

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 úgy tudnám összefoglalni, hogy 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



Hogyan lehet
visszatérni
a megismerőképességek
egyensúlyához?

A válság ugyanis éppen
akkor következik be,
amikor ez az egyensúly
megbomlik.

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 terminológiailag 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.

Míndkettő 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 (és már ez is éppen elegendő feladat). Míndkét 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 érdekltségének 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 teljesen különböző esetekre kiterjesszük annak konkrét tanulságait.

Hauser viszont végig megmarad egy egyszerre teoretikus (ismeretelméleti) és erkölcsi nézőpontokat egy kereten belül tárgyaló szemléletnél, egy olyan, a világnép 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 kontinuuusak egymással) pedig kiküszöbölhetetlen 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 használjuk, 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 válságszituációval dolgoztak, hanem annak előjelzésével, korai víziójával. Ezeket nevezi „profetikus” írásoknak.⁴ Ugyanakkor egyik legérdekesebb vállalkozásában, a számára kortárs tudományos-társadalmi-

szellemi válságfogalmat boncoló bibliográfiája bevezetőjében nem ad helyet azoknak a szövegeknek, amelyek a tudományos változásokat írják le. Ennek oka pedig az, hogy ezeknek szükségtelen átfogóbb szellemi keretet adni. A tudományos elméletek fejlődése itt a tudomány belső vizsgálata számára van fenntartva. Pontosabban a tudományos elméleteknek van egy olyan magva, amelyekhez nem kell feltétlenül átfogóbb szociológiai vagy világnézeti kérdéseket kötni annak érdekében, hogy megértjük őket.⁵ Ennek a kifejtetlen, 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 szervi 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 és az egyén személyes lelki egyensúlyát szorongató, egzisztenciális távlatokat nyitó (de szélesebb társadalmi tömegben megnyilvánuló) válságról csak kortárs értelemben lehet beszélni. Így kerülni kell az egyéb válságosként beazonosítható 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 viszont nagyon erősen hangsúlyozza, hogy a gazdasági, művészeti, irodalmi és természettudományi források egyformán dokumentumai egy átfogó átmeneti-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 „nélkül 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 beszélhetünk egy bevett, elterjedt értelmezésről). Ismert előképét megtalálni már közvetlenül az első világháború utáni szövegekben, különösen Max Dvořák 1920-as előadásában El Grecóról.¹¹ Ha a bécsi művészettörténész egyéb szövegeit és előadásait is megnézzük, két dolog tűnik fel: az egyik (a) a természethűség, realizmus problémájának fel-

merülése és meghaladása a manierista művészetben, a másik pedig (b) a művészet-szemlélet egy általános 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.

Dvořák már igen régóta érdeklődött a kései 19. század művészetének realizmusa és historizmusa iránt. Egyik tanára, Franz Wickhoff nyomán fogalmazta meg azt, hogy hibás a festőket csak az alapján megítélni, hogy mit „látnak”, és ezt nem összevetni azzal, hogy „mit tudtak”.¹³ Ezzel egyrészt a „hivatalos művészet”, másrészt pedig az impresszionizmussal szembeni ellenérzéseit is sikerült keretbe foglalnia (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.¹⁴

Ernst Gombrich éppen Dvořák 1920-as El Greco-szövegét elemzi akkor, amikor a manierizmus kortárs historiográfiáját totalizáló törekvései felmutatásával igyekszik hitelteleníteni. Éppen azt kritizálja, hogy a manierista művészet sajátosságait egy egységes világkép elemeiként tekintsék. 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. Saját, manierista építészettel kapcsolatos kutatásai alapján mondja azt, hogy a manieristák természetűséggel szembeni állásfoglalása a megrendelő és a felhasznált anyagok 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 kárhoztatókkal szemben.¹⁵

A „természet útjáról való letérés”, vagyis mindenfajta naturalista művészeti törekvés leküzdése azonban 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 ismeretiséget kötött volna. A diagnózis ugyanúgy egy válságról (a realista művészet válságáról) szól, annak forrása pedig – nem meglepő módon – Lukács György. Lukács egy cikkében¹⁶ reagált azokra a vitákra, amelyeket Kernstock Károlynak a Galilei-körben elhangzott előadása¹⁷ váltott ki. Ebben nemcsak az új művészet lényegorientáltságát, szellemi állandóra való törekvését emeli ki, hanem szembeszáll minden szubjektivistikus látásmóddal, különösen azzal, amit az impresszionizmusban lát kicsúcsosodni. Az impresszionizmus hibája éppen az, hogy egy bizonyos perspektívának elsőbbséget adva (a személyes, relativisztikus látásmódnak) egy széttagolt világlátás dokumentumát szolgáltatja. Ugyanezt dokumentálja 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 egész-alkotás számára.”¹⁸ Ennek a *malgré lui* nagyságnak a zálo-

ga az, hogyha a művész a dolgok lényegi összetevőinek felkutatása és nem azok külső aspektusainak reprodukálása felé fordul.

