

LUKÁCS GYÖRGY, POPPER LEÓ ÉS A "BÉCSI ESZTÉTÁK"

Zoltai Dénes

Hadd kezdjem kérdőjellel. Kollokviumunk kerettémája a "fiatal Lukácsot" ajánlja figyelmünkbe. De vajon célirányos-e a "fiatal Lukács" gondolatvilágáról mint föltételezett nézetkontinuumról beszélni? Sematikusan szólva: itt egy magyar gondolkodó korai pályaszakaszáról van szó, akit az Osztrák–Magyar Monarchia Budapestje indított útjára, körülbelül a századfordulón, a békeidők legendás szekuritása idején, aki a Drámakönyvvel berobbant a magyar kulturális életbe, majd egy rövid esszéista periódus után, jórészt német nyelvterületen, Heidelbergben, mondjuk így: késleltetett hatású, sokáig kéziratban heverő esztétikai rendszertöredékekkel jelezte, hogy miféle szellemi atomrobbanás energiáit hordozza magában, majd pedig — el ne felejtjük: a világháború kataklizma-élményének hatása alatt, "in der letzten Tagen der Menschheit", hogy Karl Krausszal szóljak — megírta az európai szellemtörténet egyik (sokban paradigmatis) alapművét, a Die Theorie des Romans című munkát, hogy aztán (sokak által paulusinak nevezett fordulattal) hátat fordítson saját polgári — mindig is szkeptikusan polgári — esztéta világának és a magyar forradalmakban összekösse élete és műve sorsát a kommunista világmozgaloméval. Ezek szerint kronológiailag 1902 tájt kezdődik és 1918 végén végződik az egyként "fiatal Lukács"? És a jó másfél évtizedben csak nézeteinek egyszerű akkumulációjáról, csak személyes "érési" folyamatról lenne szó? Szónoki kérdés, kétkedő választ sugall. Először is: a roppant jéghegy ott, amelybe 1914-ben a polgári luxus-Titanic beleütközött, "külső" szükségszerűség, véletlen meglepetés volt? Ismerjük Kafkát, és tudjuk, hogy nemcsak a művészet lehet világtörténelmi szeizmográf. Krausnak (Bécsben) például voltak bizonyos előérzetei, és ama fin de siècle-hangulattal teli k.u.k.-világban nemcsak neki voltak. Így hát a magam részéről méltányolom, hogy kollokviumunk szervezői ezúttal energikusan azt kérdik tőlünk, hogy a specifikusan osztrák

eszmétörténet vonzataira összpontosítsuk érdeklődésünket, nem szűkítve le azt, mint szakkutatásunk eddig tette, a német hatásösszefüggésekre. Föltételezem, hogy nem azért tették, mert nem ismerik a közmondást: wo nichts ist, hat selbst der Kaiser (und der König, natürlich) das Recht verloren. Avagy: vulgo: ahol nincs, ott ne keress.

Végre a tárgyra térve: én úgy vélem, hogy 1910–11-ben Lukács pályáján kitapinthatók egy rejtett cezúra jegyei. Sebhelyek, tán stigmák, nem könnyen észrevehető törés- és forradásnyomok ezek. Nem a biográfia ismert adataira gondolok; például az agyonbeszélt Irma-élményre, az egy időben szeretett vagy viszontszeretett asszony öngyilkosságának jócskán fölstylizált élményére, vele talán a rejtettebb, de mégiscsak ezzel összefüggő egyéni—existenciális létválság tüneteire, így az "unordentliche Reue"-re, a "nem-rendes bűntudatra" (hogy a Lukács által oly nagyra becsült Meister Eckhart kifejezésével éljek). Ilyen, a tragikum feketéjével letakart élménykoncentráció persze létezhetett pszichológiailag, és a bécsi Freudnak, vagy akár pesti tanítványának, Ferenczinek alkalmasint remek demonstrációs modellül szolgálhatott volna olyasfajta kategóriák megvilágítására, mint Verdrängung, "deutolás" (Irma egyik leveléből veszem a szót), bűnkomplexum, "Unbehagen in der Kultur" és társai. Másról, vélhetően lényegesebbről is illenék most beszélnünk. Csak jelzésül, mire gondolok. Tudjuk, hogy 1910 tavaszától kezdve egyre élénkebb szellemi kapcsolat létesül a két Simmel-adeptus, Lukács György és Ernst Bloch között. Lukács maga, közvetlenül halála előtt írott önéletrajzi vázlatában, de korábban és élőszóban is, így emlékezett vissza e kontaktus tartalmára: "Élményem: Bloch személyisége révén igazolódott egy klasszikus (és nem mai, epigonszerű, egyetemi) stílusú filozófia, és ily módon előttem is nyitva áll ez, mint életút."¹ Ismerjük Bloch szóbeli reflexióit a Gelebtes Denken-re, ahol Bloch nyomatékosítja ezt a vallomást: "Természetvédelmi parkot alapítottunk különbségeinknek. /.../ Közlekedő edények voltunk /.../ Vannak részek akkori munkámban, Az utópia szellemében, melyek tulajdonképpen Lukácséi, és A regény elméletében is vannak tőlem származó dolgok."² Bloch itt nyilvánvalóan már az 1914 utáni, "az emberiség utolsó napjaiban" kiváltképp intenzíven működő "kommunizierende Röhren"-re gondol; csak hogy ilyen nyomok már jóval korábbiakról, 1910 elejétől kitapinthatók. Például: Lukács föltehetőleg 1908 második felében fedezi föl magának Richard Beer-Hofmannt, a Schnitzler-Hof-

