

Zuh Deodáth

Túl sok és túl kevés marxizmus között

Hauser Arnold és Társadalomtörténetének recepciójáról¹

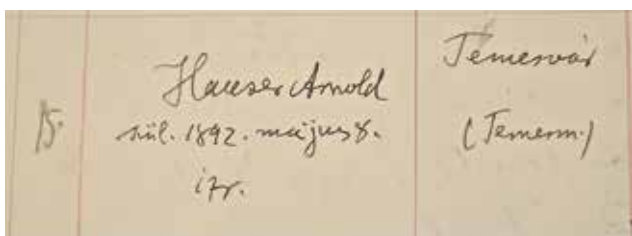
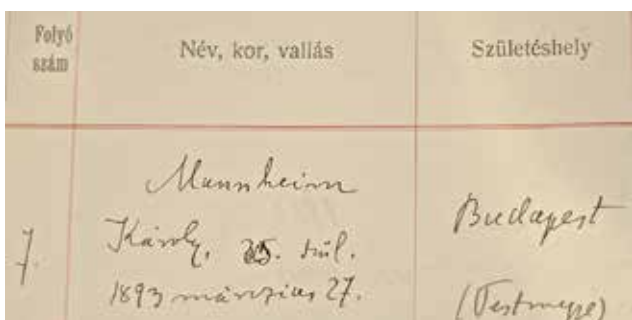
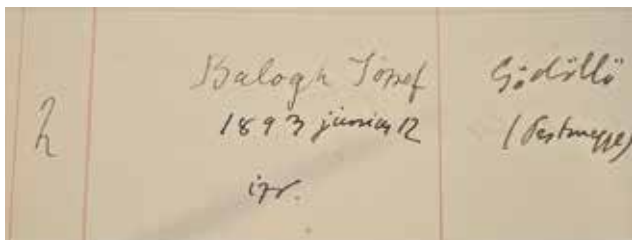
■ Hauser Arnold saját bevallása² – és az események akár felületes vizsgálata – alapján is igen későn publikálta szakmai áttörést hozó munkáját. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* 1951-ben jelent meg. Hauser ekkor ötvenkilenc éves volt, és mindaddig, kevés kivételtől eltekintve, csak rövid cikkeket közölt. Ráadásul – szintén kevés kivételtől eltekintve – nem is a leghozzáférhetőbb lapokban.³ Sőt mindaddig, a nyugállományt jelentő életkorhoz közel, éjt nappallá téve filmkereskedőként dolgozott, vagy filmvállalatok termékeinek népszerűsítéséért ügyködött, és ebben, a két világháború között, egy rövid ideig megfelelő siker is koronázta erőfeszítéseit.⁴ El lehet mondani, hogy rövid oktatói tevékenység mellett (amelyet a bécsi népfőiskolán és beosztott intézményeiben folytatott) nyilvános előadásokat is ritkán tartott, így pedig hírnevét többszöri, sikeres fellépések sem öregbíthették.⁵ Ehhez képest az a tény, hogy az említett évben két-kötetes műve párhuzamosan megjelenhetett a Routledge & Kegan Paul angliai, illetve az Alfred Knopf New York-i kiadónál, igen jelentős eredménynek tekinthető.

Az akkor ismeretlen emigráns tudós könyvét azóta tizenhat nyelvre fordították le, angolszász nyelvterületen több, de magyarul is három kiadást ért meg.⁶ Sikere azonban semmiképpen sem tekinthető töretlennek. Ennek – első, és még mindig felületes látásra – főleg tudománytörténeti okai vannak: a társadalomtörténeti szemléletmód bizonyos tekintetben kikerült a Hauser áttörését követő évtizedek érdeklődésének fősodrából. Különösen nehéz volt integrálni az 1980-as és 1990-es évek művészettörténetébe és művészetelméletébe avíttasnak tekintett, értelmező marxizmusát, amely a nagy szintetikus, több korszakot összekapcsoló és egyszerre áttekinthető szemléletével, valamint nagy ívű következtetéseivel kombinálva nem tett jót reputációjának. Hauser, aki műveit eredetileg németül írta, majd felügyelte azok angol nyelvű fordítását, nemcsak a XX. század angolszász, hanem német nyelvű művészetelméletének is klasszikus szer-

zője. A német művészettörténet-írás elméleti háttérével foglalkozó tudósok viszont még olyan klasszikus szerzők társadalomtörténeti érdekekkel megírt szövegeit is háttérbe szorították a szimbólumelemzés filozófiai antropológiai feladatának érvényesítése érdekében, mint Aby Warburg. Pontosabban: a recepció számára az idős Aby Warburg harca az ellen a történetfilozófiai perspektíva ellen, hogy a művészetet bármilyen más, művészeteken kívüli szempontrendszer alárendeltjének tekintsük, szinte teljesen elnyomta Warburg ifjúkori téziseit, amelyek a reneszánsz emberideál magasztosságát a firenzei polgárság ideológiája és a reformáció propagandagépezetének kiszolgálójaként láttatták.⁷ Az emberi önkifejezés szimbóluméhségének színpompásan interdiszciplináris elemzései mellett Hauser szintetikus marxizmusának igen kevés levegője maradt.

