

ENIGMA

Rényi András 70 | Enigma 30 | Almási Miklós
Lővei Pál | Forgács Éva | Darida Veronika
Tatai Erzsébet | Tóth Áron | Wilde-testvérek
Fehér Dávid | El Kazovszkij | Esterházy-kastély

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelenetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Nemzeti
Kulturális
Alap

Lektorálta: Pataki Gábor

Jelen kiadvány az ELTE Bölcsészettudományi Kar Művészettörténeti Intézetével és a HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésben készült.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigma@meridiankiado.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Fekete Émi

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigma@meridiankiado.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <https://enigma-online.hu/>

ISSN: 1218-8069

RÉNYI ANDRÁS 70

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

HÍVÓSZÓ – RÉNYI ANDRÁS 70 – LAUDÁCIÓK

Markója Csilla	5
Rényi András hetvenedik és az Enigma harmincadik születésnapjára	
Almási Miklós	13
Hetven	
Fehér Dávid	16
Világító értelmezés – Rényi András, az örök hermeneuta	
Tatai Erzsébet	29
Laudáció	
Darida Veronika	35
Tánc töredékek	
Lővei Pál	42
Rényi András balatonfüredi játszmái	
Markója Csilla	49
„Ahol a test lát” – Rényi Andrásról írták – Szemelvények a recepcióból	
Bicskei Éva	60
Egy kép alá	

MÉRIDIÁN – RÉNYI ANDRÁS 70 – TANULMÁNYOK

Forgács Éva	61
Rényi András születésnapjára – Párhuzamok Kondor és Vajda művészetében	
Markója Csilla	66
Wilde János most előkerült családi fényképei	

Tóth Áron	74
Üledék – A fertőd-eszterházai Esterházy-kastély díszlakosztályainak műemléki felújítása	
Markója Csilla	93
A test fenomenológiai kiterjesztése a moziban – Az ASMR, avagy Peter Strickland és Sandro Aguilar	

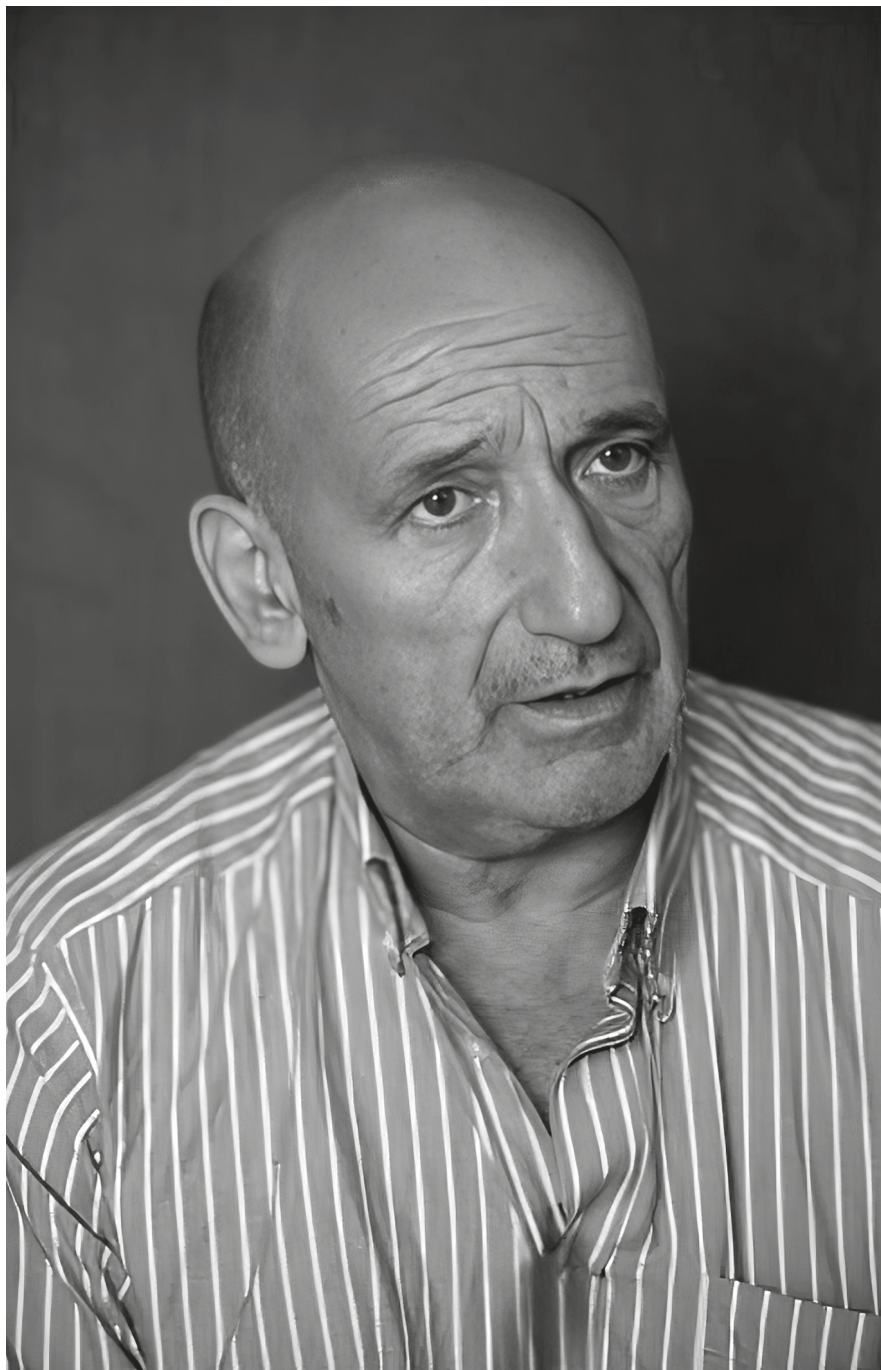
Markója Csilla

RÉNYI ANDRÁS HETVENEDIK, ÉS AZ *ENIGMA* HARMINCADIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

*Élj soká! és legyen élted,
Mint derűs nap, tiszta, víg,
Mely piros hajnalból támad,
S ismét abban áldozik.*
(Arany János, 1855)

„Az élet, mint derűs nap, tiszta, víg” – olyan elérhetetlennek tűnik egy ilyen életet élni. Rényi Andrásról mégis ez az Arany-versszak jutott eszembe, nem mintha ne sejténém, hogy ezt a derűt olykor milyen kétely, milyen bánat árnyalja, ott van ez a tekintet mélyén, a lelkes, kisfiúsan ragyogó mosoly mögött – mégis, mindig az volt a benyomásom, az energia, az elragadtatottság energiája győz a gondolkodó ember mélabúja felett, s talán nem véletlen, hogy Rényi maga az *elevenséget* jelölte meg hermeneutikája hívószavaként a frissen megjelent, egy élet művét összegző nagy Rembrandt-könyvében.

Persze a hívó szó mindig oda szólít, amit el kell érni, ami nem eleve adott. Aby Warburg, akit Rényi nélkül soha nem fedezek fel *magamnak* – hiszen Warburg az, aki a *személyes érintettség* soha nem tudta elválasztani azoktól a patetikus energiáktól, amelyek kutatásának túlságosan rövid életét szentelte – neki is afféle lélekvezetőjévé és sorvezetőjévé vált az évek folyamán, ahogy erről a Rembrandt könyve előszavában tudósít: „Warburgról szerzett pozitív benyomásaimat annak a Gombrichnak a racionális, minden misztifikációtól mentes elemzői alapállása hitelesítette, aki bécsi zsidó emigránsként és az – akkor már a nácik elől Londonba áttelepített – KWB munkatársaként, mint a BBC monitoring szolgálatának munkatársa aktív részt vállalt a német fasizmus ellen vívott háború hátszínházi frontján. Mindez valahogy hitelessé tette számomra azt a zaklatott közvetlenséget is, amellyel Warburg a képek és a figurák affektivitásához viszonyult. Persze akkor és ott, Gombrichék kakaóját kortyolgatva legfeljebb csak sejtettem, át biztosan nem láttam, hogy előző évben közzétett *Júdás-dolgozatom* ‘dramaturgiai’ megközelítése mennyire párhuzamos volt Warburg – az indulatok motiváltságára, illetve uralhatóságára fókuszáló – kifejezéstanával és a pátozsfomulák (vagy ami ugyanaz, a képek) performativitásának, befogadásuk aktualizáló természetének, *esemény*-jellegének általa vallott elgondolásával. Későn érő típus vagyok: csak lassan és fokozatosan értettem meg, hogy a warburgi distinkció olyan elemzői instrumentumot ad a művek interpretátorának kezébe, amelyek



1. Rényi András portréja. „Felzaklató esemény”. A *Magyar Narancs* interjúja Rényi Andrással. 2014. aug. 24. © Fotó: Németh Dániel

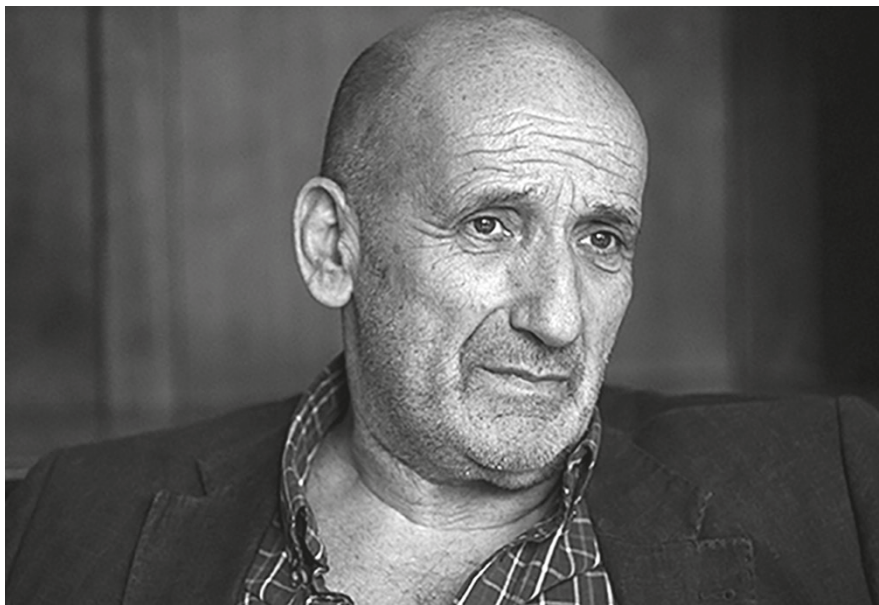
konzekvens továbbfejlesztése és alkalmazása fényt deríthet Rembrandt kivételesen összetett dramaturgi észjárására.”¹

Annak idején, amikor Rényi András a feledhetetlen Széphelyi F. György fordításaival töltötte meg az *Enigma* Warburg-számát, az én személyes kedvencemmé az a Warburg-írás vált, amelyben Burckhardtot hasonlította össze Nietzschével. Burckhardtot így jellemezte: „Burckhardt teljesen tudatos halottidéző volt, és ennek megfelelő módon jelentek meg előtte az őt komolyan fenyegető erők is. Úgy menekült meg tőlük, hogy őrtornyot épített magának. Örködése típusa szerint Lünkeuszéhoz volt hasonló: ült őrtornyában és beszélt. Lemondott arról, hogy jóslatokat mondjon: a felvilágosodás híve volt és maradt, és soha nem is akart más lenni, mint egyszerű professzor.”² Nietzschéről írt egyik mondatát pedig ma is fejből tudom: „Ő, aki oly gyakran írt az ember szenvedélyéről és a fensőbbiség privilégiumáról, a földön félős, feszültségtől görbedő lárvaként tengette életét.”³ Nem arról van szó, hogy a tudós és filozófus összehasonlításában a pozíciók bármelyikével kellene azonosítanunk magunkat, inkább az ugyanabban az emberben egymásnak feszülő készségek és lehetőségek dinamikus elemzésének láttam ezt a szöveget és ilyen módon vált meghatározóvá. Én is az esztétikát választottam a művészettörténet mellé, mint annak idején Rényi, akit az egyetemen ismertem meg abban a félévben, amikor a „Barokk, mint posztmodern” címmel tartott szemináriumot az esztétika tanszéken. Az esztétika a gondolkodó ember választása, és a kockázatos, míg a művészettörténet volt az őrtorony: szigorú hely, aminek óreire szorongva és talán nagyobb tisztelettel tekintettem, mint az esztétákra, holott ott abban az időben egyszerre tanított Balassa Péter, Fodor Géza, Radnóti Sándor, Bacsó Béla, György Péter, Zoltai Dénes, Almási Miklós, Heller Ágnes. Úgy képzelem, Rényi számára is az esztétika lehetett az otthonosabb hely. Ezekben az években alapítottuk az *Enigmát* egy kis Hegedűs Gyula utcai régiségbolt tulajdonosainak kezdeményezésére és anyagi támogatásával – Szabó Ágnes és férje, a festőművész Ősi László a saját jövedelmüket kortárs festők támogatására fordították. Pazar kis műgyűjteményük alapjain indult el a korban nagyon pionír, az akkor szinte kötelező modernista kánont felrúgó kiállítás-sorozatuk, amelynek kísérőfüzeteiből nőtt ki magát immár 30 éves folyóirattá az *Enigma*, aminek a mai napig talán legkeresettebb számainak a művészettörténet-írás tudománytörténetének nagy metodikai paradigmáit Michelangelo példáján végigragozó olvasókönyvet, vagy a Caravaggio és Rembrandt számokat együtt szerkesztettük tanárommal, akivel még az egyetem éveiben fűzte szorosabbra kapcsolatunkat a Lukács fürdő. Ahova én Marno Jánossal évekig mindennap úszni jártam, Rényi pedig a Margit-szigetet megkerülő laza körei után relaxálni a kamillás gőzbe, máig tisztán emlékszem rá, hogyan magyarázta, gesztikulálva és hevesen, ami éppen foglalkoztatta, fittyet hányva a fizika törvényeinek, ami az embereket megadó szótlanságra szokta kényszeríteni ezen a hőmérsékleten. Ez a szenvedélyesség tette őt mindig is nagyszerű előadóvá, tanárrá, s ez bőven elég is

¹ Rembrandt könyve kéziratát Rényi András bocsátotta a rendelkezésemre, ennek előszavából idézek.

² Aby Warburg: Burckhardt és Nietzsche. Ford. Széphelyi F. György. *Enigma*, 12. 2005. No 46. 5–7.

³ Uo. 6.



2. Inspiráció. Rényi András. Litera, 2018. június 6.

kellett volna legyen egy életre, de nem neki. Amikor egyszer meglátogattam, szuterén munkabarlangja nem csak az impozáns könyvtárával, hanem a sajnos nem túl hosszú életű kiadója könyveivel is tele volt, kaptam is ezekből ajándékba.

„Az Ikon Kiadót 1990-ben az unalom szülte. Tizenharmadik éve az egyetemi oktatók meglehetősen egyhangú életét éltem, könyvtári olvasók, tantermek és dolgozószoza között pendlizve olvastam, írtam, tanítottam – és gyakran unatkoztam. Valami eleven, gyakorlatias, életszagú dologra vágytam már, valami cselekvésfélére. A rendszerváltás évében aztán váratlan ajánlatot kaptam egy azóta semmivé foszlott állami kiadótól, irányítanám ott a művészettörténeti könyvek kiadását. Főként az tetszett, hogy szakmámnál maradhattam volna, s hogy – boldog idők! – nem kellett volna profitra hajtani. A dologból végül semmi sem lett – pontosabban, e »semmiből« született meg az Ikon. Magáncégként, a minimális pénzből, a vakvilágba. Ennek már csaknem öt éve. Igaz, eddig egyetlen művészeti könyvet sem adott ki, s nem engedheti meg magának, hogy veszteséges. Ma már gyakran tölt el a nosztalgikus vágy ama hosszú, eseménytelen, elmélkedő könyvtári délutánok után – de ezt mégsem a »pályaelhagyó« értelmiségi kötelező lelkifurdalása mondatja velem. Mert egy-egy kiadói projektum kitálalása az alapötlettől a tervezés/kivitelezés részletein át a marketingig és az értékesítés megszervezéséig tart, s olykor a legjobb tudományos műhelymunka szellemi izgalmát közelíti. Három évvel ezelőtt például valami újat és eredetit akartunk csinálni, ami magasszintű és mégsem ezoterikus, esztétikus és mégsem drága, missziót teljesít és mégsem rossz üzlet. Ez lett a Matúra Klasszikusok, a közkeletű samponreklám felülmúlhatatlan tömörségével szólva irodalmi mű plusz kismonográfia egy kötetben. Mármost elsőrangú intellektuális feladat volt azon töprengeni, milyen módon lehetne leporolni

egy-egy unt »klasszikust«: a fiatalos dizájn, a »felhasználóbarát« szerkesztés, a jól csengő szlogen (»kidolgozott érettségi tétel puskával«) mellett például az első hazai kétnyelvű kiadással (Hamlet), új fordításokkal (Anyegin, Faust), vagy a művek meghökkentő, bár megalapozott csoportosításával (A helység kalapácsa – Az apostol). Azután mulatságos volt olyasmit kifundálni, hogy Karinthy *Így írtok ti-jét* a parodizált eredetikkel párhuzamosan adjuk közre. Tetszik, hogy klasszikussá avathatjuk Esterházyt és terjedelmes jegyzeteket fűzhetünk terjedelmes jegyzeteihez is (Függő) és élvezem, hogy az egyszer megtalált forma variálható, hogy már a negyedik filozófiai klasszikust adjuk ki a Matúra Bölcsélet hasonló sorozatában és újabban általános iskolásoknak is készítettünk Matúra Olvasónaplókat, újragondozott szöveggel, illusztráltan, munkafüzettel. A Matúra könyvprogram ma már huszonöt címnél és a félmilliót jócskán meghaladó eladott példánynál tart - jövőre két további sorozattal, tizenöt-husz új címmel és legalább negyedmillió eladott példánnyal számolunk. Egyszóval, tetszik. És még valami. (...) A jól megformált könyvnek nemcsak a látványa, de teste, tapintása, a nyomdából frissen jöve még illata is van – valóságos érzéki kísértés, amely gyakran nem enged. Nekem mindenesetre ma is nagyon fontos, hogy tetsszen az a könyv, amit kiadunk. Mondják, a világ legnagyobb reklámügynökségeinek profizmusát az bizonyítja a legjobban, hogy önmaguknak nem terveznek látványos arculatot, szellemes szlogent, miegyebet. Nyilván egy könyvkiadó is akkor teszi bölcsen, ha a nyilvánosság előtt nem önmagával foglalkozik, hanem a könyveit dicséri. Nos, megint egyszer bebizonyosodott, hogy nem vagyok profi.”⁴

Rényi azok közé a tudósok közé tartozik, akik szokatlanul erős, kritikai önreflexióval kísérik a saját tevékenységüket. Ezt a kiadói közjátékot azért is tartottam fontosnak jelezni, mert a szellemi pályaképet Andrásnál alaposabban aligha lehetne felvázolni, és ezt ő most megtette a Rembrandt-könyv előszavában, aminek a Lukács óvodától Fodor Géza életre szóló szellemi hatásán át a hermenutikával való vívódásig tartó ívét a jelen Festschriftben értő elemzések tovább is gondolják. Az *Enigmával* közös metszethez visszakanyarodva, talán éppen Rényi egyik előadásán ismerkedtem meg Zrinyifalvi Gábor festőművésszel, aki élénk filozófiai reflexióival hívta fel magára a figyelmet, s aki nem sokkal később bemutatta franciás és filmes barátnőjét, Vajdovich Györgyit, aki, mit ad Isten, velem egy év, egy hó, egy nap született, s aki neki életre szóló társa, nekem pedig életre szóló barátnőm, munkatársam, mára szinte hozzátartozóm lett. Szinte egyidőben Rényi kiadójával, mi is megalapítottuk a Meridián Kiadót, ami az *Enigma* mellett, amikor tehette, könyveket is kiadott, például Celan válogatott verseit, amiket Marno Jánossal fordítottunk, leginkább a Lukács fürdőben átbeszélve az én bőséges lábjegyzetekkel ellátott nyersfordításaimat, amikből Marno zseniálisan újraalkotta, olykor Celannál jobban, összetettebben, játékosabban is, a legnagyobb Celan-verseket, a lábjegyzetekből pedig megírtam a szakdolgozatomat esztétikából, ahhoz a Bacsó Bélához, akinek az egész Celan-témát köszönhattük, a Rényiével párhuzamosan tartott szemináriuma révén. Így alakult ki az a kis szellemi műhely, aminek aztán Tandori Dezső, Bardoly István és vendégszerkesztők sokasága, például a most Rényi táncfelfogásának tanulmányt szentelő Darida Veronika is tagjává és

⁴ Rényi András: Bemutatkozik a kiadó: az Ikon. *Magyar Hírlap*, 1994. december 17. 6.

inspirálóivá váltak. Az *Enigma* 25. évét ünneplő számunkban bőven esett szó a lapról és alapításáról,⁵ legyen itt elég annyi, hogy Györgyi a kezdeti években a szerkesztőtársam is volt, és a francia anyagok szállítója és gyakran fordítója, később pedig beletanult a tördelésbe, így tulajdonképpen ketten el tudtuk juttatni a nyomdáig az anyagot, ami valószínűleg jelentős szerepet játszott abban, hogy 30 évig fenn tudtunk maradni: az idei az első év, hogy új tördelő, Fekete Émi segíti a munkánkat, és Bardoly István, mint a forráskiadások és lábjegyzetek őre, talán félidőben szállhatott be a közös munkába. A mi kiadónk persze nem volt olyan nagy vállalkozás, mint Rényié, az Ikon – szerencsére nem emésztette fel az életét ez a feladat sem, a tudós elfért a tanár és a tudományközvetítő mellett.

Elfért, de nem mondanám, hogy az a hely, amit kivívott magának, szakmai értelemben problémátlanul bizonyult. Mindig köztes és közvetítő hely volt, az örök kívülállóé, aki az esztétának túlságosan művészettörténész, a művészettörténészeknek túlságosan esztéta. Mostanra mindennek csak annyi a jelentősége, hogy ennek a könyvnek nem most és nem csak magyarul kellett volna megjelennie. Meggyőződés, hogy Rényinek a világ élvonalában lenne a helye művészettörténészként, s hogy ez nem így alakult, az azt is mutatja, hogy nemcsak Magyarország rekedt meg a stílustörténet (aprócska nyomokban egy gyakran félreértett szellemtörténet) fázisában, hanem máig él az a kirekesztő attitűd, ami lehetetlenné teszi, hogy a Rembrandt-kutatás elitklubjába kívülről csak úgy be lehessen kerülni. Ugyanakkor azt is gondolom, hogy ha ez a könyv angolul hozzáférhetővé válna, ez előbb-utóbb mégis kikerülhetetlenül megtörténne. Mert ugyan a magyar művészettörténész szakma még a hermeneutika műveléséig sem igazán jutott el, a New Art History úgy húzott el felettünk, ahogy most a World Art History, és az antropocén és poszthumán szellemi áramlatok sodrába tartozó inspirációk fognak, de szerintem Rényi személyében Beltinggel azonos pályán játszani tudó kvalitású művészettörténészünk van, aki azonban szokás szerint, hazájában megfelelő közeg hiányában méltatlanul visszhangtalan maradt, noha a szakma ezekkel a kvalitásokkal mindmáig tisztában van és Rényi megrendezhetett néhány igen fontos és metodikai szempontból újító nagy kiállítást, és betölthetett olyan pozíciót a Művészettörténet Tanszék élén, amely illette, de persze inkább terhére volt, kötelező áldozat, amit az ember annak oltárán hoz, amíg bírja, hogy mindig legyen a legfontosabb szakmai intézmények élén olyan ember, aki az „élni és dolgozni hagyni” alapú vezetés mellett valamit hozzá is tud tenni szellemi értelemben a mostanra összeroskadni kezdő közös építményhez.

Ezekon a hasábokon már többször elsirattuk azokat a nagy magyar művészettörténészeket, akik az őrtoronyból felügyelték a szakmai tisztaságot, hogy visszatérjünk az Arany János mottóban foglaltakhoz. Ők mind tudták, kivel állnak szemben és sokszor voltak társak is Rényi számára a munkában. De azt hiszem, Rényi András a maga szellemi kapacitásaival, műveltségével, a benne a burckhardti elemeket folyton felülíró szenvedélyes és mohó innovátorral, a gondolkodóval mindig is egy másik

⁵ Olyannyira kimerítően, hogy ármány koboldkezek a hajnali négyes lapzártát és az elpilledt figyelmet kihasználva épp csak gyerekkori képeket nem csempészték be az illusztrációk közé a szerkesztőkről.



3. Marosi Ernő és Rényi András. © Fotó: Markója Csilla

dimenzióban mozgott. Nem lehetett könnyű, s talán most a legnehezebb. Ebből a Festschriftből fájdalmasan hiányoznak az elhunyt pályatársak, vagy azok, akiknek már nem volt erejük egy méltó laudációra, mert a felkérést mindenki nagyon komolyan vette. Csak remélni tudom, hogy Rényi András, akit akkor is tanáromnak, példaképemnek és talán mondhatom, hogy barátomnak éreztem mindig, amikor már fizikai valónkban kevesebbet érintkeztünk, a neki szentelt konferencián és az *Enigma* kézbevételekor érezni fogja, hogy azért vannak olyanok a következő generációban, akik, ha nehezített pályán is, de átveszik a stafétabotot.

Végezetül álljon itt Rényinek egy kevésbé ismert ars poeticája, amit Marno Jánosnak címzett a *Litera* hasábjain, s ami a Burckhardt kontra Nietzsche alapú szenvedélyes warburgi vívódást mindennél jobban demonstrálja. Mert a nagy tudósnak nem csak a korával, közegével, de leginkább a saját démonaival kell megküzdenie, hogy megtalálja azt az egyensúlyt, ami mellett lehetőség nyílik egy olyan innovációra, mint amit a Rembrandt művek „dramatológiai” elemzése, azaz *megelevenítése* nem csak a Rembrandt-recepció, de mint szakmai minta, a művészettörténeti metodika számára jelenthet. Hiszen Rényi már a gravitációval és a táncsal foglalkozó időszakában is erre készült, kimozdítani a pátoszformákba konzervált patetikus energiákkal az állóképekbe rögzített művészettörténeti világot.

„Ha jól értem a *Litera* játékát, a meghívottnak itt személyes benyomásokat illene rögzítenie a neki szánt képről; spontán módon inspirálódnia tőle – s legfeljebb rövid – a műfajhoz illő – szubjektív reflexiókat fűzni hozzá. Netán – engedve a dolog

öszöntésének – tovább lendülni valami más felé, szabadon asszociálni, irodalmat csinálni belőle. – Csakhogy én ehhez túl merev vagyok. »Szakszerű« alapon foglalkozom képekkel és tudományos kutatója vagyok a rembrandti életműnek: pályám során mindig a legkörülmekintőbb történész-hermeneutikusi akribiával igyekeztem elkerülni a rövidre zárt szubjektivitás minden olyan csapdáját, amelyet az efféle gyors, spontán reakciók rejteneek – és amely itt és most bizonyára könnyebbé tenné a helyzetemet. Számomra nincs nagyobb kihívás, mint Rembrandt-ügyben közvetlenül és személyesen szólalni meg: úgy, hogy ne rémüljek meg saját ellenőrizetlen szavaimtól. Talán mert a »Rembrandt«-név Nyugaton évszázadok óta egyenesen a szubjektivitás és személyesség művészi foglalataként szolgál – egy olyan ma is élő hagyomány alapvető hivatkozásaként, amelyben a művészet elsajátítását valamiféle érzelmes beleélésként és spontán lírai azonosulásként szokás elgondolni és gyakorolni. Írjak akkor – válaszul az alanyi költő-barát képekbe foglalt kérdésére – művészettörténeti szaktanulmányt? Nonszensz.

Másrészt az is gátlásokat okoz, hogy a kiállítást nem láttam »élőben« – a szóbanforgó munkákat nem ismerem »testközelből«. Márpedig bizonyos szakmai minimumok, például a személyes autopszia igénye engem legalábbis kötelez. Sok olyan terület van a művészettörténetnek, amelynek műveléséhez nem szükséges ilyen szigorúnak lennünk magunkhoz – az enyém, amely jelentős mértékben épít a képcsínálás technikai folyamatainak vizsgálatára, nem ilyen.”⁶

Mondanom sem kell, a kételyekkel meghintett bevezető után mégis megkaptuk az elemzést, amit akár egy költő is írhatott volna.

Hát ez Rényi András. Éljen soká, és legyen élte, mint derűs nap, tiszta, víg, mely piros hajnalból támad, s ismét abban áldozik.

⁶ *Litera*, Inspiráció sorozat, Marno Jánosnak Rembrandtról. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/inspiracio-renyi-andras.html>

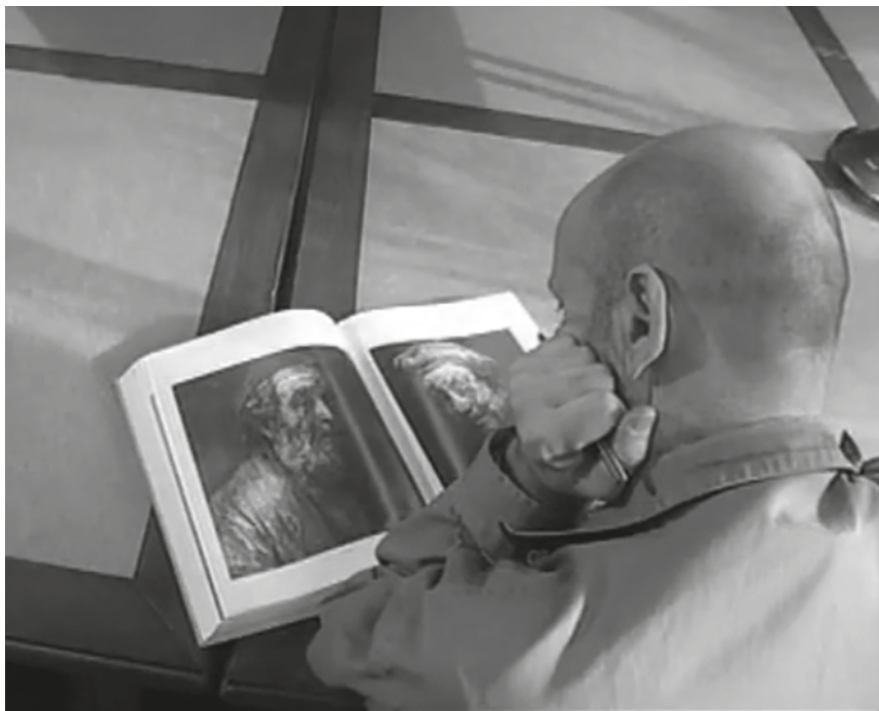
Almási Miklós

HETVEN

András kedves, hadd legyen ez az írás személyes, baráti, meg jócskán irigységgel teli. Ez utóbbi maraton-futás teljesítményeid sora révén ült belém, hisz magam is futó voltam, de tíz kilométernél nem fért belém több. Szóval a kitartást irigyeltem, pedig tudósként is irigykedhettem volna. De ez csak mellékszál, magánügy.

Portréd bennem egy közelesen régi emlék rajzolta: az Esztétika Tanszék (ELTE Bölcskar) egy hosszú folyosón egymás mellett sorakozó szobákból áll. A legtágasabb terem a folyosó végén. Hallgatók általában lézengtek, jöttek-mentek, kajáltak, csókolóztak, ám egyszer csak tömeg kezdett áramlani a bejáratától a nagyterem felé. Mi lehet itt, légiriadó vagy kiárusítás? A hallgatói áramlással szemben egy csinos csaj baktat kifelé az épületből. Az áramlás egyik tagja, gondolom a kifelé tartó barátnője, rászól, hogy hová mész, moziba ilyenkor, ne marhaskodj, gyere velünk a Rényi órája sokkal izgalmasabb, mint egy krimi, oda rohanunk, hogy még legyen szabad hely. Egyszóval a sztár-tanár vonzereje, tömegjelenség a folyosón. Mert Rényi András akkor Caravaggio szemesztartott – képelemzések sorával – és olyan gondolat-érzelem-jelenlét össz-képével, ami lenyomta a külvilág által kínált élmény-lehetőségeket.

Engem is elkapott akkor ez a Caravaggio-mánia. Igaz egymás között csak félig-meddig mesélte el a csoda-festőről kialakított téziseit – én főnök voltam, s ez a baromi etikett nemigen engedte a bensőséges kapcsolatokat a kollégákkal. De azok a passzusok, melyeket elmondott – kocsiban ülve, ha hazavitt, vagy csak úgy, mondjuk egy konferencia szünetében, netán egy kávé mellett, mikor meghívott – lebilincsel. Nekiestem a Caravaggio-irodalomnak, de az, amit András mesélt izgalmasabb, mélyebb volt, mint amire a könyvekben leltem – mert amit ő tudott, az tudományos kuriózum, pontosabban *esztétikai felfedezés* volt. Mert a festő munkáiban az *idővel való forradalmi bánásmódot* vizsgálta: hogyan lehet egy állóképben az alakok – persze alig észrevehető – mozgását ábrázolni. (Azért idebiggyesztem, hogy ami elsőre elkapott az a *Szent Máté elhivatása* c. képelemzése volt...). Nyilván sokan nézték e képet, de erre a problémára – időbeliség, i. e.: mozgás megjelenítése – az állóképben – tán senki nem kapta fel a fejét. Jézus bejött, intett és fordult is kifelé, – mindez szinkronban, mint Rényi interpretációjából rájöttem. Plusz apróságként Máté hitetlenül-döbbenten rakja le, ami kezében volt, és persze ott van az ábrázolat centrumában egy fiatal srác, nem ragozom. Az élmény, amitől a folyosón áramló hallgatók rohantak helyet foglalni a tanár úr esztétikai performanszán, így valóban az újdonság mámorát nyújtotta azoknak, akik befértek a terembe. És persze nekem is, aki e nyomon indulva évekig bogarásztam még – bár nem volt szakmám – Caravaggio rejtett titkaiban. (Pl. a *Virágkosár* c. képén a térbeliség „hiánya”, – a kosár olyan, mintha a falra lenne festve, pedig látszik, hogy „önálló” tárgy, csak paradox módon a mínusz-térbeliségbe rejtve. Trompe l’oeil? Nem: egy képdekonstrukció probléma...)



1. Varázslatos képek. Rényi András és Rembrandt (ME), 2006.

Ami András elbeszéléseiben megkapott az a kifejtés alapossága, nem a tényeket illetően, hanem a beléjük csomagolt esztétikai-filozófiai tartalom kibontását illetően. Ha belebotlott egy problémába, nem intézte el néhány tömönddal, társalgás szinten is kis mini-esszé kerekedett belőle, (időigényes foglalatosság, tenném hozzá), de nem állhatta meg hogy ne mutassa meg azt, ami a dolgok legmélyén csillan. Ettől vagy olyan jelentős tudós: a gondolatok mélyárama érdekelt és ezt osztottad meg velünk, kollégáiddal, – ha alkalom nyílt rá. (Nem sok, mert ki-ki ment órájára, vagy alig várta, hogy egy cigire rágyújtson – akkor még lehetett...) Volt egy tanszéki banzáj, Zoltai Dénessel kint voltak Bayreuthban *Trisztánt* nézni-hallgatni. Hát az a beszámoló sem volt semmi: egy-egy színpadi-zenei alak szétcincálása szinte egy „másik” darab filmképét hozta élénk, akik ott szorongtunk a beszámolón.

