

Tibori Tímea

## GONDOLATOK HAUSER ARNOLD MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIAI NÉZETEIRŐL

A 20. század végének elemzője világosan látja, korlátozott feldolgozó munkája: egyfelől a források mennyisége rendkívül gazdag, másfelől ezek sokszereúsége, egységbe szervezhetősége, ill. szervezetlensége számos korlátot szabhat. Fokozza a nehézséget, ha olyan személyiség működését vizsgáljuk, aki valamely tudományok határterületére merészkedvén bölcs előrelátással (mai kifejezéssel: prognosztikai-intuitív érzéssel) felfigyelt új és megválaszolatlan társadalom-, művészettudományi kérdésekre, befogadási magatartásokra, esetleg a művészek/művészet és a hatalom aszimmetrikus ember- és társadalomformáló törekvéseire. A gondolkodó számára – különösen pregnáns társadalmi változások idején – jó lehetőség nyílik a szintézisalkotásra. Ezt az alkotói munkát és törekvést azonban mindig történetiségben kell értelmeznünk, és ez különösen érvényes olyan személyiségek esetében, mint Hauser Arnold.

Jóllehet a magyar művészetszociológiai gondolkodásra a kezdetektől nagy hatással volt, de nem közvetlen meghatározója, hanem indirekt formálójaként. A szaktudomány mai követelményei szerint akár azt is mondhatnánk, nem tekinthető a művészetszociológia megalapozói egyikének, műveinek olvasásakor azonban mindig ott bujkálnak e tudomány csírái, rejtetten lényegi kérdésfeltevései.

Ennek a dolgozatnak pedig – lévén nem a teljességre törekvő monográfia – csak az lehet a célja és a feladata, hogy a legfontosabb – de máig ható – problémafelvetésekre kritikusan válaszoljon.

Mind a hauseri művek, mind eddigi méltatásuk, kritikájuk alapján úgy véljük, nem beszélhetünk művészetszociológiai gondolkodásról, rendszeralkotásról, de még a rendezésekről sem, csupán arról, hogy Hauser Arnold bizonyos művek, ill. művészettörténeti korok elemzése közben már használ olyan kifejezéseket, fölvezöl olyan lehetséges fejlődési, kibontakozási lehetőségeket a művészetek – elsősorban az irodalom – számára, amelyek elindító lehetnek (és azzá is válhatnak) egy, alapvetően a befogadói kívülállását, szuverenitását tiszteletben tartó alkotói/kritikusi magatartásnak.

Ebből a megközelítésből kiindulva az alábbi kérdések, kifejtések látszanak időszerűnek:

- 1) Mi a művészet? – hauseri és freudi megközelítésben.
- 2) Mi a művészet nyelve?
- 3) Mi a népművészet?
- 4) Mi a szerepe a konvencióknak – különös tekintettel a színházi konvencióknak – a művészetek téma- és kifejezésmódbeli, dramaturgiai változásai, a közönség magatartásának formálásában? És végül:
- 5) Mi a művészetszociológia, és hol vonhatók meg a határok?

Vegyük sorra ezeket a problémákat, vállalva, hogy lehetséges volna egyéb szempontok érvényesítése is, de a művészetszociológia történeti megismerését illetően számomra ezek döntő fontosságúak.

### 1) Mi a művészet? Mitől műalkotás a műalkotás?

Számomra – hétköznapi nyelven megfogalmazva – a műalkotás az emberi élettel kapcsolatos fontos valamilyen elemre, gondolatra, érzésre hívja fel a figyelmet. „Megmozgatja” a befogadót, valamilyen irányú hatást gyakorol rá, katarzist, kellemes vagy kevésbé kellemes (és egyéb bármilyen) élményt okoz. A művész jellemzője, hogy a világ dolgaira érzékenyebben reagál az átlagembernél (bár ilyen szempontból mindenki művész lehet valahol és mégsem az), de gondolatait, új, egyedülálló szemléletét valamilyen különös hatást okozó módon (ez lehet esztétikus, gyönyörűséget vagy akár undort keltő) tudja a befogadóknak (műalkotásra nyitott embereknek) közvetíteni. Önálló, eredeti mondanivalót sugároz az élet bármely kérdéséhez kapcsolódóan.

Mégis mi az, ami különös a művészetben? Mi indítja ilyen tevékenységre? Lássuk, mit mond erről Freud?

Freud szerint a pszichoanalízis módszere segít a műalkotás létrejöttének okainak feltárásában.

A művész kielégülést csak a képzelet világában talál igazán. Csak szellemi síkon és értelemben

érheti el vágyainak beteljesülését. De fontos tulajdonsága e mellett, – mely megkülönbözteti egyben például egy beteg embertől – hogy ha akar, vissza is tud térni a valóságba. Az ezen a síkon keletkezett élményeit képes megosztani másokkal, akik ennek hatására szintén egyfajta kielégülést érezhetnek. Természetesen az utóbbi határfoka más, mint a művészé, hiszen már „másodkézből” kapott.

Freud szublimáció-elmélete szerint: a művészet nem más, mint libidó, vagy más jellegű ösztöntörkvések átalakult formája.

Miért alakulnak át egyes ösztönök (nyernek kielégülést), mások pedig nem? A művész akarata képes irányítani ezt a folyamatot, vagy az impulzusok természete eleve meghatározza és formálja? – tehetjük fel joggal e kérdéseket.