Az angolszász tudományos kultúrában a hidegháború enyhülésével is maradt egyfajta gyanakvás a marxista alapokon álló művészettörténettel és művészetelmélettel szemben. Ezen nem segített sem az 1968-as események által okozott megrázkódtatás és a művészetrel foglalkozó tudósoknak a percepció és a vizuális kultúra irányába való orientálódása, sem pedig a kutató művészettörténész közösség jelentős részében élő szkepszis a nagy ecsetvonásokkal élő történészek és szintetikus következtetések totalizáló törekvéseivel szemben. Az igazi probléma azonban inkább abban keresendő, hogy bár Hauser vonakodott a sarkalatos módszertani állítások megtételétől, azaz a historiográfiai állásfoglalásoktól (pl. olyanoktól, hogy konkrétan hogyan kell megírni egy adott korszak, periódus művészetének történetét), mégis nagyon konkrét álláspontokat tulajdonítottak neki. Hauser *Társadalomtörténetében* olyannyira került a módszertani – és általánosabb értelemben elméleti – eszme-futtatásokat, hogy pár év múlva külön könyvet jelentetett meg a két-kötetes ouvre elméleti háttérének tisztázása érdekében. Ebben ráadásul a meglevő elméleti rend-

szerek szempontjainak kiegyensúlyozására, és nem egy önálló sarkos elköteleződés megtételére törekedett.⁸ A már 1951-ben neki tulajdonított elvek viszont később is jól támadhatóvá (vagy skatulyázhatóvá) tették a társadalmi tényezők iránt fogékony művészetelmélet-írók között. Peter Burke még a közelmúltban is úgy foglalta



Balogh József, Mannheim Károly és Hauser Arnold nevei a Budapesti Királyi Magyar Tudománytem 1918-as doktori szigorlati jegyzőkönyvében, valamint Hauser doktori értekezésének adatai. Majdnem ötven évig, 1977-es akadémiai tiszteleti tagságáig ez volt Hauser utolsó szakmai tevékenysége Magyarországon.

össze Hauser társadalomtörténeti módszerének lényegét, mint egy „konvencionális marxista” kísérletét arra, hogy a művészeti jelenségeket összekösse „a társadalmi változásokkal és konfliktusokkal”. Ennek háttérében a reneszánsz „a középkor végének itáliai osztályharcai”, a „film korszaka” pedig a „kapitalizmus válságának perspektívája” révén válik érthetővé.⁹

Ezek a Hausernak tulajdonított sarkalatos nézetek azért sem tettek jót kritikai diszkussziójának, mert az angolszász művészettörténészek (legyenek bár társadalmi kérdésekre fogékonyak) maguk sem tudtak megegyezni abban, hogy a művészettörténet társadalomtörténeti módszerének milyen szubsztantív meghatározását nyújtsák. Timothy James Clark 1972-ben megjelent, nagy hatású doktori értékezésének előszavában egyenesen azt mondja, hogy „ha valaki arra adja a fejét, hogy a művészet társadalomtörténetét írja, akkor egyszerűbb megmondani, hogy milyen módszereket érdemes kerülnie, mint hogy melyek rendszeres használatát kellene előíranyoznia”.¹⁰ Clark végül négy módszertani fogást „tabusít”, és nyilvánít elkerülendőnek. Ezek a következők 1.: „nem vagyok érdekelt a művészet mint egy olyan dolog fogalmában, amely ideológiákat, társadalmi viszonyokat vagy azok történetét tükrözi”; 2.: „ugyanúgy nem akarok beszélni a műalkotások »háttéréről« szolgáló történelemről sem, amely lényegében hiányzik a művekből és azok létrehozásának folyamatából, de amely alkalmanként mégis megmutatkozik benne”; 3.: „hogy művész mint társadalmi létező tájékozódási pontja a priori módon a művészek közössége”; és 4.: „hogy intuitív analógiákat kellene felállítanunk a forma és az ideológiai tartalom” között.¹¹ Clark négy tabuja azért is lényeges, mert látszólag a társadalomtörténeti diskurzus majd minden racionális formáját elutasítja, és ezen keresztül kérdéssé válik, hogy (bár egyértelműen egyfajta társadalomtörténetet kíván papírra vetni), egyáltalán mit ért ezen. Mint az idézett bevezető fejezetből kiderül, a nehézség nem a társadalomtörténet ab ovo elutasításában keresendő, hanem abban, ha valaki a művészet, a társadalom vagy a politikum, vagy egész egyszerűen a történeti események művészetrel való kapcsolatát a rejtett, és ezért leleplezendő háttértörténetek és szellemi hatások előtt látta kibontakozni. Clark pár oldallal később így fogalmaz: „Az általam kritizált megközelítések meddősége abban ragadható meg, hogy a történelmet a művészi alkotás folyamatának meghatározott hiányaként ábrázolják: a támogatás, a meghatározás, a háttér, vagy valami, ami soha sincs *aktuálisan* ott, amikor a művész a vászon előtt áll,

