

ZUH DEODÁTH HAUSER ARNOLD ÉS A MANIERIZMUS HISTORIOGRÁFIÁJA MINT VÁLSÁGTAN

A krízis irodalmának lehet az az álláspontja, hogy krízis van. Az irodalom szemlélőjének feltétlenül arra az álláspontra kell helyezkednie, hogy az írók esetleg tévednek, és mindvégig fenn kell tartania azt a lehetőséget, hogy krízis tulajdonképpen nincs.

HAMVAS BÉLA

Írásom fő állítását így foglalnám össze: a manierizmussal kapcsolatos szellemtudományi megállapítások 20. századi irodalmában nagy az aránya azoknak, amelyek az adott korszaknak *válságtani* értelmezést adnak. Ennek az állításnak kevés olyan erős igazolását ismerjük, mint Hauser Arnold könyvét (*A modern művészet és irodalom eredete*), és kevés olyan éles kritikáját, mint amit Ernst H. Gombrich részéről kapott annak egyik rövid, a manierizmus historiográfiáját tárgyaló szövegében. Gombrichnál a manierizmus tanulmányozása éppen azt veszti el, ami a többi szerzőnél igencsak hangsúlyos volt: vagyis az *erkölcsi, etikai* relevanciáját. Sem ahhoz nem nyújt eszközöket, hogy egyfajta globális válságos helyzetet rekonstruáljunk, sem pedig ahhoz a primer etikai témához, hogy megválaszoljuk a kérdést: mit kell tennem e globális válság megoldásához? Deskriptív, illetve megoldó funkciója is csak bizonyos konkrét helyzetekben lehet. Arra pedig, ami a konkrét helyzetekben felmerül, nem lehet egy „korszak” vagy „stílus” válságának jegyeiként és azok megoldásaként tekinteni.

Sejtésem szerint ennek a két gondolati hagyománynak a különbségét két művészettörténeti-művészetfilozófiai gondolkodói beállítódás akadémiai pedigregjének különbségében kell keresni. Mindkét perspektíva egyfajta egységes

tudományt keres. Az egyik a Kanton és a német idealizmuson át öröklődött ismeretelmélet, amely főleg a megismerőképességeink teljesítményeinek és egymáshoz fűződő viszonyának szempontjából tekint a kérdésre. Ennek az etikai és jogi vonzatai már terminológiaiilag is egészen nyilvánvalónak hatnak. Meddig tart egyik megismerőképességünk jogköre? Melyik képességünk uralkodik, és melyik kerül alárendelt szerepbe? Mikor terjeszkednek ezen túl? Milyen hibákhoz vezet ez, és hogyan lehet a jogszerűtlenséget orvosolni? Hogyan lehet visszatérni a megismerőképességek egyensúlyához? A válság ugyanis éppen akkor következik be, amikor ez az egyensúly megbomlik.

A másik perspektíva pedig az egyes konkrét helyzeteket tekinti modellnek, és azok megoldását vagy a megoldások sikertelenségét veszi például. A legfontosabb azonban a következő: nem a kész műalkotásokból indul ki, amelyek a kor, a világ vagy egyszerűen az emberi szellem aktivitásának egy bizonyos perspektíváját adják, hanem abból, hogy ezeket az alkotásokat hogyan hozták létre.

Mindkettő a műalkotásokat vizsgálja, de az egyik a világ egyfajta lenyomataként tekint rájuk, amelyek hozzásegítenek a világ megértéséhez, a másik pedig egyszerűen úgy gondolja, hogy a műalkotásokon kívül nincs más világ, amelyet meg kellene értenünk. Már ez utóbbi is éppen elegendő feladat, különösen, hogy a forráskritikai és forrásszelektációs szempontok érvényesítése már kellően bonyolult és veszélyes ahhoz, hogy ne a nagyobb ívű, szintetikus kérdések foglalják le egy kutató értelmiségi kapacitását. Mindkét gondolkodói hagyomány célja, hogy a világ megismerésének egy többsíkú, sokperspektívájú leírását adja. Valamiben azonban soha nem tudnak megegyezni. A „kanti-hegeli” eredetű perspektíva elsősorban történetfilozófiai érdekeltségének köszönhetően kötődik ahhoz a gondolathoz, hogy a múltbeli események alkalmat adnak jelenbeli történések jobb megértésére¹ (vezérfonalként szolgálhatnak, még ha pontos analógiákat nem is állíthatunk fel általuk). A másik viszont éppen a konkrét helyzetekhez való kötődése miatt zárja ki két távoli korszak analógiájának lehetőségét. Egy helyhez és időhöz kötött művészettörténeti probléma már önmagában is túl összetett ahhoz, hogy más, hasonlóan bonyolult, de tartalmilag tőle teljesen különböző esetekre kiterjesszük annak konkrét tanulságait.

Hauser viszont végig megmarad egy egyszerre teoretikus (ismeretelméleti) és erkölcsi nézőpontokat azonos kereten belül tárgyaló szemléletnél, egy olyan, a világkép ismeretalapú egységét hirdető filozófiai koncepciónál, amely nagyon világosan állítja ki tudományos indíttatásának bizonyítványát. Ahogyan Hauser egy 1969-es interjúban fogalmazott Lukács György rá gyakorolt hatásával kapcsolatban (Lukács személyes jelenlétében): „mindaz, amit teszünk,

amit csinálunk vagy alkotunk, vagy amit próbálunk alkotni, az *elsősorban etikai feladat*”.² Ez a rendszeres és a klasszikus felvilágosult filozófia szellemiségét tükröző nézőpont (az ismeretelméleti, erkölcsi és esztétikai problémák kontinuusak egymással) pedig elengedhetetlen feltétele annak, hogy a kultúra válságdiagnózisait egy ilyen egységes szemlélet hiányában találjuk meg. Írásomat végül egy ehhez kapcsolódó, de a magyar filozófia történetét is érintő állítással zárom.

