Gosztonyi Ferenc

A SZIMBOLISTA FÜLEP (II.)

LEGYEN ÖN IS SZIMBOLISTA! AVAGY „LE SYMBOLISME EN PEINTURE: PAUL GAUGUIN"

I.

Az, hogy Marosi Ernőt *lehet* Fülep-tanulmánnyal köszönteni, bizonyításra sem szoruló evidencia. Arra a kérdésre, hogy én miért teszem ezt, több objektív és legalább két személyes okom is van. 1.: A legelső egyetemi óra, amin elsőévesként – művészettörténet *és* magyar szakos bölcsészként (ez már az egyetemi „egyszakosság" idejében történt) –, 1993 szeptemberében részt vettem, Marosi Ernő *Bevezetés a művészettörténetbe* című előadása volt. Az első név pedig, ami ott elhangzott, Fülep Lajosé. Aznap délután iratkoztam be az Országos Széchényi Könyvtárba (Szombathelyen érettségiztem, akkor jártam ott először), s mivel nem volt még „kötelező" olvasmányom, némileg elveszetten és feltehetően a délelőtt hallottak hatására, a *Fülep Lajos emlékkönyv*et vettem le a szabadpolcról, és abból – most azt gondolom, hogy „kettő az egyben" alapon –, a *Fülep Lajos és „A magyar művészettörténelem föladata"* című tanulmányt kezdtem olvasni.[1] Ez tizenkilenc évesen több szempontból is korai vállalkozásnak bizonyult. Mindössze hét oldal a szöveg, de nem merem határozottan állítani, hogy zárásig a végére értem. (Mentségemre szolgáljon, hogy azóta többször is olvastam.) 2.: 1999-ben, már a Pasteiner Gyuláról írt szakdolgozatom leadása után, de még az államvizsga előtt jelent meg *A magyar művészettörténet-írás programjai* című kötet, Marosi Ernő szerkesztésében és zárótanulmányával, valamint, többek között, egy Pasteiner-szöveg újraközlésével. A mai napig emlékszem, ahogy állok a frissen megvásárolt könyvvel a könyvesbolt előtt, a Pesti Barnabás utcai épületnél, és nem merem kinyitni (fatális módon tényleg a szakdolgozat leadása után került a boltokba), mert félek, hogy az utószó és a kommentárok alapján a munkámról azonnal kiderül, hogy totális katasztrófa. De nem ezért hoztam szóba a *Programok*at, hanem egészen másért. A könyv említett utószavában találhatók azok a sorok, amelyek sok szempontból eddigi, kezdő művészettörténészi „pályámnak" is (milyen furcsa ilyesmit leírni, Marosi Tanár Úrnak mindig „hallgatója" marad az ember) „programot" adtak. Az ott olvasható és részben a „fiatal" Fülep Lajosra, Lukács Györgyre, illetve a tragikusan korai halála

[1] Marosi Ernő: Fülep Lajos és „A magyar művészettörténelem föladata". *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Vál., szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1985. 236–242. Fülepről összefoglalóan, legutóbb: Marosi Ernő: Európai művészet és magyar művészet. 1923: Fülep Lajos: Magyar művészet. *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, 2007. 69–83.

miatt e jelzőt nem is igénylő Popper Leóra vonatkozó kijelentés szerintem, a XX. század eleji magyar művészet(történet)i gondolkodásról valaha leírt legerősebb, leginspiratívabb mondat, illetve: *kép*. Régóta szerettem volna idézni, ez talán a legmegfelelőbb alkalom: „A művészettörténet belső, tudományos törekvései között jelentkező progresszív, a művészeti újítással szövetséges modernség soha olyan erőteljes támaszra és értő fogadtatásra nem talált a magyar szellemi életben, mint a XX. század első két évtizedében. Izgalmat mindenekelőtt a művészettudomány s a művészettörténet filozofikus elemei keltettek. *Hans Castorp esztétikai élményei és vitái Thomas Mann* Varázshegyén *részben megfelelői – s talán tükörképei is – e korszak budapesti szellemi életének.*”[2]

Reményeim szerint a megidézett, száz évvel ezelőtti „élmények” és „viták” konkrét forrásaihoz lesz újabb adalék – amellyel talán egy újabb mozaikdarab vagy „tükörszilánk” is a helyére kerül –, *A szimbolista Fülep* alább következő, második része; mégpedig annak ellenére, vagy talán éppen azért (?), mert „Fülep tevékenysége ekkor semmiképpen nem sorolható a művészettörténethez”.[3]

II.

Fülep 1906-os párizsi tartózkodása kapcsán általában és leginkább Cézanne neve kerül említésre.[4] Pedig akkor és ott, a mindössze huszonegy éves Fülep, a magyar művészettörténet-írás egyik kivételes, ha nem éppen: „a” kegyelmi pillanatában, egyszerre két, elemien megrázó, *egzisztenciális* tapasztalattal: Cézanne-nal *és* Gauguinnel szembesült. „[S]oha még emberek úgy a lelkükre nem vették a művészetet, mint ők”[5] – írta róluk és Van Goghról, de igaz ez őrá is. A korai szimbolista hatások – mivel későbbiek nem írták felül őket –, pályája végéig kitartottak. Ebből fakad, többek között, az élet(mű) tömbszerű egysége, zártsága is. Későbbi döntései és témái gond nélkül levezethetők az 1906-ban *bevégzett* fordulatból – Stirnertől/Nietzschétől Dantéig, Assisi Szent Ferencen, Bergsonon át a teológiáig, Csontváryig. Mindezt, a maga teljességében, *folyamatként*, természetesen csak a (tervezett) monográfiában lehet bemutatni. Addig is maradnak a sorszámozott mozaikdarabok, „tükörszilánkok”.

A szimbolista Fülep-sorozat tétje azonban, reményeim szerint, ha jól dolgozom, messze túlmutat(hat) egy magisztrális *oeuvre*, egy emblematikus hagyaték – benne

---

2 Marosi Ernő: Programok a magyar művészettörténet-írás számára. *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból.* Szerk., a bevezetést és az utószót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1999. 345. Kiemelés tőlem.