Hát ezt tudod: a dolgok filozófiai mélységét élvezetesen-izgalmasan prezentálni, rögzíteni, bemutatni. Elidőzött egy-egy részleten pl. Marke király és Brangäne átvilágításán, és persze a szerelmi halál Bayreuth-i megfogalmazásán, mi meg szinte a zenedráma röntgenképét élveztük, bár „csak” András elemzésére figyeltünk. Nem említem a Mindentudás Egyetemén előadott prezentáció- és gondolatvihart, mert bár a sorozat ismeretterjesztés volt felsőfokon, de felfedezéseket csak ritkán hallottunk, s András te csempészted be az ízelítőt a „megértés”-probléma labirintusaiból. Ha már itt, hadd említsen meg egy rácsodálkozásom. Rembrandt rézkarcaival vacakoltam – persze a te nyomodban – és volt egy nyomat, ami számomra (akkor) csak egy nagy



2. Rényi András beszédet mond a TM Évértékelő gáláján, a Trafóban. 2023. 01. 31.

bokornak, vagy mezei összevisszaságnak tűnt. Aztán beszéltünk róla, és rávezettél, hogy ha jobban megnézed a „bokrot”, ott egy szerelmi jelenet van elbújtatva. Ha felszínesen nézed, – semmi, ha elidőzől, kibomlik egy másik világ. Akkor azt kérdeztem, hogy az akkori világban, akik vették ezeket a nyomatokat, eljutottak-e titkos történetek felfedezéséig. Hát persze, mondtad, akkor nem volt tévé, nem volt film meg képeslap, és a karcok tulajdonosai azzal töltötték estjüket, hogy a Rembrandt által elrejtett titkokra ráleljenek. A rézkarc privát hermeneutikája volt az élvezet (a tulajdonlás, a gondolkodó szem öröme) lényege. Tudom, hogy most készült el Opus Magnus-a, a Rembrandt-könyv, – egy fél élet munkája – ezért nem megyek bele több emlék-idézetbe, csak megint rámtör az irigység, hogy egy ilyen monográfiához volt ereje számtalan teendője mellett (fentebb még az Esztétika Tanszékem említettem, de már régóta a Művészettörténeti Intézet igazgatójaként nevelte utódait. Ami nem lehetett kis meló...)

Hetven év, egy sűrű élet része. És megvan az a kuriózuma, – amint azt Radnóti Sándor barátom-kollégám mondta – hogy még lehet „hetvenkedni” vele.

Boldog voltam, hogy kollégád lehettem.

Fehér Dávid

VILÁGLÓ ÉRTELMEZÉS

RÉNYI ANDRÁS, AZ ÖRÖK HERMENEUTA

A feladat nehéz, szinte megoldhatatlan. Rényi András több számomra, mint egykori egyetemi oktatóm. *A testek világlása* című kötete¹ pedig több fiatalkori kedves olvasmány nál. A személyes érintettség lehetetlenné teszi egy körütekintő távolságtartással megformált tudományos pályakép megírását. Ráadásul Rényi kiváló laudáció-szerzőként is igen magasra tette a mércét.² Feltehetően ezt a szöveget egyfajta *captatio benevolentiae*-vel kezdené: beszédpozícióját tisztázva előzetesen is elnézést kérne a személyes hangnemből fakadó hiányosságokért, ahogyan azt most én is teszem.

Rényi eddig két tanulmánykötetben összegezte a kutatásait, amelyek támpontokat jelentenek az életmű értelmezéséhez: a szövegek kiválasztásával és csoportosításával Rényi mintegy jelzi műértelmezői tevékenységének irányait, megrajzolja életművének kontúrjait. Írásom címe a két kötet címének (*A testek világlásának és Az értelmezés tébolyának*³) kontaminációja: érzésem szerint ugyanis Rényi tevékenységének célja nem más, mint a „világoló értelmezés”, a megvilágító erejű, *szemléletes* belátásokra épülő interpretáció megalkotása, amelyet az „értelmezés tébolya” motivál. Erről maga Rényi írt példászerűen önreflektív – Zoltai Dénes születésnapja alkalmából publikált – esszéjében, amelyet *Az értelmezés tébolya* mottószerű bevezetőszövegeként közölt újra: „Megvallom, az a fajta műélvező vagyok, aki valamely megrendítő, katartikus tapasztalat után nem tudja leplezni izgatottságát, és heves vágyat érez arra, hogy valamiképp úrrá legyen a zavaron, amelyet az átéltek keltettek benne. Érzésfoszlányok, benyomástöredékek, apró összefüggéstelen részletek, alkalmi megfigyelések, gondolatszálankok kavarnak az ember fejében, s keverednek korábban látottakkal, mindenféle műveltség-töredékekkel, feltoluló olvasmányemlékekkel. Engem egyfajta racionalizálási kényszer száll meg ilyenkor, valamiféle hermeneutikai téboly, hogy valamilyen zárt, koherens értelmezés keretébe fogjam a sok széttartó mozzanatot. Mint aki nem képes elviselni azt az állapotot, hogy valami megmaradjon a *nyitottban*, az értelemadó intellektus erőszakosan ráveti magát az anyagra. Mindenféle teoretikus modelleket, gondolati sémákat, logikai műveleteket és persze retorikai játékokat bevet ilyenkor az ember: addig keretez, extrapolál, kombinál, felnagyít vagy ignorál, míg szinte mindennek helyet nem talál maga alkotta univerzumában. Nem véletlenül

¹ Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 1999.

² Pl. Rényi András: A kultúrfilozóf. Radnóti Sándor hatvanéves. *Élet és Irodalom*, 2006. március 24. 5.; Uő: A magatartáskritikus (P. Szűcs Juliannáról). *Mozgó Világ*, 38, 2012, 1. 118–120.; Uő: Az olvasó-zseni (Almási Miklósról). *Mozgó Világ*, 42, 2016, 3, 122–125.

³ Rényi András: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 2008.



1. Rényi András tárlatvezetése a *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállításon, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. november 24. © Fotó: Fehér Dávid

neveztem ezt az értelmezés tébolyának. Mert minél több facetten tudok így rendszerbe illeszteni, annál hevesebb a vágy, hogy újabbakkal bővítsen-finomítsam, s hogy minden felmerülőt így vagy úgy, a meg- vagy kitalált értelem Prokrasztész-ágyába kényszerítsek. Minden mozzanat, amely igazolni *látszik* konstrukcióm, ahelyett, hogy oldaná és enyhítené az értelmezés kényszerességét, ellenkezőleg, csak tovább hajszol a kerekdedség felé. Magasrendű, de – kell-e mondanom? – nem kockázatoktól mentes élvezet forrása ez.”⁴ A hosszabban idézett szövegrész Rényi teoretikusi és oktatói tevékenységének egyfajta esszenciáját foglalja magába: a remekmű nemértéséből fakadó, olykor sajátos „tébollyá” váló értelemadási kényszer, az értelmezés *furorja* az, ami a szerző hermeneutikai írásait motiválja. Tanulmányainak kiindulópontja leggyakrabban a sajátosság univerzumává táguló műalkotás, amelyet újabb és újabb nézőpontokból, újabb és újabb referenciákat és értelmezési rétegeket bevonva jár körül. Az átvitt értelmű (ám egy szövege esetében a szó legszorosabb értelmében is vett) körüljárás⁵ – mint egyfajta *peripatetikus* gesztus – ugyan nyugvópontonra kerülhet, ám sosem fejeződhet be.

⁴ Rényi András: Emlék Bayreuthból (Előszó helyett). In: Rényi 2008. i. m. 8–9.

⁵ Rényi sajátos performanszként nyitotta meg Jovánovics György KÉPREGÉNYABALESET20061022 című kiállítását a Fészek Galériában: körbe-körbe járva a kiállítótérben és ezáltal a szó fizikai értelmében is körüljárva a műveket, miközben egy ismét csak példászerűen önreflektív (az íróniáig fokozódó mennyiségű tudásanyagot mozgó) műértelmezést olvasott fel. Rényi András: Mit tesz Isten. Pseudo-peripatetikus bevezetés egy rejtélyes kiállításhoz. *Élet és Irodalom*, 2007. január 12. 17. – újra közölve *Az értelmezés tébolyának* utolsó szövegeként, „utószó helyett”. Rényi 2008. i. m. 374–380.

A „világlás” kifejezés – amint azt Rényi *A testek világlásának* bevezetőjében kifejti⁶ – heideggeri eredetű: a testek világlása nem más, mint a mű testének, a kép vagy a plasztika anyagának, *physis*ének revelációja. Egy *esemény*, amely a befogadóval megtörténik. A műértelmezés ennyiben nem más, mint a mű eseményének explikációja, *szemmunka*, amely időlegesen oldhatja a remekmű okozta zavart, *fogáskeresés*, amely a *kép mint kép* teljesítményének megragadására irányul. Egyfajta önreflexió: „alaposabban és szigorúbban kell megfigyelnünk a képet, ami azt jelenti: alaposabban és szigorúbban kell megfigyelnünk magunkat, amint épp a képet figyeljük. Fel kell bontanunk azt, aminek hatalma épp közvetlenségéből és egyöntetűségéből látszik eredni: meg kell tanulnunk nézni, és e folyamat során képessé kell válnunk arra, hogy önmagunkra is rálássunk. A kép sajátos esemény, amely velünk és általunk történik meg: amelyet nemcsak nézünk, de amelyben magunk is láthatóvá válunk.”⁷ – írja Rényi Caravaggio *Nárciszáról* szóló magisztrális értelmezésében. A képre vonatkozó reflexió végső soron önreflexió tehát, a műre irányuló tekintet mintegy visszahajlik önmagára. Az értelmezés folyamata a világlás megragadására tett kísérletek sora, amely, ha kellőképpen szemléletes, és ekként sikeres, önmaga is revelációvá válhat.

Rényi legerősebb szövegei kétségkívül ilyen „világoló értelmezések”, amelyek egy jelentős művészetelméleti hagyományhoz kapcsolódnak: a heideggeri terminológián túl a gadameri hermeneutikához,⁸ illetve az attól részben eltérő *művészettörténeti hermeneutikához* és recepcióesztétikához – Max Imdahl *ikonikájához*,⁹ amely a „látó látás” és az „újrafelismerő látás” dialektikájában rejlő „ikonikus differenciát”¹⁰ explikálja, illetve olyan, az imdahli művészettörténet-íráshoz közelálló hermeneutákhoz, mint a kép tapasztaltságának eseményszerűségét analizáló Gottfried Boehm¹¹ és a *képfolyamatokat* példaértékű módszertani következetességgel leíró Oskar Bätschmann.¹² A testköz-pontú – a képek „távoli közelségét” és „közeli távolságát” tudatosító, és ennyiben a művek (zsigeri) érzékiségére és implicit erotikumára is reflektáló – műértelmezői megközelítés persze távolabbról Aby Warburg ikonológiájával és – többek között – Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájával, illetve Emmanuel Lévinas filozófiájával is rokonságot mutat. A fenti szerzők Rényi írásainak visszatérő, kulcsfontosságú

⁶ Rényi András: Hermész lábnyomai (előszó helyett). In: Rényi 1999. i. m. 5–7.

⁷ Rényi András: A képbe vesző tekintet. In: Rényi 1999. i. m. 26.

⁸ Hans-Georg Gadamerrel Rényi interjút is készített: Rényi András: A párbeszéd művészete. Beszélgetés a hermeneutikáról. *Élet és Irodalom*, 1985. január 25. 7.

⁹ Pl. Max Imdahl: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Ford. Kerekes Amália. Budapest, 2003.

¹⁰ Az „ikonikus differencia” Gottfried Boehm kifejezése.

¹¹ Pl. Gottfried Boehm: Was heißt Interpretation? *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Hrsg. von Celémens Fruh et al. Berlin, 1989. 13–26.

¹² Oskar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Budapest, 1998. (A kötetet Rényi András Bacsó Bélával közösen fordította magyarra.) Ezúttal nincs tér a recepcióesztétikai és képheremeneutikai művészettörténet-írás paradigmájába tartozó szerzői pozíciók széleskörű áttekintésére (Wolfgang Kempptől Michael Bockemühlig), az azonban kijelenthető, hogy Rényi tevékenysége ehhez a paradigmához köthető.

referenciái. Rényi teoretikus munkásságának a jelentősége nemcsak egy sajátos értelmezői univerzum megteremtésében, hanem ezeknek a teóriáknak – egy specifikus művészettörténeti közegen belüli – meghonosításában is áll.

Rényi hermeneutikai tanulmányait tartalmazó kötetei nemcsak összegzések, hanem önértelmezési kísérletek is. Nemcsak a tanulmányok rendkívüli pontossággal megkomponáltak, hanem a kötetek egésze is. A kiemeléseken és a csoportosításokon túl az elhagyások is jelentős súllyal bírnak: a kötetbe emelt legkorábbi szöveg 1988-ban íródott (a korai írások sora, például Rényi legelső, 1984-ben megjelent Rembrandt-tanulmánya kimaradt),¹³ mintegy jelezve azt a pillanatot, amikor a szerző rátalált az életművet strukturáló alaproblémára, és az azzal adekvát beszédmódra és metodológiára. Ez a legkorábbi, 1988-as tanulmány Kondor Béla *Szent Antal megkísértése* (1966) című rézkarcát a bátschmanni értelemben vett művészettörténeti hermeneutika módszereivel analizálja, a művet „dialektikus képfolyamatok szimultán egységeként” fogva fel,¹⁴ a képmező „ikonikus sűrűségét” kutatva, a vizuális és szemantikai megfelelések sűrű hálózatát revelálva.

Rényi életműve mindössze néhány témakörre, elsősorban egy-egy életműre, és az életművek kulcsműveire korlátozódik. A legkisebb analizálható egységekből bontja ki a tágabb összefüggéseket. Kutatásainak szinte mindig az „erős mű” és az „erős életmű” a kiindulópontja. Nem véletlen, hogy *A testek világlásának* legkorábbi szövege Kondor Bélára, a kötet élére emelt két nagy – alaptételszerű – műértelmezés pedig Caravaggióra és Rembrandtra fókuszál, mintegy kijelölve a hermeneuta játéktérének centrumát. Caravaggio és Rembrandt, vagyis az egyetemes festészettörténet legnagyobbjai közül is a legnagyobb alkotók állnak érdeklődésének középpontjában: a kultúrtörténet egészére kiterjedő recepciótörténetük (amely tudománytörténeti és művészetelméleti gondolatmenetek termékeny „alapanyaga” lehet), és még inkább remekműveik tapasztalatisága, az „erős mű közelségének” feszélyező mivolta, aminek zavarát csakis a műértelmezés aktusa oldhatja fel (időlegesen). Mindez egy paradoxont is hordoz: Rényit a remekmű – természetéből adódóan – verbalizálhatatlan és racionálisan alig megragadható (test)tapasztalata foglalkoztatja, és ennek – a lényegét tekintve leírhatatlan – tapasztalatnak a leírásához keres kontrollált beszédmodot, ám újra és újra szembesül a célkitűzésben rejlő ellentmondással. *A testek világlásának* és a benne található legerősebb műértelmező tanulmánynak Günter Wohlfarttól származó mottója erre a problémára utal: „Aki egy képpel szemközt állva műveltsége miatt még sosem szégyellte el magát, az nem látott még semmit.”¹⁵ A mondatot árnyalja a kötet Gottfried Boehmtől származó másik mottója, amely egyúttal *A tékozló fiú hazatérése*t

¹³ Rényi András: Drámai jelenlét és emberi érvényesség. Rembrandt korai Júdás-képe és a festett színpad dramaturgiája, *Világosság*, 25. 1984. 296–305.

¹⁴ Rényi András: A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarc képheremeneutikai értelmezésére. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 1–16. – későbbi újra közlés: *A rézkarc dialektikája*. Kondor Béla: *Szent Antal megkísértése* címmel: Rényi 1999. i. m. 141–171. – az idézett rész: 153.

¹⁵ Günter Wohlfart: Das Schweigen des Bildes. *Was ist ein Bild?* In: Hrsg. von Gottfried Boehm. München, 1994. 168. – vö.: Rényi András: A tenyér ünnepe. Rembrandt: *A tékozló fiú hazatérése*. In: Rényi 1999. i. m. 51.

(1661–1662) ábrázoló Rembrandt-festmény értelmezésének konklúziójához vezet el: „A legtudósabb kommentárt is azon kell megmérnünk, hogy megállapításai visszafordítható-e szemléletes belátásokká. Az interpretáció ebben az értelemben állandó megismerés, a megszerzett tudás folytonos visszavezetése a tapasztalás folyamatába. Célja nem a tudás bizonyos formájában, hanem egy olyasfajta tevékenységben van, amely a képet nem változtatja pusztá tényállássá, hanem megmutat: amely szemet nyit.”¹⁶ Az értelmezés erudíciója nem lehet öncélú, csakis abban az esetben van értelme mozgósításának, ha az szemléletes belátásokhoz vezet, *szemet nyit*, a képek ekként nem tényállások, hanem *események*, mely események *lejátszásához* szükséges bizonyos (vizuális és kon/textuális) tényállások ismerete.

Ebben az értelemben „jártssza le” Rényi Caravaggio *Nárciszának* (1598–1599) festői közvetlenségét, zavarba ejtő erotikumát és Rembrandt *Tékozló fiújának* drámáját, amely végső soron a képtest érzékisége által artikulálja az elnémulást eredményező *határtapasztalatot*: „a sajátos *esztétikai* határtapasztalat az, amely a jézusi példabeszédben tematizált vallási határtapasztalattal – az elnémulásban sejtésszerűen föl-tárló kinyilatkoztatással – korrelál. A kép *megjeleníti* (jelenvalóvá, közvetlen tapasztalattá teszi) a nyelvnek az evangéliumi példabeszédben implikált elnémulását és belefutását a csend intenzív-numinózus sűrűségébe – mégpedig azáltal, hogy – mintegy túlterhelvén a kognitív kapacitását – megszünteti saját »ékeksszólását«. A látás e képpel szemközt úgyszólván kénytelen felfüggeszteni önmagát, hogy belefusson a tapasztalás kimondhatatlanul sűrű, fogalom nélküli tompaságába. De ez a tompaság nem üresség, hanem teltség: nem hiánya a mondandónak, hanem kimondhatatlan töménysége.”¹⁷ Rényi szorosan olvassa a szöveget és a képet, és azt a mozzanatot keresi, amelyben a szöveg által közvetett tapasztalatiság átfordul sajátos *képtapasztalat*-tá. Míg Caravaggio esetében ez a közelhozott (és naturalista módon megragadott) emberi test érzéki jelenlétének szuggesztiójában vagy a gravitáció mindent legyűrő erejében, a „holtpont ígézetében” áll,¹⁸ addig Rembrandt *Tékozló fiúja* esetén ezt a láthatóság részleges felfüggesztésében és a festői *impasto* által jelenvalóvá tett *képtest* revelációjában találja meg, a láthatóság és a láthatatlanság, az elvakulás és a (lényeg) látás törekeny dialektikájában, amelyet Rembrandt a befogadó tapintásingerének képi stimulálásával visz színre, avat *eseménnyé*, ha úgy tetszik, *képfolyamattá*.

Rényi Caravaggio- és Rembrandt-tanulmányait a „technika igazságának”¹⁹ kibontására irányuló szándék vezérli, a műveket olyan, a szó legmélyebb, eredeti értelmében vett *illusztrációkként* felfogva, amelyek nem leképeznek, hanem megvilágítanak:

¹⁶ Boehm 1989. i. m. 25., Rényi 1999. i. m. 101.

¹⁷ Rényi András: A tenyér ünnepe. Rembrandt: *A tékozló fiú hazatérése*. In: Rényi 1999. i. m. 101.

¹⁸ Rényi András: A holtpont ígézte I. Adalékok Caravaggio testfelfogásához és „naturalizmusának” képi szintaxisához. *Enigma*, 7. 2001. No 30. 5–19.; újra közölve: Rényi 2008. i. m. 38–58., illetve a tanulmány folytatását ld.: Rényi András: A látható színéváltozása. További adalékok Caravaggio „naturalizmusának” képi szintaxisához. *Pannonhalmi Szemle*, 17, 2009, 1. 60–77.

¹⁹ Rényi András: A technika igazsága: Képhermeneutikai reflexiók az Albertaina Rembrandt-kiállításáról. *Új Művészet*, 15, 2004, 8. 20–23. – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 105–129.



2. TesTtesTTúrák. Rényi András és Fehér Zoltán a Bartók 32 Galériában, 2004. január 13-án. A kép forrása Fehér Zoltán nyilvános YouTube csatornája

„Egyébként sem osztom az illusztráció műfajával szemben táplált közkeletű szkepszist – úgy gondolom, hogy az erős kép, attól, hogy közvetlenebbül kapcsolódik egy adott szöveghez vagy szöveghelyhez, még nem válik szükségképpen »irodalmiassá«, nem veszít föltétlenül autonómiájából. Sőt, ha a szó eredeti jelentéséből – *lustro*, *illustro* a.m. »megvilágítani«, »fényt vetni rá« – indulunk ki, olyan aspektusait tárhatja fel egy szövegnek, amelyet az látszólag nem is artikulál. Ennyiben nem szolgálja meg a szöveg értelemkövetése előtt, inkább olyasmire mutat rá, amit az olvasás nem szükségképpen hív elő a szövegből.”²⁰ Írásaiban és előadásaiban Rényi problémákat *illusztrál*, a leggyakrabban remekművekből kiindulva, komolyan véve Tolnay Károly híres kijelentését, miszerint „csak a legnagyobb mesterekkel érdemes foglalkozni, a többi nem érdekes”.²¹ Rembrandt és Caravaggio műveiről szóló nagy tanulmányainak bevezető lábjegyzeteiben többször is jelezte, hogy az értelmezések egy majdani monográfia részleteinek tekinthetők, ám a kérdésfelvetések más irányokba, például kortárs művészeti tendenciák értelmezése felé is kiterjeszthetőnek bizonyultak, gondoljunk Derek Jarman *Caravaggio*-filmjének elemzésére²² vagy a *Re:brandt – Kortárs*

²⁰ Rényi András: A jól ismert remekművek – „idegen szemmel”. Adalékok Picasso Balzac-illusztrációi, a Volland Suite és a neoklasszicizmus művészettörténeti helyének kérdéséhez. *Enigma*, 14. 2007. No 90. 124.

²¹ Idézi: Rényi András: Tolnay Károly, avagy a művészettörténeti utópia szelleme. „*Emberek és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, 2007. 315. – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 167.

²² Rényi András: Dionüszosz tükre. Derek Jarman erotomán hermeneutikája és a Caravaggio-kihívás. *Metropolis*, 1. 1997 ősz, 86–100. – újra közölve: Rényi 1999. i. m. 289–316.

magyar művészek válaszolnak című, Rényi által kurált kiállítás koncepciójára,²³ amelyekben a klasszikus műveket kortárs reflexiók segítségével értelmezte, utóbbi esetben kiterjesztve tevékenységét a kurátori praxis irányába is. A „kortárs magyar művészek válaszolnak” alcím több pusztá frázisnál: Rényi kurátorként valóban párbeszédet kezdeményez a műtárgyakkal és azok alkotóival (nem pusztán a kifejezés gadameri értelmében, hanem a szó legszorosabb értelmében is). Hasonló párbeszédnek és „együtt filozofálásnak” lehettünk tanúi a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában Forgács Péter *„Col tempo”*. A *W. projekt* című, Rényi által kurált kiállításán,²⁴ amelyen sajátosan találkozott Forgács az archívumi dokumentumok komplex újragondolására és az *emlékezetmunka* inszenálására épülő alkotói gyakorlata Rényi a művek időtapasztalatára és az emberi tekintet ontológiájára, a „látás hatalmára” irányuló képhermeneutikai kérdésfelvetésével – a művész, a kurátor és a mű termékeny dialógusának tárgyasulásként. Hasonlóan komplex párbeszéd eredményeinek tekinthetők Rényi El Kazovszkij művészetét interpretáló szövegei, amelyeknek eredményeit a művész halála után monumentális kiállításként bontotta ki – kurátortársaival – a térben.²⁵ Kétségtől El Kazovszkij tekinthető a Rényi által legtöbbször vizsgált kortárs képzőművésznek, feltehetően azért, mert „élet/művébe” belesűrűsödik Rényi hermeneutikai vizsgálódásainak számos alapkérdése: a testtapasztalatok performálásától a libidinális tekintet inszenálásának művészeti és egzisztenciális dilemmáiig, amelyek mind egy

²³ *Re:brandt Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. július 6. – október 1. Kurátor: Rényi András, illetve ld. a kiállítás katalógusát, elsősorban annak Rényi által írt bevezető tanulmányát. Újra közölve: Rényi András: Kortársunk, Rembrandt. Fülep Lajos 1956-os előadásától egy mai kortárs kiállításig. In: Rényi 2008. i. m. 130–166.

²⁴ Forgács Péter: *„Col tempo”*. A *W. projekt*, 53. Velencei Biennálé, Magyar Pavilon, 2009. június 7. – november 22., ld. a kiállítás katalógusát: *„Col tempo”*. *The W. project: Péter Forgács's installation*, 53rd International Art Exhibition / *„Col tempo”*. A *W.-projekt: Forgács Péter installációja*. 53. Nemzetközi Velencei Képzőművészeti Biennálé: *Giardini di Castello, Magyar Pavilon*. Ernst Múzeum, Budapest, 2010. A kiállításról korábban magam is írtam recenziót: Fehér Dávid: A biennálé és ami körötte van 2. Benyomások, széljegyzetek. *Balkon*, 17, 2009, 10. 19–24.

²⁵ *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű*, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2015. november 6. – 2016. február 14.. Kurátor: Rényi András. Társkurátorok: Jerger Krisztina, Siklós Péter, Százados László. Ld. a kiállítás katalógusát: *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű*. Szerk. Rényi András. A szerk. munkatársai: Köves-Kárai Petra, Százados László. Budapest, El Kazovszkij Alapítvány, 2017. Ld. még Rényi El Kazovszkijről szóló, illetve művészetét érintő tanulmányait: Rényi András: A távolság megfestése. *El Kazovszkij*. VárfoK Galéria, Budapest, 2003. (VárfoK füzetek) – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 336–341.; Uő: *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Kísérlet a Dzsán-panoptikumok performanszként való értelmezésére. *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Szerk. Uhl Gabriella. Budapest, 2008. 33–59. – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 342–369.; Uő: Az allegorikus tekintet szomorújátéka: El Kazovszkij ikonológiája. Adalékok a festői teljesítmény értelmezéséhez és értékeléséhez. *A túlélő árnyéka* 2017. i. m. 27–64. (Ezúttal nem térek ki Rényi legújabb kurátori munkáira, amelyek szintén fontos szegmensét jelentik tevékenységének: *Képek játéktere. A képzőművészeti gyűjtemény*, Balatonfüredi Modern Műtár – Szöllősi-Nagy – Nemes Gyűjtemény [MOMÚ], Balatonfüred, 2023. április 22-től; *Vera Molnar 99. Rítmusok és algoritmusok*, Balatonfüredi Modern Műtár – Szöllősi-Nagy – Nemes Gyűjtemény [MOMÚ], Balatonfüred, 2023. július 15-től.)



3. Rényi András az El Kazovszkij-kiállítás megnyitóján, 2015-ben. © Fotó: Szesztay Csanád

sokrétű művészet- és kultúrtörténeti összefüggésrendszerbe kerülnek, érzéki szövetté, metaforák és szimbólumok komplex univerzumává állnak össze.

Kazovszkij más nézőpontból is kulcsfontosságú témája Rényi teoretikusi életművének: hivatkozva a képzőművészeti tárgyú értelmezések és a táncesztétikai vizsgálódások között (amelyeket a szerző önironikusan csak „táncszakmai botladozásoknak”²⁶ nevez) – a kortárs tánc kulcsfontosságú témája Rényi elméletírói és oktatói tevékenységének, *A testek világlása* címadó szövege valójában rövidebb írások füzére, amellyel kapcsolatban megjegyzi: „Noha a táncról való gondolkodásban még nem tartok ott, hogy világos elméleti pozíciót határozhatnák meg a magam számára, az itt közvetkező szövegeket olyan – tartalmilag összetartozó – adalékoknak vélem, amelyekből előbb-utóbb kikerekedhetnek egy szabatos és szakszerű tánc hermeneutika körvonalai.”²⁷ Rényi gondolatmentesen a heideggeri térfelfogástól²⁸ irodalom- és plasztikaelméleti megfontolásokig ível (Rainer Maria Rilketől Auguste Rodinig, Edgar Degas-ig, Oskar Schlemmerig, illetve Heinrich von Kleistig), majd a klasszikus (Leon Bakst – Václav Fomic Nyizinszkij) és kortárs táncig (Nagy József, Bozsik Yvette). A szemléletes táncértelmezések a tapasztalatok performálásának újabb aspektusait tárják fel, amelyek a képzőművészeti tárgyú interpretációkra is visszahathatnak.²⁹

Könnyű helyzetben van az, aki megkísérli Rényi teoretikusi életművének főbb tematikus csoportjait és szálait feltérképezni – a munkát ugyanis maga a szerző végezte el *Az értelmezés tébolya* című kötet szekcióinak meghatározásával (*Az erős mű közelében, Az emlék ideje, A banalitás kontúrjai, A kódok és a tánc, Az erotika tériszonya*).

²⁶ Ld. *A testek világlása* köszönetnyilvánításában (Rényi 1999. i. m. 8.).

²⁷ Rényi András: *A testek világlása*. In: Rényi 1999. i. m. 235.

²⁸ Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. In: Uő: „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla. Budapest–Szeged, 1994. 211–218.

²⁹ Ld. különösen *Az értelmezés tébolya* *A kódok és a tánc* című blokkjának elsősorban Bozsik Yvette művészetére fókuszáló első felét: 286–334.



4. Varázslatos képek. Rényi András a Szépművészeti Múzeum könyvtárában (ME), 2006.

Az „erős mű” interpretációjára irányuló – gyakran tudománytörténeti gondolatmeneteket³⁰ és elméleti-módszertani exkurzusokat is tartalmazó – tanulmányok, illetve a táncesztétikai interpretációk mellett az *emlék/mű* problematikája, illetve az *emlékezet* kérdésköre jelentheti az életmű másik kiemelt szálát, amely a teóriától egyenesen az aktivizmusig ívelhet (*Eleven emlékmű*). Ennek a képzeletbeli tematikus egységnek a Jovánovics György 1956-os emlékműéről szóló értelmezés a kulcsszövege, amelyben Rényi rendkívüli módszertani következetességgel bontja elemeire és értelmezi egységében és részleteiben az emlék/művet mint *dekonstruált martyrriumot*.³¹ Szintén ebbe a tematikus egységbe sorolódhatnak olyan emlékmű-értelmezések, mint a Varga Imre Kun Béla emlékművét (ironikus alkotásként) vizsgáló írás,³² illetve a holokausz emlékezet kérdéskörére reflektáló esszék.³³

³⁰ Rényi a művészettörténet tudományának paradigmáit vizsgáló oktatói és teoretikus tevékenységére ez-úttal nem térek ki részletesen, de fontosnak tartom, hogy ezen a ponton utaljak az oktatási segédanyagként is rendkívül termékeny módon használható A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: *stílustörténet, ikonológia, hermeneutika* című általa szerkesztett szöveggyűjteményre, amely az *Enigmában* jelent meg: *Enigma*, 9. 2002. No 34. 5–174.

³¹ Rényi András: A dekonstruált kegyelet. Jovánovics 1956-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat. *Holmi*, 7. 1995. 1405–1431. – újra közölve: Rényi 1999. i. m. 173–217.

³² Rényi András: A légből kapott monumentum, *Mozgó Világ*, 28, 2000, 2. 99–113. – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 232–253.

³³ Pl. Rényi András: Befejezett jelen. *Kor-képek*. Szerk. Vincze Mátyás. Budapest, 2005. 18–23. – újra közölve: Rényi 2008. i. m. 182–191.

Az *értelmezés tébolya* megjelenése óta eltelt időszak írásait is figyelembe véve – egy jövőbeli harmadik tanulmánykötet lehetséges körvonalait szem előtt tartva – még egy témacsoport látszik kibontakozni: azon írások köre, amelyekben Rényi a képhermeneutikai módszertant a nemzetközi és hazai modernitás alapvető alkotóinak – Paul Cézanne, Pablo Picasso, Vajda Lajos, Ország Lili, Gedő Ilka³⁴ – műveire alkalmazza mintegy kiterjesztve az elsősorban a barokk művészetre irányuló értelmezői fókuszát.

Az évek során azonban kétségtelenné vált, hogy az összes terület közül a Rembrandt művészetére vonatkozó kutatás bizonyul a leghangsúlyosabbnak. Az elmúlt években (évtizedekben) Rényi egy nagy könyvön dolgozott, amelyben összegzi és szintetizálja Rembrandt művészetére vonatkozó kutatásait. *A meghasonlott tekintet. Rembrandt hermeneutikája* című, 2023-ban befejezett, mintegy 750 sűrűn gépelt oldalt kitevő akadémiai doktori értekezés Rényi életművének eddigi tetőpontja és kétségkívül főműve, amely több egy Rembrandt-monográfia megírására tett régi ígéret beváltásánál.³⁵ A kötetben Rényi egy nemzetközi összefüggésben is figyelemreméltó, Rembrandt-specifikus műértelmezői módszert dolgoz ki, amely – bár a szerző hangsúlyozza, hogy kizárólag Rembrandt művészetére érvényes – általános művészet-és festésetelméleti implikációkat is hordoz.

Rényi egy rendkívül sokrétű tudománytörténeti és művészetelméleti áttekintéssel alapozza meg módszertanát – kiindulópontja Aby Warburg Rembrandt-értelmezése, „abban a meggyőződésben, hogy noha Warburg szakított az »esztétizáló művészettörténettel«, képanropológiai kérdésfeltevésének új tartalmi hangsúlyait egy újragondolt interpretatív *művészettörténet*, illetve a performativitás egy új esztétikája nagyon is hasznosíthatja”.³⁶ Rényi műközpontú, interpretatív művészettörténete, a képek performatív teljesítményére fókuszáló értelmezői módszertana egyszerre profitál Hans-Georg Gadamer hermeneutikájából, Peter Szondi drámaelméletéből, Wolfgang Kemp recep-

³⁴ Rényi modern tematikájú írásai: András Rényi: The Enchantment of Proximity: Notes on Cézanne's watercolour after Caravaggio's Entombment and on the painter's different „systems of equivalences”. *Cézanne and the Past: Tradition and Creativity*. Eds. Judit Gaskó, Anna Zsófia Kovács. Museum of Fine Arts, Budapest, 2017. 62–83.; Uő: A jól ismert remekművek – „idegen szemmel”. Adalékok Picasso Balzac-illusztrációi, a Vollard Suite és a neoklasszicizmus művészettörténeti helyének kérdéséhez. *Enigma*, 14. 2007. No 90. 122–134.; Uő: Szegénység és tapasztalat. Vajda Lajos szentendrei rajzmontázsai és a képsík archeológiája. *Vajda Lajos: Világok között*. Szerk. Petőcz György, Szabó Noémi. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2018. 174–189.; Uő: Változatok a kísértetiesre. Néhány adalék Ország Lili korai „ortodox szürrealizmusához”. *Árny a kövön. Ország Lili művészete*. Szerk. Kolozsváry Marianna. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2016. 42–59.; Uő: A nagy monológ: Bekezdések a fiatal Gedő Ilkáról. „...félíg kép, félíg fátyol ...”. *Gedő Ilka (1921–1985) grafikái*. Szerk. Kolozsváry Marianna. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 9–18. (Itt érdemes utalni arra, hogy szintén hangsúlyosan jelent meg Rényi korai íásaiban Paul Klee művészete: Rényi András: Paul Klee rezignált humanizmusa. *Világosság*, 18. 1977. 300–306.)

³⁵ Rényi András: *A meghasonlott tekintet. Rembrandt hermeneutikája*. Akadémiai doktori értekezés. Kézirat. Budapest, 2023.

³⁶ Uo. 59.

cióesztétikájából, Michael Fried abszorpcióra és teatralitásra vonatkozó téziseiből,³⁷ Hans Ulrich Gumbrecht a „jelenlét előállítására” vonatkozó gondolataiból,³⁸ a Max Imdahl-i ikonikából és a Gottfried Boehm által árnyalt hermeneutikai fogalmi keretéből. Rényi azonban nem pusztán művészetelméleti, hanem tudománytörténeti szempontból is megalapozza értelmezéseit, Rembrandt a művészettörténet-írás szinte egészére kiterjedő recepciótörténetét fókuszáltan vizsgálja Alois Riegl-től Kurt Bauchig, Kenneth Clarktól Jan Białostockiig, Otto Pächtől Gary Schwartzig, Svetlana Alperstől Ernst van de Weteringig és a Rembrandt Research Project eredményeiig és tanulságaiig.

