

EGY KÉPDRAMATOLÓGIA KIMUNKÁLÁSA

Rényi András: Rembrandt. A képek színjátéka

A kutatás és a monográfia célkitűzése – hosszabban idézem –, hogy kidolgozza a képeken megjelenő „cselekvők képszínpadi megjelenítésének egy olyan szintaxisát, amely lehetővé teszi, hogy az érintett drámai személyek aktuális tettei időben-térben összemérhetőkké váljanak egymással, hogy kölcsön- illetve erőviszonyaik, a köztük támadt függőségek, hierarchiák stb. szabatosan megmutatkozassanak. E követelmény nélkül koherens drámák egy állóképen aligha képződhetnek meg. [...] ez a modell kizárólag Rembrandtra lesz érvényes. [...] Rembrandtban két teljes értékű géniusz lakott egyszerre: a *festő-rajzolóé egyfelől, a drámaíróé-színházrendezőé másfelől*” (26.).¹

A szerző részéről a célkitűzés, az ambíció és a kimunkálás nem előzmények nélkül való. Rényi András 1984-ben publikált egy tanulmányt a *Világosság* folyóiratban, *Drámai jelenlét és emberi érvényesség. Rembrandt korai Júdás-képe és a festett színpad dramaturgiája* címmel, amelyben már mutatványt közölt annak a megközelítésmódnak, értelmezői viszonynak, képelemzési módszernek az alapjaiból, amelynek részletekbe menően kimunkált opus magnuma ez a nyolcszáz oldalas Rembrandt-kötet, amely egyszerre monumentális és ugyanakkor kifinomult, egyszerre gondolati építmény és ugyanakkor érzékeny plasztikus műelemzési panoráma.

Nem vagyok művészettörténész, így nem merészkednék a könyv művészettörténeti vonatkozásait részletekbe menően taglalni. Ugyanakkor egy olyan társművészettel foglalkozom, amely Rényi könyvének szemléleti eredetiségét az általam kutatott területhez kapcsolja. Rényi András a rembrandti oeuvre elemzése során ugyanis drámai-színházi fogalmak, elméleti premisszák alkalmazásával, mozgósításával tesz láthatóvá e festményeken és rézkarcokon olyan mozzanatokat, amelyek csak e drámai-színházi nézőpont révén mutatkozhatnak meg.

A drámai-színházi dimenzió már a könyv címadásaiban is azonnal szembeötlő. A kötet alcíme színjátékokról beszél, a második rész egy „Rembrandt-dramatológia” vázlata, a harmadik rész címe pedig „Drámaelemzések”, amelyben kétszáz oldalon tizenkét kép (tíz festmény és két rézkarc) értelmezésére kerül sor. E drámai-színházi aspektus a Rembrandt-recepcióban már sporadikusan felvetődött. Ebbe nemcsak Rényi négy évtizeddel ezelőtti, említett tanulmánya



¹ A jelen írás idézeteiben szereplő valamennyi kiemelés az eredeti szövegben található.

L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2023
808 oldal, 9800 Ft

tartozik bele, hanem a Rembrandt-szakirodalom egy részének vonatkozó – de alapvetően marginálisan kezelt – rétege is, mely források részletekbe menő, rendkívül alapos kritikai áttekintését is adja a könyv. E szakirodalmi recepció mélyreható vizsgálata során feltárul, hogy a drámai-színházi szempont érvényesítésének a lehetősége és jelentősége mely művészettörténeti, esztétikai értelmezésekben került korábban elő.

Nem szükséges fogalmi szótárt összeállítani a kötet elméleti megalapozását áttekintve, de érdemes kiemelni a főbb kategóriákat. Mindjárt az első részben Aby Warburg 1926-os Rembrandt-előadásának „korszakos jelentőségű gondolatmenetéből” (31.) kiindulva Rényi kiemeli a Rembrandt-képek működésének közvetlen-testies és eseményszerű jellegét, és azt, hogy Warburg meglátásai egy performatív képanthropológia előfutárának tekinthetők. Warburg megközelítésében ezek a képek cselekvéseket ábrázolnak, és nyilvános használatuk révén rokonai – mintegy festett színpadként – a színházi műfajoknak.

