

Somhegyi Zoltán

AZ ÖNMAGÁT SZAGOLÓ ILLAT KRITIKÁJA

Popper Leó művészetfilozófiája és képzőművészeti alkotásai

Írásom főszereplőjét, a századforduló kivételes tehetségű, ám sajnos igen fiatalon elhunyt műkritikusát, Popper Leót ma már nem szükséges részletesen bemutatni. A huszadik század elejei magyar művészet és szellemi élet iránt érdeklődők már több mint egy évtizede forgathatják a Popper „összkiadást”, válogatott írásait pedig még régebben.¹ Amiről azonban az első kötet megjelenése óta (1983) írt ismertetésekben kevesebb szó esett, az Popper saját művészeti tevékenysége. Jelen írásomban tehát művészetfilozófiájának ismertetése mellett néhány rajzának elemzése révén kívánom ezt a hiányt részben pótolni.

Első olvasatban zavart kelthet az alcímbe szereplő „művészetfilozófia” és az első mondatomban lévő „műkritikus” illetve a „fiatalon elhunyt” kifejezések. Ugyanis általában agg filozófusok tekintélyes életművét szoktuk művészetfilozófiának, esztétikai rendszernek stb. tekinteni, ezzel szemben pedig a még huszonötödik születésnapját sem megérő, és egy vékonyka könyvben publikálható életművével Popper amolyan kezdőnek vagy még inkább befejezetlennek tűnhet.

A másik potenciálisan felmerülő ellentmondás pedig a „műkritikus” és a „művészetfilozófia” fogalmak között van. A művészet és annak története iránt érdeklődő olvasó vagy szakember gyakran, és főleg a tárgyalt korszak monarchiabeli ítéseitől nem várja el, hogy kritikáik háttérében átgondolt és következetes esztétikai rendszer álljon. De erről később. Egyelőre – csupán a történeti elhelyez(ke)dés kedvéért – nézzük a tényeket:²

Popper Leó (1886–1911) Budapesten született értelmiségi családban. Apja a Zeneakadémia csellótanára és a Hubay-vonósnégyes tagja volt. Popper Leó otthonról hozott zenei érdeklődése, mint azt majd látni fogjuk, nemcsak zene-, hanem képzőművészeti írásaiban is fontos szerepet töltött be. Eleinte gyakorló művésznek készült, mind a Zeneakadémia hegedűszakára (1900), mind pedig a Képzőművészeti Főiskola festőszakára felvették (1903); 1906-ban Nagybányán is járt amolyan nyári-tanfolyamra, emellett rajzolt, mintázott, azonban tüdőbaja miatt végül is egyik művészeti ágat sem gyakorolhatta. Az elvesztett műremekekért kárpótol minket az a néhány esszé, melyeket élete utolsó éveiben írt és publikált, jórészt német folyóiratokban. Ekkoriban azonban már egyre többet betegeskedett, és valójában szanatóriumról szanatóriumra járt.

Munkáinak publikálásában és elismertetésében nagy segítséget nyújtott neki barátja, Lukács György, akinek tulajdonképpen Popper teljes el-nem-felejtettségét is köszönhetjük. Barátságuk gyerekkorukban kezdődött. Popper Dávid – Leó apja – tanította csellózni Lukács húgát. Popper volt szinte az egyetlen, akivel Lukács valamennyi alapkérdésben egyetértett, ugyanakkor a konkrét „szakterület” szintjén egyfajta felosztást is megfigyelhetünk: Popper főleg képzőművészettel és zenével foglalkozott, Lukács pedig ekkoriban még leginkább irodalommal. Közös érdeklődésükre és elszántságukra jellemző, hogy közösen szerkesztett folyóiratot is terveztek „Fúga” címmel, melyről korabeli „harcostársukat”, Fülep Lajost is értesítették.³

Lukács nemcsak egyetértett Popperrel, hanem – ami, ismerve az ő macacsságát még meglepőbbnek tűnik – még hallgatott is rá.⁴ Popper tárgyalásakor azonban Lukács nemcsak azért megkerülhetetlen, mert a modern Popper-kutatás jórészt 1965 után indult meg,⁵ hanem mert néhány – a műkritikus rövid élete miatt kifejtetlenül maradt – popperi gondolat, mint majd látni fogjuk, Lukács életművében köszön vissza.

Mellette a korai méltatók és újrafelfedezők közé kell sorolni Tolnay Károlyt is, aki már 1969-ben, a Budapesten tartott XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson tartott Brueghel-előadásának elején felhívta a figyelmet Popper-kutatásaira és az 1910-ben írt Brueghel-tanulmányára, mint „*a legszebb oldalak, melyeket Brueghel-ről valaha is írtak.*”⁶

Miben is áll valójában Popper kiválósága? Amint azt a bevezetőben említettem, a korabeli műkritika még egyáltalán nem feltétlenül párosult pontosan körvonalazott esztétikai rendszerrel vagy elképzeléssel. Ennek egyik fő oka az lehet, hogy a korban még nem létezett önálló műkritika, hanem a művészetről való írás vagy a műkereskedelemmel fonódott össze, vagy olyan szerzők tollából született meg, akik sok más egyéb témájuk mellett foglalkoztak csak a művészettel.⁷

Véleményem szerint tehát Popper egyik legfőbb erénye éppen az, hogy eszéinek tömör és emellett gyakran szépirodalmi stílusa mögött biztos ítélőkészség és átgondolt rendszer áll. Hirtelen halála meggátolta abban, hogy a rendszert külön felvázolja, de a megmaradt írásaiból ez valamennyire rekonstruálható.

Egyik legelső, 1906-ban keletkezett írása, a *Dialógus a művészetről*⁸ két álláspont ütköztetését és félig-kibékítését célozza meg. A dialógus két résztvevője („A” és „B”) a műalkotások zártságáról és nyitottságáról vitáznak. „A” véleménye szerint a zárt művek jellemzője a beteljesülés, a meglepetés, a végső, míg a nyitott hordozza az ígéretet, a vágyat, a végső előttit. „B” ezzel szemben mind a kategóriákat, mind a példákat (Rodin Paolo és Francescája és Csókja) csak a művek formai elemzéseként értelmezi. Szerinte a művek állandóan nyitottak, csak az azt szemlélő befogadóval együtt alkotnak lezárt kör. Ezáltal az ember (az alkotó és a befogadó) ad látszólag a műnek, de valójában saját magának örökkévalóságot, azt a végtelenséget, melyet véges

élete révén elvesztett: „A művészet révén elveszünk a természettől azt, amit a természet életünk révén elvett tőlünk: a végtelenséget.”⁹

A dialogikus forma pedig felvet egy fontos kérdést: a két álláspont közül vajon melyik lehet Popperé? A kutatás nem tudta egyértelműen eldönteni a kérdést. Bonyhai Gábor valószínűsíti, hogy a mű egyfajta összefoglalása a két filozófus (Popper és Lukács) beszélgetéseinek, vagy pedig mindkettő Popper véleményét tükrözi.¹⁰ Radnóti Sándor ezzel szemben egyértelműen azonosítja „A”-t Popperrel és „B”-t Lukáccsal.¹¹ Annyi mindenesetre biztos, hogy a nyitott mű mint kategória itt jelenik meg először, és a zárás, a befogadás problémája pedig átvezet egy következő nagy kérdéskörhöz, a félreértési elmélethez.

