

Válasz Kulcsár-Szabó Zoltán, Rényi András és Ständeisky Éva a „Szürnaturalizmus archeológiája. Csernus Tibor festészete, 1957-1964” című akadémia doktori értekezéséről írott opponensi véleményeire.

Mindenekelőtt köszönöm mindhárom opponensemnek, hogy végigolvasta hosszú és több szempontból (fizikailag súlya, metafizikailag pedig referenciáinak sűrűsége miatt) is komoly kihívásokat támaztó értekezésemet. Nagy öröm számomra, hogy mindhárom opponensem vitára érdekesnek és kritikára ösztönzőnek találta az értekezést, és alapvetően egy koherens szövegként, számos új szempontot és tudományos eredményt tartalmazó opuszként értékelte azt. A legtöbb kérdés Rényi András opponensi véleményében merült fel, így praktikusán az azokra adott feleletekkel kezdeném válaszomat, majd a művészettörténeti és a képtudományi kérdések után reagálnék Ständeisky Éva és Kulcsár-Szabó Zoltán történettudományi, illetve kultúratudományi összefüggéseket mozgósító kérdéseire, illetve kritikai megjegyzéseire.

Rényi András rögtön bírálata elején a cím és a tartalomjegyzék, illetve az értekezés narratívája kapcsán két igen fontos kérdést (pontosabban kérdés-csokrot) is feltesz, amelyek közül az elsőt így foglalnám össze nagyon egyszerűen: nem túlzás-e több mint másfélmillió karaktert szentelni egy magyar festő pályakezdő éveinek? A kérdés – szerencsére – részben retorikai jellegű, hiszen opponensem maga is választ ad rá, amikor úgy értékeli, hogy többről van itt szó egy művészmonográfia egyetlen fejezeténél, hiszen az értekezés tulajdonképpen egy új művészettörténeti archeológiáról is szól. Így a némiképp félrevezető, de legalábbis bátortalan alcím: „Csernus Tibor festészete, 1957-1964” elhagyásával ezen a helyzeten talán lehetne javítani. Akadémiai doktori értekezésként részben óvatosságból döntöttem a szűkítő alcím mellett, hiszen csak Csernus kapcsán érzem úgy, hogy majd minden jelentős festményét kellő terjedelemben tárgyaltam, ami egyáltalán nem áll a szürnaturalizmussal „vádolható” többi alkotóra. Ha tehát csak a főcím reprezentálná az értekezés tartalmát, akkor úgy érezném, hogy még több művésztől, még nagyobb terjedelemben kellene beszélnem. Mégpedig azért, mert egy lényeges dologban, egy metaforikus minősítésben nem értek egyet bírálómmal: a szürnaturalista festészet számomra nem csak egy zárvány, vagyis nem csak egy apró elszigetelt entitás, illetve jelenség a korszak, azaz az 1950-es és '60-es évek kultúrájában, hanem egy olyan emléktanyag, amely szervesen összefonódott a korszak legjellemzőbb beszédmódjaival és tudásformáival, amikre összefoglalóan Michel

Foucault és Gilles Deleuze nyomán a diszpozitív kifejezést használom. Az értekezés terjedelmét ennek a bizonyos diszpozitívnek, a szocialista realista kultúrának és azzal párhuzamosan a nem szocialista realista, kezdetben leginkább szürrealista ellenkultúrának a feltárása indokolja.

Az opponensi vélemény felütésében megjelenő másik lényeges kérdés is részben retorikai, hiszen első pillantásra Rényi a szigorú történeti narratívát kéri számon az értekezésen, vagyis szóvá teszi, hogy időben későbbi események miért is előznek meg időben korábbiakat a téma tárgyalása során. Majd ő maga is megjegyzi, hogy az értekezésnek van egy fajta körkörös szerkezete, ami szándékaim szerint egyre szűkülő körökben halad legszűkebb témája, Csernus Tibor festészete felé. Éppen a körkörösség miatt történik meg az is, hogy a szocialista realista diszpozitív elemzése során először azokat a vitákat elemzem, amelyek nagymértékben hozzájárultak a diszpozitív definiálásához és funkcionálásához, vagyis megszabták azt, hogy miről és hogyan is illik beszélni, mit és hogyan lehet látni és láttatni egy szocialista realista kultúrában. A képzőművészet területén ez azt jelentette, hogy a kritikusok és a politikusok elhatárolták egymástól a kommunista és a kapitalista kultúrát, illetve a realista és a nem realista (leginkább szürrealista és absztrakt) művészetet. Erről szólt 1945 és 1948 között az absztrakció-vita, illetve 1957-ben a *Tavaszi Tárlat* kritikája, majd ezt revideálta az 1961-62-es Új Írás vita. Ezután mutattam be az „ellenséget”, avagy a magyar szürrealizmus elméleteit, illetve nézőpontjait. Majd pedig arra is rá kívántam mutatni, hogy nemcsak a magyar szürrealizmus volt rendkívül heterogén, és ekként nehezen definiálható, sőt körülhatárolható jelenség, de a szocialista realista tábor sem volt homogén vagy egységes, hiszen az enyhülés, majd a nyitás során folyamatosan változott a szocialista realista krédó is. Ennek a változásnak a komplexitását akartam érzékeltetni a Lukács-vita, a Derkovits-vita és a parttalan realizmus vita rövid ismertetésével, amelyek során elsősorban a vizuális kultúra dimenzióira koncentráltam.