Rényi a kötetben megtalálja a korábbi Rembrandt-értelmezései közötti közös nevezőt, azt, hogy Rembrandt műveinek performatív teljesítménye összefügg a festő a művészettörténet egészében is teljesen egyedülálló „dramaturgiai észjárásával”, és ennek a „dramaturgiai észjárásnak” az analízise – vagyis a szövegek és a képek szoros olvasása – visz közelebb a művek esztétikai tapasztalatának kibontásához, annak a jelenségnek az értelmezéséhez, amit Rényi – sajátos hapax legomenonnal – Rembrandt „dramatológiájának” nevez. Az értelmezés kulcsa a történet szintjén vett dramaturgia és a képfolymatok (vagyis a „technikai igazsága”) implikálta dramaturgia dialektikus egymásra vonatkozásának kifejtése: „a drámai fordulat és az ikonikus differencia tapasztalata egymást kölcsönösen erősítő igazsággént is megmutatkozhat. Ha ez történik, akkor – nem félek a szótól – *remekművel* van dolgunk”.³⁹ Mindez visszavezet a „testek világlásával” kapcsolatos gondolatmenethez: a kép képiségének *látszásához*, az *opacitás*ban rejlő képi potenciál kifejtéséhez egy rendkívüli sajátos elbeszélő művészet kontextusában. A „dramatológia” keretrendszerében a korábbi tanulmányokban megfogalmazott tézisek összeállnak, és ezáltal új megvilágításba kerülnek *A tékozló fiú hazatérése* (1661–1669), az *Ábrahám áldozatára* (1655), a *Krisztus Emmausban* (1648), az *Andromedára* (1630 k.), a *Hámán-képre* (*Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére*, 1665 k.) és számos további kompozícióra vonatkozó értelmezések, melyeknek az ismertetése szétfeszítené jelen írás kereteit.

Csak érintettem eddig Rényi tevékenységének egyik legfontosabb területét: a tágabb értelemben vett tudásátadást (illetve ismeretterjesztést), ezen belül is legfőképpen az oktatást. Érzékletesen írt Rényi – bölcsészévfolyamok sorának alapélményt jelentő – „élvezetes előadásairól, szemináriumairól” Készman József *A testek világlásának* recenziójában, amelyre Rényi előadásainak „szöveggyűjteményeként” is hivatkozott: „Amikor a ’90-es években az egyetemek bölcsészkarait hatalmába kerítette a hermeneutika, amikor Schleiermacher, Heidegger, Gadamer nevétől voltak hangosak a folyosók, és ez az elsődlegesen irodalmi eredetű, szövegekre koncentrálnó interpretációs módszer hazai fénykorát élte, Rényi előadása-

³⁷ Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago–London, 1980.

³⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó Gábor. Budapest, 2010.

³⁹ Rényi 2023. i. m. 206.

in egy alapvetően vizuális, ikonikus értelmezési apparátust dolgozott ki, amelyben teret adott a képfenomenológia, a recepcióesztétika vagy más humántudományos eljárásoknak is. A szerző ennek ellenére korántsem szobatudós: egy posztmodern kor posztmodern gyermeke. Szemléleti elfogulatlansága és szellemi szabadsága mellett ennek tudható be, hogy az egyetem többnyire esti órákban tartott »beavatásain« az elemzés fókuszába került *Kondor Béla*, *Rembrandt*, *Manet* társaságában az *R.E.M.* együttes, vagy *Michael Jackson* egy-egy videóklipje a Music Television műsorából.⁴⁰ Más perspektívából utalt nem kevésbé helytállóan Rényi a fiatalabb generációkra gyakorolt jelentékeny hatására *A testek világlásáról* írt recenziójában Marosi Ernő: „A hermeneutikai analízis egyszerűen a művészettörténeti módszer más és más olvasó-befogadó közönségre számító kezdeményezése, mint a régebben művelt és hagyományosként számon tartott módszerek. Jó, hogy van, szükség van rá: benne talán a művészettörténésznek kiképzett értelmiség ma fiatalabb generációjának legjava is utat talál munkája-élete értelmének megfogalmazására. S jó, hogy magyarul most már olyan tanult és alapos mű képviseli, gazdagítva a művészet-történeti irodalmat, mint Rényi András könyve.”⁴¹

Nem pusztán megerősíteni szeretném a fent leírtakat, hanem egy személyes vallo-mással is tartozom. Rényi András *A testek világlása* című könyvéről először középiskolai művészettörténet-tanáromtól, Szarvas Ildikótól hallottam a 2000-es évek elején – egy délutáni fakultáció alkalmával ajánlotta, hogy olvassam el a kötetet. Sosem felejttem el, amikor hosszas könyvesbolti keresés után először a kezemben tartottam a könyvet, amely utolsó gimnáziumi éveim egyik legfontosabb olvasmányává vált. Különösképpen *A tékozló fiú hazatéréséről* szóló tanulmány: nemcsak a sokrétűsége, a szabadsága és az erudíciója nyugtázott le, hanem az az egyszerű tény is, hogy lehetséges egyetlen festményről 60 oldalas interpretációt írni. Ez a szöveg nemcsak alapélménnyé, hanem mércévé is vált a számomra. Izgalommal töltött el Rényi egy-egy új írásának megjelenése, az ő személyének és munkásságának döntő szerepe volt abban, hogy a művészettörténet mellett az esztétika szakra esett a választásom. Akkoriban egy különös, akár abszurdnak is tűnő ötletem támadt: középiskolásként elkezdtem a gimnáziumi órák befejezte után, délutánonként beosonni az ELTE Esztétika Tanszékére. Bár néhány általam kiemelten tisztelt professzor, Almási Miklós és Poszler György egy-egy órájára is belopódtam, utam elsőszámú célja Rényi András előadásainak meglátogatása volt. Szerencsémre a kurzusok mindig a legkésőbbi időszámban kezdődtek, olykor jelentős csúszással. A rendszerint teltházas előadásokra érkező elképesztő tömeg némileg enyhítette a szorongásomat – féltem a „lebukástól”, mindig a leghátsó sorban, a sarokban húztam meg magam. Rényi gondosan felépített vizuális prezentációval kísért előadásain rendkívül szenvedélyesen beszélt az épp analizált műről, pontosan úgy, ahogyan én is szerettem volna, csak nem találtam hozzá sem nyelvet, sem módszert.

⁴⁰ Készman József: Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999. [rec.] *Új Művészet*, 11, 2000, 3. 44.

⁴¹ Marosi Ernő: Talpmasszázs Hermésznek. Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok* Kijárat Kiadó, 1999. [rec.] *Holmi*, 12. 2000. 514.



5. Mi a kép? Rényi András a Fuga Mikrokozmosz sorozatában, 2020-ban

Különös érzés volt olvasnom Rényi akadémiai doktori értekezésének bevezető sorait arról, hogy Rembrandt-könyvének megírásához az első lökést egykori tanára, Fodor Géza *A Mozart-opera világgépéről* szóló monumentális kötete adta.⁴² Azt hiszem, *A testek világlása* hasonló impulzust jelentett nekem 16 éves koromban, az ELTE alagsori előadótermében titokban meghallgatott esti órák pedig hosszú távon meghatározták tevékenységemet és a művészet történetéről, a műalkotások értelmezéséről kialakult fogalmaimat. Az esti előadások (akkor és később, egyetemi éveim alatt) „szemet nyitottak” és célt adtak, vagyis a legtöbbet, amit egy egyetemi előadástól kapni lehet. Mindezt csak a magam nevében írhatom le, de úgy sejtem, a Rényi kurzusait rendszeresen látogató, tanulmányait érdeklődéssel olvasó nemzedékek számos tagja megerősítene: Rényi nemcsak jelentős kutatói életművet épített fel, hanem tevékenységével számos további műértelmezői életmű elindulásához is jelentős lökést és inspirációt adott. Nemcsak szöveges formába öntötte, hanem tovább is örököltette az értelmezés (produktív) „tébolyát”.

⁴² Fodor Géza: *Zene és dráma*. Budapest, 1974. – újabb kiadásban: Uő: *A Mozart-opera világgépe*. Budapest, 2002.

Tatai Erzsébet

LAUDÁCIÓ

Régi tartozásom törlesztem azzal, hogy András születésnapjára írásba öntöm a 2018-as Opus Mirabile díjátadón elhangzott laudációmat, amelyben az ünnepelt által szerkesztett El Kazovszkij-kötetet méltattam. A 2017-ben megítélt díjat A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű című katalógus,¹ az önmagában is kitűnő munka kapta, ám létrejöttének oka, a kiállítás,² maga volt a csoda – azok számára is, akik már sok El Kazovszkij munkát láttak, nem is egyszer.

A TÚLÉLŐ ÁRNYÉKA, AZ EL KAZOVSZKIJ ÉLET/MŰ

*A szavak nyers húst esznek
És ürességet isznak rá.³*

*Biztosan nincs Isten,
Csak hasonlítunk hozzá.⁴*

1.

A Rényi András szerkesztette könyv első harmadát kitevő tanulmányok gyűjteménye Nagy Boldizsár szubjektív bevezetője után körbejár mindent, amit tudni lehet, kell és érdemes El Kazovszkijról és művészetéről: orosz eredetéről Siklós Péter,⁵ performanszairól Urai Dorottya,⁶ nemi identitásáról és szexuális orientációjáról Iricsek Zsuzsanna,⁷ a punkhoz való kötődéséről Erdő Rebeka⁸ írt tanulmányt. Rényi

¹ *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű.* Szerk. Rényi András. A szerk. munkatársai: Köves-Kárai Petra, Százados László. Budapest, El Kazovszkij Alapítvány, 2017.

² *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű.* El Kazovszkij Alapítvány, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015. november 6. – 2016. február 14. Kurátor: Rényi András. Társkurátorok: Jerger Krisztina, Siklós Péter, Százados László.

³ El Kazovszkij: *Mítoszok* c. ciklus 5. verse (1966–70). *A kétfejű*. 5. <https://elkazovszkij.hu/irasai/versek/1060/a-ketfeju-1966-1970/index.html>

⁴ El Kazovszkij: *A kétfejű* c. ciklus 2. verse (1965–68). Uo. 7.

⁵ Siklós Péter: Az átköltözködött szív – El Kazovszkij orosz hátteréről. *A túlélő árnyéka* 2017. i. m. 13–24.

⁶ Urai Dorottya: *El Kazovszkij performanszművészete. A dzsan-panoptikumok kutatása.* Uo. 65–88.

⁷ Iricsek Zsuzsanna: „A végtelenben minden élet csodálatos”. *A nemi identitás jelentősége El Kazovszkij „Testi mesék” című sorozatában.* Uo. 111–121.

⁸ Erdő Rebeka: *El Kazovszkij és a punk: alkat és ízlés.* Uo. 91–107.



1. Rényi András az El Kazovszkij-kiállítás megnyitóján, 2015-ben. © Fotó: Áment Gellért

Andrástól pedig⁹ egy nagyszabású, alapos elemző ikonológiai és hermeneutikai tanulmányt olvashatunk. A könyv kétharmada, a katalógus pedig árnyékként híven követi a kiállítást, azaz a kiállítás tematikus csoportosítását.

Noha a Kazovszkij-életmű terjedelmében még nem teljesen feltárt – ezért szerényen a szerkesztő néhol azt jegyezte meg, hogy ez nem életmű kiállítás, következésképp a katalógus nem életmű-katalógus –, a művész egy centrum körül forgó és forrongó képzőművészeti munkássága egyáltalán nem ismeretlen. Számos kiállítása volt életében¹⁰ és számos publikáció keretezte, keretezi tevékenységét és életét¹¹; ő maga sok interjút adott;¹² híresek Dzsán-panoptikumai, és szoros kötődése a punk-kultúrához, a laza, de kiterjedt kapcsolatai a hazai undergrounddal; és ezen kívül ő maga nyíltan beszélt transzszexuális, férfi-identitásáról is. Mégis, amit e könyvtől és a kiállítástól kaptunk, nem kevés: először is El Kazovszkij életművének komplex értelmezői rendszerbe helyezését, másodsor azt a tanulságot, miszerint a hermeneutikai műveletek helytállóak olyan későmodern művész esetében is, mint El Kazovszkij, és amely műveletek közt a nézőnek (a nézésnek) is jut szerep: „a kép értelme nem szakítható el szemlélésének folyamatától...”(61)

⁹ Rényi András: *Az allegorikus tekintet szomorújátéka: El Kazovszkij ikonológiája. Adalékok a festői teljesítmény értelmezéséhez és értékeléséhez.* Uo. 27–63.

¹⁰ Az életrajzi adatokat a kötet számára Király Judit állította össze. Uo. 359–362.

¹¹ Ezek jó részét a kötet lábjegyzetei tartalmazzák.

¹² *Látáscsapda: Beszélgetések El Kazovszkijjal.* Szerk. Cserjés Katalin, Uhl Gabriella; jegyzetek: Siklós Péter. Budapest, 2012.



2. Rényi András az El Kazovszkij-kiállítás megnyitóján, 2015-ben. © Fotó: Áment Gellért

Rényi András a művészt természetesen pontosan és érzékletesen helyezi el korában, megállapítja, hogy „szakítása az esztétikai modernizmussal radikálisabb, mint az avantgárdoké és a posztmodernké”, (31) hogy a 80-as évek historizáló eklektikus szemléletű festőivel szemben Kazovszkij „látásmódja” nem történelmi, inkább mitikus” (uo.). Megannyi példával igazolja, hogy a művész allegóriákból építkező „festészetét megannyi barokkos archaizmus” hatja át, amit ő a művész perspektivizmusában, a festmények színpadszerűségében, az ablak-, szoborfülke, illetve a kép-a-képben motívumokban ér tetten; (31) azaz a reprezentáció problematikussá tevésében, ahogy „[a]z önmaga fikcionalitását tematizáló festészet... [is] barokk gondolat” – teszi hozzá. (41) Meggyőzően érvel és mutat rá Kazovszkij alapvető művészi motivációira, céljaira és ön-reflexióira (Marquezzel szólva a szerelemről és más démonokról): Képei „annak a reménytelenségnek a melankolikus tudomásulvétele tehát, hogy képek nem tudják előállítani a Másik jelenlétét: csupán folyamatosan és szakadatlanul beszélnek róla.” (33) A művész szerint varázstalanít, hogy „olyan művészi 'Denkraumot' teremtsen magának, amelynek fiktív alakzatai között szembenézhet a világhiánnyal, illetve amelyben mégis folyamatossá teheti a vele való együttélést.” (34) El Kazovszkij szerint „minden kép a *szerelemről* szóló mondatként kell, hogy strukturalódjon.” (uo.) Rényi a kép és szöveg új hibridjét látja megvalósulni, s azokat nem egymás illusztrációinak tekinti – ahogy a művész sem, hanem úm. „képregényeknek”, amelyek összeolvashatók. Egész fejezetben fejt ki (*A látás allegóriái II. A lakatlan sziget*), hogy Kazovszkij összevonja a tájat és a csendéletet, az újkori allegorizálás par excellence műfajait, amelyek egyben az önelvű vizualitás előzményei is, hogy a közelnézet és távolnézet dinamikáját bevonva a kép terébe „a vágy mozgásának reménytelen körforgását” vigye

színre. Egyszersmind rámutat Kazovszkij önreflexivitására, miszerint e színrevitel „az erről való rezignált tudás” allegóriája is, mivel számára csak az maradt, „hogy a képet a tekintet kulturális konvencióinak allegorikus színpadaként rendezze be”. (47)

A képfolyamatok és formai megoldások elemzésével Rényi András rámutat, hogy a képek dinamizmusát, feszültségét – a vágy és a frusztráció tükröződését – az ún. „gyorsító manőverek” (a termélység, az éles formák, és színek kontrasztja, heves kézmozgás vezette erőteljes faktúra) valamint a „blokkoló hatások” (a parergonszerű elemek: keret, függöny, beforgatott képsík) konfigurációinak komplex bonyolítása hozza létre. (47–48) Ezen részletek értelmezéséhez azonban képenkénti vizsgálatra van szükség – írja, s ezt példázza is: briliáns elemzéseket olvashatunk az argoszi szórt és a koncentrált szfinxi tekintetről (47–50) (*Szfinx Théba kapuinál*) (*Argosz elalvás előtt*); a fej alátámasztására behajlított kar, ill. éles szögben megtört könyök pátoszformulájának értelmezéséről, mint „dinamogram”ról a Barberini Fauntól Derek Jarmanig, (50–56) megfigyelve a festő képein, amint „a testközeli indulat” „kozmosz dimenziókba” vált. (54) A művészt idézve Rényi rámutat arra, hogy az El Kazovszkij-féle melankólia „agresszív melankólia... olyan éles melankólia, ami véresre vág, szilánkszerűen.” (55) *Az allegorikus tekintet szomorújátéka: El Kazovszkij ikonológiája. Adalékok a festői teljesítmény értelmezéséhez és értékeléséhez* című tanulmány művészet- és kultúrtörténeti összehasonlító kontextusokban vizsgálódva El Kazovszkij motívumai és képei dinamikájának elemzése útján a „nem nagy festőtől” indulva végül a nagy művészig húzódó ívet rajzolja meg.

2.

Az El Kazovszkij életművét áttekintő, 2015-ben rendezett kiállítás fejezetei, egymást követő termei egyszer ikonográfiai, másszor formai, aztán a művész kulturális forrásaira is utaló életrajzi, majd műfaji szempontból, végül művészetelméleti kategóriákat érvényesítve (és olykor keverve) vizsgálták a művész munkáit.

Így: [1] *Az ünnep csarnoka* cím ikonográfiai megközelítést sugallt, valójában az a Dzsán panoptikumoknak, Kazovszkij performanszainak szentelt tér volt. E műfaji szempont után a rendezőelv hirtelen életrajzivá vált: [2] *Az „ősesemény”*, a harmadik terem aztán formai szempont szerint volt rendezve: [3] *Vetett árnyékok*, majd [4] *A görög testek terme* megint csak ikonográfiai vonatkozású volt, egyúttal El Kazovszkij kulturális vonzalmait állította középpontba. Aztán négy tematikák szerint csoportosító egység következett: [5] *Pygmalion műterme*, [6] *A nemek terme*, [7] *Fétisek*, [8] *Állatlélektan*, melyek nem szorosan és nem egyformán takartak ikonográfiai nézőpontot. Ezt követte két, Kazovszkij stílusára jellemző jegy kiemelése: [9] *A teatralitás dicsérete*, [10] *Az éles terek terme*,¹³ majd megint egy műfaji szempont érvényesült: [11] *Képregény*, aztán újra formai: [12] *A lüktetés terme*, és két műfaji alapon létrehozott egység után [13] *Papírfíz II.*, [14] *Ikonosztáz* következett

¹³ A termeket a 10. után nem lehetett ebben a sorrendben végigjárni, de bármelyik útvonalat választotta is a látogató, az élmény lényegén ez nem változtat.



3. Rényi András az El Kazovszkij-kiállítás megnyitóján, 2015-ben. © Fotó: Áment Gellért

az egyetlen, a modernista művészetszményhez kapcsolódó művészet-teoretikai terem: a [15] *White cube*. Ezt az életrajzban visszaugorva az [16] *Az orosz hátsószoza* követte és ismét egy kulturális preferenciát reprezentáló szoba jött: [17] *Camp, punk, szubkultúra*, és a sort két ikonográfiai szempontú egység zárta, mely az alkotó életében bekövetkezett betegséggel majd a halál közvetlen előérzetével is összekapcsolódott: [18] *Téli utazás*, [19] *Fohász*. Olybá tűnhetett tehát, mintha a Foucault-említett Borges-idézte kínai enciklopédia pontosabban írhatná le El Kazovszkij világát, mint a modern enciklopédiák fogalomkészlete.

Mégis, vagy épp ezért életem egyik legjobb rendezését láttam. Abban a tekintetben, hogy a rendezésben rejlő lehetőségeket nemcsak maximálisan kihasználták, hanem a színrevitel eszközeivel kreatívan éltek, szinte animálták El Kazovszkij művészetét, de legfőképp amiatt, hogy húsbavágó élményen keresztül új értelmezést adtak. Úgy is, hogy amit (műtárgyakat) bemutatnak, korántsem volt ismeretlen; egy olyan életműből tudtak sokrétű képet alkotni, amely bár talányos és korántsem érdektelen, mindazonáltal kis számú, egyszerű motívumokból, egyszerűen szerkesztett művekből áll; ráadásul a művész néhány motívumát egész életén át szinte mániákusan ismételtette.

A kiállítás „fejezeteinek” megalkotásakor, az enciklopédikus rendszerezés helyett (bár nehéz elképzelni, hogyan is lehetne El Kazovszkij műveit „racionálisan” csoportosítani) a kurátor többnyire a művekben rejlő *potenciálokat* nevezte meg (mint a már említett formai, tematikai, műfaji jellegzetességeiket megállapítva) és azok *köré csoportosította a műveket*. Nem azt jelenti azonban ez a csoportosítás, hogy például csak az *Éles terek* termébe kerültek azok a képek, amelyeken „éles” terek voltak láthatók, vagy a vetett árnyékok termébe azok, ahol *vetett árnyékok*, és máshova

a nem ilyenek, illetve nem olyanok, hiszen Kazovszkijnál mindig élesek a terek és mindig jelentőségteliek a vetett árnyékok. Hanem a kurátor „elemezte” épp ezt vagy azt a jellegzetességet. De így volt ez a *fétisekkel* és a *görög testekkel* is. Egyébként épp Kazovszkij kapcsán nem gondoltam volna, hogy a white cube-ba állítás releváns lehet. Az alkalmanként papundeklire festő, hulladékokból efemer installációkat alkotó, a punk hétköznapi esztétikáját képviselő művésztől ezt épp idegennek véltem, s így ezt a részt a kiállítás egyetlen neuralgikus pontjának. Annál is inkább, mert pont ezzel szemben helyezték el a *camp*, *punk*, *szubkultúra* részt. Talán nem is győzött meg, mégis egy váratlan szituáció előállításával megfontolásra késztető új nézőpontot kínált. A különféle csoportok egymás mellé rendezése pedig nem szertelenség következménye, hanem – az eredmény felől tekintve – az igényes befogadás motorja volt, és a nézőt folyton folyvást nézőpontváltásra kényszerítve, figyelmének fenntartását is szolgálta. A bevezetést El Kazovszkij művészetébe – és a lebilincselést – a teatrális látványtervezés¹⁴ is kitűnően szolgálta, lévén adekvát Kazovszkij világával – ahogy ezt *A teatralitás dicsérete* című terem is kifejtette.

El Kazovszkij életmű-kiállítását olyan szövegek hálózták be, amelyek azt kivételes módon erős és értelmes struktúrába szervezték. Olyanok, amik vonzzák a nézőt, megmozgatják az olvasót. A feliratok tárgyilagosan közöltek információkat, világossá tették a koncepciót, bevezettek minden egységbe, értelmezték azokat és a műveket, általuk olyan részek kerültek reflektorfénybe, amelyek addig kifejtetlenek voltak. Az idézetek, költői megfogalmazások, esszéisztikus szövegek pedig felvillantották az életmű gazdagságát. A szövegek – leírások, körbejárások és mélyfúrások – révén nyert új értelmet az életmű. Az El Kazovszkij munkáit, illetve művészetét bemutató kiállításban a koncepció, a művek elrendezése a térben, a látványosság varázsa és a szövegek együttese az életművet feltárta és mélységeibe pillantott anélkül, hogy beleolvastak volna olyat, ami nincs ott.

¹⁴ Somlai Tibor – Somlai Design Stúdió, Katona Klára.

Darida Veronika

TÁNCTÖREDÉKEK

Kevés kihagyott egyetemi kurzust sajnálok, de Rényi András és Beke László legendás táncszemináriuma ezek közé tartozik. Azonban akkoriban még a tánc sem érdekelt, és nem esztétika vagy művészettörténet szakos hallgatóként valószínűleg esélyem sem lett volna, hogy bekerüljek, a hosszú várólisták miatt. Arra is jól emlékszem, hogy az egyik legkifejezőbb táncdefiníciót, miszerint az testszobrászat, Rényi Andrástól idézte az egyik hallgatótársam (maig sem tudom, hogy mennyire pontosan). Csak jóval később kezdtem el a táncelméleti írásait olvasni, így amikor Nagy József táncszínházával foglalkoztam, már az ő tanulmányai jelentették a leghitelesebb példát arra, hogy miként lehet a Jel Színház előadásait a filozófia felől megközelíteni. Tánc- és testművészettel foglalkozó szövegeiben mindig jelen van egy széleskörű elméleti háttér, de legalább ennyire fontos a nézői tapasztalat. Elemzései egyszerre okosak és érzékenyek, és emellett, ami igencsak ritka, lebilincselően érdekesek. Kezdeti munkamódszerét *A testek világlása* elején olvasható lábjegyzet érzékelteti: *Az itt olvasható szövegek részben műveken szerzett tapasztalatokból, részben elméleti és történeti olvasmányokból, részben mindennapi megfigyelésekből származnak, ami magyarázatot adhat töredékességükre és eklektikus jellegükre. Noha a táncról való gondolkodásban nem tartok ott, hogy világos elméleti pozíciót határozzak meg a magam számára, az itt következő szövegeket olyan – tartalmilag összetartozó – adalékoknak vélem, amelyekből előbb-utóbb kikerekedhetnek egy szabatos és szakszerű tánchermeneutika körvonalai.*¹

Az idézett sorok óta negyedszázad telt el, és mára megkérdőjelezhetetlen, hogy Rényi András a magyar tánchermeneutika legmeghatározóbb képviselője. A hazai könyvkiadás egyik nagy hiányosságának gondolom, hogy az elmúlt évtizedekben (már a Lábán Rudolf-díj kuratóriumának tagjaként) írt nagyszerű tánckritikái (többek között a Hodworks, Molnár Csaba, Frenák Pál, Gergye Krisztián, Góbi Rita, Goda Gábor előadásairól) még nem kerültek önálló kötetben kiadásra. A mostani, rövid szövegben sem ezekkel a későbbi írásokkal, hanem korai tanulmányaival foglalkozom, melyek *A testek világlása* (1999) és *Az értelmezés tébolya* (2008) kötetben jelentek meg. Megjegyzéseim is némiképp töredékesek és eklektikusak lesznek, mivel nem célozom tánchermeneutikájának részletes bemutatása, csak néhány olyan gondolatát szeretném kiemelni, melyeket a tánc teoretikus megközelítéséhez alapvetőnek vélek, és ezek illusztrálásához főképp Nagy József előadásairól írt kritikáit használom. Párbeszédet szeretnék folytatni néhány számomra fontos tézisével, és szívből remélem, hogy ez a beszélgetés majd szavakban is folytatódhat.

¹ Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 1999. 235.

TÁNC MINT TERMŰVÉSZET

Rényi András a táncra, mint terművészetre tekint, ezért nem a színház, sokkal inkább a szobrászat vagy az építészet felől keresi az analógiáit, teljes joggal, hiszen a színpadon megjelenő testek plasztikusak, a színpadi koreográfia pedig térberendezés. A művészet tere kapcsán többször idézi Heidegger *Művészet és tér* című tanulmányát, mely a tér ősjelenségét kutatja. Ebben a szövegben a legfontosabb művészeti példa a plasztika, amely „a lét igazságának (el nem rejtettségének - alétheia) megtestesülése, az igazság (elrejtetlenség-alétheia) helyét megalapító műben”.² Ehhez hasonlóan, minden autentikus művészeti tér az ember számára fontos helyeket hozza működésbe, miközben eseményyszerűen feltárja azok igazságát. Azt is mondhatnánk, hogy a művészeti terek segítenek a hétköznapi terek megértésében, a bennük való „lakozásban”.

A tánc nem berendezett, hanem lényegileg üres tereket mutat (ebben is alapvetően különbözik a színháztól). Többször nem otthonos, inkább idegenségerzetet vagy szorongást keltő tereket tár elénk, legalábbis Rényit elsősorban az ilyen terek érdeklik (felidézhetnénk nagyszerű elemzését a Természetes Vészek Kollektíva *Eleven tér* előadásáról, mely a térbezártság és a térhiány megjelenítése).

A tánc színpadán a tárgyak akadályok (gondoljunk Pina Bausch *Café Müller* darabjára, mely a „Tanztheater” alapító műve), gátolják a táncosokat a szabad mozgásban, megakasztják, megtörik, felfüggesztik a mozdulatokat. Ezért ha a táncszínpad terére mégis tárgyak kerülnek, azoknak kiemelkedő jelentőségük lesz. Ezen a színpadon egy szék vagy egy asztal nem egy hétköznapi szék vagy egy asztal, nem imitálja a valóságot. Mégis, ezek az asztalok vagy székek a dolgokat a maguk valóságában állítják elénk. Látukra elgondolkozunk azon, hogy mit jelent egy asztal vagy egy szék, milyen értelmeket hordoz, milyen jelentésekkel telített. A legbanálisabb tárgyak a tánc színpadán egyfajta színeváltozáson esnek át, vagy úgy is mondhatnánk, megváltozik a rájuk irányuló tekintet, mely többé már nem kézhezálló eszközöknek látja őket, hanem kéznéllevővé válnak. Vagy úgy is mondhatnánk (nem heideggeri, hanem agambeni terminológiával), hogy a látszólag hasznavehetetlenné, funkciótlaná váló tárgyak előtt új, közös használati módok és lehetőségek nyílnak meg. Ezt láthatjuk a Jel Színház előadásában, ahol az asztalok és a székek, az ajtók és az ablakok állandó átalakuláson mennek keresztül, elveszítik helyüket és egyensúlyukat (ki-becsukódnak, összecusklanak), az emberi test mankóivá vagy protéziseivé változnak. Az átrendeződő, hétköznapi tapasztalatainktól eltérő szinterek már nem egy művész magánmitológiájának részei, hanem saját világ- és tértapasztalatunkat (térbe-vetettségünket) segítenek megérteni.

A TÁNCOS TESTE

Az emberi test és a bábu szembeállítása pontosan megfigyelhető Kleist *A marionettszínházról* című esszéjében. Eszerint egy tökéletesen kivitelezett marionett tánca olyan tökéletes lenne, hogy azzal semmilyen emberi tánc nem versenyezhetne. A bábu

² Martin Heidegger: A művészet és a tér. In: Uő: „...Költőien lakozik az ember...”. Válogatott írások. Ford. Bacsó Béla. Budapest-Szeged, 1994. 217.



1. Varázslatos képek. Rényi András és az autopszia (ME), 2006.

erényei az arányosság, mozgékonyság és a könnyedség, legnagyobb előnye pedig az élő táncosokkal szemben „egy mínusz, nevezetesen, hogy nem tud szenvedni”.³ Nem kiszolgáltatott az állandóan változó érzelmeknek és hangulatoknak, minden mozgásfolyamatot képes ugyanúgy kivitelezni. Azaz a testi mozgásban nem korlátozzák a lélek jelenlétéből fakadó „végzetszerű mozgászavarok”.⁴ Továbbá, a bábuk antigravitációs, testükre nem hat a tehetetlenség ereje. A bábuk „akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb”.⁵ Mindezek nyomán az ember báj (grácia) tekintetében nem versenyezhet a holt anyaggal, a bábuval.

Kleist szövege meghatározó a későbbi színház- és táncutópiák számára, melyek közül Rényi András a legrészletesebben Oskar Schlemmer *Ember és műfigura* írását elemzi, ahol a gravitáció szintén az emberi test korlátját jelenti. A Schlemmer által

³ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. A *dolgoz színháza*. Szerk. Markus Joss, Jörg Lehmann. Budapest, 2019. 141.

⁴ Uo. 142.

⁵ Uo.



2. TesTTeszTTúrák. Rényi András Fehér Zoltán kiállítására Bartók 32 Galériában, 2004. január 13-án. A képek forrása Fehér Zoltán nyilvános YouTube csatornája

elképzelt absztrakt, mechanikus és geometrikus forgástestek teljesen elszakadnak az emberi test tapasztalatától, a test nélküli tánc eszméjét jelenítik meg. Rényi képzőművészeti példák (szobrok) segítségével mutatja be a táncos elképzelt és valós testét. Rodin *Táncmozdulatok* (1910–1911) sorozatán a táncosok a talajt (Kleist felülről mozgatott marionettjeihez hasonlóan) csak elrugaszkodási felületként használják, míg Degas *Talpát vizsgáló táncosnőjén* (1896–1911) valóban látjuk a test nehézkesét és a gravitáció erejét, miközben a szokatlan kontraposzt mozdulatban megteremtett kényes egyensúlyt csodáljuk. A két példa azt igazolja, hogy „a mozgásművészet mibenlétére irányuló kérdés nem kerülheti meg a testek tehetetlenségének problémáját”.⁶

A táncos teste csak bizonyos pillanatokban érkezik meg a forgás terébe, ami Valéry *A lélek és a tánc* dialógusában a tánc végét jelzi. A forgás mámorában eszméletét veszítő táncosnő magához térve így emlékszik vissza táncélményére: „tebenned voltam, ó, mozgás, kívül más mindenben”.⁷ A tánc azonban, Rényi definíciója szerint, nem a testetlenség látszatának megteremtése, „hanem mindenekelőtt erő játék, a test gravitációt lebíró munkája”.⁸

Ez figyelhető meg a Jel Színház *Habakuk-kommentárok* (1996) előadásában, mely „az ember helyéről és sorsáról szól a gravitáció és a testek örökös körforgásában”.⁹

⁶ Rényi 1999. i. m. 241.

⁷ Paul Valéry: *Két párbeszéd*. Ford. Somlyó György. Budapest, 1973. 127.

⁸ Rényi 1999. i. m. 252.

⁹ Uo. 269.

Nagy József előadásában nincsenek történetek, csak történések, és „ami ebben a táncszínházban megtörténik, az a testek világlása (Lichtung)”.¹⁰ Hozzátehetjük, hogy nem csupán az emberi, de állati testek is jelen vannak a színpadon. A darab utolsó képében, ahogy Rényi kommentárja kiemeli, egy asztal mellett ülve, egy ember és egy kitömött madár néz egymással szembe, miközben az asztalra ütemesen kavicsok hullanak alá. A férfi egy darabig rendezgeti őket, majd „idővel félreül, rezignáltan tudomásul véve, hogy a gravitáció leküzdéséért vívott játszmát – amelybe mozgékony szelleme minden erejét, tehetségét belevetette – végül mégis a mozdulatlanul gubbasztó madár nyerte”.¹¹

A TÁNC ÉS A GESZTUS

Rényi András egy fontos állítása szerint: „meg kell értenünk, hogy állni, ülni, járni, feküdni, olyasféle események, amelyek az ember alap-meghatározásához tartoznak, és az olyan nehezen felfejthető művészetek, mint az építészet, szobrászat, táncművészet titka épp az, hogy e triviális, ha szabad így mondanom, túlságosan is közel levő, mondhatni *szellemtelen* dolgokat képes problematizálni”.¹² Vagyis a mindennapi élet gesztusai a művészet révén válhatnak számunkra kérdésessé és szellemi kihívást jelentővé.

Giorgio Agamben *Jegyzetek a gesztusról* című tanulmányában a 19. század második felében prognosztizált tünetegyüttesből, a leghétköznapibb és legáltalánosabb emberi gesztus (a járás) szférájában megfigyelhető mozgászavarokból indul ki, és innen jut arra a következtetésre, hogy „egy olyan korszak, amely elvesztette gesztusait, épp emiatt, rögeszmésen foglalkozik is velük”.¹³ Agamben példaként – Nietzsche Zarathustrája, Rilke versei, Aby Warburg Mnemosyne Atlasza mellett – Isadora Duncan és Szergej Gyagilev táncára hivatkozik, miközben hangsúlyozza, hogy a gesztusok keresése leginkább a némafilmekben figyelhető meg, mivel „a mozi alkotóeleme nem a kép, hanem a gesztus”.¹⁴

Rényi András *A banalitás kontúrjai* című tanulmányában Nagy József *A virrasztók* (1999) előadása kapcsán szintén a hétköznapi gesztusok színpadra állításáról beszél. Ebben a Kafka-kommentárként értelmezhető darabban szintén megfigyelhető – ahogy ezt Walter Benjamin Kafka írásai kapcsán kiemelte – „a történés gesztus-elemmé való föloldódásának tendenciája”.¹⁵ Ennek illusztrálására Rényi a darab Előjátékát idézi, melyben a karkai segédekre emlékeztető szereplők öltöztetnek fel (csipeszek, fogók és egyéb eszközök segítségével, kézzel hozzá sem érve) egy embert. Ez a jelenet egyszerre

¹⁰ Uo. 278.

