

Markója Csilla

## AZ IDEGEN REMBRANDT

NÉHÁNY SZÓ AZ ÖSSZEÁLLÍTÁS ELÉ

*Széphelyi F. György emlékének*

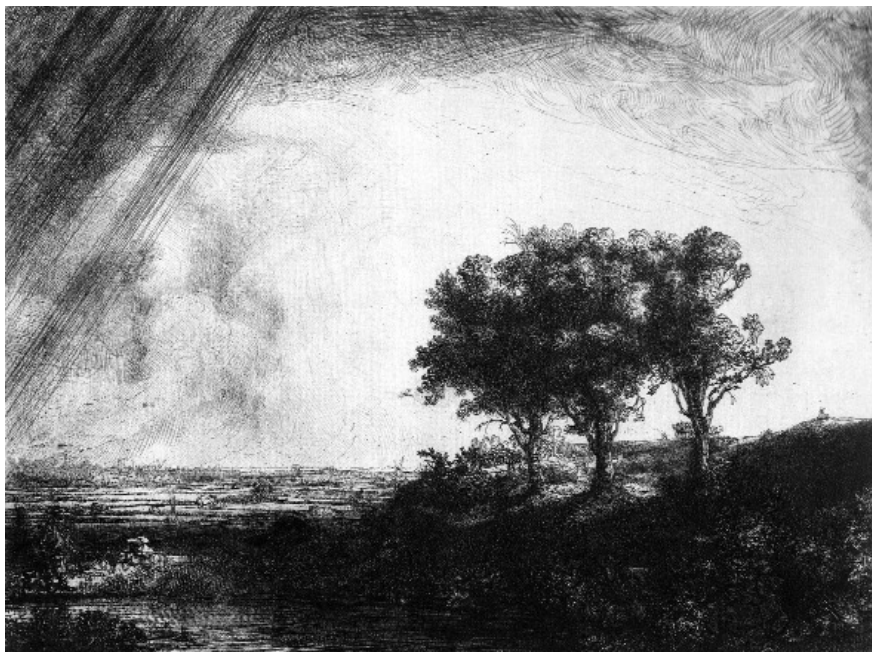
Az *Enigmának* már volt egy Rembrandt-száma, talán 1998-ban, azért a bizonytalanság, mert évszám nincs feltüntetve a 14–15-ös sorszámot viselő, azóta rég elkelt kötetben. Még nem terveztünk hosszú távra, azt meg különösen nem gondoltuk, hogy mintegy másfél évtized múlva újra visszatérünk a témához, habár az *Enigma* történetében éppenséggel nem ritka az ilyen perújrafelvétel (lásd pl. a több számon át húzódó Celan- és Rilke-szálak mellett a két Francis Bacon-, a négy Zádor Anna-, a két Lesznai Anna-, illetve a folytatásos Goya-számok eseteit, vagy a Mednyánszky-olvasókönyvet, aminek tíz év után most készítjük elő a második kötetét). Akár az első, Svetlana Alpers, Mieke Bal, Gary Schwartz, Anthony Bailey írásaival fémjelzett Rembrandt-számot, a mostanit is *Rényi András* segédletével, az ő koncepciója alapján szerkesztettük, csak akkor még nem volt bejáratott nálunk a vendégszerkesztő intézménye, így jobb híján egy lábjegyzetben köszöntük meg áldozatos munkáját. S ő sem volt még az ELTE művészettörténeti tanszékének, mai nevén Művészettörténeti Intézetének a vezetője – így több ideje akadt olyan közös tervek megvalósítására, mint a nemrég elhunyt Széphelyi F. György összeteveszthetetlen kézjegyet is magán viselő Warburg-olvasókönyv, az azóta szintén fellelhetetlen Caravaggio-, vagy a pedagógiai furorral szerkesztett Michelangelo-szám: utóbbi a művészettörténeti felsőoktatásnak is nélkülözhetetlen segédanyagává vált, hiszen Rényi szerkesztőként a XX. századi művészettörténet-írás összes nagy módszertani iskoláját végigragozta benne Michelangelo paradigmáján. Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvořák, Erwin Panofsky, Otto Pächt, Oskar Bätschmann gondosan kiválasztott írásain keresztül azt mutatta be, hogyan működik ugyanazon tárgy kapcsán a stílustörténeti, a szellemtörténeti, az ikonológiai vagy a hermeneutikai megközelítés. Hasonló alapokon nyugszik a mostani összeállítás is, melyben Rembrandt recepciójának változásairól kaphatunk – a jelen égető problémáira is – érzékeny képet. E fényérzékeny Rembrandt-felvételhez a Szépművészeti Múzeum zárás előtti utolsó kiállítása ad alkalmat: az európai kultúra egyik virágkorát, a XVII. századi holland művészet időszakát mutatja be a nemsokára megnyíló nagyszabású, a *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete* címet viselő tárlat. A kiállítás, mintegy kétszáz művel a kor legnagyobb mestere, Rembrandt köré épül, akitől húsz festmény lesz látható. A csaknem száz festő alkotásait felvonultató bemutató a Szépművészeti Múzeum gazdag holland gyűjteményére támaszkodik, de emellett számtalan mű – köztük néhány Vermeer –

érkezik magán- és közgyűjteményekből, a legjelentősebb kölcsönző intézmények az amszterdami Rijksmuseum, a stockholmi Nemzeti Múzeum, a párizsi Louvre, a londoni National Gallery, a Los Angeles-i Getty Museum, a New York-i Metropolitan, a firenzei Uffizi és a madridi Prado. Ideje hát a Rembrandt-recepcióval való – mégoly töredékes – tudománytörténeti számvetésnek.