A műalkotás keletkezése során lelki energiák helyeződnek át egyik területről a másikra. A műalkotás létrejöttének feltételei:

- a) szublimáció,
- b) a művész akarata – az alkotás tudatos szándéka: az önkifejezés és megismertetés vágya, a becsvágy és szeretetigény kielégítése,
- c) eszközei a szimbólumok, és a komplikáltabb, több tartalmat hordozó szimbolizált gondolatok,
- d) célja, hogy a valóságról tegyen érvényes megállapításokat.

Lényege az interpretálhatóság változékonysága, a többértelműség, hogy valamiféle „titokzatosság-gal” adja elő mondanivalóját.

Hauser Arnold bírálja a pszichoanalízis előbb vázolt művészetfelfogását, hogy mindennek szimbolikus értelmet keressenek, hogy minden művészi formát az elfojtott szexuális vagy agressziós ösztönökre vezetnek vissza. Hauser utal arra, hogy a művek sohasem egyetlen művész kizárólagos alkotásai, hanem az őket birtokba vevő évszázadoké is. A művész és a közönség is állhat tudatosan fel nem ismert tényezők hatása alatt. Kérdés, hogy a műnek tulajdonított értelem valóban a művész szándékában állt-e? Erre azonban utólag csak részleges válaszokat adhatunk.

Freud szerint a művészet mindig a valósággal kapcsolatos zavart viszony produktuma, mely létrejöhet:

- a) megengedhetetlen vágyak kiszolgálása során (akár csak képzeletben),
- b) létfontosságú ösztönök elfojtása során, de mindenképpen a valóság elvesztésével jár együtt.

Tehát a művészet, mint pótkielégülés, kárpótlás és vigasz.

Ezzel a kijelentéssel lehet vitatkozni. Hauser Arnold szerint csak a romantikával jelenik meg ez a lehetőség. De különbséget kell tenni a művészet és realitás kapcsolatára nézve:

a) Amíg a művészetet kézművességnek, a művészt pedig hasznos dolgok előállítójának tekintik, amíg a művésznek mások időöltéséről és szórakozásáról, tanításáról, dicsőítéséről és népszerűsítéséről kell gondoskodnia, nem merül fel a veszély, hogy kapcsolata a realitással veszendőbe megy.

b) Mihelyt azonban a művész hozzákezd az „önmagukért való” műalkotások létrehozásához, máris kész arra, hogy a világot és saját énjét alkotásai merő nyersanyagának tekintse. Romantikus csalódottságból fakad művészet és élet szétválasztása, az élet lemondó megtagadása, mint a művészi teljesítmény ára. A művészet realitásérzékét elveszti, mikor képzeletbeli hősök, szerelmesek, szentek képzelte érzelmi állapotokról számolnak be.

Mégis nélkülözhetetlen a művészet a teljesebb emberi élet szempontjából, erősíti Hauser minden sorával. Szerinte a legnagyobb és legsokoldalúbb hatást az irodalmi művek jelentik, s bár elemzései során nemcsak irodalmi példákkal él, mégis véleményalkotásának középpontjában az irodalom áll.

Miközben Hauser életében hihetetlen erővel csapnak össze a klasszikus és a modern, az avantgarde, végül a korai posztmodern képviselői, ő mindvégig hangsúlyozza a művészetek archaikus és történeti funkcióit, döntően személyiségformáló, katartikus szerepét. Ebből adódóan az eredetiség fogalmát is az irodalmi alkotásokban véli felfedezni és kiteljesedését látni, míg más művészeteket a tömegesség veszélye (ld. a filmet), vagy a konvenciók nyílt és rejtett rendszerei (ld. a színházat) mozgatnak. Művészetfelfogása sokkal inkább a 19. századi gondolkodókéhoz közelít, mint kortársaihoz. Különösen érvényes ez „A művészettörténet filozófiája” című munkájára, mely a további észrevételeimet is motiválja.

## **2) Mi a művészet nyelve?**

Megkerülhetetlen, hogy ne fűzzek néhány megjegyzést a művészet nyelve kérdésköréhez. Hauser problémakezelése döntően filozófiai, rendszert teremtő jellegéből fakadóan túlzott az igénye az össze-

függések keresésére, ugyanakkor hajlandóságot mutat a sematizálásra. Szándéka egy általános érvényű tétel kimondása, ahol egy-egy mű, vagy művészeti ág történeti elemzése másodlagos célt szolgál, ha szigorúan művészetszociológiai volna a megközelítés, akár egy negatívum-hálót is összefonhatnék, mely elhibázott gondolatokból, érvekkel eléggé alá nem támasztott tételekből, hibás következtetésekből állna. Mégsem tartom termékenyek az effajta megközelítést, mivel Hausernél túl sok a félreérthető kifejezés.

Javarást mindenki számára – legalábbis a használhatóság szintjén – egyezményes fogalmakkal dolgozik (művészet, értéke, eredetisége – hogy csak a „legproblémásabbakat” említsem): ezek újraértelmezése felesleges – fogalmi, „elvonat” dolgokra utaló voltukból ered a „probléma”, ily módon meg nem szüntethető.