3 Uo.

4 Én is ezzel kezdtem: Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (I.). A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig. *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. Írások Tímár Árpád tiszteletére.* Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, 2009. 64–80.

5 Fülep Lajos: Cézanne és Gauguin. [1907] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeálll.: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 355.

messze a legsúlyosabb darab a magyar művészettörténet-írás *grand récit*-je: a *Magyar művészet* (1923) – belső kohéziójának leírásán; végső soron a modern magyar művészet újra-elbeszélésének, elbeszélhetőségének kérdését érinti. A magyar modernizmus története mind a mai napig az 1923-as „kinyilatkoztatás" hatása alatt, illetve „jegyében" áll. Ha sikerül – tanulmányok sorában – bizonyítanom, hogy a Fülep által létrehozott nagyelbeszélés teoretikus alapja és *lényege* a szimbolizmus (a szimbolista primitivizmus), akkor (remélhetően) elkerülhetetlen lesz a számvetés „a" tapasztalattal, hogy egy alapvetően szimbolista modernista olvasattal kommunikál *kánonként* – önként vagy kényszerből, egyetértőleg vagy a vita szándékával – minden azóta született interpretáció. (Még azok is, amelyek „új" kánonnak látszanak, pedig csak a fülepi origótól függő „ellenkánonok".) Bármennyire sürgetőnek tűnik is, addig biztos nem lesz sikeres a virtuális eszmecsere felújítása, a rendszerkritika, amíg nem ismerjük a kánon természetét, eredetét. Előfeltétele ez annak, hogy a Fülep életművétől immár hatástörténetileg elválaszthatatlan (magyar) modernizmus történetével újra érdemi párbeszédet kezdeményezhessünk.

Dolgozatomban egy olyan forrást elemzek, amely önmagában természetesen nem bizonyítja, de talán hihetőbbé teszi az alaphipotézist. Arra mutatok be egy példát, hogy a radikális műkritikus Fülep 1904 és 1906 között hogyan kapcsolódott a lehető legújabb avantgárdhoz: a szimbolizmushoz (a szó „csereértékéről" bővebben alább), és vált – nem csekély erőfeszítéssel: tanulással! – „szimbolistává". (Vö. *Soyez symboliste* [Legyen szimbolista!], jóllehet Fülep iróniája, nem úgy, mint Gauguiné, „titkos".)

Az alábbiakban, igaz, jóformán csak egy bő vázlatban, Fülep „Gauguin"-jéről és *egy* szimbolista szituációról lesz szó. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a *per definitionem* szimbolista „Gauguin"-élmény hogyan segítette Fülepet a szimbolizmus „lényegi" megértésében (elsajátításában), illetve, hogy később – amikor a receptív fázist már felváltotta a kreatív, a szerzőre oly jellemzően: jóformán azonnal –, milyen beállításban vált „Gauguin" a fülepi teória demonstrációjának (egyik) főszereplőjévé.[6] Arra azonban már csak a *Mai vallásos művészet (Montecassinói följegyzések)* című esszéről tervezett,[7] következő tanulmányban tudok válaszolni, hogy miért tűnt el (körülbelül 1913 körül), szinte nyomtalanul a Fülep-szövegekből, átadva (hűlt) helyét az ezt követően már kizárólagos jogokat birtokló „Cézanne"-nak. Különös figyelmet érdemelnek tehát e tekintetben is a szerző által szinte sosem nevesített források, illetve azok *természete*, hiszen Fülep ezekre, a belőlük nyert alapra építette előbb kritikai, esztétikai, majd „művészettörténet-filozófiai" konstrukcióit.

---

6 Itt természetesen nem Gauguin szakirodalmi pozícionálásáról van szó. Gauguinről ugyanúgy olvashatunk *Gauguin and Impressionism*, mint *Gauguin and the Origins of Symbolism* cím alatt; de ennek ellenére az, hogy Fülep számára a XX. század elején Gauguin „a" *par excellence* szimbolista festő, vitathatatlan.

7 Fülep Lajos: Mai vallásos művészet. (Montecassinói följegyzések.) [1913] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: Tímár Árpád. Budapest, 1995. 169–184.

Paul Gauguin: Soyez symboliste.
La Plume, 3. 1891. no. 41. 11.

Valószínűleg minden az 1904-es első párizsi úttal kezdődött. 1910-ben így írt az 1904. július-szeptemberi hónapokról: „Főleg érdekeltek Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Baudelaire, Flaubert, Stendhal stb. Verlaine-t már Magyarországon nagyon korán megismertem, k[örül]belül én voltam nálunk az első.”[8] Annyi egészen biztos – hiszen az efféle „emlékekkel” különösen óvatosan kell bánni –, hogy egy 1904. június 26-ára keltezett párizsi tárcájában már említette Verlaine-t,[9] illetve, hogy 1906 januárjában nagy esszét szentelt alakjának.[10]

8 *Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919.* Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeáll.: F. Csanak Dóra. Budapest, 1990. 22., 2. jegyzet.

9 Fülep Lajos: Szezon végén. [1904] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 53.

10 Fülep Lajos: Paul Verlain. [1906] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 176-180.

III.

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában őrzött kéziratos Fülep-hagyaték egy jelentős részét az évtizedek alatt készített jegyzetek teszik ki. Aránylag kevés közöttük a kritikai vagy művészettörténeti művekből származó kijegyzés. A dolgozat témáját adó pár oldalnyi szöveg az Ms 4577/4 jelzetű iratcsomóban[11] található és Fülep Meier-Graefe-jegyzetei közé simul (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1904)[12]; a *Gauguin und sein Kreis*-fejezetből kiírt részletek után, illetve azokat megszakítva következik (majd újra a német jön). Fülep az új – az eredetijét tekintve francia – szöveg elejére csak ennyit írt: „*Aurier.* Gauguin".[13] Erről lesz szó az alábbiakban.[14]