Rényi opponensi véleményének felütésében megjelenik egy harmadik lényegbevágó momentum is, egy olyan probléma, ami számomra is mindvégig probléma maradt, és amit Kulcsár-Szabó Zoltán is érzékelt. Rényi ugyanis élesen rámutat, hogy az új típusú – nagyon leegyszerűsítve: Foucault-i – művészettörténeti archeológia végül mégiscsak műalkotások elemzésében kulminál. Kulcsár-Szabó ezt úgy fogalmazza meg, hogy az archeológiai elemzés mégsem tud, illetve mégsem akar lemondani az életműről és a szerzőről, mint jelentésegységről, amikre Foucault az archeológiai elemzést megnehezítő kategóriákként

gondolt. Foucault azonban módszerének, illetve szemléletmódjának követőit a vizuális kultúra és a képzőművészet területén köztudottan magukra hagyta, vagyis a festészet archeológiáját nem öntötte végső formájába. Vagyis nyitva hagyta a lehetőséget, hogy későbbi követői, mint Giorgio Agamben vagy Georges Didi-Huberman összekombinálják az archeológiát a műalkotások elemzésére irányuló ikonológiával.¹ Agamben és Didi-Huberman nyomán lényegében én is a kettő kombinációját tekintem kritikai ikonológiának, de ezt nem akartam ennyire nyíltan és egyszerűen kijelenteni értekezésemben. Ehelyett csak annyit állítottam – és ezt is csupán egy lábjegyzetben, mivel a vizuális kultúra archeológusaként meglehetősen ódzkodom a definícióktól –, hogy a „kritikai ikonológiára én egy olyan, nyelvi és történeti értelemben is reflexív képtudományként gondolok, amely tudatában van annak, hogy a képek részei a tudás, a hatalom és a mindennapi élet foucault-i értelemben vett diszpozitívjának.” (50.)

Ezzel egyúttal Rényi András módszertani értelmezésére, illetve kérdésére, kérdéseire is reflektálni szeretnék. A kérdés (illetve kérdés-csokor) egyik eleme úgy hangzik, hogy a társadalomtudományi módszerek közül miért éppen Foucault-t választom, miért nem Bourdieu-t vagy Luhmannt preferálok. Van erre egy gyors és egy jóval komótosabb válaszom is. A gyors úgy hangzik, hogy Foucault archeológiája számomra nem annyira társadalomtudomány, mint inkább eszmetörténet (akkor is, ha ő maga nem szerette ezt a kifejezést) és episztemológia, avagy ismeretelmélet. Ráadásul egy olyan ismeretelmélet, amelyben kitüntetett szerepet játszik a vizualitás, vagyis az, hogy egy adott korszakban hogyan láttak az emberek és miként gondolkodtak a látásról és a láttatásról. Ilyen értelemben, ahogy Rényi meg is jegyzi, valóban jobban érdekel a vizuális kultúra, mint a nagybetűs Kép (ahogy arra Németh Lajos is gondolt),² avagy a jelentésegésként értett műalkotás. A kritikai ikonológia kifejezést mindazonáltal nagyon is érvényesnek gondolom módszeremre, vagy inkább nézőpontomra és szemléletmódomra, hiszen van olyan ikonológia, amely a műalkotásokat egy korszak, egy világkép, egy intellektuális diszpozitív lenyomatának, dokumentumának tekinti. Egészen konkrétan a Mannheim Károly hatása alatt álló³ fiatal – még Németországban élő – Erwin Panofsky ikonológiájára gondolok, aki a

¹ V.ö.: Giorgio Agamben: *The Signature of all Things. On Method*. MIT Press, Cambridge, 2009. Georges Didi-Huberman: *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L’Oeil de l’histoire* 3. Minuit, Paris, 2011.

² Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép. *Literatura*, 1987-88/1-2. 162-178.

³ Karl Mannheim: Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez. (1923) In: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Szerk.: Szántó Zoltán és Wessely Anna. Osiris, Budapest, 2000. 7-66.

műalkotás legteljesebb, ikonológiai elemzése során még nem a szintetikus intuícióval megalkotható és korrigálható intrinsic meaning-et, avagy belső jelentést – bármit is jelentsen az – kereste, hanem a Dokumentsinn-t, szép magyar kifejezéssel a dokumentumértelmet.⁴ Michael Ann Holly részben ezért is gondolta úgy, hogy Panofsky és Foucault munkássága a látás és a tudás archeológiájaként nagyon is párhuzamba állítható egymással.⁵ Agamben és Didi-Huberman pedig úgy gondolta, hogy nemcsak Panofsky, de nagy elődje, Aby Warburg is összeolvasható Foucault-val,⁶ hiszen Warburgot is foglalkoztatta az, hogy hogyan is láttak egy adott kor művészei, és gondolataik, illetve érzéseik kifejezésére mikor milyen pátoszformulákat használtak fel. Warburgot persze a megértés során nem, illetve nem csak a képek látásának és felfogásának racionális dimenziói izgatták, hanem az irracionális komponensek is. Mindazonáltal úgy vélem, hogy amikor Warburg energiakonzervként beszélt a képekről,⁷ akkor nem pusztán a félelmekre és a traumákra, illetve a fóbias reflexekre gondolt, hanem arra is, hogy bizonyos képek beindítják a néző érzelmi és értelmi reflexióit is, aminek fízológájára a neurológia és a kognítív tudomány ma a tükörneuronokon keresztül keresi a választ.⁸ Warburg módszerében vagy inkább szemléletmódjában szerintem is fontos szerepet játszik a műalkotás hatása és a láttatás performativitása, de én azt se vonnám kétségbe, hogy erőteljesen foglalkoztatta őt egy adott kor és benne egy adott szubjektum gondolkodásmódja, és azon belül egészen konkrétan az is, hogy milyen képeket milyen jelentésekkel ruházott fel valaki.⁹ Példa erre a Luther-könyv

⁴ V.ö.: Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos*, 21, 1932, 103-119. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, Oxford, 1939. 3-17.

