

táj, vagy az 58-as kakasos csoportkép), de mind jelentős alkotás. Néhányat túlságosan lemostak buzgó restaurátorok, ilyen sajnos az egyik főmű, a költői című „Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él” című festmény, vagy az 1903-as *Flox és Filox*. Ami hiányzik, egy hosszabb tanulmány Rippl-Rónai rajzművészetéről és alaposabb elemzések a kiállított rajzokról. (Szélsőséges esetek az említett hiányzó leírások a katalógus végén, pozitív ellenpélda Lazarine a tükör előtt téma bemutatása több technikában, korszakban.)

A Rippl-Rónai katalógus és kiállítás mindazonáltal az 1998-as évnek alighanem a legnagyobb csoportos szellemi teljesítménye volt. El tudták hitetni – s nemcsak a veszélyes játékkal átrajzolt plakáttal – hogy Rippl-Rónai életműve elegáns, levegős, s egyben rendkívül gazdag életmű, talán a leggazdagabb a századforduló és a 20. századelő magyar festészetében.

Szabó Júlia

AZ „ÖRÖKKÉVALÓ PILLANAT”. Hit, dialektika, szellemtörténet. Gondolatok Fülep Lajos Egybegyűjtött írásainak harmadik kötete kapcsán. (Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások. III. kötet. Cikkek, tanulmányok 1917–1930. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 500 lap.)

„Édes jó fiam, (...) Fülep mint talán már írtam, nem „nagy ember”. Nem nagy és nem igazi az intenzitása Baumgarten-típus, de keresztény. Tehát jobb a lelkiismerete az aesthetasághoz is, a munkához is, mindenhez. Viszont: kisebb sokkal az értéke: hiú. B[aumgarten]: gögös – és ezért van benne „Demuth” nagyságokkal szemben; F[ülep]-ben nem nagyon igazi: nagy embernek hiszi magát – pedig csak finom aestheta.”¹

Pedig a fiatal Lukács lesújtó véleményét a fiatal Fülepről viszonylag jóindulatú várakozás előzte meg, egy héttel előbbi levelében, mely 1910. október elején kelt Firenzében, még így jelenti be Leónak a jövő szerkesztőtársat: „Itt van Fülep. Okos, művelt, kultúrás, joutakon van – de kérdés hogy lesz-e benne elég intenzitás.”² Persze ha arra gondolok, hogy e nehezen meghatározható dolog hiánya az idők folyamán a közjó szolgáltára mindig kész Fülepet mind *rigidebbé* tette, egyéni ambícióval párosuló bősége Lukácsot viszont mivé *erodálta*, akkor hajlok arra, hogy mindegy is, mit értsünk e fogalmon. De ha Pernecky sommás véleményét olvasom Fülep művészetelméleti munkásságáról, hogy úgymond „az, ami Fülepet tényleg jelentőssé tette a magyar kultúra számára, még sokáig hatott, de ami abból művészetelmélet volt, az 1919–20 után már nem volt többé igazán aktuális (...). Úgyhogy ő a mi számunkra olyan volt, mint egy Borgesenovella, egy könyv, ami jön-megy, lélegzik, saruban jár és a Széher úton

lakik, de egy régi könyv. Legfeljebb azért használható, mert nincs jobb és újabb éppen itt, Budapesten.”³ – szóval e dolgok olvastán mégiscsak azt gondolom, hogy érdemes közelebbről megvizsgálni az *intenzitás* kifejezést.

Ez a szó Lukács és Popper között afféle konszenzusos fordulat lehetett, nyilván nem érintetlen a korabeli Nietzsche-recepciótól. Ugyanebben az évben jelenik meg Fülep Nietzsche-fordítása a hozzá írt könyvnyi előszóval: a recenziók lelkesek és bátorítóak, de még Alexander Bernát is a sok dicséret közé keveri, hogy „a szerző tartózkodik a kritikától”, „látszólag nem analizálja Nietzschét, hanem rövidítve előadja,”⁴ Fogarasi Béla szerint ez azért van, mert Fülep „elkéselt”, „megmondhatta” volna, „de nem akarta, mert azt hitte, hogy még nincs szükség Nietzsche-kritikára,”⁵ Lukács pedig csalódását fejezi ki az önálló vélekedések hiánya miatt – de továbbra is jóindulatról tanúbizonyságot téve – recenziója végére erényt kovácsol a hibából: „Mindegy. Akár ok, akár ürügy a Fülep Lajos előkelő tartózkodása, akár stílusokból történt, akár fejlődésökönómiaiakból, én olyan nagy és nyugodt erőt érzek ebben a hangban, hogy végleg eltűnt már belőlem az első pillanatok csalódásérzete.(...) Talán átmenetnek kellett ez a hűvös tartózkodás az első esszék nyugtalan tüzei után, átmenetnek az igazi nagy dolgok felé (...)”⁶ Az itt hiányolt virtusért, Nietzsche-módra szembeszállni Nietzschével, egyelőre kárpótlást nyújt az önuralom, a fegyelem képze.