Az *Enigma* jelen számát *Erwin Panofsky* egy már-már árulkodóan lucidus, noha közel száz éves szövegével nyitjuk. Panofsky e korai, csak halála után publikált tanulmánya még Warburggal való megismerkedése előtt született: aligha véletlen, hogy Hamburgban bekövetkezett „ikonológiai fordulata” után maga már nem ambicionálta e tipikus szellemtörténeti okfejtés közzétételét. A szöveg megrendítő bizonyítéka annak, ahogy egy asszimiláns és vallástalan zsidó humanista az I. világháború utáni, depressziótól, forradalmi turbulenciáktól, nacionalista, rasszista és antiszemita hevületektől teli Németországban egy még sokáig a nemzeti-etnikai esszencializmus ígéretében tevékenykedő tudomány művelőjeként igyekszik egyetemes-humanista keretet találni Rembrandt és Spinoza, a „germán” és a „zsidó” szellem összebékítéséhez. Az ő hivatkozásai között is felbukkan, mint ahogy *Jeroen Boomgaard*nak, az amszterdami egyetem kutatójának a XX. század eleje hollandiai Rembrandt-recepcióját feldolgozó áttekintésében is többször szóba kerül *Georg Simmel* nagyhatású *Rembrandt*-könyve, amelynek egy későbbi kiadásához napjaink egyik legismertebb német művészettörténésze, a ma Karlsruhe-ban tevékenykedő *Beat Wyss* írt bevezető tanulmányt. Írásának újdonsága, hogy a hangsúlyt a Simmel-könyv a szövegből impliciten kiolvasható kortárs kultúrkritikájára helyezi. A szövegek között vissza-visszatérő és sokat vitatott név még *Carl (Karl) Neumanné*, a század első negyedének legfontosabb Rembrandt-monográfusáé, továbbá a „der Rembrandt-deutsche” néven elhíresült *Julius Langbehné*, aki egy a korszakban – egészen a Harmadik Birodalom végéig – példátlanul népszerű pamfletben terjesztette el az igazi „népi”, „germán” és „ösztönös” zseni képét. Szövegválogatásunkból az is kiderül, hogy még a szolid tárgyilagosságra törekvő, józanul mérlegelő szaktudományos gondolkodás sincs automatikusan felvértezve korának csábító erejű, irracionális ideológiáival szemben.

A képtudományi megközelítést *Zrinyifalvi Gábor* mellett *Rényi András* is a gyakorlatban prezentálja. *Zrinyifalvi Gábor* Rembrandt *A tékozló fiú hazatérése* című képének elemzésén keresztül a művész sajátos és újszerű képszerkesztési módszerét veszi górcső alá és helyezi el a művészettörténet kontextusában. *Rényi András* viszont Rembrandt *Három kereszt* című műve kapcsán két olyan fontos szöveg kritikai elemzésére vállalkozott, amelyek jól reprezentálják a művészet-történet-tudomány két, immár történetileg is lezárt, karakteresen elkülöníthető paradigmáját. A *stílustörténet* (illetve a szerző megítélése szerint ennek egy sajátos változataként értelmezhető *szellemtörténet*) példaként *Dabogert Frey* 1955-ben született írását, és az *ikonológiai* módszert képviselő amerikai kutató, *Margaret Deutsch Carroll* *Rembrandt as Meditative Printmaker* című 1982-es tanulmányát veti össze. „Dekonstruktív olvasataim célja az” – írja *Rényi*, „hogy ezekre az

egymástól radikálisan különböző kérdésfeltevésekre, illetve a mögöttük meghúzódó legfontosabb elméleti és módszertani premisszákra *in concreto* - ennek a meghatározott műtárgy-együttesnek a kapcsán - mutassak rá, annak érdekében, hogy plasztikusan megmutatkozzon az általam követett: új - nevezzük az egyszerűség kedvéért így: *képtudományi* - paradigma kérdésfeltevésének újszerűsége is." A magyar művészettörténet-írás szempontjából nem elhanyagolható pedagógiai hozadéka a Rényi-féle összeállításoknak a sokszor reflektálatlanul használt módszertani megközelítések mibenlétének tudatosítása, történetének megismerése. Rembrandt példája arra is bizonyíték, hogy a kiemelkedő teljesítmények esetében nem csupán „a formák összehasonlítására nem lehet objektívnek látszó tudományt építeni”. Az sem elég, ha megpróbálunk visszahelyezkedni az adott kor pozícióiba. Mindenképpen szükséges a történelmi távolság kritikai reflexiója, s Warburgot is érdemes követnünk abban a finom distinkcióban, amellyel a klasszikusok *idegenségét* kiindulópontnak tekinti. Ahogy Rényi írja tanulmányának - Rembrandt mellett - titkos hőséről, *Aby Warburg*ról: „Az általa preferált képtudomány nem is a stílusok közvetlen fiziognómiájának módosulására, inkább a képek történeti, illetve aktuális működésének sajátos antropológiai feltételeire kíváncsi: ennek megfelelően a mű/néző kapcsolat (illetve ennek a művekben tárgyiasult formáit) nem egy univerzálisnak tekintett szubjektum-objektum viszony specifikus és jól historizálható esetének tekinti, hanem az emberi kultúra pótolhatatlan és egyedi funkciójának, amelynek kivételes szerep jut az ember öntartó funkciójában, önmegértésében és a kultúra folytonosságának fenntartásában.”



Rembrandt: A három fa, rézkarc, hidegtű, 213 x 279 mm, 1643. B.212