Hauser egy korai tudósításában¹⁹ 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 kitűntetőt mondani. A legsúlyosabb szavakat írom ide tehát, amelyeket impresszionistáról csak elmondhatok: »Fényes Adolf is, mint minden impresszionista, csak annyiban nagy, amennyiben nem impresszionista.«”²⁰ 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 szemzőgétől elvonatkoztatni.²¹ A tudományos tudás szétdarabolódása, 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.²² 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.²³

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 Tolnay Károly nézete szerint az, ami újat hozott a korabeli kultúrkritikai aktivitásformák közé. És ez Lukács és szellemi *entourage*-ának munkája. Érdemes lehet végül Tolnaynak 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.”²⁴ A másodikat pedig egy 1978-as tévéinterjúban nyilatkozta szellemi elődjének 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 Fülepék csináltak, valami olyan volt, amit a bécsi egyetemen nem tudtak még. Elég nagy előnyöm volt, hogy Dvořák nemcsak rend-

kívül 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.”²⁵

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 kantí–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 is: mennyiben volt eredeti az a modern művészetértelmezés, 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 művészetelmélészt, a manierizmus teoretikusát, Hausert epigonnak tekintjük, akkor korai szövegeiből levont konzekvenciái alapján lehet, hogy inkább egy a korai Lukács által elmélyített Dvořák epigonjának kell látnunk.

■ 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: *Művészetszociológia 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, 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« átmeneként 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, 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 válságvízíókat 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 válságáról 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 szervezetben él: bizonyos osztályrendszernek bizonyos határozott ízlés, termelési rend, értékhierarchia felel meg.” Uo. A hivatkozott tudásszociológiai szerzők nemcsak Schelert vagy Mannheimet foglalják magukba, hanem Pitirim Sorokin is. Uo. 87, 12. jegyzet.
8. Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Gondolat, Bp., 1980. 18.
9. Uo. 14.
10. Uo.

11. Max Dvořák: *Greco és a manierizmus*. In: *Uő: A művészet szemlélete*. Corvina, Bp., 1980. 319–330. 328, 330.
12. Uő: *A művészet szemlélete*. In: i.m. 361–366. 365.
13. Uő: *Franz Wickhoff*. In: i.m. 349–359. 349.
14. Amellett, hogy a manierizmus valóban „egységes” stílusként jellemezhető, amely a korabeli szellemi állapotok valamilyen komplex lenyomatát adja, általában az ikonológiai értelmezési hagyományhoz tartozó szerzők is kitarítottak. Lásd például Erwin Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought*. Isis 1956. 1. sz. 3–15. 10.: „[...] a mi 20. századunk alaposan átértékelte a manierizmus mint művészeti forma teljes körű elítélését.” Ehhez persze arra van szükség, hogy egy „művészeti forma” az adott kor életvitelének majd minden területén kimutatható stílusjegyek révén legyen jelen.
15. „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 – 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 kárhözvitását, vagyis saját barátaik kárhözvitását 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.
16. Lukács György: *Az utak elváltak*. Nyugat 1910. I. 3. sz. 95–99.
17. Kernstock Károly: *A kutató művészet*. Nyugat 1910. I. 2. sz. 190–193.
18. Uo. 192.
19. 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 Tímár Árpád: *Hauser Arnold pályakezdeése*. *Ars Hungarica* 1974. 1. sz. 191–201; illetve Szekernyés János: *Hauser Arnold indulása*. *Korunk* 1979. 3. sz. 186–190.
20. Hauser Arnold: *Fényes Adolf kiállítása az Ernst Múzeumban*. TH 1912. november 1. 4.
21. 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 Józseféről és Kernstock Károlyról (TH 1912. szeptember 8. 7.: „Mindketten rég kilábalnak már az impresszionista álmodozásokból, és egy olyan művészet felé törekedtek, amely konkrétumokat akar adni. S amint a dolgok lényegét, leszűrt és örökké igaz valóját akarták ábrázolni, le kellett mondaniuk az impresszionista sablonok olcsó hatásairól, sőt még a természetközelség mindenkit megragadó hatásáról is”), Iványi-Grünwald Béláról (TH 1913. február 4.) stb.
22. TH 1911. július 16. 7.
23. 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 házitanítójának, 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, Bp., 1980. 7–23. 18–23.) A másik pedig Dvořák 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.
24. Tolnay Károly: *Emlékezés* (1934) és *Interjú* (1978). In: *A Vasárnapi Kör* 45–50. 45. Az 1934-es szövegrészlet eredetileg in: Uő: *Ferenczy Noémi*. Bisztrai Ferenc kiadása, Bp.
25. Uo. 50.