De azért leginkább a popperi intuíciót hiányolhatta Lukács. Popperből hiányzott mind a virtus – legyöngítette a betegség –, mind a virtuozitás. Popperből, aki a halállal birkózott, hiányzott a hatalomvágy. Lukács Fülepet ócsárló gesztusára semmit nem reagált – holott Fülep írásait Cézanne-ról ismerhette.⁷ A Lukács-Popper levelezésből nekem úgy tűnik, Lukács szinte szerelmes volt Popper intuitív képességébe: ez lehetett számára az intenzitás felső foka. Kétségtelen, hogy Popper írásaiban végtelen szuggesztivitással működik valami zseniális adottság, a dolgokat érzei konkrétsággal, de ugyanakkor a legszerteágazóbb összefüggésekkel összefogva megragadni. Megragadni, s rögtön el is ejteni, mintha csak az intellektuális érettség és az intuíció mértéke meghaladná az érzelmi érettség fokát: talán ezzel magyarázhatók az olyan diszkrepanciák, mint pl. a Lukácsról írott recenzió felvetéseihez szinte méltatlanul naiv, némi csalódást okozó konklúziója. Viszont félelmetes, hogy mit tud kibontani egy-egy villanásnyi ötletből, melynek szinte semmi alapozását el nem végzi, és milyen delejes rációval, alvajárái biztonsággal mozog olyan észrevételek között, melyek önmagukban véve bombasztikusnak tűnnek. „A természet eszméjét akarta, hogy végül a szőnyeg eszméjét valósítsa meg,”⁸ írta például id. Pieter Brueghelről, de ha az egész szöveg áramába bocsátjuk magunkat, teljességgel helyénvalóvá válik ez a szó szoros értelmében véve lapos észrevétel. Nincs is kedvem idézni belőle, annyira egészében él csak a Brueghel/Cézanne-tanulmány. Nemcsak az „Allteig” érzei-konkrét fogalmában, az ilyenfajta fogalomalkotás módjaiban volt Popper az eviden-

ciák bajnoka (s épp ez az érzéki fogalomképzés vált a posztmodern egyik legelviselhetőbb vívmányává), hanem evidensen találta meg a mindig éppén következő fogást anyagán – evidensen, nem pedig valamiféle spekuláció útján.