Az utolsó, még a Meier-Graefe-könyvhöz tartozó jegyzet a következő: „Gauguin – Giotto (tahiti) – Giotto alakjai – közel áll hozzá."[15] Az eredetiben, beszédes példaként Fülep „értelmező" jegyzettechnikájára is, ez áll: „G. Fayet úr Béziers-ben birtokol egy Gauguint, három félalakos bennszülött, felfoghatatlanul szépen beállítva, olyan tiszta vonalvezetéssel, zseniálisan kiemelve a háttérből, finom színekkel, hogy az ember azt gondolná, egy bájosabb, görögösebb Giotto született újjá."[16] Meier-Graefe reprodukálta is a művet.[17] Mindezek ellenére Fülep, és nem csak 1906–1907-ben, de tartósan, így még az 1923-ban megjelent *Magyar művészet*ben is, Cézanne-nak adresszálta az „új Giotto"-titulust.[18] S tette ezt, paradox módon, olyan művész-teoretikusok, elsősorban Emile Bernard és Maurice Denis közvetett vagy közvetlen hatására, akik egykor a „Gauguin-kör" eminensei voltak. (Csak emlékeztetőül: Fülep 1906-ban, második párizsi útja előtt, a szimbolista *Mercure de France* szerkesztőségébe vágyott [ők közölték pl. 1907-ben Bernard *Souvenirs sur Paul*

11 A 115 fóliónyi anyagra a továbbiakban a MTA Könyvtár, Kézirattár [továbbiakban: MTAKK], Ms 4577/4. jelzettel hivatkozom. A jegyzetek biztos, hogy 1904 és 1906 között készültek. Szerintem időben a lehető legközelebb az 1906-os párizsi úthoz (talán épp Párizsban), de lehet, hogy tévedek.

12 Természetesen majd a Meier-Graefe-jegyzetek is bővebb tárgyalást igényelnek. Az első kiadást használtam: Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* I–III. Stuttgart, 1904. [továbbiakban: Meier-Graefe 1904.] A műről legutóbb, további irodalommal: Grischka Petri: The English Edition of Julius Meier-Graefe's Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. *Visual Culture in Britain*, 6, 2005, 2. 171–188.

13 MTAKK, Ms 4577/4, 19.

14 Az MTAKK, Ms 4577/4-ben fennmaradt további, részben vagy egészben kijegyzetelt könyvek: Hugo von Tschudi: *Edouard Manet*. Berlin, 1902.; Camille Mauclair: *L'Impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*. Paris, 1903.; Paul Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*. Paris, 1899.

15 MTAKK, Ms 4577/4, 17.

16 Meier-Graefe 1904. i. m. I.: 377.

17 Meier-Graefe 1904. i. m. III.: 140. A mű: Paul Gauguin: Három tahiti; 1899; olaj, vászon; 73×94 cm; National Gallery of Scotland; Edinburgh; ltsz.: NG 2221.III.140.

18 Fülep Lajos: *Magyar művészet.* Budapest, 1923. 166–167.

Cézanne-ját], illetve, már Párizsban, Denis-ről akart cikket írni.) A párizsi szimbolista közegben személyesen is megtapasztalt „primitív” Cézanne-olvasat – bármilyen konkrét csatornán keresztül is ért el hozzá – minden olvasmányélményt felülírt.[19]

Fülep, a „tahiti Giotto”-rész előtt, még a következő, illusztris névsort közlő félmondatot idézte a német kötetből: „Gauguinre figyelmesek lesznek a modern szimbolisták: Verlaine, Moréas, Aurier, Ch. Morice, Retté, Stuart Merrill, Julien Leclerq stb.”[20] Szempontunkból is kulcsfontosságú nevek, de az indoklás miatt a kontextus sem érdektelen: „[Gauguin] szenvedett Európától, visszavágyott a trópusokra. Barátai megsajnálták. Maurice Denis és Lugné-Poë hívták fel rá a modern szimbolista költők [...][21] figyelmét, akik legtitkosabb céljaik különös ismétlődését és beteljesülését látták meg festészetében.”[22] Érdemes ezen a vonalon tovább haladni.

Gauguin *Soyez symboliste*-grafikája először a szimbolista *La Plume* 1891. január 1-jei, Jean Moréas szimbolizmusának szentelt számában jelent meg; a tekeredő írásszalagon a *Les Cantilènes*-felirat a költő 1886-os, azonos című kötetére utal. Nagy kitüntetés – egyben „önmenedzselő” erőfeszítéseinek egyik első gyümölcse – volt a felkérés, hiszen Moréas az egyik legbefolyásosabb szimbolista hírességnek számított. Ő publikálta 1886-ban az irodalmi szimbolizmus programját (*Le Symbolisme. Un manifeste littéraire*).[23] 1891-ben a *La Plume* hasábjain a következőképp indokolták Gauguin meghívását: „A legtehetségesebb fiatal művészek a saját művészetükben hasonló megújulásra törekszenek, mint az irodalomban a szimbolisták”, így pl. Gauguin is, „aki az impresszionisták tudós színezését a vonalak erőteljes egyszerűsítésével és szuggesztív szimbolizmussal egyesíti”.[24] Két hónappal később a *Mercure de France* 1891. márciusi száma közölte – a probléma a „levegőben” volt –, az egyik alapítószerkesztő, a kritikus és irodalmár G.-Albert Aurier (1865–1892) tollából, mintegy Moréas irodalmi programjának képzőművészeti pandanjaként, a *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin*[25] című újabb szimbolista manifesztumot.[26]

19 Minderről: Gosztonyi 2009. i. m.

20 MTAKK, Ms 4577/4, 17.

21 Ugyanaz a névsor, mint fent.

22 Meier-Graefe 1904. i. m. I.: 374.

23 Jean Moréas: A szimbolizmus. [1886] *Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták írásaiból.* A szövegeket válogatta, fordította és jegyzetekkel ellátta, a bevezetést írta: Maár Judit, Ádám Anikó. Budapest, 1995. 115–121.

24 Achille Delaroche: Les Annales du Symbolisme. *La Plume*, 3. 1891. no 41. 18.

25 G.-Albert Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. [1891] In: G.-Albert Aurier: *Oeuvres posthumes.* Paris, 1893. 205–219.