*

Lássuk azonban magát a problémát. A válság, krízis szavakat itt nem technikai, hanem egyfajta egzisztenciális-pszichológiai és mint ilyen, általános értelemben használom, egy korszakok vagy állapotok közötti *átmeneti* periódus jellemzésére.³ A magyarul igencsak csikorgó „krizeológia” kifejezés nagy részben Hamvas Béla 1930-as évekbeli munkásságából ismert, az ő terminológiai újítása. Bár ő ezt főleg arra a szakirodalmi anyagra használja, amely a két világháború között az európai emberiség, kultúra, civilizáció vagy tudomány válságát állította. Ő akkor kizárta azokat a szövegeket, amelyek nem egy konkrét válság-szituációval dolgoztak, hanem annak előrejelzésével, korai víziójával. Ezeket nevezi „profetikus” írásoknak.⁴ Ugyanakkor egyik legérdekesebb vállalkozásában, a számára kortárs tudományos-társadalmi-szellemi válságfogalmat dokumentáló bibliográfiája bevezetőjében nem ad helyet azoknak a szövegeknek, amelyek a tudományos változásokat írják le. Ennek oka pedig az, hogy az említett textusoknak szükségtelen átfogóbb szellemi keretet adni. A tudományos elméletek fejlődése itt a tudomány belső vizsgálata számára van fenn tartva. Pontosabban a tudományos elméleteknek van egy olyan magva, amelyekhez nem kell feltétlenül átfogóbb szociológiai vagy világnézeti kérdéseket kötni annak érdekében, hogy megértsük őket.⁵ Ennek az itt kifejtetlen, de a 20. században más jelentős forrásokban immár kifejtetten is megtalálható gondolatnak a szerepe éppen az, hogy hangsúlyozza: „amíg más történeti, társadalmi, gazdasági zavarok és megrázkódtatások (nem válságok) csak egyes szervei megbetegedésekhez hasonlíthatóak, a mai krízis (ténylegesen: válság) az egész emberiség szervezetének generális megbetegedése”.⁶ Ez az elképzelés olyan fenomenológiai alapokon is álló elméleti társadalomtudósokra támaszkodik, akik a társadalom többrétegű és ezen keresztül egyfajta organikus felfogását vallották (különös tekintettel a tudásszociológiai szerzőkre).⁷

Egységes, több diszciplínát, illetve az emberi tudás átfogóbb területét érintő, egyetemes, az egyén személyes lelki egyensúlyát felborító, szorongató, egzisztenciális távlatokat nyitó (de mégis szélesebb társadalmi tömegben meg-

nyilvánuló) válságról csak kortárs értelemben lehet beszélni. Egyszerűbben fogalmazva a gazdasági, társadalmi, tudományos válság csak kortárs, 20. századi értelemben minősül egzisztenciális válságnak. Így kerülni kell az egyéb, „válságos” történeti szituációkkal vagy korszakokkal való nagy ívű párhuzamok megteremtését. A válság tehát egyrészt organikus társadalomképre (és a szellemi termékek ezen belül megnyilvánuló formáira), valamint egy specifikus 20. századi jelenség megértésére (és annak nem kiterjesztett formájára) épít. Különösen fontos ugyanakkor, hogy a tudományos fejlődés tekintetében (ahogy feltehetően más parciális jelenségek tekintetében is) engedményt tesz: az nem tartozik feltétlenül egy organikus válságképhez.

A *válság* mint *átmenet* kérdését Hauser már közvetlenül szintetikus manierizmuskönyvének elején felveti: „Általában *átmeneti periódusoknak* [kiemelés tőlem – Z. D.] szokás tekinteni a válságkorszakokat. De voltaképpen minden történeti kor átmenet, mindegyik állandó változásban van, határai nem szilárdak, mindegyikben jelen van valami a múlt örökségéből, és mindegyik tartalmazza a jövő egyik-másik elemét, olyan ígéreteket is, amelyek nem teljesülnek. A reneszánsz válsága azonban, amit manierizmusnak nevezünk, még sokkal jellegzetesebben átmeneti, mint más történelmi korok. [...] másfelől ő készíti elő eljövendő századok természettudományos világnézetét.”⁸

A szöveg nagyon erősen hangsúlyozza, hogy a gazdasági, művészeti, irodalmi és természettudományi források egyformán dokumentumai egy átfogó átmeneti és válságos periódusnak. Hogy a művészeti aktivitás területén ez pontosan mit is jelent, így pontosítja: „A művészet történetének az a forradalma, amely a manierizmussal köszönt be, és új mércét hoz a stílusok értékelésében, lényegét tekintve abban áll, hogy a művészet, fennállása óta először, tudatosan és szándékosan letér a természet útjáról.”⁹ A modern művészet tehát „előkészítette a talajt a manierizmus újraértékeléséhez”, amely „nékül e stílus szelleme lényegileg kifürkészhetetlen maradt volna számunkra”. Majd hozzáteszi, hogy „bármennyire újszerű is a művészet mai helyzete, nagy a hasonlóság a jelen s a manierizmus korszaka között, s a korszak alkotásainak jelentősége érezhetően még mindig nem csökken, hanem inkább nő a mai nemzedék szemében”.¹⁰

A modern művészet és a manierizmus közötti párhuzam természetesen nem elszigetelt intellektuális tulajdona Hauser Arnoldnak (ezért is beszélhünk esetében alapjaiban bevett értelmezésről). Ismert előképét megtalálni már közvetlenül az első világháború utáni szövegekben, különösen Max Dvořák 1920. októberi, az Osztrák Iparművészeti Múzeumban (akkor: *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*) El Grecóról tartott előadásában.¹¹ Ha a bé-

csi művészettörténész egyéb szövegeit és előadásait is megnézzük, két dolog tűnik fel: az egyik (a) a természethűség, realizmus problémájának felmerülése és meghaladása a manierista művészetben, a másik pedig (b) a művészetszemlélet egy általános, ma úgy fogalmaznánk „szellemtörténeti” értelmezésének imperatívusza. Mint mondja, „a művészet nem csak formai feladatok, a problémák megoldásából áll: egyben és elsősorban az embereket uraló eszmék kifejeződése, története”,¹² ami ugyanakkor előmozdítja a múlt műalkotásainak átélését is. Ez pedig azon túl, hogy általa közelebbi spirituális kapcsolatba kerülünk kis falunk otthonos középkori templomával, segít megtalálnunk a múltban kortárs művészeti jelenségek előképét is.

