

ZUH DEODÁTH

FÉLRECSÚSZVA

Hauser Arnold művészetfelfogása a recepció tükrében

Páratlan mű

■ Ki olvas manapság Hauser Arnoldot? Az igennel válaszolók listája valószínűleg nem töltene meg pár elemis, vonalazott füzetlapot. Pedig Hauser karrierje páratlan-nak mondható a 20. századi magyar esztétika és művészetelmélet történetében. Egyrészt senki más, ebben a témában nagyot alkotó elmélész összefoglaló művét nem fordították le tizenhét nyelvre. Ez alól Lukács György kései, sokkal nehezkesebb és így sokkal nehezebben is olvasható esztétikája sem kivétel. Másrészt ha csak az ezzel foglalkozó híradások, recenziók vagy akár éles hangú kritikák számát nézzük (első körben eltekintve a relevanciasorrendtől), az eredmény lenyűgöző. Nyolcszáz tételnél hosszabb csak a megjelent műveit tárgyaló hírek, cikkek és rádióműsorok listája. Azt sem szabad elfelejteni, hogy ha egy szerző műve valamilyen okból sikeres, akkor a többit már csak professzionális okokból is vigyázó szemekkel figyeli a szűkebb szakma és a könyvpiaci aktorok egyaránt. Magyarán: ha valami egyszer sikeressé válik, akkor az felszórólja a továbbiak hivatkozásszámát is. De tekintsük most csak *A művészet és az irodalom társadalomtörténetét* (első kiadás 1951-ben, angolul; a továbbiakban: MIT), az áttörést hozó ezeroldalas könyvet, a sikerlisták éllovasát, amelynek a recenziószámlálója háromszáz tétel körül áll meg. Ha beleszámoljuk a mai idézési kultúra és az online hozzáférés előtti mediális viszonyokat, még mindig nem triviális az eredmény. Teljesen világos, hogy a papíralapú hozzáférés töltötte be egykoron az elektronikus hozzáférés szerepét is, de mégiscsak különös, hogy egy műről ne a művészet-történet és a művészetelmélet vezető orgánumai és minden nyugatnémet régió legalább egy napilapja közöljön kritikai méltatást, hanem a bencés rend német havilapja is kötelességének érezze róla beszámolni. A *Frankfurter Allgemeine* mellett a *Weser-Kurier* és az *Elmsholmer Nachrichten* sem meglepetés (a nagy laptól nem szégyen tanulnia a kis lapnak). Az *Art Bulletin*től a *Benediktinische Monatsschrift*ig viszont igen hosszú az út. Ha az említettek művészetszemlélete nem is annyira diverz (aki járt már Szent Benedek-rendi apátságban, az tudja, hogy nem nehéz ott feltalálni az évezredek művészetpártolás jeleit), az útvonal mégsem rekonstruálható a hétköznapi logika szerint. Válaszokat mégis adhatunk.

A legtriviálisabb az úgynevezett témaimmanens válasz. A MIT nagyra nyitotta a kronológiai ollót: bevallott célja volt, hogy a barlangrajzok jegyétől a film jegyéig tekintse át a művészetek fejlődésének korszakait. A mű ezzel olyannyira nagyvonalú, ötezer éves művészeti fejlődést áttekintő szintézist alkotott, amelyet – nem volt mese – receptálni kellett. A MIT egyik ismertetője (bizonyos Wachtel, 1954-ben az egyik könyvkereskedelmi figyelőtől, a *Jungbuchhandeltől*) komoly dicséretként említette, hogy annak szerzője olyannyira nagy anyagot dolgoz fel, hogy az már önmagában is „életmű”, az írók compilációs készségei pedig arra is

A Hauser Arnold hagyatékával kapcsolatos munkában nyújtott segítségért hálával tartozom – minde-nekelőtt – a tudós örököseinek, valamint kollégáimnak (névsor szerint), Demeter Tamásnak, Juhász Klaudiának, Sivadó Ákosnak és Varga Péter Andrásnak. Jelen szöveg írása során az NKFIH PD 121426 számú projektjének támogatásában részesültem.