26 G-Albert Aurier-ről és a műről: Sharon Hirsh: Editor's Statement: Symbolist Art and Literature. *Art Journal*, 45, 1985, 2. 95–97.; James Kearns: *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle.* London, 1989. 1–52.; Dario Gamboni: Le „symbolisme en peinture” et la littérature. *Revue de l'art*, 96, 1992, 1. 13–23.; Michael Marlais: *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*. Pennsylvania, 1992. 105–147.; Juliet Simpson: *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*. Bern, 1999. 203–247.

Aurier a szövegben az új irány emblematikus műveként Gauguin *La lutte de Jacob avec l'Ange* című, 1888-as művét nevezte meg.[27] Fülep *„Aurier.* Gauguin" cím alatt ezt, a festészeti szimbolizmust az elméletben is megalapozó szöveget jegyzetelte ki és fordította le. Választása tendenciózusságához csak következményei mérhetők.

IV.

Fülep a modern művészetre vonatkozó „tárgyi", életrajzi és egyéb ismereteit Meier-Graefe könyvéből merítette. Így pl. az 1895-ös Gauguin–Strindberg-levélváltás és katalóguselőszó történetét is, amelyből tanulságként a saját szövegébe annyit emelt át, hogy Gauguint „nem értik a Strindbergek sem".[28] Szerencséje volt Meier-Graefével – bár ezúttal sem lenne könnyű dönteni ok és okozat: orientáló forrás és/vagy a könyvválasztásban is megnyilvánuló (alap)beállítódás között –, mivel a kézikönyv szerzője ugyanabból a tágabban értett párizsi művészeti közegből – az 1890-es évektől pl. Samuel Bing környezetéből – szerezte értesüléseit, de leginkább szemléletmódját és értékrendjét, mint ahová, nem utolsó sorban Rippl-Rónai miatt, Fülep is vágyott.[29] Fülep akár be is érhette volna a készen kapottakkal, de úgy tűnik, hogy az igazán fontosnak tűnő hivatkozásokat *eredetiben* is látni akarta. (Klasszikus tanulási folyamat: utánajárt a jegyzetekben citált irodalomnak.)

Aurier iránt támadt érdeklődése is, nagy valószínűséggel, Meier-Graefének köszönhető, aki a Gauguin-fejezetben – az 1893-ban megjelent *Oeuvres posthumes* alapján – két írását említette: az 1891-es *Le symbolisme en peinture*-t és az eredetileg 1892-ben a *Revue encyclopédique*-ban megjelent *Les peintres symbolistes* címűt.[30] A szövegekkel megismerkedve kiderült, hogy – a csak az egyiket ígérő *„Aurier.* Gauguin"-jegyzés ellenére –, Fülep is olvasta mindkettőt. De ő sem az eredeti folyóiratközléseket forgatta, hanem a két szimbolista írást egymás után közlő gyűjteményes kiadást; erre utal, hogy jegyzeteiben a két szöveg egymástól elválasztatlanul, a másodikra való bármilyen utalás, pl. cím, stb. nélkül: „összefolyik". Fülep természetesen csak magánhasználatra, emlékeztetőknek szánta a franciából készült (nyers) fordításokat, a mondatokat nem stilizálta, az értelmük azonban pontosan követi az eredetit. Fontos megjegyezni, hogy ez esetben sem – ahogy pl. Meier-Graefe Giotto/Gauguinjének

[27] Paul Gauguin: Látomás mise után. Jákob harca az angyallal; 1888; olaj, vászon; 72,2×91 cm; National Gallery of Scotland; Edinburgh; ltsz.: NG 1843.

[28] Fülep 1907. i. m. 356. – vö. Meier-Graefe 1904. i. m. I.: 375.

[29] Vö. pl. Kenworth Moffett: *Meier-Graefe as Art Critic*. München, 1971. 28. Rippl-Rónaihoz, e tekintetben: Földi Eszter: Georges Rodenbach és Rippl-Rónai. A Les Vierges története. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1997–2001. Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. Budapest, 2002. 275–287. Rippl-Rónai szerepére Fülep Gauguin-recepciójában szintén csak egy következő tanulmányban térhetek vissza.

[30] Meier-Graefe 1904. i. m. I.: 373., 1. jegyzet. A második írás: G.-Albert Aurier: Les peintres symbolistes. [1892] In: G.-Albert Aurier: *Oeuvres posthumes*. Paris, 1893. 293–309.

citálásánál sem – klasszikus, „reproduktív” másolásról, hanem értelmező, tartalmi kivonatokról, összefoglalókról: olykor szinte *interpretációkról* beszélhetünk. Az alábbiakban kommentált részletet mutatok be Fülep „Aurier-jából”.[31]

V.

Fülep háromszor írt érdemben és hosszabban Gauguinről. Önálló írása nem jelent meg róla[32], kétszer együtt elemezte Cézanne-nal (*Salon d'Automne*,[33] *Cézanne és Gauguin*[34]), de teoretikus szempontból kétségkívül az *Új művészi stílus*[35] című esszé a legfontosabb.

Fülep az említett szövegekben az impresszionizmus *antitéziseként* határozta meg Cézanne és Gauguin pozícióját, illetve hirdette az impresszionizmus végét. Ez már önmagában is szimbolista attitűd.[36] Erről a következőt találta Aurier-nál: „Az impresszionizmus egy változata a realizmusnak”.[37] Bővebben kifejtve és példákkal: „A cél még mindig a matéria szenzációja, [...] Pissarro és Monet a formákat és színeket másként adják vissza, mint Courbet, de [...] ők is csak a formákat és színeket adják vissza. Művészetük végső célja a materiális dolog[,] a reális dolog.”[38] Ezután következett – immár a személyektől eloldva – a már megelőlegezett, megsemmisítő konklúzió: „Az impresszionizmus egy speciális realizmus.”[39] Fülep is velük példálózott, amikor Cézanne-ról és Gauguinről ekképp nyilatkozott: „Ma már látjuk, hogy ő – Gauguinnel – egyenes reakció volt a Monet-k, Pissarrók impresszionizmusával szemben.”[40] (Csak részben tartozik ide, de szerencsés véletlenek folytán tudható, hogy Pissarro milyen rossz néven vette Aurier-től nevének ily

31 Nem lenne természetesen érdektelen Fülep kivonatos „fordításának” és az eredetinek szoros, szövegközpontú összeolvasása sem, különös tekintettel a kihagyott részekre. Engem azonban ezúttal – első nekifutásra – jobban érdekeltek azok a gondolatok, amelyeket Fülep kijegyzetelt és saját Gauguin-publikációiban felhasznált, mint azok a bekezdések, amelyeken valamiért átsiklott. Persze volt, hogy nem bírtam betartani ezt az önkorlátozást.