vagy a szobrász arra kéri modelljét, hogy akkor álljon mozdulatlanul.”¹² Clark végül is a történészek és elméletírók azon törekvését kárhozhatja, hogy mindenáron olyan összefüggéseket akarnak felmutatni, amelyek, bár nincsenek jelen a maguk fizikai valójában, közvetetten mégis éreztetik hatásukat a műalkotás létrehozásának folyamatában. Ami pedig nincs ott, mert el van előlünk rejtve, azt le kell lepleznünk. Clark – ezt helytelenítő gondolatát alátámasztandó – így érvel: Triviálisan igaz, hogy egy gondolat hatása a tettekre igencsak áttételes. Tehát nem mérhető az ecsetkezelésben vagy a vésővel megtett mozdulatok gyakoriságában és milyenségében. De egy konkrét művészi forma igencsak konkrét helyzetekben képezi le egy társasági összefüggés hangulatát, és ragadja meg az ott tapasztalt dermesztő unalmat spleen-ként. Így pedig mindig az egyes műalkotások és eszmék viszonyát, reprezentációk bonyolult formáit kell vizsgálunk, nem pedig a kollektív fogalomhasználat és a festők egy csoportjának stiláris megoldásait kell közvetlenül kapcsolatba helyeznünk egymással. Szempontja a következő: „a történelemmel és annak determinációjával a művész maga találkozik”,¹³ és így nehéz személyes kapcsolatok nélküli hatásviszonyokat felállítani, és még nehezebb azokat általános érvennyel felruházni.

Clark hozzáállását könnyedén azonosíthatjuk annak a két gondolatnak az alkalmazásaként, amelyet Ernst Gombrich híres, Hauser *Társadalomtörténetéről* írott recenziójából ismerhetünk: a) a társadalomtörténet egyrészt a művészettörténész szakma deziderátuma, elvárt, megkívánt irány, amelybe haladni szeretne, másrészt viszont: b) még mindig alig van olyan társadalomtörténet, amely legalább néhány évig kiállná a kritikákat, és nem bizonyosodna be róla, hogy elnagyolt, vagy egyszerűen túl szintetikus állításokat tesz.¹⁴ Ellentétben viszont az ötvenes évek szövegeivel, Clark (húsz évvel később) már nem is tartotta fontosnak, hogy Hauser nézeteit kritizálja, és konkrét vizsgálatnak vessen alá.

Ezt a nézetet még az sem enyhítette túlzottan (legfeljebb más irányba terelte a társadalomtörténetről szóló diskurzust), hogy nagyon sikeres (és elkötelezett marxizmussal nehezen vádolható) brit művészettörténészek¹⁵ eléggé komolyan állást foglaltak amellet az intuitív gondolat mellett, hogy a változatos korszakok művészete a „társadalmi kapcsolatok tárháza [...], a kapcsolatok pedig, amelyeknek a festészet a tárháza, többek között kereskedelmi kapcsolatok”. A festmények, szintén ugyanazt a gondolatmenetet követve, nem mások, mint a [z átfogó értelemben vett – beszúrás tőlem] gazdasági élet fossziliái”.¹⁶ Tehát egy nagyobb összefüggés feltárára és

értelmezésre szoruló lenyomatait, nem csupán konkrét esetek dokumentumai.

