LÁTOGATÓBAN HAUSER ARNOLDNÁL*

Hauser Arnold a világszerte ismert művelődéstörténész és művelődés-szociológus hatvanesztendős távollét után a Magyar Tudományos Akadémia hazahívására visszatért Magyarországra, ahol azonban bekövetkezett halála miatt életének már csak nagyon rövid idejét tölthette. Munkásságára emlékezve az alábbiakban annak a beszélgetésnek a szövegét közöljük, amelyet Nyíri Kristóf filozófus folytatott a neves tudóssal egy évvel hazatérése előtt.

Nyíri Kristóf: Londonban vagyunk, Hauser Arnold professzor, filozófus, művészetszociológus lakásán. Hauser Arnold Temesváron született, Londonban 1938 óta él. Most múlt 83 éves. Művei közül, ha a 910-es években odahaza írt és publikált tanulmányokat nem számítjuk, eddig egy könyve jelent meg magyarul: *A művészet és irodalom társadalomtörténete.* Ezt a művét Hauser Arnold 1950-re fejezte be. Azóta tizenhét nyelvre fordították le és több mint egymillió példányban adták ki. Legutóbbi munkája néhány hónapja jelent meg: *Soziologie der Kunst,* A művészet szociológiája címen.

Beszélgetésünkben Hauser Arnoldot életéről és műveiről és különösen élet és mű kapcsolatáról kérdezem.

Hauser Arnold: Én — ha röviden fejezném ki magamat — akkor azt mondanám, későn szüretelő vagyok. Akinek a szüretjét a németek: Spätlesének nevezik, amikor a dér már megcsípte a szőlőt, amikor megkapja azt az őszi zamatját a bor. Én nem tudom, milyen az én szüretem, vagy szabad-e szüretnek nevezni, amit én összehordtam, de olyasféle a működésem, vagy legalábbis azok az írások, amelyekért vállalom a felelőséget, joggal vagy jogtalanul, elbitorolva vagy nem, hogy későn jöttek létre. 47 és 57 éves korom között írtam az első számottevő könyvemet, szóval egy olyan korban, amikor sok ember már túllépte a fejlődésének a tető-

* Kritika, művelődéspolitikai és kritikai lap, 1976. 4. és 5. szám.

pontját. Ez volt az a tíz év, amelyben létrejött: *A művészet és irodalom társadalomtörténete.*

Nyíri Kristóf: Ez a könyv persze egy olyan fejlődésnek volt a gyümölcse, amelynek kezdetei, ha jól tudom, az 1910-es évekre, annak a bizonyos nagy nemzedéknek az indulására nyúlnak vissza...

Hauser Arnold: Ez a kérdés, ha történetileg akarod látni, meg akarom magyarázni, hogyan jött létre az az ún. „nagy nemzedék", amelyet mi, résztvevők korántsem éreztünk nagynak, távoli volt tőlünk ilyennek látni — ez kb. akkor kezdődött, amikor Lukács György Németországból, Heidelbergből hazajött az első háború kitörése idején. És amikor talán egy tucatnyi fiatal, ambiciózus, de felkészületlen fiatal ember köréje csoportosult, és amellyel én Mannheim barátomon — aki egyetemi kollégám volt — keresztül érintkezésbe léptem. Létrejött egy kör, amely valahogy, pontosan nem is tudnám megmondani, hogyan, találkozott, megszokta, hogy találkozott hetenként egyszer, vasárnap délután Balázs Béla budai lakásán. A csoport majdnem elejétől végig vagy tizenöt emberből állt és egy irodalmi kör volt, amely később a Vasárnapi Kör nevet nyerte és divattá vált, noha nem viselte eleinte ezt a nevet. Természetesen a központ Lukács volt elejétől kezdve és az is maradt. A kör természeténél fogva egy nagyon laza szellemi csoportosulás volt; bárki tagja lehetett, aki akart, nem kellett semmi igazolás, se a múltban való produkció, sem egy hitvallás, sem egy tannak az elfogadása, se Lukács írásainak egészükben való elfogadása; jött, ha akart, elmaradt, beszélt, ha akart, vagy hallgatott. Az jött el, akit érdekelt az, amiről szó volt. És miről volt szó? Az is független volt minden programtól, nem úgy mint a XVIII. századbeli szalonok voltak, vagy a romanticizmus idején, a „cénacle"-k Franciaországban, ahol volt egy központi személy, akinek a tana, a hite, alkotása volt a magva az összejövetelnek. Rendesen összejöttünk és még nem is tudtuk eleinte, hogy miről lesz szó. Nem arról van szó, hogy valaki felolvasson egy esszét vagy novellát, vagy akármit és hogy elkezdtünk afölött vitatkozni — szó sincs róla. Elkezdtünk hétköznapi dolgokról beszélni, valamilyen művészi eseményről, talán egy tárlatról, talán egy új könyv megjelenéséről, talán a NYUGAT-nak egy számáról.

Különben a NYUGAT-tal való viszony az egy furcsa kapcsolat volt, amely részben a rokonságon, részben nagyon erős ellenzéken alapult. A NYUGAT egy kapu volt a nyugat felé, de elfogultságánál és saját dogmatikus voltánál fogva ellenkezett a mi felfogásunkkal politikailag is. Különben a kör politikailag se volt elkötelezve, mert ugyan liberális természetű volt, és ez a liberális természete meg is maradt, és magától értetődő volt, de nem volt szó kimondottan arról, hogy szocialisták voltunk, vagy pláne, kommunizmusról vagy általános politikai programról soha nem volt szó, tudtommal. Egész mellékesen, néhány lényeges elvről, világnézeti dologról igen. A kiindulópontja azonban egészen más volt, mint ami lett belőle. Egész

furcsa módon a kiindulási pont, tisztán szellemi volt. Az igazi nagyságai annak a szellemi világnak, amely felé orientálódtunk, olyan emberek voltak, mint Meister Eckehardt, a középkori német misztikus, vagy Kierkegaard, a dán vallásfilozófus, vagy Dosztojevszkij, akiről tudjuk, hogy „durch und durch" konzervatív ember volt, ezek voltak azok, akik a központját képezték a mi szellemi világunknak, ami ellentéteként nyilatkozott meg az akkor divatos és még erősen fennálló pozitivizmussal szemben, amelynek Mach és Moleschott voltak a központjai, és idegen volt még a XVIII. századra visszamenő pozitivista, materialista felfogástól is. Ennek az első folyamatnak, amely nagyon különböző formában nyert kifejezést, ez a szó, hogy „szellem" — úgyszólván a mottója lehetett volna. Nemcsak azért, mert a folyóiratot, amelyet Lukács kezdett Fülep Lajossal kiadni, még mielőtt Magyarországra visszajött, külföldről — SZELLEM-nek hívták, hanem kifejeződött abban is, hogy a Vasárnapi Körből kialakult egy esti szabadiskola, amelyet a Szellemi Tudományok Iskolájának neveztünk és amelyhez éppen úgy bárkinek joga volt belépni az utcáról, ha tetszett, és amelyik nagyon népszerűvé vált. Néha volt 100—150 hallgatója, az jött, aki akart és az maradt el, aki akart, nem volt semmilyen feltételhez kötve.

Lukács György ambíciója abban is kifejeződött, hogy ő ebben az időben, amellett, hogy Firenzében egy esztétikai mű tervével foglalkozott, részben egy nagyon benső ifjúkori barátjának hatása alatt, Blochnak, Ernst Blochnak a befolyása alatt, azzal a tervvel jött haza, hogy egy monográfiát ír Dosztojevszkijről. A *Theorie des Romans*, a Regény elmélete című kis könyve, az tulajdonképpen egy Dosztojevszkij-tárgyú monográfiának lett volna a bevezetése, tovább nem jutott, másfelé terelődtek az érdeklődések, az eredeti orientáció valahogy elvesztette az aktualitását, kevésbé lett sarkantó, kevésbé lett ösztönző, mint amilyen volt, de megmaradt az „*Aufhebung*", a hegeli Aufhebung értelmében, hogy felfüggesztünk bizonyos elméleteket és tanokat, de megmaradnak és tovább hatnak. Ebben az értelemben a Dosztojevszkij-féle örökség lényegében nem veszett el, a mai napig sem veszett el, de nem állt többé a mozgalom középpontjában. A *Theorie des Romans*-nak, amely Lukácsnak egyik legsikerültebb írása, stilisztikusan is, ha szerényen szabad megjegyeznem, a keresztapja vagyok, mert eredetileg az lett volna a címe, hogy *Philosophie des Romans*, de Dessoir, aki akkor a *Zeitschrift der Aesthetik*nek a főszerkesztője volt és akinek volt egy furcsa elfogultsága a filozófiának alkalmazásáról helytelennek tartotta, hogy e kifejezés ilyen összetételekben, mint a Philosophie des Romans, előforduljon. Akkor én proponáltam Lukácsnak, nem volna-e helyesebb és talán de facto jobb is ebben az esetben *Theorie des Romans*nak nevezni és akkor ő rögtön el is fogadta (az ilyen dolgokban nagyon fogékony volt Lukács, a lényeges dolgokban nem volt ilyen fogékony). Innen van a *Theorie des Romans* cím, amely talán a legnépszerűbb és legolvashatóbb írása maradt Lukácsnak.

Nyíri Kristóf: És Zalai hatása?

Hauser Arnold: Igen, van még egy történeti örökség, amit ingyen kaptunk, és az a fiatalon elhalt, az első világháborúban elesett vagy halálosan megsebesült Zalai Bélának a személye és alkotása. Zalai Béla volt az első nagy tehetségű fiatal, modern magyar filozófus. Egy rendkívül invenciózus, rendkívül eredeti gondolkodó, akinek a problémái főleg a rendszerezés körül forogtak. A saját doktori munkám, a disszertációm, a Zalai-féle rendszerezés problémájával foglalkozott, amelyet annak idején az *Atheneum* folyóirat közölt. Ezt csak azért említem meg, mert ez jele volt annak, hogy mennyire fontosnak tartottuk ezt a kezdeményezést, ez is hozzátartozott azokhoz az alapokhoz, amelyeken az, amit építettünk, amit félig tudattalanul építettünk, de amit mégis tettünk — nyugodott.

Nyíri Kristóf: Zalai Béla 1915-ben halt meg — úgy tudom —, most kezdjük ismét felidézni Magyarországon. Úgy látszik, hogy az ő történeti jelentősége a Vasárnapi Kör szempontjából is igen jelentős. Szeretném megragadni az alkalmat és megkérdezni, hogy a mai filozófia szemszögéből nézve, a 70-es évek filozófiai tudományának szemszögéből nézve is — van-e Zalainak, lehet-e Zalainak jelentősége, vagy pedig csak történeti az ő szerepe?

Hauser Arnold: Hát egy bizonyos jelentősége van, és egy nagyon szoros összefüggést látok a mostani struktúra-filozófia és az ő rendszerezési módja között.

Nyíri Kristóf: A strukturalizmus és Zalai között?

Hauser Arnold: Igen. Hogy ez mennyiben függ össze közvetlenül, azt nem tudom, és nem is vagyok biztos benne, hogy van-e, de hogy lényegileg van egy összefüggés, az kétségtelen. A struktúra gondolatát nem a modern francia filozófia találta ki, már mélyen benne gyökerezik az egész XIX. századbeli német filozófiában, és a Zalai-féle rendszerezésben a struktúrának a gondolata nagyon erős elem.