32 Egy Gauguin-cikkét 1907-ben feltehetően visszautasította *A Hét*. – vö. Fülep 1990. i. m. 81., 2. jegyzet.

33 Fülep Lajos: Salon d'Automne. [1906] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeálll.: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 324–328.

34 Fülep 1907. i. m. 355–359.

35 Fülep Lajos: Új művészi stílus. [1908] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeálll.: Tímár Árpád. Budapest, 1988. 367–390.

36 E tekintetben a legfontosabb: Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art.* Chicago–London, 1984.

37 MTAKK, Ms 4577/4, 19.

38 Uo.

39 Uo. – vö. mindháromhoz: Aurier 1891. i. m. 208.

40 Fülep 1907. i. m. 356.

módon történt – és mint láttuk: nem hatástalan – kiszerkesztését.[41]) A következőkben Fülep már csak a számára lényegesre összpontosított: jegyzeteiben nem szaporította tovább az impresszionizmust érintő negatív fejtegetések sorát, legfeljebb ha elmosolyodott azon, ahogy a pointillisták is megkapták a magukét (Aurier nagyjából „lebohócozta" őket, az általa használt jelző az „arlequinesque"),[42] de a tollat csak a következményeket tárgyaló bekezdésnél emelte fel újra: „Ezzel szemben, mint az irodalomban, egy ideista, sőt misztikus reaktio köszönt be. Gauguin: La lutte de Jacob avec l'Ange. Ezek nem az impresszionisták, sőt az ellentétjeik, hívhatják őket synthetistáknak, ideistáknak, symbolistáknak."[43] Az idézet, összevetve az eredetivel, jól szemlélteti Fülep teoretikus, „a" koncepcióra fókuszáló olvasásmódját. Az most szinte lényegtelen, hogy a két mondat nem pont egymás után következik, fontosabb az, hogy az elsőben, még „*idealista* reakció" („réaction idéaliste") szerepel,[44] és csak néhány sorral lejjebb olvasható – egyelőre még az eredetiben is magyarázat nélkül – a felsorolás: szintetisták, szimbolisták, „*ideisták*" („idéistes").[45] Fülep azonban, az értelmezés és (meg)értés hevében, már az első esetben is végrehajtotta a (valószínűleg önkéntelen) szócserét. Látszik, hogy *ez* érdekelte igazán. Nem is tévedett. Aurier szövegének az idealista/„ideista"-distinkció adja a teoretikus bázisát: nem véletlenül kezdte a szöveget egy Platón-mottóval és említette többször is a barlanghasonlatot. Aurier – az akadémiák által korrumpált „ideállal" szemben – az „ideára" („Idée") koncentrált. Oldalakat ugrott át Fülep az eredetiben, és hagyott ki a fordításból, hogy *ugyanott* és már részben a konklúzióval, folytassa. A szimbolista primitivizmus és/vagy „ideizmus" Fülep egész pályájára kiható definitív – „kettő az egyben" koncentráltságú – megalapozása ez: „Két főirány van a kultúrában végig: a realista és az ideista. Az első a legtöbbet képviselt irány a primitívektől s a renaissance [Fülep beszúrása: »Michel Angelo, Rembrandt«] egy részétől eltekintve[,] majdnem mindig uralkodik. Ez az irány a tárgyak, a valóságos formák – bár sokszor erős művészi értékű – visszaadása; csak hogy a művészet nem egyéb, mint representative materializációja annak, ami fenséges[,] és mi több[,] isteni van a világon – a gondolatnak, az ideának. A felsőbb művészet tehát csak ideista lehet."[46] Majd mintegy magyarázat-, illetve megerősítésképpen leírta, és alá is húzta, a francia eredetiből hiányzó, értelmező mondatot: „*De itt külön festői és nem irodalmi gondolatról van szó*."[47] Ezt Fülep az 1906-os *Salon d'Automne*-kritika szövegébe is beépítette: „Gauguin, nem visszalépve az anyagtól, hanem keresztüllépve rajta és mindenüvé magával vive azt, elmegy a

41 Belinda Thomson: Camille Pissarro and Symbolism: Some Thoughts Prompted by the Recent Discovery of an Annotated Article. *The Burlington Magazine*, 124. 1982. no 946. 14–23.

42 Aurier 1891. i. m. 207.

43 MTAKK, Ms 4577/4, 19. – vö. Aurier 1891. i. m. 209.

44 Aurier 1891. i. m. 209.

45 Uo.

46 MTAKK, Ms 4577/4, 19. – vö. Aurier 1891. i. m. 212.

47 MTAKK, Ms 4577/4, 19.

szimbólumokig, és ideákat (nem irodalmi, hanem tisztára festői és dekoratív jelekről van szó) talál meg az anyagban.”[48]

Az idézett mondat – az ismétlésen túl – a képzőművészeti szimbolizmus legfontosabb kérdésére: az „idea” és az „anyag”, továbbá az *ábrázolhatóság:* a (re)prezentáció általános problémájára is reagált. Fülep 1906–1907-es Cézanne- és Gauguin-elemzései is – csakúgy, mint a feldolgozott szimbolista elméletek, elsősorban és a mintakép-szerepben: a *Le symbolisme en peinture* fejtegetései –, az „anyag”, a „matéria” kérdései körül bonyolódtak. (Csakúgy, mint az eddig idézett mondatok szinte mindegyike.) „Mindketten az anyagból indultak ki.”[49] – hangsúlyozta Fülep Cézanne-nal és Gauguinnel kapcsolatban; és ő is így járt el: az „anyagból” indult ki, és a szimbolista teória kellős közepébe érkezett.