Célszerűbb megoldásnak tűnik elfogadni a Hauser által használt jelentésárnyalatot – ami kiderül a szövegösszefüggésből –, s a szócsavarás helyett a tényleges, átfogó gondolatrendszerre figyelni, eredményeire és hibáira egyaránt.

A művészet nyelve a művészi (s nem művészi) jelhasználat azon sajátossága, miszerint absztrakción alapul, s egyszerre sematizál és konzervál, talán közelebb visz az előzőekben említettekhez, és magyarázatot ad meglétük jogosságára.

„Ha a művészet általános érvényű kritériumát kellene kiválasztani, megoldásként az eredetiségre gondolhatnánk. Ilyen kritérium azonban nincs.”

Itt látszódnak igazolódni a bevezetőben írottak: a művészet és eredetiség szavak boncolgatása túl messzire vezet, s érdektelen a kijelentés igazságtartalmának vizsgálata szempontjából. Igazságtartalom – itt újból jöhetne egy hosszas kitérő (van ilyen? s ha van, mi az?), de elmarad, mert bízom benne, hogy legtöbbszörünkben egy jól használható jelentésmezőt „fed le”, s kikereshető az ide vágó árnyalat.

Egy bekezdés erejéig megint elkalandoztam, és ezekből a bekezdésekből látszik, hogy amiről „megjegyzéseket” teszek – a művészet nyelve –, s ahogy ezt teszem – dolgozatot írok, tehát nyelvet használok – igényességükben (megint kitérhetnénk) bárha különböznek is, folyamatukban használhatók. Konkrét és kevésbé konkrét dolgokat próbálnék megnevezni, gondolatoknak formát adni, ez a folyamat egyik oldala – a gyakorlatias, racionális – s ezen kívül van az esztétikai „oldal”, a kétségkívül bonyolultabb.

A racionálisabb feladat: a gondolatok szavakba öntése. Eltekintve a különböző pszicho- és szociolingvisztikai tényezők, a legalapvetőbb – ezért már említett – szabály: az absztrakció, az elvonatkoztatás. Ennek megértése és elfogadása nélkül képtelenek vagyunk a befogadásra, még a jelek szintjén is, emiatt a jelentés eleve elérhetetlen marad.

Bármennyire közismert, mégsem leegyszerűsítendő probléma: a jelek általánosító, elvonatkoztató jellegét elfogadjuk, hiszen írni, kottát olvasni sem tudnánk nélküle. Azt már kevésbé, hogy minden új benyomásra vagy képzetre – bármely sajátos is – nem használunk új és új jeleket, így minden jelentés valójában „jelentésbokkal” egyenlő. Ez természetesen nem csak az irodalmi nyelvre értendő.

Ezen a ponton fonódik össze az amúgy ellentétekre felállított eredetiség és konvenció. Hiszen a legeredetibb, legegényibb gondolatokat is már ismert, használt jelekkel kódoljuk, lévén, hogy szándékuk a kimondás és nem az eltitkolás. Így azonban máris kötődünk valamihez, kapcsolódunk egy „eddig volt”-hoz, az, hogy mifélehez, természetesen erősen meghatározott társadalmilag és kulturálisan is. Ez azonban – s itt látom feloldódni az ellentétet – nem semmisíti meg az autenticitást, hiszen az eredetiség éppúgy konvencionálisan elvált jellemző (eltekintve az utánzásra törekvő korszakoktól), mint ahogy az önkifejezés (a cél ebből a szempontból elhanyagolható) is hagyományos szándék a művészetekben.

Valószínűleg – s ez már az esztétikai vetület – minél inkább sematizált, a jelrendszer minimumának használatára építő a művészi kifejezés, annál közérthetőbb. Ha a kifejezés eredetiségéről, igényességéről való lemondás e célt szolgálja, s nem jelzésértékkel bír, továbbá nem párosul az alkotófolyamat más stádiumában megjelenő autenticitással, létrejön egy szélesebb tömegeknek szóló, nem a „magas művészet” kategóriájába tartozó termék.

A „művészet nyelve – nyelv művészet” kitélt nem hangzatossága miatt érdemes vizsgálni.

Vajon egy jelrendszer magas fokú, igényes használatára elégséges feltétel-e a kifejezett „mondandó” műalkotássá válásához, a megfogalmazás eredetisége önmagában létrehozott autentikus művet?

Vagy kiválasztunk egy műalkotást, s vizsgáljuk jeleit, jelrendszerét?

S ily módon a „magas művészet” (megint egy kockázatos kifejezés) része lehet valami kifejezőeszköze milyensége ellenére, vagy mellett?

Mivel a mit? és hogyan? kérdésből a hogyan? a lényegesebb, így a – mivel és a hogyan? a választott kifejezőmódra utal – az utóbbi két kérdésre biztos, hogy nem a válasz.

S az első? A válaszom itt is nem, de már nem olyan biztosan, s bár az már nem – művészet nyelve témához tartozik, feltehető, hogy az eredetiség csak szükséges, viszont nem elégséges feltétele az „értékteremtő” műalkotás létrejöttének.

### **3) Mi a népművészet?**

Elemzett munkájában a művészettörténet egyfajta megközelítésül Hauser Arnold műveltségi szintek szerint határoz meg három pólust, a nép, a tömegek és a műveltek művészetét. Ezek közül most emeljük ki a nép művészetét, s mintegy emlékeztetőül soroljuk fel, kik is tartoznak a népművészet „alkotói és befogadói” közé. A hauseri definíció a nem művelt, nem városi-ipari néprétegek művészi tevékenységét veszi ide. Jóllehet a negatív definíció pontos kezeléséhez most itt kellene állnia a művelt rétegek jellemzőinek, azonban e dolgozat terjedelmi korlátai ezt nem teszik lehetővé.