Nagyon fontos ugyanakkor számunkra a bécsi művészettörténész egy tudományelméleti meglátása, amelyet a Greco-tanulmány végén közöl: a művészettörténetet a tudományos haladás jövőbeli perspektíváit meghatározó tudományágként látta. ¹³ Egyrészt, sejtése szerint, a szellemtudományok, mintegy bizonyítva, hogy antimaterialista korban élünk, a természettudományoktól átveszik a vezető szerepet (ezzel egyértelműen állást foglal a természettudományok és szellemtudományok különbségeit és összefüggéseit tárgyaló korabeli vitákban). Másrészt pedig a szellemtudományok között a művészettörténet számára egyfajta iránymutató pozícióba kerül – mivel a többi történeti diszciplínához képest a vizsgált anyaghoz a műalkotások szubjektív átéltsége révén közvetlenebbül viszonyul. Így átveszi a 19. század második felében kitüntetett státusban levő „gazdaság és társadalomtörténet” helyét.¹⁴

Dvořák már igen régóta érdeklődött a kései 19. század művészetének realizmusa és historizmusa iránt. Egyik tanára, Franz Wickhoff nyomán fogalmazta meg azt, hogy hiba a festőket csak az alapján megítélni, hogy mit „látnak” és ezt nem összevetni azzal, hogy „mit tudtak”.¹⁵ Ezzel egyrészt a „hivatalos művészet”, másrészt pedig az impresszionizmussal szembeni ellenérzéseit is sikerült keretbe foglalnia (olvasatában mindkettő kizárja, hogy a művész szélesebb körű tudást adjon át annál, mint ami látható). A manierizmust az antirealizmus és antihistorizmus példaértékű korszakaként vagy éppen *egységes* stílusként viszont csak 1920 után kezdte el tárgyalni. Ez a koncepció váratlan halála miatt életművének végpontját jelentette, miközben korántsem volt teljes mértékben kidolgozva.¹⁶ Nemcsak utolsó éveiben tartott előadásainak és ekkor írt szövegeinek jelentőségét hangsúlyozta műveinek halála után beinduló recepciója, hanem a „szellemtörténet” terminusának meggyökerezése is nagyban a szövegeit szerkesztő, elemző tudósok kanonizációs tevékenységének volt köszönhető.¹⁷ A következő azonban bizonyosnak látszik: a művészettörténet

tudományelméleti (kétszeresen is vezető, iránymutató) helyéről közölt dvořáki diagnózis több olyan elemzés kiindulópontjává vált, amelyek az elmúlt korok materialista, anyagi kultúrája válságának a művészetre gyakorolt hatását összekötötték a modern művészetben lezajló folyamatokkal. Annak anti-klasszicizmusát, személyes hangvételét, a szellemi folyamatok iránti érzékenységet pedig kapcsolatba hozták az európai kultúrát sújtó (a kortársak szemében már a Nagy Háborút kitermelő) általános válság következményeivel. Ezt a Dvořáknak tulajdonítható, de, hangsúlyozom, főleg a későbbi recepció által képviselt elképzelést többen és többféleképpen kritizálták.¹⁸

Ernst Gombrich éppen Dvořák 1920-as *El Greco*-szövegét elemzi akkor, amikor a manierizmus kortárs historiográfiáját totalizáló törekvései felmutatásával igyekszik hitelteleníteni. Azokat kritizálja, akik szerint a manierista művészet sajátosságai egy egységes világkép elemeinek tekintik. Igazi ellenvetése pedig az, hogy mivel ezek a historiográfiai szemléletek *csak* a műalkotások szemléléséből indulnak ki, és nem veszik figyelembe az elkészítésükhöz vezető folyamatokat (azok technikai és materiális hátterét, a műalkotások létrehozásának folyamatát), kénytelenek a szellemi produktumok egyfajta világszemléleti egységében látni az adott művek felfoghatóságának kulcsát. Vagy akár úgy is összefoglalhatjuk, hogy szellem- és kultúrtörténeti vizsgálatok tendenciózusan megrajzolt keretében elveszett a művészettörténeti kutatás forráskritikai oldala. Saját, manierista építészettel kapcsolatos kutatásai alapján mondja azt, hogy a manieristák természetűséggel szembeni állásfoglalása a megrendelők és a felhasznált anyag közötti sajátos összhatás eredménye. És ez nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a publikum és a festészeti eljárások új felfedezései befolyásolták azoknak a kortárs művészeknek a recepcióját, akiket (különösen Oskar Kokoschkát) Dvořák védelmébe kíván venni az őket kárhozatókkal szemben.¹⁹

Gombrich ugyanakkor egy másik, nagyon fontos szempontot is érvényesít a manierizmus historiográfiájával kapcsolatban: a manierizmus névvel jelzett korszak/stílus egyike azoknak a művészettörténeti periódusoknak, amelyeket az európai művészettörténet egy időtlen, klasszikus szépség- és formaideáltól való elhajlás időszakaként kanonizált és ennek koncepcióját – igen kifogásolható módon – mindvégig megőrizte. Gombrich ezzel szemben gyakorolt kritikája szinte teljes mértékben a „stílus” művészettörténeti fogalmának értelmezéséhez kapcsolódik, amely egyszerre tárja fel saját (személyes tapasztalatai által is kondicionált) antihegelianizmusát és globális művészettörténet-értelmezését.

Antihegelianizmusa, amely nagyban támaszkodik Karl Poppernek az 1940-es években írt *A nyílt társadalom és ellenségei* című művére, szinte élete végé-

ig meghatározó gondolata maradt, de Hegel egy nagyon szűk – Popper érveinek kritikátlan átvételén alapuló – értelmezését képviseli.²⁰ Ebben, érdekes módon, maga is egy erősen etikai szempontot érvényesít, melynek lényege, hogy akik Hegel szellemfilozófiájára fogékonyak és így elfogadják az olyan terminusok használatát, mint „korok”, „rasszok” vagy, *horribile dictu*, éppen azt, hogy „emberiség”, azok kiszolgáltatottak az „elme totalizáló tendenciáival szemben”²¹ és így létező totalitárius rendszerek híveivé válhatnak. Ebben a véleményében egészen odáig megy, hogy Hegel követőit (bárkit is jelentsenek ezek, művészettörténészeket, bal- vagy jobboldali hegelianus filozoptereket) nem tartja az igazi tudományos kutatás képviselőinek.²² Az *International Encyclopaedia of the Social Sciences*be 1968-ban írt lexikonszócikkében pedig a szöveg műfaji követelményei miatt is sarkosan fogalmaz, hiszen sarkosan is kell fogalmaznia:

„A 19. század historiográfiájának története (és annak 20. századi utóhatása) nagyban úgy írható le, mint olyan próbálkozások sorozata, amelyek igyekeztek megszabadulni Hegel metafizikájának terhes jellemzőitől, miközben mégsem kívánták feladni annak egységesítő szemléletmódját [...]. Mindezen elméleteket az különbözteti meg a valódi, oksági kapcsolatokra irányuló, tudományos kutatástól, hogy jellegüket tekintve a prioriak. A kérdés ezekben nem az, hogy a feudalizmus mennyiben és milyen formában befolyásolhatta azokat a feltételeket, amelyek nyomán katedrálisok épültek, hanem hogyan találhatunk olyan verbális megfogalmazásokat, amelyek révén stílus és társadalom feltételezett összefüggése nyomban láthatóvá válik.”²³