Bár a szélesebb értelemben vett „szakma” döntő része nem volt különösen elragadtatva Hauser könyvétől (vagy egyszerűen nem tartották azt relevánsnak), két dolog mindenképpen segítette a mű többszöri megjelenését. Egyfelől a nagyközönség számára is érthető terminusokban magyarázta el, milyen jelentős szerepe van a társadalmi faktornak abban, hogy az egyébként önálló értékrendszerrel (esztétikai értékkel) és stiláris elvekkel bíró képzőművészetek különböző jelentéshordozó artefaktumokat hoznak létre. Amivel egy szélesebb közönségnek adta át – mintegy tanítható módon – a művészet fejlődésének történetét. Másfelől pedig – ennek folyományaként – könyve igencsak sikeres volt. A Routledge kiadó üzleti kockázatot vállalt azzal, hogy egy szinte ismeretlen, idősödő tudós tulajdonképpeni szakmai debütjének termékével szálljon be abba a harcba, amelyet a Penguinnel és a Phaidonnal folytatott a legnagyobb kereskedelmi hasznot hozó olvasmányos művészettörténeti munkáért. Bár ebben a vetélkedésben alulmaradt a Phaidonnal szemben, Hauser teljesítménye mindenképpen irigylésre méltó.¹⁷



A művészet és az irodalom társadalomtörténete első magyar kiadásának borítója 1968/69-ből. Hauser nevét, megkérdése nélkül még a külföldi írásmód szerint tüntették fel rajta, amelyet később ő maga is nehezményezett.

Ha egy tisztán olvasásszociológiai szempontot akarunk érvényesíteni, akkor Hauser könyve a gazdasági sikerességén túl is komoly eredményeket ért el. Csak saját gyűjtésében – vagyis azon dokumentumok szerint, amelyeket Hauser maga gyűjtött művei recepciójáról – négyszáz tétel fölött van a közvetlenül róla (ennek angol és idegen nyelvű kiadásairól) szóló recenziók, könyvismertetők és híradások, illetve hatszáz fölött a művét más szövegeivel együtt bemutató cikkek száma.¹⁸ Bár a recenziók között igen sok az erősen negatív hangvételű is, mindenképpen árulkodó, ha ilyen mennyiségű szerző igyekszik megemlékezni a mű előnyeiről vagy hátrányairól.

A szélesebb közönség iránti nyitottság – vagy inkább Hauser képessége, hogy érthetően adjon át bonyolult szintetikus gondolatokat – olyanokra is pozitív hatással volt, mint Thomas Mann, aki a New York-i Alfred Knopf kérésére mondott véleményt a könyvről. Mann Knopfnak küldött válaszlevelét a *New York Times Books Review* közölte 1952-ben.¹⁹ Nehéz elképzelni hízelgőbb szavakat a kimértségeről híres Manntól, mint amelyeket

ebben a nyílt levelében használ. Hauser bizonyos elemzéseit „briliánsnak” titulálja, majd levonja a következtetést, hogy a könyvnek az amerikai családok „kulturális bibliájává” kell válnia.²⁰ Mann valódi erénye azonban számunkra az, hogy rendkívül pontosan ragadja meg azokat a szempontokat, amelyeket Hauser művének objektív megítélésénél figyelembe kell vennünk. Érdemes szavait kissé tágabb összefüggésben idéznünk:

„Valóban bátor koncepció megírni az irodalom és a művészet történetét annak kezdeteitől egészen a közelmúlt eseményeiig, és azokat minden korban kortárs háttérük előtt szemléltetni. A különféle művészi mozgalmak háttéréről van szó, amelyek a legnagyobb kreatív elméket is befolyásolták, akik egyszerre voltak öntudatlan termékei és megvilágító kritikusai munkájuk társadalmi körülményeinek.”²¹

Ennek ellenére a konkrét látletelek cseppet sem voltak biztatóak azoknak, akik elismerő szavakat akartak olvasni Hauserről, és ezáltal megerősítést kapni művének értékéről. A sokszor negatív recepció egyik okaként szerepel, hogy Hausernek a marxizmuson belül játszott szerepe végtelenül kettős volt, és így két szék között könnyen a pad alá eshetett. Egyrészt a nyugati iskolázottságú művészettörténészek számára túlzottan erős volt a műalkotások társadalmi determinációjának gondolata (egyáltalán az a nézet, hogy a társadalmi csoportok és ideológiák determinálják a konkrét műalkotásokat).²² Másrészt a keleti, marxista beállítottságú tudósok sokszor hányták a szemére, hogy felvetéseiben és megoldásaiban is túlságosan puha, nem következetes az osztályharcnak mint társadalomtörténeti szempontnak érvényesítésében, és nem tesz világos különbséget a nyilvánvalóan különböző termelési módok között. Ha erős marxista kritikát említek, akkor persze nem az extrém esetekre gondolok, például művei cenzúrázására. Például a *Társadalomtörténet* egyik tartalmilag és keletkezéstörténetileg is legjelentősebb fejezete, a film korszakáról szóló – amely meglehetősen kritikus hangot ütött meg a filmmel mint a korai szocialista propaganda eszközeivel szemben – egyszerűen kimaradt a keletnémet kiadásból (1987-ben!). Inkább azt emelem ki, amit a Német Demokratikus Köztársaság egy mértékadó lexikonja igen határozott kritikaként szegezett szembe vele: „Bár Max Webertől elindulva, gyakran figyelemre méltó belátásai vannak a művészet szociálökonomiai felépítéséről, sohasem jut el a dialektikus materializmusig, ahogyan a termelőerőket is figyelmen kívül hagyja, és a termelési módok világos