Célom, hogy a Hauser által megalkotott kategóriáknak a jelenre vetítése milyen tanulságokat hordoz számunkra, milyen megkötésekkel, illetve kiegészítésekkel tudunk vele boldogulni.

Azért is lenne fontos ez, mivel a lezajlóban lévő értékrend-váltás nem hagyta érintetlenül a népművészet fogalmát, szerepét sem. Sokszor és sokféleképpen használjuk a fogalmat, s Hausert olvasva kiderül, hogy nagyon sok szempontból inkább „ráézésből” mondjuk ki, anélkül, hogy a mögötte álló tartalommal némileg is tisztában lennénk. Továbbvive ezt a gondolatot, azt is érdekes felvetnünk, hogy milyen lehet a kapcsolata ennek a népművészettről bennünk élő, „ráézésből táplálkozó” képnek egy olyan viszonylag jól megragadható fogalommal, mint amellyel Hausernél találkozunk.

Az első kérdés, mely a definíció láttán felmerül az, hogy vajon él-e még a népművészet, a nép művészet. Válaszként adódik, hogy nem. Hauser is eljut erre a következtetésre, mikor elveti annak lehetőségét, hogy a nagyváros legyen a népművészet új forrása. Hiszen a „nem-városi-ipari” jelző feltételez egy olyan réteget, melyet nem érintett, alakított át az ipar, az urbanizáció. Így, ha azt vesszük, hogy a népművészet szó hallatán legtöbbször a paraszti

kultúra ránk maradt emlékei jutnak eszünkbe, akkor ebben a tekintetben a bennünk élő kép nem áll messze Hausertől. Ő arra a megállapításra jut, hogy a mezőgazdasággal foglalkozó néprétegek az ipari forradalom után fokozatosan megszűnnek hordozói lenni a népművészetnek. A társadalom átstrukturálódásával, a kommunikációs lehetőségek kitágulásával úgy tűnik, hogy ezek a rétegek beolvadnak a népszerű művészet „létrehozói és fogyasztói” közé, különös hangsúllyal ez utóbbin. E folyamat időbeli lefolyása igen tág határok között mozog. Magyarország azok közé a területek közé sorolható, ahol a történelmi sajátosságokból fakadóan a hauseri értelemben vett „nép” fogalomnak viszonylag sokáig akadtak képviselői. A második világháború utáni időszakra tehető az a folyamat, melyben megszűnik az izoláltság, mely szerintem igen fontos sajátos tényezője a népművészetnek. Hauser azt mondja, hogy a városi tömegművészet szabványos, kommersz, könnyen terjeszthető. Azok a csatornák, melyek társadalmi és technikai szempontból lehetővé teszik a terjesztést, Magyarországon sokáig vártak magukra. A magyar társadalom a második világháborúig döntő arányban egy anakronizmusokkal teli agrártársadalom. A tradicionális paraszti életformától elindulva eljuthatunk a kapitalizált nagybirtokig, széles spektrumot járva be, s a várossal, városi-ipari réteggel tartott kapcsolatok szintjei is végleges eltéréseket mutatnak. De egyértelműen leszögezhető, hogy a huszadik század első felének Magyarországon értelmezhető Hauser népművészet fogalma, s ha csak például a palóc nagycsaládok zárt világára gondolunk, ismét megtaláljuk benne a „népművészettről alkotott képünk” egy darabját.

Ha azt állítjuk, hogy ma már nem terem népművészet, akkor a vég kezdetét a második világháború utáni időszak korántsem szerves úton végbement gazdasági-társadalmi átalakulásban kereshetjük. Ekkor a mezőgazdaság kollektivizálása, az iparosítás révén felbomlik a háború még meghagyta paraszti társadalom, s kialakul egy olyan kommunikációs csatornarendszer, melyen keresztül a menekülésre esélyt sem engedve beáramlott a szocialista kultúra, mely soha nem tagadta tömegkultúra jellegét.

Így a népművészetet adó réteg fokozatosan zsugorodott, még épphogy módot adva arra, hogy művészetet feljegyeztethessék az utókor számára. Mára a népművészet mindazok számára, akik nem olyan környezetből kerültek ki, ahol még megőrződtek a népi hagyomány elemei, vagy akik maguk indultak

el, hogy találkozzanak ezekkel, távolinak, idegennek tűnik. Nem, vagy nagyon ritkán találkozhatunk a megélt népművészettel, a népi életformával.

Különös, ambivalens érzéseket kelt bennük, ha ma találkozunk a népművészet alkotásaival. A közvetlen múltat idézik, ismerősek, de életformánkban talajukat veszítették – sokszor mégis új életre kelnek, hogy átértelmezve, a régi mellé új jelentést kapva akár teljesen új összefüggésben éljenek tovább.

Amikor tehát ma a népművészet egy-egy alkotását meg akarjuk ismerni, akkor annak „befogadásánál” az esztétikai értékelésen túl a megértés mélyebb szintjeihez hozzáegíthet, ha jobban belátjuk a népművészet tartalmát és helyét életünkben.

