

Elsődleges, másodlagos és harmadlagos források

Egy életmű hasonlóan jelentős összetevői
és az elméletírói praxis*

Tanulmányom egyrészt azt állítja, hogy a különböző szinteken katalogizálható források egyaránt és hasonlóképpen fontosak egy mű vagy egy teljes életmű gondolatainak rekonstrukciójában és ezáltal érthetőbbé tételében. Másrészt pedig azt, hogy ezek a források egymást kiegészítve azt is érhetővé teszik, hogy a vizsgált gondolkodó, elméletíró mit gondolt az elméletalkotásról, vagyis *hogyan vélekedett a gondolkodói praxisról* magáról. Ez utóbbi az előbbinél jóval több, és értékkomponenst is tartalmaz. Azok, akik elméletet írnak, sokszor nem csak arról forgalmaztak eszméket, hogy hogyan érdemes a történeti vagy szisztematikus anyaghoz nyúlni gondolataink kifejezése érdekében, vagyis, hogy milyen információkat tekintsünk fontosnak, és milyeneket ne. A tudatos elméletíró arról is tudást forgalmaz, hogy hogyan érdemes látnunk azt a világot, amelyben ő elméletíróként fellép. Az elméletírói teljesítmények, filozófiai szövegek mögött nagyon

A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézetének posztdoktori kutatója. Email: zuh.deodath@abtk.hu

* Köszönet illeti Varga Péter Andrást, aki a tanulmány írása során közvetlen segítségemre volt azzal, hogy az írás főhőse, Hauser Arnold hagyatékának a BTK Filozófiai Intézetében őrzött része digitális feldolgozását technikailag és szakmailag is ösztönözte. A digitalizált anyagok kutatási célokból azóta elérhetőkké váltak a Magyar Filozófiai Archívum honlapján: < <https://www.magyarfilozofia.hu/hu/person?pid=520> > ; utolsó letöltés: 2020. február 28. Hauser Arnold recepciójának virtuális archívumát az NKFIH PD 121426-os számú projekt keretében kezdtem el feldolgozni még 2016-ban. A hozzáférésért köszönet illeti Markója Csillát, aki Hauser hagyatékának elérhetőségéről tájékoztatott, illetve Hauser Arnold örököseit: Borus Rózsát, a tudós özvegyét, és Borus Juditot, akik minden rendű forrást a rendelkezésemre bocsátottak, és azokat őrzés végett felajánlották a BTK Filozófiai Intézetének. Megjegyzéseikért köszönet illeti Demeter Tamást és Varga Péter Andrást, akik hozzájárultak ahhoz, hogy az időközben megszületett tanulmány is több ponton jobb, világosabb legyen. A jelen tanulmány írása során az MTA BTK *Lendület Morál és Tudomány Kutatócsoport* tagja voltam.

sokszor van egy implicit, a szó szoros értelmében vett *világnézeti* álláspont, amely – lévén hogy implicit – nem mindig kerül felszínre.¹ Aki ezeknek az elméletirői teljesítményeknek a történetével foglalkozik, az – ha kitaróan végzi a munkáját – nagyon sokszor ilyen világnézeti összetevőket fedez fel a vizsgált író, gondolkodó gondolatait közvetítő források révén. Hogy ez hogyan fogalmazható meg pontosabban, arra hamarosan kitérek. Mindenesetre világnézeti összetevőkön itt az elméletalkotói praxis azon aspektusait értem, amelyek azt mutatják, hogy bizonyos vélekedések szerint hogyan kell „jó”, „teljesítőképes” elméletet írni.

A gondolatmenet egyszerű sémát követ: először különbséget tesz az elsődleges és másodlagos historiográfiai források között; azután a harmadlagos források révén megvilágítható, úgynevezett „kétfajta relevancia” problémáját tárgyalom (a *kétfajta relevancia* megkülönböztetése tanulmányom tulajdonképpen mondanivalója); végül pedig esettanulmányokon keresztül példázom az utóbbi különbségtételt. Ha az elméletalkotó valóban általános támpontokat is kíván adni egy, a sajátjánál nagyobb tudásanyag átfogó értelmezéséhez, akkor ezt határozottan jobban meg tudjuk érteni két, Hauser Arnold kapcsán felvezetett példán és annak tanulságain keresztül.

- 1 A világnézet fogalmának megértésében két komponenst tartok meglehetősen fontosnak. Az egyik (1) az, hogy mindig léteznie kell valamilyen élményanyagnak, amelyen egy adott korszak szereplői, vagy egy korszakokon átívelő csoportosulás, akár laza szellemi közösség tagjai osztoznak. A másik (2) pedig az, hogy ezek az emberek mindig az adott élményanyagot rendezve alakítanak ki egy konceptuális hálót (tipikus fogalmak katalógusát) arról, hogy milyen általános elvek szerint, milyen értékek szerint kell ezt világot szemlélni. A világnézet tehát alapvetően nemcsak szubjektív választás kérdése, hanem annak a közösségnek a primer gondolkodási mintázatait jellemzi, amelyben bizonyos típusú emberek írásra, alkotásra, de akár egyszerűen valamilyen tudományos eljárás mód, akár vallásos hit, akár politikai vélekedés megerősítésére szánták el magukat. Ezt, a meghatározó ítélőerő kanti koncepciójához talán a legjobban hasonlító, szociologizáló felfogást igen sokan tették magukévá a 20. században, mind annak képviselői, mind pedig annak kritikussai. Magyarul lásd ehhez: Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a 20. században*. Századvég, Budapest, 2011, különösen: 91–110. A világnézet nehezen definiálható fogalmának három (relatív, kategoriális és fenomenológiai) elméleti szempontjáról lásd: Jerome Ashmore: *Three Aspects of Weltanschauung*. *The Sociological Quarterly*, 1966 (7):2, 215–228. Fontos az, amit Ashmore tanulmánya végén mond (228.): „Kívánatos, hogy a világnézet bizonyos súllyal essék latba a társadalmi vizsgálódások során. Legyen ez a vizsgálat bár értékmentes vagy értékorientált, a normák és értékek a társadalmi csoportokba ágyazódnak, az értékelés pedig az emberi természet egyik legállandóbb viszonyulásmódja. A világnézet az elsődleges ágens akkor, amikor normákat és értékeket kell meghatározni, vagy néha lehet, hogy egyenesen azonos ezekkel. Ha tehát az előbbiekről elismerjük, hogy megalapozzák a társadalmi rendet, akkor a világnézetről is el kell ismernünk ugyanezt.”