Azt bevezetőjében már az Aurier írásos hagyatékát 1893-ban kiadó Rémy de Gourmont is megjegyezte (ezt a kiadást használta Fülep), hogy ugyan a képzőművészeti szimbolizmus legkimerítőbb tárgyalása kétségkívül Aurier 1891-es tanulmánya, de a kiterjesztett definíció alapjául szolgáló első kísérlet egy évvel korábbi.[50] Aurier a *Mercure de France* legelső, 1890-es évfolyamának január 1-jei számában publikálta a *Les Isolés: Vincent van Gogh* című, sorozatnyitó esszéjét.[51] Ebben mutatta be az említett első szimbolizmus-meghatározást is. (A Van Gogh-esszé ismeretének egyelőre nem találtam nyomát a Fülep-hagyatékban.) Aurier cikkében, a definíció előkészítéseként, kitüntetett szerepet kapott az elképzelés, miszerint Van Gogh, akárcsak a többi holland festő, különösen érdeklődik az anyagok „materiális” szépségei, stb. iránt. De emellett – és ez benne a speciális –, a „lehető leggyakrabban tekinti úgy az anyagot [...], mint afféle, az Idea lefordítására szolgáló fantasztikus nyelvet”.[52] Vagyis – Aurier meghatározása szerint –: „Csaknem mindig szimbolista.” („C’est presque toujours un symboliste.”)[53] Majd gyorsan hozzátette, hogy persze nem *úgy*, mint az itáliai „primitívek”. Van Gogh ugyanis az ideáit „pontos, mérhető, tapintható formákba”, a „test” („chair”) és az „anyag” intenzitásába burkolja. „Majd minden vásznán ott rejlik, e formai burok, e legtestibb test (»chair très chair«), e leganyagibb anyag (»matière très matière«) alatt, az őt felfogni képes értelem számára, egy eszme, egy Idea; amely Idea a mű lényegi magja, és végső, kiváltó oka is egyben.”[54] Fülep legszebb, 1906–1907-ben – főképp Cézanne-ról – írott mondatait idézik ezek a karakteresen szimbolista sorok. „Az anyag szuggerálásában talán Cézanne ki is mondta az

48 Fülep 1906. i. m. 326.

49 Fülep 1906. i. m. 325.

50 Rémy de Gourmont: Notice. In: G.-Albert Aurier: *Oeuvres posthumes*. Paris, 1893. XIX–XX.

51 G.-Albert Aurier: Les Isolés. Vincent van Gogh. [1890] In: G.-Albert Aurier: *Oeuvres posthumes.* Paris, 1893. 257–268. – vö. Patricia Mathews: Aurier and Van Gogh: Criticism and Response. *The Art Bulletin*, 68, 1986, 1. 94–104.

52 Aurier 1890. i. m. 262.

53 Uo.

54 Uo.

utolsó szót."[55] – vélekedett Cézanne-ról, mint szimbolista „primitívről" (vagy fordítva), 1906 októberében, maga is.

Persze ehhez hasonlókat, ha kevésbé költői formában is, Fülep Aurier-jegyzetei között is találunk. A kulcsszó – eddig nem hívtam fel rá a figyelmet, pedig nem először bukkan fel –: a „fordítás": „De a piktúrának [...] a dolgok direkt reprezentátiója nem elemi célja. Végtörekvése az ideát kifejezni, a dolgokat áttévén egy speciális nyelvre. A tárgyaknak tehát *mint tárgyaknak még nincs értékük*. Csak mint jelek, *signumok, symbolumok* szerepelhetnek előtte. *La nature n'est qu'un alphabet*. A gondolatot leírni jelekkel, nem felejtvén el, hogy a signum, akármily fontos is, önmagában semmi[,] [...] ez a művész feladata."[56]

Fülep Gauguin művészetét is egyfajta „képírásként" interpretálta. Mintája ebben is Aurier lehetett, aki – nem elsőként és nem utoljára – a „jelek" világát olyan hatalmas ábécének („alphabet") nevezte, melyet csak a „zseni" tud kibetűzni.[57] „Gauguin... öt dolga úgy hat, mintha öt jelét látja az ember az egyiptomi képírásnak, komplikáltnak; csak ha minden Gauguin-képet és szobrot együtt lát az ember, akkor mondja rájuk, hogy – primitív művészet ez, mint ahogy ismernem kell az egyiptomi képírásnak minden jelét, hogy rámondjam, hogy primitív írás. Olyan primitív a Gauguin művészete, mint amilyen primitív az egyiptomi hieroglif írás."[58] – írta róla 1907-ben. A hieroglifa-hasonlat is 1891-ből, az Aurier-szövegből kerülhetett elemzői szókincsébe.[59] Az első, a jegyzetekhez szó szerint is jobban kötődő változat azonban, ezúttal is, 1906-os. Fülep a Cézanne és Gauguin közötti különbségek okát kutatta: „Mi a fontos még az eltérésükben? Talán az esztétika (Cézanne-nál ez nincs meg), mely ilyeténképpen szól hozzám a Gauguin művészetéből: la nature n'est qu'un alphabet. Ami azt is jelenti, hogy Gauguinnek az anyag [...] nem végcél, hanem – eszköz. Ezért fontos tudni azt, hogy a Gauguin művészete a szimbólumok, a festői ideák, a dekoratív jelek felé gravitál, s most már világos az is, miért nem irodalmi szimbólumokról és ideákról van itt szó, hanem tisztára festőiekről."[60]

Ezek után lássuk – ahogy Rémy de Gourmont is ajánlotta –, az első, Van Goghra alkalmazott megfogalmazás után, a szimbolizmus definíciójának „legnettebb" verzióját. A *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin* leghíresebb, legtöbbet idézett része ez. Fülep is érzékelte a jelentőségét, ezért, szinte szó szerinti fordításban, a teljes szövegrészt kimásolta. Beszédes, hogy a felsorolásban – eltérően az eredetitől, ahol az egyes „kategóriák" nevei a kurzívak –, csak a „szimbolista" és a „formákkal" szavakat húzta alá. Íme Aurier „rendszere": „A művészet felosztása tehát: 1.) ideista, mert egyetlen ideálja az idea kifejezése; 2.) *szimbolista*, mert az ideát *formákkal* fogja kifejezni[;] 3.) synthétikus, mert a formákat, jeleket egy általános összefoglalás szerint

