tanulmányát pedig Fülep írta az anarchizmus megalapítójáról, Stirnerről. Ezeket az adatokat csak röviden felvillantott jelzéseknek szánom, mert lehetetlen felsorolni, hogy néhány rövid esztendő alatt mi minden keltette fel ekkor a mozgékonyabb szellemek figyelmét, és mekkora ugrásokkal igyekezett utolérni a budapesti szellemi élet egy maroknyi kisebbsége a nagyvilágot.

Az érem másik oldalához tartozik viszont, hogy ennek a fellobbanó érdeklődésnek tényleg csak nagyon vékony pallózatú volt a társadalmi bázisa. A *Nyugatot* megelőző nyugatos szellemű lapok néhány számot értek csak meg, mert nem volt jelentős közönségük. Jellemző, hogy ezekben az években Fülep Lajos egyik-másik igen fontos tanulmányát éppen a konzervatívabb sajtó oldalain tudta csak megjelentetni – úgy tűnik, hogy a szerkesztők (például Ambrus Zoltán, aki egy ideig az *Új Szemlénél* dolgozott) talán a kvalitás iránti tiszteletből olyan dolgozatokat is lehoztak, amelyeknek a tartalmával ezek a konzervatívabb lapok különben nem nagyon értettek egyet. És kérdéses, hogy ez a liberalizmus mit használt, vagyis hogy az olvasók egyáltalán kézbe vették-e az ilyen jellegű – és egyáltalán nem könnyű olvasmánynak számító – tanulmányokat.

De az is jellemző a magyar szecessziós esztétika alkatára, hogy még fő alakja, Fülep Lajos is igen korán lezárta műkritikusi pályájának azt a szakaszát, amelyben még valami igazán újra volt kíváncsi. Érdeklődése az 1907–1908 körüli években egyre kizárólagosabban a művészetelméleti kérdések felé fordult, és írásaiban is egyre nagyobb szerepet játszott a korszak bölcséleti irodalma, valamint az a nosztalgikus kultusz, amely a késő középkor és a quattrocento szellemi életének kiemelkedő alakjai – ahogy akkor nevezték őket: „primitívjei” – körül alakult ki szerte Európában a szecesszió évtizedében. Lefordította és hosszú bevezetéssel⁶ látta el például Nietzsche A TRAGÉDIA EREDETE című művét, amelyet Alexander Bernát jelentetett meg a Filozófiai Írók Tárában. És egy újabb – nem feltétlenül előnyös – fordulatként Fülep még a kötet megjelenése előtt Koronghi Lippich Elek segítségével, aki a kultuszminisztérium magas állású tisztviselője volt, hosszú lejáratú ösztöndíjjal Firenzébe utazott – ahogy erre később visszaemlékezett, azért, mert Magyarországon elviselhetetlennek találta az életet.⁷

Újságcikkeit addig is szívesen szignálta Fra Filippo jelzéssel, most, vagyis 1908-tól 1914-ig, az első világháború kitöréséig aztán módjában állt, hogy átadja magát az itáliai élményeknek, és ne csak a kortárs esztétikai irodalommal foglalkozzék, hanem például Assisibe látogatva, de másutt is, az itáliai késő középkor művészetének szentelje magát, illetve a Szent Ferenc vagy Dante körül kialakult olasz filológia tanulmányozásával töltse az időt. (A kép teljességéhez tartozik, hogy Koronghi Lippich épp ezek alapján meghívta Fülepet a budapesti Tudományegyetem olasz tanszékének egy akkor megüresedett helyére – ebből a tervből csak azért nem lett semmi, mert az egyetem professzori kara nem fogadta el Fülep kinevezését.)⁸ Firenzében ismerkedett meg Fülep Lukács Györggyel is, akinek ösztönzésére elindította a *Szellem* című lapot – talán

az akkori magyar nyelvű szakirodalom legigényesebb (de csak két számot megélt) szel-lemtudományi folyóiratát.