¹Curriculum vitae, szerk. Ambrus János, Magvető Kiadó 1982, 19. o.

²Ernst Bloch und Georg Lukács — Dokumente zum 100. Geburtstag, szerk. Mesterházi Miklós és Mezei György, Lukács Archívum, 1984, 296 skk. o.

mannsthal-körből és a freudi gondolatvilág erős hatása alatt indult bécsi író. Elementáris erővel hatott rá, a 23 éves literátorra; az 1907-ben díjazott pályamunkában (tudtommal) még csak egyetlen helyen fordul elő Beer-Hofmann neve: a kronológiai táblázatban (1905 /helyesen 1904, Z. D./: Beer-Hofmann: "Der Graf von Charolais"); a bécsi literátor alakja az 1911-ben nyomtatásban megjelent Drámakönyvben viszont már egyetlen drámája révén valóságos óriássá magasodik: "fellépése igazi csoda a modern dráma történetében",³ túlnő Hofmannsthalon, habár Schnitzler még Beer-Hofmannon is túlmutató beteljesülést jelent. Ugyan miért? Mert nagy áttörés lehetőségének példázata: az "impresszionizmus" és "szimbolizmus" legyűrésének ígérete (ahogyan mondjuk G. Hauptmann naturalizmusa a korábbi, formalisztikus klasszicizmus meghaladásának ígérete volt). Az újabban kiadott levelezésből kiderül, hogy ezt a fölértékelést valami sajátos, elfojtottan szubjektivistikus líra is motiválta: Irma 1908 nyarán már egy furcsa, túlintellektualizált szerelem részeseként osztja meg (újra csak saját, önironikusan találó szavaival: hochmezolva) Lukácsal a Beer-Hofmann-élményt. Lukács a fölfokozott elragadtatás állapotában írta meg nagy esszéjét Beer-Hofmannról. Vannak benne igen pontos, éles szemre valló ítéletek. Így a "bécsi esztéták" világáról: a "bécsi esztéták világa ez: a mindent kiélvezésnek és semmit megtartani tudásnak, a valóság és álmok összeolvadásának, az életre ráerőszakolt álmok erőszakos elmúlásának világa; a Schnitzler és a Hofmannsthal birodalma".⁴ De van ebben az esszében valami görcsös igyekezet is; annak bizonygatása, hogy "Beer-Hofmann mégsem tartozik közéjük, /.../ testvérük, de olyan mélyen idegen tőlük mégis".⁵ (Mellesleg a Drámakönyv végső soron ugyanezt a kivételt akarja bizonyítani Hofmannsthallal és különösen Schnitzlerrel kapcsolatban is — olyannyira, hogy az olvasóban fölvetődhet a kérdés: kik is voltak akkor egyáltalában azok a "bécsi esztéták"? Beer-Hofmann Lukács szerint csak novellisztikájának tematikájában érintkezik a sajátosan bécsinek vélt esztéticizmussal; igazában, művészként, akarva-akaratlanul leszámol velük. Nos, Lukács — maga valóban leszámolásra készülődve; lásd egykorú leveleit —, a "pszichologizmus" hangulat-kultuszával való szembefordulást, az impresszionista világérzés leküzdését akarta beleláttni a bécsi literátorba, akivel mellesleg 1910-ben Bécsben személyesen is megismerkedett, örömmel konstatálva, hogy az bizony

³A modern dráma fejlődésének története, 2. kiad., szerk. Kőszeg Ferenc, Magvető, Budapest 1978, 515. o.