⁵ V.ö.: Michael Ann Holly: *Panofsky, and the Foundations of Art History*. Cornell University Press, Ithaca, 1984. 185-187.

⁶ V.ö.: Giorgio Agamben: *The Signature of all Things. On Method*. MIT Press, Cambridge, 2009. 54-60. Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002. 105-108.

⁷ Aby Warburg: Grundbegriffe, II, *Notizbuch*, 1929, 21. Idézi: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Warburg Institute, London, 1970, 243. Rényi Andrától eltérően én az energiakonzerv és a dinamogram warburgi kifejezéseiben is erőteljesnek vélem a dokumentumértelmet. V.ö.: Rényi András: Az elfojtott pátosz formulái – Aby Warburg Rembrandtról: recepcióesztétika és művészettörténet. *Enigma*, 46. szám, 2005. 93.

⁸ Az idegtudomány és a tükörneuronok művészettörténeti recepciójához lásd: John Onians: *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press, New Haven, 2007.

⁹ Én legalábbis a következő passzust – a *Primavera* és a *Vénusz születése* interpretációjának konklúzióját – így értelmezem: „Botticelli tehát az addigi hagyományból merítette a motivikus elemeket azért, hogy ezzel a saját legszemélyesebb eszményi embertípusát teremtsen meg. Az eszményi típus stílusának kialakításához segítette az újjáélesztett görög és latin antikvitás, a homéroszi himnusz, Lucretius és Ovidius (melynek értelmezését a művész számára Poliziano, s nem pedig valamiféle moralizáló szerzetes végezte el), az antik szobrászat pedig ahhoz segítette, hogy meggyőződjék róla, miként járja a magasabb szférákban körtáncát a Platón leírta módon

és a Schifanoia-tanulmány is, valamint a Nietzsche-Burckhardt töredék,¹⁰ amelyek szerintem indokolják, hogy Agambenhez és Didi-Hubermanhoz hasonlóan én is legitim módon vezessem vissza a kritikai ikonológiát egészen Warburgig, még akkor is, ha ő maga sohasem írta le azt formalizálható módszerként.

A látás nagy történészeiként Ernst Gombrich és Michael Baxandall is Warburg és persze a nagy kortárs, Heinrich Wölfflin tradíciójához kapcsolódik, én pedig leginkább Baxandall nézőpontját (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*) érzem közel a magaméhoz, ezért is alkalmazom előszeretettel az üledék, a lerakódás és a lenyomat kifejezéseket. Vagyis valahol igaz, hogy némiképp ódzkodom a műtárgyak organikus jelentésegésként történő felfogásától, avagy túlzott animálásától. Ha tetszik, inkább tekintem őket formazsáknak (ezúton is köszönöm a Kant-párhuzamot Rényi Andrásnak), mint élőlénynek. A formalizmusom számonkérése amúgy teljesen jogos, habár én inkább Yves-Alain Bois-hoz és Rosalind Krauss-hoz hasonló posztformalistának mondanám magam, de igen elegáns (és persze megtisztelő) a műelemzéseim összevetése Wölfflin stíluskritikájával. A kulturális hidegháború és a szocialista realista diszpozitív logikájából adódóan valóban nagyon könnyű ráolvasni az ellentétpárokat a művekre, mindazonáltal azt gondolom, hogy sokszor az alkotó maga is ebben a szellemben járt el, még ha nem is feltétlenül affirmatíván. A stíluskritikai reflexió azért is fontos és megvilágító erejű ebben az esetben, mert szándékai szerint Wölfflin sem a stílus, hanem a látás történésze szeretett volna lenni,¹¹ de valahogy mégsem tudott kibújni a művészettörténész bőréből, a művészettörténet leíró jellegű nyelvéből és kultúrájából. Valójában én sem stíluskritikai célú leírásokat kívántam adni az egyes művekről, hanem az lett volna a célom, hogy bizonyos képeket, képi toposzokat, képalkotó technikákat, illetve képformáló logikákat ismerjek fel és írjak le a szürnaturalista avagy mágikus szocialista realista festészetben. Az egyik ilyen logika a szocialista realizmus, illetve un block a realizmus modernizálása, illetve a modernizáció konfliktusos voltából fakadó destrukciója és

az antik istenvilág.” - Aby Warburg: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoiában. (1912) In: *MNEMOSYNE. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk.: Széphelyi F. György, Balassi, Budapest, 1995. 208.

¹⁰ Lásd: Aby Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. (1920) Helikon, Budapest, 1986. Aby Warburg: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoiában. (1912) In: *MNEMOSYNE. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk.: Széphelyi F. György, Balassi, Budapest, 1995. 208-209. Aby Warburg: Burckhardt és Nietzsche. (1927) *Enigma*, 46, 2005. 5-7.