Ennek az itáliai ösztöndíjnak az ára persze az volt, hogy Fülep nem vett részt a magyar közéletben, s kimaradt a *Nyugat* megalapításából is, illetve abból a képzőművészeti vitából, ami a *Nyugat* hasábjain 1910-ben, a Nyolcak első kiállítása nyomán és a Galilei-körben tartott Kernstok-előadást (KUTATÓ MŰVÉSZET),⁹ illetve Lukács György tanulmányát követően (AZ ÚTAK ELVÁLTAK)¹⁰ indult el, és amely végre konkrétabb tartalommal töltötte meg a cézanne-i út folytatását követelő itthoni maximákat. De már a korábbi évekre vonatkoztatva is sorsszerű fordulatnak kell tekintenünk, hogy az 1905 és 1908 közötti időben, amikor Csontváry ismételt is kiállította képeit Budapesten, Fülep nem fedezte fel azt a festőt, aki – ahogy azt fél évszázaddal később felismerte¹¹ – a legközelebb állhatott volna a kimagasló kvalitásról alkotott elképzeléseihez. Úgy látszik, hogy az akkori Budapesten egyszerűen nem adódhatott olyan hely vagy olyan fórum, ahol az Adyval, Hevesivel vagy Alexander Bernáttal barátkozó filozófus-esztéta és a nagyon szerény körülmények között élő, állandóan úton lévő s legfeljebb csak a Japán kávéházban időnként feltűnő Csontváry akár csak véletlenül is, de érintkezésbe kerülhetett volna.

Erre a tragikus körülményre, illetve Csontváry rangjára, a „Gründerzeit” horizontján elfoglalt egészen kivételes helyére jó lenne később még visszatérni. De már most hozzátenném az elmondottakhoz, hogy az *akkori* Fülepet nagyon zavarta volna a Csontváry képeiből áradó kemény és könyörtelen atmoszféra, illetve a technikai kérdések megszokott megoldásán átlépő soha nem látott harsányság. És, ha ismerte volna, bizonyára megijedt volna Csontváry apokaliptikus programjától is. A „nemzeti-nek” attól a fajta változatától, ami a trivialisból táplálkozott, a messianisztikus küldetésbe vagy a prófétai szerepbe kapaszkodva keresett utat az emelkedéshez, és az Európából való kivándorlás érzelmi lépcsőfokain át közelítette meg a kozmikus magasságokat, a Napot, a pogány misztika neki rendelt tartományait. Vajon követhette volna-e Fülep – vagy bárki más az 1910 körüli évek entellektüeljei közül – Csontváryt azon az úton, amely a sivatagok homokján át vezetett? Más olvasni János jelenéseit, mint vele élni, és látni őt, ahogy sáskával a foga között s kígyókkal a saruja nyomában fogadja a látomást.

Azért időzöm ezeknél a kérdéseknél hosszabban, mert végül is e korszak magyar művészeti irodalmának az egyetlen igazán elméleti súlyú történelmi összefoglalásáról, Fülep MAGYAR MŰVÉSZET című kötetéről, illetve e könyv megírásának az előzményeiről van itt szó, arról a műről, amelyből már ennek a fejezetnek az elején is idéztem. Ez a kötet azokat az átfogó igényű tanulmányokat adta közre, csokorba kötve, amelyeket Fülep, Firenzéből visszatérve, nagyrészt még az első világháború éveiben írt a magyar képzőművészet helyzetéről a *Nyugat* kérésére.¹²

A MAGYAR MŰVÉSZET című kötet Janus-arca

Nehezen érthető az a közöny, amivel ennek az áttekintésnek a megírása során Fülep egyszerűen átlépte és ignorálta a *Nyugat* hasábjain nem sokkal korábban folyó képzőművészeti vitát, amely ugyan több hullámban folyt le, de amelynek valamennyi témája éppen az ő kedvenc gondolata, vagyis az impresszionizmust meghaladó esztétika problémái körül forgott. Mert bár lehet, hogy Olaszországból tekintve talán nem tűntek annyira fontosnak ezek a vitacikkek, a Budapestre visszatérő Fülep mégis azonnal olyan társaságba, nevezetesen a Vasárnapi Kör vonzásába került, ahol a *Nyugatban*

publikált vélemények vagy a *Nyugat* hasábjain is propagált Nyolcak művészete és általában véve is az avantgárd kérdései, amelyek már beáramlottak akkor az országba, bizonyára jól ismert témák voltak.