A művészet és az irodalom társadalomtörténete 1987-es keletnémet kiadása. A második kötet borítója. A könyv utolsó fejezetének megjelentésétől a kiadó tartalmi okokból eltekintett.

egymásutánját is összekeveri.”²³ Hauser így egyenesen olyan marxistaként lép fel, aki nemcsak a marxi tanok tudományos szocializmusban összefoglalt rendszereit hagyja figyelmen kívül (nem is csoda, hiszen nem élt a közelükben), hanem még a marxi alapkategóriákat sem ismeri vagy alkalmazza kellő belátással.

A vasfüggöny keleti oldalán megfogalmazott kritika pikantériáját az is fokozza, hogy később, a kilencvenes évek elején Hausert éppen marxizmusának reflektálatlansága és túlzásai miatt marasztalták el. A túl radikális és a túl gyenge marxizmus közé szorultságának elmélyítéseképpen – a fent is idézett brit művészettörténészek látéletét mintegy megcsavarva – azt is a szemére vetették, hogy látszólag szelíd öntudatlansággal, kritikai reflexiók nélkül érvényesített radikális gondolatokat. Magyarán: Hauser egyenesen leninista, csak nem tud róla.

Wessely Anna²⁴ leninista módnak minősítette azt, ahogyan Hauser a művészet kognitív, a világ megismerésére irányuló funkcióját vizsgálta. A művészet ideológiakritikai vonulatának kognitív-értelmező és nem csupán leleplező formáját szerzőnk egyértelműen – és helyesen – Mannheim Károlytól eredezteti. Csakhogy Hauser nem fogadta el egykori diáktársának – és talán legfontosabb barátjának – megoldását (vagyis a szabadon lebegő értelmiségi koncepcióját) ennek a két aspektusnak az összebékítésére, ezért egy olyan alternatívával állt elő, amelyet a leninizmus esztétikafelfogásában láthatunk megvalósulni. Wessely is elismeri, hogy bár a „hasonlóság Lenin és követői, illetve Hauser szociológiafelfogása között meghökkentő, de valószínűleg véletlen”,²⁵ leninizmusát mégis kész tényként kezeli. Ez nagyjából abban áll, hogy az ideológiakritika ismeretfunkcióját nem az aktuális termelési viszonyokon kívül álló („szabadon lebegő”), hanem olyan egyének tevékenysége tölti be, akik képesek arra, hogy az adott termelési viszonyokon belül, de azokra reflektálva, a hozzájuk és viszonyaikhoz nem illő ideológiától egy olyanhoz jussanak el, amely „valóságos társadalmi helyzetüknek és koruk tényleges viszonyainak jobban megfelel”.²⁶

Befejezésképpen három szempontot szeretnék röviden előadni, amelyek árnyalhatják Hauser művének precízebb megítélését ebben a kétségkívül komoly ellentmondásokkal terhelt szakirodalom-áradatban.

1. Hauser társadalomtörténet-tervezete két elvet érvényesít meglehetősen következetesen. Az egyik, hogy a művészettörténeti korszakokat nem stíláriális összetevői alapján osztályozza, hanem a művészeti tevékenység társadalmi beágyazottsága szerint. Ennek nyomán a „barokk” jellemzői a társadalmi rétegzottság és a társadal-

mi igények szerint határozhatóak meg, és nem a barokk stílusjegyek alapján. Így például – relativizálva a barokk fogalmát – társadalomtörténeti szempontok alapján a francia klasszicizmust is annak részévé avatja.²⁷ Projektumának másik lényeges pontja, hogy szakít azzal a művészettörténet-írási elvvel, hogy lennének egyetemes, egy klasszikus kánon által rögzített céljai a művészetcsinálásnak, amelyeket azután az egyik korban jobban, míg a másikban kevésbé jól teljesítenek.²⁸ Mint *A művészettörténet filozófiájában* később mondja: a társadalomtörténet az iránymutató vizsgálati mód, de persze nem az egyetlen. Bizonyos művek egész egyszerűen értelmezhetetlenek csak szociologizáló szempontok szerint.²⁹ Hauser a stíláriális szempontok elsődlegességének megkérdőjelezése mellett igyekszik egyensúlyban tartani elméletének alap-egységeit, így a társadalmi meghatározottságokat is.