Ez tulajdonképpen a legvitatottabb és egyben leghíresebb popperi fogalom. Az eredeti elképzelés¹² lényege, hogy a művészettörténeti fejlődés legfőbb mozgatórugója a félreértés. Ezt Popper azzal magyarázza, hogy ahogyan egy elmúlt korszakot nem, úgy egy másik embert (tehát egy művészt) sem ismerhetünk meg teljesen, mégis, a mű hatással van ránk, tehát valamit átveszünk (vagy kicsit passzívabb értelemben: kapunk) belőle, de azt – félreértve. Így már félreértve is adjuk tovább a megértettnek hitt elemet. Ezáltal a művek (receptiójának) története a félreértések sorozata. Ugyanakkor ez a félreértés nemcsak a műalkotás és annak befogadója között áll fenn, hanem a mű és annak alkotója között. Mind a művész, mind a befogadó a saját félreértésével gazdagítja a művet. (Ezért szokás ugyanezt a gondolatot „kettős félreértésnek” is nevezni, utalva arra, hogy a mű mindkét oldalról, alkotói és befogadói oldalról is félreértésnek van kitéve.)

Magát a gondolatmenetet Popper sosem publikálta.¹³ Hosszabb-rövidebb feljegyzések maradtak magyar és német nyelven a vázlatok között, de komolyabb „karriert” az elmélet csak később, elsősorban Lukácsnál, illetve Lukács révén futott be. Ezek alapján igazat kell adnunk Radnóti Sándornak, aki tulajdonképpen csupán ötletadónak tartja Poppert: „...a 70-es években újra felfedezték a Lukács által egész életében mindig is méltatott, fiatalon meghalt barátját, Popper Leót, akitől a szükségszerű félreértés ötlete, de semmiképpen sem elmélete származik.”¹⁴

Tehát a fogalmat Lukács kezdte el alkalmazni, még Popper életében. Egy eredetileg 1910-ben, a hatvanéves Alexander Bernát-Festschriftben megjelent tanulmányában, az irodalmi hatással kapcsolatban így írt: „A fő különbség, amit itt tennünk kell, az adekvát és inadekvát hatások különbsége. (Erre a kérdésre és a vele szoros összefüggésben levőkre Popper Leó barátom hívta fel a figyelmet beszélgetésekkel, és ez idő szerint még ki nem adott dolgozataival. Ő »félreértés«-nek nevezi az inadekvát hatást, és mivel ezt a kifejezést és azt, amit fed, nagyrészt az ő értelmében használom, kötelességemnek tartom itt az ő prioritását megállapítani.) Ez a különbségtevés nem esik össze az esztétikai és nem-esztétikai hatás különbségével. Adekvát hatásnak valamely irodalmi mű formájából következő hatásokat nevezek, és inadekvátnak olyant,

amelyet ennek meg nem látása, vagy rosszul meglátása, tehát valami – a forma szempontjából – véletlen hoz létre.”¹⁵

Bonyhai Gábor egy 1980-as interjújában kitágította a popperi félreértés-elmélet kategóriáját: „Popper számára nem módszertani, hanem ontológiai kategória volt a félreértés: a művészetnek létmódja az, hogy olyan kommunikációs folyamatban létezik, melynek lényege az említett, »termékeny félreértés«, azaz a kreatív befogadás.”¹⁶ Ennek további állomása Hévízi Ottó meglátása, aki három értelmezési szinten vizsgálja a félreértést: történeti, fenomenológiai és ontológiai szinten.¹⁷

Rövid kitekintésként fontosnak tartom megemlíteni azt az egyébként szintén Bonyhai nevéhez köthető eredményt, hogy Popper nevét megismertette a modern irodalmi hermeneutika kutatóival. Egy 1981 körül keletkezett és 1984-ben publikált tanulmányában röviden megemlíti Hans-Robert Jauss – azóta magyarul is megjelent – elemzését Popper kettős félreértéséről.¹⁸ Azt már szerényen nem teszi hozzá, de például a fentebb említett interjúból kiderül, hogy Popper munkásságára ő hívta fel a híres irodalomtudós figyelmét az 1980-as konstanzi kongresszuson.

Jauss olvasatára azonban egy különös részlet miatt érdemes kitérni: „[Popper – S. Z.] *Elfeledettségének egyik személyes és történeti oka kortársának, barátjának és ellenfelének, Lukács Györgynek a sikere, akinek Heidelbergi művészetfilozófiája (1912–14 között született, de csak 1974-ben jelent meg) bevallottan a popperi gondolatok kidolgozása volt, ami után útjaik – egy nevezetes ponton – hamarosan elváltak.*”¹⁹ Őszintén szólva ezt eléggé furcsának találom. Amint fentebb láttuk, Lukács sosem tagadta, hogy a félreértés-elmélet – még ha ő később adekvát és inadekvát-hatásnak nevezi is – a Popperrel folytatott beszélgetések eredménye. A másik különös megfogalmazás Jaussnál az „*utak egy nevezetes ponton való elválása*”. Popper ugyanis 1911-ben meghalt.²⁰

Másik megjegyzésem az ellen irányul, hogy Jauss egyértelműen behelyettesíti a Dialógus két beszélgetőjét Popperrel és Lukáccsal, amelyet véleményem szerint a szövegben nem támaszt alá elegendő bizonyíték.²¹ Jaussnak azzal a meglátásával viszont teljesen egyet tudok érteni, hogy Popper számára a riegei Kunstwollen volt a meghaladandó (vagy, nevezzük tisztelettudóbban: kiinduló-) pont.²² Riegl szerint ugyanis a Kunstwollen révén a művész „veszteség” nélkül viszi át a műbe a létrejöttét ösztönző művészi szándékot, és ezt a befogadó ugyanilyen gond nélkül, adekvátan (Lukács) fogja fel. Való igaz, hogy Popper ezt továbbfejlesztve, pontosítva látja, és a folyamatba belevieszi a szándék meglátását zavaró, rosszabb esetben akadályozó tényezőket.

Az elmélet hatásával egy másik tudósnál is találkozunk: Hauser Arnoldnál. Bonyhai szinte plágiummal vádolja Hausert,²³ annyi valóban tény, hogy a Művészettörténet filozófiájának „Megértés és félreértés” című fejezetében nem fordul elő nemhogy Popper, de még csak Lukács neve sem. Ebben a részben Hauser a műalkotásoknak a maguk történeti mivoltában teljesen so-

sem megérthető voltát tárgyalja, és ezáltal elismeri minden újabb kor újraértelmezési igényének jogosságát.²⁴

A kérdés igen kényes. Az elmélet ugyanis valóban kibontható akár a „bevallott” irodalom révén (például Schleiermacher, Dilthey), de nem zárható ki a Popper–Lukács irány sem – akiknek eszméit, ha máshol nem, a Vasárnapikörből ismerhette, Popperét akkor persze már csak hírből. Ez utóbbi mellett még egy érv szól: Márkus György több helyen hangsúlyozta, hogy Lukács sokáig lappangó heidelbergi művészetfilozófiájának és esztétikájának kéziratot példányai a baráti körben közkézen forogtak.²⁵ A kérdés eldöntéséhez Hauser „önéletrajzi” könyvében²⁶ sajnos nem találunk segítséget.

