

kalmazása s a narrátor nézőpontjának megkettőzése révén éppen a gyermekkor-éden iránti vágy illuzórikusságát fejezi ki.

A megidézett gyerekkor azért nemesedhet mítosszá, mert Schulz metafizikus távlatba állítja az ábrázolt világ minden elemét. Ismeretes, hogy Schulz számára Thomas Mann mítoszfelfogása volt a minta. Witkiewicznek adott interjújában Mann JÁKOB TÖRTÉNETEI című regényéről úgy beszél, mintha az a maga elgondolásának monumentális megvalósulása volna: „Mann megmutatja, hogy minden emberi történet legalján, ha lehántjuk róla az idő és a dolgok sokféleségének burkát, bizonyos ősmintákat, törtétiákat találunk.”<sup>25</sup> Ezért van az, hogy Schulz is, miközben a kisváros mindennapjait mutatja meg, mitológiát is ír, amelyben a BIBLIA és a KABBALA motívumai fűződnek egybe az ekként metafizikai dimenziót nyerő történetekben.

Költői eljárásának filozófiáját A VALÓSÁG MITIZÁLÁSA című írásában fejtette ki, amelyet nyelvfelfogása esszenciájának is tekinthetünk, hiszen Schulz számára a nyelv, a mítosz és a költészet egymást kiegészítő, rokon értelmű fogalmak: „minden költészet mitologizálás, törekvés a világ mítoszainak helyreállítására” – írja. „Miközben mindennapi életünkben a szavakat használjuk, elfeledkezünk arról, hogy azok ősi, öröklétű történetek fragmentumai, és mi, barbárok módjára, istenszobrok cserepeiből építünk hajlékot magunknak. Legtisztább fogalmaink és kifejezéseink mind mítoszok és hajdanvolt történetek leszár-mazottai.”<sup>26</sup>

A nem áttetsző, nyelvileg és stilsztikailag bonyolult, nehezen felfejthető jelentést hordozó s ebben az értelemben költőinek nevezhető próza típusa a nyolcvanas évek végének lengyel irodalmában ismét termékeny hagyományként mutatkozott meg. A legújabb lengyel irodalom egyik meghatározó jelensége éppen a tudatos Schulz nyomán elinduló, sajátos magánmitológiát teremtő prózáírók jelentkezése, ennek holdudvarában olyan figyelemre méltó művek születtek, mint Olga Tokarczuk PRAWIEK I INNE CZASY (ŐSKOR ÉS MÁS IDŐK) vagy Magdalena Tulli SNY I KAMIENIE (ÁLMOK ÉS KÖVEK) című kötetei.

Balogh Magdolna

## TALPMASSZÁZS HERMÉSZNEK

Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok Kijárat Kiadó, 1999. 317 oldal, 56 kép, 10 színes tábla*

Nagy öröm a művészettörténésznek új, magyar és eredeti művészettörténeti tanulmánykötetről írni: mindenképp figyelemre méltó tény, hogy újabban ilyenek is megjelennek. Azelőtt inkább csak pályájuk végén járó (vagy sajnos azon is túljutott) tudósok írásait gyűjtögették össze kegyeletes kezek. Könnyű belátni az effajta gyűjtemény előnyeit, amelyek ugyanolyanok, amilyenekkel az élőbeszéd bír. Aztán nem baj, ha a szerzőnek más céljai is vannak a komponálással, mint szétszóródott írásainak egybecsomagolása. Végül egy kötetben valósul meg igazán minden tudomány anyanyelven való művelésének – a nyelvújítás óta ismert – értelme: azért kell magyarul írunk, hogy pallérozottan gondolkodjunk. S ehhez nem elég csak idegen nyelven írott szövegeket magyarra fordítanunk.