Ami a Zalai-féle filozófiának a fontosságát képezte számunkra, az főleg abban állt, hogy az elemeknek önmagukban nincs nagy jelentőségük, hanem tulajdonképpeni jelentőségüket a funkciójuk révén nyerik, amely úgy jön létre, hogy hogyan viszonylanak egymáshoz. A rendszer nem egyéb, mint az elemek összefüggése. Különböző szférákban, különböző területein a tudásnak vagy a szellemi alkotásnak, vagy a szellemi létnek, ugyanazoknak az elemeknek különböző funkciói lehetnek és a különböző funkciók szerint különböző rendszereket alkotnak, és ezekből a rendszerekből alakulnak ki az egyes diszciplínák, az egyes tudományok. Ez nagy ösztönzés volt és nagy előlegezése a későbbi funkcióteóriának, amely az egész modern filozófiának alapvető problémája. Ez hozzátartozik ahhoz, hogy miért nyerte Zalai azt a jelentőséget, amelyet tulajdonítottunk neki.

Nyíri Kristóf: Igen, ez valóban egy nagyon modern gondolat, hogy

a jelek önmagukban nem jelentenek, hanem egymásra vonatkoztatásukban nyernek jelentést.

Hauser Arnold: Úgy van.

Nyíri Kristóf: A Vasárnapi Kör első összejövetelei, úgy tudom, 1915-ben voltak. Mi volt az a szellemi légkör, ami ezt a kört összehozta és speciális irányultságát indokolta?

Hauser Arnold: Az első kérdésre azt mondhatnám, hogy akármilyen újnak látszott és látszik még mindig ez a Vasárnapi Kör, mint tömörülés nem volt olyan új, voltak előzményei, nem esett az égből. Itt volt a Galilei-kör, amely liberális, polgárilag nagyon progresszív alakulat volt. Itt volt Szabó Ervin, aki nagy szellemi erő volt és nagy ösztönző, és bizonyos tekintetben mindnyájunknak ideálunk volt. Egy erős ember, egy erős alkatú ember! Itt volt főleg mindaz, amit Lukács György magával hozott Németországból és Lukács György mindenféle lényeges befolyást hozott magával, barátai voltak Németországban, akiktől sokmindent átvett. Barátja volt például Ernst Bloch, akit már megneveztem, aki rendkívül tehetséges fiatal filozófus volt, s aki akkor már a *Geist der Utopiet* írta, az első híres könyvét. Itt volt Emil Lask, a fiatal tudós, aki elesett az első háborúban. Itt volt főleg és talán mindenekelőtt Georg Simmel, akinek Lukács egyik kedvenc tanítványa volt és tagja volt a „privatissimumának", szóval annak a szemináriumnak, amely Simmel privát lakásán találkozott. A kiválasztottak kiválasztottja volt. Már Simmel felfedezte a nagy tehetséget Lukácsban — és ő ennek hatását magával hozta, magával hozta azt az egész szellemi légkört, amely az akkori szociológiai atmoszférát képezte Németországban és amely Max Webernek, Werner Sombartnak befolyása alatt jött létre. Ezzel ő telítve érkezett meg Magyarországra, ezt magával hozta a zsebében — szóval ez a gondolkozás nem egészen volt új, voltak előzményei, voltak alapok, de ezek elszórtan voltak. Egy új szociológiai légkörben mozgott az egész kör, de ez nem volt kimondott és nem volt programszerű és alig volt róla de facto kimondottan szó.

Nyíri Kristóf: És volt valamiről kimondottan szó?

Hauser Arnold: Dosztojevszkijről volt kimondottan szó, aztán Meister Eckehardtról, Hegelről volt kimondottan szó, Marxról ritkábban, és még kevésbé volt szó a kommunizmusról és szocializmusról ebben az első létrejövő időben. De a szociológia az mégis megvolt, akár volt róla szó, akár nem volt, volt egy eleven szociológiai légkör, amiben mozogtunk.

Nyíri Kristóf: Milyen személyi kapcsolatok vitték a professzor urat ebbe a körbe?

Hauser Arnold: Hát a legközvetlenebb személyes kapcsolat Mannheim barátom révén jött létre, akivel egyetemi éveim alatt találkoztam össze (akivel egy életen keresztül tartó barátság — ha az idők folyamán különböző fluktuációkon ment is keresztül, amire nem érdemes ebben az összefüggésben kitérni — de facto fennállt), őrajta keresztül ismerkedtem meg Lukáccsal és ezen keresztül a Vasárnapi Körrel. Így, ahogy

már az előbb elmondtam, jött létre az a laza csoportosulás, amelyben mondjuk 12—20 ember vett részt maximum, és most az a kérdés, hogy kik voltak. Vagy kik voltak azok a nevek, akik leginkább megmaradnak az ember emlékezetében, ha a Vasárnapi Körről van szó, kik is azok?

Kikről beszélünk, ha egy tucat emberről beszélünk? Hát elsősorban Lukács Györgyről, aki kétségkívül nemcsak kiindulópontja, nemcsak középpontja maradt a körnek, nemcsak véges-végig a vezetője, nem a kimondott, de feltétlen elismert vezetője, és nem a diktatorikus vezetője, de de facto a középpontja volt a mozgalomnak. És Lukácson kívül a jelentős, a két legjelentősebbje a körnek Mannheim és Balázs Béla volt. Azonkívül, hogy még megjegyezzek egypár nevet, akik szintén jelen voltak többé vagy kevésbé fontos hozzájárulással: Hajós Edit, Balázs Béla első felesége, Lesznai Anna, Antal Frigyes művészettörténész, Schlamadingerné, Balázs Béla második felesége és még néhány ember, akik vagy jelen voltak és meghallgatták, hogy mit mondtak a többiek, vagy hozzászóltak vagy nem szóltak hozzá. Most az a kérdés, hogy mi volt általában a két embernek, akit én centrálisnak tekintek, a hozzáállása.

Hát Mannheim Károly kétségkívül, nézetem szerint Lukács mellett, vagy ha akarod, Lukácson kívül, a legjelentősebb tagja volt a körnek, aki eredeti gondolkodású volt, bár határozottan Lukács hatása alatt állt, mint mi valamennyien, de meglehetős önállósággal, egy főleg politikai, de nem dogmatikus elme, ez volt a fő jellemvonása. Mindnyájan többé-kevésbé, Lukácsot beleértve és Lukácsot leginkább beleértve, dogmatikus természetűek voltunk. Lukács volt a legdogmatikusabb, aki bizonyos időpontokban és bizonyos tanokban feltétlenül hitt és feltétlenül gyökerezett, annak a mondásnak az alapján, hogy aki katolikus, az legyen pápista. Sok régi barátja mellett kitartott, sok olyan emberhez, akitől később elszakadt — eleinte Bloch volt egyike azoknak —, aztán Paul Ernst német költő, Richard Beer Hoffmann, és egész csomó más ember, nem is beszélve tanítóiról, mint Max Weber, akivel nagyon bensőséges viszonyban állt. Thomas Mannhoz egy élethossziglan tartó barátság fűzte. Ő nem volt a Vasárnapi Kör tagja, mert ha Pestre jött, mindig csak látogatóba jött és a Lukács családnak a vendége volt, és akkor egypár napig ottmaradt és megint eltűnt. De nagyon erős volt a köztük levő kapocs, és tudjuk, hogy Lukács életben maradt és természetes halállal halt meg, az részben Thomas Mann-nak az érdeme, aki annak idején, mikor a magyar Horthy-rezsim kikövetelte őt Ausztriából, élesen tiltakozott, és az ő neve és a súlya, amellyel rendelkezett az akkori Európában, hozzájárult ahhoz, hogy megmentette őt a szörnyű sorstól.

Nyíri Kristóf: És Mannheim?

Hauser Arnold: Ő tudatában volt annak, hogy ő egy középburzsoá zsidó családból származott, eleve egy minoritáshoz tartozott és entellektüelnek tudta magát és felelősnek azért, hogy mi folyik a világban és

abból bizonyos részt vállalt. Úgy érezte, hogy az entellektüelnek van befolyása és ez annyira ment, hogy átvett Max Weber fivérétől, Alfred Webertől egy tant, azt, hogy az entellektüel az osztályok között lebeg.

Nyíri Kristóf: Ez a szabadon lebegő értelmiség...

Hauser Arnold: Igen. Hát ilyen nem létezik, ilyen nincsen, mindenki gyökerezik egy eredetben, egy szociológiai eredetben és annak következtében egy ideológiában is. Az entellektüelnek is van egy ideológiája és ahhoz az ideológiához kötve van, akármilyen mélyen tiltakozik is ellene. Ideológia alatt értjük azt, hogy minden ember meg van határozva az által a pozíció által, amelyben találja magát, amelyet részben gazdasági, részben általános szociális befolyások folytán nyer, amelyből kifolyólag él, cselekszik, gondolkodik, érez, alkot és van.

Nyíri Kristóf: Balázs Béla sajátos hozzájárulása mi volt a körhöz?

Hauser Arnold: Balázs Béla a köztudatban mint magyar költő él, de nem mint költő volt jelentős, és mint magyar költő tulajdonképpen a legtöbbünk szemében — talán az olyan elfogult emberek szemében, mint Lukács maga volt, fontosabb volt —, a többiek szemében kevésbé. De Lukács és Balázs között egy benső régi ifjúkori barátság állt fenn. Tudni kell, hogy a Vasárnapi Körön belül kétféle kapcsolat létezett, egy tárgyilagos kapcsolat bizonyos emberek között és egy személyes kapcsolat, ifjúkori barátsági alapon, és ilyen állt fenn Lukács és Balázs között is, ami egy bizonyos hűséget jelentett. Lukács írt egy könyvet, egy nagyon érdekeset különben, „Balázs Béla és akiknek nem kell...", és akiknek nem kell: ehhez tartozott főleg Babits Mihály és az egész NYUGAT Kör, amely nagyon lényegesen különböző volt a Vasárnapi Körtől. Miben állt Balázsnak a fontossága a körön belül és a kört követő időszakban? Abban, hogy az, amit mi szenzibilitás alatt értünk... (közbeszólás: érzékenységnek...) ... érzékenységnek, a művész érzékenységének vagy a műértő kvalitásérzékének nevezünk, az benne nagyobb mértékben volt meg, mint bárkiben, főleg sokkal nagyobb mértékben, mint Lukácsban, akiből ez az érzék hiányzott. Lukácsnak nem volt kvalitásérzéke és mint nagyon öntudatos ember, ő tudta legjobban, hogy nem volt meg. Ő ezt úgy fejezte ki, hogy „Én nem vagyok műkritikus, én művészetfilozófus vagyok". Ez azt jelentette, hogy amikor valakit jelentős művésznek vagy költőnek tartott, akkor majdnem mindig téves volt az ítélete. Paul Ernstet nagy költőnek tartotta, Richard Beer Hoffmannt, a *Graf von Charolais* szerzőjét nagy írónak, és egy egész sorát az embereknek, egész Walter Scottig. Amikor már a történelmi regényelméletét fejtette ki a késői években, még akkor is ráhibázott a rosszra, mert nincs az az angol irodalomtörténész, vagy az az angol műkritikus, ki Walter Scottnak olyan jelentőséget tulajdonítana, mint Lukács György tulajdonított annak révén, hogy nem volt kvalitásérzéke. És itt egy olyan hézagot töltött be Balázs Béla, amely páratlan volt a Vasárnapi Körön belül.

