

és az abszolút igazsághoz ragaszkodó filozófusok szemlélete között áll fenn. Az olyan filozófiai témákra vonatkozó nézetek, mint az igazság, az objektivitás és a filozófia természete, nem olyanok, amelyek miatt ki kellene bújnunk „erkölcsi bőrünkől”, abból az erkölcsi közösségből, amely annyira undorodik a holocausttól. Az a nézet, mely szerint a rossz filozófia aláaknázhatja az erkölcsi meggyőződést, egy gyékényen árul azzal, amely szerint „a filozófiai viták világunkon kívül folynak” – vagyis valamiféle transzcendens, téren túli térben, ahonnan a filozófusok folényeskedve néznek le minden létező és lehetséges közösségre és közönségre.

Röviden: abból a nézőpontból, amely Descombes-é és a sajátom is, a relativizmus és az abszolutizmus ugyanannak a kétes értékű éremnek egy-egy oldala. Ennek az éremnek a világ nagy részén nem tulajdonítanak értéket, de sehol nem is volna szabad értékkel bírnia. Tehát Descombes is meg én is reméljük, hogy Marx többet visz el magával a filozófiai hagyományból, mint amennyit Heller és Fehér is elismer. Nincs kizárva, hogy egyes emberek a jövőben megselekszik, ami Hitlernek és Sztálinnak csaknem sikerült – azaz visszavonják a KILENCEDIK SZIMFÓNIA-t. Ez a feladat azonban – szerencsére – túlmelegy Nietzsche és csodálói hatalmán. Nietzsche tévesen gondolta saját magáról, hogy ő volna a végzet. Ember volt, aki élt a világban – olyan világban, amelynek fontosabb gondjai is voltak, mint az igazság vagy a modernség természete. Például olyan, máig eleven gondjai, mint a parasztok földszerzési lehetősége, anélkül hogy kiirtanák a kulákokat, és a becsületlen rendőrök toborzása, akik zsarolás nélkül járőröznek a kis boltok előtt.

Richard Rorty  
(Fordította Barabás András)

## DIALÓGUS A MŰVÉSZETRŐL

Popper Leó írásai, Popper Leó és Lukács György levelezése

A szövegeket gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmulatót készítette: Hévízi Ottó és Timár Árpád

MTA Lukács Archivum, T-Twins Kiadó, 1993. Archivumi Füzetek 11. 460 o., 11 (számozatlan) melléklet, 280 Ft

Az 1993-ban megjelent kötet Popper Leó teljes ma hozzáférhető szöveghagyatékát tartalmazza: életében megjelent írásait negyven nyomtatott oldalon, kéziratban fennmaradt írásait harmincnégyen, fogalmazványokat, vázlatokat hetvenen, töredékeket, jegyzeteket hatvanhaton s Lukács Györgyhoz fűződő barátságának dokumentumait: levelezésüket, Popper megjegyzéseit Lukács kézírataihoz és Lukács nekrológját kétszáznyolc oldalon. Az egyéb levelezés maradványai mindössze tizenkét oldalt tesznek ki.

Tragikusabb ez az arány, mint maga a huszonöt éves korában elhunyt szerző sorsa. Alkalmat ad sokféle borongásra, latolgatásra, összehasonlításra. A fenti arányok módot adnak arra, hogy elmélázzunk a halálos beteg pályakezdő emberfeletti küzdelméről saját bajával és a vele nem éppen barátságos szerkesztőségekkel. Tanúskodnak nagy lelkiismeretességéről és műgondjáról is, amely – úgy látszik – baráti körében közmondásos volt. (A gőzüzemű termelésre berendezkedett, de már a villany áldásait is igénylő Lukács legalábbis a lehető legtapintatlanabban – vagy épp a szánalmat gorombasággal leplező orvos gesztusával? – említi fel a halállal tusakodónak napi tízsoros teljesítményét.) Tanúskodnak önzetlenségéről is, mely nem ismert sértődést; s a makkegészséges, csak lelki bajait panaszló barát kézíratainak fordításában tanúsított késéseit lázgörbéinek alakulásával kénytelen mentetgetni. Még emlékének fenntartása a rá hivatkozók műveiben sem teljesen mentes attól a gyanútól, hogy gondolatait részben intenciói ellenére, de bizonyára kontrolljától megszabadulva használták fel.