A szócikkből idézett passzus leegyszerűsítő és pontatlan Hegel- és Hegelhatástörténeti összefoglalóját mintegy ellensúlyozza, hogy átvezet egy fontos gondolathoz. Mindez jól összefoglalja Gombrichnak a stíluskérdéshez és a művészettörténet elméletéhez való hozzáállását. A stílus kérdése nem tárgyalható előre meghatározott, normatív-esztétikai szempontok szerint, csak a kutató művészettörténész perspektívájából. A stílus hagyományos felfogása ugyanis a klasszikus (elsősorban az antikvitásban gyökerező) norma meghatározó, mindenki számára érvényes szerepéből indul ki, amelyet a műalkotások vagy teljesítenek vagy pedig nem:

„Érdeemes megjegyezni, hogy művészettörténetben forgalmazott stílusok nevei normatív kontextusokból származnak. Vagy a klasszikus normától való (megkívánt) függést vagy az attól való (kárhoztatott) eltérést jelölik. [...] Még a »romantika« is, amely karrierjét 1819-ban kezdi, a »román stílus megmásítását« jelölte, a »manierizmus« pedig hasonlóképpen nem jelentett mást, mint a reneszánsz tisztaságának korrumpálását [...]. Így tehát a klasszikus, posztklasszikus, román, gótikus, reneszánsz, manierista, barokk, rokokó, klasszicista stílusok egymásra követkevése a klasszikus tökéletesség-ideál megvalósulásának folyamatosan a sikereit és kudarcait voltak hivatottak rögzíteni.”²⁴

Gombrich olvasatában egy ilyen globális normatív hozzáállás nem létezik, és ha ezzel definiáljuk a stílust, akkor stílus sem. Viszont léteznek konkrét társadalmi szituációk, konkrét mecénások és megrendelők, amelyek az egyes műalkotások eszköz- és célrendszerét befolyásolják. Letérni a klasszikus normák által kijelölt útról természetesen lehet, de ezek a klasszikus normák konkrét szituációkat és nem egységes stílusokat határoznak meg. A megkívánt vagy kárhoztatott útvonalak így nem általánosak és nem járhatóak be mindenki számára.

Hauser cseppet sem vádolható azzal, hogy mindenben osztaná a stílus fogalmának egy ilyesfajta leírását. Sohasem állítja ugyanis azt, hogy a klasszikus ideálok által meghatározott célok és az ennek elérését szolgáló, különböző, koronként változó eszközök összefüggésében és így a klasszikus és antiklasszikus korok váltakozásában gondolkodna. Annak sincs nyoma, hogy a klasszikus ideál elérésének sikerültsége vagy sikerületlensége szerint üdvözlendő vagy elmarasztalendő művészeti tendenciák között tenne különbséget. Azt sem mondja, hogy a klasszikus művészeti ideálok elérése normatív módon befolyásolta volna a modern művészet kialakulását.²⁵ Egy művészeti kifejezőmód kialakulásának társadalmi-kulturális okai vannak, illetve ezek az okok azok, amelyek elsődlegesek a pszichológiai és formai faktorokkal szemben. A formára vonatkozó normáknak az a társadalmi kontextus adja a megvalósulási keretét, amelyet az adott korszak termel ki. Így persze Hauser hitet tesz bizonyos korok, korszakok és az ezekre jellemző, viszonylag zárt, egységes művészeti stílusok létezésével. Triviálisan igaz, hogy Hauser számára a manierizmus egy létező művészettörténeti stílus, azonban ennek nincs szubsztanciális tartalma. Vagyis egy műalkotás nem attól lesz manierista, hogy rendelkezik egy olyan tulajdonsággal, amivel a többi, hasonló műalkotás is rendelkezik, hanem azáltal, hogy olyan módon kötődik az adott társadalmi-kulturális közegehez, ahogyan a

többi műalkotás is kötődik. Ebben Hauser hűségesen követi egyik fiatakkori, még budapesti doktori értekezésében képviselt meglátását, amelyben egy adott tárgy esztétikai értelmezhetőségét az esztétikai rendszerezés szempontjainak és nem az adott ismerettárgy szubsztanciális jellemzőinek tudja be.²⁶ A rendszerezés és a tudományos fogalomalkotás szubsztancialista elméleteinek kritikája és új, funkcionalista elmélete a korban is viszonylag ismert volt,²⁷ Frey Dvořák-émlékszővege pedig – Cassirerre hivatkozva – a művészettörténészek stílusfogalma kapcsán tényként kezeli, hogy az a gótikáról vagy a manierizmusról nem szubsztanciális, hanem a funcionális értelemben beszélt. „A fogalomalkotás nem bizonyos közös tulajdonságok kiemeléséből származik, hanem abból, hogy «egy és ugyanazon előállító relációt tartalmilag identikusként ragadják meg». A *stílusfogalom szubsztanciaifogalomból funkcionális fogalommá válik.*”²⁸ De hogy a manierizmus példájához visszatérjünk: a manierista, „proto-modern” művészeti alkotás *által sorolható egy stílus kategória, vagy -fogalom alá, hogy ugyanaz a gazdasági, társadalmi, világnézeti válsághelyzet hűta életre.* Hausert ezt a, jobb híján nevezzük így, funkcionális konceptualista elvet nemcsak a manierizmusról írott könyvében érvényesítette, hanem már *A művészet és az irodalom társadalomtörténetének* több fejezetében használta. A társadalmi viszonyok által kiváltott reakciók, illetve a társadalmi környezethez fűződő viszony ott is fölülírta a stílusokban való művészettörténeti gondolkodás szubsztancialista kategóriáit, illetve funkciójába e fölé emelkedett.²⁹