¹¹ Uo. 286.

¹² Rényi András: A tér és a testek játéka (Wesselényi-Garay Andor interjúja). In: Uő: *Az értelmezés tébolya*. Budapest, 2008. 262.

¹³ Giorgio Agamben: *Jegyzetek a gesztusról*. Ford. Darida Veronika. <https://aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusról/> (Utolsó letöltés: 2023. júl. 29.)

¹⁴ Uo.

¹⁵ Rényi András: *A banalitás kontúrjai*. In: Rényi 2008. i. m. 275.

utal egy élve-boncolásra (egyfajta anatómiai színházra) és egy bábállításra, mivel az élő alak élettelen bábuként jelenik meg előttünk. Valamint Rényi kiemeli a darab némafilm-szerű, burleszk jellegét, sajátos gag-használatát. Agamben gesztus-tanulmányából tudjuk, hogy a gag eredeti jelentése szerint „szájpecsek”, vagyis a gag (legyen szó akár filmes, akár pantomimes alkalmazásáról) annak a gesztusa, hogy az ember „nyelvben-való-léte” nem képes önmaga nyelvi kifejezésére, így csupán a beszédre való képtelenséget kompenzálja. Agamben szerint a mozi (vagy esetünkben a pantomim) „lényegi némasága (melynek semmi köze sincs a zenei anyag jelenlétéhez vagy hiányához), olyan akár a filozófia csendje, az ember nyelvben-való-létének felmutatása: tiszta gesztualitás”.¹⁶

Azonban a gesztusnak is létezik jó és rossz alkalmazása. Rényi más tanulmányában arra figyelmeztet, hogy a gesztus didaktikus használata milyen tévútra fut: ez látható Bozsik Yvette (akinek korai előadásairól elismerő kritikákat ír) *Tavaszi áldozatában*, amely „minden gesztust, képet, kelléket nyomban narrativizál, szemiotizál, valami mássá nevez át és kényszeresen jelentéseket generál belőlük”,¹⁷ és ezáltal a tánc művészetének megtagadásához vezet. Az alkotót „nem érdeklik már a *mozgások*, csak a gesztusoknak van jelentésük nála: nincs már mondanivalója a testről – legfeljebb a *testiségről* beszélhet”.¹⁸

Ehhez (saját kommentárként) hozzátehetjük, hogy a tánc akkor lehet lényegi gesztus, ha megőrzi saját nyitottságát, meghatározhatatlanságát és titokzatosságát. A tánc mint gesztus fogalmi koncepciókkal nem megragadható, folyton kiszökik az értelmezések hálójából. Ám épp emiatt lehet az értelmezők számára állandó kihívás, a lehetetlen kísértése.

A táncot értelmezni egyfajta téboly, de ez Rényi esetében mindig józan őrület: kristálytisza logikával tanít meg minket arra, miként lehet beszélni arról, amiről talán (Wittgenstein intését komolyan véve) hallgatni kellene.

KÓDA

Nagy József talán egyetlen előadása sem igazolja annyira, hogy a tánc „tér- és testművészet” mint új társulatával (nyolc fekete táncossal) bemutatott darabja, az *Omma* (2021). Az előadás tere egy teljesen üres tér, melyből a koreográfus eltávolított minden felesleges elemet, és a lényegre redukálta a színpadi látványt (az ógörög „omma” jelentése: szem, látás, látvány): csak az emberi testek a látás tárgyai. A feketén világító testek minden mozdulata, gesztusa pontosan kidolgozott. Az előadás egy bizonyos pontján szinte élő szobrokká válnak, vagy inkább eleven pátoszformulákká,¹⁹ hiszen a szenvedés időtlen gesztusait jelenítik meg.

¹⁶ Agamben i. m.

¹⁷ Rényi András: A kódok és a tánc. In: Rényi 2008. i. m. 333.

¹⁸ Uo. 334.

¹⁹ Aby Warburg fontos referencia Nagy József számára, korábbi szóló performanszának címében utalt is rá (*Mnémosyne*, 2018).



3. Varázslatos képek. Rényi András a Szépművészeti Múzeumban (ME), 2006.

Továbbá ezek a testek nem légiesek vagy eszmeiek, hanem nyers anyagszerűségükben állnak előttünk; a leghétköznapibb gesztusok során látjuk a testek kifáradását, izzadását, miközben érezzük a belőlük áradó hatalmas energiát is. Konkrét kapcsolatban vannak a földdel, melyet megmunkálnak, amelyért harcolnak, és amelybe temetkeznek (az előadásban két magyar kijelentés hallható: „fekete” és „véres a föld”). Szinte érezzük a testek súlyát és a gravitáció erejét, amikor ütemes ugrálásuk alatt megremeg a színpad és belereng a nézőtér. Az előadás ugyanakkor a nehézkedés legyőzéséről is szól, ahogy ezt az utolsó jelenet példázza: egy rituális temetési szertartást követően a két földre helyezett test egymás felé fordul, tapogatódzva közelednek. Ahogy szembe kerülnek, észrevesszük, hogy egy vörös fonal köti össze őket, melyet a szájukban tartanak. Ennek a fonalnak a megrágásával és lenyelésével támasztja fel az egyik test a másikat: ahogy eltűnik a fonal, úgy emelkedik fel, lassan és könnyedén, a nehézkedésen túli test.

Lővei Pál

RÉNYI ANDRÁS BALATONFÜREDI JÁTSMÁI

*„Ez az egyenes, ez a görbe, ez pedig
a fakerék, ó, be szép, ó, be szép.”*

Az Európa Kulturális Fővárosa programokat fontos eseményeknek tartom, ha annyira nem is központi kérdés számomra a távoli helyszínek meglátogatása, mint az engem gyerekkorom óta különös módon érdeklő világiállítások esetében. A szűkebben vett közép-európai környékre mindenestre a kezdetektől odafigyelek, annak idején Pécsen természetesen többször is jártam, kétszer is voltam Kassán, és kisebb-nagyobb társasággal ellátogattam Graz-ba, Mariborba, Linz-be, a hosszabb távra tervezett intézményeket utólag láttam Újvidéken is. Az egyik ez évi helyszín, a műemléki helyreállításai okán is figyelemre méltó Temesvár a kiállításainak időzítése következtében most ősszel fog sorra kerülni.

Más a helyzet Veszprémmel, a 2023-as év másik helyszínével, amelynek meglátogatása – ideális közelsége, a balatoni nyári szabadságba való könnyű beilleszthetősége ellenére – szóba sem jöhet. A veszprémi várban ugyanis a Kulturális Főváros munkálatainak keretében egy sor olyan műemlékromboló beavatkozásra került sor, amellyel nem tudok egyetérteni. A székesegyház belső képeinek anakronisztikus leszegényítése is történelmietlen tévedés, de a templom északi oldalán, a középkori Szent György-kápolna sok évtizede feltárt rommaradványai fölött 1960-ban elkészült műemléki védőtető – Erdei Ferenc (1933–1986) építész alkotása – lerombolása kulturális bűn. A város ezeréves történetének általunk ismert legfontosabb épületei – a palmettás kőfaragványai alapján közép-európai jelentőségű, 11. század közepi székesegyház, a 18. század második felében Fellner Jakab tervei alapján emelt, barokk püspöki palota, valamint az 1908-ben megnyílt, Medgyaszay István tervezte színház – kisszámú sorozatába illeszkedett, ívelt vasbeton héjszerkezetével világszínvonalú, célszerű, a környezetébe mintaszerűen illeszkedő, különleges térélményt nyújtó, nem olyan régen szépen helyre is állított, maig korszerű alkotás volt: a magyar műemlékvédelem lassan két évszázados története kétségtelen főműveinek egyike.

A tiltakozás számomra megadatott egyedüli lehetséges formájaként a veszprémi programok egészére kiterjedő bojkottom jellemezte helyzetet az „mentette meg”, hogy nem kizárólag Veszprémre korlátozódnak a kulturális főváros eseményei, annak részei a közeli Balaton-part és a Balaton-felvidék települései is – hangsúlyos szerepben Balatonfüreddel. Így a műemlékeknek a veszprémi program keretében folyó rombolásával szemben Balatonfüreden az épített történelmi hagyomány gondos helyreállítása és hasznosítása volt a cél. A városban mostanra kiteljesedtek



1. Rényi András az El Kazovszkij-kiállítás megnyitóján, 2015-ben. © Fotó: Áment Gellért

és a kulturális főváros évében megtöbbszörözödtek a jó pár év alatt már hagyományossá vált kiállítási programok, valamint mintaszerű műemléki helyreállítás eredményeképp megszületett egy új intézmény is. A Vaszary-villában (művészeti főtanácsadó: Geskó Judit) télen-tavasszal Bak Imre „Helyzetek – művek 2004–2022” című, a sors által poszthumusszá tett és – bár művészettörténész illet nem ír le, de mégis – gyönyörű tárlatát (kurátor: Fehér Dávid) nem is volt elegendő egyszer megtekinteni. Nyáron a „Boglár itt és most” című, a magyarországi neoavantgárd ikonikus helyszíne, a balatonboglári kápolna-kiállítóhely bezárásának ötvenedik évfordulóján megrendezett, hézagpótló történeti-művészettörténeti kiállítás (kurátor: Mélyi József) követte. Utóbbin Bak Imrének éppúgy szerepelt alkotása, mint annak a Maurer Dórának, akinek a kiállítássorozat harmadik, őszi bemutatóját szentelik (kurátor: Zsikla Mónika) – e sorok írásakor még jövő időben. A füredi program koherenciáját mutatja, hogy mindkettőjük művei felfedezhetők a Balatonfüredi Modern Műtár „Európa összeköt” című nyitó ikerkiállításán is.

A 2023 áprilisában megnyitott új intézmény a Blaha Lujza utcában álló két szomszédos villába került, a korábban az idegenforgalmi irodának és a Balatoni Borok Házának helyet adó, hagyományos késő historizáló, emeletes épületbe és a Vaszary Ernő fürdőigazgató számára szolgálati lakásként 1913-ban épült, utoljára a Balatonfüredi Városi Helytörténeti Gyűjteménynek helyet adó, háromszintes, szecessziós lakóházba. (A helytörténeti kiállítás új helyre költözik.) A Vikár és Lukács Építészstúdió jegyezte, átgondolt helyreállítás során az utcától a Balaton-part felé meredeken mélyülő kert szintjére levezető, kortárs, levegős lépcsőház került a bejárati épületbe, a két épületet pedig egy hullámíves üvegfolysóval kötötték össze. Ennek kihasasodásába négy feltűnő,



2. TesTTeszTTúrák. Rényi András kiállítás-megnyitója a Bartók 32 Galériában, 2004-ben, Fehér Zoltán, Kecskés Péter, és El Kazovszkij társaságában. A képek forrása Fehér Zoltán nyilvános YouTube csatornája

színes, nonfiguratív szobor az utcáról is jól láthatóan reklámozza az intézményt, a folyosón a két épület között áthaladó múzeumlátogató szemszögéből pedig az újr gondolt kert szolgáltatja a műalkotások szemrevaló hátterét. A szobrok a Modern Műtár (MOMŰ) tartós kiállítási anyagát alkotó Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény darabjai, alkotóik további munkái a szecessziós épület tárlatán fedezhetők fel.

A Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit házaspár gyűjtői koncepciója mellett az Európa Kulturális Fővárosa hívószóra is reflektáló *Európa összeköt* kiállításcím jól tükrözi a gyűjtemény nemzetközi jellegét. Valójában két tárlatról van szó, a bejáratot is magában foglaló villa alsó szintje *Találkozások* címmel egy fotókiállításnak ad helyet (kurátor: Somosi Rita), míg a szecessziós épület két szintjére *A képek játéktere* képzőművészeti bemutatója került. Ehhez kapcsolódóan a legfelső emeleten az intézmény első, a *Vera Molnar 99 – Rítmusok és algoritmusok* címet viselő időszaki kiállítása nyílt meg 2023 nyarán. Az utóbbi két program kurátora Rényi András. Amikor még a tél végén – talán a Bak Imre-tárlat kapcsán – szóba került közöttünk rendezői szerepvállalása, kicsit félve jelezte bizonytalanságát, hogy sikerül-e majd igazi rendszert teremtenie a szétágazó anyagban. Kiállításait látva biztosan állíthatom, munkája nem volt hiábavaló. Ennek természetesen szükséges feltétele volt, hogy a műgyűjtemény alkalmas legyen összetartozó egységek kialakítására, azonban a műtárgyak közötti összefüggések felismerésére és értő-értelmező-érthető bemutatására felkészült kurátori munkára volt szükség.

A „játéktér” felütése egy képként a falra függesztett saktábla, figuráival együtt. A mellette megjelenő kurátori program szerint: „Minden kép a falon olyan, mint egy saktábla. Kerete van, mezőkre tagolódik és figurák jelennek meg rajta. [...] Minden kép egy-egy játszma.” A tárlat tehát nem könnyed szórakozást ígér – ahhoz a sakk túlságosan bonyolult. Nem véletlen, hogy mondjuk nem a torpedó-játék lett így kiemelve, pedig nem is egy olyan alkotás fedezhető fel a tárlaton, amelyik formailag erre a gimnáziumi osztálytársaimmal a szünetekben kockás papíron nagy hévvel játszott társasjátékra hajaz. A sakk ennél sokkal több, hasonlóan bonyolult, mint a művészet. A tárlat egyik látványban is nagyon összefogott részét például a *Rácsok, hálók, szövetek* kiállítási fejezet egyik termében három a saktáblánál számosabb négyzet rácsain alapuló mű alkotja: Louis Tomasello *Plasztikus tárgy No. 795*, Klaus Staudt *Várj csak ...* és Vera Molnar *Paul Klee keresése* című alkotásai. Az első 29×29 mezőjén részben ép kis kockák, részben ferdén lecsapott síkkal tetőzött „házikók” – fehéren fehér –, a második barnászvörösre színezett, 9×9 részes alaplapján égővörös sátoztatók alkotnak a térbe finoman kiálló, épített falansztert, a harmadik 14×14 szürkékkel árnyalt négyzetének imitált árnyéka a térbeliségnek csak látszatát nyújtja (Vera Molnar 12×12-es rendben, de ennél sokkal nagyobb négyzethálókkal is dolgozik a két kiállításon több helyen is feltűnő alkotásai tanúsága szerint). Kicsit arrébb Françoise Morellet hol fekete, hol fehér *40000 négyzete* 200×200 négyzethálóján alapul – egyben azt is példázva, hogy a négyzetrács színváltó kezelése nem csak a saktábla szabályos rendszerében alkothat megnyugtató egyensúlyt, de a látszólagos összevisszaság is lehet végül egyenletes. A négyzetszámok példáit gazdagítja a következő teremben Sebestyén Sárától a *Tiszteletadás Vera Molnarnak* 3×3 négyzetes képből összerakott „szöveget”, szabályos rendben átlósan sávozott, Vera Molnar némelyik művéhez hasonlóan átmenetekkel árnyékoltságot motívummal, a nyolc szürke mellé a sarokba beélt égőpirossal. Hanns-Jörg Glattfelder is a 3×3-mal operált *Teljes permutáció* című művében, a négyzeteket azonban az oldalak pontos illeszkedését megőrző, de szabálytalan négy-szögekké alakította, a feltört síkot a térbe kihullámosító illúzió érdekében. Egy másik műve, a *16 triola* már nem is ebben a fejezetben, hanem a *Képzelt síkok, valós terek* cím alatt látható: itt az alpnégyzet közönségesebb négyszöggé alakulva valóban a térbe fordulni látszik, és rajta a négyzetháló nélküli 4×4-es rendszer minden elemét a térbeliség perspektivikus rövidülésébe különböző formációkban illesztett három-három kis négyszög alkotja, ezek zöld, kék, sárga, fekete színeivel tovább „bolondítva” a művészi játszmát.

A négyzetszámokkal való művészi-kurátori játék kapcsán egy személyes vonatkozás: sorkatonai szolgálatom idején az utolsó száz napban mindenki egy egyméteres szabócenti egységeit vagdosta naponta – ez a kádári néphadsereg egyetemi századaiban a tisztek részéről a tiltott kategóriába tartozott, de a tisztesek is csinálták, így aztán mégis átkerült a túrt csoportba, hasonlóan az olvasás alapjában a katonaság rendjét bomlasztónak gondolt, üldözendő tevékenységéhez. Az általános a kerek tízesek megünneplése volt, én azonban a négyzetszámokra hajtottam – így a leszerelés irányába vezető, eleinte még ritkás „megemlékezések” egyre gyorsuló ütemben, a folyamatot dinamizálva követték egymást.

A bevezető teremre visszatérve a kiírás szerint 95 művész alkotásával lehet a tárlaton találkozni, ami világosan mutatja, hogy nem volt alaptalan Rényi András előzetes félelme. Ebben a teremben „Max Bill és a konkrét művészet” címmel a művész szitanyomatai kaptak helyet, valamint néhány illuzionista mű. Maurer Dórától az *Átfedések* egymásba metsződő, színes ívnégyszögei együtt egy kiterjedt gömbfelületen való „szivárványmozgás” képzetét keltik. Aleksander Drakulic op-artosan fekete-fehér *Szférikus kockája* egy háromszögelésen alapuló plasztikus félgömböt láttat (szellemi háttérében felsejlenek Harold Scott MacDonald Coxeter matematikus geometriai szerkesztményei és Buckminster Fuller épületgömbjeinek rajzolatai). Látszólag hasonló hozzá Victor Vasarely grafikája is, ennek színezett gömbfelülete azonban egy síkból íves átmenettel nő ki, négyzethálón alapul, és a reneszánsz óta megszokott perspektíva-képünk keretei közé illeszkedik.

Érdemes egy további mondatot idézni az első terem kurátori bevezetőjéből: „Megérteni egy képet azt jelenti, hogy szemlélése során fölismerjük azokat a szabályokat, amelyeket követ vagy megszeg.” Rényi Andrástól a látogatók az egyes termekben a megértéshez szolgáló sorvezetőket kapnak, ezek az alkotásokra vonatkoztatható, hetvennél több fogalomnak a falra festett szójegyzékei („pontok, vonalak, testek, kontrasztok, [...], alakzatok, hátterek, színek, szögek, [...] ívek, ritmusok, diszharmóniák, [...] hiányok, összhangok, fedések ...”) – az ember akár oda is képzelheti a szavakra az ennek az írásnak a címében idézett mondókára hajazva pálcával mutogató kurátort.

A már a sakktábla kapcsán kiemelt „keret” külön fejezetet kapott a kiállításon: *Keretjáték*. Vera Molnar egy mágnesezett fémötvözet alkotta négyzet átlósan tizenkét részre vágott elemeit egy valamivel nagyobb négyzet keretei közé némileg rendetlenül rendezte el, míg Marafkó Bence *Pan Marta emlékére* a nézet síkjában változó szélességűnek ható, vörösre, világoskékre és sötétkékre színezett három felülettel képzett, a szemet körkörös mozgásra kényszerítő kör-keretével a semmit övezi.

Az „írás a falon” részleg Reigl Judit, Nádler István, Csáji Attila műveivel függetlenedni tűnik a geometriától, bár például Vera Molnár joggal ide helyezett *Anyám levelei* sorozatának lapjai (továbbiak az önálló kiállításán két emelettel feljebb kaptak helyet) a kvázi-írott sorok olyan szigorú rendszerét mutatja, hogy a néző óhatatlanul közelebb lép az egyébként a nyomatokról már hiányzó sorvezető vonalak felfedezésére. A *Rácsok, hálók, szövetek* fejezetről már volt szó, de kitérek még José Heerens *Széllel* című lapjára, amelyen az egyforma téglalapok rendszerét a köztük lévő hézagok hálósítják, ezek ráadásul nem is egy színűek, miáltal minden a sarkaikkal szomszédos téglalap-négyes között egy-egy fugakeresztet idéznek, a mai burkolási technika elhagyhatatlan segédeszközét. Nem tudom megállni annak megemlítését, hogy a Magyar Építészeti Múzeum számára nemrég sikeresen helyreállított budapesti Valter Rózsi-villa fekete-fehér metlachi lapokból álló padlóburkolatát a kivitelező – saját kézművestechnikai hiányosságainak öntudatos ismeretében, az építészettörténeti tudást és véleményt figyelmen kívül hagyva – nem volt hajlandó távtartó fugakeresztek nélkül, az egykori építési kor módszerének megfelelően résmentesen lefektetni.



3. Rényi András tárlatvezetése a *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállításon, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. november 24. © Fotó: Fehér Dávid

Pán Márta nemcsak „emlékként” van jelen a kiállításon, *Moebius-3* méretes króm-accél Möbius-szalagja az *Egyensúlyok, lendületek* részleg központi darabja. A szomszédos *Az eklektika örömei* fejezet színpompájával tűnik ki – nem annyira az egyes művekre érvényes alkotói eklektikus gondolkodása, hanem a kurátor gyűjtött itt egybe a többi részleghez képest „széttartóbb” anyagot: Bak Imre, Yaacov Agam, (Hopp-)Halász Károly, Lossonczy Tamás, Lantos Ferenc, Deim Pál, Lucien Hervé műveit.

A *Képzelt síkok, valós terek* és a *Valós síkok, képzelt terek* fejezeteket benépesítő alkotások a művészi szándék eltérő kiindulási pontjait és az elérni szándékozott eredmény különbözőségeit illusztrálják, Maurer Dóra művei például mindkettőben megtalálhatók. Van a kiállításnak egy kis „optikai kabinet”-je is, a fényt és hatásait vizsgáló művekkel, bár Nicolas Schöffer cím nélküli, fél évszázados, itt álló mobil szobra motorikusan már nem működik.

Az *Egyensúlyok, lendületek* cím alatt kapott helyet Korniss Dezső *Zászlója*, valamint Torsten Ridell *Cím nélkül* ferdén függesztett képe, miáltal a fehér alapra feketével átlósan festett derékszöge (az építőmesterek derékszögelője – *vinklije*) került szabályos, függőleges-vízszintes helyzetbe. Mellette Vera Molnar sárga alapon feketével, vagy fekete alapon sárgával festett – talán inkább az előbbi, de talányos az ügy – *Transzformáció* című festményének alapeleme az egymásba írt, egyre kisebb négyzetes keretek kicsit mindig szabálytalan, változó vastagságú, ide-oda billegő sorozata, amelyek egy alagútba vezető mozgás érzetét keltik. Bár a tárlat címe csak képekről szól, de elszórtan térbe állított alkotások is szerepelnek benne, így ebben a részlegben Harasztý István *Tökletyű* című szerkezete. Bolivar zongorahúrból hajlított, a térbe belógatott *Kör, négyzet, háromszög* című művének geometriájához annyira hozzá tartozik a falra vetett, gondosan beállított árnyéka, hogy a cím kiírásához utaló számot egyenesen az árnyék alá ragasztották ki.

A szomszédos *A képek teste* részlegbe került Ézsiás István *Hommage à Walter Gropius* című, a korai modern építészeti hasáb befoglaló formájú családi villáit idéző, résekkel és tömbökkel operáló acélszobra. Mengyán András *Történelmi dimenziók IV* című műve példa a művész a matematikai dimenzióknál tágabb, művészeti dimenziófogalommal kapcsolatos vizsgálódásaira. A szobrok mellett ebben a részlegben kaptak helyet a térbe kilépő, háromdimenziós, szobornak azonban mégsem nevezhető képek.

A füredi kiállításban bókászva szinte tudat alatt végig József Attila szép ars poeticája bujkált a gondolataim között: „A líra: logika; de nem tudomány”¹ Ez mindenképpen igaz a művészetre is, még az olyan, a tudomány egyes eredményeit felhasználó irányzatokra is, mint a geometrikus absztrakció és rokon területei. Vera Molnar először rácsodálkozott a normális eloszlás, a természetes szórás „Gauss-féle” haranggörbéjére – az átlagtól való eltérés mértékét leíró függvények ábrázolása valóban szemléletes, „szép” matematikai forma. Amikor a füredi kiállításon is idézett elmondása szerint egy reggeli szállodai ablaknyitáskor felfedezte a dél-franciaországi Mont Sainte-Victoire-t, és a hegy körvonala a Gauss-görbére emlékeztette, a matematikai formát mintegy rávetítette a természeti élményre, matematizálta a hegyet. Ez az érdeklődésének felkeltésére tökéletesen alkalmas volt, az ennek nyomán alkotott művei azonban nem matematikai produkciók, hanem művésziek – a kiállításon például vörös alapra helyezett kék papírtéppel körvonalezott tájképe különleges élményt nyújtja ennek. A művész egyébként ennél sokkal közelebb is került a tudományhoz, amikor a számítógépnek a művészeti alkotás folyamatához való felhasználása egyik úttörőjeként lépett föl már az 1960-as években, az eredmény azonban ekkor sem tudományos, hanem művészeti szempontok alapján ítéltető meg. A Rényi András rendezte kiállítás jól mutatja, hogy Vera Molnar a matematikához pontosan olyan szemlélettel fordult, mint évszázadokkal korábban élt művész társai alkotásaihoz. Kiemelt belőlük, és absztrahálta a „leleteket”, legyen szó akár Dürer 1514-es *Melancholia* metszetének 4×4-es bűvös négyzetéről, vagy Claude Mellan 1649-ben készült *Veronika kendője* lapjának sajátos körkörös metszési módszeréről. Ritmusokat keresett és talált, és nem matematikai, hanem alkotói algoritmusokat hozott létre a művészetében történő, átértelmező érvényesítésük érdekében.

A matematika, a sakk, a művészet lehetnek – művelőik tevékenysége során – egymásra akár komoly hatással is, de Rényi András figyelemre méltó metaforája értelmében mindegyik más-más axiómák, szabályok, törvényszerűségek meghatározta „játzsma”. Az ő kurátori játszmaja Balatonfüreden igazi születésnapi jutalomjáték lett: ismét József Attila szavaival élve, számunkra „meglepetés”, de korántsem csak „csecsebecse”.²

Tihany, 2023. augusztus 15–18.

¹ József Attila: Ha lelked, logikád... [Töredékek 1937 első feléből] In: *József Attila összes versei. Kritikai kiadás.* Közzéteszi Stoll Béla. Budapest, 1984. II.: 470.] – A bujkáló gondolatok egy másik rétegét jelentette Rényi András kötődése József Attilához, ami akkor vált világossá számomra, amikor 2012-ben a Kossuth téren a költő szobrának védelmében szervezett versmaraton elkötelezett szavalójaként jött velem szembe.

² József Attila: Születésnapomra. In: *József Attila összes versei* 1984. i. m. II.: 371.

„AHOL A TEST LÁT” – RÉNYI ANDRÁSRÓL ÍRTÁK

SZEMELVÉNYEK A RECEPCIÓBÓL¹

Rényi András kötetének legelső, dicséretes vonása éppen az érett, elemző és érvelő magyar nyelvű diskurzus; nem könnyű gondolatmeneteknek áttetsző előadása, tudományos szakkifejezéseknek csak a szükség esetén idegen nyelven hagyása. Az elengedhetetlen idézetek magyarra vannak fordítva, nemcsak az olvasó iránti udvariasságból, hanem bizonyára az érzés-értelmezés szempontjából is nélkülözhetetlenül. Az ilyesmit néha szépirodalmi igényesség jeleként szokás elkönyvelni, mert lassan feledjük, hogy létezik olvasható tudományos próza is. Az igényesség másik jele a tanulmányorozat megkomponáltsága, amely mintegy feledteti, hogy hosszabb idő (egészen pontosan az 1988 és 1998 „tél” közötti szakasz) tanulmányairól van szó. Rényi szerencsésen kelti azt a látszatot, mintha tíz évig csak ezen a köteten dolgozott volna. [...] Megtalálja az interpretációnak a képzőművészeti értelmezéssel közös kritériumát: a színpadi látványnak a plasztikus tömegre, s a nehézkedésre való visszavezetését. Ne higgyünk az öniróniának: ez nem csak a táncban a súlytalanságot elérni nem képes laikus szempontja. Bizonyos értelemben Rényi művészetfogalmának központi problémája a test és a plaszticitás, a „formaprobléma”. Ez klasszikus kérdés; már a fiatal Wölfflin szerint a testek azért adottak beleérző művészetfelfogásunk számára, mert magunknak is van testünk. E kérdéskörre vonatkoznak a művészettörténész Rényi legszebb, legélményszerűbb elemzései: valamennyi a művészi megvalósításra vonatkozó megfigyelés a kész műről. Idézhető Rembrandt késői festéstechnikájának jellemzése, s nem kevésbé élményszerű „a rézkarcolás dialektikájának” a technikai megfigyelésekből kiinduló analízise Kondor Béla rézkarcain. Ezek a műértés őszinte élvezetét közvetítő legszebb magyarul írott szövegek közé tartoznak. Irigylem Rényi Andrást azért a bátorságért, amellyel mer nagy, egyetemes jelentőségű („sikerült”) művekhez és alkotókhoz nyúlni. Popper Leó, s (nyomán) Tolnay Károly merték vállalni, hogy csak az óriásokkal, egyedül az igazán nagy alkotókkal érdemes foglalkozni. A legtöbb magyar művészettörténész azt vallja, hogy fontosabb a pontosság: a tárgyalt mű legyen mindenekelőtt a közelünkben (pl. hazai gyűjteményben), a kezünk ügyében, majd az elemzésben – akár a cseppben a tenger – úgyis megjelenik a nagyság. [...] A kérdés az, vajon a hermeneutikai analízis helyettesítheti-e az oeuvrejegyzékeket, ikonográfiai jegyzékeket, múzeumi katalógusokat és lexikonokat, valamint a régi művészettörténeti módszer tanulmányait és monográfiáit. Rá nézve is nagy baj lenne, ha valamiképpen megszabadulna ezektől a

¹ Szubjektív válogatás. Összeállította és szerkesztette Markója Csilla (REN–HU BTK MI). A címbe idézet Almási Miklós szövegéből származik, ld. 4. l.



1. Varázslatos képek. Rényi András bemutatkozása (ME), 2006

támaszaitól, amelyek – a látszattal ellentétben – egyáltalán nem készek és befejezettek. A hermeneutikai analízis egyszerűen a művészettörténeti módszer más és más olvasó-befogadó közönségre számító kezdeményezése, mint a régebben művelt és hagyományos-ként számontartott módszerek. Jó, hogy van, szükség van rá, benne talán a művészettörténésznek kiképzett értelmiség ma fiatalabb generációjának legjava is utat talál munkája-élete értelmének megfogalmazására. S jó, hogy magyarul most már olyan tanult és alapos mű képviseli, gazdagítva a művészettörténeti irodalmat, mint Rényi András könyve.²

(Marosi Ernő)

A föltűnően szakszerű és a fegyelmezetten alkalmazott generációs tudás Rényinél eleven étellel telik meg ugyanis. Semmi kényszeres megfelelni akarás. Nyegle enumeráció. Törtető önbizalom. Úgy magyaráz, mintha istencsapásként mérte volna rá a sors: sajnálom, hogy most élek, de ha már így alakult, most ez az eszközrendszer adatott

² Marosi Ernő: Talpmasszázs. Rényi András: A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok. Kijárat Kiadó, 1999. *Holmi*, 12. 2000. 510–514.

nekem, hogy elmagyarázzam nektek, ami fölízgatott. Mert fölízgatják a látványok, semmi kétség. [...] A könyv borítójának belső fülén a szűkszavú életrajzi adatok fölött fénykép látható. A szerzőt jól ismerem, barátom, egyebek mellett sok – pedagógiai furortól hajtott – heves szakmai beszélgetést köszönhetek neki. Joggal hihettem: ismerem az arcát. Tévednem kellett. A könyvfülről egy éjfekete háttérből kibontakozó, a valóságosnál majd húsz évvel öregebb, enyhén borostás, szúrós tekintetű, de szemével sok mindent meglátó „rossz időben született” keserű képmás nézett vissza. Előképek se lenne utolsó: a felvétel egész pedánsan álltja be a caravaggioi fényviszonyokat, na jó, Derek Jarman modorában. Azt hiszem, mégis többről van szó, mint egy szellemes filozofiatékról. A kötet utolsó tanulmányában a szerző azt írja, hogy az angol filmrendező a művet „arra használja fel, hogy a caravaggioi képviszonyt valamilyen öntükrözésként, tudatos vagy tudattalan önértelmezésként mutassa fel.” Tapasztalataim szerint a legtöbb lábjegyzettel ellátott, leggondosabban rejtekező, elméleti vérttel legfeszesebben bevont tanulmányok mélyén szokott buzogni az önvallomások legforróbb árja. Nárcizmus? Megtérés? Megkísértés? Kiszolgáltatottság? A dolgozatok lényegükben erről szólnak. Alanyi lírikusoknak való téma rengeteg. De hogy mindez nemcsak az ő szakterületük, a recenziens arra biztatná az olvasót: könyvvel a kezében játssza végig a game-et, ezt a nagy virtuális tudóssztriptízt. Lemeztelenítés tanúja lesz, végtére is ez a tanulmányok legtöbbször ismételt kulcsszava, a testek világlásának fájdalmas ideje. Kérdés persze, hogy a bőr pórusaiba mélyen beivódott klasszikus európai kultúra hermeneutikus csúcstechnológiával levethető-e egyáltalán?³

(P. Szücs Julianna)

Rényi elemzéseiben is azok a képek válnak igazán érdekessé, ahol ez a distancia és megkülönböztetés kérdéssé válik, ahol a vágy (és test) kilép a szem eltávolító viszonyából, és a tapintás tárgyaként válik a néző sajátjává. Ahol a festő felmondja az azonosság tilalmát, erről szól a *Tékozló* – igaz, más dimenzióban – és erről a Caravaggio-képek megfejtése. Ahol a test lát. Lehet, hogy Rényi „erotomán” módon fogalmazza újra egy művészeti ág hatásképpességének rejtélyét. Ezzel azonban telibe talál valamit, amire az esztétika fanyar, desztillált fogalmi eszközeivel eddig gondolni se mert. Hiszen az aiszhézis, az érzékiség eddig sterilizált fogalmába – hogy tudniillik érzékszerveinkre hat, és ott, a reflexiótól csak távolról érintve érvényesíti lényegét – belekerül valami plusz, mondhatnám hús-vér elevenség – mit elevenség, vágy, kép és kielégítetlenség szóval az élet egy darabka tragédiája. A lényeg. S végre érthető a művészet (a festészet) élethalálharca anyagával, befogadjával.⁴

(Almási Miklós)

³ P. Szücs Julianna: A testek világlása. A megtalált nyelv. *Kritika*, 28, 1999, 12. 38–39.

⁴ Almási Miklós: Kukkolás: zavar és elragadtatás. Rényi András: A testek világlása. *Mozgó Világ*, 25, 1999, 9. 107–109.