Nyíri Kristóf: Na most Lukácsnak a kvalitásérzéke volt az..., vagy

pedig arról is szó volt, hogy neki voltak bizonyos művészetfilozófiai elvei, amelyekhez mintegy illusztrációkat keresett?

Hauser Arnold: Úgy van. Lukácsnak óriási jelentősége van mint művészetfilozófusnak, mint esztétikusnak. Ő felfedezett két dolgot, amihez rajta kívül talán egész Európában nem értett senki annyira, és nem volt annyira fogékony, mint ő, a tragédia és a modern regény jelentőségét. De ő ennek a két jelenségnek nyitját felfedezte és megindította az áradatát az erre vonatkozó irodalomnak, azt a számtalan könyvet, amely ennek kapcsán megjelent egészen Lucien Goldmannig, aki a könyveiben nagyrészt nem csinált egyebet, mint hogy elcsente *A tragédia metafizikája* esszéből a tragédiára vonatkozó álláspontokat. (Lukács *Lélek és forma* című művéből, amely magyarul 1911-ben, németül 1910-ben jelent meg.)

Balázs Bélának nagy jelentősége a költői szenzibilitás tudatos fölfedezése. Felejthetetlenek számomra azok az esti tanfolyamok. Főleg az az előadás, amelynek „A lírai szenzibilitás története" volt a címe, és amelyben újból felfedezte a középkori trubadúrszenzibilitást, az a szenzibilitás, amely a középkori lírai költőkben először nyilatkozott meg a klasszikus örökség elvesztése után.

Nyíri Kristóf: Akkor ő tényleg jól látta azt a dolgot, amit azt hiszem a naplójában...

Hauser Arnold: Persze, hogy jól látta, és ez korszakalkotó volt. De van még egy korszakalkotó tevékenysége, ő írta az első két jó könyvet a filmről és felefedezte azt, hogy a film egy korjelenség, amely a korszaknak az elejét képezi, és soha azóta ahhoz fogható jó könyvet filmről senki nem írt. Ezt nem tudták a Vasárnapi Körön belül, annál kevésbé, mert a könyvek még nem is voltak meg, de már megvolt neki az érzéke, hogy itt egy újfajta érzékenység, egy új világ nyílt meg, amelyet ő vizualitásnak nevezett.

Nyíri Kristóf: Mannheim sikere a húszas évek közepén írt tanulmányaival kezdődött?

Hauser Arnold: Mannheimnek nagy sikere az *Ideologie und Utopie* című könyve volt (közbeszólás: 29-ben jelent meg)... Nem emlékszem az évszámra, emlékszel?

Nyíri Kristóf: Úgy emlékszem, hogy 29-ben jelent meg.

Hauser Arnold: Lehet. Akkor történt az, hogy Oppenheimer meghalt és a frankfurti tanszéket Mannheim kapta meg, amelynek különböző kihatása volt... (közbeszólás: Mannheim kapta meg?)... Igen Mannheim kapta meg, amelynek különböző, hol lelkes, hol féltékeny visszhangja volt. Mannheim a hőskorát élte, Mannheim volt a nagy, modern szociológus évekig, azután elbukott és lényegileg elhallgatott...

Nyíri Kristóf: Professzor úr, most Mannheimnél hadd kérdezzem meg, hogy az ő elmélete a „szabadon lebegő értelmiségi"-ről, amely az *Ideologie und Utopie*ban pozitív hangsúlyt kap, hát ő maga is egy ilyen szabadon lebegő értelmiségi volt — itt biztosan egy összefüggés van az

élet és a mű között. Most úgy emlékszem, hogy az értelmiség osztályhoz nem-kötöttségének a problémája korábban nem olyan pozitív hangsúllyal merült fel nála.

Hauser Arnold: Nem. De hát ez összefüggött azzal, hogy az entelektüel ismét főpap akart lenni, és ez az osztály közötti lebegés egy osztályfölöttiséget jelentett... Lukács természetesen nagyobb kaliberű ember volt, mint Mannheim, de...

Nyíri Kristóf: Lehet mondani, hogy a Mannheimben volt egy bizonyos karrierizmus?

Hauser Arnold: Lehet mondani. Lehet mondani, de nem mondom, hogy ez éppen azért folyt, hogy nagyobb fizetést kapjon, hanem befolyásért, szellemi hatásért.

Nyíri Kristóf: Tulajdonképpen mi volt az emberi viszony Mannheim és Lukács között a későbbiek során?

Hauser Arnold: Változó viszony volt, amely eleinte nagyon bensőséges volt. Mannheimben felfedeztek egy új, nagy tehetséget, és borzasztóan sokra becsülték, tehát túlbecsülték.

Nyíri Kristóf: Ez volt akkor a Vasárnapi Kör elején? Igen?

Hauser Arnold: Igen, amely az idők folyamán és különösen a londoni tartózkodás folyamán és a németországi tartózkodás után gyengült. Ebben mennyire volt része annak, hogy Mannheimnek nagy sikere volt és hogy Lukács azt érezhette, hogy Mannheim a szociológiai mozgalomnak túlságosan az előterébe kerül, azt nem tudom megmondani, nem is akarnám, nem is tudnám. De tény az, hogy elhidegült a viszony annyira, hogy a vége felé majdnem egy animozitássá vált (ellenségeskedéssé), hogy Lukácsnak az volt az érzése, hogy Mannheim sokat eltulajdonított abból, amit az ő révén nyert. Mannheim különös mértékben Lukács hatása alatt állt, az kétségtelen, de mindketten teljesen különböző természetű gondolkodók és különböző karakterek voltak. A nagyobb kaliber kétségtelen Lukács volt.

Nyíri Kristóf: Egyébként az egyik magyar folyóiratban, a KRITIKÁban most jelent meg egy dokumentum, amiben szó van arról, hogy Professzor úr részt vett annak idején a Tanácsköztársaság kultúrpolitikájának a kivitelezésében.

Hauser Arnold: Nemcsak ebben, hanem főleg a művészi nevelésnek funkciójában, amelyet az akkori kormány reformálni akart, és én voltam megbízva ennek a Reform Tanácsnak a vezetésével.

Nyíri Kristóf: De hogy került sor erre az aktív politikai tevékenységre?

Hauser Arnold: Ez nem volt politikai tevékenység, tisztán kulturális volt.

Nyíri Kristóf: Tulajdonképpen Professzor úrnak ez a közreműködése a Tanácsköztársaság kultúrpolitikájában vezetett oda, hogy a Tanácsköztársaság bukása után emigrálnia kellett?

Hauser Arnold: Nemcsak ez. Az, hogy a Vasárnapi Kör nagyon balorientációjú volt, és nem nagyon disztingváltak a között, hogy ki és

mióta volt kommunista, és hogy kommunistává vált igazán vagy csak szimpatizált ezzel a liberális, progresszív irányzattal, és hát én is köztük voltam, én is tagja voltam a társaságnak — de a finom nuance-okra nem fektettek súlyt.

Tagja voltam ennek a körnek, erősen annak éreztem magam és ez egy belső kapocs volt, ha nem is volt nagyon érezelmi jellegű, szoros összetartozás, de az alaphangját ennek az összetartozásnak Lukács közismert hidegsége adta meg. Lukács nem volt szentimentális hajlamú ember — voltak ugyan nagyon erős személyes kapcsolatai, különösen ifjúkori barátaihoz és barátnőihez, de azokkal, akikkel tárgyilagos viszonya volt, ezek az érzelmi kapcsolatok nem érvényesültek. Velem szemben sem.

De nem üres kézzel jöttem ki azért ebből a körből, nem anyagi alappal gazdagon, nem jöttem ki egy tannal vagy tantétellel, de egy tanulsággal, egy erkölcsi elszántsággal. Azzal a tudattal, hogy egy erkölcsi elkötelezettséget jelent ilyen körhöz tartozni, hogy ez mértéke annak, amit az ember csinálni akar, akármilyen sikerrel tudja is csinálni. De üres kezekkel, értem abban az értelemben, hogy orientációmat elvesztettem. Kijöttem és nem tudtam, hogy hányadán vagyok. Nem voltak közvetlen céljaim, nem volt produkció mögöttem — és különben is lassú munkás vagyok, lassan dolgozom, és van egy különös, nagyon problematikus viszonyom a nyelvhez, én kinlódom és verekszem a nyelvvel és küszködöm a nyelvvel, nem mint ellenségemmel, hanem mint baráttal és én vallom Paul Valéry „saint langage"-hitét, hogy a nyelv szentség és egy olyan elkötelezettség, amely súlyos feladatot jelent. Úgy, hogy az én normális írásmódom abban áll, hogy három-négy verzióban írok meg mindent, bármit is írok. Ez lassúságot jelent, azonkívül anyagi helyzetem is arra kötelezett, hogy lelassítsam a tempóját. Én szegény szülők gyermeke voltam, aki egyetemi éveimet részben azzal töltöttem, hogy magam kerestem meg a kenyeremet, de már fiatalabb koromban is ezt tettem.

Mindez meglassította a munkát, és ez a magyarázata annak, hogy olyan lassan indult és a legnagyobb baj az volt, hogy ez a dezorientáció, ez a céltalanság, ez az üreskezűség egy hamis doktrínával tetézve lépett fel. Ugyanis én az egész Vasárnapi Körhöz tartozásom óta, vagy azóta, mióta egyáltalán a művészetbe beleszerettem — mert ezt szerelmi viszonynak lehetne nevezni, ugyan egyoldalúnak —, az volt, hogy a művészet jobban érdekelt, mint a szociológia. És ha szociológiai szempontból néztem a művészetet, az tulajdonképpen mindig ürügy volt — a mai napig is az —, egy olyan szemszögből nézni a művészetet, amelyből rendesen nem nézik, vagy mellékesen nézik. Találni egy olyan szemszöget, egy olyan perspektívát, amiből kitűnik a művészetről valami, amit nem tudnak általában, vagy nem általánosan tudatosítanak. Különben is azt hiszem, hogy minden ilyenfajta jelenséghez, mint amilyen a művészet is, a mi viszonyunk nem egy egyenes vonalban való közeledés, hanem egy spirális mozgás egy központ körül, amely mozgás emelkedhetik nívóban,

de soha el nem éri a centrumot, és különböző perspektívában nyílik meg a kép a centrum felé. Adva volt a művészet, mint a szerelem, mint az érdeklődés tárgya, de a tehetetlenség és a megbénulás abban nyilvánult meg, hogy kapcsolatban volt egy doktrínával, amelyet formalizmusnak vagy esztéticizmusnak nevezünk, ami abból indult ki, hogy a művészetnek a lényege a forma. De facto igaz az, hogy a forma annyiban kiindulópont, hogy forma nélkül nincs művészet, és a forma csak az ajtó, amelyen keresztül a művészetbe beléptünk, de a forma nem az a tető, amely alá jutunk. A tetőhöz sokkal magasabb nívón jutunk el, mint az ajtó, amely megnyílik a művészet felé, és a művészet forma által válik művészetté, de nem a forma által válik *nagy* művészetté. Ez a tan a formalizmus, Wölfflinnek, a nagy német művészettörténésznek teóriája volt. Én a tan tanítványának vallottam magamat, amely abból indult ki, hogy párhuzamok és geometriai viszonyok, rend és rendszeresség, a kategóriák, az egységesség és a harmónia a művészet lényege.