képesítik, hogy Spenglerrel, Toynbee-vel vagy Max Weberrel hasonlítsák össze. Sőt az összehasonlítást ki is állja. Tárgyilagosan szemlélve azonban Hauser (hatóság kiadói támogatással) elképesztő sikerre vitt egy olyan írásmódot, amelyet Spengler óta valóban nem lehetett ennyi példányban eladni: a kultúra egy összefüggő jelentésegész, amelyet csak úgy lehet egészében láttatni, ha objektivációit a művészet, a tudomány és a társadalom életének majd minden produktumában egyszerre és összefüggéseiben dokumentáljuk. Ráadásul Hauser marxista volt, ellenben bármiféle politikai cselekvéstől félnék eleganciával húzódtott el. Ezért úgy tudott a kezdődő hidegháborús feszültségben (és az angolszász világban) egyfajta baloldali Spenglerré válni, hogy egyszerre járt el Mannheim Károly 1920-as évek elején felvázolt tudományos programjának szellemében, egyszerre teljesítette a háború utáni frankfurti értelmiség társadalomkritikai ambícióit, és mégsem kellett ehhez napi politikai küzdelmekben megégnie. Ez így, ebben a leírásban valóban páratlan, és mindenképpen reagálni kellett rá.

A másik válasz diszciplináris, és a későbbi kritikusok, óvatos méltatók és hagiográfusok is mind egyetértenek benne. Amikor Hauser egy társadalmi alapon nyugvó művészet felfogását ilyen összetett módon volt képes megfogalmazni, akkor az ebben a formában addig még soha nem íródott meg: Thomas Mann – egyébként az Alfred Knopf New York-i kiadó felkérésére megfogalmazott (értsd: burkolatlan kereskedelmi célokkal íratott, de feltételezhetően nem őszintétlen) véleményében (*New York Review of Books*, 1952) – a művészeti alkotómunka elhanyagolt társadalmi háttérét megreveláló „kulturális bibliáról” beszélt; Ernst Gombrich azt írta az *Art Bulletin*-ben, hogy amit Hauser letett az asztalra, az éppenséggel a szakma deziderátuma (még ha ebben a formában kapitulálisan el is lett rontva); Peter Burke az 1974-es, *A művészet szociológiáját „túlír”* és „általánosságokban mozgó” műként angol eleganciával odakendő recenziójában (*Times Literary Supplement*) kimondja, hogy jelen könyv nem, de a MIT bizony állandó referencia volt, mert egy fontos hiány vákuuma szívta be; Carl Dahlhaus pedig egy évvel később (*Die Zeit*) azt fejti ki, hogy szerzőnk amilyen tehetséges mesélő volt régebben, olyan vérszegénynek tűnik most elméletíróként: időközben az elvárások annyira megnövekedtek a „művészet szociológiájával” mint olyannal szemben, hogy abba belebukni igencsak könnyű. Egy bizonyos csak, hogy a MIT örökségére való tekintettel vitába kell vele szállni.

Végül pedig ott a *harmadik*, a külső, önreflexív és szociológiai szempont. Hauser sok csalódás után, közel hatvanévesen (1892-ben született) a versenyhelyzet és egy emberi szimpátia nyertesévé vált. A versenyről: nyilvánvaló kvalitásai miatt őt választotta a Routledge kiadó arra, hogy beszálljon a tudósok által írt össz-művészettörténeti sikerkönyvek piacára, Ernst Gombrich pedig már egyértelműen elköteleződött a Phaidon mellett, miközben Herbert Read más ambíciókkal rendelkezett (és elvbarátság okán is igyekezett segíteni Hausert). A piac pedig komoly dolog, és ahogy Hauser egy helyen mondta, az angolszász világban a könyvkiadás nem megy szerelemből. A szimpátiáról: a családi vállalkozásként működő C. H. Beck kiadó mindenkorai igazgatói kiemelt fontosságúként kezelték Hauser munkáit (fő profiljuk egyébként a jogtárak és jogi szakkönyvek kiadása volt), és ezzel is kompenzálták azt a tényt, hogy bár Hauser elsősorban németül írt (a MIT angol szövege egy a szerzővel együttműködő, a Routledge által fizetett fordító munkája), de német nyelvterületen sohasem tudott akadémiai karriert befutni. Persze a kiadó profitált is az eladásból, de Hauser Beckékkel való személyes levelezése igen csak kérdésessé teszi, hogy a hosszú távú együttműködés csak üzleti alapon működött volna, pontosabban, hogy ment volna „szerelem” nélkül.