A századelő nagy generációja után ötven évig mintha tartózkodott volna a művészet-történa az elméletektől, s minthogy ez mindig kölcsönös, az esztétika elmélete is tartózkodni látszott a képzőművészeti érzékenységtől. Kivételek után a hetvenes években indult, a nyolcvanas évtizedben kezdett tanítani és publikálni egy új, nem túl népes generáció, amelynek mindkét szaktudomány a természetes közege lett; közöttük ír és tanít a művészettörténész és esztéta Rényi. Caravaggio-képelemzése, Rembrandt-analízise, Kondor-értelmezése nemcsak teljesíti a remekmű-remek interpretátor kemény feltételeit, hanem a másik öt mély, szellemes és teljes tanulmányával együtt a posztmodern kor izgalmas olvasmányélménye is. A Jovánovics ötvenhatos emlékművéről írt munkája pedig egymagában olyan megrendítően hiánytalan, hogy végképp nem két szakma fontos ügye: ne riadjon vissza az olvasó a szakszótáraktól és a kézikönyv-segítségétől.⁵

(Rózsa Gyula)

Ennyiből is kiderül: közel sem könnyed, esszéisztikus kötetet lapozgatunk. Rényi András kiváló dolgozatait átszövik a tudományos igényű terminológiák. Nem baj, erre valók a különféle szótárak. Cserébe viszont olyan műértelmezési támpontokat nyerünk, amelyekkel mindenképp felfrissítjük vizuális és gondolati érzékenységünket. És csakugyan: a szerző nem csupán igényesen felkészült esztéta és műtörténész. Ez kevés lenne megkapó eredményeihez. Ám kérlelhetetlen megfigyelő is egyúttal. Innen adódik, hogy mindenképp többet tud mondani Kondor Béla rézkarcóló vénájáról. Miként Jovánovics elemzése is hibátlan ('56-os emlékmű). Ami az egyik oldalon a modern szobrászat történelmi tisztelgéseinek korszakos vizsgálata, az a másikon a nevezetes plasztika szisztematikus analízise. Csak Perneczky Gézától olvastam hasonló igényű műelemzéseket (*Tanulmányút a pávakertbe*, Derkovits Gyula: *Szólőevő*). Rényi azonban egy fiatalabb generációt, ráadásul egy komplexebb művészetszemléletet képvisel. Ha lenne „évtizedeink vizuális szakkönyve”-díj: feltétlenül e műre szavaznék.⁶

(Szuromi Pál)

Mindent összeadva és kivonva egy kiváló, jól használható tanulmánykötetet kapunk eredményül. Rényi jóval alaposabb elemzésekbe bocsátkozik, mint például a svájci Oskar Bätschmann a közelmúltban (1998) megjelent *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába* című, kézikönyvnek szánt művében (amelynek egyébként Rényi az egyik fordítója). Az általános filozófiai és művészeti hermeneutika-traktátusok horizontális metszetét mélységében is kiaknázza. *A testek világlása* a maga fölényes fogalmi

⁵ Rózsa Gyula: Remekmű és értelmező. Rényi András: *A testek világlása*. *Népszabadság*, 1999. június 26. 33.

⁶ Szuromi Pál: *A testek világlása*. Rényi András hermeneutikai tanulmánykötete. *Napi Magyarország*, 1999. december 6. 13.

apparátusával, korszerű szemléletével szubtilis tudományos hozzájárulás nemcsak a magyar, hanem az egyetemes művészettörténet meghatározó momentumaihoz; és nem utolsósorban kiváló hermeneutikai módszertani mutató, amely in vitro mutatja be egy nagyon komplex interpretációs eljárás módszereit.⁷

(Készman József)

A rejtett és rejtőzködő létösszefüggések feltárására vállalkozó Rényi valójában a műalkotásként előadott műértelmezés gyakorlatát vezeti be a magyar művészettörténet-írásba. Olyan klasszikus és posztmodern művekről fejt le a titkot, azokat az alkotásokat 'olvassa újra', amelyek – mint például Caravaggio, Rembrandt vagy Manet vásznai – mintegy behúzzák a nézőt a képbe, szinte hermeneutikai pozícióba kényszerítik, s lehetőséget adnak az önértelmezésre, mivel a kép nem más, mint az emberi önismeret tükré. A lét fürkészésének egyik alkalmas eszköze ezúttal maga az emberi test, amelynek problematikája a jelenkori művészetfilozófia egyik központi kérdésköre.⁸

(Szombathy Bálint)



2. Rényi András és az Új Tükör, 1984-ben. *Új Tükör*, 1984. július 9. 46.

A problémacentrikus arckép rajzát illetően engem Rényi András Tolnay Károlyról szóló dolgozata fogott meg. Ember és probléma közös portréját nyújtja – ha van ilyen, ráadásul a történelmi figurával való vívódás személyes vonatkozásait sem szégyelli elmesélni. Az érdeklő Tolnayban, amitől elemző munkája felfedezésértékű volt és maradt, és ami máig megkülönbözteti pályatársaitól. Rényi ezt az unikális látásmódot a műközpontú elemzésben, az egyedi alkotás analitikus kibontásában látja. Nem az adatfeltárásban, attribúcióban, leírásban, hanem a radikális műelemzésben, a formai megoldások aprólékos feltárásában, valamint abban a törekvésében, hogy e

⁷ Készman József: Rényi András: A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok. Kijarat Kiadó, 1999. *Új Művészet*, 11, 2000, 3. 44–45.

⁸ Szombathy Bálint: A titokfejtés tudománya. Rényi András könyvéről. *Új Forrás*, 32, 2000, 2. 69–72.



3. Rényi András. Az El Kazovszkij-kiállítás promóciós videójából, 2015

feltárás egyben a filozófiai dimenziókat is szóhoz képes engedni. Abban, hogy az a „mondandó”, ami másoknál a mű „mögött” lappang, vagy a metafizikai rétegekben – tehát a mű „felett” – bukkan elő, vagyis filozófiai beágyazásban, hatástörténetben, netán szellemtörténeti kapcsolatokban magyarázódik, az Tolnaynál fűtött utalások nélkül, magából a képből álljon élénk. Ami a remekművek metafizikája, az jöjjön elő a festményből, rajzból, mintegy önmaga nyelvén. A forma dialektikájából. Mit mondjak, ma is ezzel, a műelemzés labirintusával kínlódunk, meg ideológiák halála után keletkezett vákuum (bizonytalanság) következményeivel. Amin – többek között – azért mégiscsak a Tolnay-féle analitikus módszer (mondhatnám: műfenomenológia) volt képes – talán először – átsegíteni.⁹

(Almási Miklós)

Rényi András tanulmánya a „gravitáció” (lásd „Schwere”, „Schwerkraft” s így aztán sokszor a „schwer” melléknév is) motívumának elemzéséből indul ki, de az ő tanulmánya is messzemenőig meghaladja a motívumkutatás érvényét. Alaptétele szerint

⁹ Almási Miklós: VIP klopédia. „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerkesztette Markója Csilla és Bardoly István. *Mozgó Világ*, 33, 2007, 6. 104–107.

ugyanis a „gravitáció” a késői korszaknak nem az egyik, hanem a meghatározó, illetve önmeghatározó motívuma. A motívumnak mindenesetre a szokásos értelménél, amikor is egyértelműen a földközép felé irányulást jelent, szabadabb és speciálisabb értelmet tulajdonít, bármiféle öntörvényű irányultságot jelent – nemhiába Rilke előszeretete a körkörös és hengeres formák alakzata iránt (lásd például a váza és a táncmozdulat rajzát a verseiben). Minden alakzat az öntörvényű gravitációban jön létre és állítja magát a térbe, mindegyikük, mint tiszta kapcsolatalakzat létezik.¹⁰

(Pór Péter)

Az *Enigma* második korszakának egyik meghatározó egyéniségét is részben a Lukács-fürdőnek köszönhetjük: a kamillás gőzben gyakran relaxáló, vagy inkább valamely új gondolatmenete mellett agilisán érvelő Rényi András állandósuló vendégszerkesztői tevékenységével az *Enigma* egy fegyelmezettebb, minden szempontból felnőttebb és tudományosabb korszakába érkezett. Rényi magával hozta széleskörű műveltségét, nemzetközi mércéjű igényességét és tájékozottságát, innovatív ötleteit, továbbá pedagógusi furorját, amelynek segítségével az *Enigma* a felsőoktatási intézmények állandó tananyagává vált. Rényi szisztematikusan felépített Rembrandt- és Caravaggio-számai, Rilke és a gravitáció problémáján át a szobrászat alapkérdéseig eljutó kötete és a XX. század összes nagy művészettörténeti módszerét Michelangelo példáján keresztül bemutató tankönyvértékű összeállítása, egészen a szűkebb szakmai körök számára nagy revelációt jelentő Warburg-számgigéig mind szerepet játszottak az *Enigmának* a művészettörténet diszciplínája felé történő elmozdulásában.¹¹

(Markója Csilla)

Egyszerűsítve azt mondanám, hogy korábbi elemzési gyakorlatban a kép technikai eszközei (hogy festmény, akvarell vagy rézkarc) nem szóltak bele a műértelmezés-, ill. jelentéstartományba. Rényi most fordít egyet a hermeneutikai látásmódon: nincs semleges – bárhol használható és egymással felcserélhető – technika: a kép elrejtett/előbukkanó szerelmesei csak a hidegtű és textúra adta lehetőségben élnek, másutt sehol. Csak itt „élhetnek”, azaz hol megjelenve, hol eltűnve, játékosan bújócskázva csak itt adják a kép értelmét. A technika az ő életük (értelmük) létbeli struktúrája. Ettől a tájkép nem mellékes, nem a látni képtelen szórakoztatása, hanem sajátos univerzum, amelyben a szerelmesek, a folyó meg Amstel látképe együtt szippant be, ha van szemed. Nagy trouvaille: Rényi az általános képhermeneutikát médiumspecifikus

¹⁰ Pór Péter: Rilke, Henri Michaux mellett. *Enigma* – művészetelméleti folyóirat 20–21. (1999), 31. (2002) Rilke-számok. *Holmi*, 15. 2003. 560–567.

¹¹ Markója Csilla: Az olvasó köszöntése az *Enigma* jubileumi száma alkalmából. *Enigma*, 14. 2007. No 50. 5–13.

hermeneutikával törekszik kiegészíteni. Lehet, hogy túlzás, de ezt a lépést a művészet-történeti elemzés nagy felfedezésének tartom. A megdermedni látszó hermeneutika a heideggeri hagyomány kifáradása után ezzel egy új kutatási projekt felé (látásmód, képhez való elemző viszony?) nyílik meg. [...] A korábbi kötetéhez képest (*A testek világlása*, 1999) itt nagyobb hangsúlyt kap a kép dinamikája, a mű mint történés Heideggert továbbgondoló indítása. Bár a gondolat ott is felmerül már. E kötetébe foglalt tanulmányainak már vezérlő gondolata ez a hármas: a mű belső története, a néző és mű közötti esemény és a néző belső munkája (az értelmezés tébolya, hogy a címet idézzem). A klasszikus hermeneutika – gondolom én – a néző és mű közötti eseményre fókuszált. Rényi újítása, hogy bekapcsolta a másik kettőt, s ezzel a kör bezárul.¹²

(Almási Miklós)

A Rényi András kurátor által rendezendő velencei kiállítás nagyon mélyre merül annak a megértésében, hogy akkor és ma milyen hatalmuk van a képeknek. Milyen manipulációs eszközök és stratégiák állnak a fotók létrehozóinak rendelkezésére, hogy előítéleteket vagy éppen szimpátiát keltsenek azokban, akik a képeket befogadják. Mert egy percig se gondoljuk, hogy a kép nem hatalom. Minden, amit egy szembejövő arcáról gondolunk, vizuális neveltetésünk eredménye. Nem a tekintet él, ahogy nem a fényképezőgép rabolja el a lelket, ahogy az indiánok hitték a 19. században, hanem a tett, amelyet a látottak feldolgozása, kimondása követ. Látni pedig tanulunk.¹³

(Csejtei Orsolya)

Azonban Rényi elemzéseiben azzal az igen termékeny paradoxonnal találjuk magunkat szemben, hogy míg egyik oldalon kitart amellett, hogy a képek ellenállnak a látványként való tárgyasításnak, ami az ő értelmezésében, láttuk, azt jelenti, hogy „olyasminek mutatkoznak, ami egyszerre feltár és elrejt” (13.), ami folytonosan történik, mégis a kép eme performativitásához a képi látvány legszorosabb olvasásán keresztül jut el. Vagyis elemzéseinek azt a célt tűzi ki, hogy mindig konkrétan válaszolja meg a kérdést, hogy ez egy-egy képen miként megy végbe. (124.) Rényi elemzéseit egyénivé pontosan az teszi, hogy szemét váltakozva, mintegy kétféle beállításban működteti, és az összefoglaló, távoli nézet kedvéért nem áldozza fel a közelnézet részleteit, de mégis sikerrel kerül el a közeli nézet veszélyét, a belebonyolódást. Elemzéseiben e két nézet egyeshetőnek bizonyul egyetlen gyűjtőpontban, s talán ennek lehetne a hermeneutikai

12 Almási Miklós: Látja? Nem látja? Na látja... Rényi András: Az értelmezés tébolya. *Mozgó Világ*, 34, 2008, 8. 117–119.

13 Csejtei Orsolya: Az arc a történelem tükre. Előszó az 53. Velencei Képzőművészeti Biennáléhoz. *Pesti Műsor*, 63, 2008, 44. 24.

jelzött adni. [...] Talán meglepő lehet, hogy egy kortárs művészettörténeti kötet egyáltalán nem teszi explicit módon tárgyává azt a rengeteg vitát, amely az elmúlt évtizedekben a művészettörténet diszciplináris helye, feladatai, sőt intézményei körül lezajlott a nemzetközi szinten, s melynek itthon is voltak hullámai. Még a híres, hírhedt „művészettörténet vége” tételt is csak egyetlen tanulmány – kortársunk, Rembrandt – felvezetőjében idézi meg. Mindennek okát abban látom – engedtessek meg itt e „szobrászi” hasonlat –, hogy Rényi biztosan áll a lábán, mint művészettörténész. Bár érdeklődésének horizontja széles, perspektívája mindig szakmaspecifikus, bár sokszor a művészetelmélet, az esztétika felől indítja kérdéseit a műhöz, a válaszhoz soha nem történetietlen úton jut el. Olyan kutatói alapállás érhető itt tetten, mely számára a művészettörténet olyan diszciplína és egyben gyakorlat, narratíva és retorika, mely saját történetéből, módszereiből merítve, a művészetelmélettel szorosan együtt dolgozva képes arra, hogy saját határait megítélje, s értékeket közvetítsen.¹⁴



4. **Eredeti vagy hamis? Előadás a műértés tudományos alapjairól, 2006-ban (ME)**

(Gálosi Adrienne)

Rényi performatív művészettörténetet ír. Ezt értelmezhetjük a performatív művek történeteként, de még inkább eseménytörténetként, megrendítő találkozások fragmentált sorozataként, mely a „szemantizálhatatlan látványok” szemantizálásának heroikus és végső soron tragikus kísérlete.¹⁵

(Mestyán Ádám)

Nem kell nagyon a sorok között olvasni tudni ahhoz, hogy felismerjük a finoman kritikus hangot a művészettörténet hagyományos paradigmáit (például a stílustörténetet vagy az ikonográfiát) még mindig kizárólagos uralommal felruházók ellen.

¹⁴ Gálosi Adrienne: „Akik várnak még valamit a képek művészetétől”. Rényi András: Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok. *Jelenkor*, 52. 2008. 987–991.

¹⁵ Mestyán Ádám: A Másik eseménye. Rényi András: Az értelmezés tébolya. Kijarat Kiadó, Budapest, 2008. *Élet és Irodalom*, 2008. augusztus 8. 28.

Ezt jelenti az „információközlés” vagy a „tárgyazonosítás” csábítása. Ezt ugyanolyan automatikusan kerüli el, ahogy az általa preferált módszer, a művészettörténeti hermeneutika megközelítésére és fontos képviselőire szinte a szóhasználat öntudatlanságával reflektál, innen ered például a „tapasztalat” kifejezés használata, amely nagy hangsúlyt kap a Rényi András és Bacsó Béla fordításában megjelent Oskar Bätschmann-alapmű (*Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, 1998) ötödik részében. Mindezt röviden úgy mondhatjuk – és teljes mértékben egyetérthetünk vele – hogy mindig a mű az első. A képet képként, a művet műként nézni.¹⁶

(Somhegyi Zoltán)

A Rényi-kötet legnagyobb kihívása, hogy egyszerre foglalkozik a láthatóság, a jelenlét, a képidentitás kérdéskörével, amelyek médiumtól, hordozótól függetlenül is felvethetők, miközben vizsgálja az adott kép egyedi részleteit és technikai jellemzőit is. Azaz a szerző egyszerre sétál a neutrális vizualitás tájain és a klasszikus akadémiai művészet-történet eszköz-, médium- és időközpontú világában. Vissza-visszatérő kérdései: vajon milyen mértékű figyelmet kell tanúsítanunk az adott műalkotás elkészültének technikai jellemzőire, illetve, hogy nélkülözhetetlen-e a műalkotás részleteinek ismerete a nézői befogadás élménye szempontjából. Mindkét kérdés egy irányba mutat: bele kell-e feledkeznünk a műalkotás részleteibe ahhoz, hogy visszavonhatatlanul beleszeressünk. [...] Rényi elemzési technikája alapvetően érzéki, megismerkedik a műtárggyal, szemléli közléről és távolról, megérinti, majd eltávolodik tőle, hogy néhány nap múlva visszatérjen hozzá, és újból elidőzzön a közelében. Az első érintés ígézetét próbálja megőrizni akkor is, amikor immár századjára érint. Körbejárja a műalkotás terét, belakja, otthonként kezeli. Ám ha otthonos a műtárgy tere, vajon ismerős is-e egyben? Azért szeretünk otthon lenni, mert minden részletében ismerjük az otthont, vagy azért, mert bár sohasem fogjuk igazán megismerni, mégis érezzük? „A kép ontológiai sajátja, hogy föltárul és magába fogad, ám mindjárt meg is vonja magát: magához vonz, de radikális másságát a legközelebbi odahajlás sem szüntetheti meg.”¹⁷

(Sonnevend Júlia)

Rényi András, a kiváló esztéta nemrég a Bálint Házban számos izgalmas példát mutatott be, milyen a másmilyen emlékmű. Az „unheimlich” a kényelmetlen, kellemetlen vagy egyenesen ellenemlékmű. Ezek nem akarják meghatározni a közemlékezet közösségi tartalmát, hanem szembeállítják az egyént az emlékezés, a múltértelmezés feladatával.

¹⁶ Somhegyi Zoltán: Hermész bilincsbén. Rényi András: Az értelmezés tébolya. *Élet és Irodalom*, 2008. augusztus 8. 27.

¹⁷ Sonnevend Júlia: A közelség ígérete. Gondolatok Rényi András Az értelmezés tébolya című kötetének margójára. *Élet és Irodalom*, 2008. augusztus 22. 17.

Mondjuk, egy homályosan átlátható üvegjárólapot helyeznek el a téren, ahol a náci könyveket égettek. És az üveg alatt látunk egy üres szobát, üres könyvespolcokkal. A berlini holokauszt-emlékmű is ilyen „unheimlich”. Persze az ilyen emlékműveket is csak ott fogadjuk el a köz, ahol legalább az beépül a köztudatba, hogy a múltunk értelmezése nyitott kérdés és bármily kellemetlen, személyes feladat (is). Berlinben is hatalmas viták voltak az emlékműről. Nálunk, mint az ’56-os „vaskefe” példája mutatja, próbálkozni sem érdemes. Nem érdemes itt még egy ideig semmilyen emlékműre költeni.¹⁸

(Révész Sándor)

Rényi András nagyívű apparátust mozgató értekezése a Kazovszkij-értelmezések kiváló darabja, folytatva, kiegészítve és újragondolva mindazokat a feltevéseket, amelyek a művészről megjelent korábbi írásaiban megjelentek. Érződik az életművel való birkózás, a fáradtan felemelő képekkel eltöltött idő, a sűrítetttség, a megértés és megértetés gyakorta radikálisan újragondolt lehetősége.¹⁹

(Uhl Gabriella)

Az El Kazovszkij recepció egyik legfigyelemreméltóbb tanulmánya, Rényi András írása is hasonló kérdéseket feszeget, ennek címe: *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Rényi elemzése a játék ambivalens voltának a megfigyelésére épül, arra, hogy a Dzsán-panoptikumok színpadán a szereplők nem csak szimbolikusan, vagyis a szerepük alapján, hanem valóságosan – fizikailag és egzisztenciálisan is – kiszolgáltatottakká váltak, hiszen a túlfokozott szépségnek és a levetkőztetéssel egyenértékűvé váló „felöltöztetésnek” ez a pantomimikája végül a nézőközönség „predájává”, erotikus tekintetének a magatehetetlen tárgyává tette a játék szereplőit. Tudták ezek a szereplők, hogy „saját maguknak is mennyire fájnak”? Megértették, hogy hosszadalmassá nyújtott utazásuk, amely a színpad egyik sarkától a másikig vezet, egy fájdalmas élet, egy elnyújtott szenvedéstörténet szimbolikus megismétlése is lehetne? Vagy csak öntudatlan eszközök voltak a játékmester kezében, és animális alázattal teljesítették be azt a sorsot, amelyet a misztériumjáték forgatókönyve írt elő a számukra?²⁰

(Perneczky Géza)

¹⁸ Révész Sándor: Nyúlmagyarország. *Népszava*, 2014. május 19. 11.

¹⁹ Uhl Gabriella: Szerepzavar. A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij-élet/mű kötetéről. *Tiszatáj*, 71, 2017, 11. 118–120.

²⁰ Perneczky Géza: „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”. El Kazovszkij művészete és különös személyisége. *Holmi*, 22. 2010. 1030–1039.



Rényi András mint Halott Hátán Fekvő Félmeztelen Civil az Eugène Delacroix *A Szabadság vezeti a népet* című festménye (1830, Louvre, Párizs) alapján készült élőképből, SZFE, Vas utca, 2020. október 2. Képkocka a *Szabadság a Vas utcában* című videóból (Simon Zsuzsanna és Lukács Máté, 2020)

B. Nagy Anikó felvetette, hogy művészettörténészek álljanak őrt az SZFE-n, egyfajta össz-művészettörténeti kiállásként. Bicskei Éva viszont egy korábbi, az SZFE elé tervezett, de meg nem valósult ötletét javasolta: egy élőkép bemutatását Eugène Delacroix *A Szabadság vezeti a népet* című festményének kompozíciója (1830, Louvre, Párizs) alapján. Az előkészítés Árvai Mária, B. Nagy Anikó, Bicskei Éva, Lővei Pál és Topor Tünde feladata volt. Az előadásban Árvai Mária (Hasán Fekvő Halott Katona), B. Nagy Anikó (Halott Civil), Békefi Eszter (Szabadság), Eörsi Anna (Hátán Fekvő Halott Katona), Köblös Péter (Szellemi Szabadfoglalkozású Felkelő), Nagy Eszter (pre-Gavroche/Egyetemista), Endre Raffay (Delacroix), Rényi András (Halott Hátán Fekvő Félmeztelen Civil), Százados László (Halott Civil), Szerdahelyi Orsolya (A Barikád Mögül Kitörő Felkelő I.), Tatai Erzsébet (Felkelő), Véri Dániel (A Barikád Mögül Kitörő Felkelő II.), Wessely Anna (Delacroix/Arago/Villot) és Zsoldos Emese (Haldokló Napszámos/Haldokló Szellemi Közmunkás) lépett fel. Szerepét mindenki saját elképzelése szerint adta elő. Az aktualizációhoz szükséges gyorstalpalókról Bicskei Éva gondoskodott – a némafilmeket idéző hangalámondás alatt zongorakiséret nem volt –, de a szövegében Eörsi Anna, Rényi András és Zsoldos Emese kommentárjai is hasznosultak. Csatlakozók: Ács Kató, Bordács Andra, Boros Judit, Körber Ágnes, Radák Juca, Szekeres Varsa Vera, Szikra Renáta, Topor Tünde és Végh János. Beállítás: Delacroix/Delacroix. Látvány: B. Nagy Anikó. Arzenál: Árvai Mária. Próbafolyamat: királyság volt. Mindeközben fent Lővei Pál és Timár Katalin őrködött.

Bicskei Éva

Forgács Éva

RÉNYI ANDRÁS SZÜLETÉSNAPJÁRA

PÁRHUZAMOK KONDOR ÉS VAJDA MŰVÉSZETÉBEN¹

Nem akarom pontosan kiszámolni, több mint negyven éve vagyunk Andrással kollegiális barátságban. Még az egyetemen olvastuk egymás dolgozatait, holott volt néhány év különbség az évfolyamaink között, és azóta is örömmel és tisztelettel olvasom András tanulmányait többek között Rembrandtról, Aby Warburgról, Jovánovics emlékművéről. Nyilvánvalóan az egyes kategóriákban kimagasló művek érdeklik, amelyekhez a történésznek és kritikusnak is fel kell nőnie. Nem kevésbé értékes szerkesztői és kurátori munkássága is. Örömmel köszöntöm Rényi Andrást hetvenedik születésnapján, ami ma már általában, és láthatóan az ő személyes esetében is, az érett alkotói munka időszaka.

Kapcsolódva András érdeklődéséhez és témái közül egyhez, Kondor Béláról, és munkásságának arról a kevésbé említett aspektusáról mondanék néhány szót, ami Vajda Lajossal rokonítja. Erre a meglepő és váratlan felismerésre elsősorban a két művész gesztusainak és rajzainak a karaktere láttán jutottam. Szó sincsen arról, hogy Kondor folytatandó hagyománynak tekintette volna Vajdát, vagy hogy a műveivel való bármiféle közösségnek akárcsak tudatában lett volna. Nem is valószínű, hogy jól ismerte.

Mégis, rajzaik karakterén túl egyes motívumok – például a kéz, vagy ikonok – jelentősége, és a felemelkedés, felülemelkedés vallási szimbólumokkal való kifejezése is kapcsolatot jelez közöttük. Amikor Németh Lajos „szerkezeti rend és szürrealista vízió” együttállásáról beszélt Kondor művészetében, maga sem gondolta, hogy Vajda „konstruktív szürrealista tematika” programjára rímel, amit Kondorról mond.²

Gyerekkori rajzaik tanúsága szerint mindketten pontos, hajlékonyan vezetett vonalakkal, nagyon érzéketesen tudták ábrázolni azt, amit láttak: Vajda lovakat, konflist, Kondor portrét, tájképet, csendéletet, és mindketten önarcképeket. Vajda ca. 1936-tól, Kondor 1957-től (történetesen mindketten körülbelül 27 éves koruktól) találtak rá arra a saját hangra, ami hamarosan mindkettőjüknél stílussá szilárdult. Önálló karakterrel ruházták fel a vonalat. Kissé mereven vezették, immár nem követve készségesen a leírandó tárgyak és látványok kontúrjait: azoktól inkább kissé eltartva. Távoltságot teremtettek a látvány megtapasztható megjelenése és az ábrázolása között. Nem másolták, hanem „kézbe vették” és a maguk számára értelmezték, amit láttak. A vonal

¹ Rényi András 70-ik születésnapjára, részben korábbi tanulmányok felhasználásával.

² Németh Lajos: Kondor Béláról. [katalógusbevezető] In: *Kondor Béla grafikai kiállítása*. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1977. [3.] – újra közölve: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Budapest, 2001. 114–115.; *Kondor Béla festő- és grafikusművész emlékkiállítása születésének 75. évfordulója tiszteletére*. Budapest, 2006. 11.



1. Rényi András tárlatvezetése a *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállításon, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. november 24. © Fotó: Fehér Dávid

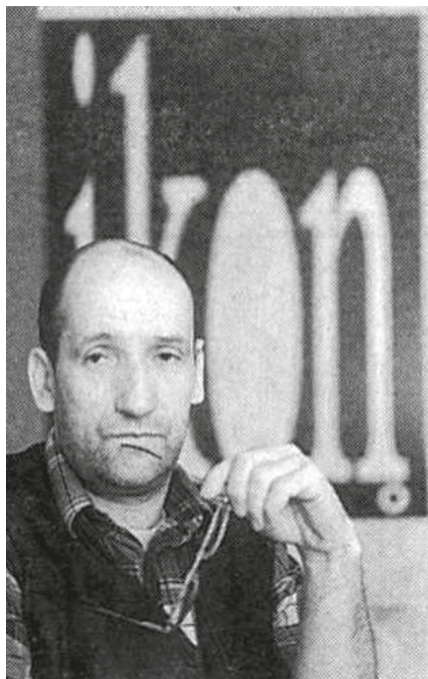
a szemmel látható kontúrok mentén, de azoktól függetlenül, azokat kissé megtörve, alakzatokat formál meg, kerít körül. Hangsúlyossá válik az ábrázolás függetlensége, öntörvényűsége, ellenőrzöttsége. Ezen az általános érvényű gesztuson belül sajátosan hasonló Vajda és Kondor vonalainak a karaktere, amit talán egy kissé szándékoltnak megemelt, enyhén merev dikcióhoz hasonlíthatunk, ami áthelyezi a hangsúlyokat a látvány manifeszt elemeiről az inherens elemekre. Redukál, egyszerűsít, és egyúttal átvilágít.

Mind Vajda, mind Kondor sok képen egymásra írt formák, egymásba írt motívumok láthatók, bár ezt a módszert már nagyon különbözőképpen alkalmazzák. Vajda tiszta, világosan követhető rétegelt rajzolataival szemben, ahol minden motívum artikulált, és külön síkon jelenik meg, Kondornál több, olykor megszámlálhatatlanul sok, kuszán

halmozódó réteg torlódik egymásra. Ezek alternatív megoldások egyidejű bemutatásai is lehetnek, amelyek megmaradnak tisztázatlannak – például a *József Attila: Mama* (1972) című képen három egymásba írt alak gesztusai alig szétfejtethetők. Sok festménye eleve kollázsszerű, különféle tárgyak és síkok töredékeinek, szimbolikus értékű fragmentumainak az ötvözése, mint például az *Űrhajósok* (1970) című festmény, amely égitestek, emberi végtagok, úrben lebegő, munkálkodó figurák és szerkezetek gomolygó halmaza.

Kondor egyik legmarkánsabban jelentésteli és talán legsűrűbben visszatérő motívuma az emberi kéz. Ez mindig stilizáltan és sokszor aránytalanul felnagyítva jelenik meg a képein. Legtöbbször begörbített, eltartott hüvelykujj és hosszú, törekeny, szétterpesztett ujjak jelennek meg a képen, ahol az ujjak középső perce néha szokatlanul megnyújtott. A kéz – természetes funkcióját inkább világossá téve, semmint költőien stilizálva – olyan, mint egy szerkezet, egy finom műszer, az egymás felé görbülő ujjak mintha egy gép mechanikájához tartoznának. Ez különösen szembetűnő például a *Darázs király* (1963) című képen, Kondor leghíresebbé vált festményén, ahol a darázs repülőgépszárnyhoz hasonlóan megkonstruált szárnyai és a darazsat tartó kéz, mint egyazon szerkezet alkatrészei kapcsolódnak össze. Alig van olyan Kondor kép, ahol a kéz ne jelenne meg hangsúlyosan, akár fel is nagyítva, a kifejezés legmarkánsabb hordozójaként, jelképként, s egyúttal érzékeny mechanikaként, műszerként. A *Burkolók, építők* (1968) című képen a kéz például szinte hieroglifává kiírt motívum, amelynek már rögzültek a körvonalai.

A kéz jelentése feltehetően széles skálán mozog. Elsősorban az emberit testesíti meg, ábrázolja és szimbolizálja. Az emberi képességekre és cselekvési lehetőségekre utal, beleértve, mint például a *Bukás, Szent Antal megkísértése* (1966) című festményen, ezek határait is. Vajda sok képén és rajztanulmányán is szerepel kéz, ugyancsak hangsúlyosan, elsősorban felfelé mutató helyzetben. A *Felmutató ikonos önarckép* (1936) éppen a Kondor kezeihez hasonlóan erősen megnyújtott, hosszú ujjú kéz gesztusával utal arra, mintegy Kondor Bukásával ellentétben, hogy a felemelkedés lehetséges. A mindenütt jelenlévő, izgága, gesztikuláló, részletezett kéz Kondornál is közvetíteni látszik a meghatározottságok és a lehetőségek között, mintegy hidat teremtvé Kondor klasszikusan lecövekelt stílusából kozmikus törekvéseihez. A *József Attila: A kozmosz éneke* (1971) című akvarellen felfelé nyúló kezek koreográfiája látható, és Kondor szárnyas figurái, repülőgép-ábrázolatai, űrhajósai. Számos bibliai témájú képe, vagy *Az idő múlása, Dante és Vergilius* (1963) olyan univerzális távlatban tekintenek a létezésre, mint Kazimir Malevics vagy Piet Mondrian, akik az univerzum vizuális megjelenítésére szánt festői nyelvet és formakészletet próbáltak teremteni. Kondor nem hagyta el az ábrázolás, figurativitás képi nyelvét – nehéz képei láttán szabadulni a gondolattól, hogy erős pesszimizmus is kötötte – de látomásai, amiket ebbe a nyelvbe tördelt bele, végtelen perspektívákba tekintettek, egy jövőbe, amelyet azonban nem kezelt olyan közvetlenül közeli lehetőségként, mint Malevics és Mondrian a maguk univerzum-képét. Kondor egy másik képe is megerősíti, hogy ezek az analógiák, noha időben és térben távoliak, nem légből kapottak: Kondor gondolkodása és képzelete messzire távolodott a 60-as évek Magyarországtól, és ez a kitörés, nem csak a róla szóló anekdoták, hanem képei szerint is, élete programja



2. Rényi András, az Ikon kiadó vezetője.
Magyar Hírlap, 1994. december 17. 6.

Liszickij fotóját, hiszen az orosz avantgárdról csak a hatvanas évek végétől kezdve szivárgott hozzánk információ. Éppen ez mutatja azt a dimenziót, amelyben Kondor gondolkodott, és amely nem kevésbé volt nagyszabású, mint a klasszikus avantgárd elképzelése az emberi képességek és tudás által megteremthető jövőről.

Kondor *Jelenség* (1967) című szürrealisztikus festményén elretentőbb világ-vízió jelenik meg. Ezen a sok más képéről is ismerős, lépcsőket, hágcsókat, vízimalomkereket is tartalmazó monstruózus ácsolt szerkezet látható, körülötte hozzá képest gigantikus arcok és egy ugyancsak monumentális kéz öltének formát kaotikus és amorf környezetben. Ennek a képnek a fényében Kondor ikonosztázai, ikonszerű festményei, és az arany gyakori alkalmazása a képein inkább a transzcendencia remény- és vigaszteli – a káosszal szembeszegezett – kozmikus igényét, vagy, több esetben, a jelen történelmi és politikai valóságának a meghaladására irányuló nagyon konkrét vágyat sejtetik, semmint közvetlenül vallásos mondanivalót. Mintha Kondornál fordítva lenne, mint sok más művésznél, akik áttételes nyelven tiltott vallásos mondanivalót forgalmazták meg. Kondor ugyanis sok esetben manifeszt vallásos motívumokkal utalt egy még tiltottabb mondanivalóra: saját politikai szabadságvágyára és lázadására.³ Ezzel a töltettel tette radikálissá és aktuálissá Szent Katalin, Szent Margit, vagy akár Krisztus ábrázolásait.

volt. *Férfi konstrukcióval* (1966) című képének jobboldalán egy fej látható, a baloldalán a hozzátartozó két, a már leírt módon ábrázolt kéz, a kezek pedig egy finom, bonyolult, áttetsző, geometrikusan konstruált szerkezetet tartanak. A szellemi erő, manuális készségek, és a kettő közötti térben az általuk létrehozott áttetsző konstrukció megjelenítése nagyon hasonló El Liszickij 1924-ben készített fotomontázsához, amelynek jobboldalát a Kondor képéhez hasonló arányban Liszickij önarcképe foglalja el, arcán áttűnik körzöt tartó, a Kondor képein látható tartásban lévő keze, s mindezen áttetszik a milliméterpapír négyzetrácsshálózata, ami éppolyan szabályos mértani konstrukció, mint a Kondornál látható szerkezet. Ennek az analógiának a jelentősége a szándékolatlanságában van – nem valószínű, hogy Kondor egyáltalán ismerhette

³ Ld. erről Erdély Miklós: „Kondor Béla, a korszak és az avantgárd”, <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html> Erdély számos példát említ erre.

A mártírium nem feltétlenül vallásos kontextusban jelenik meg Kondornál. József Attilát is mártírként ábrázolja a *József Attila: Hazám* című képen, ahol a halott költő egy vasúti sínként értelmezhető átló mentén fekszik, kezei és lábfejei hangsúlyozottan, a költő egy sorát felidézve, síkba kiterítve.