És hasonló viszonylatokból áll elő valóban az, amit művészi struktúra alatt értünk. Lassanként, nagyon lassan és nagyon erős ellenállások dacára alakult ki, hosszú évek folyamán ebből a formalizmusból egy realizmus, amelyben tudatosítottam azt, hogy nem egy belső logika szabja meg a művészet fejlődésének az útját. Szóval nem formák küzdenek egymás ellen és váltják fel egymást az emberek feje fölött és háta mögött, hanem az emberek külsőleg szociális pozíciójuknál, szociális célkitűzéseiknél fogva érdekeltségeket vállalnak, célokat tűznek ki maguk elé, irányelveket, befolyásokat próbálnak biztosítani a maguk számára, szolgálatába állnak ideológiáknak, és ezekből aztán kialakul egy új fordulat, egy új meglátás, egy újfajta érdeklődés — és ebből az újfajta érdeklődésből születik az, ami nem immanensen, nem a művészeten belül, hanem kívülről szabja meg a művészet fordulatait — szóval azokat a változásokat, amelyek ízlés- és formafejlődését idézik elő —, s hogy ez nem egy névtelen entitás-nak a folyamata, hanem igenis minden ilyen tevékenység, minden ilyen funkció mögött egy egyén áll, és annak az egyénnek az elkötelezettsége embertársai politikai, gazdasági, szociális szolidaritása révén nyer irányt.

Nyíri Kristóf: Hogyan függött össze ez az eltávolodás a formalizmustól Professzor úr életének akkori alakulásával?

Hauser Arnold: A körnek a felbomlása áldozata volt a Tanácsköztársaság bukásának. És akkor mindenki azt nézte, hogy hogyan menti meg bőrét. Hogy ki tartozott a körhöz, az köztudomású volt, ha nem is sokkal többet tudtak rólunk, csak azt, hogy balorientációjúak és liberálisak voltunk — hogy mennyire voltunk szocialisták, mennyire voltunk kommunisták, azt talán pontosan nem tudták, de elég volt gyanúsnak lenni annak idején, hogy gyűjtőfogházba kerüljön az illető és elég volt arra, hogy igyekezzen minél hamarabb — ha lehet — kikerülni az országból. Ami meg is történt, a körnek a tagjai elszéledtek a világba, és nekem végül sikerült Olaszországba kijutnom, amely az életemnek egyik

legnagyobb szerencséje volt. Általában az életemnek egy alapvető vonása, amint mondani szokás, hogy az, ami az emberrel történik, annak van egy törvényszerűsége. Bizonyos dolgok megismétlődnek, mégpedig ugyanazok a fajta dolgok. Az én életemben, ami megismétlődik, ami látszólag nagy csapás: az csak „blessing in disguise", ahogy az angol mondja, egy „rejtett áldás". Ez volt az is, hogy a Tanácsköztársaság bukása miatt kikerültem Olaszországba. Részben ennek köszönhettem, hogy azzá lettem, ami vagyok — aminek a megítélése ugyan nem rám tartozik —, de mindenesetre nem volnék, aki vagyok, anélkül a két év nélkül, amit Olaszországban töltöttem, ha nem is volt boldog időszak, mert bénító passzivitással volt kapcsolatban. Óriási felvevőképességgel és készséggel, de elégtelenséggel, az üresség és a kifejezés lehetősége korlátoltságának tudatával volt kapcsolatos.

Nyíri Kristóf: És akkor mi volt ennek az olasz tartózkodásnak a tanulsága?

Hauser Arnold: Az olasz élmény az volt, hogy egész időnket — az első feleségem, aki szintén művészettörténésznek készült, akkor még élt, de fiatalon meghalt — azzal töltöttük, hogy templomokat, múzeumokat és kiállításokat nézegettünk és olvasgattunk, de tulajdonképen nem produkáltam semmit, és amit írogattam, annak nem volt sok értelme, és nem láttam sok értelmét. Elhatároztuk, hogy valahol Németországban kell letelepednünk, valahol igazán tanulnunk. A feleségem járt egyetemre, de én úgyszólván munkátlan voltam. És Németországban újból elkezdtem az egyetemre járni, dacára annak, hogy akkor már túl voltam az egyetemi éveimen és már túl voltam a doktori vizsgámon, de újból elekezdtem tanulni és a szociológiával és történelemmel komolyan foglalkozni. Belekerültem egy légkörbe, amelyet szociológiai légkörnek lehet nevezni. A nagy historikus Troelsch tanítványának éreztem magam, a Max Weber-féle légkörben mozogtam, ha nem is voltam közvetlen tanítványa és lassanként rájöttem arra, hogy a realitásnak és ezeknek a szociális pozícióknak, amiről annyit hallottam, nagyobb része van a művekben, mint annak a belső logikának, annak az immanens szükségszerűségnek, amely az egyik formából a másikhoz vezet, az egyik stílusból a másikhoz visz el bennünket, és ezzel felfedeztem, hogy tulajdonképpen a művészettörténelem igazi lehetősége ott van, ahol a szociológiával párosul és találkozik.

Ott vált a dolog érdekessé — ha a munkásságom fejlődéséről beszélünk —, amikor már az olasz és német tartózkodáson túl voltunk. Ugyanis Németországban akkor a nácizmus, a Hitler-korszak előrevetítette az árnyékát, és a feleségem, mint asszony bátrabb volt, mint férfiak rendesen lenni szoktak — azt mondta: „Innen el kell menni, én ezt a légkört nem bírom." És hát, hova menjünk? Olaszországot kipróbáltuk, Magyarország el volt zárva, menjünk Bécsbe. És letelepedtünk Bécsben, a feleségem beiratkozott az egyetemre, és én is eljártam az előadásokra. Végül is valamivel meg kellett keresni a kenyeremet, nem éldegélhettem folyton

kolduskenyéren; állást vállaltam egy filmvállalatnál, amelynek aztán a propagandafőnöke lettem, ennek kapcsán jutottam közeli viszonyba későbbi praktikus szociológiai orientációmmal. Ugyanis az, hogy egy filmnek milyen a sikere és milyen a visszhangja, az egy kettős viszony, amelyben az egyik szereplő a film, a másik a közönség, és hogy mi jön ki belőle, az egy kölcsönös dialektikus folyamat. Akkor következett be, hogy Hitler bejött Ausztriába. Ez volt 1938-ban és itt állt be az igazi fordulat az életemben, ami mint tevékeny lényt, vagy ha úgy tetszik, mint alkotó lényt jellemez.

Mikor 1938-ban Ausztriából Angliába jöttem, akkor tovább foglalkoztam annak a könyvnek a megírásával, amelyet Bécsben kezdtem, és ami a filmnek a formájáról, esztétikájáról és szociológiájáról szólt volna.

Nyíri Kristóf: Ez volt Londonban? Itt kezdődött Londonban...

Hauser Arnold: Ami az életem alakulását illeti — amely nagyon keserves volt, nagyon szomorú volt, nagyon üreskezű volt minden tekintetben — Londonban üres kézzel, pénztelenül, céltalanul bolyongtam, a British Museum olvasótermében találtam egy új otthont, abban az olvasóteremben, ahol Marx a *Kapitalt* írta, amelynek a tudata állandóan kísértett, anélkül, hogy bármiféle közösséget éreztem volna, vagy akár bátor lettem volna érezni, csak az a tudat, hogy egy templomban vagyok...

Szóval 1938-ban elhatároztam — mert akkor már egyedül voltam, az első feleségem meghalt abban a súlyos influenzajárványban —, magam voltam, ami nem könnyítette a helyzetemet és tovább próbáltam dolgozni azon a könyvön, azon a filmről szóló könyvön, amelyet Bécsben elkezdtem. Az első évben még azon dolgoztam, de nem éreztem boldognak magamat, nem voltam otthon benne, és akkor már megvoltak a Balázs Béla könyvei a filmről, amelyek kitűnőek voltak, megvolt már az Arnheimnek a fontos könyve, már számos hasonló könyv volt, de valami nem tetszett nekem, valami zavart: és megint jött az áldás, az álruhában az álarc mögött a „blessing" ott volt titokban. Mannheimmel találkoztam, aki már 1933 óta, mióta Németországban a nácizmus aktuálissá vált, kimenekült Londonban és így fordult hozzám egy napon: „... Én most a szerkesztője vagyok egy szociológiai sorozatnak, a Routledge nevű angol kiadó megbízásából, és szeretném, ha összeállítanál egy antológiát a művészet szociológiai szerepéről, úgy, ahogy fejlődött az idők folyamán, és hogyha ahhoz egy hosszú, meglehetősen kimerítő bevezetést írnál, ami lehet 100—150 oldal, ha jólesik. De nem kötöm meg a kezedet, az a fontos, hogy képet nyerjünk arról, hogy ennek a szociológiai szempontnak egy bizonyos idő óta, főleg a XVIII. század óta folytonossága van".

Nekem ez tetszett és kivetettem megint a hálómat, az üres hálómat, és megint halat fogtam, amelyet nem akartam kiengedni a kezem közül, és rájöttem kínlódásom közepette, hogy nincsen mire támaszkodni, hogy alig van valami, hogy egyetlenegy komoly könyv sincs a művészetszo-

ciológiáról, ha eltekintünk Guyannak a könyvétől, ami kb. száz évvel ezelőtt jelent meg, *L'art du point de vue sociologique* címen, és amelyről joggal mondták, hogy az egyetlen dolog, ami a tárgyról szól, az a címben foglaltatik — több szó a szociológiáról nincs a könyvben. Ez azóta a legtöbb ilyenfajta könyvről fennáll. Remélem, hogy az én könyvem kivétel.

És lassanként kezdtem küzdeni ezzel a rettenetes anyaggal, ami nemcsak abból állt, összeállítani azokat az esszéket, kritikákat, mellékes megjegyzéseket, tanulmányokat, amelyek valamilyen kapcsolatban voltak a művészetszociológiával és abból felépíteni valami egységet — rekonstruálni kellett egy nem létező entitás-t. Nem volt művészetszociológia, csak utalások voltak, amivel meg lehetett konstruálni, hogy művészetileg és társadalomelméletileg mi tette lehetővé és mi tette szükségszerűvé azt, hogy a művészet bizonyos fordulatokon ment keresztül. És ennek kapcsán, ami egy antológiának készült — vagyis egy antológia bevezetésének készült —, annak volt köszönhető, ha köszönhető, hogy egy kétkötetes, ötszáz-ötszáz oldalból álló mű jött létre, amelyről még ma is azt hiszem, hogy szilárd alapja annak, amit a művészetszociológiáról írtam, mert az szolid tényekből adódott össze, tízéves kínlódás után. Tíz évig nem volt egy napi szünetem és rosszul tartottam el magamat, egy filmvállalatnál dolgoztam, egy office-boynak a munkáját végeztem, egy kifutóinasnak, heti öt font fizetéssel, ami épp elég volt ahhoz, hogy éhen ne haljon az ember, de nem sokkal többre, mégis kitartottam mellette, és tíz évig úgy éltem, hogy nem voltam egy napi szabadságon sem, és akkor kezdtem dolgozni és élni, amikor hat órakor hazajöttem az irodából — éjfél és éjfél utánig.