2. Hauser egy sarkalatos ponton határozottan állást foglal saját marxizmusának és szociologizáló filozófiájának helyét illetően. A magyarul posztumusz megjelent, elsősorban vele készült interjúkat összegyűjtő kötet német kiadásának előszavában így fogalmaz: „Ahogyan Lukácsot annak idején úgynevezett »opportunistusáért« támadták, úgy engem itt is, ott is megróttak »tessék-lássék« szocializmusomért. A »tertium datur« elvével kapcsolatos elképzelésem azt hivatott bizonyítani, hogy ez a szocializmus mégiscsak szocializmus. Mellesleg mindez a viszonyok jobb ismerőjét emlékeztethetik a fiatal Mannheimre, aki egy vígjáték írását tervezte »Ez is szerelem« címmel azért, hogy magatartásunk állítólagos paradox voltát a maga igazsága és összetettsége szerint mutassa fel.”³⁰ Vagyis a túl sok és a túl kevés marxizmus között van harmadik – a fenti szempontok szerint is leírható – lehetőség.

3. Hauserre érdemes elsősorban klasszikus, a művészet társadalomtörténetét cseppet sem hibátlanul, de annak sok szempontját pontosan összefoglaló szerzőként tekinteni. Hauser azonban jórészt nem a művészettörténeti kutatás módszertanát, hanem a történelem tanulmányozásának általános elméleti keretét igyekszik meghatározni, tisztázni. Műve inkább történetfilozófia, mint egyszerűen a marxista, materialista vagy szociologizáló historiográfiák szintézise (még ha ezeket egyenként tagadni értelmetlenség volna is). Amennyiben pedig a történelem általános szemléletének útjelzőit kívánja lerakni, illetve olyan kérdésekre igyekszik válaszolni, hogy melyek a művészet történetének általános mozgatórugói, és mi a haszna életünk számára, akkor egy olyan műfaj egyik utolsó képviselőjét láthatjuk benne, aki elsősorban nem a művészettörténészekkel, kutató művészetszocio-