De mindez nem ránk tartozik. A személyiség és a korszituáció képét széles ecsetvonásokkal s a szecesszió ornamentikájához stili-

zálva felvázolta már Pernecky Géza (LEÓ ÉS A FORMÁK. BUKSZ 5, 1993. 406–412. o.). E sorok írójának késedelme hasznosnak bizonyult, mert időközben megjelent a kötet egyik szerkesztőjének, Timár Árpádnak mintegy belülről, a szövegekkel sokat bibelődő filológus inúm ismeretei alapján megírt, higgadt és hiteles pályaképe (ÉLMÉNY ÉS TEÓRIA. ADALÉKOK POPPER LEÓ MŰVÉSZETELMÉLETÉNEK KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ. In: LEHETSÉGES-E EGYÁLTALÁN? MÁRKUS GYÖRGYNEK – TANÍTVÁNYAI. Budapest, 1994. 415–442. o.). Ezt a munkát bizonyos mértékig a Popper Leó hagyatékának feltárása, megismeretése érdekében tett erőfeszítések betetőzésének tekinthetjük. A munka főbb tényei, állomásai, emlékeztetőül: ESSZÉK ÉS KRITIKÁK. Budapest, 1983 (a német nyelvű tanulmányok fordítása: Timár Árpád és Bonyhai Gábor), illetve, más válogatásban: SCHWERE UND ABSTRAKTION. Berlin, 1987 (Philippe Despoix és Lothar Müller szerkesztésében, a magyar szövegek fordítása: Gara-Bak Anna). A szövegek tehát nem tekinthetők többé ismeretlennek; a DIALÓGUS... előszavát követő irodalomjegyzék bizonyítja ezt (benne 1911-et közvetlenül követi a Popper-renaisszánsz 1969-es kezdő dátuma). Ennyi előmunkázat után felmerülhetne a gyanú: vajon nem fölösleges, esetleg nem csak öncélú filozofizálás-e a jelen gondos szövegkritikai kiadás („A könnyű ornamentika is, rajz és jel” – véli ezzel kapcsolatban a nagyobb kézírathagyatékokon olykor fennakadó Pernecky, aki meg is hirdeti a „Szöktetés a kömnyutárból” jelszavát).

Hogy mennyire nem csak kényelmi célokat szolgálhat a szövegek genezisébe betekintést engedő szövegkritikai kiadás, szemléltesse egy példa. Ha feloldjuk a filoszok „rejtjeleit”, így rekonstruálhatjuk az 1908-as Goyakiállítás a Szépművészeti Múzeumban (felírta: „Soha, még halálom után se adandó ki!”) egy fontos passzusának keletkezéstörténetét:

„Más dolog a grafika, leglényegében más, mint a direkt művészetek.

Mert...

A grafika lelke az improviso. Improvizál a művész, az anyag, az eszköz, és egyik sem felel a másikért.

A direkt művészetek lelke pedig, a picturáé és a szobrászaté (ha az öntés véletlenétől ellekintek) az úgynevezett utolsó szó, a végérvényesség.”

(A „direkt” és a sokszorosító művészetek

közötti különbség leírása az előző szövegrészből következik. A leírt jelenségek előlegezik Walter Benjamin gondolatait a technikai sokszorosítás hatásairól. Az áthúzások és javítások itt kezdődnek, s abból erednek, hogy – szintén szövegmódosítások során – Popper a rézkarcolás technikáját a „félreértés-elméletnek” megfelelően írja le: a művész a való világ mellett azt a világot is nézte, „ami a tű nyomán lett”.)

„És a spectator egyaránt téved, ha az vége „utolsó szót”

rögtönzöttnek

improvizálnak és ha a rögtönzöttel így akartnak nézni. Mert soha még egy dolognak az utolsó formája nem volt, semmi értelemben sem olyan mint az első, semmi

a hogy azt az első, ihletett pillanat megfoganta megformálta.”

(A módosítás tendenciája „a forma szándékának” Lukácssal szemben vitatott problémájára vonatkozik: az ihlet eleve formára irányul.)

„Az összes művészeti ideológiák között talán a leghazugabb az amelyik állítja hogy a mű készen születik meg a mester lelkében és csak formát testet kell öltenie hogy a többiek is éppúgy megláthassák, ahogy ő.