Nyíri Kristóf: Ez volt az a tíz év, amikor az első könyve íródott...

Hauser Arnold: Ez volt az a tíz év..., szombaton, ami szabad, ami nem munkanap — és Angliában nem volt már akkor sem munkanap —, reggel én voltam az első, aki a könyvtárban voltam, és én voltam az utolsó, aki elhagyta a könyvtárat. Napról napra és az egész vasárnap, amikor 1940 körül már feleségemet, Nórát megismertem, és Nórához jártam, akkor reggel, vagyis délelőtt folyamán elmentem Nórához a kis írógépemmel, sokkal kisebbel, mint a mostani, és kéziratainmal leültem és ott együtt voltunk, nyugodtan dolgoztam, és ő készítette az ebédet.

Nyíri Kristóf: Szóval a mű és a házasság együtt alakult?

Hauser Arnold: ...és stoppolta a zoknimat és ellátta a fehérneműmet és ezalatt folyt a munka... tíz évig éltem így.

Nyíri Kristóf: Most ezt úgy kell érteni, hogy az első évei ennek a tíz évnek kiadó nélkül, szerződés nélkül teltek el?

Hauser Arnold: Szerződés nélkül hosszú ideig, egészen addig — ugye Mannheim felajánlotta ezt a munkát nekem, de nem ajánlhatott fel egy szerződést, ez feltételektől függött. Közben Mannheim megkapta ezt az influenzát és belehalt, és nekem nem volt szerződésem, se semmi kötöttségem a vállalattal. S akkor egy közös ismerősünk — találkoztam vele

a British Museum olvasótermében — azt mondta: „... Hogyan áll ez a munka, dolgozik-e még rajta, be akarja-e fejezni, és mi a viszonya a Rautledge-dzsel. Van valami kifogása ellene, ha megkérdezem Herbert Readet, hogy érdekli-e?"

Nyíri Kristóf: Herbert Read...

Hauser Arnold: Ő igazgatója volt a főszerkesztőségnek, a kiadó...

Nyíri Kristóf: Ő az, akitől Magyarországon megjelent a *Modern festészet* című kézikönyv.

Hauser Arnold: Az a Herbert Read, igen, ő volt a főszerkesztője az irodalmi osztálynak. Elolvasta egy fejezetét a készen lévő kéziratnak, és nagyon tetszett neki.

Nyíri Kristóf: Ez nagyon szép volt Herbert Readtől, mert az álláspontja tulajdonképpen...

Hauser Arnold: Nemcsak az, hogy vállalta az anyagi felelősséget érte, ami nem azt jelentette, hogy ha ez balsiker lett volna, be lehetett volna perelni, de azt mondta: „Én vállalom a felelősséget, hogy ebből jó könyv lesz." Eleinte azt mondták, milyen alapon adjunk ki egy ezeroldalas könyvet egy ismeretlen embertől, akinek Angliában még nem is hallották a nevét? Magyarországon ismerhetik, de Angliában azt se tudják, hogy kicsoda-micsoda. Akkor Herbert Read azt mondta, hogy „Én vállalom az erkölcsi felelősséget".

Nyíri Kristóf: Érdekes, mert Herbert Readnek egészen más álláspontja volt a művészet funkciójáról.

Hauser Arnold: De nagyon jó ítélete volt, és nagyon értelmes és nagyon jóindulatú ember is volt. Ha valakinek, akkor neki köszönhetem azt, hogy sikerült „kalandor" vállalkozásom.

Nyíri Kristóf: ... és ez hányban volt körülbelül, amikor végre a szerződés megszületett?

Hauser Arnold: A szerződés létrejöhetett mondjuk, 43-ban vagy 44-ben. Akkor kaptam egy levelet Herbert Read pozitív álláspontjáról, az igazgatóság révén, hallván Herbert Readtől, hogy egy érdekes könyvön dolgozom, és az illető igazgató szeretne velem közvetlenül beszélni róla. Elmentem hozzá, és ő azt mondta: „Mi sokat tartunk erről a kéziratról, mikor tudná befejezni?" Mondtam, hogy nekem van egy foglalkozásom, abból élek, és nem tudom pontosan megmondani. Azt felelte, hogy nagyon fontos, mert ez a probléma a levegőben van, és ha maga nem írja meg, akkor holnapra megírja valaki más. Azóta 25 év telt el, és még nem írta meg senki a konkurrens könyvet, még mindig ez az egyetlen könyv a témáról, ezt büszkén mondom, és örülök neki, hogy így van, mert még mindig olvassák, és még mindig az történik, hogy minden új egyetemi generáció újból megveszi a könyvet. Most jelent meg a spanyol verzió 12. kiadása, ami azt jelenti, hogy minden évben minden tanuló újból megveszi a könyvet, és minden spanyolnak a Biblia mellett ott van az én szociológiám.

Nyíri Kristóf: És hogyan nyitotta meg ez azután Professzor úr akadémiai pályafutását?

Hauser Arnold: Az úgy történt, hogy azt mondtam a főnökömnek a filmvállalatnál: „Én már kiadhatnám azt a könyvet, amin sok éve dolgozom, ha megengedik nekem, hogy fél napig dolgozzam, bármilyen feltétel mellett." Az volt a feltétel, hogy redukálják a fizetésemet, és fél napig dolgoztam az irodában, és fél napig csináltam a munkámat. Belementem. Én akkor mindenbe belementem volna azért, hogy megírhassam ezt a könyvet. De ez nagyon keserves és nagyon nehéz idő volt — de belementem. — És mikor elkészültem a kézirattal, azt mondtam a főnökömnek: „Most a kézirat készen van, és most már azon múlik, hogy a végleges szerződést megkössem a kiadóval, és most hajlandó volnék megint egész nap dolgozni." Azt mondta: „Igen, de most a filmüzlet nagyon kritikus periódusába kerültünk, és nem tudunk többet fizetni, mint amennyit fizettünk." S akkor a feleségem, aki megint bátor asszony volt a gyáva férfi mellett, azt mondta: „Nem mégy vissza, egyszerűen azt mondod, hogy köszönöd!" Mondom: „És miből fogunk élni?" — „Majd meg fogunk élni, majd adódik valami." És akkor próbálkoztam mindenféle hirdetésekkel, ahol megürült egy egyetemi magántanári szék, és többek között a leedsi egyetemen volt egy lectorship, egy hirdetés, amelynek a határidejét — Freudra tartozik, hogy megmagyarázza — elmulasztottam. De dacára annak, hogy elmulasztottam, egyszerre postafordultával azt a választ kaptam, hogy nem tesz semmit, hogy elmulasztottam a határidőt, csak jelentkezzek, amikor az interjú folyik (a jelentkezők közül a megfelelőket egy bizottság választja ki — ezt nevezik interjúnak), és délelőtt elmentem könyvemmel a professzorhoz, aki főnöke volt annak a szakosztálynak, és azt mondta, itt hagyhatja — nem volt még meg a könyv, de ki volt szedve, ha nem is kötve —, hagyja nálam délutánig. Elolvasott néhány részletet belőle, és közölte velem előre: „Nem lesz konkurrenciája." Így is történt. A ceremónia végén azt mondta nekem: „Nyugodt lehet, megkapja az állást, nincsen, aki ehhez mérhető könyvet írt vagy írhatna . . ." És megkaptam a magántanárságot, és Leedsben tanítottam hat évig, és ez alatt a hat év alatt írtam meg a második könyvemet, aminek az eredeti címe: *A művészettörténet filozófiája* volt . . .

Nyíri Kristóf: Azt hiszem, ez az a pont, ahol beszélgetésünket mára lezárhatnánk. A következő alkalommal azokról az elméleti, művészetfilozófiai kérdésekről szeretném Professzor urat kérdezni, amelyek immár megállapodott pályája során a továbbiakban foglalkoztatták.

Nyíri Kristóf: A századforduló mozgalmas magyar politikai élete egy olyan gondolati, filozófiai megélénküléssel járt, amelyet a századelő kulturális monográfusa joggal nevezett a második reformkornak. A gondolati fellendülésnek kiemelkedő mozzanata egy értelmiségi filozófuscsoportosulás volt, amely a Vasárnapi Kör nevet nyerte. Ennek a körnek

gondolati vezéralakja Lukács György volt és a körhöz tartozott a fiatal Hauser Arnold is. Hauser Arnold most 83 éves. Londoni lakásán látogattuk meg, s a múlt alkalommal arról beszélgettünk vele, hogy milyen küzdelmek során jutott el a Vasárnapi Körtől az 1950-es évekig, amikor első alapvető munkáját, a magyarul is megjelent *Művészet és irodalom társadalomtörténetét* írta.

Mostani beszélgetésünkben arról a periódusról szeretném kérdezni, amikor a második, harmadik és negyedik könyvét írta, elsősorban azokról az elméleti problémákról, amelyek köré ezek a könyvek épülnek. Az első könyv megírása után Hauser Arnold nyomban tanári katedrát kapott a leedsi egyetemen. Itt kezdett hozzá második könyvének megírásához. Most mindenekelőtt a leedsi évekről kérdezem.

Hauser Arnold: A leedsi egyetemi évek alatt, amelyek szubjektíve nem voltak terméketlenek, nekem fontosabb volt az a könyv, amelyen gondolkoztam, mint a tanítás, amit gyakoroltam, amelyet nem nagyon lelkesen tettem, mert Leeds egy vidéki egyetem volt, ahol a tanítványok teljesen üres kézzel jöttek, teljesen előkészületlenül és ilyeneket mondtam nekik, hogy nem érdemlitek meg azt a villanyvilágítást, ami fölöttetek ég. Hát ez körülbelül jellemezte viszonyomat a helyzethez. De a könyv az megérdemelte a villanyvilágítást, mert azokat az elveket, amelyen egész későbbi munkásságom nyugodott, itt alapoztam meg a második könyvben. Ugyanis az első könyv már olyan hosszúra nyúlt — két ötszáz oldalas kötetre —, hogy előszót már nem lehetett hozzá írni. Az előszónak terjedelmesebbnek kellett volna lennie, amelyben tisztáztam volna azokat az elveket, amelyeken nyugodott a művészet szociológiája, a művészettársadalom története. Ez egy külön könyvet kívánt volna. Ebből lett a *Philosophie der Kunstgeschichte. A művészettörténet filozófiája,* amely később *Methoden der modernen Kunstbetrachtung — A Modern művészet módszerei* címet nyerte. Ebben megalapoztam azokat a vezérelveket, amelyek még az utolsó könyvemben is mindvégig kísértek, ezeket szeretném felsorolni és egypár szóval jellemezni.

Az első probléma volt a művészetszociológia célja és a határai. Tudatában annak, hogy a művészetszociológiával nem ért véget annak a kutatásnak a története, ami a művészet körül forog. Tehát tudatában annak, hogy volt egy pszichológiai műesztétika és volt egy logikai esztétika, és volt egy klasszikus esztétika, egy romantikus esztétika és hogy a szociológia esztétika is el fogja veszíteni egy napon az aktualitását és valami más foglalja el — tehát, hogy van egy bizonyos célja és vannak határai. Ez volt az első probléma, amivel a könyv foglalkozott.