Hauser életműve tehát mikrotörténeti és mikroszociológiai kincsesbánya. Annyira sokan és sokfélét mondtak róla, hogy ezek konkrét környezetét feltárni is vesződéses munka, de egyben eszmetörténetünk adóssága is.

A sokszínű híradásokból érzésem szerint mégis hiányzik valami. Úgy gondolom, hogy a magyar eszmétörténet számára akkor tudjuk végleg leróni Hauserrel kapcsolatos adósságunkat, ha legalább megpróbálunk utána járni ennek a hiányérzetnek.

Félrecsúszott recepció

■ Állításom szerint Hauser Arnold életművének recepciója, ha nem is minden tekintetben, de egészen biztosan félrecsúszott. Rögtön két dolog sikkad el nagyon sokszor.

(1) *Először is* Hauser úgynevezett „egyensúlyi” gondolkodó, akinek fontos meggyőződése, hogy a kultúra összefolyamatainak megértésére kell törekednünk, és ehhez mindenfajta elméleti szélsőséget el kell kerülni, miközben mindegyikből használni kell azt, amit az értelmezés céljaira használni lehet. Ez egy olyan, a történetírás filozófiai háttéréhez kapcsolódó gondolat, amely világosan kiolvasható szellemi indulásának intellektuális környezetéből, és amelyet mindvégig követni igyekezett. Minden művében rendkívüli erőfeszítést tesz arra, hogy az *aurea mediocritas* gondolatának érvényt szerezzen, az 1978-as budapesti akadémiai székfoglaló előadásának pedig expliciten ez a témája. Viszont ez a szöveg olyanira kései, hogy a kutatókon kívül másokhoz alig jutott el, és inkább tekintik egy bölcs és idős mester utolsó szavainak, mint az életművet igen pontosan értelmező tanulmánynak. Hogy pontosabb legyek, nem ennek a gondolatnak a teljes mellőzése a recepció fő baja. Hanem az, hogy az egyensúlyi gondolat teljes háttérét valóban kevesen látják, és így Hauser időskori felhívását sem tudják mindig a helyén kezelni. Persze ennek is vannak ellenpéldái. Azok, akik Hauser mint gondolkodót önnön jogán igyekeztek pozicionálni a magyar és a nemzetközi eszmétörténeti térképen (David Kettlertől Nyíri Kristófon és Lendvai Ferencen át újabban Kókai Károlyig, Axel Gelfertig és Demeter Tamásig), volt mondanivalójuk az elméleti extremitások kiegyenlítéséről, de mégsem ez vált Hauser életművének uralkodó eszméjévé. Lehet, hogy ez nem is feltétlenül baj. Van ennél viszont jelentékenyebb hiány.

