

„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 tanulmányosorozat 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 művésztörténész Rényi legszebb, legélményszerűbb elemzése: 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 művésztörténész 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 művésztörténeti 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 címbeli idézet Almási Miklós szövegéből származik, ld. 4. lj.



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 művésztörténésznek kiképzett értelmiség ma fiatalabb generációjának legjava is utat talál munkájatele 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 istensapásként 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 filozofiatérről. 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 recenzens arra biztatná az olvasót: könyvvel a kezében játssza végig a game-et, ezt a nagy virtuális tudósztriptízt. 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 hatásképességének 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, kéj és kielégítetlenség szóval az élet egy darabka tragédiája. A lényeg. S végre érhető 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-történet 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 rézkarcloói 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 Pernecky Gézától olvastam hasonló igényű műelemzéseket (*Tanulmányút a pávakertbe*, Derkovits Gyula: *Szólóevő*). 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-tractátusok 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 utolsó sorban 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)

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



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

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

(Almás 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-számig 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 szerelmesi 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 történetés 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

(*Almás 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

(*Csejte Orsolya*)

Azonban Rényi elemzéseiben azzal az igen termékeny paradoxonnal találjuk magunkat szemben, hogy míg egyik oldalon kitarat amellett, hogy a képek ellenállnak a látványként való tárgyiasításnak, ami az ő értelmezésében, láttuk, azt jelenti, hogy „olyasminnek 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 egyésíthetőnek bizonyul egyetlen gyűjtőpontban, s talán ennek lehetne a hermeneutikai

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

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

jelzõt adni. [...] Talán meglepõ lehet, hogy egy kortárs mûvészettörténeti kötet egyáltalán nem teszi explicit módon tárgyává azt a rengeteg vitát, amely az elmúlt évtizedekben a mûvészettörténet diszciplináris helye, feladatai, sõt intézményei körül lezajlott a nemzetközi szintéren, s melynek itthon is voltak hullámai. Még a híres, hírhedt „mûvészettörténet 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 mûvészettörténész. Bár érdeklődésének horizontja széles, perspektívája mindig szakmaspecifikus, bár sokszor a mûvészetelmélet, az esztétika felől indítja kérdéseit a műhöz, a válaszhoz soha nem történetietlen úton jut el. Olyan kutatói alapállás érhető itt tetten, mely számára a mûvészettörténet olyan diszciplína és egyben gyakorlat, narratíva és retorika, mely saját történetéből, módszereiből merítve, a mûvészetelmélettel 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 mûvészettörténetet 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 mûvészettörténet hagyományos paradigmáit (például a stílustörténetet vagy az ikonográfiát) még mindig kizárólagos uralommal felruházók ellen.

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

¹⁵ Mestyán Ádám: *A Másik eseménye*. Rényi András: *Az értelmezés tébolya*. Kijárat 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 felvethető, 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 közletről és távolról, megérinti, majd eltávolodik tőle, hogy néhány nap múlva visszatérjen hozzá, és újból elidőzzön a közelében. Az első érintés igézetét 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 igézete. 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 nácik 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 fogadja 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 sűrítettség, 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 „prédájává”, 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

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