55 Fülep 1906. i. m. 325.

56 MTAKK Ms 4577/4, 19–20. – vö. Aurier 1891. i. m. 213.

57 Aurier 1891. i. m. 213.

58 Fülep 1907. i. m. 357.

59 Pl. Aurier 1891. i. m. 217.

60 Fülep 1906. i. m. 326.

adja[;] 4.) szubjektív, mert a tárgyat sosem nézi mint tárgyat, hanem mint az egyén által felfogott, érzékelt ideát; 5.) dékoratív – következésképpen – mert a szorosan vett dekoratív piktúra, ahogy azt az egyiptomiak, a görögök s a primitívek értették, semmi egyéb, mint szubjektív, synthetikus, symbolista és ideista művészi manifesztáció.”[61] Majd összefoglalóan: „A dekoratív piktúra tehát az igazi”[62]. Természetesen Gauguin szintetikus dekoratív stílusa volt a kedvezményezettje, illetve a *modellje*, az árnyalt levezetésnek. Tudható, hogy Aurier a képzőművészetre és legfőképp Gauguinre vonatkozó információit magától az érintettől, de leginkább – akárcsak a Van Gogh-írás esetében –, Emile Bernard-tól szerezte.[63] Fülep a kéziratos kommentárban azonban, a részben autentikus részletek gazdagságával mit sem törődve, néhány képcím elsorolása előtt, a kérdést rövidre zárta: „Gauguin dolgai szimbolisták”.[64]

Az eddig idézettekből, így pl. a fenti pontokból is látszik, hogy szimbolizmus és primitivizmus egymást feltételezik ebben a rendszerben, illetve paradigmában. Fülepet a szimbolista primitivizmus – Cézanne és Gauguin miatt is –, különösen érdekelte. Ki is jegyezte a francia szövegből: „Ez a művészet egyszerű, spontán, primordial, olyan, mint a primitíveké, mint az a művészet, melyet az emberiség [beszúrva: »ösztönszerű«] genieje talált ki.”[65] Pár sorral lejjebb pedig külön kiemelte, mintegy szómagyarázatképp: „idée primordial – primordial = őseredeti, ős-alapú”. Zárójelben pedig, az 1906–1907-től tapasztalható, preraffaelliták iránt érzett – és publikációiban rendre szóba hozott –, ellenszenvének is hangot adott: „Ma már rendkívüli analízisekkel kell igazolni[,] ami akkor természetes volt. Az angol preraffaelliták csak a külsőségeket lesték el a primitívektől”; a szimbolisták azonban, „megtalálták a primitíveket, mert nem keresték őket”.[66] A francia eredetiben ez természetesen nem szerepel.

A fent említett szimbolista és/vagy „primitív” paradigmában, Cézanne és Gauguin sok szempontból „riválisok” voltak. Ma már tudjuk, hogy végül Cézanne maradt a porondon. Pedig nem sokkal a „rajt” után, 1906–1907-ben, a „Cézanne : Gauguin” még erős döntetlent ígért. Sőt: enyhe fölény volt tapasztalható Gauguin részéről, amit az biztosított a számára, hogy Cézanne-nal ellentétben „folytatható” volt, mert Fülep „rendszerében” holtában is a jövő emberének látszott. „[K]iindulás Cézanne, megérkezés Gauguin” – fogalmazott 1906-ban Fülep, majd hozzátette: „De nem befejezés!”[67] Fülep reményei szerint a Giottónál elejtett szálat kellett volna újra, jóllehet már csak a követőknek (egykori „körének”) felvenni.[68] Ennek, a szinte

61 MTAKK, Ms 4577/4, 21. – vö. Aurier 1891. i. m. 215–216.

62 MTAKK, Ms 4577/4, 21. – vö. Aurier 1891. i. m. 216.

63 Vö. pl. Simpson 1999. i. m. 203–214.

64 MTAKK, Ms 4577/4, 22.

65 Uo. Vö. Aurier 1891. i. m. 217.

66 Uo.

67 Fülep 1906. i. m. 325.

68 Vö. pl. Fülep 1908. i. m. 378–379.

eufórikus várakozásnak a dokumentumai a korai, Gauguint citáló írások, a filozofikus, „újidealizmust" hirdető *Hangok a jövőből* (1906)[69] és leginkább az *Új művészi stílus* (1908). A cím magáért beszél. Fülep szemében Gauguin volt a jövő stílusának záloga, sőt több annál. Fülep, aki könyvet tervezett az individualizmusról[70], egy új, monumentális, dekoratív stílus atyját, de leginkább egy eljövendő egységes világkép hírnökét (prófétáját!) üdvözölte Gauguinben. Dekoratív törekvéseinek párhuzamaként pedig – és ennek jelentőségét aligha lehet túlbecsülni – Mallarmé „abszolút írásra" vonatkozó erőfeszítéseit nevezte meg.[71]

Az 1891-es Aurier-manifesztum utolsó, Fülep által kijegyzetelt sorai is erre az eljövendő, világképformáló, monumentális dekoratív stílusra vonatkoztak: „Gauguin elsősorban dekoratív – dolgai szűknek érzik a vászon kereteit. Mintha óriási freskók töredékei volnának."[72] Ezt követte az eredetiben a Fülep által már nem idézett felszólítás: „Adjatok neki falakat!" („des murs! des murs! Donnez-lui des murs!")[73]

A második, *Les peintres symbolistes* (1892) című, nagyságrendekkel kisebb jelentőségű Aurier-szövegből jóval kevesebb jegyzetet készített Fülep. Az írás – a változatosság kedvéért, Platón helyett – egy Plótinosz-mottóval kezdődött. A címből is látszik, hogy a megnevezés kérdése egyelőre nyugvópontra jutott. Nincs is benne sok újdonság. Talán csak annyi, hogy Gauguin mellett – innen a cím többes száma – további szimbolisták is említésre kerültek: így pl. Odilon Redon, Paul Sérusier, Emile Bernard, Maurice Denis („mélyen misztikus, de olyan fajta[,] mint Gauguin és Bernard, tökéletes stílű, egyszerű víziójú"), Pierre Bonnard, Edouard Vuillard stb.[74]

VI.