A „természet útjáról való letérés”, vagyis mindenfajta naturalista művészeti törekvés leküzdése ráadásul szintén egy olyan diagnózis, amely Hauser tudományos neveltetéséhez már az 1910-es években szervesen hozzátartozott. És már azelőtt hangoztatta ezeket a gondolatokat, elsősorban filozófiai-művészetelméleti forrásokra támaszkodva, hogy a bécsi művészettörténeti iskola nézeteivel mélyebb ismeretséget kötött volna. Dvořákot például – ellentétben a művészettörténész pályatársakkal, Tolnai Károllyal vagy Wilde Jánossal – személyesen valószínűleg nem is ismerte, halála környékén nem tartózkodott Bécsben, művészettörténeti tanulmányokat pedig nem Bécsben, hanem Berlinben folytatott. A Hauser által régről ismert diagnózis ugyanúgy egy válságról (a realista művészet válságáról) szól, annak forrása pedig – nem meglepő módon – Lukács György. Lukács egy cikkében³⁰ reagált azokra a vitákra, amelyeket Kernstok Károlynak a Galilei-körben elhangzott előadása³¹ váltott ki. Ebben nemcsak az új művészet lényegorientáltságát, a szellemi állandóra való törekvését emeli ki, hanem szembeszáll minden szubjektivistikus látásmóddal, különösen azzal, amit az impresszionizmusban lát kicsúcsosodni. Az impresszionizmus hibája

számára éppen az, hogy egy bizonyos perspektívának (a személyes, relativisztikus látásmódnak) elsőbbséget adva, a széttagolt világlátás dokumentumát szolgáltatja. Ugyanezt jelenti szerzőnk számára a szaktudományos specializálódás és a tudományos munkakörök felosztásának századfordulós elmélyülése is. Az impresszionista festők mint tehetséges és felkészült művészek ettől függetlenül megállapítható (és nehezen tagadható) objektív jelentőségét valami egészen más adja. Mint fogalmaz: „Az igazán nagy impresszionisták annyiban nagyok igazán – amennyiben nem impresszionisták; amennyiben az elmélyedés művészei, és ötleteik csak utak számukra a dolgok igazi megfogása felé, és szempontjaik csak eszközök egy egészlet-alkotás számára.”³² Ennek a *malgré lui* nagyságnak a záloga az, hogy ha a művész a dolgok lényegi összetevőinek felkutatása és nem azok külső aspektusainak reprodukálása felé fordul.

Hauser egy korai tudósításában³³ szinte megismétli ezt a diagnózist Fényes Adolf budapesti kiállítása kapcsán: „Talán furcsának tetszik, hogy az impresszionizmus csődjét éppen akkor erősítgetem, amikor impresszionista festőről akarok valami nagyon kitüntetettőt mondani. A legsúlyosabb szavakat írom ide tehát, amelyeket impresszionistáról csak elmondhatok: »Fényes Adolf is, mint minden impresszionista, csak annyiban nagy, amennyiben nem impresszionista.«”³⁴ A fiatal Hauser impresszionizmus elleni kirohanásai majd mindegyik kiállítás-kritikájában megjelennek. Csak annyiban tart egy művészt fontosnak, amennyiben képes a realizmus és az impresszionizmus ismeretelméleti szempontból ugyanúgy hibás szemszögétől elvonatkoztatni.³⁵ A tudományos tudás szétदारabolódása, specializálódása, az ezeket összefogó eszmék elszegényedése olyan etikai döntéseket igényel, amelyekkel a világot leíró különböző diszciplínák révén annak kiegyensúlyozott volta ismét helyreállítható. A diszciplináris elkülönülések a szaktudományokban pedig ugyanúgy ennek az egyensúlynak a felborulását vonják maguk után, mint a művészetben alkalmazott „szubjektív látásmód” imperatívusza. „Mert utóvégre én, az élvező nem törődhetem folyton a művésszel, nekem művészet kell. Az impresszionizmus közönségének ez a művész egyénisége után való hajhászása, ez a szenzációkra vágyó izgékony, mondhatnám beteges érdeklődése már folyton lanyhul. Úgy, hogy ma ismét elkiálthatjuk jogos követeléseinket: »lényegét és értéket akarunk«” – mondja Hauser, nagyban Lukács említett cikkének újabb parafrázisát nyújtva *Babits Mihály költészete, vagy az objektivitás a lírában* című esszéjében is.³⁶ A Lukács-féle szemléletet tehát úgy tűnik, hogy Hauser a Vasárnapi Körbe kerülése (1916) előtt is használta, illetve ezzel szinte teljesen, már-már az epigonizmusig azonosulni is tudott.³⁷

Az „impresszionizmus” nemcsak mint művészettörténeti stílus, hanem mint ismeretelméleti-filozófiai hibák dokumentuma azonban általánosan a Vasárnapi Körhöz tartozó értelmiségiek fontos hivatkozási pontjává vált 1915 (vagyis annak megalakulása) után. Mindez pedig egy lényegi jelenségre mutatott rá: a pozitívizmus, materializmus és általában a 19. század végi tradíció problémáira (amelyeknek az impresszionizmus csak a művészeti korrelátuma volt). Ennek egyfajta teljes, a szellemi aktivitás minden területére kiterjedő korrekciója volt az egykori vasárnapi körös Tolnai Károly nézete szerint az, ami újat hozott a korabeli kultúrkritikai aktivitásformák közé. És ez Lukács és szellemi *entourage*-ának munkája. Érdeemes lehet végül Tolnainak két visszaemlékezését egymás mellé helyeznünk és ezzel kapcsolatban egy megfontolandó kérdést is feltennünk az egységes-kiegyensúlyozott és az átmeneti helyzetek ismeretelméleti-etikai megoldását kereső beállítódás történetével kapcsolatban.

Az elsőt még 1934-ben írta, eredetileg a Ferenczy Noémiről összeállított monográfiájában: „Nem véletlen, hogy Magyarországon kapott először a kultúra ilyen új, közvetlenül az élet igazabb élésére intencionált jelentést, mert nálunk sohasem vert annyira gyökeret a polgári világrend és a szaktudományoknak beléje ágyazott rendszere, hogy egy más, igazabb élet vágyát elfeledtesse.”³⁸ Megjegyzendő, hogy a magyar polgárosodás megrekedtsége mint bizonyos szignifikáns szellemi teljesítmények motiválója olyan érvelési alap, amelyre támaszkodva Tolnai egyáltalán nem volt egyedül.