Kondor radikális és vakmerő volt politikai nézeteinek és érzületének a kifejezésében, amit kortársai egybehangzó véleménye szerint az tett praktikusán lehetővé – vagyis nem betiltottá –, hogy stílusa megmaradt ábrázolónak, figuratívnak, és így beilleszthető volt a hatvanas évek Kádár-korszakának az óvatos és mértékletes modernizációs stratégiájába. Ugyanakkor nemcsak a *Dózsa* rézkarc sorozat kódolt nyelvén, hanem a forradalmi utalást címükben is vállaló képekben is szólt 1956-ról, és bár festészete alapján sokan úgy tekintettek Kondorra mint, ahogy Kovács Péter megfogalmazta, „az utolsó ikonfestő”-re,⁴ a jelen olyannyira érdekelte, hogy 1972-ben a magyar festészetben példátlan módon, reagált egy aznapi történelmi eseményre, és *Gyilkosság az Olimpián* címmel képet festett a müncheni olimpiai terrorakcióról. Vajdához hasonlóan Kondor is eljutott a fotografikus képalkotáshoz, Vajdától eltérően azonban, aki pályája korai szakaszában folyóiratokból kivágott képeket és képrészleteket montírozott össze, Kondor pályája legvégén maga fotózott maga készítette és megvilágította szerkezeteket. Ezekkel a fotókkal, Donáth Péter megítélése szerint, aki empatis elemzést írt Kondor pályájáról és a magyar avantgárd két – 1947-ben megrekedt, illetve 1965 után induló – generációja között elfoglalt egyedülálló szerepéről⁵ – Kondor túllépett azon a már fojtogató stíluson, ami addigra rátelepedett. A modell méretű holdkompok, repülőgépek, és hangszerek készítése mellett ezek a fotók egy egészen új vizuális képalkotás, motivika, és módszer lehetőségét hordozták, amit Kondor pontosan felismert, de csak halála évében. Ezek a sokrétegű terek, áthatolhatatlanul komplikált konstrukciók megmaradtak felütésnek.

⁴ Kovács Péter: Az utolsó ikonfestő. Emlékezés Kondor Bélára. *Kortárs*, 17. 1973. 466–469.

⁵ Donáth Péter: „Ami két ’nem’ között történt. A Kondor-jelenségről”. *Új Művészet*, 2, 1991, 5 7–12.

Markója Csilla

WILDE JÁNOS MOST ELŐKERÜLT CSALÁDI FÉNYKÉPEI

*Rényi Andrásnak, aki többek között a
Michelangelo-olvasókönyvet is jegyzi*

1918 és 1920 között négy művészettörténész hagyta el végleg a hazáját: Antal Frigyes (1887–1954), Hauser Arnold (1892–1978), Tolnay Károly (1899–1981) és Michelangelo avatott kutatója, Wilde János (1891–1970). Tolnay tanulni ment külföldre, társai azért, mert kisebb-nagyobb szerepet vállaltak a Tanácsköztársaság idején. Mindannyian a művészettörténet bécsi iskolájához, elsősorban Max Dvořákhhoz kötődtek, s utóbb szakmájuk elismert világnagyságai közé emelkedtek. Életük és munkásságuk ma is kedvelt témája a művészettörténet tudománytörténetével foglalkozóknak; ehhez kapcsolódott az elmúlt években az *Enigma*, a magyar művészettörténet-írás történetét feltáró kiadványok sorában négy számot is szentelve Wilde Jánosnak, leveleket, naplókat, feljegyzéseket, illetve munkásságát ismertető tanulmányokat közölve Magyarországon és Nagy-Britanniában őrzött hagyatékából.¹

Wilde János Budapesten majd Bécsben művészettörténetet, archaeológiát és filozófiát tanult. 1914-től a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán dolgozott Meller Simon és Hoffmann Edith szárnyai alatt. Meller ajánlólevelével a zsebében érkezett Bécsbe, ahol 1918-ban doktorált Max Dvořáknál, akivel a kint töltött évek alatt tanítványi kapcsolata barátsággá fejlődött, s akinek a hagyatékát annak váratlan halála után gondozta és kiadta, megteremtve így posztumusz a dvořáki szellemtörténetet. A Tanácsköztársaság idején a Művészeti Direktórium tagja volt, közreműködött a köztulajdonba vett műkincsek kiállításának előkészítésében és adott pár órát a Meller-féle rövid életű tanszéken, emiatt munkahelyén jobbnak látták, ha elhagyja az országot. 1920-ban már a bécsi egyetemen dolgozott, majd 1938-ig a Kunsthistorisches Museum munkatársa volt. 1939-ben felesége, Gyárfás Júlia (1895–1970) zsidó származása miatt Nagy-Britanniába távoztak, ahol a National Gallery, majd a Courtauld Institute munkatársa, illetve igazgatóhelyettese volt, utóbb a University of London professzora és a Royal Society tagja lett.

Néhány évvel a négy *Enigma*-szám megjelenése után újabb forrásokkal gyarapodott és gyarapszik a Wilde-anyag; a család rokona Kahler Frigyes (1942–) elküldte közlésre visszaemlékezéseit,² most leánya Kahler Ilona Márta, édesapja újabb nagy-

¹ Wilde János és a bécsi iskola. Szerk. Markója Csilla (HUN-REN BTK MI), Bardoly István. *Enigma*, 22. 2015. No 83., 84., 85. és 23. 2016. No 86.

² Kahler Frigyes: Emléktöredékek a Wilde testvérekről. *Enigma*, 27. 2020. No 102. 62–71.

lelkű gesztusa révén eddig ismeretlen családi fényképekkel lepett meg bennünket. Ez annál is örömtelibb esemény, mert Wildéről alig ismertünk fényképeket. Testvéreivel, Wilde Ferencével, nővéreivel, Margittal, és anyjukkal, Munisival, akik mindhárman együtt éltek, megőrizve így eredeti formájában a Wilde-családot, életfogytig tartó „száműzetése” során is tartotta a kapcsolatot. Ő volt a család szeme fénye, akit még akkor is Bunsinak neveztek, amikor Dvořák elismerését igen korán kivívva diákból egyetemi oktatóvá érett és elindult a nemzetközi karrier felé. Ezekről a családi viszonyokról olvashatjuk a Wilde és Dvořák kapcsolatát elemző tanulmányban: „Wilde testvérei, Dudó és Tyumpika nem házasodtak meg és apjuk halála után együtt maradtak Munisikának vagy Mumisnak becézett, imádott édesanyjukkal – Wilde kötődését pedig alapvetően meghatározta neurotikus, ideges, orvosa, Schuster Gyula által mániásnak nevezett, mindenképpen túlérzékeny alkata, ami egyszerre tette őt odaadóvá és zárkózottá, simulékonnyá és autonómmá. Nárcisztikussága nem egoizmusból fakadt, éppen ellenkezőleg, gyermeki önfeledtség diktálta. Hivatástudata, ami kompromisszumot nem tűrően vezérelte, bizonyos értelemben megkímélte a felnőtt döntésektől – mintegy a család kicsi kincse maradt mindvégig, akinek nemhogy rosszalló tekintetekkel nem kellett számolnia, de egész életét a család bensőséges színpadán élte, ahol a bukás vagy a magány fogalma nem létezett. Családtagsaival e színpadot akkor is foggal-körömmel fenntartották, amikor egyre világosabbá vált, hogy a történelem brutálisan elválasztja őket – és ennyiben igaz, hogy összetartozásuk érzését a mostoha viszonyok csak fokozták. A háború éveiben írt levelek jelentős mértékben forognak Wilde fizikai hogyléte, főképpen a fiatalember táplálkozással kapcsolatos gondjai körül – heti két élelmiszer-csomag érkezett pedig otthonról, megpakolva szalonnával, lekvárral, vajjal, süteménnyel, és habár Bécsben nehéz volt tojáshoz, gyümölcshöz vagy péksüteményhez jutni, mindennap volt meleg ebédre lehetősége. A húshiány számára például abban jelentkezett, hogy csirke vagy marha helyett fácánt, vagy birkát ettek – és Wilde borongósan jegyzi meg, hogy napi 5 kockacukorra mindenképpen szüksége lenne. Nárcisztikus futamai inkább e családi színpadon tartott előadások – a levelek alig tudósítanak például tanítványából lett párja, későbbi felesége, Gyárfás Juliska szerepéről vagy akár csak pusztá egzisztenciájáról, de szakmai munkájának is csak társasági vagy technikai háttéréről értesülünk, gondolatairól, felfedezéseiről alig. A Wilde-gyerekek precizitása, akkurátussága, ami leveleikben időnként szinte komikus módon mindenféle lajstromok, feljegyzések, listák készítésében, »ívek felfektetésében« jelentkezik, egyben záloga annak, hogy beszámolóikból a korhangulat mellett az egész szellemi hálózat kirajzolódjék – anélkül, hogy a teljesség ábrázolására és konzerválására irányuló, mindhármójukban jelentkező pedagógiai furor valaha is tudatosodott volna bennük.

Néha Wilde Dudónak szánt kedveskedő megjegyzései mintha (ön)jironiáról is tanúskodnának – de ezt elég nehéz tetten érni a szinte gügyögésig lágyuló közös mormolásban, ami a macskák dorombolásához hasonlóan folyamatosan biztosítja a család tagjait az érzelmi együvé tartozásról. De a feltétel nélküli szeretet hangjait zümmögő, megható kórus nélkül nem maradhattak volna ránk Wilde azon (ön)értékelő beszédei, monológjai sem, melyek a családi színpadon kívül gyerekes dicsekvésnek hatottak és így

meg sem születtek volna. Shearman, Wilde egyik londoni tanítványa már-már mentegőzve számol be professzora zárkózottságáról, diszkréciójáról, ami miatt szinte semmi személyeset nem tud megemlékezésében mondani róla, hasonlóképpen hatnak felvezető sorai, amelyekben amellettt érvel, hogy nem kell feltétlen minden művészettörténésznek jeleskednie a koncepcionális vagy metodikai szintű elméleti munkában, legyen elég az, ha valaki rendes, minőségi művészettörténeti munkát végez.³ Utóbbi megjegyzés éles fénnel világít rá arra, hogy a levelezés és így a családi kötelékek ismerete nélkül vajmi keveset tudnánk nem csak az emberről, de a tudósról is, aki Dvořák legmélyebb értőjeként mégsem hivatkozott soha a tanáráról szerzett tudással. Befelé élt, a még oly távol lévő család, Tyumpika, a nővére és Ferenc (Dudó) számára szolgálva önmagáról hírekkel. Őket, a Wilde-család tagjait látjuk most a fényképeken, a közeli barát Ferenczy Bénivel kiegészülve, vagy a különös arisztokrata támogató, Khuen-Belasi gróf grusbachi kastélya előtt, ahol Dvořákot érte a halál, amikor a gróf vendégeként, nem először, ott pihent, s ezúttal Wilde is vele volt. Wilde János nem csupán hű tanítványa és hagyatékának gondozója, hanem közeli kollegája, sőt, kedves, szeretetreméltó lényéből fakadóan igen hamar barátja is lett a nagy bécsi művészettörténésznek – s a sors úgy hozta, hogy a halálos ágyánál is ő állt. Zaklatott feljegyzéseit Dvořák haláláról közreadtuk az *Enigma* Wilde-számaiban, amikhez ezek a fényképek láttató adalékként járulnak hozzá. Ezúton is még egyszer köszönjük a leszármazottaknak, hogy ápolják Wilde emlékét és megosztják az olvasókkal a családi hagyatékot.

³ Markója Csilla: Wilde János és Max Dvořák, avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról? *Enigma*, 21. 2015. No 85. 124–143. A tanulmány angolul is megjelent: János (Johannes) Wilde and Max Dvořák, or Can we speak of a Budapest school of art history? *Journal of Art Historiography*, 2017. No 17. 1–21



Wilde Ferenc és János az Adrián, 1908. © Kahler Ilona Márta



Wilde János és Ferenc 1914 körül. © Kahler Iлона Márta



Wilde Ferenc útleveleképe, 1910 után.
© Kahler Iлона Márta



Wilde János, 1909. © Kahler Iлона Márta



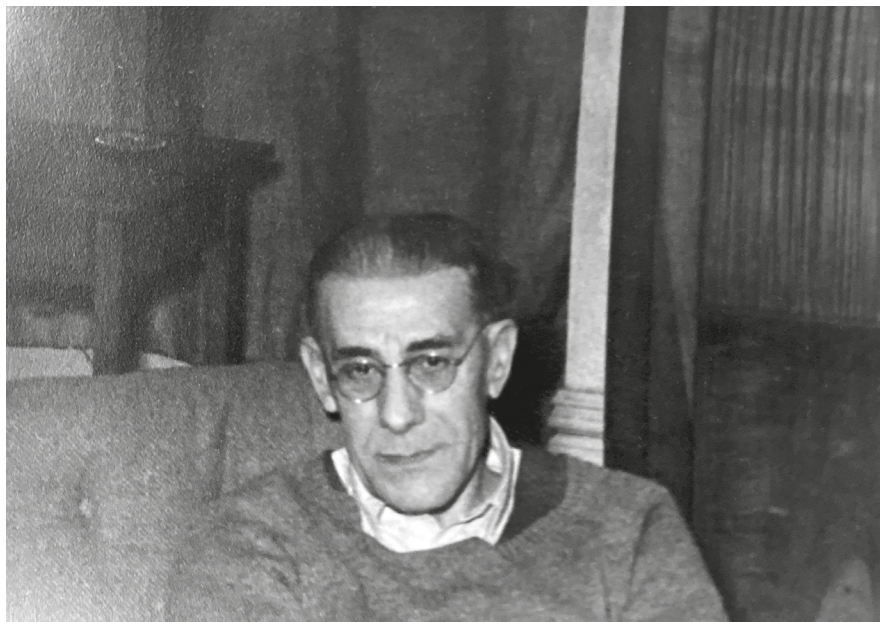
Wilde Ferenc 1918 körül
© Kahler Ilona Márta



Ferenczy Béni első gyermekével Rozival,
Wilde János és felesége Gyárfás Júlia
valamint egy ismeretlen társaságában,
1923 nyara. © Kahler Ilona Márta



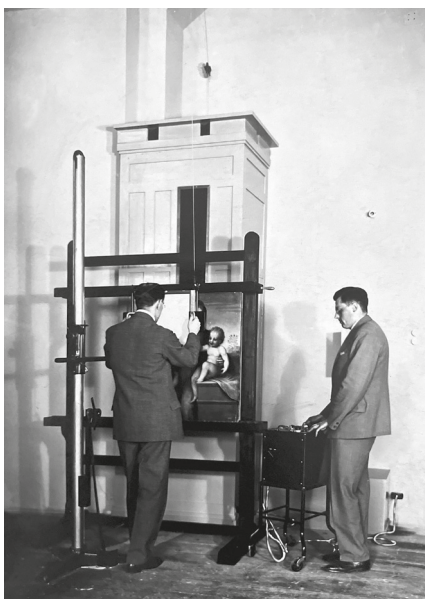
Wilde János a gróf Khuen-Belasi család tagjaival grusbachi kastélyuk előtt
1920 októberében. © Kahler Ilona Márta



Wilde Ferenc feljegyzése a kép hátoldalán: „Bs.ka[Bunsika] mikor legrosszabb volt a szeme. Most már egészen jó, s visszatért a kedves, kiegyenlített arkifejezés. A kis asztal a Schottenhofban az előszobában állt a tükör alatt.” © Kahler Ilona Márta



Wilde Margit tanítónő, Wilde János nővére 1950 után. © Kahler Ilona Márta



Wilde János festményvizsgálat közben, 1950-es évek. © Kahler Ilona Márta



Wilde János feljegyzése a kép hátoldalán: „1957 májusból. A C.[Courtauld] kertje, háttérben a volt istálló (most Technical Departement), a pázsiton egy állványon Cézanne »Pipás embere«, egy diák fotografálja, aki Cézanne technikájáról ír disszertációt. A kép üveg és keret nélkül volt látható a napsütésben, s így mi is kimentünk megnézni, így kaptak le minket egy ablakból tudtunkon kívül.”
 Wilde János előtt felesége Gyárfás Júlia látható. © Kahler Ilona Márta

Tóth Áron

ÜLEDÉKEK

A FERTŐD-ESZTERHÁZAI ESTERHÁZY-KASTÉLY DÍSZLAKOSZTÁLYAINAK
MŰEMLÉKI FELÚJÍTÁSA

„Olyan »szemmunkára« van szükségünk, amely a méltó művel szembesülve alkalomadtán képes arra is rávenni, hogy újra és újra rákérdezzünk archívumok és könyvtárak táplálta tudásunk evidenciáira.”¹

A fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttes – történeti nevén Eszterháza – műemléki felújításai kisebb-nagyobb megszakításokkal 1957 óta folynak. Történetük önálló kötetet érdemelne, hiszen több mint hatvan év beavatkozásainak nyomai látteleként tanúskodnak az örökségvédelem területén a 20. század második felében és az ezredforduló után bekövetkezett szemléletváltásokról.² 2021 és 2022 között a kastélyegyüttes

¹ Rényi András: Tolnay Károly, avagy a művészettörténeti utópia szelleme. In: Rényi András: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 2008. 180. Első megjelenés: *Enigma*, 13. 2006. No 48. 315–328.

² Mivel még az ezirányú forrásanyagot sem gyűjtötték össze, a szakirodalomból nem informálódhatunk az összes felújításról. Itt csak a jelen tanulmányban tárgyalt területek felújításait érintő publikációkat sorolom fel. Kubinszky Mihály – Varga István: A fertődi kastély helyreállítása (1957–1960). *Műemlékvédelem*, 5. 1961. 149–162.; Borsa Antal – Filippovits Ferenc: A fertődi volt Esterházy-kastély dísztermének freskómentése és fődémcseréje. *Uo.*, 12. 1968. 221–226.; Németh Ferenc: A fertődi Esterházy-kastély hasznosítása. *Uo.*, 38. 1994. 78–91.; G. Lászy Judit: Fertőd, Esterházy-kastély. Főépület keleti földszinti és emeleti mosdóinak szondázó kutatása. *Műemlékvédelmi Szemle*, 13, 2003, 2. 24–25.; Novák Judit: Fertőd, Esterházy-kastély. Falképkutatás. *Uo.*, 27–28.; Pintér Attila: Apollón a Nap szekerén, avagy a Napisten palotájának megidézése. A fertődi Esterházy-kastély dísztermének mennyezetén lévő falfestmény és a stukkódíszek helyreállítása. *Műemlékvédelem*, 50. 2006. 177–186. [A továbbiakban: Pintér 2006a.]; Bardoly István: A „falak is szenvednek” – Épület(sorsok) és kutató(sorsok) 1945–1963. *Művészettörténeti Értesítő*, 64. 2015. 76–99. – Az 1957 utáni műemléki felújításokra vonatkozó forrásanyag a Magyar Építészeti Múzeum és Műemléki Dokumentációs Központ (MÉM MDK) Tervtárában és Tudományos Irattárában, valamint a fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttest fenntartó Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft. (EK) Adattárában található meg. A MÉM MDK, illetve elődintézményi Tervtára és Tudományos Irattára évekig zárva volt, anyagát azonban megnyitását követően, a restaurálások során folyamatosan kutattuk és felhasználtuk. Terjedelmi korlátok miatt a teljes forrásanyag itt nem közölhető, de a tudományos dokumentáció hivatkozik rá, ld.: Tóth Áron PhD: *Építéstörténeti dokumentáció és műemléki értékelés. Fertőd-Eszterháza, Esterházy-kastélyegyüttes, főépület, középrész*. EK, 2017. május 18. 47–58., 526–535. EK Adattár, EKAd/165-2023.; Ennek a dokumentációnak a kiegészítését ld.: Tóth Áron PhD: *Kiegészítés a 2017-ben Tóth Áron által a fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttes főépülete középrészéről*

főépületének középrészében lévő díszlakosztályok újultak meg, amelyek a földszinti és első emeleti díszterektől, tehát az ún. nyári ebédlőtől és a sala terrenától, valamint az ún. díszebédlőtől és az Apolló-teremtől keletre és nyugatra helyezkednek el. Ez a keleti oldalon a hercegnéi és felette a női fejedelmi vagy ún. Mária Terézia-lakosztályt, a nyugati oldalon meg a hercegi, felette pedig a férfi fejedelmi vagy ún. Albert szász-tescheni hercegi lakosztályt jelenti. A helyreállítási munkálatok egyedül a hercegi lakosztály kínai lak kabinetjének és a nyári ebédlőbe nyíló előterének falburkolatait és nyílászáróit nem érintették, ezekben a helyiségekben csupán álpadló készült. Felújították továbbá a középrészt koronázó ún. óraszintet és belvederét – amihez új lépcső készült –, a külső dízlépcsőt, valamint a kastély keleti szárnya és a középrésze közötti íves összekötő szárny földszintjét.³

A felújítás koncepcióját tartalmazó tervezési programot a kastélyegyüttest és az Esterházy-kastélymúzeumot üzemeltető Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft. (EK) Tudományos Igazgatósága állította össze.⁴ A kiviteli terveket ez alapján készítették el.⁵ Az EK részéről művészettörténészként jelen sorok írója felügyelte a műemléki felújítás menetét.⁶ A díszlakosztályokban, az

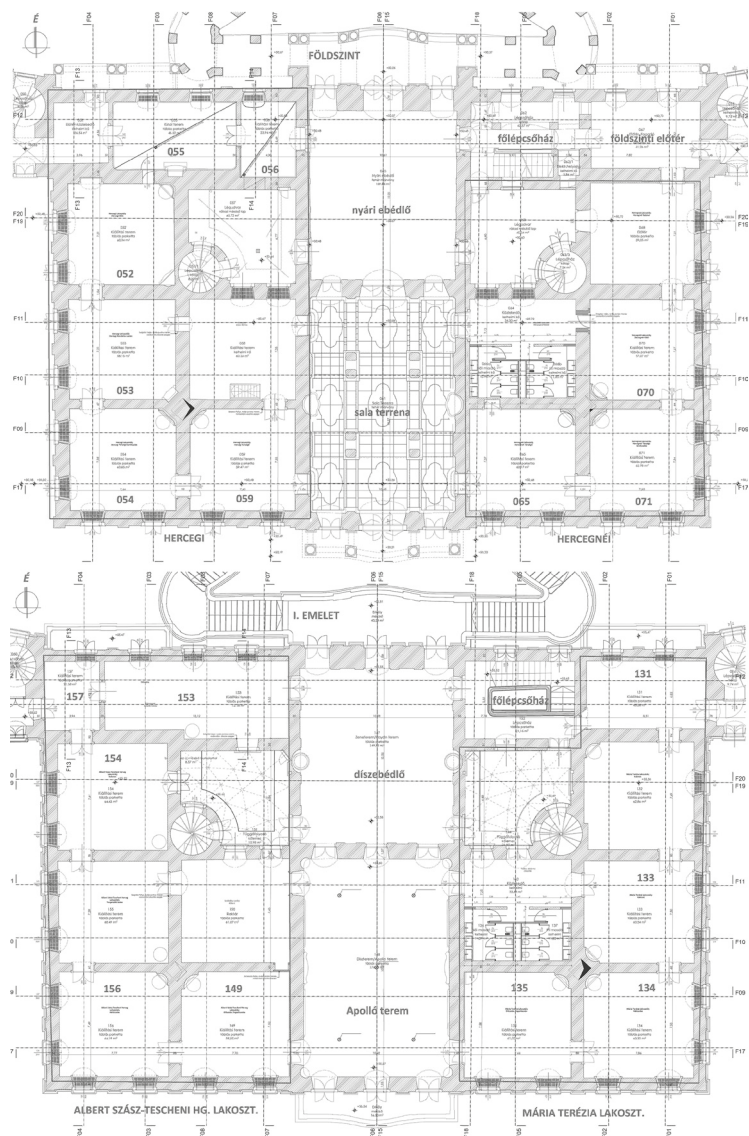
készített *Építéstörténeti dokumentáció és műemléki értékleltár Fertőd-Eszterháza, Esterházy kastélyegyüttes, főépület, középrész* című dokumentációhoz. Fertőd-Eszterháza, Esterházy-kastélyegyüttes, főépület, keleti íves összekötő szárny, földszint. EK, 2019. szeptember 12. EK Adattár, EKAd/166-2023.

³ Az épület címe: 9431 Fertőd, Joseph Haydn út 2.; helyrajzi száma: 141; műemléki törzsszáma: 3596.; Az európai uniós forrásból finanszírozott Gazdaságfejlesztési és Innovációs Operatív Program (GINOP) keretében megvalósuló projekt címe és azonosítószáma: „A fertődi Esterházy-kastély turisztikai célú fejlesztése”, GINOP – 7.1.1-15-2016-00027.; A felújítást a kastélyegyüttest és az Esterházy-kastélymúzeumot üzemeltető Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft. (EK) rendelte meg. A projektgazda az EK és a NÖF Nemzeti Örökségvédelmi Fejlesztési Nonprofit Kft. konzorcium volt. A generálkivitelezési munkálatokat a FÉSZ-ZÁÉV Esterházy-kastély Konzorcium végezte.

⁴ Az első tervezési programot 2016-ban állították össze, ld.: Bardi Terézia Anna-Tóth Áron: *A fertőd-eszterházai Esterházy-kastély corps de logis-jának és íves összekötő szárnyainak belső rekonstrukciója és a történeti enteriőrök berendezése. Előzetes tervezési program*. Budapest, 2016. november 7. EK Adattár, EKAd/167-2023. Ezt a 2017-es építéstörténeti dokumentáció és műemléki értékleltár (ld. a 2. jegyzetet), valamint a 2017-ben végzett restaurátori kutatások (ld. 19–22. jegyzetet) alapján egy módosított változat követte. A kiviteli tervek a módosított program alapján készültek el, ld.: Dr. Tóth Áron: *A fertőd-eszterházai Esterházy-kastélyegyüttes főépülete középrészének műemléki felújítása. Előzetes tervezési program*. Budapest, 2017. november 22. EK Adattár, EKAd/168-2023.

⁵ A kiviteli terveket a Kima Studio Kft. 2019-ben készítette el. Az építészeti tervek közül leginkább az óraszint és a belvedere terveit kellett módosítani, de a felújítás egész területén a többi szakághoz is számos fedvénytervet kellett készíteni.

⁶ A felújítás során nyújtott szakmai segítségért köszönetemet fejezem ki Erős Erika restaurálásokért felelős műemléki szakmérnöknek (FÉSZ-ZÁÉV), Józsa Dávid okl. építésmérnöknek és műszaki ellenőrnek (EK), Koch Róbert okl. építésmérnöknek és műszaki ellenőrnek (EK), valamint Veöreös András műemléki szakügyintézőnek (Győr-Moson-Sopron Vármegyei Kormányhivatal Építésügyi és Örökségvédelmi Főosztály Építésügyi és Építésfelügyeleti Osztálya) és Bátonyi Péter művészettörténésznek (Miniszterelnökség, Építészeti, Építésügyi és Örökségvédelmi Helyettes Államtitkárság Építészeti és Műemlékvédelmi Főosztály).



1. Földszinti és I. emeleti alaprajz, 2019. © Kima Studio Kft. 052: hercegi háló; 053: hercegi kandallós szalon; 054: hercegi sarokszalon; 055: kínai lakk kabinet; 056: lakk kabinet előtere; 059: hercegi előszoba; 065: hercegnéi előszoba; 070: hercegnéi háló; 071: hercegnéi sarokszalon; 131: porcelánszoba; 133: Mária Krisztina-szoba; 134: Mária Terézia-háló; 135: Mária Terézia-lakosztály előszobája; 149: Albert szász-tescheni hercegi lakosztály előszobája; 153: Albert szász-tescheni lakosztály északi előtere; 154: Albert szász-tescheni hercegi lakosztály kiállítótér; 156: Albert szász-tescheni háló; 157: közlekedő.

óraszinten és a belvedereben a kastélymúzeum új állandó kiállítása 2023 nyarán nyílt meg.⁷ Ebben a beszámolóban ezeknek a kiállítási tereknek a felújítását ismertetem.

Eszterházán a műemléki helyreállítások nehézsége a kastély fordulatokban bővelkedő történetéből következik. Már a jelenlegi középírszbe foglalt kastélymag is több periódusban épült, majd, amikor 1762-től „Pompakedvelő” Esterházy Miklós herceg kiépíttette a teljes kastélykomplexumot, mintegy negyedszázad alatt ismét több fázis követte egymást, a 19. század végén pedig a millenniumra újjátették fel az épületet.⁸ A II. világháború végén a környékbeli lakosság és a megszálló szovjet csapatok kifosztották a kastélyt és az enteriőrök nagy részét elpusztították. Az államosítás után a középírszt annyira elhanyagolták, hogy a dísztereket egyenesen terménytárolásra használták.⁹

A műemléki helyreállítások 1957-től 1983-ig több szakaszban folytak. A díszlakosztályokban az eredeti térszerkezetből csak a déli, park felőli traktus enfilade-jai maradtak meg. Az észak felé elhelyezkedő részek elaprózott alaprajzait megszüntették és egységes kiállítótereket hoztak létre.¹⁰ Mindenhol új táblás parkettát raktak le

⁷ A komplex kastély-, család- és kultúrtörténeti kiállítás kurátora a jelen sorok írója volt, ld.: Tóth Áron: *Átváltozások. A magyar Versailles három évszázad tükrében. „A fertődi Esterházy-kastély turisztikai célú fejlesztése” című GINOP-7.1.1-15-2016-00027 azonosító számú pályázati kiállítás forgatókönyve.* 2021. november 3. Aktualizálva: 2023. augusztus 24. EK Adattár, EKAd/184-2023.; A szakmai segítségért köszönetemet fejezem ki Bardi Terézia Annának, Fajcsák Györgyinek, Kövesdi Mónikának, Szőnyiné Szerző Katalinnak, Tompos Lillának, Vadászi Erzsébetnek és Várkonyi Gábornak.

⁸ Az építéstörténetről a legrelevánsabb publikációkat ld.: Ferenczy Károly: Adatok a fertődi kastély értékeléséhez. *Műemlékvédelem*, 5. 1961. 224–229.; Velladics Márta: Egy apró, ámde érdekes adat Fertőd építéstörténetéhez. *Soproni Szemle*, 50. 1996. 74–79.; Möcsényi Mihály: *Eszterháza fehérén-feketén*. CD-ROM melléklettel. [Budapest, 1998.]; Dávid Ferenc: Eszterháza belső terei. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 73–95.; Dávid Ferenc: A fertődi Esterházy kastély történeti helyiségkönyve: funkciók és falburkolatok. *Ars Hungarica*, 30. 2002. 237–320.; Dávid Ferenc: A fertődi Esterházy kastély építéstörténete. Megjegyzések Möcsényi Mihály könyvének megjelenése után. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 109–119.; Dávid, Ferenc: Nicolaus Jacoby (?): Eszterháza, Erweiterungsplan des Schlosses Eszterháza, 1774. *Arte Venustas. Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi*. Ed. Czére Andrea. Budapest, 2007. 215–218.; Vadászi Erzsébet: *Magyar Versália*. Budapest, 2007.; Rostás Péter: „Was ihn euch würdig macht, macht mir ihn Wert!” A fertődi Esterházy-kastély restaurálása és enteriőrjeinek reprodukciói Budapesten és Bécsben a 19. század végén. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára*, II. Szerk. Szentesi Edit, Mentényi Klára, Simon Anna. Budapest, 2013. 231–246.; Rostás Péter: Die Restaurierung des Schlosses Esterházy in Eszterháza und seine Interieursreproduktionen in Budapest und Wien am Ende des 19. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 54. 2013. 73–93.; Möcsényi Mihály: *Eszterháza korszakai*. Fertőd, 2016.; Fajcsák, Györgyi: „Mulan at Eszterháza”. *The Lacquer Cabinets in the Collection at Esterházy Palace*. Fertőd-Eszterháza, 2018.; Fajcsák Györgyi: *Pagodák, napernyők, buddhák. Chinoiserie falfestmények Eszterházán*. Fertőd-Eszterháza, 2019.

⁹ Bognár Gábor: Voit Pál 1945. augusztusi jelentése a nyugat dunántúli műgyűjtemények állapotáról. *Műemlékvédelmi Szemle*, 8, 1998. 1. 86–88.; Dávid 2002. i. m. 238–239.; Möcsényi 2016. i. m. 143.; Továbbá Porpáczy Aladár, az Esterházy-hitbizomány volt kertészeti vezetője családtagjainak szóbeli közlése Bardi Terézia Anna számára.

¹⁰ Dávid 2002. i. m. 238.



2. A rekonstruált hercegnéi sarokszalon, 2022. © Erős Erika

és az elkorhadt csapos gerendafödémeket vasbeton szerkezetekre cserélték ki. A faszervezetek mintegy nyolcvan százalékos felújításra szorultak. Ott, ahol meg lehetett őrizni a korábbi nyílászárók és fa falburkolatok, boiserie-k maradványait, újonnan faragott, de részleteikben az eredetitől némileg eltérő szerkezetekbe építették be őket. A színeket tompították, a megmaradt aranyozást tisztították, de új aranyozás helyett az aranyozandó felületeket csak okker színű krétával vonták be. A többi helyiséget egyszerűen beváltak.¹¹ A nyílászárókra bronzöntvényeket, illetve bronzszínű fémszerkezeteket szereltek fel sokkal díszesebb és részletgazdagabb formákkal, mint amilyenek az eredeti fémszerkezetek voltak. Ráadásul a kétszárnyú ajtók rúdzárjait hibásan alakították ki: mindkét ajtószárnyra felszerelték őket.¹² A földszinten a hercegi lakosztály előszobáját, valamint a hercegnéi lakosztály sarokszalonját és hálósobáját, továbbá az emeleten a Mária Terézia-lakosztály előszobáját boiserie-be foglalt textiltapétával burkolták.¹³ Ezeknek a

¹¹ A felújítások 1957 és 1961 közötti első szakaszáról ld.: Kubinszky-Varga 1961. i. m.

¹² Kóbor Zsolt – Zágonyi Péter – Király Tamás: *Fertőd Esterházy kastély. Faresturátori dokumentáció. Földszint Nyugati szárny erkélyajtók, belső ajtók és falburkolatok*. Szombathely, 2022. június. 12. EK Adattár, EKAd/173-2023.; Kóbor Zsolt – Zágonyi Péter: *Fertőd Esterházy kastély. Faresturátori dokumentáció. I. emeleti erkélyajtók és belső ajtók*. Szombathely, 2022. július. 12. EK Adattár, EKAd/173-2023.; Kelemen Renáta: *A Fertődi Esterházy-kastély turisztikai fejlesztése című projekt „Múzeumi tömb” kivitelezésén belül a Hercegnéi lakosztály-földszint, 065.sz. helységben a faburkolatok és nyílászáró szerkezetek restaurálási dokumentációja*. Budapest, 2022. június-július. 6. EK Adattár, EKAd/174-2023.

¹³ Vidra Aladár – Nagy Szabolcs – Locsmándi Károly et al. (É. M. Győri Tervező Vállalat): *Kiviteli tervdokumentáció a fertődi v. Eszterházy kastély, középrész nyugati, szárny, földszint 059 sz. helyiség felújítási munkáiról*. Győr, 1966. február 24. MÉM MDK Tervtár, 3099.; Borsa Antal (É. M. Győri Tervező Vállalat):

fa falburkolatoknak a formái azonban köszönőviszonyban sem voltak az elpusztult boiserie-k kinézetével. Mindezek ellenére kijelenthető, hogy az új faragványokat és fém tartozékokat magas színvonalon kiviteleztek.

A boiserie-k pusztulásának köszönhetően fedezték fel az 1762 után eltakart, a kastélymag korai periódusához tartozó kínaizáló vagy chinoiserie falfestéseket. Ezek közül a földszinten a hercegnéi lakosztály előszobájának, valamint a hercegi lakosztály kandallós szalonjának és sarokszalonjának a falfestéseit restaurálták. Az utóbbi két helyiségben a boiserie maradványai is fennmaradtak, így több építési periódus vált láthatóvá.¹⁴ Az I. emeleti Albert szász-tescheni hercegi lakosztály egyik helyiségében szintén találtak kínaizáló falfestést, ezt azonban visszatarták.¹⁵

A fentiekben ismertetett felújítások után a jelen tanulmányban tárgyalt területen csak az 1990-es és a 2000-es években végeztek új kutatásokat.¹⁶ Az ezredfordulót

Fertődi v. Eszterházy kastély 071 sz. termének belső építés kiviteli tervdokumentációja. Győr, 1961. V. 15. MÉM MDK Tervtár, 3100.; Borsa Antal (É. M. Győri Tervező Vállalat): *Fertődi v. Eszterházy kastély 070 sz. termének belső építés kiviteli tervdokumentációja.* Győr, 1961. V. 15. MÉM MDK Tervtár, 3101.; Borsa Antal-Varga István (É. M. Győri Tervező Vállalat): *Műszaki terv a fertődi /volt Eszterházy/ kastély 147. sz. termének belső helyreállítási munkáihoz.* Győr, 1959. március 28. MÉM MDK Tervtár, 3104.