Rényi András kötetének legelső, dicséretes vonása éppen az érezt, 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 értés-értelmezés szempontjából is nélkülözhetetlenül. Az ilyesmit néha szépirodalmi igényesség jeleként szokás elkönnyvelni, mert lassan feledjük, hogy létezik olvasható tudományos próza is. Az igényesség másik jele a tanulmányország megkomponáltsága, amely mintegy feledtetni, 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 kötetten dolgozott volna. A kötet tematikailag két részre bontható: az első kétharmad képzőművészeti tárgyú, az utolsó – látszólag – az önironikusan „táncszakmai bottladozások”-nak nevezett esszéiké. A Caravaggio NÁRCISZ-ÁRÓL szóló, szerencsés kézzel a kötet elé illesztett tanulmány (ahogyan régi német

<sup>25</sup> B. Sch.: i. m. 372. Reiman Judit fordította.

<sup>26</sup> B. Sch.: i. m. 362. Reiman Judit fordította.

disszertációk kötelező első fejezetei szokták megütni a tudományos alaphangot) „a” problémát mutatja be, hogy a Jarman Caravaggio-filmjéről szóló esszé vonhassa le a tanulságokat. Ez klasszikus képelemzés, amannak kulcsa egy alcím: „*A filmrendező mint képhermeneuta*”. A tendencia világos, s kiderül az elemzéseket mindenfelé megszakító, exkuzusoknak címzett szövegszakaszokból is: Rényit, aki a képhermeneuta képhermeneutájává nyilvánítja magát, elsősorban e módszer kiterjesztésének lehetőségei foglalkoztatják, ami egyet jelent a művészet, a vizuális kultúra határainak kiterjesztésével. „Botladozás” a tánc világában? – Rényi szerencsére nem a balerinát kísérő clown szerepét vállalja, hanem a színpadi (s a vászonra vetített) látvány értelmezését.

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 beleérező 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 András azért a bátorságért, amellyel mer nagy, egyetemes jelentőségű („sikerült”) művekhez és alkotókhoz nyúlni. Popper Leó s (nyomán) Tolnay Károly mérték 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 közlünkben (pl. hazai gyűjteményben), a kezünk ügyében; majd az elemzésben – akár a cseppben a tenger – úgyis megjelenik a nagyság.

Az ezzel ellentétes megközelítésmód veze-

ti Rényit merész és kemény kijelentésekhez. Például: „*Giambologna műve* [ti. firenzei HERMÉSZ-e] *pompás és élvezetes szobor, de rossz művészet. [...] A test látványa nem test, áttetsző csillogása nem világlás. [...] A test hermeneutikájának arra a pontra kell figyelnie..., amit a szobrászi bravúr leginkább igyekszik eltiúntetni: a mű – ha tetszik – plasztikai vakfoltjára, ahol a szobor teste mégiscsak és kényszerűen érinti a földet, hogy rátámaszkodjon.*” Ez az ítélet bizony módszertani lázadás. Például Ernst Gombrich ellen, aki a londoni Piccadilly Circus Erősz-szobrán mutatta be az ikonológia korlátait (ebben Rényi is követi: „*Elsősorban nem a szárnyacskák vagy a szelek ikonografikus jelét olvasva értjük meg...*”). Gombrich szerint „*a nevezetes szobrászati probléma*” (ti. „*az érintés könnyedsége*”: a *lightness of touch*) „*ragyogó mintaképe*” volt Giovanni da Bologna HERMÉSZ-e. Ami Gombrichnál a szobrászat híres problémája, az Rényinél plasztikai vakfolt – de kérdés, ugyanazt jelenti-e „szobrászat” és „plasztika”. Előbb azonban a „vakfoltról”: már-már az a benyomásunk, mintha a probléma tökéletes megoldását azok a középkori Mennybemenetel-képek jelentenék, amelyeken Krisztus testi jelenlétét csak az Olajfák hegyén hátrahagyott lábnyomai őrzik. Ezért nem tökéletes az ellentét a Rényi András által elemzett párhuzam két tagja között. Rodin 1910–11-es Táncmozdulat-tanulmányait így jellemzi: „*A szobrok saját statikája és az ábrázolt testek... a kölcsönös elrejtés viszonyában állnak egymással.*” Velük szemben Degas, a maga Táncosnő-szobraiban „*pontosabban ad számot a dolog lényegéről, mint Rodin repkedő figurái*”, mert „*A stabil megalapozás, a térben való mindenoldalú kiegyensúlyozás, az agyag darabos fölrakása és anyagszerű törésvonalai – tehát a szobrászi megjelenítés módja – Heideggerrel szólva »nem engedik az anyagot eltűnni« a légies mozdulat látszásában...*”. Az igazi ellentét Degas-hoz a támaszkodási pont nélküli, lebegő vagy független plasztika (pl. Calder egy műve) lehetne. Az ilyen műtől azonban éppúgy nem várható el a „világlás”, ahogyan ezt a képességet Rényi megtagadja Giambologna HERMÉSZ-étől is.