lógusokkal áll párbeszédben, hanem (bizonyos típusú) filozófusokkal. Ez persze cseppet sem könnyíti meg Hauser megértését, de legalább kijelöli – szűkíti, illetve bővíti – sok fölötté gyakorolt kritika hatókörét.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány írása során Hauser Arnold hagyatékából származó szövegeket és dokumentumokat is felhasználtam. Köszönettel tartozom Hauser Arnoldné Borus Rózsának, hogy a kiadatlan és személyes anyagot idézhettem. Hauser ifjúkori írásából az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Tudománytörténeti Kutatócsoportja jelen írás szerzőjének vendégszerkesztésében hamarosan válogatást jelentet meg az *Enigma* folyóiratban. Az itt leírtakban már alkalmam volt felhasználni a fent említett szövegválogatás és szerkesztés eredményeit. Hauserről átfogó igénnyel magyarul eddig a legrészletesebben a következő szövegekben olvashatunk: WESSELY Anna: Hauser Arnold (1892–1978). *Az olvasó útja*. Hauser Arnold *A művészettörténet filozófiája* című művéről, = MARKÓJA Csilla – BÁRDOLY István (szerk.): *Emberek és nem frakkok. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai II = Enigma* 13 (2006)/48.: 299–314. [A cikk eredeti angol változatban: *The Reader's Progress. Remarks on Arnold Hauser's Philosophy of Art History*, = GAVROGLU, K. et al.: *Science, Mind and Art*. Dordrecht, Kluwer, 1995, 29–43.]; HELL J. – LENDVAI L. F. – PERECZ L.: *Magyar filozófia a XX. században*. II. Bp., Áron, 2001; **DEMETER Tamás: A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a XX. században**. Bp., Századvég, 2011
- 2 „[...] az én olyasféle működésem, vagy legalábbis azok az írások, amelyekért vállalom a felelősséget, joggal vagy jogtalanul, elbitorolva vagy nem, későn jöttek létre. Negyvenhét és ötvenhét éves korom között írtam az első számottevő könyvemet, szóval egy olyan korban, amikor sok ember már túllépte a fejlődésének tetőpontját. Ez volt az a tíz év, amelyben létrejött *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*.” *Ifjúkori barátok. Látogatóban Hauser Arnoldnál* [NYÍRI Kristóf interjúja] = HAUSER Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Bp., Akadémiai, 1978, 44.
- 3 Doktori értekezésének szövege (*Az esztétikai rendszerezés problémája*) az *Athenaeum* folyóiratban jelent meg, 1918-ban (331–357.), a két világháború között pedig a *Pester Lloyd*-beli publicisztikák után kisebb szakcikkeit közölték bécsi (*Der Gute Film; Wiener Film*) és angol folyóiratokban (a *British Film Institute* magazinja, a *Sight and Sound*; valamint a *Life and Letters of Today*). Szakmai fejlődésének megértéséhez elengedhetetlen adalékot nyújt hetvenkilenc cikke, amelyeket 1911 és 1913 között írt a *Temesvári Hírlapnak*, szülővárosa liberális szellemiségű napilapjának, de sem hazai, sem nemzetközi ismertségét nem ezeknek a cikkeknek köszönheti.
- 4 Hauser 1929-től saját társalapítású cége, a Dr. Hauser & Co. révén volt a – mai fogalmakkal élve – „független” amerikai filmstúdió, a United Artists hivatalos ausztriai kereskedője. Angliába való emigrációja előtt elárverezett könyvtárának katalógusa szerint egy jómódú üzletember egzisztenciáját volt kénytelen feladni az osztrák fővárosból való távozásakor. Ugyanakkor minden életrajzi összefoglaló igyekszik hangsúlyozni, hogy Hauser nehéz körülmények közül származott, és a kettős emigráció (Magyarországról német nyelvterületre, majd a németről az angolszász irányba) mindig arra készítette, hogy életét újrakezdje, amihez először megélhetését kellett fáradságos munkával megteremtenie. 1938-tól kezdve, szintén a filmkereskedő szakmában szerzett megélhetése mellett készült a végül megjelent nagy szöveg megírására és publikálására. De a két világháború között ugyancsak tudatosan választotta az üzleti karriert, tehát a szakmai előmenetele szempontjából itt elvesztett (vagy elvesztegetett) éveket botorság lenne a sanyarú körülmények által kikényszerített évtizedes útkeresés következményének tekintenünk.
- 5 1951 előttről csak két (!) nyilvános előadását ismerjük. Az egyiket 1917-ben tartotta a Szellemi Tudományok Szabadiskolájának második szemeszterében (*A Kant utáni esztétika problémái*), Budapesten, míg a másikat szűk körben, egy bécsi szociológus munkaközösség rendes összejövetelén, 1937. május 19-én (*Zur Soziologie des Films [A film szociológiájához]*).
- 6 *Gondolat*, 1968/69; *Gondolat*, 1980; *Arktisz–Artmagazin*, 2011. A továbbiakban: *Társadalomtörténet*. Két kötetére a legfrissebb kiadás alapján hivatkozom.
- 7 Az 1991-es hamburgi német művészettörténész-kongresszus kontextusában erről ír Otto Karl WERCKMEISTER: *The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968–1990*. = HEMINGWAY, Andrew (ed.): *Marxism and the History of Art*. From William Morris to the New Left. London, Pluto, 2006, 213–220.
- 8 *A művészettörténet filozófiája* 1958-ban jelent meg, először németül (magyarul: Bp., Gondolat, 1980). Erről HAUSER így vall egy már a hetvenes években magyarul írt önéletrajzában: „Ebben azoknak az elvi szempontoknak a tisztázását tettem feladatommá, amelyek előbbi munkám hallgatólagos előfeltételezéséhez tartoztak. Ez különösen azért tűnt fontosnak, mert a Social History általános sikere dacára főleg a művészettörténészek egy része kőnkan védekezett a materializmus és a dialektika behatolása ellen a maguk jól körülbástyázott bűvös körébe.” Hauser Arnold hagyatékában.