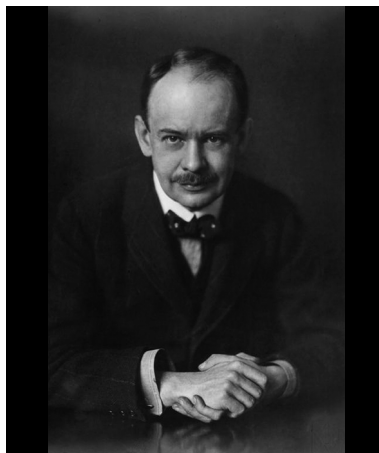
A másodikat pedig egy 1978-as tévéinterjúban nyilatkozta szellemi elődjeinek rá és a korabeli értelmiségre gyakorolt hatásáról:

„[...] amikor Bécsbe mentem, akkor az volt az érzésem, hogy én olyan kincssel távoztam, ami hiányzik a nyugatiaknak, és amint Dvořáknak, ennek az egészen kiváló mesternek a tanítása ugyan ki tud egészíteni, de nem tud helyettesíteni. Én Dvořákhöz úgy jöttem Bécsbe, hogy már tudtam valamit, a valamit, amit viszont ő nem tudott. Az, amit Lukácsék és Fülepek csináltak, valami olyan volt, amit a bécsi egyetemen nem tudtak még. Elég nagy előnyöm volt, hogy Dvořák nem csak rendkívül jó tanár volt, és egészen kiváló tudós, nagy tanár, de mert ő ezt az újat megértette, szívesen vette, hogy valami új szint hozok a bécsi iskolába.”³⁹

Tekintsünk most el itt annak a történeti tézisnek a tárgyalásától, hogy a magyar tudományos élet viszonylagos fejletlensége hogyan tudta konzerválni az élet konceptuálisan és diszciplinárisan még fel nem parcellázott egységét.

Összpontosítsunk csak arra, hogy esetünkben az a hagyomány, amit a kanti-hegeli ismeretelméleti-etikai gondolkodás örökösének neveztem a szöveg elején, elsősorban a fiatal Lukács köré szerveződő értelmiségi társulás tevékenysége nyomán került ismét premier plánba. És miközben azt vizsgáljuk, hogy mennyiben volt eredeti és sajátosan közép-európai vagy magyarországi filozófiai teljesítmény a fiatal Lukács és körének tevékenysége, inkább fogalmazzunk meg egy másik kérdést: mennyiben volt eredeti az a modern művészet-értelmezés, amit a bécsi iskola olyan jelentős tudósai fogalmaztak meg, mint Dvořák az 1920-as évek elején? Mennyiben hatott a válság megoldásának mint etikai, az élet szellemi egységét visszaállító cselekedetek sorának koncepciója a művészetet már eleve nem ábrázoló funkciója felől megragadó Dvořákra, illetve mennyiben mélyítette el ez már amúgy is meglevő szellemtudományi elkötelezettségeit?

Így pedig, amennyiben az érett művészetelmélet, a manierizmus teoretikusát, Hausert epigonnak tekintjük, akkor korai szövegeiből levont konzekvenciái alapján lehet, hogy inkább egy a korai Lukács és Fülep által elmélyített Dvořák epigonjának kell látnunk. A kérdés viszont így eltolódik. Immár arra irányul, hogy hogyan lássunk egy ilyesfajta vizsgálathoz és hogyan építsünk fel egy olyan elemzést, amely számot vet a tudósok között működő hatásmechanizmusok összetettségével. A közelmúltban publikált szövegek, amelyek a korai Lukács környezete és a Vasárnapi Kör története kapcsán több, eddig ismeretlen részletet tisztáznak, abban az irányba mutatnak, hogy Dvořák nem csak egykori eminens diákja, a fiatal Tolnai Károly, de egy közeli munkatársa, Wilde János révén is kapcsolatba kerülhetett a Budapesten diszkusszió tárgyát képező eszmékkal (sőt: Lukács bizonyos szövegeit minden bizonnyal ismerte), és így a művészettörténet egyfajta világnézeti elemzésének lehetőségével.⁴⁰ Hausert feltételezett epigonizmusa így pedig egyre inkább visszavezeti abba a közegbe, amelyikből származott és amelyiknek, úgy tűnik, idősebb korában is teljes mértékben része maradt.



*Max Dvořák 1920 körül. Grete Kolliner bécsi fotográfus felvétele.
© Österreichische Nationalbibliothek, Pf 35.669 - D(1) -es jelzet.*

JEGYZETEK

1. Gombrich írja Hauser első nagy munkájának, *A művészet és az irodalom társadalomtörténetének* recenziójában, hogy: „A probléma talán abban a tényben rejlik, hogy Hauser Urat bevallottan nem érdekli a történelem önmagáért valóan, hanem úgy gondolja, hogy a »történeti kutatás célja a jelen megértése.«” Ernst H. Gombrich: *Arnold Hauser, The Social History of Art*. The Art Bulletin 1953. 1. sz. 79–85. 83.
2. Hauser Arnold: *Művészetpszichológia* [sic! helyette: *művészetszociológia* – besz. Z. D.] és *elkötelezettség. Rádióbeszélgetés*. In: Uő: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1969. 7–26. 10. Az idézet így folytatódik: „Ezt Önnek köszönhetem, kizárólag Önnek és a Vasárnapi Körnek.” Hauser és kortársainak egyesített ismeret-etika-esztétika felfogását a *világnézet* mint azonos forrásokból felépülő, általános szemléleti forma perspektívájából találóan elemzi Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány. A magyar filozófia főárama a XX. században*. Századvég Kiadó, Bp., 2011. 91–110.
3. Ezt állította többek között Reinhart Koselleck részletes szócikke: „Abból a történetfilozófiai keretből, amelyben fogalmunk már a 19. században meghatározódott, nem lépnek ki a kortárs kísérletek [P. Valéry, E. Husserl, J. Huizinga, J. Schumpeter – Z. D.] sem, legyen azoknak bár komoly analitikus értéke. Mindazonáltal a »krízis« átmenetként való értelmezése korunk egyik fontos újdonsága.” Reinhart Koselleck: *Krise*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3: *H–Me*. Hrsg.: Otto Brunner – Werner Conze – Reinhart Koselleck. Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1982. 617–650. 648.
4. Hamvas Béla: *A világválság*. In: Uő.: *A világválság* [Válogatott írások]. Szerk. Szigethy Gábor. Magvető Kiadó, Bp., 1983. 63–80. 77. [Eredetileg: A Fővárosi Könyvtár Évkönyve 1937. VII. 39–48. – a válságirodalom bibliográfiájának előszava]: „A társadalmi, morális, gazdasági megítélések, leírások ezekben a művekben pontosan olyanok, mint azokban, amelyek ma íródtak. Mintha a szerző a múlt században vagy a háború előtt e viszonyokat meglátta volna. Ezért profetikusak. A külső körülmények azonban még nincsenek válságban. A válságtudat megelőzi a tényleges krízist. Ez a történetben egyáltalán nem ritkaság. A magas szellemiségű gondolkozó rendszerint jóval előbb látja az események elkövetkezését.” Hamvas a válságviziókat magukból kitermelő szerzőket már az „ókor”, „középkor” és a „reneszánsz” idejére is helyezi. A középkor kapcsán különösen Huizinga könyvének (*A középkor alkonya*), amely Szerb Antal fordításának köszönhetően gyorsan bekerült a magyar köztudatba) recenzióját említhetjük. A manierizmusról mint a reneszánsz világszemlélet világáráról szerzőnk *nem* beszél.
5. „A mai korban lejátszódó természettudományos forradalom okai és indító tényezői nem a válságban vannak, hanem magában a természettudományban.” Uo. 85., jegyzet.
6. Uo. 68.
7. Az organikus metaforák elég gyakran megjelennek Hamvasnál: „Az államforma, művészeti irány, filozófia, tudományos szellem, gazdaság, osztálygazdálkodás, jogi, erkölcsi és egyéb értékrendszer egyetlen organizmusban él: bizonyos osztályrendszernek bizonyos határozott ízlés, termelési rend, értékhierarchia felel meg.” (Uo.) A hi-