Ha Popper azt írja: „mert csak ott érti meg a lélek a formát, és csak ott akar benne lakozni, ahol a forma megértette az anyagot”⁹ – ez még csak valamiféle formalizmus kiépíthető rendszerét sem rejti magában. Ez a megállapítás lesz a Rodin/Maillol tanulmány anyaga, anyaga, nem rendszere. Az, amit Popper csak úgy csuklóból odavet a súly és az erő a képzőművészetekben betöltött szerepéről, az az utóbbi évtizedekben kulminálódik olyan revelációkban, mint Gilles Deleuze a festő Francis Baconról írott nagyhatású könyve, amely tulajdonképpen arra a tételre épül, hogy Bacon vektoriálisan „a testre ható erők eredőjét” festette. S egy egész vonulat előzi meg az erők interferenciáiról szóló könyvecskét, az érzékelés fenomenológiájával foglalkozók, Merleau-Pontytól Maldiney-n át a kortárs Marc Richirig. *Népművészet és a forma átélkesítése* c. írását így kezdi Popper: „Bizonyos konstellációk révén, amelyek nem kevésbé véletlenszerűek, de nem is kevésbé tárgynak megfelelőek, mint egyéb konstellációk, amelyek értékeléseinket meghatározzák, most a népművészet áll a művészeti érdeklődés gyújtópontjában. És egy sajátosan mély félreértés révén képesek vagyunk arra, hogy a népművészetben sok végső követelmény teljesítését lássuk, és hogy a kérdésekre adott egyszerű válaszokat stílusnak tekintsük. Mert ahová mi hosszú tévelygések után egészen kifinomult érzékekkel megérkeztünk – a tárgy nélküli kifejezés és az átélkesített dísz súlyos problémáinak körében – ott már készen állt és várt minket a népművészet (...)”¹⁰ Nem nehéz belátnunk, hogy Füleptől, aki később népművészeti tárgyakkal vette körül magát, népdalokat énekelt, s aki az „etnikai jellegben” valamiféle biztosítékát látta annak, hogy a magyar művészet valóban saját szólamára találjon a „népek nagy kórusában”, végtelenül távol állhatott Popper a hermeneutikát előlegező félreértés-elmélete. Amikor Izsórol ezt írja: „Izsó a magyar nép testi világán és ideálján keresztül ért el a maga európai érvényű szobrászi feladataihoz. Sajátosan nemzeti, mert csak ez az etnikai ideál adott kellő alapot az ő idejében olyan értelemben vett nemzeti művészet teremtéséhez, ami az övé,”¹¹ akkor egy olyan spekulatív gondolkodói gépezet indul be, melynek kérlelhetetlenül hegeliánus, történetfilozófiai motorja felmorzsol minden olyan, nem szükségszerűségeket hanem véletlenszerűségeket, pláne véletlen és tárgyszerű konstellációjában gondolkodó (a későbbiekre vonatkozóan bármennyire is inspiratív) attitűdöt, mint a Popperé. És senki nem állíthatja, hogy nem elég *intenzíven* működik a gépezet.

A *Magyar művészetet* nem lehet letenni. Teljesen meggyőző. Hiába, hogy az ember tudja, hogy a nemzeti művészet maga is történelmi kategóriává vált, hiába ad hitelt Sturcz azon – bár ki nem mondott – észrevételének, hogy a művészettörténész Fülep „csúsztat” Izsó *Táncoló parasztjainak*

elemzése során a művészetfilozófus kedvéért,¹² hiába veszi észre a Perneckyit irritáló retorikus fordulatokat és a „nagyság iránti részvétben” fogant túlzásokat, amelyek inkább példabeszéddé, mint művészetfilozófiává avatják a művet, a *Magyar művészet* erős modellszerűségével, intenzív, következetes gondolatmeneteivel, markáns és pontos, műcentrikus észrevételektől áthatott, de ezzel együtt teljesen a spekulatív szisztémában maradó, világos, áttekinthető szerkezetével – hat. Noha az „akaratnak formális és absztrakt közössége” és a wölfflini „nem minden lehetséges minden időben” fülepi megfogalmazása (a „minden kornak megvan a saját feladata”, vagy a „minden népnek sajátos küldetése lehet egy egyetemes művészi problémát megoldani” formulákban) Riegl *Kunstwollen*-elméletétől sem idegen elemeket tartalmaz, a Riegl-i értékközömbös művészettörténetírással szemben Fülepé egy kimondottan *Kunstgeschichte nur mit Namen*¹³, ami önmagában is erősíti példázatjellegét. Ez a fülepi – alapjában a romantikus zseniesztétikákhoz és a Nietzsche-hatáshoz visszadatálható – affinitás a megváltó, egy egész korszakra, vagy egy egész népre szabott feladatokat egyedül, magányra kárhozotva vállaló figurák iránt nem csupán Ady-rajongásának, a sajátos történelmi helyzet felismerésének, vagy az e képben feltalált önportré, szereplehetőség gravitációjának következménye lehet, hanem annak a mélyen szellemtudományi irányultságnak is, amely Dvořákban és a szellemtörténeti iskolában legmélyebb vonzalmainak és legmélyebb, a csak rá kiszabott gondolkodói problémáknak tudományos igazolását láthatta. Mint arra Radnóti Sándor rámutatott, nem véletlen, hogy az impresszionizmus válhatott Riegl művészetfelfogásának paradigmájává.¹⁴ És nem véletlen, hogy a dolgot megfordítsam, hogy Fülep művészetfelfogása éppen impresszionizmus-kritikáján és Cézanne iránti elkötelezett vonzalmán mutatkozik meg a legjobban. Fülep, Riegllel ellentétben az esztétikai látás és a fiziológiai látás között különbséget tesz, hiszen ezen nyugszik impresszionizmus-kritikája. Teljesen világos, hogy aki a világnézet által preformált látásról beszél, az nem a fiedleri tiszta percepcióra gondol. A zseni visszacsempészése pedig ellene mond a „történelmi ízlés” mint „minden kor saját művészetakarása” elvének. A konfliktust, hogy szembekerül az individuális és mechanisztikus elv, Fülep nagyon árulkodó módon oldja meg: a nagy emberek iránti részvéte mellett nem az individuumok mellett teszi le a voksot, hanem mechanisztikusan jár el: a nagy emberek a közös művészetakarás kifejlésének gátoltságát szimbolizálják.