Másodlagos és harmadlagos források, illetve ezek jelentősége

Adott egy összefüggés, amelyben egy, gondolkodókkal és elméleteik sorával foglalkozó történetíró egy bizonyos szerzőt vizsgál. A vizsgált szerző jelentős és kevésbé jelentős munkái, könyvei, tanulmányai és értekezései mellett leveleinek, kéziratainak, feljegyzéseinek és az úgynevezett „első vázlatoknak” nagy jelentősége van gondolatainak megértése szempontjából, sőt bizonyos esetekben legalább olyan nagy, mint maguknak a primer munkáknak. Ez utóbbi forrástípusokat szokás *másodlagos*aknak nevezni. Az erről szóló diskurzus nem új keletű,² és sokak azt is joggal domborítják ki,³ hogy az elméleti szövegek forrásanyagának szinte mindig lehetséges kell legyen valamiféle közvetlen befolyása az ismertebb primer műre. Pontosabban arra, ahogyan az tartalmilag és konceptuálisan felépül. A másodlagos források éppen arra mutatnak rá tehát, hogy egy jól ismert gondolat hogyan is került előtérbe. Vagyis egy explicit motívum, érv, gondolatmenet háttéréről és felbukkanásának körülményeiről tudva fontos részleteket tudunk meg magának a gondolatnak a szerkezetéről, annak tartalmi elemeiről is.

- 2 Lásd ehhez közvetlenül: Felix Gilbert: *Intellectual History. Its Aims and Methods. Daedalus*, 1971 (100):1, 80–97. Gilbert itt egészen világosan definiálja a másodlagos forrásokat, illetve kijelöli azok szerepét: „Az új [történetírói – beszűrés tőlem, Z. D.] módszerek szorosan összefüggének az új források feltárulásával. Egy értelmiségi figura élettörténetének megírásában az az anyag, amely másodlagos jelentőségűnek tűnt – vázlatok, részletek, előadásjegyzetek, magánlevelezés – jelentősékké váltak, hiszen ezek rámutathatnak arra, hogy a vizsgált eszmék hogyan érlelődtek ki.” (90.) A társadalomtörténet mint eszme- és elméletalkotó, valamint az ezeket használó egyének és közösségek (=értelmiségiek) története természetesen ennél jóval komplexebb. Nem kívánok ennek szakirodalmáról itt részletes beszámolót adni. Felfogásom szerint az, ami ebből filozófiatörténetileg, pontosabban a különböző tudásterületek filozófiája szempontjából lényeges, az lényeges az egyes tudásterületek szempontjából is, mivel a tudást előállító aktorok mindig valamilyen összeköttetésben vannak más, másfajta tudást előállító aktorokkal. Ezek a szereplők pedig nem feltétlenül kortársai a vizsgált személyeknek, személyeknek. Lehetnek például a mindenkori hagyományból ismert alakok. Sőt, lehetnek olyanok is, akik bár kortársak, de relevanciájuk az elméletíró személyes döntésének köszönhetően állt elő és növekedett meg; vagyis: a tudás-előállítás adott területének szakszerű műveléséhez nem lett volna szükséges őket okvetlenül felhasználni. Ernst Gombrichnak például nem volt okvetlenül szüksége arra, hogy majd minden módszertani fejtegetése során hivatkozzon a módszertani individualizmus popperi gondolatára. Hiszen egy művészettörténész intuitív módon is lehet filozófiai értelemben módszertani individualista, ha célja az, hogy pályatársainak mondjon valamit a tudományos felfedezés logikájának lokálisan érvényes módozatairól.
- 3 Lásd legújabban: Varga Péter András: *Mi a filozófiatörténet? Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 2020.*

Az egyik legfontosabb érv mellett, hogy ne csak a már publikált vagy a publikálásra előkészített anyagot használjuk egy filozófiai (vagy bármilyen elméleti) gondolat rekonstrukciójában, az, hogy ilyenkor a szerző nem a közlésre kiválasztott orgánus számára, vagyis nem annak szerkesztői és bírálói számára ír. Tehát több eszközzel élhet, mint amit egyébként természetszerűleg engednek neki. De még ez sem a legpontosabb megfogalmazás, hiszen egy szöveg minőségét pozitív irányban is befolyásolhatja az a környezetünkről szóló tudás, amelynek figyelembevételével, és amelyre való tekintettel írunk.⁴ Sokkal inkább úgy kell fogalmazni, hogy ilyenkor a szerző másképpen képes kötetlenebbül, így pedig világosabban fogalmazni. Ez a fajta fogalmazásbeli világosság vagy „világosfejség” akkor bontakozhat ki igazán, amikor szerzőink valamilyen kritikára válaszolnak. Ennek is fontos összetevője, hogy a kritikákra adott válaszok (és egyébként a kritikák, recenziók maguk szintúgy) nem ugyanolyan szűrőkön mennek keresztül, mint az egyéb tétellel rendelkező teoretikus cikkek.

Az úgynevezett harmadlagos források azonban ennél jóval sokszínűbbek, és sokszor egyáltalán nem autográfok. Itt bármi szóba jöhet az egyszerű sajtóhírektől, beszámolóktól az újsághirdetéseken, reklámokon, filmekben, utcai és rendezvény-plakátokon át minden olyan dokumentumig, amely egyáltalán köthető egy gondolat megjeleníthetőségéhez. Mindegyik tartalmazhat azonban olyan komponenst, amely a művet nemcsak a benne foglalt szűkebb értelemben tematikus, műfajszerű gondolatok szempontjából teszi érdekessé, hanem valami más szempontjából is. Válaszokat vagy válaszkezdeményeket tartalmazhatnak nemcsak arra a kérdésre, hogy egy elsődleges elméleti tétellel bíró szöveget miért érdemes olvasni, hanem arra is, hogy ezeket miért és hogyan érdemes írni. Ezek a gondolatok a vizsgált primer és megjelent szövegekben sem feltétlenül explicitek, főleg azért nem, mert a szerző nem erről írt, legfeljebb ebbe az irányba vezető gondolatok is kerültek a szakmai játék szabályai szerint megírt, viszonylag szigorúan formált textusba.