¹¹ Wölfflin a művészettörténetet a látásmódok, pontosabban a látásformák (Sehformen) tudományaként (is) definiálta. Lásd: Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Bruckmann, München, 257.

dekonstrukciója volt, ami éppúgy felismerhető Csernusnál, mint Laknernél vagy Konkolynál, sőt Major Jánosnál és Maurer Dóránál is. Ehhez a logikához rendelhető hozzá technikaként, illetve a képi kifejezés vizuális nyelvi elemeként a decalcomania, avagy a cuppantás, ami egy olyan szakkifejezéssé vált a fejemben, mint a transzfer rajz vagy a kollázs, miközben ha egyetemen adok elő a szürnaturalistákról, mindig érzékelem a mosolyt a hallgatók arcán. Így azt is megértem, hogy Ständeisky Éva is sokallta egy picit a cuppantás emlegetését akadémiai értekezésemben – lehet, hogy szerencsésebb lenne magyarul is dekalkomániaként hivatkozni a technikára, ami a kalkuláción keresztül megőrizné a technika komolyságát. A konkrét formák, a képek és a képi toposzok tekintetében pedig kiemelhettem volna, mondjuk az atomháború formakincsét és a klasszikus (Velázquez, Rembrandt, Goya, Manet) képi idézeteket.

Vagyis a logikák, a technikák és a képek mentén is felépíthettem volna az értekezést, és akkor valószínűleg bátrabb és „Foucault-ibb” lett volna, de úgy éreztem, hogy akkor végképp elsikkadt volna az individuum, a szubjektum, és annak ágenciája, illetve az ágenciákat formáló konkrét és elvont kapcsolatrendszere, kapcsolati hálója. A műveket ugyanis nemcsak egy kor és egy világkép dokumentumaként, hanem egy psziché, egy intellektus lenyomataként is szerettem volna értelmezni. És ennek során éreztem úgy, hogy Warburg vagy inkább a Warburgot tovább gondoló Didi-Huberman pszichohistóriaként értett ikonológiája a segítségemre lehet. Ha viszont ágenciák és intenciók lenyomatának tekintem a műveket, akkor célszerűnek és praktikusnak tűnt életművek szerint rendezni azokat. Foucault nézőpontja, illetve nézőpontjai (az archeológiától a genealógián át az önformálásig ívelően) talán azért is szólítottak meg, mert éppúgy felbukkantak a műalkotásokat elemző művészettörténetben, mint a történelmi jelenségeket leíró történettudományban. Ennek okát abban látom, hogy bármennyire is tiltakozott az eszmetörténet kifejezés ellen, Foucault-t valójában a gondolkodás és az intelligencia története érdekelte. Engem pedig kritikai ikonológia címen az foglalkoztatott, hogy a fennmaradt képeken keresztül hogyan rekonstruálható egy egyén, egy társaság és egy korszak gondolkodásmódja, aminek kapcsán Baxandall a period eye kifejezést használta, de értelmezésem szerint Agamben szignatúra fogalma is érthető a személyes látásmód egy verziójaként.

Agamben és Foucault, illetve Panofsky és Warburg felől szeretnék válaszolni arra a kérdésre is, hogy jól érti-e opponensem a diszpozitív jelentőségét és működésének elképzelését. A jelentőségére és a fontosságára vonatkozó kérdésre igennel válaszolnék,

valóban egyfajta tudásként gondolok a diszpozitívrá, de semmiképpen sem tekintem azt egy külső, vagy fölöttes entitásnak. A diszpozitív nem egy passzív kód-, szabály- és intézményrendszer, hanem inkább egy nyelv, amelyet használnak, ami markánsan formálja azt, hogy hogyan is lehet, hogyan is szabad, hogyan is célszerű beszélni dolgokról, és ezzel összefüggésben minek, illetve milyennek is látszanak azok. Vagyis Foucault-hoz hasonlóan a diszpozitív számomra nem annyira egy normatív fogalom, mint inkább egy formalista, illetve strukturalista kifejezés, a szó legmélyebb elme- és tudásfilozófiai értelmében. Idekapcsolódik opponensemnek egy későbbi és számomra is rendkívül fontos kérdése: van-e értelme a korabeli viták alapos diszkurzusanalízisének? Szerintem nagyon is van, hiszen a gondolkodás gyakorlatilag csak a kijelentésekből rekonstruálható, a kijelentések értelmezéséből, a gondolkodásmód, a period eye rekonstruálásából tudhatjuk meg, hogyan is láttak 600 vagy akár – esetünkben – 60 éve.

Örülök, hogy Rényi András a műalkotás és a kép működése, illetve ontológiája mentén érzett nézetkülönbségünk ellenére is értékeli a diszpozitív felrajzolására irányuló archeológiai kísérletemet. Egyúttal köszönöm azt a gondolatát is, ami a dekonstrukció szellemétől nem érintetlenül rámutat arra, hogy könnyen elképzelhető, hogy a szürrealisták és a mágikus realisták konstruálták meg a realizmus fogalmát. Ezzel nagymértékben egyetértek, még akkor is, ha zárójelbe teszi Courbet és kortársai jelentőségét. Értékezésem logikájából adódóan én azonban a konstruktörök szerepét fenntartom a kommunisták és a szocialista realisták számára, miközben az is biztos, hogy a dolog – a realizmus – többszörösen is bonyolultabb annál, mintsem hogy ilyen egyszerűen formalizálható legyen. A figuráció és az absztrakció, a dekadencia és a fejlődés, a konvenció és az invenció különféle dimenziói is ott rezonálnak benne Courbet-től és Baudelaire-től Lukácson és Brechten, illetve Dalín és Max Ernsten át Francis Baconig és Lakner Lászlóig ívelően.