#### 4) A konvenciók szerepe

A művészet általános érvényű kritériumának, az eredetiségnek vizsgálatokor szükségszerű a konvenciók kialakulásának és változásának vizsgálata.

A konvencionalizmus Hauser értelmezésében bevált kifejezőeszköz egész sorának használatát jelenti, mely természetesen megkérdőjelezi az „első eredeti” létét, illetve a természet és művészet közötti kölcsönhatás milyenségét. E szerint „az első művészeti ábrázolás, ha ’találkoznánk’ vele, mint olyan, felismerhetetlen lenne, valami másnak tartanánk, mint ami lenni akar”.

Ha azonban kizárjuk annak lehetőségét, hogy a művészet igenis valamiféle „ősi nyelve az emberiségnek”, a hauseri alapkritérium, az eredetiség létjogosultsága válik kérdésessé, hiszen a jelekkel dolgozó művész értelmezésében szükségszerűen jut el a sematizmusig, ami konvencionalizmushoz vezet. Így a spontaneitás nem teremt semmiféle közölhetőséget és fogalmiságot, éppen ezért érthetővé a művet csak az eredetiségről való részleges lemondás teszi.

Hauser a művészetbeli konvenciók elleni harc lényegét – Nietzsche nyomán – a „vagy”-ban jelöli meg, mely arra irányul, hogy ne értsenek bennünket. Ez azonban csupán vágy marad, hiszen a konvenciók nem győzhetők le.

A művészet leginkább konvencionalizmusra hajló forma – a hauseri gondolatmenetben – a színház. Itt a legkevésbé egyértelmű ugyanis az a határ, amely a még hihető és a már illúzióromboló

mozzanat között húzódik. (Ha egy üres pohárból iszik a színész, nem ütközünk meg, ha azonban később szólal meg egy pisztoly, felháborodunk.) A konvencionalizmus másik fontos kiindulópontja itt még az az alapellentét, amely az eszményi létet képviselő dráma és a tapasztalás kellékeit (színészek, tér, idő) felvonultató színpad között feszül.

Hauser kiemeli a könyvolvasó képzeletbeli szabadságának nagyságát a nézőtérrel ülőével szemben. Minden szcenikai fikciót elfogadunk (lehet a színpad dolgozószoba vagy csatatér), tér és időváltásokat hiszünk el (egy függöny évek múlását jelképezheti, egy jelenetváltás kilométereket jelenthet), mondja Hauser, az alakok „beszéltetős” jellemzésében pedig hangosságot és hivatkozást lát.

Ez a konvenció azonban az, amely bár nevezhető konvenciónak, mégis szükségszerűség: a színházba járó ember ugyanis – az olvasóval szemben – egy leírt dráma mások (művészek) által színpadra állított formáját kívánja látni, s így lemond (nem is volt feltett szándéka) arról, hogy elképzeljen alakot, és helyszínt formáljon, hanem élvezzi a művészet adta lehetőséget: befogad egy elgondolást, egy megvalósítást. Természetesen ez a megformálás, a befogadás is lehet konvenciókkal terhes, minthogy általában az is, de a színház alapfunkcióját nem érinti. Éppen ezért a hauseri értelmezés további lépése, a drámai expozíció és megoldás kritikája (a legnagyobb konvenció), valamint a történelmi és földrajzi korlátok közé szorított konvenciók (a vers, mint forma, a férfiszínészek, ugyanazon színészre írt több szerep) már egy műfaj, a dráma kritikája, s éppen ezért műfaji konvenciók sorozata.

A színház konvencionalitása úgy, mint minden művészeti ágé jogos, de a dráma műfaji kritériumaival, valamint a „fantázia gúzsbakötésével” nem egyértelműen magyarázható, különösen cáfolja mindezt a 20. század drámairodalma, s a lázadó, megújuló, s valóban konvenciókkal szakító színjátása.

#### Hauser Arnold tévedéseit összefoglalva:

A színházi konvenciók leírásánál láthatóan egy nagyobb gondolatmenet részeként annak bizonyítására tett kísérletet, hogy a meglévő információkat olyan módon tárja elénk, hogy azok a rendszer egészét ne veszélyeztessék.

Mivel ez a gondolatmenet olyan alapvetésekkel rendelkezik, melyek nem feltétlenül felelnek meg a színházi konvenciók vizsgálatának – persze nem is ez a céljuk – adott és szándékolt félreértések vannak benne. Olyan tárgyi és ideológiai ferdtések és elhallgatások ezek, amik Hauser szándékát tükrözik.

a) Hauser szemében minden művészetek csúcsa a 19. századi nagyepika, ezen belül is a realista regény. Ennek világgépe, filozófiai háttere és ebből adódó értékrendje – elsősorban a valóság és a látszat megítélésében – ellentétes a színháztörténet legfontosabb korszakainak ezen fogalmakról alkotott képével. A művészetfilozófiai megítélést nehezíti az is, hogy Hauser tudatosan sarkítva használ bizonyos kategóriákat. A színházi konvenciókat történetüktől és tartalmuktól megfosztva egészen más kontextusban értelmezi.

b) Hauser a művészettörténetben a realista törekvések nagy harcát látja a látszati, széplélek művészet idealizmusával szemben. Ez újabb értékítéleteket hordoz magában. Művészeti és gondolkodási technikára lefordítva ez a mimézis és az absztrakció dialektikája, s nem kétséges, hogy művészet más-képp létre nem jöhet Hauser szerint. Ez a gondolkodás sarkított, hiszen a jelképhasználatot, mint az emberi tevékenységek, a nyelv, és a művészet alapvető elemét besorolja az absztrakció alá – Hauser itt célt rendel alá, azaz megvalósító eszköznek.

c) Ebből két logikus félreértés következik. Egyrészt a színházi konvenciók és a drámai konvenciók azonosítása, másrészt a színház népszerű művészetként való kezelése.