4 Ahogyan a lejjebb idézett Hauser Arnold (*A művészettörténet filozófiája*. Gondolat, Budapest, 1978) jellemzi a helyzetet egy ponton: „[...] aki a játékban részt vesz, nem érzi, hogy a szabályok zavarnák, szabadon mozog az adott határok között. [...] És ahogyan egy játékos is csak annyira játszhat jól, amennyire ellenfele engedi, a művészi teljesítmény is mindig összecsapás eredménye, ahol az egyik oldalon a művész akarata és alkotó tehetsége áll, a másik oldalon pedig az adott feltételek, kifejező eszközök és konvenciók.” (333.) A szabálykövetés problémáját mint a társas viselkedés pozitív-produktív aspektusát és ezen keresztül mint a tudásszociológiai vizsgálatok egyik fontos kiindulópontját tárgyalta újabban: Sivadó Ákos: Reassessing the Rules of the Game: Max Weber and Peter Winch on Rule-following. *Journal of Classical Sociology*, 2020 (20):1, 43–63.

Kétfajta relevancia problémája

Állításom szerint a nem primer filozófia- és egyéb elméletttörténeti források kétféleképpen is relevánsak. (a) Egyrészt a cél az, hogy közvetlen és közvetett forrásokból összerakjunk egy egészet egy adott gondolat vagy érvmenet, és végeredményben: életmű érthetősége szempontjából. Másrészt (b) azt is meg kell tudnunk mondani, hogy az elemzett szerző, gondolkodó arról is alkotott-e fogalmakat, ahogyan az elméletírói praxisát művelte: nemcsak arról, van szó, hogy megállapítsuk: szerzőnk módszertanilag tudatos volt (b1), hanem arról is, hogy megmondjuk: mit gondolt arról, hogyan és milyen formában érdemes gondolkodni, milyen könyveket kell írni (b2), milyen műfajokat kell előnyben részesíteni, és végeredményben: hogyan kell látni azt a világot, amelyben az elméletírásnak jól formált helye van.

Ilyen, itt a második típusba sorolt relevancia feltérképezésével egy ideje mind többen foglalkoznak a csillagászati metafora révén megnevezett, tudás- és értelmiségszociológiai gyökerekkel rendelkező historiográfiai ernyőirányzat, vagyis a „konstellációkutatás” keretében.⁵ A konstellációkutatás két alapvető sarokköve az úgynevezett hiányzó láncszemek (*missing links*) keresése (a), és olyan kreatív impulzusok beazonosítása, amelyek hasonló témákon gondolkodókkal való interakciók révén jöttek létre (b). Az ilyen típusú vizsgálat fő felvonulási területe a német idealizmus kutatása volt, de a diskurzus nagyon gyorsan metodológiai síkra terelődött. Főleg a két világháború közötti tudásszociológia fogalomrendszeréhez közelítették a hasonló jellegű vizsgálódások teoretikus apparátusát.⁶ Az elemzésekben nagy súllyal estek latba a „problémakeretek”, a „probléma keretfeltételei”, a legkülönbözőbb alkotói és társadalmi „mintázatok” (*Figurationen* – Norbert Elias), valamint értelmiségiek

5 A terminus eredetéként Dieter Heinrichnek a német idealizmus kialakulásáról szóló nagymonográfiáját (*Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus, 1790–1794*. 1–2. kötet. Suhrkamp, Frankfurt/M, 2004) szokás kiemelni, mely mind a nyilvánvalóan kérdéses gondolkodói folytonosság, mind pedig a törésvonalakat, ellentmondásokat áthidaló zseniális egyéni választások historiográfiai lehetőségeit elégtelenként jelöli meg. Heinrich egy korszak teoretikus gondolkodói teljesítményeit (filozófiai ismeretelmélet, filozófiai ontológia és metafizika) egy korszak szakgondolkodói teljesítményei (teológia, vallásbölcselet, irodalom) révén sokkal érthetőbbnek mutatja.

6 Lásd: Martin Mulrow: Zum Methodenprofil der Konstellationsforschung. In uő – Marcelo Stamm (szerk.): *Konstellationsforschung*. Suhrkamp, Frankfurt/M, 2005, 74–97.

„konkurenciahelyzetei” révén megvalósuló egyensúly (Mannheim Károly). Ezek feltérképezésében két szempontot kell érvényesíteni:

(a) kortárs perspektívából kell szemlélni a problémaegyütteseket (vagyis olyanból, amely a korabeliek számára nem vált közvetlenül világoossá);

(b) le kell építeni az ágensek önreprezentációinak relevanciáját, legalábbis erős kritikával kell azokat szemlélni (nem az a fontos, hogy ők hogyan látták magukat, hanem az, hogy mi hogyan tudjuk összerakni az ő gondolkodásmódjuk alapelemeit).

A megfelelő „konstellációkutatáshoz” ugyanakkor két dolog kell: nagy mennyiségű és változatos anyag, valamint színvonalas interakciók (viták és eszmecserek) dokumentumai.⁷

Ebben a konstellációkutatás nem különbözik az *új kánon* beazonosíthatóságának keretfeltételeitől. Minden kánon teljesítőkétségének ez a két alapvető kritériuma: egyrészt elegendő primer anyag kell, amely másrészt ráadásul kellően színvonalas is ahhoz, hogy kívánatos legyen azoknak, akik eszerint a kánon szerint kívánják egy adott kor teljesítményeit szemlélni. Kánonalkotás esetében tehát kétségtelen, hogy nemcsak egy gondolkodó, gondolat vagy sarkalatos mű megértése a cél, hanem valami más. Általános irányelvek azzal kapcsolatban, hogy bizonyos dolgokat hogyan, milyen szemszögből érdemes látni, és hogy ez a szemszög ne csak a szűk vizsgálódási területünkre, hanem az azzal összefüggő tágabb kontextusra is alkalmazható legyen.

Az új kánonok ugyanakkor „vagy termelődnek organikusan, vagy pedig nem”, és ez utóbbi esetben természetes igény merül fel arra, hogy ezeket a kánonokat megalkossák.⁸ Amikor van kellő mennyiségű és színvonalas, egy alternatív kép megalkotására alkalmas anyagunk, de még nem alkották meg azt a kánont, amely képes az eddigi kánon kiszorítására, akkor előbb-utóbb megjelenik az igény arra, hogy ezt a kánont

7 A konstellációkutatás ilyen irányú tendenciáit vitatták is. Nem annyira az eddig nem is gondolt hatások aprólékos azonosítása a lényeges, hanem annak az általános és *minimális* keretnek a rekonstrukciója, amelyen belül egy elméletalkotó tevékenykedni tudott. A pozitivista historiográfiákból örökölt hatástörténeti vizsgálat ebből a szempontból még mindig meglehetősen domináns perspektíva: az értelmiségi hálózatok feltérképezése maga is egyfajta kiterjesztett hatástörténeti vizsgálat. Ehhez képest bizonyos helyzetekben érdemes elfelejteni a kreativitást magyarázó hatásmechanizmusokat, illetve a hatásokat megszüülő hálózatokat. Inkább azt kell azonosítani, hogy mi volt a vizsgált új szellemi teljesítmény néhány világosan azonosítható feltétele, és hogy ezekkel hogyan tudott bánni a vizsgált személy. Lásd ehhez: Günter Zöller: Aimez-vous Brahms? Fragen und Vorschläge an die Konstellationsforschung. In Mulsow-Stamm: i. m., 181–187.