Popper műveire visszatérve elérkezünk legfontosabb kérdésköréhez: az anyag–forma viszonyhoz. Az anyag, anyagszerűség, a forma meghatározó volta a legtöbb tanulmányában központi szerepet tölt be. Tulajdonképpen jogos Philippe Despoix felvetése, aki a forma-anyag probléma felől értelmezi a félreértés–elméletet is. Szerinte a termékeny félreértést az a megoldhatatlan nehézség szüli, hogy a művész az anyaghoz megfelelő formát próbál hozzárendelni.²⁷

Popper egyik leghíresebb tanulmányában, mely magyarul az „Idősebb Peter Brueghel” címet viseli, fejt ki legérdekesebben az anyaggal kapcsolatos nézeteit.²⁸ Egészen eredeti módon kapcsolja össze Brueghelt és Cézanne-t. Az egymástól több évszázados távolságban lévő két festőt egy sajátos festészeti probléma azonos megoldási kísérlete alapján kapcsolja össze: ez pedig a test és a levegő megjelenítése. Szerinte ez a két festő olyan – ma úgy mondanánk – kézzelfoghatóan jelenítette meg a testek közötti légréteget, hogy az *„...elzárja a testet a világtól, mint semmi azelőtt, és mégis újra és egészen mélyen egyesíti a világgal.”*²⁹

Ami azonban ennél lényegesebb, az az ebből következő eredmény. Azáltal, hogy a festményen megjelenő testek (dolgozók, élőlények – egyszerűen formák) egyesültek, kialakult a festészet homogén őszánya. Ebben az anyagban aztán benne van minden őt konstituáló anyagból egy kis elem. Ettől lesz ez az „Allteig” homogén és „univerzális”.³⁰

Az elmélet aztán szükségképpen hozta magával Popper szembefordulását az impresszionizmussal. A Brueghel-tanulmányban a példaként felhozott két festő ereje abban áll, hogy szembeállítja az őket megelőző művészettel: Brueghelt a cinquecentóval, Cézanne-t pedig az impresszionistákkal. Popper szerint az impresszionizmusban a levegő bontotta fel és olvasztotta magába a formát, és nem tudott kialakulni a fentebb említett Allteig.

Ugyanezt a gondolatmenetet, tehát az impresszionizmus-kritikát igazából egy nem sokkal ezután, még szintén 1910-ben, német nyelven megjelenő tanulmányában folytatja.³¹ Ebben egy általános giccs-elmélet felvázolására tesz bátor, de kidolgozatlan kísérletet. Mottóul egy Goethe-idézetet ír – „A dilettáns sohasem a tárgyat, mindig csak a tárggyal kapcsolatos érzéseit ábrázolja”. Mint látni fogjuk, a dilettáns itt behelyettesíthető a „giccskészítővel”. Természetes, hogy Goethe még nem alkalmazhatta ezt a későbbi kifeje-

zést. A giccs megjelenése összefügg a tömegtermelés 19. század közepi kialakulásával. Goethe korában még legfeljebb csak tehetségtelen (rossz?) művészek voltak. Mindez persze nem befolyásolja a mottó találót voltát.

Maga a tanulmány arra az alapötletre épül, hogy a giccs voltaképpen formátlan. Azonban nem „amorf” értelemben, hanem azért, hogy „*a forma elvesztette azokat a követelményeket, amelyek létrehozták; ahol saját okai helyébe más okok lépnek, melyek a forma értékeit tagadják és kompromittálják; vagy ahol a formából egy véletlen, nem lényegéhez tartozó élvezet származik, és olyan új forma keletkezik, mely csak ezt az élvezetet akarja létrehozni, és semmi egyebet, az egész bonyolult művet erre a minimumra redukálva.*”³² Ma ezt egyszerűen a forma öncélúságának mondanánk.

De hogy jön mindehhez az impresszionizmus? A goethei mottó elemzésekor Popper a dilettáns (rossz, giccses) művészet fő jellegzetességének a forma erejét, túlsúlyát, hatalmát véli. Az impresszionizmus ellen tehát az a fő vád, hogy „*a forma hangulatát adja a forma helyett, a dolgok illatát a dolgok helyett; vagyis valami olyat, aminek rögtön meg kell semmisítenie önmagát, mert nincs vele az alap, melyből megújíthatnák.*”³³ Az illat azonban nem tudja önmagát szagolni.

Ezzel szemben tehát Poppnernél Cézanne művészete a követendő példa, aki éppen a forma forma-jellegét, tektonikus voltát emeli ki. Lelkesedését a kompozíció elsőbbségét hirdető festészeti felfogás vívja ki. A kétféle stílus közötti fő különbséget legtalálóbban egy aforizmájában foglalta össze: „*Bei den Impressionisten ist das Fleisch die erste Luftschichte; bei Cézanne ist die Luft die letzte Haut.*”³⁴

Cézanne mellett a kortárs francia festők közül még (természetesen) a fauve-okat emeli ki. Szinte egyedülálló a meglátása, hogy a fauve-izmus képviselői csak szükségből „kiáltanak”. Párizsi levelében³⁵ kettős metaforával érvel: a modern nyugati művészet az „*impresszionizmus stíluskáoszából*” a csend, béke és a tektonika felé vezet, de éppen ennek a nyugodt művészetnek kell „*ordítania*”, hogy „*meghallják*”. Alátámasztásul idézi Matisse egy manifestumát: „*Amiről én álmodom, az a kiegyensúlyozottság, a tisztaság, a nyugalom művészete.*”³⁶

Érdemes megállni a „*kiegyensúlyozottság*” szónál. Eddigi elemzői nem vették figyelembe, hogy mennyire fontos szempont ez a popperi esztétikában. A bécsi Goya-kiállításról szóló beszámolójában fogalmazza meg először az „*ezer súllyal kiszúrozott egyensúly*” fontosságát: „*Minden művészi formák legmélyebb ereje, metafizikus ereje: az egyensúly.*”³⁷ Az egyensúly azonban nemcsak a kész kompozíciók, hanem azok előképe, a mozgások esetében is döntő jelentőségű: „*az olyan mozgás szuggesztív, amelyik az érzékek számára egyensúlyként és arányosságként fejeződik ki, és valószínűvé teszi magát.*” – írja a Repülőgép esztétikájáról szóló tanulmányában.³⁸

Visszatérve az impresszionizmus popperi meghaladására, ezt nemcsak a festészettel, hanem a szobrászattal kapcsolatban is megfigyelhetjük. És ami

a legfontosabb, a kiindulópont itt is ugyanaz, mint a festészetnél: az anyag: a kő; a súlyos, súllyal rendelkező alap. Olyan alap ez, melyet nem szabad letagadni. Ha a szobor letagadja kőből-levőségét, nem szobor többé. Így jut el ahhoz a híres megállapításához, hogy „*minden jó szobor torzó*”.³⁹ A kiálló végtag már egy állomás a súlyos anyag(i)-alapú mű anyagtalánítására. Ez ellen a természet is fellép: az évszázadok alatt a legtöbb szobor torzóvá lesz.

Az elmondottak miatt részesíti előnybe Maillolt Rodinnél. Rodin impreszionisztikus művészete az anyag ellenében dolgozik, anyagtalánítja, követleníti a követ. Marad a felület, a tapinthatóság mindenhatósága. Ezzel szemben Maillol kubusos (tektonikus) súlyossága az ideális Popper elképzelése szerint.

A szobrászat kérdéseiről egy másik, rövidebb írásában is foglalkozik Meunier műveivel kapcsolatban, amely egyben kiváló alkalmat nyújt arra, hogy Popper véleményét összehasonlítsuk három kortársáéval, időrendi sorrendben: Fülep, Alexander és Simmel egy-egy, ugyanezen művészről szóló tanulmánya alapján.

Meunier műveinek vizsgálatakor⁴⁰ Poppert nem az anyag és az abból következő forma kérdése, hanem a pátosz érdekli. Munkásokat ábrázoló szobraiban a paradoxont értékeli: azt, ahogyan a munkás nyomorát és emellett a test(é)ben feszülő erőt egyszerre képes láttatni. Szembeszáll azonban a művész szocialista-művészként való beskatulyázásával, sőt, éppen azt hangsúlyozza, hogy Meunier nem agitátor. Azáltal, hogy a munkást nemcsak elesett munkásként, hanem a munkán úrrá lenni tudó, erőtlől duzzadó emberként jeleníti meg, éppen az egysíkú propagandaművészet csapdáját kerüli el.