„A történelem azonban, mint a többi tudomány, soha nincsen készen, s az Augustinus történetfilozófiája a maga ismeretei alapján éppoly jogosult vagy nem az, mint a Hegelé és viszont, s ha a kutatás befejezésére és a történetírók beleegyezésére várnánk, hogy ítéletet ejthessünk a történet fölött, alighanem elvárhatnánk a végítéletig. Folytatólag, a történelem nem természettudomány, és nem is lesz az soha, bármennyire igyekszik az ő mintájára berendezkedni, és az a priori vagy metafizikai fogalmakat

mellőzni – mikor azok még ott, a természettudományban is bemennek az ajtón, ha kidobják őket az ablakon, hát még a történelemben!”¹⁵ Igen, ez volt Fülep legfőbb gondolati problémája, ez, hogy a metafizika, az örökérvényű, az abszolút, mint az alkati szükséglet következménye, minden tényleg nem lebecsülendő relativizáló erőfeszítése ellenére is bejött ajtóablakon. Fülep mindig a végső igazságokra, az abszolút következetes, rendszerszerű gondolkodásra törekedett, és az ehhez szükséges spekulatív-retorikus mechanizmusokat, melyek mindent kerek egészé kívántak (akár Dvořáknál, hol az alul-, hol a felülstilizálás eszközeivel) alakítani, az általa is felismert dichotómiák jelzésével, az ellentmondások reflexiójával kísérte meg relativizálni. A *Művészet és világnézet*ben, mely a tárgyalt alkotói korszak másik alappillére, már hivatkozás is történik Dvořákra. A szellemtörténet „világlátásokban”, világnézetben gyökerező szisztémájának előfeltételei közé tartozik, hogy egyetemes értékek helyett történelmileg létrejött és determinált ideológiákban kell gondolkodni, hogy az elvont természetfogalommal nem lehet operálni, és hogy az immanens (forma)fejlődésekről átkerül a hangsúly a kontextusra, a nagy kultúrobjectívációkra. Ezeket a manővereket művészetfilozófiai munkásságának ebben a szakaszában Fülep mind végrehajtotta, miközben megkísérelte az „abszolútumot”, az „örök lényegiséget” sem feladni. A jelentés fogalma Fülepnél magába sűríti e lehetetlen vállalkozás minden feszültségét, amely ebből adódott: Dvořák nem véletlenül szintén reprezentatív alkotókra épített pontonhídját a közösség (mint „különös”) eszméjével kívánta megerősíteni. De a szellemtörténeti attitűd *kontextus iránti kíváncsiságának* egészen meghökkentően pionír gondolatok lettek a következményei. A *sebesség* perdöntő szerepének (ld. olyan ma közkedvelt szerzők munkásságát, mint Virilio vagy Flusser) vagy a jövőbeli korok technicizálódásának felismerése mellett *Az élet értékei* című írásában ilyen, később rendkívül divatosá vált a-művészet-s-vele-a-művésztörténet-vége gondolatoktól előlegező passzusokra bukkanhatunk: „Vajon mik hát a korunk értéklésmódját megvilágosító jelek, a leendő emlékek? A művészi alkotások? Aligha. (...) A művészet ma már csak az egyes emberekre nézve életkérdés, nem az emberek nagyobb összességére (...)”¹⁶ Az impresszionizmussal, mint a művészethistória végpontjával való számolás a *Magyar művészet* lapjain is felbukkan: „A képírás, mely a görögöknél kezdetben a tudás abszolút absztrakciójában látható, ezzel eljut a másik végletig, a látszat abszolút absztrakciójáig. Ott mindent mellőzött, ami látszat; itt mindent mellőzött, ami tudás. E két szélső pólus között történt meg a képírás egész története (...) E két pólussal válik a művészet fejlődése teljes és lezárt körré.(...) Ezért kellett a kezdetre visszatekintenünk a végről szólva.”¹⁷ És: „Az impresszionista kép ideje pedig olyan, mint a matematikai pont: nincs kiterjedése, előtte és utána nincs semmi. (...) A művészet kezdetének és végének egymáshoz való viszonya az egyenes és a pont egymáshoz való viszonyával fejeződik ki.”¹⁸ És itt megint újabb belső ellentmondásra buk-