8 Demeter Tamás: A szociologizáló hagyomány körvonalai. *Országút*, 2020:8, 13–16.

valaki létrehozza. Esettanulmányaimban is erre az aspektusra igyekszem összpontosítani. Mindegyik esetben olyan narratíva bontható ki a rendelkezésünkre álló, kellően nagy mennyiségű anyagból, amely egyrészt kikíváncozik onnan, másrészt pedig tudományos-általános világnézeti szempontból is hasznosíthatóvá teszi azokat a szerzőket, akiket eddig csak bizonyos kérdések fényében olvastunk.

Esettanulmányok

Az itt következő esettanulmány-összefoglalók saját kutatói tapasztalatomból származnak, és jól példázzák az eddig jelzett forrástípusok kiemelt használhatóságát. Hogy egy bevezető példát említsek: a különböző rendű források például igen fontosak Edmund Husserlnek a fenomenológiai „áttörés”, vagyis a *Logikai vizsgálódások* (1900–1901) előtti korszakának megértéséhez. A korai írások (1891–1900) relevanciája nem lett volna nyilvánvaló számomra akkor, ha nem ismerkedem meg 1891-es habilitációs értekezésének, illetve a hallei nosztrifikációs folyamatban szerepeltetett aritmetikai-filozófiai értekezésének (1887) összes szövegváltozatával és ennek egészen nagy recepciójával. Így vált nyilvánvaló Husserlnek a Carl Stumpfhoz, és Stumpf bizonyos filozófiai kulcsgondolataihoz fűződő viszonya is.

Az emberi megismerőképességek korlátoltságáról szóló nézetei itt nem csak triviálisan fontosak, hanem a legérdekesebbnek számomra filozófiai szempontból bizonyultak. A megismerőképességek korlátozottak ugyan, de egészen bonyolult, absztrakt, sőt üres fogalmakról is értelmesen tudunk beszélni. Miért van ez? Ezeket a korai, mély filozófiai kérdéseket az említett munkákból sikerült rekonstruálni, és összerakni azt a történetet, amelyben a speciális matematika-filozófiai témákkal dolgozó, pályakezdő Edmund Husserl filozófiai-antropológiai affinitásai kibontakoztak. Illetve ebben is felmerül már annak a kérdése, hogy milyen szűrőn keresztül kell a filozófiai problémák történetére tekinteni. Husserl későbbi aprólékos reflexiói arra, hogy hogyan kell az emblemikus filozófiatörténeti teljesítmények (Descartes, Hume, Kant) önreflexiója révén újratekinteni a filozófia művelését, hasonló felütéssel éltek. Rá kell eszmélni a filozófiai elméletalkotás bizonyos alapkérdéseire ahhoz, hogy releváns filozófiát tudjunk művelni. És ennek fontossága számtalan szakosodott filozófiai elemzésben (logika, matematika, jeltan, természettudomány) bontakozik ki, amíg kiderül, hogy a legspecifikusabb kérdések végeredményben általános, a teljes vizsgálat értelmét meghatározó kérdésekhez vezetnek. Husserlnek bizonyos metafizikai kérdések iránti fogékonysága, illetve az aprólékos ismeretfilozófiai vizsgálatok iránti elkötelezettsége olyan

kettős pedigre, amelynek összeegyeztethetőségét valahogyan meg kell érteni. És ez másodlagos (kéziratok, levelezés) vagy harmadlagos források (hivatali, adminisztratív papírkötegek) híján, ha nem is lehetetlen, de hosszú, és kétségekkel teli spekulációt kíván.⁹

Hauser Arnold és viszonya a filmszinkronhoz

Hauser Arnold művészetelméleti munkássága kapcsán több kérdés merül fel. Ezek közül a legfontosabb saját elméletírói módszerének kérdése, illetve „baloldali” vagy „konzervatív baloldali” (polgári marxista) világlátásának értelmezhetősége.

Az bizonyos, hogy művei nem a művésztörténet kutató összefoglalói, sem művészetfilozófiai, illetve esztétikai értekezéseknek nem tekinthetők (nem érdeklí például néhány esztétikai alapfogalom, mint amilyen a szép vagy a fenséges). Viszont nagyon nagy hangsúlyt fektet arra, hogy azonosítsa: melyek azok a fogalmak, amelyek a „jó” művésztörténet írását lehetővé teszik. Ezek a realizmus, természetűség, stílus, társadalmi háttér, társadalmi beágyazottság és – egy marxistától semmiképpen, de egyébként mégis meglepő módon – az „osztályharc”. A művésztörténeti módszer filozófiai igényű megközelítései ismerősek lehetnek olyan szerzők tollából, mint Heinrich Wölfflin vagy Alois Riegl, de mit ad hozzá ezekhez az osztályharc tárgyalása? Mielőtt erre visszatérnék, nézzünk meg egy másik kérdést, és pedig azt, hogy miként viszonyul Hauser a filmek terjesztésének gyakorlati területéhez.

Hausernek a filmszinkron problémájához való vonzódása teljesen liminális problémának tűnik, és látszólag olyanak, amely csak azokat érdekelheti, akik ezzel *akarnak* foglalkozni.¹⁰ Ennek ellenére ez koránt sincs így.

A kiindulópont mindebben szerzőnk egyik klasszikus önreflexiója: a két világháború között Hauser egy filmforgalmazó vállalatnál dolgozott, amely a gyakorlati megfigyelések, a film (mozgóképek) – közönség (tehát más szavakkal: a termék–fogyasztó) viszony közeli szemmel tartása miatt „a szociológus laboratóriumává vált”.¹¹

9 Ez a történet egyszerűsített változata: tételesen lásd Zuh Deodáth: *A kontinentális filozófia kezdetei. Esztanulmány a korai Edmund Husserlről*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2013; különösen: 37–72.

10 Lásd például saját cikkemet: „A közönség még mindig jobban kedveli a takarékosan feliratozott filmeket, mint a szinkronizáltakat”. Hauser Arnold mint kereskedő a filmfeliratról és -szinkronról. *Korunk*, 2016 (27):6, 88–93.