A második probléma az volt, hogy mik az ideológiai alapjai annak, hogy a közönség ízlése fordulatot nyert, és a stílus elfordult attól az iránytól, amelyben éppen fejlődött — szóval, az ideológia a világnézet... Mert az ideológia tulajdonképpen semmi egyéb, mint egy világnézet, amelyet az határoz meg, hogy milyen kapcsolatban vagyunk embertársainkkal, az institúciókkal, az intézményekkel, a konvenciókkal,

a tradíciókhoz képest, szóval azzal a szellemi légkörrel, amelyben élünk. Ez a viszonylat határozza meg, hogy hogyan gondolkozunk. Ugyanazt a problámát különbözőképpen lehet megoldani, és az nem a problémán múlik, hanem a mi helyzetünkön, a mi szituációnkon, amely kívülről ránk van kényszerítve, s amely megváltozik, de kívülről változik meg és nem belülről. Történik valami, például hogy a feudalizmus véget ér és a feudalizmus helyébe a kapitalizmus — a korai kapitalizmus — lép, vagy a korai kapitalizmusból a későbbi ipari kapitalizmus alakul ki. Ez olyan átváltozását jelenti az egész szociális létnek, az egész társadalmi légkörnek, amely a művészetet is magával ragadja és új célokat tűz ki számára. Szóval az ideológiának az ilyen értelemben való kutatása volt a második fő probléma.

Egy további fő probléma volt a művészet pszichológiai és szociológiai analízisének a különbsége. Egy egészen más képet nyerünk ugyanis a művészetről, ha mint egy pszichológiai dokumentumot tekintjük és egészen más képet nyerünk, ha mint szociológiai dokumentumot elemezzük. És a pszichoanalisztikus képe a művészetnek egészen más eredményhez vezethet, ha a tudatalattiból származtatjuk a művészeti irányokat, mint ha a tudatból vezetjük le. Ez egy fontos további problémája maradt a kutatásaimnak.

Egy további probléma volt — és egyik fő pontja a könyvnek — az anoním művészettörténet kérdése. Az úgynevezett „Kunstgeschichte ohne Namen", a művészettörténet nevek nélkül. Az egész kifejezés és az egész fogalom Wölfflintől indult ki, aki ezt olyan értelemben használta, hogy a művészet fejlődése nem egyéneken múlik. Az, hogy Rembrandt létezett, nem sokat változtatott azon, hogy már a barokk előtti későrenaissance művészet egy ilyen barokkféle claira-obscure (fény-árnyék) jelleget mutatott. És hogy egy rembrandti tragikus-dramatikus akciónak a kritériumát vette fel, az nem azon múlott, hogy milyen egyéneket képviselt, hanem azon, hogy a művész feje fölött a művészetnek egy belső logikája érvényesül, amely kikényszeríti azt, hogy ez vagy az történjen. Már Hegel is felfedezte, persze nem ilyen kapcsolatban, hogy van valami, amit ő „List der Vernunft", az értelem „cselének" nevezett, hogy van valami erősebb, ami az értelem fölött uralkodik. Ez a valami majdnem a középpontja lett a könyvemnek.

Egy további probléma volt a művészettörténet tagolása nem stílusok szerint — szóval nem horizontálisan —, hanem a másik irányban, a műveltségi rétegek szerint. Szóval úgy vizsgálni a művészettörténetet, hogy a közönsége milyen rétegekből tevődik össze, hogy egy elit közönséghez fordult, hogy félművelt közönséghez, vagy pedig a néphez, mint egy műveletlen, de művészileg nem értéktelen közönséghez.

Szóval van egy háromrétegűség és hogyha ebbe az irányba tagoljuk a művészettörténetet, akkor egy egészen más képet nyerünk, mintha tisztán kronológiailag követjük. Ez is egyike volt az alapproblémáknak.

Végül, egyike a legfontosabb kérdéseknek a hatodik, a konvenció kér-

dése volt. Annak a tudata, hogy a művészet nemcsak invencióból, hanem konvenciókból is származik. Minden művész bekapcsolódik bizonyos konvenciókba, amelyeket mint örökséget tulajdonába vesz, amelyek kifejlődtek már őelőtte, amelyeket tudattalanul, már mint gyermek ellesett. Például, hogy hogyan beszélnek a tesvérei, a szülei, a szomszédai, a barátai, a környezete, és ebből a dadogásból lassanként kialakul egy kifejezésre alkalmas nyelv. Később a művész is bizonyos konvenciókat, kész eszközöket átvesz és ebből kettőből; invenciójából — ami az ő saját belső impulzusa — és abból, ami annak határt szab — mint konvenció, amit elfogadott — alakul ki a művészete. Így például az, hogy egy vígjátéknak házassággal kell végződnie: konvenció, egy bizonyos fajta vígjátéknak a konvenciója. Az, hogy egy tragédiában mindenkinek meg kell halnai — hogy durván fejezzem ki magam —, ez konvenció. Száz és száz ilyen konvenció uralkodik a művészetben és ez a belátás egyik alapelve maradt további szociológiai kutatásaimban azokkal a problémákkal együtt, amelyeket már megneveztem.

Nyíri Kristóf: Tehát korántsem lehet azt mondani — hogy az utolsó problémához kapcsolódjak —, hogy ezek a konvenciók pusztán gátjai volnának a művészetnek?

Hauser Arnold: Nem. Ezek éppúgy repülésre biztatnak, mint meggátolnak. Kétféle funkciójuk is van: vannak termékeny konvenciók és vannak halálosan megbénító konvenciók, ez azon múlik, hogy milyen korban élünk, és azon, hogy milyen művész dolgozik velük, hogy ki hogyan tudja a tradícióit felhasználni.

Szóval 1957-ben véget ért az én leedsi működésem és szerencsére befejeztem a második könyvemet — majdnem egyidejűleg. Ekkor kaptam meg az amerikai meghívást a Brandeis egyetemre — amely egyike az elit egyetemeknek az Egyesült Államokban —, ahol két évig tanítottam mint vendégprofesszor, és ahol már a *Philosophie der Kunstgeschichte* című könyvem megvolt. Elkezdtem foglalkozni egy nem egészen új, de nekem új elindulással. Rájöttem arra, hogy az alapprobléma a *stílus*, amiről folyton szó van, ha művészettörténetről beszélünk. Akár szociológiailag, akár olyan absztraktul nézzük, mint Wölfflin — a magyarázat különböző, a jelenség ugyanaz. A stílusok változnak, a stílusok megtörnek, a stílusok összeomlanak, a stílusok elvesztik az aktualitásukat, egy új ízlés alakul ki; de mi ennek az oka? Ráeszméltem valamire, ami majdnem forradalmi jelenség volt a saját fejlődésemben! Az, hogy mi válik aktuálissá a múltból, az a jelentől függ. Csak az válik aktuálissá a múltból, ami a jelennek része és amivel a jelenben küzdünk. Azok a problémák, amelyek a modern művészetben mint mai problémák lépnek fel, megnyitják az utat olyan stílusjelenségek felé, amelyek zártak voltak, amelyek halottnak vagy elveszettnek látszottak, s amelyeket „az eltűnt idő nyomában" újból fel kellett fedezni, hogy egy idézettel éljek. Ami után futni kellett, amit csak úgy lehetett megérteni, ha a jelenből indult ki az ember. Felfedeztem a magam módján — nem magam, mert akkor

már többé-kevésbé a manierizmus divat volt —, hogy a manierizmus az a stílus, amely a legközelebb áll a jelen feladataihoz.

A manierizmus olyan művészi irányzat, amely a renaissance és a barokk közt lépett fel. A művészettörténet sokáig egyátlalán nem vette tudomásul, korcsszülöttnek tekintette, egy kritikus állapotnak, amely egészen hasonló a mi jelen helyzetünkhöz. Tehát felvetődik a kérdés, hogy a művészet, mint olyan létezik-e még, vagy már a vége felé jár-e, és tulajdonképpen csak egy átmeneti krízis, amely a jelen kritikus jellege folytán felfedez a múltban egy hasonló jelenséget és azt feléleszti. A manierizmus újból élő irányzattá válik és az érvényességét visszanyeri.

A belső ellentmondások, az extravaganciák, az indirekt kifejezések, a metaforákban való beszéd, az intellektualitás fölénye az érzelmekkel szemben, egy művelődési elitnek a győzelme a szentimentális elit fölött: ezek a jelenkornak a legfeltűnőbb jelenségei és csupa olyan jelenségek, amelyek a manierizmusban is megvoltak, csak újból ki kellett ásni és fel kellett fedezni őket. És egyszerre megnyílt a kapu, amelyen számtalanszor kopogott az ember és nem nyílt meg — s most egyszerre feltárult. Nem mint hogyha egy nyitott kapun át az emberek minden akadály nélkül átsétáltak volna — az emberek nagyon nehezen lépnek át nyitott kapukon —, de itt volt egy nyitott kapu és egy új lehetősége a jelen értelmezésének. És a jelen, mint probléma a kritikus helyzetből adódott. Tehát két dolgon múlt az egész: a stílusnak egy új értelmezése, a stílusváltozásnak egy új értelmezése és a jelen problematikájának egy új meglátása. Ebből alakult ki a Manierizmusnak, legterjedelmesebb könyveim egyikének tárgya. Ezt a könyvemet fontosnak tartom, mert hiszen az utána következő könyv mindazoknak a könyveknek az összegezése, amelyeket azelőtt írtam. Van egy kontinuitás a négy könyvben, amelyet fontosnak tartok. Írtam közben cikkeket és kritikákat, esszéket, de négy könyvet írtam, amelyekben azt hiszem a legtöbbet adtam, amire én képes vagyok — ami nem azt jelenti, hogy a legjobb, amit azokról a témákról írni lehet. Mindenkinek vannak határai és a szellemi produkció lényege az, hogy az ember a saját tevékenységének a határát felismerje és tudja, hogy hol vannak azok a határok. Azokon a határokon belül csodálatos dolgokat tud teremteni, ki tudja aknázni a lehetőségeit. Azt a hálót, amelyet kivetett nem engedi többé el, és azt a halat, amit kifogott, nem hagyja többé kicsúszni a kezéből és legalábbis egy szorgalmas, lelkiismeretes munkássá válik. Zsenivé nem születik senki se, zsenivé lesz az ember, vagy nem lesz. Nagyon kevesen, azt hiszem, bíznak abban, hogy azzá születtek, de becsületes munkássá az ember főleg azáltal lehet, hogy kontinuitást visz a munkásságába és az alkotásába. Én azt hiszem, hogy ez a kontinuitás nálam megvan.

A manierizmusról szóló könyvön, mint a többi könyvemen is, meglehetősen hosszú ideig dolgoztam. 1957-ben kaptam a meghívást a Brandeis egyetemre, ahol két évet töltöttem. 1959-ben visszajöttem Londonba, és a legközelebbi meghívásom... az lehetett talán... 64—65-ben, az

ohiói States Universitesbe. Ez egy óriási egyetem, tizenöt évvel ezelőtt negyvenötezer hallgatója volt, most valószínűleg van hatvanezer, egy egész város. Itt lettem professzor, és nagyon kiváltságos helyzetem volt, *egy* szemináriumot kellett tartanom hetenként, egy kétórás szemináriumot, ebből állt a kötelezettségem és mint szorgalmi feladatot vállaltam, hogy a kollégáimmal egy esti szemináriumban beszélgetek. Arról a könyvről beszéltem, ami a szemem előtt lebegett. Egy rendszeres művészetszociológia. Ez volt az a könyv, amit meg kellett írni! Akkor, 64—65-ben én már jóval 70-en felül voltam és már nem voltam fiatal ember. Az volt az érzésem, hogy ideje volna elszámolni azzal, hogy mit tettem az időmmel és mit csináltam az életemből. Mi az a sok minden, amit másoknak köszönhetek, amit a véletlennek köszönhetek, hogy beleugrottam az árba és úsztam az árral és megtanultam úszni, miközben ugrottam, és sohasem tudtam, hogy mi lesz a „kaland"-ból, sosem bíztam a sikerben. Ez az utolsó könyv nagyon nehéz külső körülmények, betegség, nehéz feladatok között jött létre. És kételyek közt, mert sokszor nem hittem, hogy valaha könyv lesz belőle.