Szinte csak hónapokkal azelőtt, hogy Fülep nekilátott, hogy megírja a MAGYAR MŰVÉSZET fejezeteit, Tihanyi, a rá jellemző kubo-expresszív ecsetjárással, megfestette Fülep arcképét, azoknak az éveknek az egyik legszebb magyar festményét. Fülep tehát nemcsak hogy ismerte a progresszív művészeket, de az is igazolható, hogy személyes kapcsolatban állt legjobbjakkal.¹³ Ennek ellenére sem a MAGYAR MŰVÉSZET egyes fejezeteit képező *Nyugat*-tanulmányok, sem pedig az 1923-as könyv alakú változat nem említi meg Tihanyi nevét. Általában véve is hiányzik az áttekintésből a Nyolcak művészete, és természetesen (mert őket valóban csak kevésbé ismerhette még Fülep) nem kerül említésre az aktivisták tevékenysége sem. Részben azzal a fajta közönnyel vagy elutasító idegenkedéssel magyarázható ez, amivel Fülep már korábban, a firenzei éveiben is elengedte a füle mellett azokat a vitákat, amik például a futurizmus és a szimultanizmus körül folytak az olasz sajtó egy részében. Pedig ez a vita 1913-ban, amikor a Nemzeti Szalon egy kiállításán az olasz futuristák is erős mezőnnyel szerepeltek (Boccioni, Carra és mások legjelentősebb művei voltak éppen kiállítva), átcsapott Magyarországra is.

A MAGYAR MŰVÉSZET-et író Fülep Lajos ott veszi fel az események fonalát, ahol a műkritikus Fülep 1906–1908 körül elejtette. Vagyis a század első évtizedében kialakult művészetkritikai ismereteit ötvözi azokkal a filozófiai vizsgálódásokkal, amik az impresszionizmus körüli viták folyamán érlelődtek meg benne. Ha igaz az, hogy a műkritikus még Cézanne-t állította maga elé abszolút tekintélyű példaképnek, akkor hozzátehetjük, hogy a művészetfilozófus viszont innen inkább hátrafelé lépett egyet, és klasszicizálabb eszmék felé fordult, mert a német idealizmusból levont historizáló módszerre és rendszerességre épített. Ezt a koncepciót igyekezett aztán Nietzsche és az életfilozófiák tanításával ötvözni. Ezekből a forrásokból végül is olyan felfogás keletkezett ki, amelynek elméleti vezérfonala a művészet történelmi folytonosságának és stíláris megalapozottságának a gondolata volt.

Csakhogyan ennek a hangsúlyozottan történelmi igényű szemléletnek igen furcsa modell lett a váza: a nemzeti művészet számonkérése a magyar közélettől, de rögtön a görög művészettel is összevetve, és ezzel párhuzamosan Cézanne mércéjével mérve. Fülep magától értetődő gesztussal állította oda az antik görögséget a modern nemzetfogalom mellé, és ugyanilyen könnyedséggel nevezte a görög művészetet is a modern európai népeknek példát mutató legsikerültebb nemzeti (!) művészetnek. Cézanne ebben a fejlődésmódban – így érezheti most ezt az olvasó – mintha a görög kurosz-szobrok mellé került volna. Vagyis azt az archaikus fázist képviselte, amely után (a jól ismert sémát követve) a mindenkori klasszikus korszaknak kellene bekövetkeznie. Fülep, úgy látszik, szíve szerint egy ilyen klasszika küszöbén érezte volna magát leginkább otthon, és híres fordulata, az *egyetemes és a nemzeti korrelációja* is tulajdonképpen ilyen patinásan görögös és (közben) délfrancia napsütésben megragadott cézanne-os koncepció volt, egymást átfedve. E kettős előképet egyesítette volna aztán egy a magyar művészetet is befogadó harmonikus edény formájában.

Ez lett volna a magyar nemzeti művészet elmélete. Mintha egy mives antik váza alakját idézné elénk ez a kísérlet, amelyet azonban Cézanne nyomdokaiban járó poszt-impresszionista mesterek remekeltek volna a megújított görög receptekkel mellényzsebükben. Ma már nagyon zavarhat minket, hogy ez az elképzelés mit sem törődött

azzal, hogy az antikvitás kétezer év mérhetetlen távlatában állott, illetve, hogy az ókori magaskultúrák története és belső szerkezete semmiben sem emlékeztethetett a modern nemzetállamok struktúrájára, és még kevesebb köze lehetett a XIX–XX. századi európai művészethez.