Soha még, amióta a világ áll művész még nem tudta hogy mi súl ki a végén, amikor elkezdte.

De míg az egyik, a kész művészetek embere, ha meglepetések is érték, általában

mégis oda ért a hová akart (vagy legalább azt hitte hogy akarta)

mégis oda ért a hová akart (vagy legalább oda akart ahova ért)

az utolsó szót maga mondta ki, addig a grafikus és az improvizáló

a rögtönző művész

a legmélyebb és legidegenszerűbb imprévüket a maga kezéből

mindig a tulajdon kezéből

vette

meglepetéssel hallotta meg a munkája utolsó szavát, melyet idegen hatalmak döntöttek el.”

(A célba érkezés képét a közlésre, jelentésre vonatkozó kifejezések váltják fel.)

„És mi akik a karcot nézzük, nem látjuk, hogy az intentio hogyan vallott csődöt sem hogy az eszközök mennyit nyeltek el és mennyit hamisítottak (!) meg: nem veszünk észre semmit és azt mondjuk: »felséges«.

És mi akik a karcot nézzük, nem látjuk sem azt,

hogy az *intenciók* hagyán vallottak csődöt sem hogy az eszközök mennyit nyeltek el és mennyit hamisítottak (!) meg: nem veszünk észre semmit és azt mondjuk, hogy *sélséges*.”

(A félreértések láncolatot alkotnak: a művészi intenció sem egyetlen: többes számba kerül.)

Popper személyiségéről, munkamódszereiről, következetességéről (ahogyan a legapróbb részletben is érvényesíti teoretikus álláspontját) mindennél hitelesebben vall az, ahogyan szövegét alakítja. A valamennyi verziót plasztikusan érvényesítő kritikai kiadás ezt a küzdelmet teszi átélhetővé. Gondossága a műkritikában éppoly ritkaság, mint a művészettörténet-írásban: a műnek és a mű készítésének leírását ritkán szövi át a teória; gyakoribb a leírás spontán élményszerűsége s az attól elkülönülő elméleti sum-mázat.

Vitathatatlan, hogy publikációinak többsége formáját tekintve műkritika. Méltóinak többsége megállapítja: nem volt művészettörténész. Nyilatkozatai szerint mindenesetre bizonyosan nem sietett azonosulni e szakma képviselőivel. Berlinben csak Wölfflinről állapíthatja meg, hogy „*tényleg egészen hülye*”. Párizsban a törvényszerű rend belátását nyugtázza egy levélfordulat: „*nem tudom, hogy a dolgok bolondultak-e meg vagy én vagyok Pasteimer*”. A két katedra birtokosáról alkotott egyöntetűen lesújtó véleménye azonban nem jelenti azt, hogy ne lett volna köze (egy másféle) művészettörténészhez. Aligha fogadható el az a feltevés, hogy csak gondolatának hatása volt gyümölcsöző a későbbi művészettörténészek számára is, akik közül ezt a termékenyítő hatást nyilvánosan Tólnay Károly vallotta meg. Itt csak Poppernek néhány, a művészettörténet számára jelentős gondolatára utal-nánk.

Valamennyi kevésbé a századforduló ha-gyományos és uralkodó művészettörténeti iskoláinak tanai közé tartozik, mint azon kér-dések és tézisek közé, amelyek ugyanakkor a fiatalokat, a művészettörténet történeti épít-ménye ellen lázadókat foglalkoztatták. Ez időre a művészettörténet-írás az impresszionizmust már feldolgozta, a maga stílustörté-neti képébe abszorbeálta, történelmi jelen-ségként elfogadta. Popper azonban „*az imp-ressionismus stílus-chaosából kifelé egy szilárdala-*