11 Ezek Hauser szavai, amelyet egy interjújában mond. Vö. Szellemi érelődés. Beszélgetés Hauser Arnold és Christian Gneuß között az új magyar kultúra alapjairól. In uő: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Akadémiai, Budapest, 1978 (eredetileg 1973.), 27–43. Különösképpen: 34.

Alfred A. Knopf *Publisher*

NEWS OF BORZOI BOOKS

FOR RELEASE: Upon receipt

November 7, 1951

FROM: William Cole

FROM STONE AGE TO FILM AGE

A lifetime of study, followed by ten years of intensive research and writing, have gone into Arnold Hauser's "The Social History of Art," a two-volume, thousand-page work that Alfred A. Knopf publishes on November 12. Dr. Hauser writes of the permanent monuments of Western culture, from the wall paintings of the Old Stone Age to the poems of Valéry and the movies of Eisenstein. His aim is not only to place the various artistic movements in their proper setting, but to show the development of these movements and styles out of their particular social situations. He shows how changes in technology, the social structure, and class relationships worked changes on men's souls and opened up new regions of exploration to the artist, suggested new concerns and problems, and provided new equipment and techniques.

Arnold Hauser was born in Hungary. He has studied the history of art and literature at the Universities of Budapest, Vienna, Berlin, and Paris, and spent two years in Italy doing research on the history of Classical and Italian art. In 1938 he left the continent and settled in London. Since 1924 one of his major interests has been the problem of the film. He felt that here was a test case for the most vital problems of art—a case that offered the opportunity to study the birth and first developments of a new art in, as it were, a laboratory.

501 MADISON AVENUE

NEW YORK 22, N.Y.
(Telephone: MUrray Hill 8-0600)

1. ábra – Az Alfred Knopf kiadó különböző sajtóorgánumok számára kiküldött hirdetése A művészet és az irodalom társadalomtörténete (1951) rövid tartalmi összefoglalójával – Hauser Arnold hagyatékában.

Látványosan ebben nincsen semmi különös: ami Balázs Bélának és Siegfried Kracauernek a napi filmkritika-írás volt (és a filmről szóló nyomtatott anyagok recenziálása), az volt Hausernek a filmforgalmazás: gyakorlati leletanyag az elméleti konklúziókhöz, amelyek mindig később születtek meg. A gyanú ugyanakkor felmerül: miért kell ennek a gondolatnak ilyen jelentőséget tulajdonítani; illetve ezen kívül: mi értelme van ezt a naiv szociológia-elméleti retrospekciót megtenni?

A Hauser Arnold hagyatékából előkerült dokumentumok tanulsága tanúsága szerint az 1951-es áttörést hozó sikerkönyvnek, vagyis *A művészet*

és az irodalom társadalomtörténetének¹² a recepciója rendkívül sokszínű és szerteágazó volt. A könyv előzményeiről főleg idős korában hangoztatott élettörténeti részlet (a szociológusként megélenkülő filmforgalmazó toposza) annak egyik amerikai hirdetésében, reklámanyagában konkrétan megjelenik (lásd pl. 1. ábrát), de az is kiderül, hogy ezt már egy kiadói célból írt angol nyelvű curriculum vitae-ben is leírta már.¹³ A másodlagos források tehát azonosíthatóvá teszik ennek a gondolatnak az eredetét. Viszont ebben az önéletrajzban nem mond el valamit, ami csak az Osztrák Nemzeti Könyvtár fiáléjának, az Osztrák Színháztörténeti Múzeum könyvtárának egyik kartotékjából derül ki. A kérdéses időszakban Hauser különös figyelmet szentelt a szinkronizált és a feliratozott filmek különbségének. Hauser nemcsak forgalmazta a filmeket Ausztriában (amelyek ráadásul az ő közvetítésében feliratozottak voltak), hanem maga is írta, javította a feliratozási szövegekönyveket. Miért tett volna ilyet, miért dolgozott ilyesmiken saját cége számára, a költséghatékonyság teljesen plauzibilis, de nem túl izgalmas indokán túl? Hauser erre nem ad nekünk választ egészen addig, amíg 1937-ben nem ad túl a cégén, és abban a kevés időben, amely még tervezett emigrációjáig hátra maradt, nem hódol elméleti passzióinak.

Számunkra különösen tanulságosak filmelméleti előadásai a bécsi Népfőiskola Ottakringi Fiókjánál (az ún. *Volksheimben*), 1937-ből. Több főiskolai értesítőből állítható össze az alábbi lista az előadások menetéről és az az egyes előadások során tárgyalt témákról.¹⁴ Érdeemes ezt a rekonstrukciót itt citálni:¹⁵

- (1) [1937.] október 14.: *Művészet-e a film? – és e kérdés jelentéktelensége*
- (2) október 21.: *A film nem „mozgó festmény” (Az új „Laokoón”-ból)* [valószínűleg utalás Rudolf Arnheim munkájára]¹⁶
- (3) október 28.: *A film az epika és a dráma között (A film dramaturgiájának alapelemei)*

12 Első kiadása magyarul két kötetben. Ford. Nyilas Vera és Széll Jenő. Gondolat, Budapest, 1969.

13 Lásd ehhez a vonatkozó szöveghatásokat, In Hauser Arnold olvasókönyv. *Enigma*, 2017 (24):91, 146–151.

14 Az előadások címe *Einführung in die Filmwissenschaft* volt. Helyszín: Bécs, 16. kerület, Ludo Hartmann tér, VII. terem. Forrás: *Mitteilungen der Volkshochschule Wien Volksheim*, amelynek 1937-es évfolyamából egyetlen példányt sikerült találni az Osztrák Népfőiskolai Mozgalom Levéltárában (*Österreichische Volkshochschularchiv*). Lásd különösen: 1937/2, 1937/5.

15 A rekonstrukció tőlem származik.

16 *Az új Laokoón* című esszéjét Arnheim először 1938-ban jelentette meg, de nagy valószínűséggel hamarabb íródott, így pedig érdemlegessé válik a kérdés, hogy Hauser pontosan milyen értelemben is utalhatott Arnheimre, ha egyáltalán rá utalt.