Ez az anakronizmus persze a kor levegőjében került Fülep írásába, s egyike volt a szecessziós ízlés ünnepivé stilizált köntöseinek. Az antik mitológiák és a görög témák újra divatba jöttek, gondoljunk csak a dionüszoszi és apollói művészet kettősségének a nietzschei elemzésére (amit éppen Fülep fordított magyarra), vagy az újra reneszánszkat élő antik pásztorjátékokra (például Daphniz és Chloé történetének a feldolgozásaira), illetve arra a kosztümös-parókás és nádvevő-hajlékonyságú art-nouveau színpadra, amit például Beardsley rajzolt Arisztophanész vígjátékainak az illusztrációiként. Ezek a szecessziós grafikák vagy a velük rokon szellemben stilizált történetek ugyanolyan távol álltak attól, hogy valóban görög szüzsék feldolgozásai legyenek, mint ahogy Oscar Wilde Saloméját sem tekinthetjük bibliai figurának, vagy amiként Richard Strauss RÓZSALOVAG-ját sem sorolhatjuk a rokokó udvarok gáláns történeteinek a fejezetébe.

Míg azonban Beardsley vagy Strauss feldolgozásaiban mindig ott bujkál az erotika és az irónia cinkos mosolya, sőt néha az efféle parafrázisok paródiába forduló sikamlós disszonanciája is, ami arra utal, hogy ezek az antik témák csak a jelenkor nyakába akasztott játékos-díszes koszorúknak voltak szánva, addig Fülep komolyan vette a „görög nemzetről” írtakat, hiszen könyvében a klasszikus kor szobrászatából levont megfigyelés, például a kontraszt törvénye, megdönthetetlen tekintélyű stíluskánonként szerepel, mondhatnánk, a kvalitás mércéje, a művészi forma egyedül lehetséges megvalósulása. Csakis így kerülhetett a kötet ünnepi emelvényére mint győztes, Izsó Miklós verbunkosba oltott s romantikusan nemzeti kontrasztszobrászata.

Fülep még attól sem riadt vissza, hogy könyvének oldalain hasonló hanghordozással idézze föl a görög festészet határköri értékű megoldásait – dacolva azzal, hogy ilyen megoldásokat nem ismerünk, hiszen a görög festészetből az égvilágon semmi sem maradt ránk, hacsaknem néhány anekdota! Ő, aki annyira büszke volt franciás ízlésére, művészetelméleti normáinak a fogódzóit tekintve mégis ennyire eklektikusnak bizonyult. Úgy tűnik, megmaradt a német premoderne és bajor-osztrák szecessziósok mértéktartóbb ízlésű szárnyának a közelében.

A festő Hans von Marées és a szobrász Hildebrandt (akinek elméleti munkája, a DAS PROBLEM DER FORM, oly nagy hatást gyakorolt akkor Európában) lehetnének azok a művészek, akiknek a rokonságába illeszthető Fülep képe az antikvitásról. Elméleti konstrukcióit több sikerrel helyezhetnénk el ezek közelében, mint például Zola vagy Baudelaire művészeti írásainak a rokonságában. Mindkét német művész Firenzében élt sokáig – igaz, évtizedekkel Fülep előtt. Ez volt a német Gründerzeit klasszicizáló ágának a java, és végső soron ide, ennek a nemesebb alkatú premodern művészetnek a közelébe kívánczik Fülep klasszicizáló esztétikája is, aminek azt a címet adhatnánk: „Das Problem der Form in der nationalen Kunst von Ungarn”.