Az első esetben a két konvenciórend összefüggése és történeti összefonódásuk tagadhatatlan, ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a két rendszer egyetlenegy egységbe szerveződik. A színház nemcsak a dráma megvalósítása. (Ezt nemcsak történetileg könnyű bizonyítani, hogy melyik is volt előbb, de a modern színházi törekvések is ezt mutatják. Ld. mozgásszínház és rendezői szabadság!)

A második kérdésben az egységesnek kezelt színház- és drámatörténetben a tragédia és a komédia szembeállításával, ami történetileg nem helytálló – Dionüszosz ünnep, athéni drámaaverseny, középkori misztériumok betétei, Shakespeare... – próbálja leplezni Hauser a valódi problémát. Nem tagadja, nem is tagadhatja le a drámairodalom remekait, mégis a színházat, mint a szórakoztatóipar ősképet, a magasművészet megrontóját tudja bemutatni. Azon túl, hogy ez az értelmezés megint drámatörté-

neti érveket vonultat fel egy színháztörténeti kérdés igazolására, van egy ennél sokkal messzebbre vezető következménye is: olyan szembeállításokat eredményez, amik a drámaírókat művészként, a színészt és a rendezőt pojácaként, bábként, a közönséget pedig alantas, csak szórakozni vágyó tömegként jeleníti meg.

Itt látható, hogy ez nem színházi konvenció, hiszen a színház szempontjából az előadás úgy írható le, mint a néző találkozása a színészek és a rendező által életre keltett világgal. A dráma életre keltése az aktuális befogadás előfeltétele.

(Igaz ugyan, hogy a dráma el is olvasható, de ezt nem lehet igazán színházi konvenciónak tekinteni.)

### **Mi a színház? – ismételjük a kérdést**

A kritikai elemzés után szükségesnek tartom, hogy állításokkal bizonyítsam egy másfajta színházesztétika jogosságát, és a Hauser által leírtak helyére egy, a színházi szempontokat inkább figyelembe vevő elemzés alapjait megadjam.

Vegyük sorra, milyen filozófiai és milyen történeti, szociológiai, társadalomtörténeti elveket és érveket kell figyelembe vennünk. Tehát milyen alapja és milyen keretei vannak egy elemzésnek, ha filozófiai és szociológiai megközelítésben akarja leírni a színházat, mint önálló művészetet.

a) A pozitívista filozófia megjelenéséig a létező világ látszatolta és a transzcendens világ, mint az igazi realitás elfogadott filozófiai alap (Platon, Kant, Keresztények túlvilága). Ebben a felfogásban azok a fogalmak, mint Igaz, Jó, Szép egységet alkotnak. Akár platonai kategóriák, akár Isten attribútumai, mindig egy dolog három arcaként vannak jelen. Az emberi világban ezek, mint Hit vagy Erkölc, mint Tudomány, és mint Művészet vannak jelen. Ezek vezetnek el bennünket az igazi valósághoz. Ez a felfogás nem az általunk ismertre vonatkozik. Az Igazság és a Hamisság, a Valóság és a Látszat mást jelent.

A művészet út az Istenhez, vagy az igazság megismerésére szolgál.

b) A történeti kutatások mutatják be, de ez a szociológiában is ismert tény, hogy a színház az a művészeti ág, ami leginkább és legtovább megőrizte és felmutatta kapcsolatát a szertartással.

A fenti filozófiai állításokkal összevetve ebből az következik, hogy a színház: Tudás és Művészet, ami

erősíti a Hitet. A transzcendens világ megtestesülése jelenés, tehát minden vonatkozásában szimbólum. Intellektuális és emocionális élmény, ami elvezet a transzcendens valósághoz.

A színház olyan művészet, ami mind szereplőiben, mind szituációiban, mind cselekvéseiben szimbolikus, minden vonatkozásában a transzcendens világ és valóság jelképe megismételhetetlen megtestesülése, megnyilatkozása.

### A konvenció kiüresedése

A színház ilyen meghatározása válasz lehet a színészparadoxonra, és bizonyíték lehet önálló konvenciókkal rendelkező művészet státuszára. De nem magyarázhatja meg a Hauser és Diderot által feltett kérdések jogosságát.

Ezek a kérdések csak olyan feltételek között válaszolhatók meg, melyeknek megtétele esetén már nem elsősorban a színház, hanem sokkal inkább az egész esztétika, az embernek a világhoz való viszonya áll a középpontban. Önálló esztétika csak ott van, ahol a szép nem feltétlenül jó, és/vagy igaz!