Fülep Lajos egy 1905-ös írásában⁴¹ deduktív módon közelít a művészhez, a társadalmi háttérből jut el a szobrász egyéniségéhez. Ez még korántsem volna annyira izgalmas. A tanulmány második felében azonban egy Popperéhez nagyon hasonló irányba indul: a munkát nem egy új témának tekinti ebben a szobrászatban, hanem szerinte a munkás a munka révén kapcsolódik a világba, az Életbe. „*Maga az Élet legfőbb jegye az ő művészetének. A differentia specificája pedig ennek a művészetnek a munka öntudata.*”⁴² Ezáltal viszont a munka egységesíti is a munkásokat, arcuk azonos, egyénietlen lesz.

Alexander Bernát korabeli véleményét ugyanerről a szobrászról egy 1907-ben tartott előadásából⁴³ ismerhetjük. Érdekes megfigyelni, hogy egyes fülepi gondolatok szinte szó szerint térnek vissza. Alexander abból indul ki, hogy Meunier „*életet akar ábrázolni*”.⁴⁴ A test és tér kapcsolatát hangsúlyozza. Megítélése szerint Meunier nagysága abban áll, hogy az ábrázolt munkás szinte kitör a testből, a teret, a „*testi munka terét*”⁴⁵ mint új, modern fenomént akarja meghódítani, minden ízében monumentalitásra törekszik. Magyarázatként pedig főleg szociális okokat hoz fel.

Harmadik kitekintésként pedig Simmel 1911-es tanulmányát idézem.⁴⁶ Érdekes módon ő Rodint és Meunier-t tartja az új kor vezető szobrászainak, de két külön okból: Rodin mint egy új kifejezési forma (kulturális érzés) alkotója,

Meunier pedig új tartalmat (kultúr gondolatot) hozott létre. Szerinte a munka nemcsak azáltal került a művészeti érdeklődés középpontjába, hogy a 19. század folyamán felerősödtek és jogot követeltek a szociális mozgalmak, hanem attól is, hogy a munka ábrázolása új lehetőségeket nyújtott az új művészi terület után áhítozó művészeknek. Simmel remek meglátása, hogy: „*A tárgyakkal végzett munka ugyanis az embert kivezeti önmagából, s ezáltal megtöri alakjának plasztikus önmagában nyugvását, beleolvasztja a mégiscsak ellenálló külvilágba, s így éppen azt akadályozza meg, hogy a műalkotás önmagában elegendő egységévé emelkedjék. [...] Meunier azonban felismerte, hogy a munka nem külső oldalunk, hanem éppen az a tettünk, amely a külsőt a belső körébe vonja, s ezzel bővíti hatókörünket anélkül, hogy meg kellene törnie egységünket.*”⁴⁷ Fülephez nagyon hasonlóan ő is felfigyel a munkások individualizálatlan arcaira, amit azonban Maeterlinck filozófiájának hatásával magyaráz: „*[...]boldogságunk értékünk, nagyságunk nem a szokatlanban, a hősi fellángolásban, a kiváló tettekben és élményekben lakozik, hanem éppen a mindennapi létben, és annak minden egyforma, névtelen mozzanatában.*”⁴⁸

Rodin ezzel szemben – Simmel szerint – új formát teremtett, amellyel a modern lélek és élet kapcsolatát képes ábrázolni. Ez csak annyiból érdekes, mert fentebbi állítását azzal igazolja, hogy röviden felvázolja a nagy történelmi korszakokban a szobrászat és az élet viszonyát, és pont a középkori, főleg a gótikus művészetet vádolja a súlytalansággal vagy súlytagadással, amivel ugyanebben az évben (1911) Popper Rodint magát vádolta.

A három idézett szerző közül Simmelnek a formát is figyelembe vevő megközelítése áll talán a legközelebb Popperhez, aki, amint azt egy levélrészletből tudjuk, németországi tartózkodása során hallgatta Simmelt. 1910 február 17-én ugyanis így írt Lukácsnak Berlinből: „*...sokat járok egyetemre Simmelhez, Cassirerhez. Wölfflin, amint megjósoltam, tényleg egészen hülye.*”⁴⁹

Popper elméleti tevékenységének felidézése után áttérek néhány rajzának bemutatására. Mint bevezetőmben említettem, Popper saját műveinek kutatása messze elmaradt elméleti munkásságának méltatása mellett. Egyetlen ilyen irányú kísérletnek csupán a Tímár Árpád és Hévízi Ottó által szerkesztett Popper-összkiadás végén lévő rajzválogatást tekinthetjük. Ennek a kötetnek utolsó oldalain a szerkesztők kilenc rajzot és két levélrészletet reprodukáltak, kommentár nélkül.

Popper egyszerre volt művészeti gondolkodó és gyakorló művész(növendék). A kettő között nem találunk hierarchikus viszonyt. Véleményem szerint ő maga sem tudott és talán nem is akart választani. A leveleiben található gyakori utalások, melyekben különféle műveiről, művészeti tanulmányairól, iskolákról ír, mindezt alátámasztják. Nem meglepő tehát, hogy ha fennmaradt művei közül sok kapcsolatba hozható részint aktuális élethelyzetével, környezetével, részint pedig az általa preferált művészekkel és irányzatokkal.

Kezdjük ez előbbi kategóriával: valószínűsíthetően egyik legkorábbi műve Lukács Miciről, Lukács György hűgáról készült portréja (1. kép). A rajz je-



1. Lukács Mici portréja - külföldi magángyűjteményből, fotómásolatként a Lukács Archívum tulajdonában, (az adományozó megjegyzése szerint 1905 körül készült.)

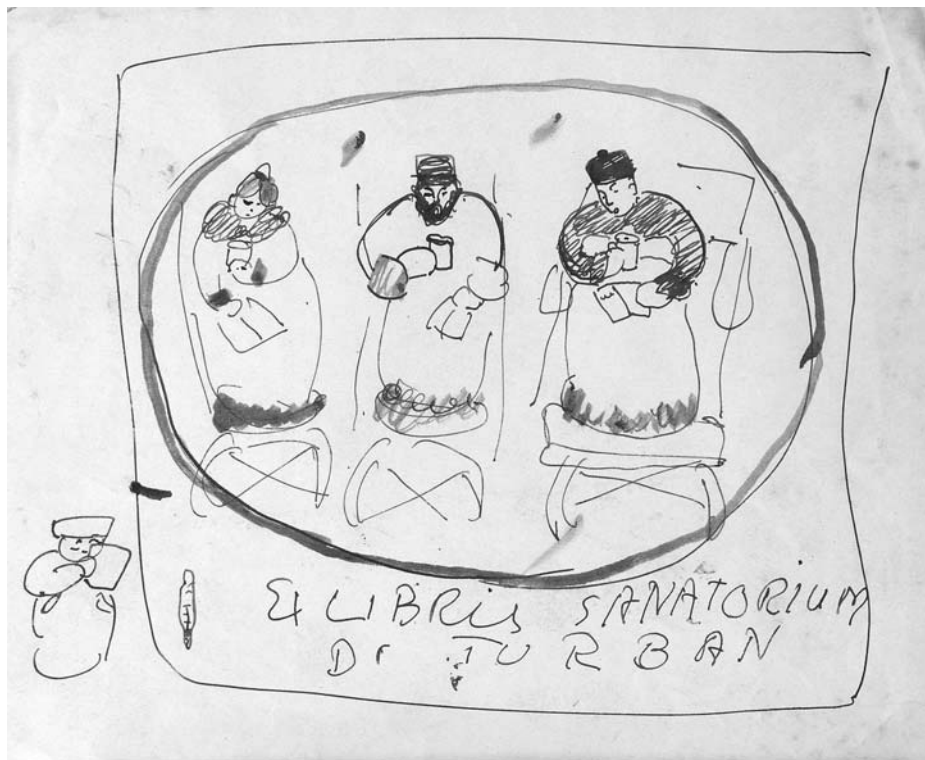
lenleg külföldi magángyűjteményben található, a budapesti Lukács Archívum csak egy fotómásolatot őriz. A tulajdonos felirata szerint az ábrázolt hölgy a képen körülbelül 17 és fél éves lehet, ami a datálást is megkönnyíti: ez alapján a művet 1905 körülre tehetjük. A gondosan kidolgozott portré háromnegyed profilból látszik. A haj sűrű sötét foltjából lágyan előtűnő arc, a finoman megmunkált tekintet, a leheletnyi tónusok a szem körül, a pszichológiai hűség a rajzot Popper egyik legkvalitásosabb művévé teszik.