(2) Fontos mulasztás, hogy mindeddig elmaradt Hauser „filmelméletének” rekonstrukciója. Röviden el kell mondanunk, hogy ez miért lényeges. Tudjuk, hogy Hauser filmforgalmazóként való működése fordította a művészet társadalomtörténete felé, és azt is tudjuk, hogy a MIT egy ebből kiinduló fejlődés és koncepcióbővítés folyamatának végére tett pontot. Hausernek a filmről mint új művészetről nagyon sok mondanivalója volt: a szinkronnal, a filmfelirattal, a dokumentumfilmmel vagy a filmtema kiválasztásának szociológiai háttérével kapcsolatban fontos tisztáznivalói voltak. Csakhogy a megjelent és számára sikert hozó munkái ezeket a diagnózisokat részben szerepeltetik (fiatalkori kijelentéseket szó szerint helyez át az 1951-ben megjelent szövegbe), részben meg nem, és egyébként is jóval nagyobbra nyitják azt a bizonyos ollót. A MIT keletnémet kiadása a film korszakáról szóló nyolcadik fejezetet ki is vette a szövegből, mert az túl reálisan fogalmazott a film propagandafunkciójáról a nagy októberi szocialista forradalom utáni átalakulás folyamatában. És látszólag meg is tehette, mert a többi elemzés így is működött. De nem kell ehhez a sajátos ideológiai csonkoláshoz fordulnunk. Elég megnézni, hogy mit ír a Német Írószövetség Társulásának lapja (*Der Schriftsteller*) 1953 decemberében a MIT első német kiadásáról: a szöveg leggyengébb részei ezek szerint pontosan az eleje és vége, mert az ösközösségi társadalmakról szinte semmit nem tudunk, amit pedig a „kultúrhistoriai” vagy a korai kulturális antropológiai szakirodalom révén tudhatnánk, azt a szerző nem használja; a kortárs művészetről meg mintha nem akarna állításokat tenni, és mintha annak legrecensebb irodalmát sem ismerné. Hauser már ekkor a manierizmus, a barokk, a romantika és a 19. századi regény szakértőjévé avanszált, és a kritikák rendsze-

rint hallgatnak arról, hogy milyen köze volt a filmiparhoz és a filmesztétikához, vagy pedig ezt élettörténeti ténynek és a fontosabb kérdések felé fordított ugródeszkának tekintették. Egykori bécsi kollégája, az Osztrák Filmbarátok Egyesületének társalapítója, Viktor Matejka volt az egyik, aki a hatvanas években kiemelte (*Die Presse*, 1967): Hauser filmes indulása nélkülözhetetlen munkáinak megértéséhez, hiszen életének egy döntő periódusában dolgozott azon, hogy a „filmet kulturális missziójának teljesítéséhez segítse”. Ennél a figyelemfelhívásnál azonban Matejka sem ment tovább.

Hauser filmelmélete *nem* azért fontos, mert páratlan mennyiségű filmalkotás jobb értéséhez segít hozzá. Sőt a filmművészetet mint olyat sem szeretteti meg jobban az érdeklődővel. Voltaképpen nagyon kevés 1945 utáni filmről beszél, és ezen az alacsony számon a kevés tétel relevanciája sem segít. Igaz ugyan, hogy 1974-ben, *A művészet szociológiájában* elvont, de mégis izgalmas láttelepet ad Michelangelo Antonioni *Nagyításáról*: a fotó és a film hiába alkalmas a manipulációra, mégis az egyetlen igazi realista művészet: a felnagyított negatív elől nem lehet elbújni, sőt ez adja annak a lehetőségét, hogy a valóságról a látszathoz tisztább képet alkossunk. Hogy azt úgy lássuk, ahogyan azt anélkül nem láthatnánk. Ezt a (Antonionitól függetlenül is megjelenő) hauseri gondolatot méltatja *A film elméletében* (1960) Siegfried Kracauer is, de – mint mondja – a film sajátos realizmusának tézisére Hauser amilyen gyorsan és üdvözlően rátalált, olyan gyorsan terelte más irányba a szót.