- (4) november 4.: *A film születése a kamera szelleméből (A kézműves elmélet)*
 (5) november 11.: *A film múltja (A némafilmtől a hangosfilmig)*
 (6) november 18.: *A film jövője (A hangosfilmtől a színes filmig és a művész-filmig [plastischer Film])*
 (7) november 22.: *A film története (záróelőadás)*

Vagyis Hausernek talán volt egy könyvszinopszisznál terjedelmesebb anyaga¹⁷ a film történetéről és az ennek megírása mögött húzódo elméletről (elvégre az itt címszavakban közöltek egy másfél hónapba sűrített féléven át adta elő), de látszólag semmit nem tudunk arról, hogy ez konkrétan mit is tartalmazott. Ekkor érkezik segítségünkre egy látszólag közönséges újsághír, egy előadás-beszámoló egy korabeli népszerűsítő szaklapból.¹⁸

Művészet-e a film? Ezzel a kérdéssel vezeti be Dr. Hauser Arnold Volksheim-előadásainak sorát, amelyet ő „Bevezetésnek” nevez a „filmtudományba” [...]

Hogy a film valóban művészet, azt Dr. Hauser egyenesen abból vezeti le, hogy a film – mind minden más művészet – lemond arról, hogy a közönséget megcsalva olyasmit nyújtson, ami „mintha csak természet lenne”, és a színházzal egyetemben a néző „tudatos öncsalását” irányozza elő.

A nyomozás utolsó részletét végül Hausernek egy, a filmszinkronról szóló szakcikke (lásd itt a 2. ábrát) szolgáltatta, amely a film művészet-státusát biztosító lényegi érvet ismétli meg:

A nézőnek, még a körülményekhez képest a legegyszerűbbnek is, meglepő érzéke van ahhoz, hogy a művészet vagy szórakozás formájában már előfeltételezett látszat visszas formáit felismerje; habár műízlésének veleje a „tudatos öncsalás”, de ezt igen pontosan megkülönbözteti a félrevezető látszattól. Ezért kedveli még mindig jobban a bár takarékosan feliratozott filmeket, mint a szinkronizáltakat; zavarja az utóbbi igénye a látszatteremtésre, amelyet minden esetben át is lát.¹⁹

- 17 Hauser életművének egy iskolai ízű élettörténeti részletévé vált már, hogy könyvet akart írni a film szociológiájáról és dramaturgiájáról, de ezt végül mégsem tette meg. Az ottakringi előadásorozat az egyetlen szisztematikus nyoma (egyéb szétszórt bécsi előadások mellett) annak, hogy hogyan lehetett volna elképzelni egy ilyen könyv tartalomjegyzékét. Hauser bécsi korszakának a film elméletére vonatkozó részleteiről rengeteg információt köszönhetünk Kókai Károly kutatómunkájának.
- 18 *Der Wiener Film*, 1937. okt. 19., 3. Tudósítás Hauser első népfőiskolai előadásáról. A szerző az újság aktuális heti hírszerkesztője, aki itt név nélküli.
- 19 Arnold Hauser: *Der Filmtitel als Sprachbrücke. Der gute Film*, 1937: 227, 5. A továbbiakban: *Szinkrontanulmány*.

Die Filmtitel als Sprachbrücke

Von der deutschen Bearbeitung fremdsprachiger Filme.

Von Dr. Arnold Hauser.

Für die meisten Kinobesucher bieten die deutschen Aufschriften — man nennt sie gewöhnlich „Titel“ oder „Fusktitel“ — die einzige Möglichkeit, fremdsprachige Filme zu verstehen und zu genießen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der ausländischen Filme, die der heimischen und deutschländischen gegenüber in Wien — nicht in ganz Österreich — erscheinen, ist ihre deutsche Bearbeitung von weitgehender praktischer und kultureller Bedeutung; von praktischer Bedeutung, weil der Erfolg dieser Filme auch von der Qualität ihrer Beschriftung abhängt, von kultureller, weil für breite Schichten des Publikums diese Texte die einzige belletristische Lektüre sind, die sie je zu Gesicht bekommen. Ihre Verfertiger gehören auf alle Fälle zu den meist-gelesenen Autoren. Vielleicht hängt der verkehrte Ehrgeiz, mit den eigenen Federn fremde Werke zu schmücken und in der Übersetzung mancher Texte fragwürdigen Wertes dichterisch glänzen zu wollen, mit dieser billigen Popularität zusammen. Die erste Regel für den Bearbeiter fremdsprachiger Filme ist und bleibt aber, über den gegebenen Originaltext nicht hinauszugehen, und zwar nicht nur aus der jedem Übersetzer gebotenen Bescheidenheit, sondern auch dem hier unbedingt zu beachtenden ökonomischen Prinzip, den Film in keiner Weise mehr zu belasten als nötig. Die sprachliche Bearbeitung von Filmen hat die Aufgabe, ihr Verständnis zu erleichtern, das heißt vom Gedanken- und Stimmungsgehalt des Dialogs so viel als möglich dem der fremden Sprache Unkundigen zu vermitteln, und nichts mehr. Die Lösung dieser Aufgabe ist aber mit einer Reihe technischer und gewisser anderer Schwierigkeiten verbunden.

Die größte technische Schwierigkeit ergibt sich daraus, daß man beträchtlich langsamer liest als Gesprochenes akustisch apperzipiert; infolgedessen darf in den Filmtiteln nur ein Bruchteil der gesprochenen Dialoge übersetzt werden. Währenddem

2. ábra – Az elsősorban művészetelméleti tétellel bíró Szinkrontanulmány első lapja 1937-ből.

Mindebből azt a következtetést lehet levonni, hogy Hauser szerint valami akkor minősül művészetnek, ha lehetőséget ad a befogadó számára, hogy a látott, fogyasztott alkotásra és ehhez fűződő viszonyára reflektáljon, illetve az abban közvetített valóság és a mindennapi világ közötti különbséget a továbbiakban is érzékelje. A film művészetként való értelmezéséhez is ez adja a kulcsot. Egy meglehetősen fontos gondolat jelenik itt meg: Hauser tulajdonképpen szociológiailag is értelmezhető választ ad arra a kérdésre, hogy mi a művészet, és erre a válaszra nem nagy, szintetikus műveiből tudunk következtetni, hanem részben másodlagos, részben pedig harmadlagos forrásokból. Ha például nem marad fenn a

beszámoló a népfőiskolai előadásról, akkor a művészetről, mint tudatos öncsalásról szóló recepcióalapú definíciónak sem marad semmilyen kontrollokumentuma; így az történetírói szempontból megmarad elszigetelt érdekességnek. Most viszont úgy kerül elénk, mint Hauser korai művészetfelfogásának egyik alaptézise.