*pú csendművészet felé törekedett, amely, akár-hogy nyilvánul is meg, testvére legyen az architec-turának: veszelj magán ugyanannak a mélységes bizlonságnak, egyensúlynak vonásait, melynek az megtestesítője. És visszajön, rejtett utakon a régi rend: a görögök, a keleti népek nyugvó vagy mozgó szentséges rendje*”. E mondatoknál tömörebben és világosabban nehéz jellemezni álláspontját korának művészetében és szimpátiáit az archaikus, primitív művészet, a népművészet iránt. Igazuk lehet a berlini Popper-kötet szerkesztői megjegyzéseinek abban, hogy a népművészet-tanulmány sokat köszönhet Rieglnek és az ő szényegművészetre vonatkozó kutatásainak. Riegl egyik főművének címe (STILFRAGEN) meg is jelenik a Popper-tanul-mányban (*die Frage Stil*). Riegl ösztönzés is, nemcsak Maillolhoz való, szobrászként is va-lóra váltott vonzódás állhat a testü forma és az atmoszféra viszonya iránti érzékenysége mögött (a cinquecento és az impresszionis-ták: feloldódás a fényben – Brueghel és Cé-zanne: a fény a test külső héja; ahogyan Rodinnál a márvány érzete csak héj, de nem a márvány magva). A probléma a nyitott és a zárt műalkotás (a Lukácssal Stern-tanul-mánya kapcsán vitatkozó, annak formáját is átvevő dialógusban érintett) kérdésére vo-natkozik. Cézanne-nal és Brueghellel szem-ben Giotto és Leonardo a nyitott mű mestere-i, akik a természet végtelenségét valószínű-ve teszik.

A művészet jelenségeinek, fajtáinak és tí-pusainak polárisan ellentétes fogalmakban való megragadása a stílustörténeti gyökerű „művészettudomány” hagyománya Popper-nál. Túlmutat rajta e kategóriák relativitásá-nak tudata. Lehet hirtelen idejétmúlt a lát-szólag közelebbi s aktuális a régen múlt. Nemcsak a buta parasztasszony tanít bölcses-ségeket himzéseiével, nemcsak Goya intenciói torkollnak csödbbe, hamis a módszer is, hogy „*az ember saját érzésél valahogy történetileg próbálja magyarázni*”. Popper bírálata „a biogra-fikusok”, „*a simultán művészeti és életbeli tények okozati összekapcsolása*” ellen irányul. Historiz-muskritikájának leginkább explicit kifejtését is a nagy, kéziratos budapesti Goya-tanul-mány tartalmazza (talán az egyik főmű; mi más is magyarázná csak itt a publikálás tilal-mát, mint az elmaradt befejezés különösen fájó ténye!).

Ez a kritika Poppert korának egyik legjelentősebb művészettörténeti újítójává avatja. Az aforisztikus hajlamának megfelelő, megdöbbentő megállapítása arról, hogy Brueghel Cézanne-t folytatja, ugyanezt fejezi ki. – A vázlatok egyértelműen ezt a kihívást készítik elő („*Ich weiss nicht ob Cézanne ihn gekannt hat; aber dass er ihn fortsetzt ist gewiss*”) (verziója: „*Ich weiss nicht ob Cézanne ihn gekannt hat, aber dass er Cézanne fortsetzt ist gewiss*” és vázlata: „*Cézanne Ähnlichkeit – Anachron[istische] Verwandtschaft*”). Ez az 1983-as budapesti kiadás fordítója számára még hihetetlennek tűnhetett („*Nem tudom, vajon Cézanne ismerte-e Brueghelt, annyi azonban bizonyos, hogy őt folytatta*”), s bár a nyomtatásban megjelent szövegezés ihnje és erje kevésbé egyértelmű, a kronológia provokatív megfordítása nyilvánvaló.

A kronológiának mint a történelemben uralkodó alapelvnek látványos megtagadása nyilvánvalóan az ok-okozati láncból következő dedukció helyett a magyarázat Diltheyről, Max Webertől eredő elvén alapul. Éppen aforisztikus megfogalmazásában ez elvnek egyik legkövetkezetesebb megvalósítása a művészettörténetben. Az a megvalósítás technikájának beható elemzése is, mint a grafikai alkotás fent idézett, a félreértés-teóriájába ágyazott, az alkotás folyamatát mintegy belülről szemlélő leírása, vagy a festészet problematikájának több helyen érintett, hasonló megközelítése. Bennük a műnek mindenekelőtt érzékletes-konkrét jelenvalóként való felfogása jut érvényre. A VON DER MALERISCHEN DISSONANZ című töredékben arról van szó, hogy a régi művek hibái a mában igen erősen hatnak, ami a régi és az egzotikus művek hatásának is oka. E fejtegetés egy különösen nehéz, a fogalmazványban többször javított helyén egész műélvezetünket (beszúrás, majd törlés: „*nein unser halbes*” – azaz csak a műélvezet felét) az értékek egymás közti mérés-kelésére, egymás elleni kijátszására vezető vissza. Egy mellékmondat eredetileg így szólt: „*tekintet nélkül az okságra és a szimultaneitásra*”, amiből törlés és beszúrás után ez lett: „*tekintet nélkül az okságra, a történelemre és a szándékokra*”.