- vatkozott tudásszociológiai szerzők nemcsak Schelert vagy Mannheimet foglalják magukba, hanem Pitirim Sorkint is. (Uo. 87., 12. jegyzet.)
8. Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta.* Gondolat Kiadó, Bp., 1980. 18.
 9. Uo. 14.
 10. Uo.
 11. Max Dvořák: *Greco és a manierizmus.* In: Uó: *A művészet szemlélete.* Corvina Kiadó, Bp., 1980. 319–330. 328., 330.
 12. Uó: *A művészet szemlélete.* In: i.m. 361–366. 365.
 13. Vö. *Greco és a manierizmus.* 329–330.
 14. Dvořák az 1909-es Müncheni Művészettörténeti Kongresszuson jelezte (de részletesen nem fejtette ki), hogy a művészettörténet a „általános történeti megismerés keretén belül, néhány kutatási iránytól eltekintve, vezető szerephe kerül, abba, amelyben tíz évvel ezelőtt még a vallás-, a 19. század első felében a kultúr- és politika-, a század második felében pedig a gazdaság- és társadalomtörténet volt.” *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen kunsthistorischen Kongresses in München 16 bis 21 September 1909.* 64.
 15. Dvořák: *Franz Wickhoff.* In: i.m. 349–359. 349.
 16. Greco-előadása és két további 1920-as szövege (*Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus; Pieter Brueghel d. Ä.*) azok kiadói, Karl Maria Swoboda és Wilde János előszava szerint egy készülő, a manierizmusról írt könyv fejezetei lettek volna. A sokak által alapműként kanonizált Greco-előadás egy tizenöt nyomtatott oldalra rúgó, lábjegyzetek nélküli szöveg volt. Lásd: *Vorwort der Herausgeber.* In: Dvořák: *Kunstgeschihete und Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung.* R. Piper, München, 1924. xi. Magyarul: *Előszó a Dvořák-kiadás első kötetéhez. Enigma* 85, 6.
 17. Dagobert Frey például 1922-ben közölt megemlékezésében, amelyhez egyben a fent említett Greco-tanulmányt is csatolta (a szöveg itt jelent meg először nyomtatásban), így fogalmaz: „Többé már nem a kifejezésformát, hanem az abban adott és megköttött kifejezésstartalmat kell megragadni. A szubjektum által újrateregetett objektum formális bemutatása átalakul egy olyan kérdéssé, amely az említettek alapját képező konfliktusra, vagyis a szubjektum és a magában való objektum közötti konfliktusra irányul. A kutatás tárgyaként a művészeti formák helyett az ezekben és ezek által megnyilvánuló szellemiség lép fel. *A művészettörténet így szellemtörténetté válik.*” Dagobert Frey: *Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte.* In: *Max Dvořák zum Gedächtnis.* Österreichische Verlagsgesellschaft Eduar Hölzel, Wien, 1922. 12.
 - Az 1924-es szövegkiadás című Swoboda és Wilde választották a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*t. Ennek kritikai tárgyalását nyújtja, és eszmetörténeti háttérét foglalja össze: Marosi Ernő: *A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz.* *Enigma* 2015. 84. 5–22.
 18. Lásd ehhez különösképpen Jan Białostocki klasszikus kutatási beszámolójának egy részletét: „Azok, akik az 16. századi Európa bonyolult művészeti formáinak anormatív, nem-egységes, antikklasszicista jellegét kívánják magyarázni, igencsak leegyszerűsítik a problémát, ha ezt a művészetet az adott kor európai kultúrájában meg-

- nyilvánuló ideológia válság kifejezéseként mutatják be.” *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. Ein Forschungsbericht*. In: Uő: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln, 1981 (1966). 83–105. 89.
19. „Dvořák [...] Greco-előadásának formája – a manierizmus egyik első rehabilitációjáról van szó – azt mutatja, hogy azok a 20. századi kritikusok, akik ugyanúgy foglaltak állást az *art officiel* és az impresszionizmus ellen, semmilyen nehézségekkel nem küzdöttek [Giovanni Pietro Bellori – besz. Z. D.] hármassémájának érvényesítésében. Számukra a naturalizmus és a klasszicizmus is átokszó. Ilyen körülmények között meglepetés-e az, hogy az elutasított manierizmusban az antiidealista és antirealista modern művészet kárhoztatását, vagyis saját barátaik kárhoztatását látták?” Ernst H. Gombrich: *Mannerism: The Historiographic Background*. In: Uő: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. 1. Phaidon, London, 1966. 99–106. 103.
 20. Lásd ennek bírálatához Jason Gaiger részletes és pontos elemzését: *Hegel's Contested Legacy: Rethinking the Relation between Art History and Philosophy*. *The Art Bulletin* 2011. 93/2. 178–194. Különsképpen 181.: „Gombrich Hegel-kritikája erősen összefonódott korának német történelmével és a Bécsi Iskola művészettörténeti módszerének kettős megítélésével. Gombrich ebben az iskolában nevelkedett és annak módszerét egyszerre sajátította és vetette el, hiszen az Josef Strzygowski és Hans Sedlmayr tevékenysége révén rasszista és jobboldali ideológiai színezetet is kapott.”
 21. Lásd főleg Gombrich előszavát in uő: *Művészet és illúzió*. Gondolat, Bp., 1972. 28.: „Rámutattam más alkalommal már arra, miért tartom veszélyesnek, ha a művészettörténet mitológikus magyarázatokkal kísérletezik. (Ha túlságosan hozzászokunk ahhoz, hogy olyan kollektív terminusokat használjunk, mint »emberiség«, »fajok« vagy »korok«, ezzel máris gyengül ellenállásunk a totalitárius gondolkozásmóddal szemben) [...]”
 22. Gombrich minden elfogultsága dacára itt árnyaltan fogalmaz: a tudományos kutatás autentikus képviselőinek köréből való kizárásról és nem az elvont „tudomány” köréből való kizárásról beszél. „Tudomány” persze itt csak úgy létezik, ha a tudományos kutatás (elsősorban popperi alapokon álló) módszertanát komolyan vevő tudósok művelik azt.
 23. Lásd E. H. Gombrich: *Style*. In: *The International Encyclopaedia of the Social Sciences*. Ed. David L. Sills. Vol. 15: Soci–Thin. Macmillan. 352–361. Itt: 357.
 24. Gombrich: i.m. 354.
 25. Lásd: Robert Born: *World Art Histories and the Cold War*. *Journal of Art Historiography* 2013. 9. 1–21.
 26. Hauser Arnold: *Az esztétikai rendszerezés problémája*, in: *Athenaeum* 1918. 6. 331–357. „Az emberi test empirikus objektivitását és a reá vonatkozó empirikus törvények érvényességét e testnek esetleges térbeli helyzete nem érinti, a festő számára viszont csak egy, vagy legalábbis csak korlátolt számú térbeli beállítás bír esztétikai jelentéssel [...], az objektumnak [e]gy, értsd: rossz, tökéletlen – besz. Z. D.] beállítása révén nemcsak egy kvalitása veszett el, hanem elveszett az egész objektum.” 333.
 27. Vö. Ernst Cassirer: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Bruno Cassirer, Berlin, 1910.
 28. Frey: i.m. 8.