- 9 Vö. BURKE, Peter: *What is Cultural History?* Cambridge, Polity Press, 2008, 16–17.
- 10 CLARK, T. J.: *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 French Revolution.* L.A., University of California Press, 1972. A könyv első fejezete (On the Social History of Art) hivatkozások nélkül utal a kor – általa azonosított – négy uralkodó művészet-társadalomtörténeti nézetére (9–20.) Különösképpen: 10.
- 11 Vö.: *i. m. uo.*
- 12 *I. m. 12.*
- 13 *I. m. 13.*
- 14 GOMBRICH, Ernst: [Review of Arnold Hauser's] *The Social History of Art = The Art Bulletin*, 1953/3; újraközölve: = GOMBRICH, E. H.: *Meditations on hobby horse and other essays in the theory of art.* London, Phaidon, 1985, 85–94.
- 15 Michael BAXANDALL könyve: *Painting and Experience in 15th Century Italy* (Oxford University Press, 1972; magyarul: *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet.* Ford.: BEKE László–FALVAI Mihály. Bp., Corvina, 1986.) a korszak egyik legnagyobb könyvsikere volt a művészet-történeti monográfiák között. A „kor látásmódjának” (*period eye*) fogalma az adott időszak számottevő kísérlete volt a művészet és a társadalom reduktív szembeállításának ellensúlyozására. (Lásd: TANNER, Jeremy: *Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art = Cultural Sociology* 4/2 (2010): 231–256. Baxandall munkáiban ugyanakkor a klasszikus történetfilozófia szintetikus konceptusainak visszatérését látták a kortársak. A reduktív szociologizmus kérdéséről lejjebb még Hauser kapcsán is szólni fogunk.
- 16 Vö. BAXANDALL *i. m.* 1–2., magyarul: 9–10. A fordítást módosítottam.
- 17 A Phaidon 1950-ben adta ki először Ernst Gombrich *Story of Art*-ját, amely azóta több mint hétmillió angol nyelvű példányban fogyott. Hauser művével a kiadó Gombrich eredetileg fiatal olvasóknak szánt népszerűsítő összefoglalójának konkurenciáját igyekezett megteremteni az angolszász és egyben legnagyobb könyvpiacra. Lásd ehhez: STEELE, Tom: *Arnold Hauser, Herbert Read and the Social History of Art in Britain*, = ERNYEY Gyula (ed.): *Britain and Hungary* 3. Contacts in Architecture, Design, Art and Theory during the Nineteenth and Twentieth Centuries. Bp., Hungarian University of Craft and Design, 2005, 200–213. Hauser maga is vallott arról, hogy a nagy-britanniai könyvkiadás igen jelentős tekintetben érvényesít anyagi érdekeket: „Sajnos a kiadás mestersége itt nem folyik se szerelemből, se kulturális szempontból, ha ez nem egyezik a kereskedelmivel.” Levél Lukács György-
nek, 1970. február 1-ről (Lukács Archívum és Könyvtár, Lukács György levelezése).
- 18 Hauser rendkívül akkurátusan gyűjtötte saját szövegeiről, nyilvános fellépéseiről, vagy akár személyéről szóló cikkeket, írásokat, recenziókat, interjúkat. Ennek persze elsősorban nem hiúsági okai voltak, hanem nagyban az motiválta, hogy az intézményes beszámolókhöz, állás pályázatokhoz vaskos hivatkozásjegyzéket tudjon összeállítani. Az idevágó hagyatéki dokumentumok rendezéséért hálával tartozom Juhász Klaudiának, az MTA BTK Filozófiai Intézete munkatársának.
- 19 1952. február 10-én. A cikk a kiadó gépelt átiratában megtalálható Hauser Arnold hagyatékában.
- 20 Thomas Mann levele Alfred Knopfnak. 2–3. oldalak.
- 21 Thomas Mann levele, 1. oldal.
- 22 Ennek részletes összefoglalását és elemzését adja: ORWICZ, Michael – BAUCHAMPS, Claire: *Critical Discourse in the Formation of the Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser.* = *Oxford Art Journal* 8 (1985): 52–62.
- 23 *Lexikon der Kunst.* Hrsg. Ludger ALSCHER. Bd. 2 Leipzig, Seemann, 1976, 225.
- 24 WESSELY, *i. m.*
- 25 *I. m.* 310.
- 26 Vö. HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*, 129–130., és még WESSELY, *i. m.*, 309. Itt nincs lehetőség e gondolatmenet részletesebb elemzésére. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy Hauser műveinek valóban sokszor érvényesített toposza a saját osztályhelyzetük ellenére, de aktuális tevékenységformájuknak jobban megfelelő módon cselekvő ágensek művészeti tevékenysége. Ezt több művében, így a *Társadalomtörténet*-ben is Balzac példáján keresztül mutatja be, aki bár a royalistákkal és az arisztokratákkal szimpatizál, azok hanyatlását és a polgárság felemelkedését járja körül. Lásd ehhez *Társadalomtörténet*, II. köt., 250–251.
- 27 *Társadalomtörténet*, I. kötet 388–397. Ehhez lásd még: HOHENDAHL, Peter Uwe: *Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Arnold Hauser, = Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit.* Hrsg. Klaus Garber (i. V mit Sabine Kleymann). München, Fink, 2002, 245–262.
- 28 Lásd ehhez: BORN, Robert: *World art Histories and the Cold War.* = *Journal of Art Historiography* 9: 1–21.
- 29 *A művészettörténet filozófiája*, 14–16.
- 30 HAUSER Arnold: „Vorwort” = Uő: *Im Gespräch mit Georg Lukács.* München, Beck, 1978. 9.