A festészet problematikájának benső szemléletéből ered a nevezetes-rejtélyes *Allteig*, Cézanne és Brueghel festészetének os-

anyaga: „*Teljesen homogén, teljesen a dolgokból készített, és mégis végül egy darab abból az anyagból, amelyből maga a festő is alkotva van.*” A festészet anyaga misztikus módon egyesíti azt, amit Isten szétválasztott: az *Allteig* a káosz szinonimája. Ebben az értelemben vallja Lukács György könyvének, A LÉLEK ÉS A FORMÁK-nak recenziójában, hogy barátja kritikái, „*amelyek ma még élettárgyalások, és a lélek dolgairól mondanak hírt... akkor fognak mélyebben... az alkotások útkaiba nyúlni, ha formakritikák lesznek egykoron*”. Mert Popper felfogása szerint a forma „...újra és örökre megcsinálja ugyanazt, amit a természet már megcsinált: a forma megveti ezt a pleonazmust, és maga alkot életet; véletlen és másistenű életet”.

Az *Allteig* mint a legnagyobb festők közös, érzékletes anyaga, nemcsak Cézanne és Brueghel műveinek, hanem Leonardo művészetének (főként özönvízrajzainak) is magyarázó princípiuma mindenekelőtt Tolnay Károly művészettörténet-írásában vált a művészettörténeti értékrend részévé. Popper műveiben és feljegyzéseiben még közvetlenül megragadhatók és érzékelhetők ennek az értékrendnek összetevői, amelyekre feldolgozó sorra rámutattak: a „neósok” nagybányai generációjának ideáljai, az impresszionizmussal való leszámolás. A művészhősök Cézanne mellett Van Gogh, Gauguin, az újak közül Matisse és Maillol. Rodint éppúgy elvetik, ahogyan Popper is a giccs kategóriájába utalja Whistlert és a szecessziós ornamentst. Ez értékrend teóriájának természetes anyanyelve a német. Az ideális színhelyek: Berlin, Párizs s mindenekfelett Firenze. A nabis Piot-t már az is ajánlja, hogy „...megpillantottam a falon a mi Florenzi Uccelónknak egy gyönyörű kópriáját”. A firenzei nagy századok „szigorú szűz lehelétét” fedezi fel Kőrösfői Kriesch, Nagy Sándor művészetében is. Firenzében van 1910-ben Lukács, és lapot szerkeszt Füleppel – s Popper, félreértve Lukács levelét, jólesően olvassa: még mindig dalolnak a firenzei utcák. Pedig az eredeti üzenet: „*A régi Firenze kettő hasadt!*”

Ezt a szomorú történetet egy évvel előzi meg a Berlin és Budapest között folytatott polémia Lukács Sterne-tanulmánya körül, melyben Popper nem csekély keserűséggel vallja: a Brueghel-tanulmány egyes gondolatait „*mán... nem tartom... (előkelőknek) jóknak;*