⁴Ifjúkori művek (a továbbiakban: IM), szerk. Tímár Árpád, Magvető, Budapest 1977, 205. o.

⁵Uo.

"egyáltalán nem bécsies és esztéticista",⁶ s akinek esszékötetete 1911-es német kiadásából (egy fönmaradt följegyzés tanúsága szerint) dedikált példányt küldetett, s aki viszont maga szubjektíve föltétlen tisztességgel állt ki az 1919 szeptemberében Bécsbe szökött és a magyar rendőrségnek történő kiadatással fenyegetett kommunista Lukács mellett, éppenséggel nem mint kommunista vagy akár — ilyet is hallani — mint cionista.

Mit is értékelt nagyra Beer-Hofmannban? Elvileg ugyanazt, amit a Dráma-könyv a modern dráma conditio sine qua nonjának mond, s amire a modern író kétségkívül csak az árral szemben úszva tehet szert: axiomatikus és etikailag normatív világnézetet. Az először magyarul, a Nyugat 1909. február 1-i számának hasábjain megjelent esszé ez egyszer félreérthetetlenül fogalmaz: tehát "az új világ, az élet, a kivezető út az esztétaságból ez: a mindennek mindenre való összefüggésének vallásosan mély átérzése". Ez lenne tehát "az impresszionizmus metafizikája".⁷ Értsd: az impresszionista világhangoltság transzcendálása — egy irracionális, vallásos-misztikus színezetű metafizika irányában. Ez volna tehát a "bécsi esztéták" világának transzcendentálása. Most — a Beer-Hofmann-élmény apropójára — már a művészet "életértékének"⁸ újrafogalmazásával bajlódik a pesti esztéta. Elismeri: "emberi" nélkül nehéz művészetet akár csak elképzelni. Nihil humani a se /a művészettől ti./ alienum puto — írhatná. Csakhogy Bécsben is, Pesten is, de még Simmel Berlinjében is, alkalmasint az egész modern világban ez az "emberi" egyre kaotikusabb, zavarosabb, taszítóan köznapibb. Amaz áttörés kulcsfogalma ezért is a szó különleges, emfatikus értelmében vett forma. Esztétikailag konkretizáltan persze a forma a műfajok stb. szerint konkretizálendő: a novella vagy a drámaforma lényeges vonatkozásokban tér el a regényformától. De az esszéista Lukács — most A lélek és a formák szerzőjére gondolok — a forma ideáltípusát mégiscsak valami normatív metafizikai maghoz: a szigorú világnézethez köti. A novella tartalmilag "egy ember fejlődése egy véletlen katasztrófa következtében"⁹ — mi teszi mármost e fejlődést igazán novellisztikussá? A Lukácsnál található válasz aligha elégítené ki Freudot és iskoláját. "Mert egy lelki fejlődés — és minél kizárólagosabban csak az, annál inkább — nem lehet sohasem szuggesztív. Miért? Talán mert minden pszichológia — most csak

⁶Lukács György levelezése 1902–1917 (a továbbiakban: L), szerk. Fekete Éva és Karádi Éva, Magvető, Budapest 1981, 244. o.

⁷IM, 208. o.

⁸L, uo.

⁹IM, 215. o.

a művészetről beszélünk, de nemcsak ott — szükségképpen csak önkényes hatást kelthet. /.../ És természetes, hogy minél kisebb a befolyásoló ereje külső dolgoknak, vagyis minél tisztábban lelki a fejlődés a pszichológiai analízis a forma, nem erős helyzetek egymásutánja, annál kevésbé lehet meggyőző a fejlődés."¹⁰ Bizony, még Beer-Hofmann novellisztikájában is ez a helyzet: a széthullás fenyegeti őket, a lírai hangulat fölülkerekedése. Ilyesfajta "pszichologizálás" fenyegeti a bécsi író egy szem drámáját, a "Der Graf von Charolais"-t is. De — ha igaz — ahol legnagyobb a veszedelem, ott a legközelebb a segítség: újszerű, különben Kleistra emlékeztető kompozíciós rend támad: "a nagy pillanatok technikája".¹¹ A kompozicionális facit: az "ilyen kompozíciót nem fenyegeti a modern pszichológiai drámák nagy veszedelme, az, hogy emberei szélesebbek, gazdagabbak, nüanszírozottabbak, mint ami sorsukhoz okvetlenül szükséges /.../ De el van kerülve a mai nagy stilizálók legfőbb veszedelme is, az, hogy komplikált embereik bonyolultan összeszővődött lelki életének pár nagy vonalba való beszorítása könnyen patológiusan egyoldalúvá tehet természeténél fogva talán nem is ilyennek elgondolt alakot."¹²