¹⁴ A kínaizáló falképeket Sárdy Lóránt és Hanély László restaurálta. Sárdy Lóránt: *Fertőd. Kastély 065. sz. földszinti helyiségében 1966–1967 évben folytatott al secco falkép, restaurálási munkálatainak fényképdokumentációja.* Budapest, 1968. MÉM MDK, Tervtár, 25174.; Sárdy Lóránt: *Fertőd, Kastély földszinti 053. sz. helyiségének restaurálási dokumentációja.* Budapest 1976. július 30-án. MÉM MDK Tervtár, 25250.; Sárdy Lóránt: *Fertőd, Kastély földszinti 053. sz. helyiségének restaurálási dokumentációja.* Budapest, 1976. MÉM MDK, Tervtár, 25750.; [Sárdy Lóránt]: *Utódokumentáció. Tárgy: Fertőd, v. Eszterházy kastély és földszinti termének falképei.* É. n. [1976.] MÉM MDK Tervtár, 25176.; A hercegi sarokszalon, a hercegi kandallós szalon és a hercegi háló belső kialakítását ld. Borsa Antal – Varga István (É.M. Győri Tervező Vállalat): *Kiviteli tervdokumentáció a fertődi (volt Eszterházy) kastély 054. sz. termének helyreállítási munkáiról.* H. n., é. n. MÉM MDK Tervtár, 3113.; Borsa Antal (Győr-Sopron megyei Tanácsi Tervező Iroda): *Átdolgozott tervdokumentáció Fertőd, volt Eszterházy kastély 052. számú terem helyreállítási munkáihoz.* Győr, 1969. VII. 25. MÉM MDK Tervtár, 8447.; A hercegnéi előszobát 2006-ban újra restaurálták, ld. Pintér Attila: *A fertődi Esterházy-kastély keleti szárnyában lévő chinoiseri falfestéssel díszített szoba helyreállítási munkálatai. Restaurátori dokumentáció.* 2006. EK Adattár, MAGAd/156-2015. Ugyanezt a dokumentációt ld. MÉM MDK Tervtár, 44046. [A továbbiakban ld. Pintér 2006b.]

¹⁵ A helyiség 1945 előtt öt kisebb szobára oszlott, jelenlegi állapotában a nyugati belső udvarba és az északi traktusba nyílik, a falfestést a keleti falon találták meg. Fajcsák 2019. i. m. 25, 34–35.

¹⁶ Az 1990-es években az épület vagyonkezelője a Soproni Erdészeti és Faipari Egyetem, majd 2000 és 2012 között a Műemlékek Állami Gondnoksága (MÁG) volt, amit 2007-ben Műemlékek Nemzeti Gondnokságára neveztek át. Ezt követően 2014-ig a Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (Forster Központ) kezelte a kastélyt, amiből 2014-ben vált ki az EK. A felméréseket ld. Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ (ÁMRK): *Fertőd, Esterházy kastély főépület. Állapotfelmérő építészeti dokumentáció.* 1994. EK Adattár, MAGAd/104-2015, MAGAd/105-2015.; Szabó Miklósné – Vargay Kornélia: *Faanyagvédelmi szakvélemény Fertőd, Esterházy-kastély – múzeumi épületszárny – összes beépített faanyagáról.* Sz-Favéd Bt., 1996. EK Adattár, MAGAd/140-2015.; Dávid Ferenc – Szébenyi Judit – Soós László: *A fertődi kastély cserépkályháí. Dokumentáció.* 1999. EK Adattár,

követően a belsőben a legnagyobb szabású beavatkozásnak a díszterek, tehát a nyári ebédlő, a sala terrena, a díszebédlő és az Apolló-terem teljes belsőépítészeti rekonstrukciója, valamint a főlépcsőház, a földszinti előtér és az I. emeleti Mária Terézia-lakosztály ún. porcelánszobájának a restaurálása számított. Mindez a középrész II. emeletének a nyugati oldalán egy új lakosztály kialakításával egészült ki.¹⁷ Az itt tárgyalt felújítások által érintett területeken három helyen végeztek beavatkozásokat: újra restaurálták a hercegnéi előszobát, restaurálták a hercegi hálószoba mennyezetképeit és -stukkóit, valamint gombamentesítést végeztek a kínai lakk kabinetben és annak előterében.¹⁸

A fentiek alapján képet alkothatunk arról, hogy a kastély középrésze műemléki felújítások szempontjából milyen összetett problémát jelent. 2021 előtt a rekonstruált díszterekhez csatlakozó lakosztályok egyes helyiségeit egyfajta „neorokoko” boiserie burkolta, aminek azonban semmi köze sem volt az eredeti falburkolatokhoz, de kvalifikációs munkának számított. Voltak olyan helyiségek, amelyekben a kínaizáló falfestéseket olyan későbbi boiserie-ekkel együtt mutatták be, amelyekben 18. századi és 1957 utáni elemek keveredtek egymással. Voltak olyan helyiségek is, amelyeket egyszerűen csak kifestettek. A területen tehát négy évszázadon átívelve több korszak üledékes közeteként rétegződött egymásra. A 2017-ben végzett szakági restaurátori kutatások adtak lehetőséget arra, hogy – Rényi András szavaival élve – „újra rákérdezzünk archívumok és könyvtárak táplálta tudásunk evidenciáira”. A festőrestaurátori kutatások során a hercegi lakosztály előszobájának északi és nyugati falán egy kék-fehér chinoiserie szekktő tártak fel. Az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály északi traktusában két szoba 18. századi falfestései kerültek elő. Az egyik ide csatlakozó helyiségben kitakarták a fentiekben már említett, korábban visszafedett kínaizáló falfestést. A belvederében pedig teljes egészében

MAGAd/4-2015. és MÉM MDK Tervtár, 43966.; Gálné Lászlai Judit – Bartos György: *Fertőd, Esterházy-kastély. A keleti patkószárny kutatása (II.), a főépület földszinti és I. emeleti wc-jének kutatása 2002. Kutatási dokumentáció.* ÁMRK, 2002. EK Adattár, MAGAd/13-2015.; Novák Judit: *A fertődi Esterházy-kastély előzetes festő-restaurálási kutatása. Restaurátori elődokumentáció.* ÁMRK, 2002. EK Adattár, MAGAd/10-2015.; Lászlai 2003. i. m.; Baliga Kornél: *Fertőd-Eszterháza, Esterházy-kastély. Stukkófelmérés.* 2006. EK Adattár, MAGAd/103-2015.; Bartos György: *Fertőd, Esterházy-kastély belvederébe vezető lépcsőház szondázó felkutatása 2010. Kutatási dokumentáció.* 2010. EK Adattár, NGAd/220-2015.

¹⁷ Az Apolló terem mennyezetfreskóját 2006-ban restaurálták, ld.: Pintér 2006a. i. m.; A felsorolt helyiségekben a 2009 és 2012 között végzett munkálatokhoz kapcsolódó dokumentációkat ld. az EK Adattárban és a MÉM MDK Tervtárban. Az ún. második hercegi lakosztály kialakítása a belvedere egykori nyugati lépcsőjéhez vezető helyiség falképeinek restaurálásával együtt 2015–2016-ban zajlott. A kapcsolódó dokumentációkat ld. az EK Adattárban (MAGAd/107-2015 és EKAd/28-2016). Terjedelmi korlátok miatt a dokumentumokat itt nem sorolom fel.

¹⁸ Pintér 2006b. i. m.; Pintér Attila: *Restaurálási dokumentáció a fertődi Esterházy kastély hercegi hálójában végzett falképrestaurálási és aranyozási munkákról.* 2005. EK Adattár, MAGAd/46-2015. A MÉM MDK Tervtárának példánya (43956) 2017 januárjában – amikor az anyag még a Forster Központhoz tartozott – a 1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 1. alatti raktár beázása során megsemmisült.; Dabronaki Béla: *Fertőd – Esterházy-kastély. A kínai lakk kabinet és előtere. A gombafertőzés elhárítási munkái. A falburkolatok restaurátori kutatása és restaurálási terve.* 2008. EK Adattár, NGAd/177-2015.



3. A Mária Terézia lakosztály előszobája: rekonstruált boiserie és az elpusztult, falkavadászatot ábrázoló pannókat felidéző vetítés, 2023. © Pazirik Kft.

feltárták a díszítőfestést.¹⁹ A szilikárestaurátori kutatások a homlokzati nyílászárófülkék stukkói, a kályhafülkék, valamint a párkányok eredeti részleteinek és kiegészítéseinek a viszonyát tisztázták.²⁰ A kályhákat már korábban felmérték és eredeti helyüket lokalizálták, ezt a felmérést most aktualizálták.²¹ A 2017-ben végzett farestaurátori kutatásokat 2021-ben, a felújítások elkezdése előtt még kiegészítették, hogy pontosan elkülönítsék a nyílászárók és a boiserie-k 18. századi, illetve 20. századi részleteit.²²

¹⁹ Bendel Judit – Jeszeniczky Ildikó – Kemény Marianne – Novák Judit: *Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes. Főépület, középrész festő-restaurátori szondázó falkutatása. Kutatási dokumentáció.* Budapest, 2017. EK Adattár, EKAd/158-2018. 59–66., 148–190., 191–201., 214–224.; Brutyó Mária – Jeszeniczky Ildikó – Kemény Marianne – Novák Judit: *Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes. Szondázó festő-restaurátori kutatás a keleti íves összekötő szárnyban és a keleti gránátos házban, valamint kiegészítő kutatások a főépületben.* 2019. EK Adattár, EKAd/161-2023. 137–143.; A hercegi előszoba falfestésének első publikálását ld. Fajcsák 2019. i. m. 118–125., 197–198.

²⁰ Osgyányi Vilmos: *Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes. Főépület, középrész kő-restaurátori kutatás. Stukkó, műmárvány, kőfaragványok.* 2017. EK Adattár, EKAd/156-2018.

²¹ Dávid-Szebenyi-Soós 1999. i. m.; Dávid Ferenc – Szebenyi Judit – Soós László – Bodnár Gyula: *Fertődi kastély cserépkályhái. Restaurátori felmérés.* Budapest, 2017. EK Adattár, EKAd/157-2018.

²² Marjai Zoltán: „A fertődi Esterházy-kastély turisztikai felmérése” című projekt (azonosítószám: GINOP-7.1.1-15-2016-00027) keretében restaurátori kutatás (állapotfelmérés készítéstechnika meghatározása, szondázó kutatás és ezek szakági kutatási dokumentációban való kiértékelése). A fa alapú alkotórészek és azok fém tartozékai kutatási dokumentációja. MR Restart Restauráterművész Kft., 2017. EK Adattár, EKAd/155-2018.; Marjai Zoltán: „A fertődi Esterházy-kastély turisztikai felmérése” című projekt (azonosítószám: GINOP-7.1.1-15-2016-00027) keretében restaurátori kutatás (állapotfelmérés készítéstechnika meghatározása, szondázó kutatás és ezek szakági kutatási dokumentációban való kiértékelése). A fa alapú

A restaurátori tendertervet a kutatások ismeretében aktualizált tervezési program alapján állították össze.²³ A felújítás eszmei alapját az képezte, hogy ott, ahol csak lehet, eredeti szerkezeteket és felületeket kell bemutatni. Eszerint nem csupán az 1945 előtti, hanem a II. világháború után készült és katasztrofálisnak mondható részletek is „eredetinek” tekinthetők. 1945 és 2017 között ugyanis eltelt hét évtized, ami a kastély történetének immár szerves részét képezi. A tervezési program továbbá a rendelkezésre álló képi és írott forrásanyagból indult ki, ezért a helyiségeket három csoportba sorolta. Az elsőbe azok a helyiségek tartoztak, amelyek II. világháború előtti állapotát az 1894 és az 1941 között készült archív fotóanyag alapján rekonstruálni lehetett. A második csoportot azok a részlegesen rekonstruálható helyiségek alkották, amelyek boiserie-je ugyan rekonstruálható volt, de olyan elemek – például csak fekete-fehérben ismert pannók – is díszítették őket, amelyek rekonstrukciója kivitelezhetetlen lett volna. A harmadik csoportba azok a szobák tartoztak, amelyekről nem állt rendelkezésre vizuális forrás. Ezek a helyiségek egyszerű, kortárs múzeumi kiállítóterek lettek.²⁴

A hercegnéi lakosztály sarokszalonja és hálósobája rekonstrukcióját a szakrestaurátorokból és művészettörténészekből álló szakmai grémium, zsűri felügyelte.²⁵ A 19. századi selyemdamaszt tapéta utánzatát fotók és analógiák alapján tervezték meg.²⁶ Az alapszövet törtfehér színét írott forrás említi.²⁷ Mivel a virágminta színezése kérdéses maradt, továbbá a költségvetés is szoros volt, a grémium úgy döntött, hogy nem kézzel szőtt hernyóselyemből, hanem nyomott mintás pamutszaténból gyártatja le a tapétát.²⁸ A visszafordíthatóság minden esetben alapvető kritérium volt, így amennyiben több információ előkerül az eredeti tapétáról, a másolatot hernyóselyemből is le lehet szőni.

alkotórészek és azok fém tartozékai kutatási dokumentációja. MR Restart Restaurátorművész Kft., 2019. EK Adattár, EKAd/162-2023.; A 2021-ben végzett kutatások eredményit a restaurátori dokumentációkba építették be, ld. Kóbor – Zágoni – Király 2022. i. m.; Kóbor – Zágoni 2022. i. m.; Kelemen 2022. i. m.; Erdei Barna: *Restaurálási dokumentáció. Fertőd Esterházy kastély földszint keleti szárny 068, 070, 071 terem nyílászárók restaurálása.* Hosszúhetény, 2022. EK Adattár, EKAd/175-2023.

²³ A *fertődi Esterházy-kastély turisztikai fejlesztése című projekt keretében restaurálási programterv és műleírás, tenderdokumentáció.* Reston Kft., 2017. EK Adattár, EKAd/159-2018. A tendertervet a kiegészítő kutatások fényében aktualizálták, ld. *A fertődi Esterházy-kastély turisztikai fejlesztése című projekt keretében restaurálási programterv és műleírás, tenderdokumentáció.* Reston Kft., 2019. EK Adattár, EKAd/163-2023.; A tervezési programot ld.: Tóth 2017. i. m.

²⁴ Tóth 2017. i. m. 46–47.

²⁵ A faburkolat rekonstrukcióját Valóczki Zsolt és Vitai Károly vezetésével (Stilfa-MI Kft.) végezték. A restaurátori felügyeletet Kóbor Zsolt és Zágoni Péter (Artárium Stúdió Kft.) látta el. A grémium tagja volt Tóth Áron, Vadási Erzsébet művészettörténész, Budai Sándor farestaurátor, Marjai Zoltán Gyula farestaurátor és Erős Erika műemléki szakmérnök. A zsűrizéseken több alkalommal részt vett Veöreös András műemléki szakügyintéző és Bátonyi Péter művészettörténész (ld. 6. jegyzet).

²⁶ Hoover-Szabó Nóra textiltervező művész.

²⁷ Fajcsák 2018. i. m. 104.

²⁸ A tapétát a francia Lelièvre manufaktúra gyártotta le (gyártási kód: 28977). A Lelièvre-től az Esterházy család hercegi ága 1904-ben több tapétamintát is rendelt.



4. A restaurált hercegi háló, 2022. © Erős Erika

Ki kell térni rá, hogy az I. emeleten rekonstruálható az a szoba, amiben az Esterházy családi hagyomány szerint Mária Terézia királynő 1773. szeptember 1-jén és 2-án két éjszakát töltött. A rekonstrukció a büdzsé feszessége, valamint időkorlátok miatt nem valósult meg, holott az eredeti fa falburkolat mintegy negyven százaléka megmaradt. Köszönettel tartozom Bátonyi Péter művészettörténésznek, mert felhívta rá a figyelmemet, hogy az EK egyik külső raktárában őrzött boiserie-maradványok 18. századiak és köztük vannak az ún. Mária Terézia-hálószoza maradványai is.²⁹ Hozzám ugyanis az a téves információ jutott el, hogy ezek a maradványok a budapesti Vajdahunyad-várból származnak és a millenniumi kiállítás Esterházy-termeinek Schmidt Miksa-féle másolati falburkolatai, amelyeket az Iparművészeti Múzeum adott át az Esterházy-kastélymúzeum elődintézményének.³⁰ A kérdés tisztázását követően a falburkolatok felmérése megtörtént.³¹ A Mária Terézia-hálószoza elemei arra várnak, hogy egyszer majd vissza-

²⁹ Bátonyi Péter: Megállapítások a fertődi Esterházy-kastély központi szárnyának kérdéses eredetű falburkolati elemeivel kapcsolatban. In: *Fertőd-Esterháza, Esterházy-kastély. Az ún. Mária Terézia-hálószoza (középrész, I. emelet, keleti oldal, 134. sz. sarokhelyiség) falburkolatai*. 2021. június-július. EK Adattár, EKAd/171-2023.

³⁰ Az Iparművészeti Múzeum 1974. november 17-én és 23-án két részletben valóban elküldte a Schmidt Miksa-féle boiserie-eket. Vadászi Erzsébet adta át nekem Szilágyi Kálmán ezügyben 1976. december 10-én Bak Jolánnak küldött levelét, amit ezúton is köszönök. Ld.: *Az Iparművészeti Múzeumból a fertődi Esterházy-kastélyba 1974 novemberében átszállított millenniumi falburkolati elemek*. EK Adattár, EKAd/172-2023. Eszterházán azonban nyoma sincs ezeknek a falburkolatoknak!

³¹ Kóbor Zsolt – Zágoni Péter: *Fertőd. Eszterházy kastély. Raktárban lévő faalapú értékek farestauratori vizsgálata*. Szombathely, 2021. július. EK Adattár, ltsz. n.



5. Az Albert szász-tescheni lakosztály hálószozája egy kályharekonstrukcióval, 2022. © Erős Erika

kerüljenek az eredeti helyükre, a többi boiserie-maradvány pedig kiállítási tárgyként bekerült az új állandó kiállításba.³²

A második csoportot az I. emelet nyugati oldalán az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály, a keleti oldalon pedig a Mária Terézia-lakosztály előszobái képviselik. A falburkolatok rekonstrukciója lehetséges volt, a befeszített pannók színezéséről azonban semmilyen információ nem állt rendelkezésre, ezért ezeket a kiállításban az archív fotókat és a metszetelőképeket bemutató animált vetítés idézi fel.³³ A nyugati oldalon a falakat a II. világháború előtt Jean-Antoine Watteau „Les Saisons Julienne” című, évszakokat ábrázoló képsorozatáról készült metszetek alapján festett pannók fedték.³⁴ A keleti oldalon az előszobában egy falkavadászat jeleneteit lehetett látni, amit Johann Elias Ridinger metszetsorozata után festettek meg.³⁵

A díszlakosztályok többi helyisége a harmadik csoportba sorolható. Közülük speciálisnak tekinthető a hercegi lakosztály sarokszalonja, kandallós szalonja és háló-

³² Tóth 2023. i. m. 170.

³³ A falburkolatok rekonstrukcióit a fent említett szakmai grémium felügyeletével szintén a Stifla-MI Kft. végezte, ld.: 24. lábjegyzet A pannók helyére vetítőfelületként az olasz Canovas cég Nura Ivoire 04784/02 kódszámú anyagát szerelték fel. Az animált vetítéseket az Aeroart Légikép Kft. tervezte.

³⁴ Ezt az információt néhai Dávid Ferenc művészettörténész egy 2017. október 2-ai e-mail-váltás során osztotta meg velem. Az adatot utólag is köszönöm. A szakirodalomban ezek korábban csak Watteau-módorú képekként szerepeltek, ld. Dávid 2000. i. m. 80. és Vadászi 2007. i. m. 33, 45.

³⁵ Stefan Körner: Die Fürsten Esterházy und die ungarische Jagdgeschichte. In: *Fürstliches Halali. Jagd am Hofe Esterházy*. Hrsg. Stefan Körner. München, 2008. 96.



6. A hercegi sarokszalon északi falát borító chinoiserie falfestés restaurálás előtt (fent) és után (lent), 2021–2022. © Tóth Áron



7. A hercegi előszoba 2017-ben feltárt chinoiserie falképeinek bemutatása, 2023. © Pazirik Kft.

szobája. Ezekben a helyiségekben ugyanis megvannak a 18. századi boiserie maradványai, mégpedig a sarokszalontól a hálószoba felé haladva egyre több eredeti részlettel.³⁶ Már említettük, hogy a sarokszalonban és a kandallós szalonban a fa falburkolatok mellett a korábbi, kinaizáló falfestéseket is restaurálták, ezért ezekben a szobákban több építési periódus látható.³⁷ A II. világháború utáni pótlásokat az eredetiektől némileg eltérő részletformákkal készítették el, a stáblécek és a faragások matt okkerfestést kaptak, aranyozott felületek pedig csak az eredeti részleteken figyelhetők meg. Mivel célunk a meglévő falburkolatok restaurálása volt, meg kellett őrizni a II. világháború utáni kiegészítéseket. Ezért viszont az okker felületeket nem aranyozták le és a pótlások felületét nem polirweisszel kezelték, hogy ne keltsék azt a hamis látszatot, mintha a II. világháború utáni toldások azonosak lennének a 18. századi részletekkel. A szerkezetek fa alapjait viszont úgy felületkezelték, hogy később rá tudják vinni a krétaréteget. A toldások és az eredeti részletek illesztései durvák voltak, ezeket összedolgozták. A megmaradt aranyozásokat megtisztították, a nem aranyozott kiegészítéseket pedig tisztítás után egy az aranyozáshoz sokkal jobban illő, selyemfényű okker színnel újra átfestették.³⁸ Az eredmény esztétikai szempontból a korábbinál sokkal egységesebb, befogadhatóbb lett, de a finoman meg-megcsillanó arany felületek a 18. századi részletekre is felhívják a figyelmet.³⁹ Az esztétikai egység megőrzése érdekében ezekben a szobákban a nyílászárókat is a fenti logikát követve restaurálták. A többi helyiségben a nyílászárók stábléceire és faragványaira poliment

³⁶ A sarokszalon falburkolatának 90%-a pótlás. Kóbor – Zágoni – Király 2022. i. m. 33, 38.

³⁷ Ld. 14. jegyzet.

³⁸ Kóbor – Zágoni – Király 2022. i. m. 45–46.

³⁹ A boiserie-k tondóiban lévő olajfestmények elpusztultak és a tondókat a II. világháború után kék színű szövetanyaggal töltötték ki. Ezt a szövetet a felújítás során a Rubelli cég sokkal neutrálisabb és elegánsabb anyagára cseréltük (Venezia Ruzante Avorio 19981–10).



8. Részlet a hercegi előszoba északi falának negatívban fennmaradt chinoiserie falfestéséről, 2023. © Erős Erika

és mixtion aranyozás került, az ajtók hibásan, mindkét szárnyra felszerelt rúdzárjait pedig kijavították és a fém lakatosszerkezeteket is felújították.⁴⁰

A munkálatok során felmerült, hogy a kandallós szalon keleti falának 2005-ben helyreállított töredék falburkolati elemeit újra be lehetne építeni.⁴¹ Ezt a felvetést a restaurátori zsűrik azért vetették el, mert a falon ott van a boiserie-nél korábbi építési periódust képviselő kínaizáló falfestés, aminek újbóli restaurálása és bemutatása szintén a célkitűzések közt szerepelt.

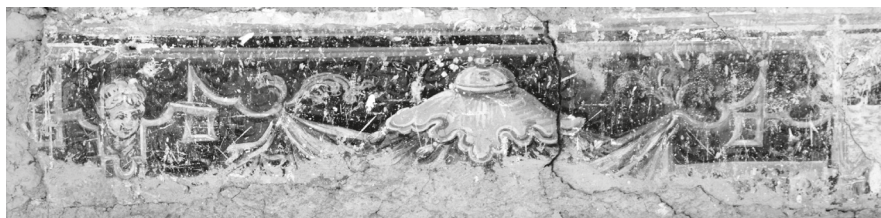
A szilikátrestaurálás koncepciója a fa- és fémrestaurátori programhoz igazodott, mivel a párkányok, valamint a homlokzati nyílászárók feletti kosárfékek stukkódíszei a fa burkolati elemekhez kapcsolódnak. Ebből kifolyólag a hercegi lakosztály fent tárgyalt helyiségeiben a stukkók eredeti aranyozását csak konzerválták, a hiányzó aranyozást pedig sárga bólusz retussal helyettesítették. A többi szobában a stukkódíszeket ott, ahol szükséges volt kiegészítették, az aranyozást pedig az egész felületükön helyreállították. Így jártak el a kályhafülkékkel is, amelyek műmárványozott részeit újra polírozták.⁴² Meg kell jegyezni, hogy az archív fotókon látható mennyezeti stukkódíszeket nem rekonstruálták. Fennmaradt töredékeiket az EK egyik külső raktárában deponálták.⁴³ A későbbiekben született olyan döntés, hogy rekonstruálják őket.

⁴⁰ Erdei 2022. i. m.; Kóbor – Zágonyi 2022. i. m.; Kelemen 2022. i. m.

⁴¹ Az elemeket Baliga Kornél újította fel, ld. Eszterháza elveszett falburkolata. *Népszava*, 2005. február 1. 6., EK Adattár, EKAd/69-2016. és Bányai 2021. i. m.; Kóbor – Zágonyi – Király 2022. i. m. 45.

⁴² Osgyányi Vilmos: *Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes. Főépület, középrész kő-restaurátori feladatok. Stukkók, műmárványok, kőfaragványok. Záró dokumentáció.* Reston Kft., 2022. EK Adattár, EKAd/170-2023.

⁴³ Baliga Kornél: *Fertőd-Eszterháza, Esterházy-kastély. Stukkófelmérés.* 2006. EK Adattár, MAGAd/103-2015. A MÉM MDK Tervtárának példánya (43958) 2017 januárjában – amikor az anyag még a Forster Központ-hoz tartozott – a 1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 1. alatti raktár beázása során megsemmisült.



9. A Mária Terézia-háló északi ajtajának szupraportja alól előkerült töredék, 2021.

© Erős Erika

A kályhák statikai megtartásán és esztétikai megjelenésén is javítani kellett. Szükséggé vált a korábbi belső átgipszelések és más szakszerűtlen megerősítések eltávolítása. Szigorúan a múzeumi restaurálás elveit követve nagyon ügyeltek a reverzibilitásra. Fontos volt, hogy az esztétikai helyreállítás ne fedje el a készítéstechnikából, valamint az évszázados sérülésekből, kopásokból adódó patinát.⁴⁴ A korábbi kutatásokra támaszkodva mindenhová, ahová csak lehetett, az 1945 előtt ott álló kályhát helyezték el.⁴⁵ Mivel a földszinten a hercegi lakosztály előszobájában, valamint az emeleten a déli traktus teljes enfilade-jában, tehát a Mária Terézia-hálósobájában, az előtte lévő előszobában, valamint az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály előszobájában és hálósobájában lévő kályhák elpusztultak, archív fotók és analógiák alapján készített rekonstrukciókkal kellett pótolni őket.⁴⁶

A fentiekben már kitértem rá, hogy a földszinten a hercegi lakosztály előszobáját, valamint a hercegnéi lakosztály sarokszalonját és hálósobáját, továbbá az I. emeleten a Mária Terézia-lakosztály előszobáját a II. világháború után boiserie-be foglalt textiltapétával burkolták, de ezek színvonalas kivitelezésük ellenére még csak nem is emlékeztettek az elpusztult falburkolatokra.⁴⁷ Mivel azonban a II. világháború utáni műemléki beavatkozások megtartása is fontos alapelv volt, a hercegnéi hálósobában és a Mária Terézia-lakosztály előszobájában lévő boiserie-t más helyiségbe helyeztük át, az előszobában pedig még az 1959-ben készült mennyezeti stukkódísz is megtartottuk. Az előszobából a boiserie a lakosztály egyik másik helyiségébe, az ún. Mária Krisztina-szobába került. A hercegnéi sarokszalon boiserie-je pedig az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály hálósobájában kapott új helyet.⁴⁸ Az aranyozott nyílászárók környezetében fehérre festett stáblécek és faragványaik utalnak arra, hogy nem 18. századi elemek és sosem aranyozták őket. Textiltapétájukat viszont kicseréltettük: mindkettőre olyan bíbor színű damaszt tapétát húztunk, aminek a mintája megegyezik az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály hálósobájának 1945 előtti drapériamintájával.⁴⁹

⁴⁴ Czifrák László (Consall Team Kft.): *Fertőd – Esterházy kastély XVIII. századi kályhaegyüttesének restaurálási megvalósulási dokumentációja*. Budapest, 2022. augusztus 4. 5. EK Adattár, EKAd/169-2023.

⁴⁵ Dávid – Szabó – Soós 1999. i. m.; Dávid – Szabó – Soós – Bodnár 2017. i. m.

⁴⁶ Czifrák 2022. i. m. 166–186.

⁴⁷ Ld. 13. jegyzet.

⁴⁸ A lebontott tapétákból megmentett mintadarabokat deponáltuk.

⁴⁹ A Lelièvre manufaktúra Damas Orion – Rubis 4120-04 jelzésű vörös alapon vörös mintás kevert pamutselyem anyaga. A minta XIV. Lajos-kori.



10. Három falfestés-periódus bemutatása az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály északi traktusának előterében, 2023. © Pazirik Kft.

Fel szeretném hívni rá a figyelmet, hogy a kiállítási szövegek minden alkalommal tájékoztatják a látogatókat, ha rekonstrukciót, vagy 20. századi elemet látnak.

A falfestések restaurálása a többi szakági restauráláshoz hasonló alapelvek mentén zajlott. A hercegi kandallós szalon, a hercegi sarokszalon és a hercegnéi előszoba korábban restaurált kék-fehér chinoiserie képeit újra restaurálni kellett. Az esztétikai helyreállítás során a 18. századi festésrétegek mellett a későbbi kiegészítések lehető legnagyobb mértékű megtartása is prioritásnak számított, a restaurált részeket az eredeti részletekkel együtt egységként kezelték. Mivel azonban több helyen színüket tekintve és formai szempontból is eltértek az eredeti festéstől, a restaurátorok híg vakolat ecsettel való felhordásával az eredeti felülethez illesztették őket.⁵⁰ A hercegi kandallós szalon keleti falán egy korábban befalazott ajtónyílást is kibontottak, a falkép újabban előkerült töredékes részleteit pedig konzerválták. A sarokszalon falképén több formai korrekciót is el kellett végezni, mivel az 1976-os restaurálás során metszetelőképeiket még nem ismerték és a formai kiegészítéseket több helyen hibásan végezték el.⁵¹ A hercegnéi előszoba falfestésein végzett korábbi beavatkozások több problémát is okoztak, nevezetesen olyannyira átfestették őket, hogy a 18. századi felületből már semmit sem lehetett látni, továbbá nagy területeket akrillal kentek át, ami csak alkoholos kezeléssel soványítható le, de ez a módszer az alatta lévő eredeti rétegeket is roncsolja.⁵² Ennek eredményeként az a döntés született, hogy a falképeket csak tisztítják és minden falon nyitnak egy-egy kutatóablakot, hogy a 18. századi réteget is láthatóvá tegyék.

⁵⁰ A restaurálás teljes körű leírását ld.: Kiss Virág Glória: *Restaurálási dokumentáció. Fertőd, Esterházy-kastély*. 2022. május 30. EK Adattár, EKAd/181-2023.

⁵¹ A metszetelőképekről ld.: Fajcsák 2019. i. m. 98–117.

⁵² Kiss 2022. i. m. 81.



11. Részlet a belvedere restaurált falfestéséről, 2023. © Eszterháza Központ

A hercegi lakosztály előszobájának északi és nyugati falán 2017-ben feltárt kék-fehér chinoiserie szekő restaurálása eltért a korábbiaktól. A kép eredetileg törtfehér alapfelülete ugyanis olyan mértékben elszennyeződött, hogy a koszréteget nem lehetett eltávolítani, hanem csak enyhíteni lehetett rajta. A tisztítás ezért nem tárta fel az eredeti színezést. A 18. században az alakok megrajzolásához kétféle kék színt használtak, amiből a világosabb elpusztult, kipergett, helyét csak a koszréteg körvonala őrizte meg. A sötétebb kék szín is nagyon megkopott. A falfestés ennek következményeként mintegy negatív képként maradt fenn. A restaurálás célja a lehetőségekből kiindulva az volt, hogy a hiányok okozta zűrzavart megszüntessék és létrehozzanak egy értelmezhető, egységes felületet. A háttér egységesítését temperával és akvarellal végezték el, a figurákat viszont – minimálisan – pasztellel egészítették ki, ami biztosította a reverzibilitást. A festés így kopottságában látható, ami a negatív formákkal együtt maradandó esztétikai élményt nyújt.⁵³

A középrész területén több falfestés töredékességét konzerválták és csak a szükséges minimális retust alkalmazták rajtuk. Így jártak el az Albert szász-tescheni lakosztály egyik kiállítóterének keleti falán lévő, már említett kinaizáló képpel, valamint a Mária Terézia-hálósoba északi ajtajának szupraportja alól 2021-ben előkerült töredékkel, ami nagy valószínűséggel a kastélymag egyik korai építési fázisához köthető.⁵⁴

⁵³ A restaurálás részletes ismertetését ld.: Pétervári Liliróza (szül. Selmeczi Anna) – Gedeon Gergely Péter: *Restaurálási dokumentáció. Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes hercegi lakosztály. Chinoiserie falfestéssel díszített hercegi előszoba 059-es helyiség.* 2022. EK Adattár, EKAd/178-2023.

⁵⁴ Gedeon Gergely Péter – Hutóczki Vivien – Pétervári Liliróza: *Restaurálási dokumentáció. Fertőd, Esterházy kastélyegyüttes, főépület, középrész Albert szász-tescheni hercegi lakosztály 154-es helyiség –*



12. Orosz felirat 1944–45-ből a belvedere falán, 2023. © Eszterháza Központ

Az Albert szász-tescheni hercegi lakosztály északi traktusának előterében három 18. századi falfestés-réteg került elő. A legalsó, rózsaszínes összhatású, női büsztöket ábrázoló réteg a középrész átellenes oldalán, a Mária Terézia-lakosztály porcelánaszobájában látható festéssel analóg. A második, zöldes színvilágú, virágfüzérekkel álló réteg a főlépcsőház falfestésével azonos. A legfelső réteg világos, zöldes alapszínű faltükrökből és zöld babérlevélből komponált keretezésből áll. A helyiségben mindegyik réteg töredékes megőrzésére lehetőség nyílt. Mivel a szoba keleti részén a legalsó rétegből maradt fenn nagyobb összefüggő felület, ott azt lehetett bemutatni, a két felső réteg pedig a nyugati részen látható.⁵⁵ Az előtérből nyíló kis szobában a legalsó és a második réteg maradt fenn. Mivel itt a második réteg sokkal nagyobb területeken megvolt, mint az alsó, továbbá a szomszédos helyiségben az alsó réteg látható, az a döntés született, hogy a második réteget ki lehet retusálni, az alsó réteget pedig helyenként, kutatóablakokon keresztül lehet bemutatni.⁵⁶

Kiállítótér. 2022. június 27. EK Adattár, EKAd/180-2023.; Pétervári Liliróza – Gedeon Gergely Péter: *Festő-restaurátori dokumentáció a Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes főépület, középrész 134-es szoba falképtöredék állagmegővéséről*. 2022. augusztus 5. EK Adattár, EKAd/177-2023.

⁵⁵ Hutóczki Vivien – Gedeon Gergely Péter: *Restaurálási dokumentáció. Fertőd, Esterházy kastélyegyüttes, főépület, középrész Albert szász-tescheni hercegi lakosztály 153-as helyiség – Előszoba*. 2022. EK Adattár, EKAd/179-2023.; A helyiség déli falából egy korábban befalazott ablakot is kiszabadítottak, ld. Novák Judit – Erős Erika (Aquamont Mérnökiroda Kft.): *Fertőd, Esterházy-kastély. Részleges falkutatás dokumentációja*. 2021. február-március. EK Adattár, EKAd/185-2023.