29. Hauser barokkértelmezése például egyértelműnek ilyen funkcionalista elveket követ: barokk az, ami a korra jellemző társadalmi mechanizmusok hatása alatt áll, illetve ehhez tudatosan vagy tudatlanul viszonyul. Társadalomtörténetileg például a polgári barokk része a francia klasszicista színház, még akkor is, ha az ez időben Párizsban felhúzott épületek vagy létrejött egyházművészeti alkotások igen eltérő képet mutatnak azoktól, amelyeket Bécs belvárosában építettek vagy alkotottak. Lásd ehhez: Peter Uwe Hohendahl: *Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Arnold Hauser. In: *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit*. Hrsg. Klaus Garber (i. V. mit Sabine Kleymann). Fink, München, 2002. 245–262.
30. Lukács György: *Az utak elváltak*. Nyugat 1910. I. 3. sz. 95–99.
31. Kernstok Károly: *A kutató művészet*. Nyugat 1910. I. 2. sz. 190–193.
32. Uo. 192.
33. Hauser Arnold 1911. április 6-tól 1913. március 30-ig a nyári (oktatási és színházi) szüneteken kívül folyamatosan tudósította a *Temesvári Hírlapot* (a továbbiakban: TH) elsősorban budapesti diákléte során látott, látogatott kulturális rendezvényekről. Ehhez lásd Timár Árpád: *Hauser Arnold pályakezdése*. *Ars Hungarica* 1974. 1. sz. 191–201., illetve Szekernyés János: *Hauser Arnold indulása*. *Korunk* 1979. 3. sz. 186–190.
34. Hauser Arnold: *Fényes Adolf kiállítása az Ernst Múzeumban*. In: TH 1912. november 1. 4.
35. Lásd még kritikáit és cikkeit főleg a festészeti ábrázolás problémáiról (TH 1911. december 31. 6.: „[...] így a legmélyebb realizmus, amely a dolgoknak nem a változó, hanem az örök, nem a külső, hanem a lényegbeli, nem a véletlen, hanem a mindig egyforma igazságára törekszik – tulajdonképpen a leghatározottabb idealizmus”), Vaszary Jánosról (TH 1912. április 17.), Rippl-Rónai Józsefről és Kernstock Károlyról (TH 1912. szeptember 8. 7.: „Mindketten rég kilábalnak már az impresszionista álmódosításokból, és egy olyan művészet felé törekedtek, amely konkrétumokat akar adni. S amint a dolgok lényegét, leszűrt és örökké igaz valóját akarták ábrázolni, le kellett mondaniok az impresszionista sablonok olcsó hatásairól, sőt még a természetközelség mindenkit megragadó hatásáról is”), Iványi-Grünwald Béláról (TH 1913. február 4.) stb.
36. TH 1911. július 16. 7.
37. Ebben a tekintetben érdemes lehet két dolgot megemlíteni. Az egyik, hogy bizonyos kortársak szemében (főleg a Vasárnapi Kör tagjainak sokszor vitriolos Nyugat-ellenessége miatt érintett nyugatosokról van szó) Hauser Arnold nem volt más, mint egy jellegzetes Lukács György-másolat („Szóval ez a Hauser méltó kis öccse a Lukács Györgynek, meg Balázsnak.” – írja Tóth Árpád Hauser házitanítottjának, Bródy Pálnak 1916. október 6-án. Lásd: Tóth Árpád: *Összes művei*. 5.: *Levelei*. Szerk. Kardos László – Kocztur Gizella. Akadémiai Kiadó, Bp., 1973. 101. – A Vasárnapi Kör Nyugat-viszonyáról lásd főleg: Vezér Erzsébet: *A Vasárnapi Kör története*. In: Karádi Éva – Vezér Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Gondolat Kiadó, Bp., 1980. 7–23. 18–23.) A másik pedig Dvorák szellemi hatásával kapcsolatos. A téma egy magyar értője egyenesen úgy nyilatkozott Hauser manierizmusértelemezése

- kapcsán, hogy Hauser Dvořák „szociologizáló epigonja” – Vö. Radnóti Sándor: *Max Dvořák, avagy a művészetfogalom historizálása*. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete*. 373–398. 396.
38. Tolnai Károly: *Emlékezés (1934) és Interjú (1978)*. In: *A Vasárnapi Kör*. 45–50. 45. Az 1934-es szövegrészlet eredetileg in: Uó: *Ferenczy Noémi*. Bisztrai Ferenc kiadása, Bp. Az interjú szövegének teljes kiadásához lásd: Interjú Tolnay Károllyal (Kérdezett Hubay Miklós). In: Borus Rózsa (szerk.): *A század nagy tanúi*. RTV-Minerva, Bp., 1978. 231–247.
39. Uo. 50.
40. Ehhez lásd különösképpen: Markója Csilla: *Wilde János és Max Dvořák, avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról?* Enigma 2015. 85. 124–143. A folyóirat 83–85. számainak [Wilde és a Bécsi Iskola] szerkesztői Wilde János szövegeiből és levelezéséből válogatnak.