Egy ilyen esztétika csak szintézisben gondolkodhatott, de hol volt már a szintézis lehetősége a tízes évek Magyarországon – és milyen fundamentumai lehetek volna korábban? Fülep – ahogy már említettem – Cézanne-ban is a közelgő nagy szintézis első képviselőjét látta, és érdekes összevetni ezt a várakozását tanítványának és barátjának, Tolnay Károlynak a nem sokkal később az *Ars Uná*ban közölt Cézanne-tanulmányával.¹⁴ Ebben Tolnay a töredék műfajok Cézanne-ját elemzi, és megjövendöli

az analitikus formafelbontás modern kori és meglehetősen tragikus kicsengésű diadalát is (bár ezt a húszas évek elején már nem volt nagy bravúr látni – vagy csak mai szemmel ítéljük meg a helyzetet ennyire magától értetődőnek?). Időpocsékolás volna részletezni, hogy az események mennyire Tolnay megközelítését igazolták. Fülep azonban továbbra sem alkudott, megmaradt a Cézanne képei fölött lebegő csalóka szintézisigéretnél, ahogy maga Cézanne nevezte ezt, a múzeumok emlékénel („*souvenirs de musée*”). Ezzel magyarázható, hogy hiába Cézanne ismerete, a Cézanne-t követő Nyolcak csak kimaradtak a könyvből. És ezért, hogy hiába írt Stürnerről is tanulmányt, mégsem jutott el Fülephez a német expresszionizmus vagy az olasz futurizmus anarchikus lármája.

A gondolkodót zavarták az induló avantgárd disszonáns zörejei, és gondosan ajtóablakot csukott minden ilyen bántó zaj hallatára. Végző soron ez a finom ízlés és szecessziós narcizmus lehetett talán az oka annak is, hogy évtizedekig nem került szembe Csontváry hagyatékával sem. Lehetséges, hogy Fülep barátja, a műkritikus Nyitrai József révén hallott Csontváryról még az 1905 körüli esztendőkből.¹⁵ Biztos azonban, hogy kézbe vette a húszas évek elején Lehel Ferenc éppen megjelent Csontváry-könyvét, hiszen reagált is a publikációra egy kritikával – de ez a kritika tulajdonképpen csak a könyv szerzőjének hiányos elméleti felkészültségét hánytorgatta fel. Ebben a cikkében ugyanis Fülep egy csokorra való friss kiadványt tűzött a tolla hegyére, például Hevesy Iván kötetét, melyek a posztimpresszionizmusról, az expresszionizmusról vagy a kubizmusról adtak átfogó igényű s minden hiányosságuk mellett is az akkori magyar művészeti irodalomban hézagpótlónak számító képet. Fülep azonban úgyszólván csak a nyelvhelyességi problémák szempontjából fésülte át e köteteket, s éppen Csontváry kapcsán odavetette Lehelnek: bolondokról bolondul... A cikk címe: MŰKEDVELŐK BŐVEDJE.¹⁶

Visszatérve azonban MAGYAR MŰVÉSZET című kötetére: ez a könyv, amellelt, hogy újra összefoglalta a megelőző évtized egyik legfontosabb művészetelméleti haditettét, az impresszionista világkép kritikáját, egy szempontból bizonyult még tévedhetetlenül halálos tördöfésnek: az akadémiizmus legyilkolásában. E tekintetben valóban az történt, amit Fülep is vélhetőleg szeretett volna, és ami érezhetően a könyv írása közben őt magát is nagyon motiválta – valaki járt Párizsban, és hazatérve cáfolhatatlan pontossággal megmondta a magáét. A könyv olvasása után nem volt többé mód arra, hogy a műveltebb olvasó megmaradjon amellelt, hogy könnyedén dicsérő hanglejtéssel legyen büszke „minden idők legnagyobb magyar festőjére”, Munkácsyra. Így is maradt fenn a munka évtizedekig a magyar közvéleményben, illetve a szakma köreibben, mint a Munkácsy-kérdésben elfoglalt legrigorózusabb és legnehezebben kikezdhető állásfoglalás.

Holott a könyv nem erről szól. Ami a kulisszavilágát illeti, kissé Gulácsy Itáliájának a levegője lebeg a lapjai között (tényleg, miért nem szerepel benne Gulácsy sem?), hiszen mintha még mindig a firenzei ciprusok alól érkezne a szerző hangja, de megtoldva azzal a szigorral is, amit Fülep a német filozófia rendszerszeretetétől és szisztematikus bonyolultságától tanult.