Egy néhány évvel későbbi rajza sokkal ironikusabb hangvételű (2. kép). Felirata megkönnyíti a datálást és tulajdonképpeni célját: EX LIBRIS SANATORIUM DR TURBAN, ez tehát egy ex libris-terv. Dr. Turban davosi szanatóriumáról Popper először egy Berlinből, 1909. október 26-án keltezett levélben ír, így a keltezés a rajz esetében terminus post quemként szolgál. A kép közepén ovális keretben három nyugágyban fekvő beteget látunk. A jól felöltözött és bebugyolált, kezében újságot illetve teáscsészét tartó páciensek kidolgozása elnagyolt, vázlatyszerű. Szigorúan síkban tartott kompozíció, a háttér teljes hiányával. Ennél a műnél Popper mindent az iróniának rendelt alá. A kifejezőeszközöket stilárisan a minimumra redukálta, mesélőkedvét néhány jellegzetes szanatóriumi beteg-kellék megjelenítésére szorította vissza: teáscsésze, újság illetve a szöveg melletti hőmérő. A rajzban azonban amellet, hogy végtelenül ironikus, egyszerre, a mélyben, egyfajta keserűség is érződik: Popper, aki akár az egyik fekvő figura is lehet, saját életének jellegzetes tevékenységét vázolta fel. A méregdrága (varázs)hegyi szanatóriumi világ ábrázolásának, a testi aktivitásában, művészeti tevékenységében, tanulmányaiban, utazásaiban korlátozott ember nyugágyba kényszerítettségének, a nem önként vállalt vita contemplativa megjelenítésének kiváló példája ez a vázlat. Egyszerre ironikus és szívbemarkoló.

Popper egyes rajzainak jellegzetessége, hogy stilárisan erős összefüggést mutatnak az elméleti tevékenysége során általa nagyra értékelt művészek műveivel. Legfőképp akt-tanulmányaiban figyelhetünk meg egyfajta fejlődést: a korai, még szigorúbban a modellből kiinduló, realista megközelítéstől az egyre stilizáltabb, egyre inkább a vonal visszafogására, sűrítésére való törekvés irányába ment el. Ezt a folyamatot figyelhetjük meg a 3–5 képen.

Túlságosan matematikai képletnek tűnhet, azonban a képeket nézve mégis helytállónak bizonyul: minél kevesebb a vonal, értéke annál nagyobb. A 3. képen látott elfordított tekintetű női akt, különösen a kompozíció felső részén gondosabban kidolgozott. Itt még Popper sok keresővonallal alakítja ki a formákat, ezért a kontúrt eltérő vastagságú vonalak alkotják. Az arcon, a nyakon és a törzsön helyenként igen finom tónusokat fedezhetünk fel.

Ehhez képest a 4. képen⁵⁰ látható akt egy újabb szakaszt jelöl ki. Árnyékolást sokkal kevesebbet, csak a bal vállon találunk. A kontúrt már csak két-három keresővonallal hozza létre. Az egész kompozíció ezáltal feszesebb, lényegretörőbb, sűrűbb lett. Az előző képpel összehasonlítva érdekes: habár az



2. Ex libris-terv – 1909 októbere után. (MTA Lukács Archivum)

ábrázolt pozíció szinte ugyanolyan: támaszkodó ülés, mégis, az utóbbi kép sokkal feszültségteljesebb, amit, mint láttuk, Popper tisztán stiláris eszközökkel ért el.

Ez után a két kép után vizsgáljuk meg az 5. képet. Az előbbiekkal való összehasonlítást megkönnyíti, hogy az ülő helyzet itt is ugyanolyan, csak a nézőpont változott: hátulról látjuk az aktot. Azonban a rajz minimális eszköztárat használ. Árnyékolást sehol sem találunk. A körvonalat már végig egyetlen vonal alkotja. Popper ezzel eljutott a műfaj határáig: ennél „kevesebb” vonallal nem lehet figuratív képet rajzolni. Az külön bravúr, hogy még ezzel a minimális kifejezőkészlettel is tudott teret, illetve, jelen esetben, *testséget* illetve testszerűséget teremteni: a két lapockát jelző ívre gondolok. Ezek nélkül ugyanis a kép teljesen síkszerű volna. Így azonban a hát felületének vastagsága lesz, a test pedig ezáltal térbe kerül.

Nem nehéz az ehhez a folyamathoz Popper számára mintaképet nyújtó művészt megnevezni: Henri Matisse. Műveivel könnyen találkozhatott párizsi tartózkodása alatt, amelyről többféle írásos bizonyítékunk is van.

Egy 1908. december 20-án Párizsból Lukácsnak keltezett levélben olvashatjuk, hogy Popper két Matisse-nyomatot vett ajándékba Lukács szüleinek.⁵¹ A képek további sorsáról nincs adat. Érdekes módon elvileg felmerült a lehetősége, hogy azonosítsuk a képeket. Bizonyosak azonban több szempontból nem lehetünk benne.

A levélrészlet elemzésekor ugyanis megállapítható, hogy tulajdonképpen négy információs elemet tartalmaz: 1. a művész: Henri Matisse, 2. a mű technikája: litográfia, 3. a nyomatok száma: 20-20, 4. a levél keltezése mint terminus ante quem: 1908. december 20. Ezen adatok közül leginkább a nyomat száma lehet a bizonytalan. Ugyanis hacsak nincs (nem volt) a képekre ráírva, hogy hányból hányadikak, akkor ennél az elemnél elképzelhető a leginkább, hogy Popper tévedett. Az, hogy Matisse, litográfia, és főleg a datálás biztos(abb)nak tűnik. Ellenben, szinte még a példányszám-kritérium sem lényeges, ugyanis, ha megvizsgáljuk Matisse oeuvre-katalógusát⁵², kiderül, hogy összesen két olyan litográfiája ismert, mely 1908 előtt készült: az egyik 1906-os, 25 példányban készült, a másik pedig vitatottan 1904-es vagy 1907-es, 50 példánnyal. A dilemma azonban az, hogy a képeket nézve nem valószínűsíthető, hogy Popper két, szemmel láthatóan ennyire kísérletező jellegű képet ajándékozott volna legjobb barátainak és – mint egy későbbi levélből kiderül⁵³ – támogatóinak. Mindezek mellett természetesen abban sem lehetünk bizonyosak, hogy ismerjük Matisse minden művét.