Itt érkezünk el a cím problémájához, látszólag ellentétben azaz az előbbi megállapítással, hogy a mű szép magyar próza. A „világlás” ugyanis nem magyar szó, hanem (Bacsó Béla leleményéből: A MŰALKOTÁS EREDETE, 1988) éppen annyit jelent, mint Heidegger *Lichtung*

fogalma. Például: „...*ha a létező el nem rejtettségének lényege valamilyen módon hozzátartozik a létező magához, ez lényegéből következően megtörténni engedi a nyitottság (a jelenválóság világlása) mozgásterét, és mint olyant állítja elő, amelyben minden létező önnön módján lép fel*”. Világlás – miért nem „fénylés”? A magyar „világ” szó kétértelmű: tudta már az ÓMAGYAR MÁRIA-SIRALOM fordítója („*világ világa*”: *lux mundi*). A német *Lichtung* a *Dichtung*ra is rímel; a sűrítéssel szemben ritkítást, bozótúrtást idéz. A címbe is foglalt igény a módszernek nagyon határozott körét adja meg; a sikeres műnek igen komplexnek kell lennie; az útnak bozótba kell vezetnie, hogy a bozótúrtást be lehessen mutatni. Nagyon határozott, nem titkoltan normatív várakozás ez a műalkotással szemben! Kirekeszti az elemi, poétikai szempontból egyszerűbb műstruktúrákat, a „nagy” művészet fogalmát egy kronológiailag és funkcionálisan is behatárolt körre korlátozza – lényegében úgy, ahogyan az akadémiai hagyomány.

Az először itt közölt, Caravaggio NÁRCISZ-áról szóló tanulmányt az teszi alkalmassá a probléma exponálására, hogy állítólag nem megfelelő a hermeneutika által felváltandó művészettörténeti interpretációs módszerek tárgyának: „*végtelenül csupasz: mentes minden ikonografikus, narratív és retorikai sallangtól*”. Ez akár igaz is lehetne, ha a recepciótörténet – melyet Rényi Bellori nyomán a témának Poussin által alkotott feldolgozásaival való összevetéssel követ – nem gondoskodnék arról, hogy mindezek az összefüggések helyreálljanak. A fejezet egyik fontos tanulsága, hogy a modern interpretátornak rá kell hangolódnia a képre, komolyan kell vennie ahhoz, hogy dialógust létesíthessen vele. Ezért komolyan kell vennie Ovidiuszt is, realisan fogadva el történetét a szép, ám nem nagyon éles elméjű szépfürol, aki – szó szerint – halálosan beleesett magába. Charles Perrault, az antik stúdiómodok és az akadémiai modernnek nevezetes vitájának kezdeményezője nem csekély szarkazmussal számolt le az untig ismételt Parrhasiosz–Zeuxisz anekdota fő tanulságával: „*Kell-e ily nagy művészet, hogy egy madarat becsapjunk?*” (PARALLÈLE DES ANCIENS ET MODERNES, 1688.) Perrault természetesen a Poussin művészetéből következő szabályokra alapozta fensőségigényét, s ez a fensőség – mint a szép elemzés mutatja – az intellektuális művész munkáját irányító *giudizio* működéséből következik.