Hauser Arnold viszonya az osztályharc problémájához

Hauser *Társadalomtörténetét* (1951) és az abban használt, tág értelemben vett „társadalmi háttér” fogalmát meglehetősen sok kritika érte. Ugyanez volt a helyzet marxizmusának kérdésével. Elég csak két példát hozni, hogy ez egészen világosan álljon előttünk. Az egyik egy keletnémet lexikonszócikkben szerepel, a másik pedig egy, a közelmúltból származó, a német művészetszociológia történetére vonatkozó visszatekintésben. Az első így hangzik:

Max Weberből kiindulva Hauser, bár sokszor figyelemre méltó meglátásokat közöl a művészet társadalomökonómiai képzéséről, de sohasem tud egészen a dialektikus materializmusig előtörni [...].²⁰

A második pedig:

Példáink jól jellemzik Hauser legalábbis szorult helyzetét: nyugaton marxizmusáért feddik meg, keleten pedig revizionista hajlamai miatt gyanakodnak rá, melyek nyomán Max Weibert szívesebben idézi, mint Lenint [...].²¹

Ugyanez a diagnózis az angol nyelvű értő véleményekben is megjelenik.²² Hauser tehát keleten túl keveset, nyugaton pedig túl sokat is kamatoztatott marxizmusából. Ennek a kétségkívül sarkos és a szerző szempontjából szomorú tényállásnak az alapja nem feltétlenül az, hogy a keleti recepció elvakultan Marx-orientált, a nyugati pedig a legjobb esetben is enyhén Marx-kritikus volt. Hanem az, hogy Hauser sajátosan értelmezte

- 20 Lásd: *Lexikon der Kunst*. Szerk. Ludger Alscher. 2. köt. Seemann, Lipcse, 1976, 225.
- 21 Peter Uwe Hohendahl: *Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Arnold Hauser*. In *Kunstwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk in Blick auf das Europa der frühen Neuzeit*. Szerk. Klaus Garber (i.V. mit Sabine Kleymann). Fink, München, 2002, 245–262. Különösképpen: 246. Hohendahl diagnózisát számtalan példa igazolja Hauser későbbi recepciójából. Lásd például: Carl Dahlhaus: *Am Rande des Marxismus. Die Zeit*, 1975. 06. 20.
- 22 Csak egy publicisztikai, de igen tipikus példa: John Hale: *Marked Manner*. [A review of Arnold Hauser's 'Mannerism']. *The Sunday Telegraph*, 1965. 02. 21.

a marxizmust. Annak számára nincs közvetlen gyakorlati implikációja. Alaptézise az: lehet úgy az osztályharc mint elméleti kategória relevanciáját tárgyalni (vagyis: lehet annak releváns narratívaformáló szerepe), hogy egyszersmind az osztály nélküli társadalom hívei is lennének.²³

Tehát Hauser szerint a művészet története az osztályharc története, de a művészet történetének megértésében nincs relevanciája bizonyos elméletirők azon kitételének, hogy ez egyszersmind egy osztály nélküli társadalom megszületésének folyamatát jelezné. Ennek a tézisnek így ebben a formában egyetlen előfordulási helye van az életmű primer szöveghelyein, *A művészet szociológiája* már itt is említett passzusában, amelyben elveti elmélet és gyakorlat „ortodox marxizmus által hirdetett egységét”.²⁴

Hauser egyébként filozófiatörténeti szempontból teljesen plauzibilisan szól hozzá az ortodox marxizmus problémájához, amikor azt mondja, saját művészetelmélete marxista, de nem ortodox marxista. Az ortodox marxizmusnak itt azt az értelmét veszi alapul, amely szerint: az ortodox marxizmus olyan elmélet, amely a helyes módszer tekintetében képvisel egy bizonyos álláspontot, vagyis az „nem Marx kutatási eredményeinek kritikátlan elismerése”, hanem „kizárólag a módszerre vonatkozik”.²⁵ Hauser marxizmusa azért nem ortodox, mert *módszertani értelemben véve különutas*: alapja ugyan a materialista dialektika, de ez a materialista dialektika nem forradalmi, nem is társadalomreformer dialektika.²⁶ Ez az, amit Hauser közvetlen forrásai, fiatalkori és később is sokszor utalt kollégái olvastán egyből meg lehet állapítani. Magyarán, ez az álláspont hatástörténetileg látszólag könnyedén igazolható.

Az ortodox marxizmus kérdését azonban ezen túl csak egyetlen egyszer említi, egy másodlagos forrásban, a szintén említett Gneuß-interjúban, de annak magyar változatát enyhén átírták,²⁷ és úgy tűnik, mintha Hauser ráadásképpen megerősítené, hogy minden kételye dacára *hisz* egy osztály nélküli társadalom megvalósíthatóságában.

Csakhogy ezt a hitét sohasem erősítette meg. A Christian Gneußnak adott interjú eredeti változatában így fogalmaz: „a hegeli úr–szolga viszony valamilyen variációban minden történelmi korszakban megtalálható.

23 Lásd különösen: Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Magvető, Budapest, 1982, 8.

24 Uo.

25 Vö. Lukács György: Mi az ortodox marxizmus? In uő: *Történelem és osztálytudat*. Magvető, Budapest, 1971, 210–245. Különösképpen 211.

26 A művészet szociológiája adott helyén maga is mondja, hogy az ortodox marxizmus számára módszertani kérdés.

27 Zuh Deodáth: A művészet enyhén torzított forrásai. Hauser Arnold interjúi és ezek tanulságai. *Jelenkor*, 2018 (61):5, 575–582.

Mindig is voltak és lesznek olyan egyének, akik megfelelnek a kiválasztó-dási funkcióknak, illetve olyanok is, akik ezeknek a funkcióknak önként és készen alávetik magukat”.²⁸ Vagyis az egyenlőtlenségek természetes újratermelődése miatt az osztályok nélküli társadalom megvalósíthatatlan utópia, és így azt ki is kell vonnunk egy marxista irányultságú elméletiről képletből, miközben abban az osztályharc mint deskriptív módszertani komponens produktív módon ottmaradhat. Ennek dacára nyoma sincs annak, hogy Hauser ezt a következtetést úgy vonta volna le, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődésének elméleteivel beható ismeretségbe került volna. Hegel-utalása itt annál inkább figyelemre méltó. De mielőtt mi is levonnánk azt a következtetést, hogy a *Szellem fenomenológiája* úr–szolga fejezetének és a *Német ideológia* újratermelődés-passzusának dialektikus elegyítése vitte volna rá az egyenlőtlenségek újbóli előállításának hangsúlyozására, érdemes megnéznünk más helyeket is. Vannak itt olyan bizonyos szempontból elhallgatott, legalábbis nem közölt részletek, amelyek egészen hasonlókat állítanak, mint az előbb idézett másodlagos források, de amelyek csak Hauser személyes cikkgyűjteményét ismerve kerülnek előtérbe. Például az a T. S. Elliot-recenzió, amely a társadalom osztályokra bomlásának természetes folyamatát taglalja, valamint vallási és szociális ellentmondások szükségszerűségére hívja fel a figyelmet.²⁹

Vagyis a módszertanilag különutas marxizmus elsődleges előfordulását egy másodlagos forrásból származó passzus magyarázza, illetve egy magánbeszámoló, valamint egy elhallgatott referencia erősíti meg. Mindezzel pedig egy általános világszemléleti elvet ad a kezünkbe.