És most zárójelbe tenném az interpretáció helyességének vagy helytelenségének kérdését. A "fiatal" Lukácsról van szó, meg az ő metafizikailag nyomatékosított formafogalmáról, anno 1908, amikor a "bécsi esztétáknak" ez a pellengérre állítása nála elkezdődött. Elkezdődött, mondom, aztán folytatódott. Egyelőre csak mint Sollen, mint világnézetigény, mint az érzésanarchia egyre radikálisabb elutasítása. Ebben a dokumentálható fejlődésben, amely — sejtésem szerint — 1910—1911-ben talált rá arra a bizonyos axiomatikus-metafizikai bizonyosságra, Ernst Bloch eléggé nagyra nem becsülhető hatására — mindenesetre Lukácsnak már 1911 előtt volt egy Gewährsmannja, egy olyan barát, amilyen hosszú élete során nagyon kevés lehetett. Lukácsnál 1911-ig a barátok barátja: Popper Leó. Emléke előtt még Az esztétikum sajátossága, meg a legvégső szó, a Gelebtes Denken is tiszteleg. A levelezésből kellene oldalakat idéznem, hogy mennyire megokoltan. Kérdés mármost: ki volt Lukácsnak Popper? — Az eleven lelkiismeret. A kontroll. Az ösztöke: lehet egyet s másztanulni olyan impresszionista kritikustól is, mint mondjuk Alfred Kerr; de az ember haladja meg azt, amiről kiderül: csak indító lökés volt, nem továbbhajtó erő.

¹⁰Uo.

¹¹IM, 219. o.

¹²IM, 220. o.

Itt csak állomásokat jelezhetek. Az Ady-élmény — nem itt kell elemezni mibenlétét; lényegét, a messianisztikus életfölfogást már mások avatottan elemezték. Az 1909-es (a Huszedik Században, nem a Nyugatban közreadott) cikkben van egy sejtelmes mondat: Ady — nota bene: "Az Illés szekeren" Adyja — az új magyar lírában "a fiatalok legfiatalabbja". Merthogy "valamikor", értsd: az Új versekben "megcsinálta az első nagy felfordulást a magyar lírában". Most viszont "azon a ponton van, hogy megcsinálja az új átalakulást: a küzdelmet az 'érdekes' ellen, azt, ami ma még csak a képzőművészetekben vált tudatossá /.../"¹³ Ugyanitt szó esik más magyar kritikusokról is, köztük Babits Mihályról; ő — grano salis szólva — a magyar esztéták egyike. "Az esztéta típusát a nagyváros hozta létre, és bizonyos, hogy minden nagyvárosnak megvan a maga esztéta-típusa; csak a legközelebbire, a legszembevetőbbre hivatkozom itt: a Hofmannsthal és a Hofmannsthal-kör bécsiességére."¹⁴ Mármint az esztéta Pesten is kiégett, "deracine-ált" ember; csak hogy differentia specifi-cája, szemben akár a bécsi, akár a berlini megfelelőivel: "forradalmi" és nem "konzervatív". Honnan ez a nem túlságosan explikált gondolatsor? Úgy vélem: éppen abból az Ady-élményből, amelyet kezdettől fogva átszínezett egy Popper Leóval szövetségben, vele "symfilozofálva" földolgozott képzőművészeti élmény. Pontosabban: "az utak elváltak" élménye. Magyar élmény is ez prima vista, még ha a Firenzében élő Vedres Márk vagy a magyar "Nyolcak" vezető személyisége, Kernstok Károly is az ihletője. (Művészettörténészeink között konszenzus van: a "Nyolcak" a századelő magyar avantgardistái, Ady és Bartók igazi társai a magyar konzervativizmusnak kimondott "Nagy Nem"-ben; egyetlen igazi analogonjuk van Nyugat-Európában: Cézanne; Lukács kezdettől fogva mellettük állt.) Aki viszont az ő élményét segített teoretikusan artikulálni, az minden bizonnyal a zseniális barát, Popper Leó. Gondoljunk az 1910 eleji nevezetes Lukács-előadásra a Galilei-körben: Lukács itt lényegében a popperi metafizikus "neotektonizmus" szószólójaként állítja újfent pellengérre a "szubjektivista, impresszionista életfelfogást".¹⁵ Lukács közvetlenül Kernstok jelszavához kapcsolódik: elég volt a "minden csak hangulat" művészetből. Elég volt a túlárado én-kultuszból. El kell jutni végre (vagy újra) a szubkutánhoz, az élmény-mögöttihez. "A dolgok lényegéhez." Lukács megnyomja a tollat, fölemeli szavát: "A természettudományok és az emberrel foglalkozó tudományok pár eredményére (marxizmus pl.) gondolok most elsősorban, mint az