De vajon nem az interpretátor túlzott érzékenysége mutat-e (s csak zárójelben kockázatom meg: nem Jarman értelmezésének hatása alatt áll-e) a Caravaggio-kép túlságosan is egzisztenciális kiélézése? Kell-e „*agóniát*” átélünk „*a kép partján*”? Vagy a harc éppen a képen belül zajlik, a művészet territóriumán és eszközeivel? A NÁRCISZ közönségességétől éppoly kevésbé tagadható meg a tekintélyromboló radikalizmus, amint a berlini GYÖZELMES ÁMOR-kép Michelangelo- és antikvitás-travesztia jellegét Rényi nagyon helyesen ki-domborítja. Ez a parodisztikus hajlam nem teljesen ritka a művészetben: elég csak Rembrandt drezdai GANYMÉDÉSZ-ére utalnunk, amelyen a sástól elragadott gyönyörű gyermek éppoly természetes, mint közönséges módon pisil a magasban – nyilván félelmében. A módszertani kérdés: összefér-e a hermeneutika a humorérzékkel.

A recenszensnek ez az ötlete – s a másik antiklasszikus hajlamú örök modern, Rembrandt ilyen összefüggésben való említése – aligha menthető. Különösen azért nem, mert a pétervári TÉKOZLÓ FIÚ-kép elemzése, a kötet egyik fődarabja az interpretátor komolyságának és elmélyülésének legszebb példája. Módszertani példa is: „*fogáskeresés*” gyanánt világosan mutatja be a Rembrandt-interpretáció útját, több is annál: vallomás arról, ami kimondhatatlan és csak átélhető. Különös élmény megfigyelni, hogyan válik Pilinszky János elmékedése a kép-egzegézis ihlető forrásává. Többféle módon volt már szó a szerző bátorságáról: a csak anyanyelvén elérhető irodalmi élménynek az egyetemes nagyság magyarázatában való segítségül hívása is kétségtelenül idetartozik.

Ahol talán helyénvalóbb lett volna a humorérzék, mint a posztmodern példázatának keresése, az a nem kevésbé érzékenyen megírt MÚZEUM ÉS BUDOÁR című tanulmány Manet és Cézanne OLYMPIA-képeiről. Arra tanít, hogy történeti tanulmányban a kronológiát nem lehet büntetlenül felcserélni. Így következnek a fejezetek: A MODERN OLYMPIA: CÉZANNE (nem: UNE MODERNE OLYMPIA, azaz: egy a sok közül!), majd: A POSZTMODERN OLYMPIA: MANET. A fejezetetés szerint Cézanne-nál modern: „*a Manet pedantériájához képest vázlatos-impreszionisztikus festésmód*”. „*Az érett, majd a kései Cézanne ebből a »romantikus« totalitásvágyból párologja le klasszicizáló művészetideáját*.” Szegény Cézanne: ha úgy

ismerte volna későbbi életpályáját, mint a mai elemző! Valószínű, hogy nem Manet módszerére volt jellemző a persziflázs: ha valakit foglalkoztatott Tiziano, Marcantonio Raimondi motívumainak modernizálása, ő volt az. Az EGY MODERN OLYMPIA a persziflázs: mégpedig a Manet-képé. Modern, nem mint kép (hiszen stílusa, festésmódja is a rokokó budoárképeket idézi), hanem mint életszituáció, a főszerepben egy prostituálttal. A leplezett lányt a néger szolgálgó Cézanne-nál egyenesen kiszolgáltatja a nyilvánosház látogatója tekintetének. Kritika ez Manet ellen, s a művészeti és közerkölcs karikatúrája is: talán inkább vidékiesen prüd és elfogódott, mint nagyvárosiasan modern. A posztmodern példázat kivételével az elemzés mindazonáltal találó.