Hausernek volt tehát elképzelése arról, hogy mi a mozgatórugója azoknak a társadalmi folyamatoknak, amelyek a művészet története mögött azonosíthatóak. Így egy művészettörténet-írással és általános kultúrtörténet-írással kapcsolatos alapelvet fektetett le: akkor lehet jó szociológiai súlypontú kultúranarratívát írni, ha egy társadalomontológiailag nem elkötelezett osztályharc fogalmából indulunk ki, mert ez közvetíti a legjobban azt az alapállást, hogy a kulturális, szimbolikus javak előállítása függ az emberek között újratermelődő egyenlőtlenségektől. A művészetről szóló diskurzusnak legalábbis ez az elméleti alapvetése.

28 Arnold Hauser: Ein langer Weg, Christian Gneuß interviewt Arnold Hauser [...]. In *Im Gespräch mit Georg Lukács*. C.H. Beck, München, 1978, 28–47. Különösen: 45. Ugyanerről számolt be az özvegyével készített interjú tanulsága szerint halála előtt Budapesten is.

29 Kenneth [McFarlane] Walker: What is Culture? [Review of T.S. Elliot, Towards a Definition of Culture], újságkivágás Hauser Arnold hagyatékában.

Hauser kutatásában nem csak a saját tapasztalatom vezetett erre a következtetésre. A kimondott vagy kimondani vélt tényeken túl például nagy problémákat okoz az is, hogy bizonyos könyveinek valódi motivációit megfejtsük. Ezekkel kapcsolatos sejtéseinket pedig csak másodlagos forrásokból tudjuk ellenőrizni, sőt a sejtések is főleg ilyen másodlagos források olvastán támadnak. Mivel az elsődlegesekben ez egyszerűen nincs ott.³⁰

Következtetések

Az esettanulmány két epizódja egyaránt azt erősíti meg, hogy a másod- és harmadlagos források hasonló jelentőségűek lehetnek egy gondolat eredetének és hatáskörének meghatározásában, mint amilyenek az elsődleges források lennének. Ezt azért is lehet bizton állítani, mert az elsődleges forrásokban bizonyos információk egészen egyszerűen nincsenek ott. Nincs

- 30 Komoly erőfeszítést tesz például újabban César Saldaña Puerto arra, hogy Hauser 1964-es könyve, a *Manierizmus* (magyar címe: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*) megírásának motivációit azonosítsa, hiszen az, amit Hauser explicit módon mond a könyv előszavában, nem kielégítő (lásd: La precariedad económica del intelectual independiente: Arnold Hauser y la gestación de Manierismo [1964], In *Arte, Individuo y Sociedad* 2021:1, 33–59). Hauser háttérlevezésének feldolgozása nyomán jut arra a következtetésre, hogy a régóta külföldön élő magyar tudós akadémiai pozícióinak és megélhetésének problematikus volta miatt volt kénytelen olyan könyvet írni, amelyre bizonyos művészeti kompendiumok kiadóinak eladhatósági szempontok miatt szüksége volt, de amely az éppen aktuális művészettörténeti szakdiskurzussal nem volt kompatibilis. Még így sem sikerül pontosan rekonstruálni azt, hogy miért írta Hausernek Siegfried Kracauer egyik magánlevelében a könyv kapcsán, hogy „A könyv olasz kiadójának várakozása nyomán következtetni lehet arra, hogy talán nincs messze az idő, hogy Balzac tézisének igazságát a saját példáján tudja igazolni.” (S. Puerto, i. m., idézi Kracauert, 54.) Itt nyilván nem arról van szó, hogy Friedrich Engels Balzacra utaló diktuma, vagyis a „realizmus diadala” azt jelentené, hogy Balzac *Emberi színjátékával* ellentétben Hauser egy látszólag bizonytalan könyvkiadási tervvel tud mégis sikerre jutni (uo. 55.). Kracauer itt sokkal inkább arra gondolhat, hogy Hauser intellektuális „osztályhelyzete”, vagyis a „cutting edge” művészettörténet álláspontjával szemben sikerre visz egy könyvet a manierizmusról, mint a modern (vagyis: jelenkori, modernista) világ válságdiagnózisait megvilágító művészettörténeti korszakról, miközben ez ellen a megközelítés ellen már Hauser előtt is sok kifogást emeltek. Ehhez viszont a manierizmus tudománytörténetét kell behatóan ismerni kiállítási katalógusoktól a nagy historiográfiai értekezésekig, illetve annak olyan összefüggéseit, amelyek egy Hauser filozófiai álláspontjára összpontosító történésnek nem feltétlenül evidensek.

az az érvelés, amely nem létező premisszákból, illetve egy sokismeretlenes premisszahalmazból plauzibilis konklúziót tudna levonni. Hauser Arnold művészetfilozófiáját például csak részben lehet rekonstruálni azokból a könyvekből, amelyeket megírt, és az ebből explicit módon kimondott tézisek között is vannak olyanok, amelyeket egy olyan könyv részleteiben fejtett ki, amelyet túlnyomó részt *nem* írt meg.

Bizonyos helyzetekben ezek nélkül érthetetlen, hogy a szerző miről vagy miért úgy beszél, ahogyan beszél. Ugyanakkor azonosítható ezek által egy olyan általános elv, amely az elméletírói magatartásra vonatkozik: minden társadalmi aktornak lehet beleszólása abba, hogy milyen kulturális termék jön létre, és ezen aktorok közötti egyenlőtlenségek, konfliktusok, konkurenciahelyzetek folyamatosan újratermelődnek (mégpedig bizonyos társadalomutópiák hamis, vagyis gyakorlatba nem ültethető víziói dacára is). Aki tehát a művészetről vagy a kultúra egyéb területéről ír, annak ezt a tézist figyelembe kell vennie, mielőtt bármilyen témaimmanens szempontot érvényesít. Ez olyan konklúzió, amelyet csak az elsődleges források ismeretében lehetetlen lett volna levonni, pedig látszólag főleg ezekhez kapcsolódik.