Épp ez a komplexitás indokolja számomra a többféle nézőpont és a többféle nyelv használatát is, amelyek azért sok-sok ponton kapcsolódnak egymáshoz, vagyis ami távolról intellektuális indák rengetegének tűnik, az közelebbről nézve összefüggő gondolati ércesedésnek, de legalábbis diszkurzív hálózatnak látszik. Hogy csak egy példát mondjak: az általam éppen képisége, képi dimenziója miatt kedvelt spektákulum kifejezés durván két forrásra támaszkodik. Egyrészt a szürrealizmusra, Dalíra és Lacanra, másrészt – némiképp vicces módon – a realizmusra, avagy Lukács korai marxista kritikájára, az eldologiasodás és az elidegenedés elméletére. Lukácstól viszont gyakorlatilag egy lépésben, Mannheimen

keresztül eljuthatunk a világképet a középpontba állító korai ikonológiához is, amelynek célja még nem egy nehezen megfogható intrinzikus, avagy belső jelentés feltárása volt, hanem a mű által megőrzött világkép leírása a képi és a szöveges (aminek nyelvi és gondolkodástörténeti összefüggéseire Baxandall hívta fel a figyelmet)¹² dokumentumok értelmezésén keresztül. Egy hasonló diszkurzív kapcsolati háló jelenik meg előttem, ha a műtárgy emphatikus létmódjára gondolok, ami engem visszavezet a művészi alkotás világszerűségének lukácsi gondolatához,¹³ ami szerintem korrelál a képek intrinzikus jelentésével, emphatikus egységével, a jelentésegész, mint szervezőelv gondolatiságával. Történészként és archeológusként úgy érzem, ha Csernus vagy Lakner vagy Konkoly olvasta volna Lukácsot vagy Heideggert vagy Gadamert, és ennek nyomai rekonstruálhatók lennének,¹⁴ akkor teljesen jogosan lenne számon kérhető rajtam az, hogy nem mutattam rá markánsan műveik egész-ségére, illetve világ-szerűségére. Ami a lukácsi egész-séget illeti, a klasszikus kompozíció tradíciója, avagy Bernáth Aurél iskolája persze fontos szempontot jelentett számukra, de értelmezésem szerint a kompozíció és a világszerűség modernizálása nem új és nagybetűs Képekhez, hanem inkább komplex, de nem koherens víziók képi lenyomataihoz vezetett náluk. Az én archeológiaszerű kritikai ikonológiám Rényi-féle hermeneutikai kritikáját így annyiban érzem jogosnak, hogy saját értelmezésem horizontját talán valóban nem hangsúlyoztam ki eléggé. Ez a horizont nem más, mint a vizuális kultúra tudománya, ha tehát a hermeneutika – számomra egy picit esszencialista – nyelvén beszélek, akkor értekezésemben ez a homogénnek nehezen tekinthető horizont olvad össze a mágikus szocialista realisták – szintén nehezen homogenizálható – horizontjával. Nekem azonban valamiért szimpatikusabb Foucault és Deleuze töredékes és sokszorosán komplex, indázó, kaotikus nyelve, ami diszkurzív rétegekről és a tudás archeológiájáról beszél, miközben magától értetődőnek veszi a horizontok összeolvadását, amit kultúratudományi, elmefilozófiai és neurológiai elméletek is alátámasztanak.

¹² Michael Baxandall: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. (1972) Corvina, Budapest, 1984.

¹³ V.ö.: Lukács György: *Az esztétikum sajátossága I.* Akadémiai, Budapest, 1965. 431-489.

¹⁴ A szürnaturalizmussal kapcsolatba hozható képzőművészek szürnaturalista periódusában, azaz az 1960-as években én nem találtam arra utaló nyomot, hogy bármelyikük reflektált volna Martin Heidegger vagy Hans-Georg Gadamer munkásságára vagy személyére. Konkoly Gyula *Ugarragu* című 1965-ös festményén ugyan megjelenik Van Gogh egyik híres bakancsa, avagy parasztcipője, de az nagyon valószínűtlen, hogy Konkoly németül olvasta volna a *Der Ursprung des Kunstwerkes*-et, a magyar fordítás pedig csak 1988-ban jelent meg. Mindazonáltal az sem zárható ki, hogy valamelyik pesti intellektuális heterotópiában beszédtema volt Heidegger esztétikája, illetve annak művészettörténeti kritikája.

A műalkotás emfatikus, képhermeneutikai elemzésére, illetve annak hiányára Rényi András két remek konkrét példát is hoz, az egyik a *Vasárnapok* a másik pedig a *Nádas*. A *Vasárnapok* kapcsán valóban nem tulajdonítok különösebb jelentőséget a képtér egységének, hiszen a kép terét alapvetően heterogénnek tekintem, montáznak, ami különféle képekből áll össze. Rényi sugallatára azonban valóban elgondolkodtató, hogy mindez mégis egy táblakép formátumában valósul meg, vagyis hogy Csernus a sok kis keretezett képből egyetlen nagyot csinál. Talán erre a paradoxonra azért nem gondoltam, mert az összeállítást én egyszerűen a „törvény”, a diszkurzus erejének tulajdonítottam, hiszen korabeli montázs-festményein is különféle fragmentumokat, képeket rendelt egymás mellé és dolgozott össze egyetlen négyszögletes táblaképpé. A *Vasárnapok* esetében azonban valóban hangsúlyos a képek önállósága, ami viszont valahol gátat is szabhat annak, hogy emfatikus egységként kezeljük a képet, a bennem élő archeológus így inkább csak egy praktikus, mindazonáltal ironikus egységre gyanakszik, amit az általam feltételezett francia címváltozat is alátámaszthat: plans építés, elfogyott tervek.