¹³IM, 255. o.

¹⁴IM, 260. o.

¹⁵IM, 283. o.

időben először érkezettek. Mert ezek hozták meg először a szubjektivista, impresszionista életfelfogás tagadását, s egyértelmű és ellenőrizhető állításokat és rendet a dolgok között."¹⁶ Hát ezért társítja Lukács az új magyar képzőművészethez Adyt. "Ez a művészet a régi művészet, a rend és az értékek művészete, a megépítettség művészete." Itt, az impresszionizmus mint világ-érzés vízválasztója előtt váltak el a szellemek és az utak; "az igazán nagy impresszionisták annyiban igazán nagyok — amennyiben nem impresszionisták; amennyiben az elmélyedés művészei, és ötleteik csak utak számukra a dolgok igazi megfogása felé, és szempontjaik csak eszközök egy egésszetalkotás számára".¹⁷ — "Sokfelől jelentkezik már ez az új érzés, és sok helyen kifejezésre is talált már versekben és épületekben, képekben és tragédiákban és filozófiában. De ez a sokfelől jövő új művészet és világnézet még alig vált csak valamennyire is tudatossá."¹⁸ Engedtesse meg, hogy még a híres beszéd, illetve cikk végszavát is idézzem: a "rendnek ez a művészete el kell hogy pusztítson minden szenzáció- és hangulat-anarchiát. Hadüzenet ennek a művészetnek pusztja megjelenése és létezése. Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészetnek, amely első szavának és utolsó-
nak az 'én' szót írja le."¹⁹

Ady a primus movens, nem kétséges. De az ő "forradalom nélküli forradalmár" volta egyelőnyegű azokkal, akik a képzőművészetben robbantják az utat. Ne költünk legendákat: ezt a közeget Lukács éppoly kevésbé ismeri első kézből, mint a líra közegét. Eleddig a drámára és különösen a tragédiára összpontosult esztétikai figyelme. Most nagyon kell a barát, aki a specifikus megformáltság-elv tudója is, miközben a szó emphatikus értelmében eszmetárs. Popper ez volt Lukácsnak. Ő hozta Lukácsnak az első szavakat a képzőművészet formavilágában megjelenített kaotikusról, tektonikusról, amely gyötrelmekkel teljes, lelke legmélyéig disszonáns, "sátáni", de nem hedonista impressziók, "szenzációk" formájában az. Ez a Popper lát Bécsben egy Goya-kiállítást 1908-ban, s a Husadik Század hasábjain ilyen beszámolót ír róla: "Fekete vizek bugyognak az ő forrásából. Gonosz, gáncsvető ördögök járnak itatóra; elkárhozik, aki issza. Gyehenna-muzsikák zúgnak. Föld alatti menüettek táncmestere, Goya fuldoklók karához járja a táncot. Taktusban himbálódzik az akasztottak

¹⁶IM, 283. o.

¹⁷IM, 285. o.

¹⁸IM, 289. o.