A kérdés filozófia- és társadalomtörténeti megismeréséhez az adott dolgozat kerete nem elégséges, így csak arra vállalkozhatok, hogy néhány alapvető ponton ismertessem azt a változást, ami jogossá teszi a színészparadoxont.

a) Ahol a hit a hagyomány alapvető része, ott a megtanulás és a szocializáció folyamatához elengedhetetlen a szertartások gyakorlása. Ez a hithez vezető út.

b) Ahol viszont a hit alapja a rögzítettség (dogma), ott, ha ez feleslegessé teszi a szertartást, ellentmondásba kerül az elv és a gyakorlat, az írás és a szertartás. Itt a hit nem a hagyomány, hanem a hatalom része.

c) Ha pedig az írás és az írásbeli rögzítettség egyaránt alapja az uralkodó hatalomnak és az elfogadott hitnek, akkor minden mással szemben privilegiumot élvez. Így válik a színházból a dráma előadása, és Thália papjaiból csepűrágó utcai mimus!

d) Ebben az esetben azonban még tartható minden állás, hiszen a hit ugyan rögzítve és közvetítve, de benn rejlik az előadásban. Tehát még mindig a transzcendens világ megtestesülése, a világról folyó emberi gondolkodás szertartásos formája a színház.

Így adódik a válasz – szemben a hauseri felfogással –, a színházművészet nem másodlagos szere-

pű és tartalmú sem a művészetek sorában, sem a befogadók oldaláról.

### 5) Mi a művészetszociológia?

Hauser Arnold „A művészettörténet filozófiája” című könyvének bevezetőjében írja, hogy a művészet tudományosan három oldalról vizsgálható, a művészet három vonatkozása szerint: pszichológiailag, stílustörténetileg és szociológiailag. Itt, most figyelmen kívül hagyjuk a pszichológiai és stílustörténeti szempontot, ezen megközelítések leírását és egymáshoz való viszonyát, vizsgálódásunk csak szociológiai művészettanulmányozás lehetőségeire, korlátaira, előnyeire és hátrányaira irányul.

Szociológiailag vizsgálva a művészetet abból az alapfeltevésekből kell kiindulnunk, hogy a művészet aktív kölcsönhatásban áll a társadalommal: egyrészt a társadalom hat a művészetre, de ugyanígy a művészet is (vissza)hat a társadalomra. (Az, hogy ez a hatás-visszahatás hogyan is jött létre, tehát mi is hat mire, külön – ontológiai – tanulmányozást érdemel.) Ezen kettős vizsgálatot még megduplázza a művészet kétfokozatú mivolta, nevezetesen az alkotói és a befogadói vonatkozása. Ezek alapján összeállíthatjuk a művészet-társadalom viszony négyzetrácsát: a társadalmi alakulatok hatnak az alkotói és a befogadói tevékenységre, illetve az alkotói és a befogadói magatartás is folyamatosan alakítja a társadalmi tényezőket (a struktúrát, változásokat, stb.).

Hauser fent említett rövid bevezetőjében a vizsgálati négyzetből mindössze az alkotói tevékenység társadalmi meghatározottságát tekinti fontosnak. Emellett a szociológiai rendszerezésekben általában legkényesebb kérdésekre, az esztétikai érték társadalmi vonatkozásainak meghatározására tesz kísérletet, megpróbálva átfedni a műalkotás, mint önálló, zárt világ és társadalmi közeg (amelyben maga a műalkotás létezik) közti szakadékot. Ebből is látszik, hogy rövid tanulmányának nem célja a művészet átfogó szociológiai elemzése, mindössze annak igazolására vállalkozik, hogy a művészet egyáltalán vizsgálható szociológiailag. Ennek érdekében mutat rá Hauser arra, hogy a szociológiai vizsgálat képes olyan adalékokkal szolgálni a művészet megértéséhez, amelyek fölött mind a leíró stíluselemzésen alapuló, mind a pszichológiai vizsgálat elsiklik.

Ezen a ponton Hauser szemben találja magát egy, a művészetet vizsgáló összes tudomány számára

alapvető dilemmával, nem veszíti-e el a művészet, a művészi alkotás önmagában zárt egységéből adódó lényegi értékét azért, hogy ezt az egységet megbontja, figyelmen kívül hagyja, és általános sémáig egyszerűsíti a tudomány, a vizsgálhatóság érdekében. A művészet az esztétikai élményért van, ezt azonban kíméletlenül félresöpri a szisztematikus racionalitásnak hódoló tudomány. „A művészet minden tudományos vizsgálata a közvetlen – és végső soron pótolhatatlan – művészetélmény elvesztésével fizet az általa nyert ismeretekért.”

Hauser nem nyúl ehhez az esztéticizáló művészetfelfogáshoz, inkább függetleníti magát tőle: a zsenielméletre alapozva teljesen elkülöníti a két megközelítést, úgy véli, hogy a szellemtudományos és a társadalomtudományos tanulmányozás között választani kell. Ez nem egy ideiglenes, pillanatnyi választást jelent, nem azt jelenti, hogy nézzük történetiségben, társadalmi meghatározottsága szerint, az alkotói életúton keresztül a művet, aztán vizsgáljuk pusztán esztétikai formakategóriák alapján az alkotást, azon keresztül pedig művészi életművet. Nem: ez állásfoglalás, végleges állásfoglalás: vagy „spiritualisták” vagyunk, vagy „realisták”, a művészt vagy született tehetségnek nézzük, vagy életkörülményei, társadalmi helye és lehetőségei által alakított szakembernek: a kettő kizárja egymást.