A *Nádas* kapcsán viszont én magam is igyekszem koherens jelentésegésként tekinteni a festményre, aminek van egyfajta célja, amit bizonyos vizuális eszközökkel szerintem is elér. Ez a cél a klasszikus realizmus és a szocialista realizmus modernizálása, mégpedig úgy, hogy a legmodernebb festői eszközök alkalmazásával dekonstruálja a realizmust mint olyat. Vagyis a *Nádas* szerintem is remekmű, olyan, amivel akár Tolnay Károly is foglalkozhatott volna, de ellentmondásos, sőt paradox remekmű, hiszen nem az egységet, a kompozíciót, a konszenzust tárja elénk, hanem inkább a heterogenitást, a dekonstrukciót és a disszenzust. Rényihez hasonlóan én is úgy gondolom, hogy a *Nádas* képiségének legfontosabb eszköze a konfrontáció, csak én nem Cézanne Árkádiáját (*Fürdőzők*) ismerem fel a szocialista látszatvalóság, a sekélyes balatoni strandkultúra ellenpontjaként, hanem Manet és a *Reggeli a szabadban* tradícióját, illetve annak előzményeként az antik kultúrát a Parnassussal és a múzsákkal. Úgy vélem a *Nádas* mindkét interpretációt megengedi, hiszen Cézanne majdnem olyan fontos volt Csernus számára, mint Manet, de én inkább a magyar művészettörténet bevett útját, a *Reggeli a szabadban*-t használtam, amiben az is megerősített, hogy Csernus titkos mestere, Max Ernst is festett egy dekalkomániát alkalmazó Manet-parafrázist.

Standeisky Évának mindezen metodológiai és eszmetörténeti összefüggések fényében külön köszönöm, hogy történettudományi szempontból is legitim kísérletnek tartja

kritikai ikonológiámat. Örülök, hogy az értekezés fő kérdése Ständeisky számára is érvényes módon az, hogy miként, illetve mennyiben lehet megismerni, illetve rekonstruálni egy korszak – és persze az akkor élő individuumok – világképét és látásmódját műalkotásokon és művészi szubjektivitásokon keresztül. E rekonstrukció, avagy e kísérlet meghatározó része magától értetődően a korszak nyelvének rekonstrukciója, kritikája és persze használata is. Ständeisky azonban jogosan mutat rá arra, hogy e használat feltételrendszerét nem definiáltam élesen, vagyis használok a korabeli kifejezéseket, de nem mindig distanciálok kellőképpen. Ehhez csak annyit szeretnék hozzáfűzni, hogy szívem szerint sokkal több idézőjelet használtam volna, de néha annyira összeolvadnak a horizontok, hogy nem tudtam eldönteni, hogy kell-e az idézőjel. Egy fokkal komolyabban fogalmazva azzal a problémával szembesültem, hogy a distancia megteremtése számos további exkurzust igényelt volna, ami csak még tovább duzzasztotta volna az értekezés amúgy is embert próbáló terjedelmét. Teljesen igaza van például opponensemnek abban, hogy izgalmas és fontos lenne a szanálás kifejezés archeológiai vizsgálata, vagy éppen a reziliencia fogalmának alaposabb bemutatása, illetve történettudományi applikációjának kritikája, de erre most nem tudtam sort keríteni. Az exkurzusok hiányát ráadásul tovább fokozhatja az is, hogy számos diszkurzus elemeit használok a műelemzések során, amelyek egy jó részének (diszpozitív, spektákulum, szignatúra) ugyan igyekeztem megágyazni az elméleti bevezetőmben, de ez persze az egyes műelemzések frazeológiai sűrűségét nem feltétlenül csökkenti, ezért is maradtam meg alapvetően egy hagyományos műleírasi (művek kiemelése az életművekből) struktúra mellett, amelyet stilisztikailag igyekeztem élénkíteni és lazítani.

Igaza van Ständeisky Évának abban is, hogy a nyelv és a hég valóban elragad néha, de ez talán ezért is van, mert helyenként a teoretikus nyelv sűrűségét ellensúlyozandó ironikus, illetve a humort szándékosan nem nélkülöző költői túlzásokba eszem a művek leírása és értelmezése során. Talán tudat alatt egyfajta önkritika is ez, hiszen magam sem vagyok abban teljesen biztos, hogy Sylvester Katalin saját értelmezése, avagy művészi intenciója és ágendája milyen mértékben volt, illetve lehetett feminista. Ennek explikálása, illetve a horizontok markánsabb konfrontálása azonban még tovább növelte volna az amúgy is embert (illetve olvasót) próbáló értekezés terjedelmét. Egy kicsit más a helyzet egy másik potenciális túlértelmezés, a rezignáció és a reziliencia kapcsán. Itt saját értelmezésemet a képi toposzok archeológiai elemzéséből adódóan teljesen jogosnak érzem, de az egyes művészpályák rugalmas alkalmazkodóképessége, illetve a festményeken ábrázolt figurák