A kötet alcímét viselő második rész, „A képek színjátéka: egy »Rembrandt-dramatológia«” egy rövid Goethe-szövegből indul ki, melyben a német költő *Az irgalmas szamaritánus* című rézkarcáról elmélkedik. Miként Warburgnál, úgy itt sem elméletről van szó, ám Goethének a rézkarc alakjairól adott aprólékos leírása módszertani mintát kínál a Rembrandt-művek képdramatológiai elemzése számára. Rényi kiemeli, hogy Goethe a holland festőben a színházi rendezőt ismeri fel. Tulajdonképpen egy szcenografikus-dramaturgi észjárás az, ami Rembrandt szemléletét és kompozíciós technikáját jellemzi és egyben megkülönbözteti más festőkéttől. Rényi hangsúlyozza, hogy a színházias jelleget metaforikusan érti, és a képeket nem a korabeli holland színházi praxis kontextusában tárgyalja.

Ugyanakkor ezen a ponton vonja be a drámai-színházi mibenlét sajátosságainak meghatározásába a drámaelmélet néhány alpművét és alapfogalmát. E tekintetben Rényi kiindulópontja az, hogy „Rembrandt egy-egy történet *epikus elbeszélését* rendre egy a néző jelenlétében lezajló fordulat (átváltozás, fölismerés, meghasonlás) *drámai eseményévé* alakítja át” (76.). A legfontosabb drámaelméleti forrásokat Arisztotelész *Poétikája*, Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című munkáinak fogalmai adják, kiegészülve a fiatal Lukács néhány drámaformára vonatkozó meglátásával. Mindez persze a jéghegy csúcsa (vagy a drámaelmélet alapja), ami további – az elemzésekhez közvetlenül kapcsolódó – drámai-színházi kategóriákkal egészül ki.

Felvethető a kérdés, hogy e szakirodalmi források esetében dráma-, avagy színházelméletről van-e szó, illetve, hogy melyik diszciplína kerül itt játékba voltaképpen. Rényi kerüli a vagy-vagy dichotómiát, és magától értetődően kezeli egyben a kettőt, mint azoknak a korszakoknak a felfogása és gyakorlata tette, amelyekben színrevitel és nyelvi rögzítettség nem különült el egymástól, miként az antik görögség, a kora modern színpad vagy Rembrandt saját kora időszakában.

Mivel a képek lehatároltak, keretbe foglaltak, kézenfekvőnek mutatkozik Szondi színházzal kapcsolatos premisszájának elfogadása, miszerint az úgynevezett „kukucsáló színpad” az a színpadi forma, amely adekvát a dráma abszolút voltaival. Ugyanígy Szonditól jön a jelenidejűség kizárólagosságának a hangsúlyozása, valamint az a tézis, hogy a dráma pusztán viszonyok összessége (azaz kizárólag emberi relációk színrevitele). Jellem, hogy ezeket a jegyeket Szondi könyvének közepén (az „Átvezetés” című fejezetben) definícióként is megfogalmazza, mely szerint a dráma „mindig *jelen idejű* (1), *interpersionális* (2) *történet* (3)”. Ez egészül ki Rényinél azzal az arisztotelészi megállapítással, hogy a dráma (tragédia) meghatározó jegyei a fordulatok és felismerések. Ami – tehetjük hozzá – implikálja a személyközi viszonyok megváltozását, ez pedig a drámaiságnak, a drámai szituációnak az alapja.

Itt megint érdemes említést tenni a drámai-színházi összefüggésről. Amiket a Rembrandt-képeken látunk, azok voltaképpen olyan drámai helyzetek, amelyek színre vitt formában, performatív potenciállal bíró képi kompozícióban, mondhatni előadásként jelen-

nek meg, itt és most (a kép befogadásának idején). Ezeket a szituációkat tárják fel, teszik láthatóvá Rényi András elemzései, amelyeket – épp a festmények vizuális médiumának és a színre vitt/képre vitt szituációknak az egybejátszása okán – képdramatológiai megközelítésnek nevez.