¹⁹IM, 286. o.

teste. És valami sárkány-legény, patkány-ette kancsal pofával rángatja a lantot a macabre-tánchoz. Kétfejűek sírnak; hátba lőnek valakit; nagy szakállú bölcsek hajlonganak a macskapúpos elefánt előtt. Kötelen táncol egy fehér gebe. Seprűvel vernek fekete lányok holmi kopasztott embercsibéket. Rokokó-szajhák kendőben dobálnak egy férfit. És megjelenik Kronosz, és seprűvel kiszemeteli a bandát. Kimászik a sírjából egy hulla, és hulla-ujjával felírja valahová, hogy 'Nada', 'semmi'. Ez a Goya világa."²⁰ Elementáris élmény; de nem szó-mágia jegyében dolgozza fel Popper. "Miért védjük Goya rossz kompozícióját? /.../ Goya legnagyobb értéke a tárgyilagos ereje, a nem-poéta, nem-artista, reális érzése."²¹ Ad vocem Goya: 1908-ban Pesten is látható egy Goyaréz-karc-tárlat: a Caprichos-sorozatból például a baglyokkal és denevérekkel álmódó művész képe, talán egy önarckép meg a Tauromaquia, a Desastros de la Guerra és a Proverbios-sorozat. — Popper ezekről így ír: "Ez az a tárgyilagosság, mely mindenfajta alkotás táptalaja, mely az egész Goyát, a miszticizmusát, szimbolizmusát, satanizmusát elbírta és belülről táplálta, úgy, hogy ma is él, hogy ma is érdemes vele és érte veszekedni."²² Poppernek ez a cikke nem jelent meg az ő életében nyomtatásban és Lukácséban sem: a híres heidelbergi kofferban aludta az igazak álmát. Ugyanúgy, mint egy "párisi levél", 1909 februárjából, ilyen jóslatokkal: a "mai festészet útja a béke felé vezet. Az impresszionizmus stíluskáoszából kifelé, egy szilárd alapú csendművészet felé, amely, akárhogy nyilvánul is meg, testvére lesz az architektúrának /.../."²³ Csak azt ne higgyük, hogy ez a "neotektonizmus" holmi formalista neoklasszikát harangoz be. Egy másik, szintűgy "párisi levél" már megnevezi az új festészeti földrészt fölfedező festő-komponistát: Cézanne-t. Nos, "ez a kiállítás ezért volt olyan jelentős, mert a mai zavaros időkben sikerült neki erős szóval kimondani és száz példával igazolni, hogy akik itt alkotnak, nem a bajt akarják, és a népek bábelét, hanem a rendet és az egyszerű, virágos szépet és jót".²⁴ Végül egy Popper-írás, amelyet e körben nem kell ismertetnem: Az esztétikum sajátossága már megtette, igazi homage-ként is az oly korán elhunyt és csaknem mindenki által elfeledett ifjúkori barát emléke előtt tisztelegve. "Idősebb Peter Brueghel" — Poppert minden bizony-

²⁰Popper Leó: Esszék és kritikák (a továbbiakban: P), szerk. Tímár Árpád, Magvető, Budapest 1983, 36. o.

²¹P, 37. o.

²²P, 52. o.

²³P, 53. o.

²⁴P, 59 sk. o.

nyal a bécsi Kunsthistorisches Museum világhírű gyűjteménye ihlette — és a Cézanne nevéhez kapcsolt "posztimpresszionizmus" történeti, technikai és világnézeti megalapozásának szenvedélyes vágya. Föltételezem, hogy a művészet Allteig — homogénségének eredeti popperi, valamint nyomában a Lukács heidelbergi és budapesti esztétikáiban szereplő — értelmezése jól ismert a jelenlevők között. Engedtessek meg, hogy egyetlen jellegzetességére mégis utaljak: nem par excellence esztétikai a formafogalom mozzanata. Mögötte egy talán Plótinosz, talán Platónig visszavezethető, "metafizikus" jelentés: "Ősidők óta" — így Popper — "minden festészet az anyagok sokfélesége helyett /.../ egy különleges, egységesen specifikus súlyú anyagot adott, egy könnyű vagy nehéz anyagot, amelynek önkéntelenül az a misztikus szerep jutott, hogy egysítse, amit Isten szétválasztott /.../"²⁵ Ez lenne a bruegheli Allteig, mint a cézanne-i antiimpresszionista fordulat technikai iskola-titka.