Zárásképpen, a *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin* későbbi hatására, helyesebben: *jelenlétére*, mutatok két példát a Fülep-életműben: egy biztost és egy bizonytalant. 1.: Fülep szimbolista tapasztalatainak hatása nem a vizsgált korai szövegekben, hanem egy 1913-as, már az itáliai tartózkodás alatt született nagy esszében bontakozott ki a legteljesebben. A *Mai vallásos művészet* (*Montecassinói följegyzések*) című írásban, amely sok szempontból a szimbolista Fülep (részben már a teológiától áthatott) programszövege, több mint ismerős mondatokra találunk: „A szellem kifejezésének módja nem közvetlen, hanem közvetett: *szimbolikus*. Minél tökéletesebb a szimbólum, annál hívebben fejezi ki a szimbolizált dolgot. Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet."[75] Példái Luca Signorelli és Michelangelo voltak.

69 Vö. Perecz László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia".* Budapest, 2008. 186–190.

70 Vö. Fülep 1990. i. m. 414. (Az ott említettekkel szemben természetesen nem „kézirattöredékekről" van szó.)

71 Fülep 1908. i. m. 383.

72 MTAKK, Ms 4577/4, 23. – vö. Aurier 1891. 219.

73 Aurier 1891. 219.

74 MTAKK, Ms 4577/4, 25. – vö. Aurier 1892. 308.

Majd különösen árulkodó módon visszautalt az 1906–1907-es Cézanne-publikációkra: „Az anyagnak ábrázolása – függetlenül a tárgytól, szüzsétől – oly tökéletes, oly monumentális lehet, hogy önmagában képes a szellem örökkévaló lényegét szimbolizálni, sejtetni. Hirtelen eszembe ötlik, amit jó néhány évvel ezelőtt Cézanne csöndéleteiről írtam valahova: hogy az ő szikla módjára megalkotott monumentális almái és körtéi, citromai és narancsai az emberben ugyanazt az áhítatos és szent érzést keltik, amit Giotto Madonnái. [...] Ez a nagy művészet, ez a minden asszociáció és allegória nélkül való szimbolizmus. Az anyagnak olyan szublimálása, hogy önmagának a legnagyobb ellentétét, a szellemet fejezze ki adekvátul.”[76] Mindezt a megelőzőkkel, a dolgozatban korábban idézettekkel – a *Le symbolisme en peinture*-rel vagy a *Les Isolés: Vincent van* Gogh-gal – összeolvasva talán hihetőbbé válik az alapkoncepció is. Azt már csak a teljesség kedvéért említem, hogy az allegóriát elítélő fordulatnak is az Aurier-szöveg a legvalószínűbb, de legalábbis a legkézenfekvőbb forrása.[77] 2.: Aurier 1891-ben úgy fogalmazott, hogy a valódi művészt egyfajta lelki ajándék, adomány („don”) birtoklása különbözteti meg a társadalom többi tagjától: „Ennek az ajándéknak köszönhető, hogy a művészet, amely *befejezett* (»complet«), *tökéletes* (»parfait«) és *abszolút* (»absolu«), végül is létezik (»existe enfin«).”[78] Ismerős mondat. Lehet ugyan véletlen, de még a szavak sorrendje is megegyezik. „Mert a művészi alkotás helyzete csodálatosan paradox: önmagában *befejezett*, *tökéletes* és *abszolút* valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe és csak benne válik érthetővé”[79] – olvasható a *Magyar művészet* legelején. A gondolat 1923-ban kinyomtatott folytatása így hangzik: „Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációjának problémája ez.”[80] Elképzelhető, hogy a *Magyar művészet* „művészet-történet-filozófiai” konstrukciója mögött is a „szimbolista” ideatan jelenlétével lehet számolni? Ha igen, akkor a fent idézett sorokban az „akadémikus” „Idéal” helyett az Aurier-i „Idée” historizálását tűzte ki célul – az „existe enfin”, vagyis egyfajta örök „jelen” ellenében – a szerző. Nem kizárt, hogy 1906–1907-ből 1923-ra nem csak a „primitív” Cézanne primátusa maradt, hanem a francia eredetikben hol Platónra, hol Plótinoszra hivatkozó „szimbolista” ideatan, az „ideizmus” is. Ezekre, a talán örökre rejtve maradó előfeltevésekre tekintettel sem érdektelen, sőt – szó szerint véve – igazából több, mint ironikus, a *Magyar művészet* Gauguintől(!) vett mottója: „D'où venons-nous? / Que sommes-nous? / Où allons-nous?”[81]

75 Fülep 1913. i. m. 182.

76 Fülep 1913. 183.

77 Vö. MTAKK, Ms 4577/4, 22: „Nem allegória, mert az már hazug; hanem a tiszta és magában álló idea, mely a formából folyik. Mely nincs semmi mással összekötve.”

78 Aurier 1891. i. m. 218. Kiemelések tőlem.

79 Fülep 1923. i. m. 12. Kiemelések tőlem.

80 Uo., 13.

81 Uo., 11. A mű: Paul Gauguin: Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?; 1897–1898; olaj, vászon; 139,1×374,6 cm; Museum of Fine Arts; Boston; Tompkins Collection–Arthur Gordon Tompkins Fund; ltsz.: 36.270.

Sokértelmű kapcsolatteremtési kísérlet, intézeti értekezlet után a könyvtárban. Marosi balján Végh János, jobbján Galavics Géza akadémikus, az előtérben az Intézet jelenlegi igazgatójának, Beke Lászlónak a fejebúbja, mellette Mészáros Lívia, az Intézet gondozónője. A háttérben Tímár Árpád Barki Gergővel beszélget, 2009. Fotó: Markója Csilla.

Marosi Ernő Rényi Andrással beszélget, Széphelyi F. György védése után. A háttérben Prokopp Mária és Eörsi Anna, illetve a két opponens, Pataki Gábor és Gosztonyi Ferenc, 2009. Fotó: Markója Csilla.