Megírása során talán arra törekedett, hogy márványba faragja mindazt, amit a görög szobrászatról és Cézanne-ról tudott, és amit e tudással a birtokában a magyar művészetéről gondolt. Hogy ebből mégsem „görög” mintájú esztétika született, hanem csak egy szecessziós nosztalgikus építmény, klasszicizálón görögös dísz, amelynek a sorsához hozzátartozott az is, hogy kissé terméketlen maradjon, mert elkésetten ér-

kezett, és már megírása percében azon a küszöbön állt, amelyről a fél- vagy egész diktatúrákba hulló Magyarország tekintett vissza fájdalmasan Európára, nos erről a körülményről Fülep Lajos nem tehetett. A könyv megérdemelte volna, hogy a zseniális kamasz, a tüdőbeteg Popper Leó életben maradjon, és felnőtté érve vitázzon vele a modernnek oldaláról, vagy hogy Lukács Györgyöt megkímélje a történelem, és ahelyett, hogy komisszár legyen belőle, e könyvvel kezében folytassa Fülepnek a magyar közvélemény felrázására irányuló disputáját. Mindez azonban nem volt benne a lehetőségek soványka tartományában.

Ha rezümét akarnánk vonni, akkor azt mondhatnánk, hogy a magyar művészeti irodalomnak ez a XX. század eleji teljesítménye a *stílusművészet fogalmaiban való gondolkodás* egyik közép-európai fejezete volt, és ez a vitathatatlan érdeme és kvalitása. De ugyanakkor mégsem képviseli például a francia festészet magától értetődően tiszta stílusigényeit vagy formai transzparenciáját, mert az esztétika kérdéseit elvegyíti a nemzeti eszme és a klasszicizáló ízlés más természetű maximáival. Ami a franciáknál maradéktalanul színné és formává lényegült át, s ami Cézanne képeinek is hitelességet kölcsönzött, vagyis a táj plasztikus formáinak a természetes közvetlensége, illetve az etnikus milió mértéktartó eszközökkel visszaadott kisugárzása, annak szerepe Fülep-nél megnő, spekulatívvá válik és történelemmé vastagszik, mert ott rejlik mögötte Winckelmann és Hegel öröksége is. Ez benne az, ami a Rajnától keletre fekvő tartományokra jellemző, ez Fülep-nél a „Gründerzeit” kései hatása. És ez az eklektikus alkat indíthatta őt arra, hogy miközben a stílus tekintélyéért küzdött, mégis leszakadjon a stílus (vagy egyáltalán a művészet) XX. századi fejlődésének fő ágáról, mi több, elmaradjon még az akkori magyar festők stílusművészettel kísérletező táborától is.

Ezért Janus-arcú torzó a MAGYAR MŰVÉSZET. És Közép-Európa árnyékos történelmének tudható be, hogy még mint ilyen torzó is balszerencsés sorsú volt, mert évtizedekig nem akadt szellemi közeg, megfelelő posztamens szerte Magyarországon, amelyre a következő nemzedék ezt a munkát, mint értéket, odaállíthatta volna. Évtizedek múltak el, miközben csak igen keveseknek tűnhetett fel, hogy bár nagyon csonka mű, de legalább nem porlékony sár a matériája.

Hiszen minden hiányossága ellenére el kell ismernünk, hogy ez a vékonyka kötet volt az, amivel Magyarország mégis jelet hagyott (természetesen csak a későbbi saját maga számára) az akkor már végleg búcsúzóban lévő „Gründerzeit” esztétikai horizontján.

Jegyzetek

1. Fülep Lajos: MAGYAR MŰVÉSZET. Athenaeum – GONDOLAT ÉS IRÁS II. Budapest, 1923. 100. o. In: Fülep Lajos: A MŰVÉSZET FORRADALMÁTÓL A NAGY FORRADALOMIG I. CIKKEK, TANULMÁNYOK. Válogatta és szerkesztette Tímár Árpád. Magvető, 1974. 317. o.
2. I. m. (1923) 111., illetve (1974) 325. o.
3. I. m. (1923) 150., illetve (1974) 351. o.
4. I. m. (1923) 112., illetve (1974) 325. o.
5. Fülep Lajos: RIPPL-RÓNAI JÓZSEF / RIPPL-RÓNAI KIÁLLÍTÁSA. In: Fülep Lajos: A MŰVÉSZET FORRADALMÁTÓL... I. 210–214. és 231. o.
6. A Nietzsche-tanulmány újra kiadva: Fülep Lajos: A MŰVÉSZET FORRADALMÁTÓL... II. 443–600. o.