Hát ilyen vonatkozásai is vannak a fiatal Lukács, Ady és a "Nyolcak" mellett egyként optáló korai esztétikájának. Persze, nem minden önáltatás nélküli, ha ez az alakuló esztétika azt állítja magáról, hogy "a bécsi esztéták", az állítólag specifikusan bécsi esztéticizmus ellenében konstituálja magát. Ami Lukácsot magát illeti, újra utalok korai Hofmannsthal-interpretációjára. Ha a nevezetes Chandos-levél, a művészi világkifejezés nyelvi problematikuságát bizonyítandó, oly szellemes elemzést kap már a Dramakönyvben, nem kell elfelejteni, hogy az ifjúkori szerelem azért még itt sem múlt el nyomtalanul: a kérdéses elemzés — jóllehet, másféle összefüggésben — ismét csak előbukkan Az esztétikum sajátosságában. Ami viszont az 1911-ben elhunyt barátot illeti: mindmáig a feledés nem túl jótékony hatása fedi az ő kapcsolatát — ha nem is "a bécsi esztétákkal" úgy általában, hanem Karl Krausszal, aki legálább utolsó éveiben fölfedezte Poppert magának és a Die Fackel olvasóinak. Milyen fontos lenne rekonstruálni ezt a különös Wahlverwandschaftot! Tény: a "Der Kitsch"-et, a "Rodin és Maillol"-t, a "Volkskunst und die Formbeseelung" c. tanulmányt csak a Die Fackel vállalta közlésre. Tény: Popper közvetíteni akart Kraus és Lukács, az outsiderek között, méghozzá — lásd 1908. július 25-én kelt levelét — ráérezve még arra is, hogy Kassner (már megint egy bécsi esztéta, esztéticizmus nélkül) korántsem áll oly közel A lélek és a formák szerzőjéhez, mint Ady Endre: "A Heimweh szép szó, csak egész mást jelent, tudod mit?", s okítja "Gyuri fiamat", aki Kassner apropójára a "bizonyosság, mértékek, dogma utáni vágyakozás"-t emlegeti; az "Ady Endrék és Karl Krausok

²⁵P, 75. o.

érzése, ez az igazi Heimweh, a másik hazugság".²⁶ Igaz: Lukács nem érte be Krausszal. A bécsi literátor 1911-es szellemi ökölharcra Kerr-rel kifejezetten taszította: "Mit szólsz a Kraus—Kerr-küzdelemhez? Nem igazolja előttem is az én véleményemet róluk? Hogy mind a kettő — a dolgok lényegében — feülletes hülye; mint gondolkodó: kitscher, mint erkölcsi tartalom: nulla /.../ Krausnál már idegesít, hogy őt mennyire idegesítik az élet apróságai. Akinél az udvar söpretlensége ekkora pátoszt eredményez, az sohasem fog rendet csinálni a szentek szentélyében /.../ Ezeket azért mondom erre, mert ti gondolkodót láttok ebben az úrban, és nem egy ügyes (bár maníros) stílusú, sokszor szellemes, de még többször kellemetlen újságírót. Aki Kerrnél lehet okosabb, szélesebb, mulatságosabb — de semmi esetre sem különb minőség. Ady — mint újságíró — milliószor több mindkettejükénél."²⁷ Pár hónap múlva Popper halott. De Lukács róla írott nekrológjából félreérthetetlenül kiderül, hogy miként készítette elő az a bizonyos "egyetlen gondolat", amely Poppert jellemezte, a metafizikai hangsúlyú formafogalom, a fiatal Lukács nagy fordulatát a klasszikus értelemben vett nagy filozófia — Bloch által sugallt — munkába vétele felé.

Bloch már 1910-ben ebben a szellemben kapta föl a fejét, Lukács "Beer-Hofmann"-ját olvasva (persze Popper fordításában): "az esztétaság itt egyúttal a szolipszizmus esztétikai problémájaként jelenik meg, és Beer-Hofmann és egyáltalában minden irodalomtörténeti reflexió csupán ürügy egy éppen ebből nyerendő metafizikához. Arra szeretném kérni, hogy engedjen többet megismernem a munkáiból, az esztétikai zárt szubjektumról és a művészi vagy teoretikus objektivitásba való kitöréseiről és kiszabadulásáról: ez olyan kérdés, amelybe minden nagy gondolatnak konvergálnia kell /.../"²⁸

A kérdés, mint ismeretes, nem maradt visszhang nélküli.

²⁶_L, 69. o.

²⁷_L, 420. o.

²⁸_L, 195. o.