Hauser nem kérdőjelezi meg a műalkotás immanenciájának, az esztétikai illúzióknak a létét, de tagadja, hogy ez lenne a kizárólagos, sőt akár a legfontosabb célja a művésznek. Elismeri, hogy a művészetre (magára a műalkotásra) rombolólag hat minden külső beavatkozás, bármilyen tudományos magyarázatkeresés. A művészet teljességéhez azonban esztétikai értéke mellett hozzátartozik társadalmi meghatározottsága is, kialakulásának, formálódásának minden történeti, gazdasági, kulturális mozzanata. Annak érdekében, hogy a művészet esztétikai értékének a tudományos megközelítés következtében bekövetkező szükségszerű rombolást semlegesítse, a szociológiai vizsgálhatóságot az egyedi alkotáson kívülre helyezi, a művészetet, mint történetileg létező alakzatot szemlélve. Ezáltal kettős tulajdonságot és kettős feladatot feltételez a művészet számára: egyrészt (mint műalkotás) egyediségében egységes egész és esztétikai élményt nyújt, melyet a leíró stíluselemzés vizsgálhat, másrészt (mint történeti alakzat) egy folyamatba ágyazódik, mely vizsgálható a rá ható erők eredőjeképpen.

Amennyiben a tudomány (például a szociológia) a műalkotást vizsgálja, „legfeljebb a műalkotásban felfedezhető világnézeti elemeket vezetheti vissza létjellegű eredetükre, de ha azonban a művészi teljesítmény jelentőségéről van szó, kizárólag ezeknek az (formai) elemeknek a megformálása és kölcsönös viszonya a döntő”. Hauser szerint a két szempont összeegyeztethetetlen: „Vágyalom, a kalokagathia eszményének hiú utórezgése csupán, hogy társadalmi igazságosság és művészi érték valamiképpen találkozik, és hogy a műalkotások létrejötte nek társadalmi körülményeiből valamiféle következtetést vonhatunk le a művészi eredményt illetően.”

Hauser szerint tehát a mű társadalmi jelentősége teljesen különbözik esztétikai értékektől. Ennek alapján a művészetszociológiának is különböznie kell a szellemtudományoktól: míg ez utóbbi értékhangsúlyok alapján áll, a társadalomtudományos gondolkodás genetikus kutatási módszerekkel dolgozik.

A művészetszociológia azonban, szemben a legtöbb szociológiai diszciplínával, két oldalról is meg kell, küzdjön az érték-központú gondolkodás szorításával. A művészet azon felül, hogy állandóan születő és hagyományozódó értékek felől közelítjük meg (mint befogadók), ráadásul maga is értékek alapján, értékek közvetítésére jön létre. Minden művészetben a művészet bármely megnyilatkozásában kaotikusan keveredik az esztétikai és társadalmi érték, kölcsönösen meghatározza egymást. Ezek alapján tehát a művészet érték-központú esztétikai formaelemzése és szociológiai szempontú elemzése, nemcsak hogy nem zárja ki egymást, de csakis együtt, egymást kiegészítve közelíthetnek a művészet teljes megismeréséhez. A szociológiai vizsgálat számára az objektivitást nem az értékek kirekesztése, hanem az értékek által meghatározott, illetve a teljesen értékmentes mozzanatok különválasztott vizsgálatát követő teljes szintézis adja meg.

## Bibliográfia

- Hauser, Arnold (1966): *Im Gespräch mit Georg Lukács*, München, Beck, 136 p.
- Hauser, Arnold (1918): *Az esztétikai rendszerezés problémája*. Athenaeum, Budapest, Franklin nyomda, 29 p.
- Hauser, Arnold (1970): *Adolf Sommer megidézése*. Bukarest, Kriterion, 120 p.

- Hauser, Arnold (1964): *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, Beck, 425 p.
- Hauser, Arnold (1980): *A modern művészet és irodalom a reneszánsz válság óta*. Budapest, Gondolat, 519 p.
- Hauser, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája*. Budapest, Gondolat, 335 p.
- Hauser, Arnold (1980): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest, Gondolat, v1 423 p. v2 437 p.
- Hauser, Arnold (1968-69): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest, Gondolat, v1 403 p. v2 422 p.
- Hauser, Arnold (1982): *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat, 894 p.
- Hauser, Arnold (1958): *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, Beck, 463 p.
- Hauser, Arnold (1987): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Dresden, Verlag der Kunst, v1 427 p. v2 437-918 p.
- Hauser, Arnold (1958): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, v1 536 p. v2 586 p.
- Hauser, Arnold (1978): *Soziologie der Kunst*, München, Beck, 824 p.
- Hauser, Arnold (1974): *Soziologie der Kunst*. München, Beck, 818 p.
- Hauser, Arnold (1978): *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest, Akadémia Kiadó, 118 p.
- Hauser, Arnold (1957): *The social history of art*. New York, Vintage Books, v1 267 p. v2 225 p.
- Nyíri, Kristóf (1978/8): Látogatóban Hauser Arnoldnál. *Létünk*, máj-jún. 3. sz. 99-125 p.
- Wrauke, Martin (1978): Erfahrungen eines Jahrhunderts. Zum Tod dem Kunstsoziologen Arnold Hauser. *Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland*, febr. no. 26., 21 p.