⁵⁶ Horváth Ferdinánd – Mogyorósi Fanni: *Fertőd, Esterházy-kastélyegyüttes főépület, középrész, I. emelet: Albert szász-tescheni hercegi lakosztály előtér „157”-es szoba. Festő-restaurátori dokumentáció*.

A belvedere ugyan egyetlen lakosztálynak sem része, mégis érdemes néhány szóban kitérni a restaurálására. A 20. században a falfelület teljes területét befedő, lugast ábrázoló díszítőfestést vékony meszeléssel takarták el, amire a megszálló Vörös Hadsereg orosz nyelvű feliratokat, jelszavakat festett. A restaurátori zsűriken az a döntés született, hogy a meszelést olyan módon kell eltávolítani, hogy az orosz nyelvű feliratok ne sérüljenek, valamint az esztétikai helyreállítás során integrálni kell őket az összképbe. Mindez az összes restaurátori szakágra érvényes, feljebb vázolt alapelvekből következett. Mivel a díszítőfestés motívumrendszeréből adódóan a hiányokat ki lehetett következtetni, a falképet eredeti állapotába lehetett visszaállítani, természetesen úgy, hogy a kiegészítések némi odafigyeléssel felismerhetőek legyenek.⁵⁷ A belvedere tehát annak ellenére, hogy kortárs építészeti elemek dominálják részlegesen rekonstruált térként értelmezhető.

2021–2022-ben Eszterházán egy nagyon összetett feladatot kellett megoldani. Egyrészt meg kellett őrizni az összes történeti réteget, az összes üledéket, ami a kezdetektől a 21. századig egymásra rakódott. Másrészt a korábbinál harmonikusabb, helyenként egységesebb esztétikai képet kellett kialakítani. A munkában résztvevő szakemberek gondosan ügyeltek arra, hogy a fentiekben ismertetett műemléki felújítás során megvédjék és integrálják mindegyik történelmi korszak emlékeit, miközben újabbakkal gazdagítják a kastélyt.

2022. június 25. EK Adattár, EKAd/182-2023.

⁵⁷ Az eljárást részletesen ld. Novák Judit – Gedeon Péter – Pétervári Liliróza – Hutóczki Vivien – Mauks Zoltán – M. Dittrich Csilla: *Restaurálási dokumentáció Fertőd, Esterházy kastélyegyüttes főépület, közép-rész Belveder (3. emelet) barokk falfestés teljes restaurálása*. 2022. június. EK Adattár, EKAd/183-2023.

Markója Csilla

A TEST FENOMENOLÓGIAI KITERJESZTÉSE A MOZIBAN

AZ ASMR, AVAGY PETER STRICKLAND ÉS SANDRO AGUILAR¹

PETER STRICKLAND ÉS A TESTI ÉRZETEK

A *Berberian Sound Studio*val Strickland, azt hiszem, visszavonhatatlanul beiratkozott az igazán nagy kortárs rendezők közé. Egy magyar nyelvű interjúban azt nyilatkozta, idézem: „Ami az olasz horrort illeti, volt néhány utalásunk giallókra, de nem sok, a képi világra pedig például Fulci vagy Jess Franco hatott, elég a sok zoomra gondolni.” Majd hosszan és lelkesen beszélt a *Spalovac Mrtvol* című filmről, vagy a rendkívüli avantgárd hang-művészről, énekesről és komponistáról, Cathy Barbarianról, Pendereckiről, vagy Luciano Berio *Visage* című darabjáról és a Sonic Youth-ról. Ezt azért tartottam fontosnak megjegyezni, mert a horror (a szó szoros értelmében láthatatlan) jelenlétét csak annyiban tartom lényegesnek ebben a filmben, amennyiben Strickland filmjeit általában valamelyik filmes zsánerrel történő játék jellemzi – és a játék azt is jelenti, hogy lehetőségünk nyílik vele együtt egyszerre komolyan és ironikusan, már-már szatirikusan tekinteni a film anyagára, ami végső soron csak eszköz ahhoz, hogy valami mélyebb, filozófikusabb tartalomhoz jussunk. Én ezt a filmet Tscherkassky zseniális kísérleti rövidfilmje, az *Outer space* kibontásának vagy újraértelmezésének fogtam fel, egy olyan műnek, ami egy hihetetlen jó ötlet alapján a film és az erőszak, a film és az illúzió problémáját járja körül, Tscherkasskyhoz hasonlóan egy egész lehetséges könyvtárát szabadítva ránk annak a kérdéskörnek, hogy mit is jelent a művészet mint erőszakcelekmény.

Ebben az ASMR-filmben ugyanis egy kissé ügyefogyott, még mindig az anyjától függő angol hangmérnök lassú kiborulását követhetjük nyomon, aki a 70-es évek Olaszországában egy kifejezetten erőszakos, szexista rendező horrorfilmje hang-dizájn-jának utómunkálatait végzi az analóg hangosfilm mára történelemmé vált korszakában. Toby zseniálisan hozza a szeretetreméltó figurát, akinek az élete lassan egy átjáróházzá, egy összekötő folyósóvá válik az erőszakos film és a nem kevésbé erőszakos valóság között. Ezt az üres és békés folyósót egyre inkább kísértetek sikolyai népesítik be, pedig a meggyilkolt emberek a fantázia termékei, sikolyuk és kínzásuk hangjai pedig szétvagdalt zöldségeknek és leszúrt káposztafejeknek köszönhetőek egy ártalmatlan hangstúdió boszorkánykonyhájában. Boszorkánykonyha – milyen találó kifejezés

¹ A szerző a HUN-REN BTK MI főmunkatársa. A hivatkozások megtekinthetők a filmkritikák első megjelenési helyén, a Letterboxd-on, angolul. Magyarul ez az az első megjelenésük.

ez ide, ahol végső soron boszorkányok készítenek minket delejező varázsfőzetet. Ezért hajlok rá, hogy ezt a filmet vérfagylaló hangjai dacára is inkább egy szerelmeslevélnek tekintsem, amit a mozinak magának címeztek: szerelmeslevél, még akkor is, ha szerelmünk tárgya olykor a legvadabb eszközökhöz nyúl, hogy elvarázsoljon minket.

A *Duke of Burgundy*t Strickland magyar kapcsolatai, stábja és hosszú nálunk tartózkodása miatt félig magyar filmnek gondoljuk, de igazából, hiába utal Strickland pozitívan Jancsóra vagy Hajdúra, nekem előbb jutott eszembe Peter Greenaway, mint bármilyen magyar, pedig a filmet Fekete Mátvás vágta, egészen zseniálisan. A Greenaway-párhuzam a *Flux Gourmet* óta eléggé nyilvánvaló, de a DoB allegorizáló-metaforizáló gépezete már a hatásáról tanúskodik, de Greenawaytól eltérően, akinek túlságosan direkt allegóriái iránt épp olyan gyorsan elvesztettem az érdeklődésemet, mint amilyen erősen vonzottak egykor a filmjei, a DoB annyira finom, nemcsak a képi világában, hanem a kapcsolati dinamikák ábrázolásában is, annyira ízléses és kimért a tiszta, konstruktivista szimbolizmus adagjában, hogy a Greenaway-analógia már a múlté (vagy sajnos a jövőé).

A BDSM vagy maga a szex csak a kulisszái ennek a filmnek, mint a budai villa a gyönyörű drapériákkal, az őszi fényekkel, a tükröződésekkel vagy a pillangókkal, amelyeknek a gyűjteménye régóta a szépség iránti gyilkos, analitikus kíváncsiság szimbóluma, amely elemzéssel pusztítja el a tárgyát. Az, hogy ez a világ női világ, csak annyit jelent, hogy csendesebb, moderáltabb körülmények között figyelhetjük meg az elemzés tárgyát, a nemtől független hatalom dinamikáját, amely kérlelhetetlenül felemészti a kapcsolatokat és így az egész világot.

Mennyi időbe telik, amíg két ember kielégíti egymás vágyait, nem csak szexuális értelemben? Mikor jön el az a pillanat, amikor világossá válik, hogy a másik megun minket, mert soha nem lehetünk teljesen összhangban? Mit művel az idő, ami nem csak a testünket teszi tönkre, hanem a másik embert is amortizálja a szemünkben, amíg már nincs kedvünk kivenni a fekete dobozából? Micsoda szimbólum ez a fekete doboz, nemcsak a halál, a női nemi szerv, a szex, hanem annak is a szimbóluma, amit a másik emberről tudhatunk. A nézőtérén, ha jól megnézzük, szexbabák vannak. A halál és a vágy gyönyörű pillangói, amelyeknek kavargása csodálatos utazás az éjszaka mélyére, ebből a fekete dobozból bújnak elő, ami számunkra a másik embert jelenti, érthetetlen, mindig kielégíthetetlen vágyainkkal együtt. De ahogy öregszünk, a fantázia finom, irizáló hímpora lassan lekopik a pillangó szárnyáról, ahogy a szívárványos szappanbuborék is elillan – kivisszük a fekete dobozt a házból, hogy soha többé ne lássák – de ebben a moziban a szerelemről nem lehet lemondani.

Ha a *Duke of Burgundy*ről azt mondtam, inkább angol, mint magyar, a *Katalin Vargát* most ünnepélyesen felveszem a Best of Hungarian Arthouse Cinema listámra. Nem tudom, Strickland mit szólna ehhez, nagybátyja házáat kellett eladnia az Erdély legvadabb tájain, Kommandón forgatott remekműve finanszírozásához, aminek minden szereplője, a teljes stábja, sőt, a film nyelve is magyar: de nem csak ezért döntöttem így, hanem mert a Katalin Varga nagyon mélyen kötődik a magyar filmes hagyománynak ahhoz a balladisztikus ágához, amilyen pl. Makk Károly filmje, a *Ház a sziklák alatt*. Kommandó nem azon a szelíd, csodálatos, semmihez sem fogható

tájon fekszik, amit mi, magyarok, nem szűnünk meg zokogva siratni, ez nem a csíki havasok bájos vidéke, aminek fejkendő asszonyait Nagy István festő örökítette meg Van Gogh ecsetjéhez hasonló intenzitással és akiről én is írtam. Hanem ez a Kárpátok legzordabb része, ahol románok és magyarok elég vad körülmények között élnek együtt a mai napig. Öcsém, aki a börzsönyi erdei vasút állomásfőnöke, gőzmozdonyvezető és a magyar erdei vasutak egyik legjobb ismerője és építője, gyakran jár ki Kommandóra, ahol a mai napig élnek magyarok. Itt bontakozik ki a kemény és szép erdélyi asszony, a megerőszkolt Varga Katalin drámája, aki akaratán kívül keveredik egy olyan véres bosszúhadjáratba, aminek a végén mindenki áldozatul esik. Mivel múltja elől nem tudott menekülni, azt gondolta, jobb lesz a szó szoros értelmében az elkövetők szemébe nézni, és erőszakban fogant kislányával együtt egyre mélyebbre hatol az erdélyi őserdőbe, hogy végül magával együtt elpusztítson mindenkit, anélkül, hogy ezt tervezte volna. A filmnek minden szereplője és minden mozzanata csodálatos, az a festői kamerahasználat, ami a *Duke of Burgundy* letisztult, visszafogott konstruktívizmusához vezet, itt még Reygadast idézően vad és sejtelmes, a sötét fák nyögnek, a tájak alattomosan zárulnak össze a végzetükbe zárult szereplők körül, csodálatos zene kíséri a fordított Canossa-járást, és maga a ballada-műfaj is tökéletes harmóniában van a tájjal, amiben született: magyarként nézni szívszorító élmény, hiszen Magyarország egykor legcsodálatosabb tájain járunk, amiket csakis a geopolitikai helyzetünknek és a mindenkori rossz döntéseinknek köszönhetően veszítettünk el, ahogy most is rossz döntések sorozatában élünk és mintha ez éppen úgy nehezedne ránk, ahogy Varga Katalinra az ő nem választott, hanem a sorsból kapott végzete. A legvadabb momentum a filmben, hogy az erőszaktevő férfi, Antal, nem csak szép, de nagyon jó is, melegszívű, áldozatkész és nagyon tud szeretni. Hogy mi vezet egy férfit arra, hogy vágyainak engedve a legerőszakosabb módon tönkretegy egy nő életét, hogy mi az az állati ösztön, ami erőt ad a férfiaknak a bántalmazáshoz, tudható, de megérteni igazán nem lehet. Közhely, hogy a háborút nem nők vívják egymással, de most itt újra a szemébe nézhettünk az emberi jóság értelmetlen, ösztönvezérelt pusztulásának.

Az *In Fabric* tulajdonképpen azt mutatja meg, hogy még Peter Stricklandnak is milyen mélységek felett kell egyensúlyoznia, amikor mi azt hisszük, hogy ezeket a végtelenül letisztult és ugyanakkor végtelenül komplikált képeket csak úgy könnyedén kirázza a kisujjából. Átkozottul nehéz azt mondani, hogy ezúttal lezuhant a szakadékba, amikor a film az első kockájától az utolsóig szintiszta ASMR élvezet, számtalan olyan gondolati ösvénnyel, amelyek mindegyike halálos izgalommal tölt el. Van ez a dolog a költészettel vagy a zenével, hogy az első soroknál, az első hangoknál tudod, hogy milyen rangú művészettel van dolgod, hogy két szóból, két képkockából meg tudod ítélni. És Strickland végig ilyen evidensen jó szavakat, hangokat és képkockákat tesz egymás után, végig lélegzetvisszafojtva figyeled, mert értékeled a mozdulatai vizuális kulturáltságát – és ez a kultúra mindig, akárhány utalást, idézetet is használ, meghökkentően eredeti, meghökkentően ízléses és meghökkentően biztos érzékkel mozog műfajok határvonalán: ezt a filmet horrorparódiának, szatírának is definiálják, de ez alig mond el valamit arról a vibráló balanszról, ami a komolyan vehető és a bolondozás, a humor és a tartalom között fennáll. Halálosan izgatott az a gondolat-

menet, ami a fétist és a fogyasztói társadalom kritikáját a társkeresés csődjével köti össze, vagy visszavezeti archaikus, rituális gyökereiig. A fétis a helyettesítés, a bálvány megjelenése a kapitalizmusban, és ezt a helyettesítést boszorkányok celebrálják, ami világosan rámutat, a fétis fogalmában Marx és Freud hogyan kapcsolódnak. A gyilkos piros ruha, mint a vágy tárgya, fogyasztói fétis, ami az egymásra találás meztelenségét helyettesíti. Azonban az az érzésem volt, Strickland ezúttal túlságosan beleszeretett a saját piros ruhájába. A filmje maga válik fétissé: olyan tárggyá, ami többet kínál magánál, s ami boszorkányos módon elvarázsol minket, ám a kábulatból ébredve nem találjuk a testet magunk mellett, amit megölelhetnénk, csak egy piros ruha és egy manöken emléke vár ránk, amikor a reggel józanságában a tükör elé lépünk.

A velencei programban Strickland magyar rövidfilmeként feltüntetett *GUO4* a brit rendező műfaji-ikonográfiai stílusgyakorlatai közé sorolható, de ha jobban belegondolunk, végül is sokkal több annál. A rövidfilm a brit kísérleti zajzenei GUO együttes (kedvenceim, Daniel Blumberg, Seymour Wrighttal) soundtrackjére készült, minimális költségvetésből. Fillenz Ádám, a film magyar operatőre, aki olyan szuperprodukciónban dolgozott, mint a *Witcher* és az *Alienist*, egy podcastban mesélt arról, hogy a filmet egy közönséges fotókamerával és néhány száz wattos lámpával forgatták egy lepukkant magyar öltözőben. Más kamera nem volt, magát a filmet fotósorozatokból illesztették össze, és a 70-es, 80-as évek Bob Mizerje és a melegpornó magazinok stílusát próbálta követni két meztelen férfi konfliktusának ábrázolásában, egy öltözőben. A meleg ikonográfiában a birkózók ábrázolása az ókorig visszamenőleg erotikus fétisnek és alapvető vizuális toposznak számított, Bob Mizer pedig olyan úttörő művészeket inspirált, mint Mapplethorpe és egyik kedvenc posztmodern festőm, a multifokális festészet zsenije, David Hockney.

Érdeemes megállni egy pillanatra a multifokálisnál, amelyet Hockney a *Bigger Picture* és a színes erdőket és fákat ábrázoló festménysorozatai során fejlesztett tükölyre. „A stabil nézőpont azt jelenti, hogy megállsz, és még a szemed is mozdulatlan. De tudjuk, hogy a szemünk állandó mozgásban van, csak akkor áll meg a mozgásban, amikor meghalunk – vagy amikor bámulunk valamit. És amikor bámulunk, az nem igazán nézés. Ez a probléma egy egyszögű fotóval: az egyetlen dolog, amit valójában tehetünk vele, az, hogy bámuljuk, hiányzik belőle az idő. (...) A *Séta a zen-kertben* című műhöz több mint 160 képet készítettem. Akkor kezdtem el, és csak akkor jöttem rá, hogy a perspektíva az egyik olyan terület, amin igazán dolgozom, hogy ez olyasmi, amit meg lehet változtatni a fényképen. Amikor először összeraktam a képet, azt gondoltam, hogy lehet perspektíva nélkül is fényképezni.”

A *Walking in the Zen Garden* egy csodálatos műalkotás, és szerintem a legkevésbé sem az az érdekes Strickland munkájában, ahogy a két meztelen férfi birkózása és a szerelmes ölelés összeér, illetve egymásba folyik. Ez egy klisé. Ami nem az, hogy ha ezt a mozdulatot elemekre bontjuk, akkor egy perspektíva nélküli filmet kapunk. Ez nem egyszerűen stop motion, nem egyszerűen Muybridge. Nem csak állóképek sorozata. Egy film, amely az erőszak és az erotika egymásba fonódó képeit zen-kertté teszi a szemlélődés számára.

Körülbelül 10 éve szembe kellett néznem azzal a ténnyel, hogy amit a saját személyiségemnek éreztem, mint állandót, amely egységbe foglalná a testemet, lelkemet, és



I. Markója Csilla: Önportré, 2023. © Markója Csilla © HUNGART 2023



II. Markója Csilla: Levegő, 2020. © Markója Csilla © HUNGART 2023



III. Markója Csilla: A titkos kert, 2011. © Markója Csilla © HUNGART 2023



IV. Markója Csilla: Fehér papírnáregdő, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



V. Markója Csilla: Fekete erdőbelső, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



VI. Markója Csilla: Tarka nyárerdő, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



VII. Markója Csilla: Szerelmesek a Harangvölgyben, 2014.
© Markója Csilla © HUNGART 2023



VIII. Markója Csilla: Barátságportré, 2010. © Markója Csilla © HUNGART 2023

amihez a bajban stabil entitásként vissza tudnék találni, nem léteznek. Ehelyett találkoztam valamivel, amit jobb híján a testemnek nevezek, ami úgy viselkedik, mint egy remegő, a félelemtől nyüzszítő állat, aki ritkán lel nyugalomra és igazából állandóan készenléti állapotban menekülni akar és hiába beszélek hozzá, szemlátomást annyit sem ért a beszédemből, mint egy csecsemő. Kiderült a számomra, hogy az idegrendszeremmel kellene megtanulnom beszélni, az idegrendszeremmel, ami csak biokémiai és elektromos jelekből ért és Deleuze vagy Derrida vagy bárki csak annyiban izgatja, hogy most ez hogyan járul hozzá a genetikailag is deficites szerotonin és adrenalin-háztartáshoz. Meditációt javasoltak, aminek az ASMR-technikák egy alfejezetét képezték, de meglepően rosszul boldogultam. Minél jobban koncentráltam, annál jobban begörcsöltem, a légzésgyakorlatoktól fulladozni kezdtem, és mikor el kellett volna lazulnom a tengerzúgás hangjaira, úgy éreztem, csak egyre nyugtalanabb leszek. Saját magamnak kellett kitalálnom, hogyan kerülhetek nyugalmi állapotba és hogyan érthetnek szót a meridiánokkal és idegvégződésekkkel, hogyan boldogulhatok a rám zúduló ingerekkel, amik elől inkább el szeretnék rejtőzni.

Azt gondolom, ugyanúgy nincs értelme Strickland *Cold Meridian*-ját kizárólag az ASMR-videók divatjával értelmezni, ahogy a *Berberian* nem csak a giállókról szól, a *Dukenak* nem sok köze van a BDSM-szexhez, a *GUO4* pedig nem „gay reverie”, jelentsen bármit is ez. Egy okos rendező próbálja filmről-filmre fejlesztve a motívumait filozófiai mélységben értelmezni, mit jelent az érzékelés, mit jelent a test és az idegrendszer, mit jelent a hatalom és az erőszak a filmművészet számára, hogyan lehet előállítani azokat az ingereket, amelyek megriasztanak vagy megnyugtатnak, vagy egyenesen megtévesztenek minket. Hiszen a film az érzékszerveinkkel játszik, illúziókat előállítva. Hogy mennyire leegyszerűsítő a *GUO4* esetében a gay narratíva, az abból látszik, hogy a *Cold Meridian*-ban ezúttal meztelen nő és férfi birkóznak, és a multifokális nézet látszatát előidéző stílus helyett itt az elmosáson és elnyújtáson van a hangsúly, a látványt pedig egyértelműen erőszakként értelmezzük, ami ugyanakkor, a szenvtelen számláló szerint is vonzza a megtekintőket, az online látogatókat. A film ebben az értelmezésben nem más, mint az idegvégződésekből és meridiánokból álló ideghálózatunk, az ösztönvilágunk doppelgängere. Filmtest, mondjuk, és ő is beszél velünk, impulzusokon keresztül, amiket éppen most szeretnék lefordítani, nem túl eredményesen, a saját nyelvemre.

Sajnos nem láttam még James Bidgood *Pink Narcissus*-át, amit állítólag ismernem kellene ahhoz, hogy megértsem Peter Strickland új rövidfilmjét, a *Blank Narcissus*-t – de lélegzetelállító egy ilyen explicit szexjelenetet nézni premier plánban egy gyönyörűen megvilágított antik liget mimelő pornódíszletben, ahogy egy szomorú öreg pornóproducer bevallja beteljesületlen szerelmét vágya nárcisztikus tárgyának. De ami igazán szembetűnő, hogy Strickland következetesen folytatja a *GUO4*-gyel megkezdett utat, azaz az emberi testnek ott kell lennie, leplezetlenül, ahol egyébként szerepekről és maszkokról beszélünk – és ez a látszólag egyszerű és sokkoló darab (és miért nevezünk sokkolónak egy gyönyörű férfitestet?) hirtelen végtelen mélységeket nyit meg a „vágy tárgya” témájában, beleértve a fetisizmust, kapitalizmust, pornót, 16 mm-es filmet, nárcizmust, színházat, meleg ikonográfiát, a cisz tekintetet és a biopolitikát.

Mert lefogadom, hogy könyvtárnyi irodalom van a Narcissus-mítosz és a kapitalizmus kapcsolatáról, ilyen összefoglalókkal, mint ez, és idézem: „A jelen tanulmány azt mutatja, hogy a nárcizmust nagyobb, moláris – szemben a molekuláris – társadalmi viszonyok határozzák meg. Ezek lényegében olyan típusú kapcsolatok, amelyek egy társadalmi-gazdasági formációban, a kapitalizmusban és annak uralkodó individualista ideológiájában rejlenek. A Narcissus mítosz elemzése az emberi kapcsolatok mély ellentmondásait tárja fel.” És akkor ott van az egyszerre komikus és nevetséges ellentmondás, hogy Nárcisz szerelmére vágyik az, aki eladásra kínálta – de milyen az a szerelem, amit Nárcisz eleve magának szánt? és Nárcisz, mint ikonográfiai klisé, egy szubkultúra emblémája, vagy változatlanul az a mély mitikus kút, amelynek sötét tükreben az ember elvész, és megismeri a saját vágyaitól és érzéseitől való eredendő elidegenedését? Nárcisz minden szerelemben kísért, az eredendő különbözőség mítoszáat eladni, és az eladás mítoszáat a vágyakozó szerelmes kommentárjával bemutatni több mint görbe tükör. Egyszerre mulatságos és szívszorító aktus, amelynek középpontjában még mindig a férfi pénisz áll, ahogyan az, khm, még mindig megkerülhetetlen minden, a civilizációnkról szóló állításban.

AGUILAR ÉS A GYÁSZ

A portugál „új hullám” a 90-es évekre megy vissza, amikor az O Som e a fúria stúdiót alapította többek között Sandro Aguilar, aki a *Tabu* és a *Tsugua Diaries* rendezőjével, Miguel Gomessel nagyjából egyidős, de jóval kevésbé ismert. A nemzetközi fókuszú stúdió olyan filmeket is jegyez, mint a *Zama*, de a new yorki A24-gyel ellentétben ezek a filmek megalkuvást nem tűrően fordulnak szembe mindazzal, amit Hollywood jelent. João Pedro Rodrigues mondta, hogy ő csak abból él, amit megnézett, hogy nem tudsz újszerű filmeket készíteni, ha nem láttál újszerű filmeket.

Sandro Aguilar filmje, az *Uprise (Zona)*, megrázóan, kompromisszummentesen újszerű és egyben az egyik legcsodálatosabb film, amit valaha a gyászról láttam. Szereplői a kifejezhetetlen mértékű fájdalom purgatóriumában, homályzónájában ragadtak. A kifejezhetetlen mérték azt jelenti, hogy ez már nem is definiálható átlagos érzelemként: ebben a filmben nem a halottak, hanem a szeretteik kísértének. Kábult bolyongásuk mindenkinek ismerős lehet, aki vesztett el már valakit, de a film újszerűsége a képi megjelenítésben rejlik. Témája dacára egyáltalán nem rossz vagy nehéz nézni, mert annyira szép és emberi. Emberek, akik találkoznak egy üresen maradt lakással, akik hiába várnak haza valakit, akik hetekig nem kelnek ki az ágyból, ismerős helyzetek, mégis nagyon másképp megmutatva. És kutyák, kutyák mindenhol. Aguilar rövidfilmes rendező, csak 3 nagyjátékfilm köthető a nevéhez. Talán három mondat, ha elhangzik ebben a filmjében. Pedro Costa, akit a portugál film Beckettjének is neveznek, szintén noktürnöket készít, de míg ő a statikus képeit egyszerre színpadként, és erős chiaroscurón alapuló caravaggieszk, térbeli, plasztikus festményként komponálja meg, Aguilar képei épp életlenségükkel, bizonytalanságukkal hatnak. Paulo Ares folyton változó fókusszal olyan extrém közeliket készít, amelyeket csak elmosódva láthatunk, a kamera rendre alábuglik ebbe a petrolkék és zuzmózöld homályba, megmerül a sötétségben, a filmben mindenki

elvesztett valakit, ez köti össze ezeket a szegmenseket, amik egészen szokatlan közelségből mutatják az enyészetet. Noha a film képei szinte loncsosak, ázottkutya-szagúak, mégis van valami tiszta, sötét eufória az áramlásukban.

Mindenkinek látnia kellene az *Uprise*-t, a kísérleti játékfilmek koronázatlan királyát (99 perc), hangsúly a koronázatlanon, mert Sandro Aguilar csodálatos, szinte párbeszéd nélküli, néma és felkavaró lassú moziját a feldolgozhatatlan veszteségről sokkal kevesebben ismerik, mint megérdemelné. Aguilar rövidfilmjeihez alig lehet hozzájutni, úgyhogy ezredszerre is megnéztem a *Remains*-t, ami az *Uprise* korai előzményfilmje, és a filmtörténet szerintem egyik legelképesztőbb táncjelenetét tartalmazza, csak ezt nem emberek, hanem mélytengeri medúzák táncolják. Ez a kísérleti rövidfilm ugyanabban az évben készült, mint Grandrieux első nagyjátékfilmje, így a hatás valószínűtlen, ami azt is jelenti, hogy Sandro Aguilar, aki még fiatalon, producerként és az O Som e a Fúria stúdió alapítójaként szemmel tartotta a portugál újhullámot, egymaga fejlesztette ki az elmosódott közelképek jellegzetes stílusát, amely a dolgokat és az embereket ugyanannak a bomló amortizációnak veti alá, mint egy filmes natura morta, a biológiai halandóság és mulandóság előtti különös tisztelgés. Grandrieux formalizmusával ellentétben, amely néha túlságosan festői, Aguilar közelképei mindig kényelmetlenek vagy csúnyák, és sosem nélkülözik az emberi együttérzést és az implicit társadalomkritikát.

A *Remains* egy omladozó, pusztuló, poros házba való belépés. A kamera lassan, remegve vizsgálja a maradványokat, a ház egykori lakóinak tárgyi emlékei között halotva előre a sötétségben, szemétkben és pókhálókban turkálva, míg csontok és madármaradványok után egy emberi test nyomára nem bukkan. Nem lehet megmondani, hogy pontosan mit látunk, a házon való végigsétálástól a ház bűnügyi helyszínné is válik, vagy csak egy elhagyott otthon, de ahogy nézzük, ahogy a medúzák táncolnak egy melankolikus dalra, Scott Walker *If you go away* című számára, nem lehetünk biztosak benne, hogy nem egy olyan emberi elmébe léptünk be, amely a szeretett személy elvesztését gyászolja, feldolgozatlanul, örökkön-örökké.

Valaki halála utáni takarítás az élet egyik legtraumatikusabb élménye. Már az is nehéz volt, hogy a ruháit a fekete zsákokba gyűjtöttem, de aztán jöttek a poros folyóiratok, amelyek margójára megjegyzéseket írt, — a legfájdalmasabbak azok a bejegyzések voltak, amelyekben a pártatlan és objektív szövegeket saját, állatokról és növényekről szóló egyéni élményeivel egészítette ki. És aztán a fotói. Az analóg fotók létét az anyag és a technika határozza meg, és nekünk nem volt tőkének ehhez a nyomasztó anyagszerűséghez. Nemo kénytelen volt egy Practica fényképezőgéppel fotózni, amelynek gyári hibás objektívje egy kicsit torzította a széleket, sok esetben létrehozva a halóhatást, amit Reygadas boldogan használt. Nemót azonban nem érdekelte a művészet. Anatómiai pontossággal rajzolta a világ egyes részeit, ahogy az autisták gyakran teszik, a vadon élő állatokról túlhegyes ceruzával készített leíró rajzokat, amelyek pontosabbak voltak, mint Brehm könyveinek illusztrációi.

A fényképezésben a National Geography szintjére törekedett. De minél inkább szorongott, minél közelebb került a világhoz, minél jobban leszűkítette témáit, annál gyakrabban használt makroobjektíveket. De közelebről szemlélve a dolgok nem

szebbek, nem igazabbak, és nem védenek meg semmitől. A végül könnyekkel előtört szobájában gondosan rendezett fényképeket találtam madártetemekről és zuzmókról; minden mozdulattal gyilkos medúzák rajait keltettem fel. Félek a mérgüktől, és ahogy leereszkedtem közéjük, megmentve Némó fotóit a haláltól, körbevettek, lidérces fényük mélykékben villant fel, ezernyi csípést, ezernyi szűrő fájdalom sugarat ígérve. Mégis letelepedtem közéjük, elmerültem táncukban, nem is sejtve, hogy a fiatal Sandro Aguilar, a szememben legfontosabb vizuális költő, a bánat filmes alkotója, rajtuk keresztül hangolja nagy témáját. Ő akkor 29-30 éves, nagyjából Némó korában, a halál és a halandóság nyomait keresi egy poros házban, madártetemeteket, pókhálókat és poros lépcsőházakat fotóz, egyedül, a kamerát nem tartva stabilan, és olyan kompromisszummentes kísérleti filmet készít 12 percben, amit már tényleg nem könnyű befogadni. Maradványok, törmelékek porral borított nyomai vezetnek valami testhez, vagy egy test képéhez. A megfelelő időben megszólal a megfelelő zene, és medúzák tánca vezeti a tekintetet a mélybe. Keveset tesz hozzá, de amit hozzátesz az anyagához, ehhez a síróس tökéletlenséghez, az emeli őt a legnagyobbak közé.

Miközben az *Uprise*-t minden filmszerető embernek könnyű szívvel ajánlanám, mint egy újszerű, gyönyörűen, de nagyon szokatlanul fényképezett feldolgozását a gyász témájának, megértem azt, aki Pedro Costa és Tsai Ming-liang rajongóként is kikéri magának a *Maríphasa* követhetetlen logikáját. Sandro Aguilar új nagyjátékfilmjét a Berlinale kísérleti szekciójában mutatták be, angol nyelvterületen nem is forgalmazták, így a *Som e a Furia* boszorkánykonyhájának erről a legújabb szenzációjáról a portugál recepción kívül jószerivel nincs is infó. A *Maríphasa* cím arra az éjszaka virágzó (mitológiai) növényre utal, amelyet az 1935-ös *A londoni vérfarkas* című filmből ismerhetünk, s ami jele és egyben gyógyszere is a vérfarkassá alakulásnak. Aguilar a film noir számos műfaji jellegzetességét is felvillantja, a filmet jórészt sötétben vagy Rembrandtot idéző, aranyló-mélyvörös belsőben vették fel. Pedro Costát is ideszámítva a portugál fado mellett talán már portugál filmes noktürnökről is beszélhetünk. A *Maríphasa* azért hat olyan frusztrálóan, mert mintha lenne valamiféle cselekménye. Van, aki így rakta össze a szüzsét: „miután egy szörnyű autóbalesetben elveszítette lányát, Paulo (António Júlio Duarte) éjszakai őrként tölti idejét egy raktárban, és szerelmével, Luíával (Isabel Abreu) és annak kisgyermekes fiával él. A néma főhőst szorongás gyötri, rejtélyes álmok kísértik, és tart Felipétől (Albano Jerónimo), aki városi állatokra vadászik és bántalmazza a kuttyáját”, de a film egyes momentumai valahogy még ezzel a segítséggel sem teljesen azonosíthatók. Látjuk Felipét, ahogy üvegszilánkokat tesz egy kutya ételébe, de nem látjuk a kuttyát kimúltni. Kések és puskák kerülnek elő, bántalmazások nyomai látszanak, az asztalra állati tetemet dobnak, de nem látjuk tisztán az erőszakcselekményt, mindez inkább baljós előérzet. A rendező maga szűkszavúan csak annyit árult el a filmjéről: „Az általam javasolt élmény nem narratív élmény”, amit ő akart a színészekről, azok „nagyon egyszerű dolgok. A lényeg az, hogy mindenki képes legyen jól meghatározni a benne lakozó poklot.” Valahol másutt még annyit tett hozzá, hogy a film talán azokat a körülményeket vázolja, amik a kiindulópontjai lehetnének egy valódi cselekménynek, vagy amiket valaki, aki öngyilkosságra készül, magában így összegez. És valóban, mintha a szorongó szereplő tudatában járnánk, minden egyre fenyegetőbb, miközben atomjaira

hullik szét. A beszűkült tudatállapot következménye, hogy miközben az előtér egy-egy pontja ultraéles, a háttérben lévő figurák elmosódva, mintegy kísértetként léteznek csak, a sound designer maga a rendező volt és ezek az extrém aprólékos hangkulisszák maguk is ezen az elven működnek. A vérfarkassá alakulás a filmben látható animális érzelmek metaforája, a kutyák és más állatok az emberek vad kiterjesztései, így a jelzésszerű erőszak autoagresszió formáját is ölti, a nők és állatok (potenciális) bántalmazója magát is megsebzí.

A film minden filmkockája elsőprő audiovizuális élmény és az egyszer biztos, hogy Sandro Aguilar művészete a legradikálisabb és legmeggyőzőbb kísérlet, amit a narratív filmkészítés felszámolására láttam. Le sem tagadhatná a rövidfilmes múltat, annyira telített. Látszik, hogy minden beállítás nagyon végig lett gondolva, és ugyanúgy egyedien lett fényképezve, mint az *Uprise*, holott más volt az operatőre. Fontos mű, igazi esemény.

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.



Digitális Nyomdai
Demonstratóterem

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS



Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban
egyaránt:

szórólapok, plakátok, brossúrák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VVP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékeimkéik, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék
füzetek, újságok, könyvek



Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

7532 Hencse, Kossuth u. 24.
x-site2020.hu

Kapcsolat:
nyomtass@x-site2020.hu
+36 70 905 5936