7. 1970-ben, amikor a *Filozófiai Szemle* számára írt Fülep-tanulmányom kéziratát elvittem Fülep Lajoshoz, kifogásolta, hogy a cikkben magyar Belle Époque-nak nevezem a magyarországi 1900-as éveket, és elmesélte, hogy Koronghi Lippichnek annak idején azt mondta, hogy ha nem sikerül valamilyen ösztöndíjjal vagy meghívással elhagynia egy időre az országot, inkább öngyilkos lesz, mintsem tovább itt éljen. Az elrettentő kép, amit – hogy meggyőzzön – a századfordulás Budapestről akkor rajzolt nekem, régi gyerekkori emlékeket ébresztett fel bennem: valahányszor ugyanis szüleim Keszthelyről vonattal felhoztak Pestre, a Kelenföldi pályaudvar felé közelcde mindig elhaladtunk a nagytétényi sertéshizlálók mellett. A szag aztán, ami ott terjengett, megmaradt bennem, ksigyerekekben, mint „Budapest”.

8. 1914 tavaszán került szóba Fülep meghívása az egyetem olasz irodalomtörténeti tanszékére, s Koronghi Lippich mellett elsősorban Alexander Bernát támogatta a tervet. Lásd: FÜLEP LAJOS LEVELEZÉSE I. MTA Művészet-történeti Kutató Csoport, Budapest, 1990. K. Lippich Elekkel és Alexander Bernáttal váltott levelek, 320–329. o.

9. Kernstok Károly: KUTATÓ MŰVÉSZET. *Nyugat*, 1910. 95–99. o. Újra közölve: Perneczky Géza: KORTÁRSÁK SZEMÉVEL. Corvina, 1967. 106–110. o.

10. Lukács György: AZ UTAK ELVÁLTAK. *Nyugat*, 1910. 190–193. o. Újra közölve: Perneczky: i. m. 110–114. o.

11. Fülep Lajos: CSONTVÁRYRÓL HANGSZALAGON. *Kortárs*, 1963. nov. VII. évf. 11. sz. 1708–1714. o. Újra közölve: Fülep Lajos: MŰVÉSZET ÉS VILÁGNÉZET. CIKKEK, TANULMÁNYOK 1920–1970. Magvető, 1976. 617–631. o.

12. Fülep 1916-ban kezdte el írni a tanulmányokat, melyek közül – mielőtt 1923-ban könyv formájában is kiadásra kerültek (lásd 1. jegyzet) – a bevezető rész, s az építészetet, illetve a szobrászatot tárgyaló fejezet 1918-ban, a többi pedig csak 1922-ben jelent meg a *Nyugatban*. Bővebben lásd erről még a Fülep Lajos cikkeit és tanulmányait tartalmazó s itt általam is idézett Magvető-kötetek filológiai jegyzeteit és bibliográfiai adatait.

13. 1918-ban Tihanyi kiállított a MA helyiségében, s itt szerepeltek az általa festett portrék, többek közt Fülep arcképe is. Fülep írt a tárlatról a *Nyugatban*, ez az írása azonban méltatlan a felkészültségéhez: egy hiú ember sértődöttsége szól a cikkből, aki a róla festett expresszív torzítású portrét képtelen volt a művészeti kritikus szemével nézni, és, úgy tűnik, egyszerűen nem találta elég „szépnek”. *Nyugat*, 1918. nov. 1–16. o.

14. Tolnay Károly: CÉZANNE TÖRTÉNETI HELYE. *Ars Una*, 1924. márc. 205. o. Újra közölve: A VASÁRNAPI KÖR. DOKUMENTUMOK. Gondolat, 1980. 339–350. o.

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

16. Fülep Lajos: MŰKEDVELŐK BŐVEDJE. *Ars Una*, 1923. dec. 121–123. o. A kritizált Lehel-kötetek: GULÁCSY LAJOS DEKADENS FESTŐ, 1922; CSONTVÁRY TIVADAR, A POSZTIMPREZSZIONISTA FESTÉS MAGYAR ELŐFUTÁRA, 1922; CÉZANNE, 1923. Valamennyi az Amicus kiadása.