A végén, várakozás ellenére, ahogy az angolok mondják: „hope against hope" született meg a könyv és magam csodálkoztam legjobban, mikor a végére jutottam. Nagy teher esett le a vállamról, de más nehézségek léptek föl, ez persze nem tartozik szorosan a történethez. Ami azonban a történethez tartozik, az hogy miképpen viszonylik ez az utolsó könyv, a *Művészet szociológiája,* az előbbiekhez és főleg, hogy elvileg milyen változásokon ment keresztül az én viszonylatom azokhoz a problémákhoz, amelyek az egész életemen vagy legalábbis fél életemen keresztül foglalkoztattak.

Nyíri Kristóf: Beszéljünk talán még néhány művészetfilozófiai problémáról. Tetszett mondani, hogy a művészet jelenlegi válsága nem a művészet vége. Szóval a válság és a vég között különbség van?!

Hauser Arnold: Hogyne, óriási különbség. Nem hiszem, hogy vége van a művészetnek.

Nyíri Kristóf: De válságról lehet beszélni?

Hauser Arnold: Válságról kétségtelenül szó van.

Nyíri Kristóf: De most mit jelent ez a válság?

Hauser Arnold: A válság azt jelenti, hogy elvesztették a bizalmukat az emberek azokban az eszközökben, amelyekben kifejezhetik magukat. A nyelv problematikussá vált! Kifejezhető-e nyelvileg az, hogy egy olyan ember például, mint Samuel Beckett, aki ma az érdeklődés középpontjában áll, ahelyett, hogy beszélne, hogy dadogva beszélnek az emberek, hogy az elhallgatás, hogy a hallgatás maga művészi kifejezési eszközzé válik, az elnémulás . . .

Nyíri Kristóf: És valóban professzor úrnak az a véleménye, hogy lehet az elnémulás művészi eszköz, vagy pedig ez visszavonulás?

Hauser Arnold: Az. Azért különbözik egy pauzától a zenében. A zenében is van elhallgatás, de az része a formának. Ez pedig egy krízis-

jelenség. Az emberek elhallgatnak, mert nem tudnak beszélni, mert olyan komplexszé válik a viszony a művészethez, hogy már nincs rá szó, vagy csak zagyva — vagy dadognak, vagy hallgatnak. Erre azt lehetne mondani, hogy akkor nincs művészet, megszűnt; akár dadogunk, akár elhallgatunk. De az, hogy a művészet mint művészet még probléma, azt jelenti, hogy a művészet még latensen (még mint lehetőség) létezik, mert különben a kutya se törődne vele, és akkor tudomány volna csak. Nagyon sokan mondják, hogy a művészet helyét a tudomány foglalta el, de ez nem igaz, mert a művészet nem tűnt el, a művészet krízisállapotában leledzik, amennyiben egy új nyelvért küzd.

Nyíri Kristóf: Ez egy problémát vet föl; szoktak mostanában arról beszélni, hogy bizonyos alkotások azért olyan konfúzusak struktúrájukban, szóval azért olyan nehezen érthetőek, mert olyan valóságot tükröznek, ami szintén nem nyilvánvaló. Na most, igaz-e az, hogy a hiteles műalkotásnak ilyen módon hasonlítani kell ahhoz, amit úgy...

Hauser Arnold: Én nem hiszem. Mert az, amit egy művész kifejez, az mindig konfúzus. Kiindul egy konkrét konfúzióból egy művészi intenció, egy művészi ösztönzés, amely mindig inartikulált, nem tagolt — az artikulációját az alkotás során nyeri el. A művész idegennek érez mindent, ami a bensőjétől különbözik, minden művész ugyanis egy bensőségből indul ki, egy benső — ha akarja — konfúzióból és a műalkotás nem egyéb, mint annak a konfúziónak a tisztázása.

Nyíri Kristóf: ... és sikerül megtalálnia a művészeti...

Hauser Arnold: Néha sikerül, néha nem. Ma nem sikerül, ma próbálkozások vannak.

Nyíri Kristóf: De ebbe nem kell belenyugodni?!

Hauser Arnold: Nem kell belenyugodni, tovább kell küzdeni egy nyelvért, amely adekvát, amely megfelel ennek a konfúziónak. Ma még sokkal komplikáltabb a kifejezési ösztön, vagy a kifejezési intenció, mint a kifejezési lehetőség. Tehát még dadogunk. Beckett könyveinek nagy része majdnem „kínaiul" van írva, majdnem érthetetlen nyelven, de ez tulajdonképpen a lemondás arról, hogy szimplán fejezzek ki valamit, ami nem szimpla. Vannak művészetek, amelyek folyton komplikáltabbá válnak, de még mindig lépést tartanak a nyelvvel. Például Wölfflin, a nagy német művészettörténész felfedezte, hogy amikor a barokk aktuálissá vált, tulajdonképpen komplikáltabbá vált és hogyan fejezte ezt ki? Hogy egy kerék forgásából nem lehetett látni...

Nyíri Kristóf: ... a küllőket.

Hauser Arnold: ... a küllőket. Ez egy új eszköze volt a kifejezésnek, amely konfúzióból indult ki és tisztázódott ezáltal és új művészi közlés lett. Egy ilyen új művészi küzlésmód után keresünk, kutatunk, de még nem vagyunk benne, ami nem jelenti azt, hogy feladtuk és nem jelenti azt, hallgatásra vagyunk ítélve.

Nyíri Kristóf: A modern festészetben például, ami sokak számára nagyon érthetetlen, hogyan lehet megragadni ezt az értelemadó funkciót?

Hauser Arnold: Hát ez egy olyan probléma, amelybe nem szeretnék belemenni, mert túl messzire vezetne.

Nyíri Kristóf: Nem lehetne-e egy illusztrációval esetleg?

Hauser Arnold: Nem, mert borzasztó komplikált az eset, mert a festészetben az egész probléma úgy van feladva, hogy lehet-e egy Cezanne-féle Csendéletben ideológiáról beszélni? Hol van az ideológia abban, hogy két káposztafej van egymás mellett, vagy két alma? Az ember akkor arra az eredményre jut, hogy az ideológia abban fejeződik ki, hogy *azt* a rendet, amelyet egy erkölcsi lény az életében teremt, *azt megismétli a művészetben*, akár két Madonna-fejről, akár két angyalról vagy két káposztafejről van szó. És hogy itt *a rendnek* a problémája az a kategória, amely betölti azt a szerepet, amelyről szó van, de hogy ezt teljesen kifejtsem, sokkal több időt venne igénybe, mint amennyi rendelkezésünkre áll.

Nyíri Kristóf: De azért valami feltűnőt hadd kérdezzek meg, hogy mondjuk hogyan lehet egy szürrealista képben rendcsinálásról beszélni?

Hauser Arnold: Egy szürrealista képben a rendcsinálás a freudi elmélet nélkül érthetetlen egyszerűen azért, mert egy másféle tudatosságból indul ki, mert két világrendszerből indul ki, abból, hogy van egy világ, amelyben a tudat és van egy világ, amelyben a tudatalatti szellemi ténykedés uralkodik és hogy ennek a két világnak az összeütközéséből adódik az az álomvilág, amelyben a szürrealista festészet mozog. Állandóan álmokról van szó, amelyek egyes reális tényekből egy fantasztikus egészet alakítanak ki. Az egész, a keret, fantasztikus, az összes elemek realisztikusak. Tehát két különböző létezésmódnak találkozásáról van szó. Ez a szürrealizmusnak a kvintesszenciája, a lényege. De erre lehetetlen kitérnem ennek a beszélgetésnek a folyamán.

Nyíri Kristóf: Szeretném megkérdezni, hogy lehet-e a mai kulturális helyzetben egy reprezentatív művészetről beszélni, egy művészeti ágról, amely legjobban kifejezi a jelenlegi problémákat? Lehet-e a filmművészetet reprezentatívnak nevezni?

Hauser Arnold: (szünet után): Azon gondolkodom ... Itt előbb vissza kell térnünk egy tételhez, amelyről már szó volt, hogy a művészet különböző rétegekhez fordul. A lényege az általános fejlődésnek az, hogy a közönségszínvonal süllyed. A nagyvárosi közönség félművelt közönség és a film, ha általában vesszük, „mass medium", tömegkommunikáció, amely ehhez a félművelt közönséghez, mint a tulajdonképpeni közönséghez fordul. Se nem a legalsó műveletlen parasztsághoz, amely a paraszti vagy falusi művészetet teremti — és még mindig teremti egy bizonyos mértékben —, se ahhoz az elit közönséghez, amely egy bizonyos fajta filmet még mindig vezetőnek tart. Vannak, tudjuk, a mai olasz filmgyártásban olyan emberek, mint Fellini és más hasonló alkotók, például Ingmar Bergman, akik nagyszerű, filmeket készítenek, amelyek a legjobb alkotások közé tartoznak — de egy szűk rétegre támaszkodnak. Ha tisztán kvantitás szerint ítéljük meg, akkor azt mondhatnám, hogy

a film talán a legszélesebb médium, természetesen a televízió mellett, amely tulajdonképpen egy mellékvágánya a filmnek, és ez egy külön megbeszélés és vita tárgya volna, hogy hogyan viszonylik ez a két kifejezési mód egymáshoz: a televízió és a film. Az, hogy leülök, és nem én megyek el a tárgyakhoz, hanem a tárgyak jönnek el hozzám, erre nem akarok most kitérni, de mindenesetre ezek a tömegmédiumok kétségkívül a legszélesebb tömegekhez szólnak. De ha egységként veszem őket, akkor differenciálni kell az egyes formák között. Tehát ebből a szempontból a film egy nagyon problematikus módszer, és ha abból indulunk ki, ahogy a filmről általában beszélnek, akkor a filmhez képest az, amit az irodalomban még mindig vezetőnek tekintünk — mondjuk az ilyen emberek alkotása, akik ha nem is egészen maiak, de tegnapiak, mint Camus, mint Kaffka — még mindig összehasonlíthatatlanul magasabb nívón mozognak, még egy Beckett is, mint az az átlagfilm, amely a széles tömegek igényeit elégíti ki, és amely kizárólag szórakoztatást nyújt. Vagy, hogy egy másik példát mondjak, a popművészet, az ún. popzene, amely nagyon komplex dolog, s amelyben részt vesznek *zeneileg művelt* emberek, de nagy tömegekhez szólnak, tehát sok olyan eszközzel dolgoznak, amellyel Schönberg vagy Berg is dolgozhatott volna. Szóval vannak tömegmédiumok, amelyek többségben vannak, ha közönségét nézem, de amelyek minoritásban vannak, ha a kvalitást tekintem.