A másik adalék ahhoz, hogy Popper komolyan érdeklődött Matisse művésze iránt, az a fentebb már említett Párizsi levél című írásában található. Ebben ír egy rajzkiállításról, amelyet a Galerie Druet-ben látott. Mivel a kiállításról és a cikkről is említést tesz Lukácsnak Párizsból 1909. február 9-én írt levélében, így pontosítható, hogy mely kiállításról is lehet szó. A cikkben annyit ír csupán: „*A Druet termében a napokban zárult be egy rajzkiállítás.*”⁵⁴ Habár Druet-nél rövidek voltak a kiállítások, általában 1-3 hetesek, mégis, ezek alapján bizonyosra vehető, hogy Popper az 1908. december 21-től 1909. január 16-ig nyitva tartó kiállításról írt. Donald Gordon kutatásai alapján az is tudható, hogy mely művészek állítottak ki:⁵⁵ Bonnard, Cézanne, Cross, Denis, Desvallières, Friesz, Gauguin, Laprade, Maillol, Manguin, Marquet, Puy, Redon, Roussel, Seurat, Signac, Vallotton, Van Dongen, Van Gogh. A lista azonban több szempontból nem teljes: részint hiányzik belőle néhány, Popper által megemlített művész, például: Piot, Matisse, Flandrin. Nem valószínű azonban, hogy Popper tévedett, és olyan művészekről és rajzokról írt volna, amelyek nem voltak a kiállításon. Feltételezhető, hogy a gordoni lista hiányos, annál is inkább, mert Gordon nem talált olyan katalógust, ahol a kiállított művek szerepeltek volna. Így az általa feldolgozott listáról esetleg nemcsak a művek, hanem némely esetben a művészek neve is hiányozhatott. Az nem elképzelhető, hogy Popper más kiállításról írt volna, mert tudható⁵⁶, hogy a fent említett tárlat előtt és után nem kollektív, hanem egyéni kiállítások voltak Druet-nél: Redon: 1908. november 9–21; Denis: 1908. november 23-december 5; illetve Sérusier: 1909. január 18–30.



3. Elfördített tekintetű női akt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)



4. Lefelé tekintő női akt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)



5. Női hátakt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)

Nehéz feladat összegezni Popper életművének és újszerű látásmódjának minden elemét.

A kor műítészei között ritkának számított érdeklődési köre. A századforduló utáni években még igen erősen továbbélő müncheni-bécsi akadémiákkal szemben valami radikálisan újat hirdetett. Tulajdonképpen még a haladókon is túllépett. Haladón értem például Lyka Károlyt, aki önéletrajzában megemlíti, hogy hogyan vélekedett Jászai Mari egy Lyka által dicsért Rippl-Rónai-kiállításról: „*Csak nem akarja velem elhitetni, hogy ez is művészet!*”⁵⁷ Ehhez képest a cézanne-i tektonikus kompozíciók, a nyitott mű vagy a félreértés-elmélet forradalminak számított.

Másik nagy erénye, hogy túllépett mind a biográfiai, mind a pszichologizáló megközelítésen is.⁵⁸ Bonyhai Gábor említett interjújában remekül összefoglalja a képet: „*Popper művészetfilozófiája tökéletesen megfelel esztétikai gyakorlatának: nem csupán a 19. századi nemzeti ideológiát és klasszicista eszményt haladta túl, hanem az impresszionizmust is, s ennek megfelelően nem csupán a pozitivistá historizmust vetette el, hanem a szubjektivistá kritikát és művészetfilozófiát is. Tehát félreértés-elmélete már ugyanúgy túlvan a beleérés-koncepción, mint esztétikai ideálja az impresszionista művészetben.*”⁵⁹

Nem a művész életrajzából, életkörülményeiből vagy „lelkéből” akart a műhöz közelíteni, sőt, az effajta elméleteket gyakran ki is pellengérezte: Goya-tanulmányában például nem fogadja el a süketséget mint magyarázatot a Caprichosorozat gyengébb kompozíciós megoldásaira való magyarázatként: „*A biográfusok – akik éppolyan keveset értenek az élethez, mint a rajzhoz –, ha egyáltalán észreveszik ezt a változást, a művész életéből próbálják megmagyarázni.*”⁶⁰

Még a konkrét műalkotások vizsgálatakor is mindig szigorúan figyelembe vette a műfaj technikájából eredő jellegzetességek és követelmények vizsgálatát, amelyeket – Tolnay Károly helyes meglátásával egyetértve – nemcsak technikailag, hanem „metafizikai” értelemben is meghatározóaknak gondolt az elkészült mű befogadásánál.⁶¹

Lukács után a kutatók szinte közhelyszerűen hangsúlyozzák, hogy Popper valódi kritikus volt. Ez azonban nem jelent rendszeres művészettörténészt.⁶² Nem volt leszűkített szakterülete, sem időben, sem műfajban. Mindennel foglalkozott, de mindenben ugyanazt kereste: a formát. Akkor is, ha az anyag és a forma viszonyát kutatta, akkor is, amikor a nyitott és a zárt formát, és akkor is, amikor a megformáltságot.

Olyan művészettel foglalkozó esszéista, akinek nemcsak értékítélete, de a rendszer iránti fogékonysága is volt. Sajnálatosan rövid élete miatt ennek a rendszernek a megalkotása nem valósult meg. Helyette az esszék kárpótolnak minket, melyeknek végigolvasása révén azért mégis összeállhat egyfajta egész.⁶³ Philippe Despoix éppen ezen jellegzetessége alapján állítja szembe Lukács és Popper munkásságát: Lukács, mint szisztematikus, rendszeralkotó filozófus és Popper mint sosem nyugvó, torzószerű kísérleteinek befejezetlenségében befejezett életművet hátrahagyó kritikus.⁶⁴

Maguk az esszék pedig osztatlan sikert aratnak az őket olvasók körében. Rendkívül sűrített, koncentrált írások, valóban „*poèmes intellectuelles*”, ahogy Despoix írja⁶⁵. Néha talán túlságosan is kidolgozott, túldíszített, szecessziós ízű művek.

Gyakran találkozunk zenei metaforákkal a képzőművészettel foglalkozó írásokban: például Constatantin Somoff festészetének elemzésekor, megjegyzi, hogy Somoffnál ugyanúgy, ahogy a reneszánszban vagy a holland 17. században, itt is a téma a fontos, „*Csak másképpen fontos. Mert amíg ott beszélt, addig itt muzsikál.*”⁶⁶ A fauve-izmus, mint „*csendművészet*”.⁶⁷ Vagy az ismertetett Rodin-elemzésben úgy jellemzi a francia szobrászt, mint egy Paganinit, akinek, mivel a hegedülés már nem okoz nehézséget, „*a hegedű ellenében kell műveket alkotnia*”.⁶⁸ Túl hálás volna például a zenei képeket csupán az otthonról kapott muzikális alapműveltség spontán megnyilatkozásaként értékelnünk. Véleményem szerint inkább egy összetett, minden műveltségterületet átfogó esszéstílus eszközének, illetve egyik alkotóelemének tekinthető, mely esetben csak még jobban sajnálhatjuk, hogy a megvalósult esszék száma ilyen kevés.

Ami pedig Popper művészeti tevékenységét illeti, legerősebbnek a Matisse-hatást érzem. Ezen az alakok minimális eszközzel, néhány íves, lendületes körvonallal határolt, síkban tartott, erős kifejezőerejű megformálását értem. A teljes grafikai életmű részletes feldolgozása azonban egy külön tanulmányt igényelne.

JEGYZETEK

¹ POPPER 1983, illetve POPPER 1993.

² Az életrajzi adatok jórészt POPPER 1983-beli Tímár Árpád által írt utószó és LUKÁCS 1989 alapján.