Színházi szempontból különösen érdekes az a felvetése, hogy Rembrandt „igyekszik a nézőt is tudatos szereplőként bevonni” (87.) művei világába, mégpedig a mindennapi befogadót, aki a mindennapi észlelései és elvárásai alapján kapcsolódik a látottakhoz – miként ez (tehetjük hozzá) a színháznéző esetében is fennáll.

A könyv számos pontján fogalmaz meg célkitűzéseket, így például azt, hogy egyik ambíciója a géniusz demisztifikációja. Ezt a célt magukkal a műelemzésekkel („drámaelemzésekkel”) éri el, mert mellett, hogy megvilágító erejű, lenyűgöző részletességű és mélységű elemzéseket kínál a remekművekről, arra is rámutat, ha egy Rembrandt keze alól kikerülő alkotás kudarcnak tekinthető. Összehasonlító elemzésben vizsgálja Caravaggio és Rembrandt *Hitetlen Tamását*, és épp a képdramaturgiai premisszáik alapján mutat rá, hogy a holland festő műve külsődleges és konvencionális módon viszi színre a címében megjelölt szituációt, szemben Caravaggio remekével.

Ez a kritikai attitűd nemcsak a Rembrandt-művek kapcsán, hanem az ezekkel foglalkozó művészettörténeti szakirodalom vonatkozásában is fennáll. A könyv ez utóbbiak kritikai áttekintését oly módon végzi el, hogy beleszövi a szakirodalom interpretációját a képek vizsgálatába, a legaprólekosabb részletekre kitérve érvel egyes korábbi megállapításokkal szemben, vagy azok mellett.

Noha a reneszánsz Arisztotelész *Poétikájából* normatív előírásrendet fabrikált, megte-mertve az ott leírt jegyek kikényszerített rémuralmát, mi sem áll távolabb ettől a monográfiától, mint dramaturgiai elvárásokat támasztani a vizsgált művekkel szemben. Rényi saját vállalkozását gondolatkísérletnek nevezi (151.), ugyanakkor deklarált ambíciója az, hogy „merőben új alapokra helyezze [...] a rembrandti »színpadról« szülő szaktudományos diskurzust” (157.). Anélkül, hogy ennek megítélésében művészettörténeti szempontból kompetens lennének, magukat a képdramatológiai elemzéseket mind hermeneutikai, mind dramaturgiai nézőpontból teljes mértékben meggyőzőnek találom.

Az elemzésre kiválasztott festmények, illetve rézkarcok túlnyomó többsége vagy mitológiai, vagy bibliai jelenetet visz színre. Az értelmezés kiindulópontja minden esetben az az eredeti szituáció, amely a színre vitt jelenet alapját képezi. Ezt a történetet, helyzetet a kép elkészülte és nyilvánosságra kerülése idején a nézők ismerték, és ezt az implicit tudást – Rényi találó meglátása szerint – Rembrandt belekomponálja a képre vitt szituációba, melynek lehet, hogy egy elbeszélés az alapja, ám ebből a festő drámai eseményt teremt – mint ezt Rényitől fentebb már idéztem. A drámaivá alakított kompozíció nem pusztán a szituáció tartalmát jelöli, hanem azt a nézést irányító festői gyakorlatot is, amely bizonyos képek esetében olyan képretorikai trópuszt alkalmaz, amely a tekintetet, a figyelmet a fókuszba helyezett eseményre irányítja, afelé mozgatja.

A képek interpretációi, a „drámaelemzések” előtt Rényi András bemutat egy táblázatba foglalt tipológiát, amely az implicit nézőnek a lehetséges befogadói pozícióit rögzíti, összefüggésben a képkompozíció dramatólogiai kronotopozsaival. Ezzel a nézői-befogadói mátrixszal a dramatikussághoz társul a vizuális vetület.