Nyíri Kristóf: És a művészfilm és közönségfilm jelenlegi hasadása, aminek a bekövetkezését első könyvében professzor úr már mintegy megjósolta, ennek mi a jelentősége a sznobizmus szempontjából?

Hauser Arnold: Itt is kialakul egy elit, amely megpróbál literális filmet alkotni úgy, ahogy a modern nagy olasz rendezők, Fellini és társai és Bergman, Franciaországban pedig Alain Resnais és Godard csinálják. Az egész tulajdonképpen a „nouveau roman"-ból indul ki, az új regényből. Ők sok film-manuscript-et, filmkönyvet írtak, aminek alapján ezeket az elit filmeket gyártják, s amelyek a film közönsége számára majdnem érthetetlenek, mert olyan komplikáltak az összefüggések, hogy majdnem követhetetlenek. De ott is, abban is van egy bizonyos sznobizmus. Kialakítani abból a nagy tömegből, amely New Yorktól Sanghajig terjed, és amelyben sok millió ember vesz részt, egy elitet, amely számára egy külön literális film a mértékadó. Ebben is van sznobizmus, de ez a sznobizmus minden elit kialakulásában szerepet játszik, s tulajdonképpen nem egyéb, mint egy rétegeződés, ami itt is érvényesül — intellektuális rétegeződés.

Nyíri Kristóf: Szó esett arról, hogy a konvenciók, a tradíciók nem gátjai vagy fékjei a művészet fejlődésének, hanem éppenséggel az életeleméhez tartoznak.

Hauser Arnold: Úgy van.

Nyíri Kristóf: Szeretném megkérdezni, hogy nincs-e a mai kulturális hangulatban, a mai polgári kultúra légkörében egy túlzott tradícióellenesség?

Hauser Arnold: Mind a kettő megvan és ez tulajdonképpen természetes történelmi folyamat. A kontinuitásnak is van egy rétege — mint annak a képviselője és híve —, de a diszkontinuitásnak is. Vannak nagyon haladó művészek, akik mindenáron szakítani akarnak a múlttal, és direkt feltétele törekvéseiknek, hogy ne legyen olyan az alkotásuk, mint a múlté. De vannak olyanok is, akik abban hisznek, hogy csak akkor igazi a művészet, ha belekapcsolódik egy tradícióba, tehát, hogy az igazi művészet folytat valamit — ami egyszer elkezdődött, és ami valószínűleg a föld alatt folytatódik latensen —, van elődje és vannak konvenciói, amelyek tovább élnek. Szóval nem lehet a kettőt elkülöníteni, vannak periódusok, amelyekben az egyik vagy a másik van előtérben.

Nyíri Kristóf: És most milyen periódusban vagyunk?

Hauser Arnold: Én azt hiszem, hogy antikonvencionális periódusban vagyunk, egy tradícióellenes periódusban, amelyben nagyon erős intellektuális tendencia törekszik az elszakadásra. Azt lehetne mondani, hogy a művészeteknek olyan korszakában vagyunk, amikor a művészek nagy része kételkedik a művészet létlehetőségében. Az a groteszk helyzet, hogy a művészek maguk kételkednek a legjobban abban, hogy van-e jövője a művészetnek...

Nyíri Kristóf: Van olyan elképzelés, hogy a művészet a társadalmi, különösen pedig a politikai megkötöttségek által gátolva, fékezve van. Igaz ez, vagy pedig az értékes művészet keletkezéséhez az ilyen megkötöttségek is hozzátartoznak?

Hauser Arnold: Nem feltétlenül, de itt sincsenek általános szabályok. Nem lehet mondani például, hogy a megkötöttség ellentétben volna az értékes művek jelenlétével. Akkor az ilyen tirannus, ilyen zsarnoki korszakokban, mint például mondjuk a régi egyiptomi kultúra, lehetetlen lett volna, hogy olyan nagyszerű művészi alkotások jöjjenek létre. Olyan szűk határok között mozgott a művész, hogy úgyszólván a műnek egyes részei — például egy szoboré is — már előre készen voltak, csak rá kellett tenni a frizuráját a fejére, mert az már megvolt a műhelyben. És olyan szigorú konvenciók között mozogtak, mint például a frontalitás, hogy minden alakot csak egyetlen néző szempontjából lehetett nézni, például oldalról nem (ez is iskolapéldája a konvenciónak). Egy ilyen konvenció úgy jön létre, hogy eleinte bizonyos nehézsége van például a perspektivikus ábrázolásnak. Mondjuk az elferdülésnek egyszerűbb megoldását találták a frontalitásban, ami szükségszerű volt, mert képtelenek voltak a nehézséget másképpen áthidalni, s ez konvencióvá vált. Mint ahogy... Aus der Not eine Tugend machen...

Nyíri Kristóf: A szükségből erényt csinálni...

Hauser Arnold: ... erényt csinálni. Ez a lényege annak, hogyan válik egy konvenció kultúrateremtő elemmé.

Nyíri Kristóf: Most megint valami személyeset szeretnék kérdezni. Mi a viszonya Professzor úrnak a mai magyar nyelvhez?

Hauser Arnold: Kétségkívül fennáll az a személyes benyomásom —

és nem hiszem, hogy ez egyedülálló —, hogy egy krízis állapotában vagyunk a magyar nyelv jelenlegi fejlődésében. A krízist nem abban látom, hogy változik a nyelv — mert az a természetéhez tartozik —, hanem abban *ahogy* változik. Hogy abban egy bizonyos erőszakos jelleg van, egy szándékos újítási vágy, egy bizonyos mesterkéltség, amely legalábbis azzal a nyelvvel, amelyet mi beszéltünk fiatalkorunkban — és ahogy én még ma is többé-kevésbé beszélek — nemigen egyeztethető össze. Kétségkívül találtak kifejezéseket, amelyek megragadnak bizonyos fogalmakat, lehetővé teszik egyes fogalmaknak a megformálását, amelyek különben lehetetlenek volnának, de ezek minoritásban, kisebbségben vannak, a változások többsége erőszakos változás és feltűnésvágy. Én úgy érzem, hogy ez eltorzítása a magyar nyelvnek, dacára annak, hogy tudom, a nyelv természetéhez tartozik a változás. Az erőszakos változást nem tartom kívánatosnak, és nem tartom kívánatosnak azt a modorosságot, amely nemcsak magyar jelenség, de ma a magyar nyelvnek nagyon jellegzetes tulajdonsága, a mai magyar irodalmi nyelvnek is. Ez a modorosság Németországban is megvan, még olyan rendkívüli stílusművészeknél is, mint Adorno, akinél néha az az érzésem, hogy nem németül ír és hogy van benne egy bizonyos idegenség, dacára annak, hogy egész virtuóz módon játszik azon a hangszeren, ami a nyelv, amely nagy istenáldása, és ha az ember bánni tud vele, nagy erőforrás.

Nyíri Kristóf: Professzor urat szokás egy hármasság tagjaként említeni. A hármasság másik két tagja: Lukács és Adorno. Értelmesnek tartana-e egy olyan kérdést, hogy hogyan látja saját helyzetét Adornohoz és Lukácshoz képest?

Hauser Arnold: Én azt hiszem, hogy egyikkel sem vagyok nyelvet illetőleg összefogható. Egyrészt Lukáccsal azért nem, mert én nem tartom feltétlenül szükségesnek, hogy az ember abban, amit mond, csak a tartalmi részre fektesse a súlyt, és hogy formailag pongyolán fejezze ki magát, mint ahogy Lukács utolsó írásaiban tette. Nemcsak ehhez a Lukács-féle közönyhöz a stílussal szemben érzek idegenséget, ami csak a késői Lukácsot jellemzi, nem a korait — mert a korai Lukácsban volt bizonyos tetszelgés abban, hogy rafináltan fejezze ki magát —, de az sem volt igazi német. Jó német stiliszták nem teljesen azonosították magukat azzal a nyelvvel sem, amelyen a *Lélek és a formák* vagy még a *Theorie des Romans* is íródott. Nem azonosítom magam a nyelv szépségének teljes elhanyagolásával.

Nyíri Kristóf: És Adorno?

Hauser Arnold: Ami Adornótól elválaszt, az kézenfekvő: az affektáció. Az a föltétlen törekvése, hogy másképpen mondani valamit, és a jobb kézzel a bal fülét megfogni az embernek, az természetellenes. A jobb kézzel fogja meg az ember a jobb fülét, és a bal kézzel fogja meg az ember a bal fülét és nem feltétlenül fordítva.

Nyíri Kristóf: Na most, hogyha ezt a hármasságot nem a nyelv, nem a stílus szempontjából tekintjük, hanem az elméleti álláspont leglényege

szempontjából, tehát Lukácsot, Adornót, Hausert mint három elméleti csúcsot, hogyan látja professzor úr a saját helyzetét?

Hauser Arnold: Csodálom Adornónak az ötletszerűségét, hallatlan szenzibilitását, amely messze túlszárnyalja Lukács szenzibilitását. Sokkal fogékonyabb, sokkal több kvalitásérzéke van, sokkal jobban tudja, mi jó költemény és mi nem. Határolt az is, mert az ő kvalitásérzéke két műfajra szorítkozik: zenére és lírára. Ebben a két műfajban Adornónak nagyszerű és egész kifogástalan műérzéke van. Lukácsnak óriási jelentősége van a regény és a tragédia elméletének kifejlesztésében, de ezek nem formai értékek: ezek tartalmi értékek. Ő tényleg új filozófiáját teremtette meg ennek a két műfajnak és ehhez nagyon szoros kapcsok fűznek, úgyhogy elképzelhetetlennek tartom, hogy *A művészet társadalomtörténete* valaha megíródott volna ezek nélkül a kezdeményezések nélkül. De Adornónak éppúgy lekötelezettje vagyok, és nem szeretnék állást foglalni a kettő között. Vannak pontok, ahol tényleg feltevődik ez a kérdés. Például a manierizmus kérdésénél, amikor azt hittem, hogy Lukácsnak van igaza és nem Adornónak, vagy például a metafora értelmezésénél és más hasonló kérdésekben. Szóval nem következetesen egyoldalú, hanem kétoldalú lekötelezettség ez, én mindkettőnek rendkívül hálás vagyok, és mindkettő tanítványának érzem magam.

Nyíri Kristóf: Most az utolsó kérdés professzor úr. Terveiről szeretném kérdezni.

Hauser Arnold: Szeretném magam mindenekelőtt kialudni... (nevetés). Ez a legközvetlenebb tervem. Nem hiszem, hogy valaha fogok még nagyobb szabású munkába kezdeni. Most azzal foglalkozom, hogy utolsó könyvemet, amelyet németül írtam — mint az azelőtti könyveimet —, angolra fordítsam. Minthogy nem találtam senkit, aki képes lett volna ezt kielégítően megtenni, remélem, úgy fordítom le, ahogy egy nem angol ember tűrhetően le tudja fordítani, és majd egy jó angol stilisztát kérek meg, hogy olvassa el és pofozza helyre ott, ahol én magam elégtelennek bizonyultam.

Nyíri Kristóf: Feltételezem, hogy mire ezzel a nagy munkával végezni tetszik, addigra megint fölmerülnek elméleti kérdések, amelyek egy új könyv megírását teszik szükségessé.

Hauser Arnold: ... ha megérem...

Nyíri Kristóf: Ehhez kívánunk professzor úrnak további jó egészséget. Nagyon köszönjük az interjút.