rezilienciája között természetesen nem tudok ok-okozati kapcsolatot felállítani, mindazonáltal úgy vélem, hogy ha a képeket gondolatok és gondolkodásmódok lenyomatainak tekintjük, akkor vállalnunk kell az ebben rejlő bizonytalanságot is. A képek logikája vezethetett Lukács szerepének és hatalmának túlértékeléséhez is. Én sem gondolom, hogy 1948-ban Lukács adminisztratív is eltávolíthatott volna valakit az állásából, de ebben a korban számomra ő ikonikus figurává vált, aki a legendárium szerint Hamvast is B-listázta, és ekként akár Kállai kapcsán is telefonálhatott volna egyet-kettőt, de persze egyik történetet se tudnám hitelt érdemlően bizonyítani, ám úgy vélem, hogy mindez nem volt teljesen idegen a korszak diszpozitívjának működésétől. Az érvelés logikája, illetve dramatizálása az oka annak, hogy Bán Béla és Bálint Endre 1947-es párizsi útja kapcsán nemcsak a tér (Párizs és Budapest), de az akkori jelen és a közeljövő dimenzióit is összesűrítettem. 1947-ben talán még valóban nem lehetett életbevágó probléma Bán számára a kommunista éthosz és a szürrealista vizuális kultúra kombinációja, de két évvel később már az volt, hiszen Bán markánsan szakított korábbi expresszív realista stílusával és megtért a fotografikus szocialista realizmus vizuális doktrínájához.

Nagyon örülök, hogy Standeisky Éva felfigyelt az értekezés végén a „mágikus szocialista realizmus” jelentőségére, és értéknek tekinti e kifejezés bevezetését. Csak közvetlenül a leadás előtt, az egész szöveget utoljára végig olvasva jöttem rá arra, hogy tulajdonképpen lehetne az értekezés címe az is, hogy Mágikus szocialista realizmus, hiszen a szürnaturalizmust bizonyos szempontból mágikus szocialista realizmusként definiálom, ami egyúttal egy fontos eredménye is lehet az értekezésnek. Mindazonáltal mégiscsak a szürnaturalizmus archeológiájától jutottam el a szocialista realista diszpozitíven át egy pszichohistóriai érzékenységgű ikonológián keresztül ehhez az új fogalomhoz, így a szürnaturalizmus archeológiájáról sem akartam lemondani. Mindenesetre, ha nagyon tömören akarnám formalizálni a tézisemet, akkor azt mondanám, hogy a szürnaturalizmus archeológiai vizsgálata vezetett a mágikus szocialista realizmus paradox fogalmához, amivel vélhetően több más jellegű képzőművészeti praxis is megragadható lenne, de akkor vállalnom kellene annak ódiumát, hogy a mágikus realizmus genealógiájában kellene még jobban elmélyedni, ami ráadásul a magyar valóságtól igen távoli helyekre vezetne.

Köszönöm nagyon Kulcsár-Szabó Zoltán számomra egyértelműen pozitívnak tűnő értékelését, finom módszertani kritikáját és számos tanulságos, kontextuális kritikai megjegyzését. Mindenekelőtt a Baudelaire-i útmutatást. Nagyon izgalmas, hogy már az

1800-as évek közepén felbukkan nála Heine 1831-es Delacroix-értelmezése nyomán a szürnaturalista kifejezés, amit azonban Apollinaire-től eltérő értelemben, kevésbé radikálisan használ. Az 1863-as *A modern élet festőjében* pedig megjelenik a surnaturelle jelző, többször is, ráadásul nem egyszerűen egy Poe-i értelemben, hanem az artificiel, a mesterséges, a nem-természetes szépség szinonimájaként. Mindkét szál, az idealista-romantikus, illetve a mesterséges-fantasztikus összekapcsolható a szürnaturalizmus és a mágikus szocialista realizmus képalkotó logikájával, ami arra is buzdít, hogy a szürnaturalizmus archeológiai vizsgálatát egyszer majd összekapcsoljam a weird és a supernatural irodalom karrierjével is.

Nagyon örülök, hogy Kulcsár-Szabó is összességében legitim kísérletnek tekinti a magyar szocialista realista diszpozitív, avagy diszpozitívum – az utóbbinak valóban erősebbek a tárgyi konnotációi, vagyis közelebb áll a kézzel fogható valósághoz, miközben az általam használt előbbi performativitásából adódóan talán közelebb áll Foucault dispositif kifejezéséhez – meghatározását és működésének felvázolását. A diszpozitív logikáját – ahogy ezt már igyekeztem is kifejteni – nem tudtam teljes mértékben érvényesíteni, mivel a szubjektivitásról és valahol a szuverenitásról nem tudtam, illetve nem akartam lemondani teljesen. Így nézőpontom talán közelebb áll Agambenhez, mint Foucault-hoz, amire Kulcsár-Szabó a thanatopolitika kapcsán fel is hívta a figyelmemet. E tekintetben meg kell említenem, hogy szándékaim szerint igyekeztem a Foucault-kritikának is teret adni, például Michel de Certeau taktika fogalmának értelmezése (120-122.) kapcsán, de ez valószínűleg nem kapott kellő súlyt az értekezésben. Talán azért sem, mert nem kevés energiába került Foucault sajátos episztemológiai, illetve archeológiai nézőpontjának ismertetése, illetve applikációja. Foucault Magritte-értelmezésének interpretációja kapcsán teljesen egyetértek opponensem arra irányuló megjegyzésével, hogy Magritte valójában túl is lépett Saussure-ön, hiszen bizonyos értelemben relativizálta Saussure jelfogalmát, illetve rámutatott a szavak és a képek működésének eltéréseire, és az ebből fakadó bizonytalanságokra, amelyeket művekkel és kijelentésekkel ki is lehet aknázni. Hasonlóan előremutató megjegyzést tesz opponensem a magyar szocialista realista diszpozitív működésének komplexitása kapcsán, amikor arra utal, hogy a cenzúra ereje éppen szabályozatlanságában, flexibilitásában rejlett, vagyis abban, hogy a tiltás, a túrás és a támogatás mindig függött az egyes esetek és képek diszkurziválásától, vagyis – értelmezésem szerint – a képek kapcsán használt nyelvtől, amelynek használati feltételeit éppen a diszpozitív alakította ki és tette láthatóvá.