A könyv felét kitevő négyszáz oldalnyi képelemzések igazi szellemi csemegét kínálnak. Rényi András értelmezései révén láthatóvá, felismerhetővé válnak az adott mű dramatikusságvektorai, a színpadi szcenírozás mozzanatai. Bár a kötetben található közel ötven reprodukció mérete okán nem minden esetben teszi lehetővé valamennyi mozzanat tüzetes összevetését az elemzésben olvasottakkal, a legtöbb esetben az árnyalatokra, a hagyományosan figyelmen kívül hagyott részletekre is rálelhetünk. Közvetlenül az elemzések előtt a szerző hangsúlyozza, hogy „Rembrandt dramaturgi észjárása leginkább ismert

történetekben implikált *konfliktusok* természetének kitapintásában érhető tetten” (399.). A mintegy másfél tucatnyi műértelmezésből itt kettőre térek ki röviden. Az egyik a *Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére* (1665), a másik *A tékozló fiú hazatérése* (1660–1663). Mindkét festmény Szentpéterváron, az Ermitázsban látható.

A *Hámán* a címében megjelölt jelenetet viszi színre. A képről Rényi megemlíti, hogy a Rembrandt-kutatás legneuralgikusabb pontjának számít. Az értelmezés felvezetésében a szerző kitér arra, hogy a jelenet forrásául szolgáló pontos bibliai hely meghatározásában sokáig bizonytalanság uralkodott. A kép a nézőt Hámán sorsfordulatának szemtanújaként szólítja meg. A háromalakos kép előterében, középpütt Hámán – hívja fel az elemzés a figyelmet – lehunyt szemmel áll, ami merőben szokatlan ábrázolás. Ez a mozzanat az ő magára maradásának, a Mordechájtól és Ahasvérustól való elszigetelődésének a színrevitele. Hámánnak a rivalda előterébe történő pozicionálásával a festő közvetlenül a nézővel konfrontálja a tragikus alakot. A test- és kéztartás apró gesztusaira történő rámutatást követően az elemzés megállapítja, hogy „Hámán igyekszik fenntartani a stabilitás és a töretlen szuverenitás látszatát, finom megingása és szemérmesen lesütött szempillái mégis arról árulkodnak, hogy önuralma merő disszimuláció” (538.).

A képmelléklet valamennyi festmény és rézkarc esetében megadja a pontos méreteket. A *tékozló fiú* kapcsán ennek azért van jelentősége, mert a festmény (általam kerekítve) két és fél méterszer kétméteres, azaz emberméretűnél nagyobb. A Lukács evangéliumában szereplő jézusi példázat színrevitele során Rembrandt nem az atyát és a hazatérőt helyezi előtérbe (akik a kép bal oldalán egymás felé fordulva helyezkednek el: az atya a fia fölé hajolva, őt öelve, a tékozló pedig az atya előtt – nekünk háttal – térdepelve), hanem a kép jobbán, a másik kettőnél hozzánk közelebb álló, profilból ábrázolt testvérbátyot. A képen voltaképpen az ő drámája látható, amivel a festő radikálisan megváltoztatja a téma ábrázolástörténeti hagyományát. Ezzel Rembrandt időzjelbe teszi az atyára és a tékozló fiúra vonatkozó példázatot, és a figyelmet a testvérbáty helyzetére és érzelmi reakciójára irányítja. Mint Rényi kiemeli, a méretből adódóan az eredeti festmény megtekintése során annak anyagsága is bevonódik a percepcióba: „A festékrögök a maguk néma anyagszerűségében, áthatolhatatlanul sűrű ürességként torlódnak a szem elé, és zavarba ejtik a tekintetet, mert annak nincs hova *tovább* utalnia: amit lát, nem képes mintegy spontán módon ismerős ábrázolássá vagy észszerű jellé átértelmezni” (599.).

Rényi András Rembrandt-könyve lenyűgöző teljesítmény. Elmélyülést, lassú olvasást kívánó mű, amely nemcsak a holland festő képeinek megközelítésére, hanem általában az értelmezés elveire és gyakorlatára is példát mutat. A dráma/színház mint társ-művészet alkalmazása, játékba hozása a történeti, elméleti, módszertani okfejtések során igen meggyőző, és az elemzések eredménye visszaigazolja a választott utat, a megfogalmazott téziseket.²

² A vaskos kötethez hozzátartozik egy online elérhető, mintegy 450 tételt (képet és ezek forrásait) tartalmazó, 333 oldalas képmelléklet (<https://media.harmattan.hu/rembrandt/>).