³ Lásd Lukács Berlinben 1910. május 24-én kelt levelét Fülep Lajoshoz: „*Ami most már magát a tervet illeti* [Fülep is tervezett egy filozófiai folyóiratot, A Szellem címmel, melyet Lukáccsal és Hevesi Sándorral szerkesztettek volna; mindebből összesen csak két szám jelent meg, 1911-ben], *azt hiszem, nem kell mondanom Önnek, hogy nagyon tetszik nekem úgy egészben. Annyival is inkább, mert épen (sic!) ezen a télen terveztem egy barátommal* [Popperrel – S. Z.] *egy hasonló német lapot, amelynek tervét nem is ejtettük el, csak – külső és belső okokból – egypár évre elhalasztottuk.*” In: FÜLEP 1990: 158.

⁴ Vö.: „*Lukács rendre elküldte cikkeit, tanulmányait Poppernek, a nagyobbakat, fontosabbakat többnyire még kéziratban. Véleményére sokat adott, bíráló megjegyzéseit, változtatási javaslatait szinte mindig elfogadta.*” In: TÍMÁR 1983: 609. old.

⁵ Az Esztétikum sajátossága megjelenési dá-

tuma. Ebben Lukács többször hivatkozott Popperre, így a fiatalkori barát tevékenysége a tudományos érdeklődés középpontjában került.

⁶ TOLNAY 1972: 31.

⁷ Az aktuális helyzetről bővebb elemzést ír Passuth Krisztina. Vö.: PASSUTH 1999: 303.

⁸ POPPER 1983: 5–12.

⁹ Uo.: 9.

¹⁰ BONYHAI 1981: 130.

¹¹ Vö.: RADNÓTI 1984: 47.

¹² POPPER 1983: 116–117., és POPPER 1993: 176–181., ez utóbbiban a töredékesebb, német nyelvű vázlatokkal együtt.

¹³ Vö.: „*Rendkívül nagy hatást gyakorolt Lukácsra Popper ún. „félreértés-elmélete”. Ez részletesen kifejtve, leírva nem maradt ránk és szinte bizonyos, hogy írott formában nem is készült el soha, bár a Popper-Lukács levelezésben sokszor esik szó róla.*” In: TÍMÁR 1983: 610–611.

¹⁴ RADNÓTI 2000: 56.

¹⁵ Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. LUKÁCS 1977: 402–403.

¹⁶ BONYHAI 1980.

- ¹⁷ Vö.: HÉVIZI 1994: 72. sk.
- ¹⁸ BONYHAI 2000: 221.
- ¹⁹ JAUSS 1999: 291.
- ²⁰ Radnóti Sándor megfontolandó feltevése alapján Jauss kissé negatív Lukács-megítélésének történelmi okai lehetnek. Vö.: RADNÓTI 2000: 56.
- ²¹ JAUSS 1999: 290. old. 22. lábjegyzet.
- ²² Uo.: 291.
- ²³ Vö.: BONYHAI 2000: 201.
- ²⁴ Vö.: HAUSER 1978: 197., 200.
- ²⁵ „Die Manuskripte waren nämlich dem Heidelberger wie Budapester Freundeskreis von Lukács offensichtlich recht wohl bekannt und sie beeinflussten deren Angehörige in unterschiedlicher Weise” MÁRKUS 1977: 228. illetve „[Lukács – S. Z.] übergab Hauser 1919 einige fertiggestellte Kapitel des Werkes mit der Bitte, sie aufzubewahren.” MÁRKUS 1975: 255.
- ²⁶ HAUSER 1978 b
- ²⁷ DESPOIX 1995: 119.
- ²⁸ POPPER 1983: 73–82.
- ²⁹ Uo.: 74.
- ³⁰ Érdemesnek tartom megemlíteni Radnóti Sándor megjegyzését a Popper-kötet fordításával kapcsolatban: az ott szereplő „univerzális anyag” helyett az Eörsi István-féle Lukács-fordítás „egyetemes pép”-jét ajánlja. Vö.: RADNÓTI 1983: 46. A kérdést nehezebbé teszi, hogy maga Popper is kereste a megfelelő kifejezést. Tímár Árpád kutatásai alapján tudjuk, hogy Popper eredetileg a „Brei”, a „Teig” illetve a „Weltenteig” szavakkal próbálta kifejezni azt, ami a végén „Allteig” lett. Vö.: TIMÁR 1993: 440.
- ³¹ POPPER 1983: 85–95.
- ³² Uo.: 86.
- ³³ Uo.: 87.
- ³⁴ In: POPPER 1993: 221. Az aforizmákból válogatás és fordítás HÉVIZI 1989.
- ³⁵ In: POPPER 1983: 53–60.
- ³⁶ Uo.: 54. A Matisse-írás eredeti megjelenése: La Grande Revue, 1908. december 25.
- ³⁷ In: POPPER 1983: 34.
- ³⁸ Uo.: 68–69.
- ³⁹ Uo.: 99.
- ⁴⁰ Uo.: 21–24.
- ⁴¹ In: FÜLEP 1974: I. köt. 381–386.
- ⁴² Uo. 383.
- ⁴³ In: ALEXANDER 1924: 192–202.
- ⁴⁴ Uo.: 198.
- ⁴⁵ Uo.: 199.
- ⁴⁶ In: SIMMEL 1990: 53–69.
- ⁴⁷ Uo.: 53–54.
- ⁴⁸ Uo.: 55.
- ⁴⁹ In: LUKÁCS 1981: 176.
- ⁵⁰ Reprodukálva POPPER 1993: 463.
- ⁵¹ Vö.: „A szüleidnek vettem nagyon elkésett ezüst-ajándékul 2 Henri Matisse-lithot amelyek csak 20 példányban nyomódtak és nagyon ritkák máris.” In: POPPER 1993: 255.
- ⁵² Vö.: LUZI-CARRÀ 1983: 111–112.
- ⁵³ Egy 1911. február vége-március eleje felé írt levélben olvashatunk utalást arra, hogy Lukács apja anyagilag támogatta Poppert. Vö.: POPPER 1993: 397.
- ⁵⁴ POPPER 1993: 82.
- ⁵⁵ GORDON 1974: II. köt.: 293–294.
- ⁵⁶ Uo.: 905.
- ⁵⁷ In: LYKA 1970: 285.
- ⁵⁸ Többek között emiatt tartja a kutatók egy része Poppert a modern hermeneutika egyik előfutárának. Vö.: HÉVIZI 1987 ill. BACSÓ 1989. Popper valamely később kiteljesedő eszmetörténeti irányzathoz csatolására máshol is találunk példát. Az olasz recepcióban például Massimo Carboni a „Népművészet és a forma átlelkésítése” című Popper-tanulmány zárómondatát úgy értelmezi, mint ami a husserli fenomenológia magját adja vissza a rövid mondatban. („...conclude Popper con formidabile intuito fenomenologico, come racchiudendo la lezione husserliana in una sola frase.”) Vö.: CARBONI 2001: 90.
- ⁵⁹ BONYHAI 1980
- ⁶⁰ POPPER 1983: 46.
- ⁶¹ Vö.: „Das seinsollende Prinzip jeder künstlerischen Gattung ist gemäß Popper bestimmt durch ihr Material und ihre Technik, – nicht im positivistischen, sondern im metaphysischen Sinne.” In: TOLNAY 1971: 3.
- ⁶² Vö.: TOLNAY 1971: 3.
- ⁶³ Vö.: EÖRSI 1972; A popperi életműben a töredék és rendszer viszonyát igen alaposan elemzi Rugási Gyula tanulmányában. Vö.: RUGÁSI 1985.
- ⁶⁴ Vö.: DESPOIX 1987: 121.
- ⁶⁵ DESPOIX 1995: 125.
- ⁶⁶ POPPER 1983: 26.
- ⁶⁷ Uo.: 53.
- ⁶⁸ u. o.: 103.