Nem tartom mélynek azt a fajta gyorsmetaphysikál...”, és „Fogadást tettem, hogy ezt nem fogom továbbbúzni...” Az *Allteig* fogalma Poppennál – szemben azzal, ahogyan egyanyagúság-követelményére Lukács hivatkozik – világ és művészi forma, művészi idea és festői technika teljes egységére vonatkozik. Egy REVISIONEN című feljegyzésében: „A nagy festészetben a dolgok számára az integráló tényező az *Allteig* marad.” – S a Brueghel-vázlatban, Cézanne és Brueghel anakronisztikus rokonságáról: „A levegő szilárdsága. Anyag: az *Allteig* szintézise, tudattalan: a sok anyag szándéka, amit az olajfesték egyesít. Levegő...” Az eltávolodás oka: Popper *Allteig*-fogalma nyilvánvalóan a világ festői (nemcsak szemléleti) elsajátításának olyan szimbolikus módja, mint Cassirer szimbolikus formái. (Berlini beszámolójában Wölfflinnel egy mondatban számol be Simmelről és Cassirerről is!) A kérdés a legszorosabban összefügg a félreértés-elmélet kidolgozására tett erőfeszítéseivel, melyekre nyilvánvalóan különböző időkben készült, különböző gondolatmenetekhez tartozó, töredékes feljegyzések utalnak. Az egyik: „A művészet a természet félreértése. A művészeti fejlődés a művészet félreértése.” Nyilvánvalóan ehhez illeszkednek a modor és a stílus goethei problematikájához kapcsolódó feljegyzései. Az alkalom: Hercules Seghers (akiről nyilvánvalóan nagyobb, a mestert Van Gogh párhuzamaként, örült fickóként, keresőként, nyughatatlan dilettánsként jellemző tanulmányt tervezett) viszonya Rembrandt-hoz. Popper számára „a modorosság ellentéte: az eszköz (szín, festék = Farbe) önállósulása”. Törekvése: szerszám (célszerű) és eszköz (csak az a kényszerítve; az őállapotra törekszik vissza) definíciója. „A manieristát a szerszám vezeti, a művészt az eszköze.”

A félreértés-elméletre vonatkozó töredékek lényeges eleme a kritikátlan (a tárggyal szemben meggondolás nélküli) és a kritikai szemlélet megkülönböztetése. E töredékek egyik eredménye egy (sorszámozott) vázlata, amely sok tekintetben Panofsky híres ikonológiai tabelláját (1939) előlegezi:

1. *Tapasztalatlan, naiv szemlélő: üres megértés.* (Panofsky: elsődleges képtárgy – preikonografikus leírás – mindennapi tapasztalat – a stílusok története.)

2. *Tapasztalt, indirekt szemlélet: gazdag félreértés.* (Panofsky: másodlagos vagy konvencio-

nális képtárgy – ikonográfiai elemzés – irodalmi források – a típusok története.)

3. *A tapasztalat (kibővítése) behatolása a művészeket magváig, a hatásokon, relativitásokon keresztül a (jelentésekig) szándékokig.* Ezekből kiinduló következtetések: itt az (irókhé elérhetetlen) csúcs a gazdag megértés. (Panofsky: belső jelentés: „szimbolikus értékek” – ikonológiai elemzés – szintetikus intuíció – a kultúra jelenségeinek története általában.)

Popper Leó vázlatos töredéke megengedi ezt a párhuzamot, de elmélete kifejtetlen maradt. Vele talán a XX. század magyar művészettörténet-írásának egyik legfontosabb teóriája.

Marosi Ernő

---

## SWIERKIEWICZ RÓBERT KIÁLLÍTÁSA A KISCELLI MÚZEUM TEPLOMTERÉBEN

1994. január 14.–február 27.

A barátságtalan, nedves téli napokon kinek van kedve hegyet, lépcsőt mászni a könnyeb-  
bik, autóbuzsós útról nem tudva, hogy meg-  
nézzen egy kiállítást a Kiscelli Múzeumban,  
mely minden vonzóereje mellett inkább nyá-  
riás, vidékies intézmény? Pedig miközben a  
múzeum munkatársai őrizgetik, gyűjük a fő-  
város művészeti emlékeit a barokk kortól  
napjainkig, mozgalmas, nemzetközileg is szá-  
mon tartott, modern kiállításokat rendeznek  
egy-egy emeleti teremben, illetve a kiállító-  
helyiségnek helyreállított egykori trinitárius  
templomban. Itt nyílt meg az év elején Swi-  
erkiewicz Róbert kiállítása, melynek költői –  
filozófikus – címe volt (KELET KEZD – NYU-  
GAT BEFEJEZ!), s benne a templomtérhez al-  
kalmazkodó tárgyak, festmények, assembla-  
ge-ok voltak láthatók. A kiállítás régen be-  
zárt, de aki eljutott a templomtérbe, meg-  
őrizhette emlékezetében a művek ünnepé-  
lyes emelkedettségét, érzéki-konkrét esztéti-  
kumát.