A kötet három tanulmányának témája a XX. századi magyar művészet egy-egy epizódja. Két orcsátlan Rembrandt-persziflázs (vagy plágium) is (egyik az ÉJJELI ŐRJRAT-ból, a másik alighanem a stockholmi CLAUDIUS CIVILIS-ből) minősíti Kádár és Konecsni 1951-es VIHAR ELŐTT képét. „A történelmi festészet mint a sztálinizmus művészetének magyar paradigmája” alcímmel kifejezett alkalmi jelleg sem menti e fércműről szóló tanulmány felvételét a kötetbe. A szembenézéshez szükséges objektivitás e ponton visszájára fordul. A brigádmunka, amely Courbet realizmusfogalma egy lényeges elemének (*un coin de la nature vu à travers un tempérament*) egyenes megcsúfolása, komolyanvételt, elemzést nem érdemel. Annál kevésbé, mert ugyanebben a témakörben és ugyanennek a művészeti problematikának a keretei között a XX. század magyar művészete nagy művekkel dicsekedhet. A megtagadott előzmények között nincs-e ott Derkovits 1514 című fametszetSOROZATA, s nem követte-e Kondor Béla DÓZSA-CIKLUS-a? Rényi András kitűnő elemzést nyújt Kondor 1966-os SZENT ANTAL MEGKÍSÉRTÉSE-lapjáról, s ennek az elemzésnek talán legnagyobb érdeme a grafikus-festő és a költő Kondor egységének, egyenlő nagyságának tudatosítása, egy az irodalomtörténetben sem kellően hangsúlyozott tény megállapítása. Kitűnő annak bemutatása (különösen az 1969-es, Dürer emlékére sorozat egy rézkarcának elemzésével), mily fontos a jelentést hordozó, a grafikai mesterségben gyökerező forma Kondor számára. Épp ezért tartoznék ide e mesterségbeli tudás és formaismeret összefüggése a tíz évvel korábbi diplomamunkával,

amelynek előkészítő munkája úgyszólván az ötvenes évek historizáló követelményeinek és pedagógiájának paradox diadala. Ugyanezért vetődik fel az olvasóban a kérdés, „a kondori dekonstrukció”-ról olvasva, vajon nem az analízis tűnik-e fel így a mai megvilágításban.

A dekonstruált kegyelet, a Jovánovics Györgynek a rákoskeresztúri 301-es parcellába állított emlékművéről írott, szerencsére, annak posztmodernségéről szóló fejtegetéseknél jóval mélyebb tartalmú elemzés címe ugyanehhez a mai beszédhez tartozik. Az egyik lényeges állítás akár az, „Exkurzus a módszerről” szakaszban is állhatna: „...a kubizmusból és a konstruktivizmusból merítő geometrizmus újabb és újabb hullámai – mint például a minimal-szobrászat a hatvanas években – a modernitás elvont-utópisztikus reményeinek lassú elsorvadásával mind többet vesztek metafizikai komolyságukból”. A minimal art megközelíthetetlen a hermeneutika számára, tehát (?) a hermeneutika leszámol a modernséggel? De igaz-e történetileg ez az állítás? Nagy Imre és társai 1989-es temetésének látványalakításában meghatározó szerepet kaptak, új, nem sejtett, monumentális funkcióban jelentek meg a modernség s a minimal art hagyományában gyökerező elemek. Sok tekintetben ugyanezt a fonalat vette fel Jovánovics György is: eljárása legalább annyira nevezhető a minimal art elemeiből teremtetett új szintézisnek, mint „radikális antiművészeti attitűd”-nek. S e szintézisnek van más vonatkozása is: a hagyományos építészeti ikonográfia összefüggéseinek újratemtése. A szobrászat és a plasztika kategóriáinak taglalása e tanulmány legfontosabb distinkciói közé tartozik. Kevesebb hangsúlyt kap a szobrászat és az építészet genetikai összefüggése. A kudurruként, menhírként, sztéléként felállított kő egyszerre őstípusa a szobornak és az építészetnek. A szobrász építész is egyben. Sok szó esett már Jovánovics szobrászi kvalitásairól, kevesebb az általa keltett építészeti asszociációkról: az ősvilág megalitépítményeire, dolmenekre emlékeztető, nagy kőlapokból való összerótságról. E sírkamra nagy „oszlopot” emel – nem tehet róla, a szögletes pillér láttán inkább asszociációk halálgyár kéményére, mint klasszikus építészeti elemre vagy tagozatra. A szobrászi tömeg nemcsak teret foglal, hanem teret is csatol magához; rituális terét szervezi és meghatározza.