A film tehát nem emiatt sarkalatos pont Hauser életművében, hanem mert ezen keresztül fejt ki egyik legfontosabb művészettörténet-elméleti tézisének. A műalkotások megszületésének története nem (csak) problémátörténet, vagyis nem az ábrázolás vagy a kifejezés problémáinak és erre következő megoldásaiknak hosszú és tekervényes története. Hanem olyan folyamat, amelyben a megoldások sokszor hamarabb jelennek meg a választ igénylő nehézségeknél. A művészetek többször egy olyan technikai-ábrázolási fogást találnak fel, amely semmilyen problémát nem tesz kezelhetővé, sőt maga vet fel kérdéseket. A film kezdeteiben ilyen formája a művészeteknek: hamarabb kínálta fel egy új technika lehetőségeit, mint hogy tudták volna, hogy ezzel mit is kell kezdeni. A fiatal művészetek esetén pedig mindig mérlegelni kell a problémamegoldó művész egyébként sokszor releváns koncepciójának elvetését. Hauser mondja egy ponton az ifjú Jean-Luc Godard szavait parafrázálva: igaz, hogy a történetnek van eleje, közepe és vége, de egyáltalán nem biztos, hogy ebben a sorrendben.

Mégis mi okozza ennek a két vezérfonalnak az explicit hangsúlytalanságát, elvesztettségét a hauseri életmű gondolati gazdagságában? Az okok sokfélék, és maga Hauser sem teljesen ártatlan a kérdésben. Hadd soroljak fel (az előző gondolatmenethez hasonlóan) a teljesség igénye nélkül hármat.

(1) *A debattórvéna hiánya*. Lehet, hogy Hauser látta, hogy nem azt hangsúlyozzák a műveiből, ami abból a leglényegesebb, de – ez teljes életművének jellemzője – ő maga nem volt nagy vitázó. Sőt úgy gondolta, hogy a kritikusok véleményét úgy érdemes hagyni, ahogyan azokat megfogalmazták és publikálták. Keith Andrews névtelen, Hauser 1965-ös *Manierizmus*-könyvét szapuló recenziójára a *Times Literary Supplement*-ben adott – egyébként nem nagyon jól sikerült – választ is azzal vezette be, „nem szoktam vitába bocsátkozni, mert a kritikusok véleménye az ő saját véleményük”. Ezzel viszont annak esélyét is minimalizálta, hogy miközben a korszakot, a stílust, a társadalmat és az ezekben megjelenő művészi egyéniségeket elemezte, egyszersmind saját programjának forrásait és kérdéseit is elemezni tudja. Márpedig az eredeti mannheimi programnak ez is része volt. Aki a kort meghatározó világnézetet rekonstruálja, annak saját világnézetét is ugyanúgy rekonstruálnia kell. A vitában mutatott reflexivitás tehát jótékonyan hathat az önreflexivitásra, ahogyan annak elmaradása kártékonyan hathat vissza ugyanarra.

(2) *Kötelező párbeszéd a marxizmussal.* Mivel Hauser magát következetesen marxistának tekintette, nem térhetett ki az elől, hogy a marxista művészetelemzés által felvetett problémákat tárgyalja. Az egyik gondolat, amelyért rendszerint kritika érte, (idős korában saját maga által így jellemzett) „nem ortodox” marxizmusa volt. A legtöbb elemző úgy látta, hogy a marxistának lenni a művész egyéniségének a társadalmi-gazdasági (külsőleges) faktorok melletti hangsúlyozása mellett vagy erősen kérdéses, vagy pedig nem kell azt marxizmusnak nevezni. Mivel néhez minden marxizmus egyfajta materiális determinizmusának tézisével vitakozni, van igazság a már idézett Dahlhaus kritikájában: aki az alap és felépítmény összefüggésében kölcsönviszonyt és nem alá-, illetve fölérendeltségi viszonyt lát, az megszűnik marxistának lenni, még ha a művészet társadalmi háttérének mérlegelésében eközben élen is járhat. Bár a Dahlhaus által említett dilemma valós, mégis az az érzésünk támadhat, hogy a vita szavak és nem fogalmak körül zajlik. Hauser ugyanis, aki nem szeretett kritikusaival vitázni, művei teoretikus részeiben nem annyira a marxizmus jelzőjének kiváltságosságáról, hanem arról folytatott vitát, hogy miként értelmezzük Marx egy fontos felvetését *A politikai gazdaságtan bírálatából*: a nehézség nem abban rejlik, hogy megértsük, hogy a művészet társadalmi körülményekhez van kötve, hanem abban bizonyos formái ezektől a körülményektől függetlenül is képesek hatni: vagyis a társadalmi struktúrák változása nem okvetlenül vonja maga után a művészi produktumok változásait. Ehhez kapcsolja azután a társadalomutópia nélküli, de marxizáló felvetést, hogy lehet úgy tekinteni a történelemre (és ezáltal a művészet történetére) mint az osztályharcok történetére, amely nem foglalja magában a töretlen hitet abban, hogy a teljes folyamat célja egy osztály nélküli társadalom felépítése. Ha jól megnézzük, akkor az értelmezett marxí és a marxizáló tézisek is központi eleme egyfajta egyensúly megteremtése (gondolat és utópia között), amelyet a marxizmusvitákba bonyolódva Hauser elmulaszt egyensúlyteremtésként jellemezni. Ennek oka részben az, hogy természetesnek tekinti: a körültekintő olvasó érti a nem militáns, hanem *értelmező* marxizmus egyensúlyteremtő szándékát. Részben pedig a keresett harmadik és már részben érintett ok:

(3) *A saját források részleges elhallgatása* (és más elemek túlhangsúlyozása) révén Hauser nemcsak az olvasót gátolja a pontosabb megértésben, hanem saját magát sem tudja mindig a legprecízebben értelmezni.

Csak egyetlen példát említek. Hauser hagyatékában több olyan inspirációként használt szöveget találunk, amelyek társadalmi fókuszú, de kiegyensúlyozott szemléletet tükröznek, miközben nem bevallottan és különösen nem determinista módon marxisták. Ennek jellegzetes esete T. S. Eliot *Notes Toward the Definition of Culture* (1948–49) című művének egy recenziója: Eliot véleménye az, hogy a társadalmi osztályok közötti viszonyok adják egy kultúra megértésének kulcsát, miközben úgy gondolja, hogy ezeknek az osztályoknak fenn is kell maradniuk a kultúra működésének fenntartásához, bármilyen problémákat is rejt magában egy *nem tökéletes* rendszer konzerválása. Sokkal érthetőbbé vált volna a MIT koncepciójának véglegesítése és *A művészet szociológiájának* elméleti bevezetője, ha rálátást kaptunk volna a kultúra fogalmának ilyen meghatározására.

Hauser recepciója tehát arról tanúskodik, hogy valami menthetetlenül félrecsúszott művei megítélésében, és ez ellen a félreecsúszás ellen ő sem akart teljes szívvel harcolni, avagy intellektuális alkata sem tette alkalmassá rá. A kérdés persze adódik: mi történt volna Hauser lenyűgöző idézettségével, ha műveit a filmművészet problémáira, illetve az ezzel kapcsolatos szűkebb elméleti felvetésekre élezi ki? Valószínűleg oly rövid és olyannyira szakszerű lett volna, hogy most nem lenne mit egy új értelmező szempont szerint rendbe tenni rajta. A nagy életművek a szerencsés véletlenek mellett sokat köszönhetnek annak, hogy tudatosan képesek a legkülönbözőbb gondolkodói trendek képviselőivel diskurzusba

elegyedni. Vagy legalábbis diskurzusképes emberek érdeklődését fenntartani. Egyvalami legalábbis valószínű. Hauser esetében nem lett volna elegendő a filmproblematika hangsúlyozása. Túl sokan foglalkoznak irodalommal vagy festészettel ahhoz, hogy a mozgóképes narratíva egyedüliként győzze meg őket arról, hogy a művészet társadalmi háttere és sajtószerúsége közötti összefüggés zavarbaejtően sokféle. A társadalmi alapú, de egyensúlyi művészetelmélettel, illetve a művészet-történet mint problémátörténet tézisének bővebb kifejtésével más lett volna a helyzet. Hauser viszont ezeknek, legalábbis úgy tűnik, éppen erényeik ellenében adott a kellőnél jóval kevesebb teret.