kanunk, a fejlődésvívű és a ciklikus, a lineáris és az örökkévaló, az egyenes és a pontszerű együttlétének kettősségére. Ezeket az ellentéteket Fülep mindig a korrelációba helyezéssel próbálta feloldani, nagyjából e sokat idézett mondat mintájára: „A művészi kompozíciónak alapja a kötöttség és szabadság korrelációja, s ez az alapja a művészet fejlődéstörténetének is, mely a lét és levés végső nagy korrelációjában gyökerezik.”¹⁹ Nyilván az ilyen típusú mondatok indították Németh Lajost arra a szerintem túlságosan rövidre zárt következtetésre, hogy Fülep a „történeti és dialektikus” szemlélettel haladta meg a szellemtörténeti iskolát.²⁰ Valójában Fülep nem tudott ezekkel az egymást kiszorító elemekkel mit kezdeni. Azt gondolom, ezért nem írhatta meg művészetfilozófiáját. Túlságosan fontos volt neki a koherens rendszer. A dialektika nem csupán a feszítő ellentétek felismeréséből áll. Mozogni kell tudni az ellentétek révén, és kell tudni megszabadulni vagy „tágítani” tőlük. Poppernek ágyhoz kötve is jóval nagyobb volt a mozgásszabadsága. És rosszabb volt az ízlése! A műkritikus Fülep a maga tisztánlátó szigorúságával a mai napig biztos támasz. Kivéve, amikor a művészetfilozófus rátelepszik a műkritikusra, mint például a Németh Lajos által annyira magasztalt Derkovits-tanulmányban. Csak sajnálhatjuk, hogy Derkovits kapcsán nem a különben megpendített témát a téli képek egyedülálló koloritjáról („a hideg színeknek olyan skáláját bontják ki és fogják össze, amilyenre nem is tudunk másik példát”²¹) bontotta ki, hanem helyette a világnézettel kapcsolatos elveit demonstrálta. Úgy gondolom, hogy amennyire termékeny Izsót a világnézet vagy a nemzeti művészet kategóriáival, mint történeti kategóriákkal vizsgálni, annyira elégtelen Derkovits művészetét proletár világnézetével magyarázni. Ha Derkovits *Kivégzés* c. képével Goya hasonló témájú képét állítjuk szembe, az utóbbi felzaklató nyugtalanságával szemben Derkovits képének ikon-jellegű nyugalomát fogjuk érzékelni. S ha e különös nyugalom okát keressük, előbb fogjuk azt fellelni a kompozícióban, a centrális szerkesztésben, a plasztikus és tömör formákban, a fantasztikus színkezelésben, az ikonográfiában, a szcenikus, bemutató jellegű *ecce homo* elrendezéshez való reflektált viszonyában, a közelnézetben, az expresszív-konstruktív törekvések sajátos összefoglalásában és így tovább, minthogy a proletár öntudat és világnézet adekvát kifejeződésének tulajdonítsuk varázsát. Meglehet, tévedek. De abban azt hiszem, nem tévedek, hogy Fülep művészetfilozófiája éppen *intenzitása* miatt nem évül el. Intenzív birkózása a magára szabadított angyallal magával ragadó, gondolkodásának következetessége és tisztasága példaértékű. Arra, hogy mennyire tisztában volt igényeiből fakadó korlátaival, a dialektikára válaszul álljon itt a zengővárkonyi lelkész szava. Egyenes és pontszerű, lét és levés korrelációját nem az örök visszatérés eszméjében, hanem az „örökkévaló pillanatban” fogalmazta meg Fülep: „Mikor az ember a maga apró akarásai helyett egy nagy célnak rendeli alá magát, s azért mindent vállal, a legnagyobb szenvedést, s minden olyan akarását, mely ez ellen lázadna,

lefogja, hogy a legnagyobb akarrattal – Istennel – azonosítsa magát, akkor ez a legnagyobb aktivitás. (...) A világ vagy örök, vagy időbeli. Valamely dolog vagy örök, vagy időbeli. (...) A vallás beszél »örökkévaló pillanatról«. Egy pillanat, mely örökkévaló – credo, quia absurdum.”