BIBLIOGRÁFIA

- ALEXANDER 1924 Alexander Bernát: *Tanulmányok. Művészet*. Budapest, 1924
- BACSÓ 1989 Bacsó Béla: *Súly és absztrakció*. in: *Nagyvilág* XXXIV/5 (1989)
- BONYHAI 1980 Bonyhai Gábor: *A termékeny félreértés stációi*. Antal Gábor interjúja Bonyhaival, in: *Magyar Nemzet* 1980. augusztus 17.
- BONYHAI 1981 Bonyhai Gábor: *Régi és új hermeneutika*. in: *Helikon* XXVII/2–3 (1981)
- BONYHAI 2000 Bonyhai Gábor *összegyűjtött munkái*. 1/B. Budapest, 2000
- CARBONI 2001 Carboni, Massimo: *L'ornamentale tra arte e decorazione*. Milano, 2001
- DESPOIX 1987 Despoix, Philippe: *Nachwort*. in: Leo Popper: *Schwere und Abstraktion – Versuche*. Berlin, 1987; szerk.: Philippe Despoix-Lothar Müller. ford. (magyarból): Gara-Bak Anna
- DESPOIX 1995 Despoix, Philippe: *Éthiques du désenchantement*. Paris, 1995
- EÖRSI 1972 Eörsi István: *Egy elfelejtett gondolkodó*. in: *Élet és Irodalom* XVI/27 (1972) 6. old.
- FÜLEP 1974 Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. 2 köt. szerk.: Tímár Árpád. Budapest, 1974
- FÜLEP 1990 *Fülep Lajos levelezése*. 1. köt. (1904–1919). szerk.: Csanak Dóra; Budapest, 1990
- GORDON 1974 Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions 1900–1916*. 2 köt., München, 1974
- HAUSER 1978 Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Budapest, 1978; ford.: Tandori Dezső
- HAUSER 1978 B Hauser Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest, 1978
- HÉVIZI 1987 Hévízi Ottó: *A forma mint szabadakarat*. in: *Világosság* XXVIII/6 (1987)
- HÉVIZI 1989 Hévízi Ottó: *Félreértés és tágasság*. in: *Nappali Ház*. 1989. június 1.
- HÉVIZI 1994 Hévízi Ottó: *Alaptalanul. Gondolatformák a századforulón*. Budapest, 1994.
- JAUSS 1999 Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1999; ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán et al.
- LUKÁCS 1977 Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest, 1977; szerk.: Tímár Árpád
- LUKÁCS 1981 *Lukács György levelezése (1902–1917)*. Budapest, 1981; szerk.: Fekete Éva és Karádi Éva
- LUKÁCS 1989 Lukács György: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Budapest, 1989; szerk.: Eörsi István
- LUZI-CARRÁ 1983 Luzi, Mario-Carrá, Massimo: *Matisse művészete 1904–1928*. Budapest, 1983; ford.: Ordasi Zsuzsa
- LYKA 1970 Lyka Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest, 1970
- MÁRKUS 1975 Márkus György: *Nachwort*. in: Georg Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. Darmstadt-Neuwied. 1975
- MÁRKUS 1977 Márkus György: *Lukács' erste Ästhetik*. in: Ágnes Heller–Ferenc Fehér–György Márkus–Sándor Radnóti: *Die Seele und das Leben*. Frankfurt am Main, 1977
- PASSUTH 1999 Passuth Krisztina: *Moderne französische Kunst im Spiegel der ungarischen Kunstphilosophie der Jahrhundertwende*. in: Fleckner, Uwe – Gaetgens, Thomas W.: *Prenez garde à la peinture!* Berlin, 1999
- POPPER 1983 Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, 1983; szerk.: Tímár Árpád
- POPPER 1993 Popper Leó: *Dialógus a művészetről*. Budapest, 1993; szerk.: Hévízi Ottó és Tímár Árpád
- RADNÓTI 1984 Radnóti Sándor: *Popper Leó: Esszék és kritikák*. in: *Művészet* XXV/4 (1984)
- RADNÓTI 2000 Radnóti Sándor: *A piknik*. Budapest, 2000
- RUGÁSI 1985 Rugási Gyula: *Teremtés és megváltás a művészetben*. in: *Jelenkor* XXVIII/2 (1985)

- SIMMEL 1990 Simmel, Georg: *Velence, Firenze, Róma*. Budapest, 1990; ford.: Berényi Gábor
- TÍMÁR 1971 Tímár Árpád: *Popper Leó elfelejtett Lukács-ismertetése*. in: Irodalomtörténet LIII/4 (1971), 967–968. old.
- TÍMÁR 1983 Tímár Árpád: *Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet*. in: Világosság XXIV/10 (1983). Újraközölve: *The Young Lukács and the Fine Arts*. in: Acta Historiae Artium 34 (1989)
- TÍMÁR 1993 Tímár Árpád: *Élmény és teória*. in: Háty János (szerk.): *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai*. Budapest, 1993
- TÍMÁR 1989 Tímár Árpád: *The Young Lukács and the Fine Arts*. in: Acta Historiae Artium 34 (1989)
- TOLNAY 1971 Tolnay Károly: *Leó Popper und die Kunstgeschichte*. in: Acta Historiae Artium 17 (1971). Újraközölve: *In memoriam Leo Popper*. in: Magyar Filozófiai Szemle 16/2 (1972).
- TOLNAY 1972 Tolnay Károly: *Pierre Bruegel l'ancien*. in: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII. Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969, 3 köt., főszerk.: Rózsa György, Budapest, 1972

SUMMARY

The Critique of the Fragrance that Smells Itself
The philosophy of art and the works of Leó Popper

It has been over a decade (1993) since the complete theoretical oeuvre of Leó Popper (1886-1911) has been published; his selected writings (1983) have been available even longer. Therefore the fictitious debate in the *Dialogue on Art*, the *theory of misunderstanding*, which established a career of its own from Lukács through modern hermeneutics to Hans Robert Jauss, or the concept of *Allteig* (the universal material), which was born from the problem of material and form and led to a critique of impressionism and of kitsch are all well-known in professional circles.

But what is lacking from all the reviews that have been published since the first book appeared is an analysis of Popper's own art, despite the fact that he was not only a critic but also a practising student of art. So in the present essay, after recalling his theoretical oeuvre, I wanted to fill this gap at least a little bit through analysing some of his drawings.

The marvellous portrait of Mici Lukács, the sister of György Lukács (Ill. 1.) is probably one of his first works of art.

A sketch for an *ex libris* some years later has a kind of bitter mood, despite its ironic style. (Ill. 2.) Popper, who could even be one of the reclining patients, has sketched out the typical activity of his own consumptive life. This drawing is a wonderful example of the representation of the expensive world of sanatoriums on (magic) mountains, of the man forced to lie in bed instead of corporal activity, artistic creation, studying, travelling and of the non-voluntary *vita contemplativa*.

Some of Popper's drawing have the peculiarity that they show close relationships with the work of artists whom he held in high regard. It is especially in his nudes that we can observe a kind of tendency from the earlier works, which are closer to the model and have a realistic approach towards the more and more stylized and concentrated lines. It may seem too mathematical, but observing the drawings it proves valid: the less lines we find, the more valuable they are. This tendency can be observed in pictures 3-5. Here the influence of Matisse is definitive. I mean that the figures are formed using minimal means: a few curving, energetic contours, which are kept in the plane but are nonetheless extremely expressive.

However, the detailed review and analysis of the complete graphical oeuvre could be the topic of an other paper.