Ez a problematika határozza meg Rényiinek

a színpadképpel és a tánccal foglalkozó további két tanulmányát. Különösen a kötetnek is címet adó nagy esszé járul hozzá igen pontos definíciókkal a szobrászi problematikának ahhoz az elemzéséhez, amelyre a Jovánovics-mű is alkalmat adott. Kiemelendő, fontos, mert a „művészettudomány” igényének újrafogalmazása irányába mutató momentum a poétikai és a művészettörténeti-művészetfilozófiai analízis szintézisére való törekvése. Mintha „a művészetek kölcsönös magyarázata” század eleji problematikája nyerne új formát. Kétségtelen, hogy a művészettudományhoz ez a típusa igen fontos mind a képzőművészet szélesebb körű hozzáférhetővé tételében, mind a képző- (vagy a színpadi, a tánc-) művész számára tevékenysége értelmének megvilágításában. Rényi kivételes elemzőkészségéről, a poétika és a művészetelmélet együttlításának képességéről vall e tanulmány legszebb szakasza, a táncosnőről szóló Rilke-szonett (SZONETTEK ORPHEUSZHOZ II, 18.) elemzése. (A szakasz filológiai háttéréhez lásd még tanulmányát az *Enigma* művészetelméleti folyóirat VI. [1999] évfolyam, 20–21. számában. Természetes, hogy a tanulmány a tolmácsolás, fordítói hűség hermeneutikai ösproblémájával foglalkozik. – Nem minden tanulság nélküli, hogy ez a szám mintegy háttér és példatár Rényi könyvéhez. Aki tájékozódni kíván a hermeneutika hazai szellemi körében és eligazodni e kör értékrendjében, aligha nélkülözheti ezeket az elegáns, szürke füzeteket!)

Rényi András tanulmánykötetének módszertani célja a hermeneutika módszerének bemutatása, lehetőségeinek mintegy kipróbálása. Joga van erre: alapos ismereteket szerzett a művészettörténeti interpretáció 'e modern szemléletmódjának irodalmában, és nagy érdemeket hazai megismertetésében. „A művészettörténeti hermeneutika eltér a képzőművészeti alkotások hagyományos értelmezésétől. Vele ellentétben ugyanis tárgya nem a mű értelme, hanem a mű maga.” Az idézett definíció Oskar Bätschmann-tól való (BEVEZETÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HERMENEUTIKÁBA. Képek elemzése. Budapest, 1998. 18.), a magyar fordítás – Bacsó Béla és Rényi András munkája. Helyénvaló, mert minden komolyan gondolt módszertani kezdeményezéstől elvárható e módszertani pozíció teljességigénye. Talán helyénvaló kritikája is a „hagyományos” értelmezési módokkal szemben: a stíluskritika, az ikonográfia

és ikonológia, a művészi technika, a műfaj- és recepciótörténet talán túlságosan is szakmaspecifikus értelmezési módokat, zárt és kifelé nem reflektált rendszereket alakítottak ki maguknak. A hermeneutika ezzel szemben olyan, művelt beszédmódot javasol a művek előtt, a múzeumban, a kiállításon, amely mintegy az intellektuális öntudat kifejezési formájaként kínálja magát. Nem igaz, hogy a mű az egyetlen tárgya; a remekmű inkább a filozofálás támasza és mércéje, amelyhez mindig vissza lehet térni, majd újra elrugaszzkodni tőle. Ennek komikus kifejezése Rényinél egy vissza-visszatérő, a mégis szükségesnek ítélt önreflexiót szinte mentegető szakaszscím: „Exkursus a módszerről” (csak kitérő, egy DISCOURS DE LA MÉTHODE helyett). A kérdés az, vajon a hermeneutikai analízis helyettesítheti-e az oeuvre-jegyzékeket, 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 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 hagyományosként számon tartott módszerek. Jó, hogy van, szükség van rá: benne talán a művészettörténészek 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.

Marosi Ernő

---

## EGY LAP AZ ALULJÁRÓBÓL

### *Fedél nélkül* – a hajléktalanok lapja

A lapra 1997 januárjában figyeltem fel, pedig akkor már a 70. száma jelent meg nem különösen érdekes, folyóirással írt fejléccel. Később, néhány hónap múltán, már jelenlegi címlapját láthatta olvasója, melyen téglafal-