JEGYZETEK

- ¹ In: *Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* Szerk. HÉVIZI Ottó és TIMÁR Árpád. Bp. MTA Lukács Archívum–T-Twins Kiadó, 1993. 368.
- ² Uo. 361.
- ³ In: „*Gulliver nem volt soha magányos.*” PERNECZKY Gézával beszélget Petri György. II. rész. Beszélő, 1994. április 21. 31.
- ⁴ ALFA (ALEXANDER Bernát): *Fülep Lajos Nietzsche könyve megjelenése alkalmából.* In: *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Szerk. Tímár Árpád. Bp. Magvető, 1985. 9.
- ⁵ FOGARASI Béla: *Fülep Lajos: Nietzsche Frigyes.* Uo. 13.
- ⁶ LUKÁCS György: *Fülep Lajos Nietzsche-ről.* Uo. 12.
- ⁷ TIMÁR Árpád: *Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezés-történetéhez.* In: *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai.* Bp. Atlantisz (Kísértések), 1994. 421. 15. lábjegyzet.
- ⁸ POPPER Leó: *Idősebb Peter Brueghel.* In: POPPER Leó: *Esszék és kritikák.* Szerk. Tímár Árpád. Bp. Magvető, 1983. 81.
- ⁹ POPPER Leó: *A szobrászat, Rodin és Maillol.* In: uo. 101.
- ¹⁰ POPPER Leó: *Népművészet és a forma át-
elkesítése.* In: uo. 107.
- ¹¹ FÜLEP Lajos: *Magyar szobrászat. (Magyar művészet II.)* In: FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások. (III.)* Szerk. Tímár Árpád. Bp. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1998. (A továbbiakban: FÜLEP III.) 119.
- ¹² STURCZ János: *A magyar művész és a betyár. Adalékok Fülep Lajos Izsó-interpretációjához.* In: *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára.* Bp. ELTE - Művészettörténet Tanszék, 1989. 214–224.
- ¹³ A Comte-tól származó „histoire sans noms”, „nevek nélküli történelem” mintájára szokás Wölfflin a hangsúlyt az immanens formafejlődésre kitevő művészettörténet-felfogását „Kunstgeschichte ohne Namen”-nek, „nevek nélküli művészettörténet”-nek nevezni. Már Hauser Arnold fölhívta rá a figyelmet, hogy Wölfflin e téren „messzemenően egyetért Riegllel”: „A »nevek nélküli művészettörténet« legfontosabb elméleti előfeltevése nem egyéb, mint hogy a »látás« története benső logikát, saját, immanens fejlődéstörvényeket követ, és független marad a külső befolyásoktól (...)” (In: HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája.* Bp. Gondolat, 1978. 100.) Ez az a kritikus pont, ahol Riegl nézetei a szellemtörténeti felfogással és közvetve Fülep világnézet-fogalmával ütköznek. Bár hozzá kell tenni, hogy később mind Wölfflin, mind Riegl tesz engedelményeket az „individuum javára”, Fülep szemlélete pedig mindig is elég determinisztikus volt.
- ¹⁴ RADNÓTI Sándor: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”* Bp. Gondolat, 1990. 26.
- ¹⁵ FÜLEP Lajos: *Európai művészet és magyar művészet.* In: FÜLEP III. 82.
- ¹⁶ FÜLEP Lajos: *Az élet értékei.* In: FÜLEP III. 50.
- ¹⁷ FÜLEP Lajos: *Magyar festészet. (Magyar művészet III.)* In: FÜLEP III. 190.
- ¹⁸ Uo. 199.
- ¹⁹ FÜLEP Lajos: *Magyar szobrászat. (Magyar művészet III.)* In: FÜLEP III. 113.
- ²⁰ NÉMETH Lajos: *Gondolatok Fülep Lajos munkásságáról.* In: *Fülep-emlékkönyv.* 65.
- ²¹ FÜLEP Lajos: *Derkovits helye.* In: FÜLEP Lajos: *Magyar művészet – Művészet és világnézet.* Bp. Corvina, 1971. 212.