Köszönöm továbbá az Edgar Dacqué és Gottfried Benn intellektuális kapcsolatára utaló észrevételét is, ami magyarázat lehet arra is, hogy Kállai Ernőnél a bioromantika definiálása során miért is jelent meg egy képzőművészeti körökben gyakorlatilag ismeretlen, renegát paleontológus, illetve valahol talán még arra is, hogy miért is lehet indokolt a számtalan intellektuális szálát összefonó, indázó, körkörös érvelés az egyes művek körüli intellektuális horizontok leírására. Az orvosként egzisztáló, és így az új biológiai diszkurzust is jól ismerő Benn kapcsán például az jut az eszembe, hogy a szürnaturalizmus és a bioromantika összefonódásán túl érdemes lenne alaposabban is megvizsgálni a naturalizmus diszkurzusát és esztétikáját, ami éppúgy felbukkant a mágikus realistákat inspiráló 19. századi gótikus irodalomban, mint Georges Bataille renitens szürrealizmusában. Ez persze ismételten csak még súlyosabbá tette volna az érvelést, illetve a narratívát, illetve magát az egész értekezést is. Ezért nem mentem bele mélyebben a népi szürrealizmus és a szürnaturalizmus közötti összefüggések taglalásába sem, amit ráadásul a posztkolonialista, illetve a multimodernista (multiple modernism) értelmezési horizontokkal is érdemes lenne markánsabban összeolvasztani. Ahogy Rényiinek a *Vasárnapok* és a *Nádas* elemzéséért vagyok hálás, úgy Kulcsár-Szabónak köszönöm az *Újpesti rakpart* igen elgondolkodtató értelmezését, hiszen valóban láthatjuk a művet a festő, illetve a festészet sztrájkjaként is. Ez egy újabb érv lehet a festmény dekonstruktív értelmezése mellett, hiszen Csernus nemcsak a szocialista realista zsánert festi szét, hanem egyúttal a szocialista realista festői praxis érvényességét, illetve érvénytelenségét is megjeleníti performatívan, ami viszont – mondom ezt Rényi Andrásnak – ismét csak indokolhatja a kritikai ikonológia warburgi genealógiáját. Úgy vélem Csernus sztrájkja, avagy kártyázó munkásai a dekonstrukció egy vizuális verziójának lenyomata(i), ami egyszerűbben fogalmazva a konvenciók és a tradíciók értelmezését, illetve újra-összeszerelését takarja, ami viszont a Csernusékat is jól ismerő Erdély Miklós kifejezése.¹⁵ Ebben az erdélyi értelemben tekintem eminensen dekonstruktív praxisnak a szürnaturalizmust, avagy Szabó Ákos nézőpontját, illetve horizontját kölcsön véve a posztszürrealista realizmust.

Az egyes műértelmezések során nekem is az volt az elsődleges szándékom, hogy a festők által használt konvenciókat, szabályokat, módszereket, „kijelentéseket” tárjam fel, talán ezért is szorult némiképp háttérbe az egyes művek világszerűsége, emfatikus egysége.

¹⁵ Erdély Miklós: Montázsgeisztus és effektus. (1975) In: Erdély Miklós: *A filmről*. Szerk.: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1991. 143.

Mindazonáltal a Foucault szerint túlságosan is konvencionális művészet- és eszmetörténet kijelentéseiről, értelmezési egységeiről, a festő szubjektumról és annak életművéről mégsem tudtam lemondani, és a pátoz sem mindig ironikusan jelent meg érvelésemben. A múlt rekonstrukciója nyilvánvalóan örülten nehéz feladat, akkor is, ha az archeológia, akkori is, ha a hermeneutika, és akkor is, ha a narratológia, vagy a retorikai fordulata utáni történettudomány nyelvét beszéljük. Az általam használt különféle nyelvek keverésével az volt az elsődleges célom, hogy azok erősítsék egymást, de tisztában vagyok vele, hogy a párhuzamok, illetve a gyakran egy mondatos teória- és gondolat-montázsok időnként hosszabb kifejtést igényeltek volna, de akkor még tovább kellett volna redukálnom a választott művek elemzését, ami viszont érzésem szerint gyengítette volna az értekezés archeológiai, leletfeltáró dimenzióját. Így kételyeimmel együtt is nagyon köszönöm Ständeisky Évának, hogy opponensi véleményét az értekezésem utolsó gondolatával zárta, amelyet érzésem szerint helyeslőleg idézett. Vagyis azzal a gondolattal, hogy a művek komplexitása és heterogenitása talán legitimálhatja értelmezési kísérletem, archeológiai nyomozásom, kritikai ikonológiám komplexitását és heterogenitását is, ami persze a művek komplexitásának és heterogenitásának felismeréséhez, avagy meglátásához és megláttatásához is elengedhetetlenül szükséges. Az itt felsejlő mise an abyme reményeim szerint nem az ördögi kör egy verziója, hanem inkább az önreflexív, magát hermeneutikaként értő dekonstrukció szimbóluma világunk és világképünk megértése kapcsán.