

A RESTITÚCIÓ KULTÚRÁJA

KOMMENTÁR AZ IGAZI KÉRDÉSHEZ¹

GYÖRGY PÉTER

Az, hogy milyen tárgy tartozhat a restitúció,² avagy visszahonosítás fogalma alá, szorosan összefügg a kulturális tulajdon jelentéstörténetével kapcsolatos álláspontokkal. Nyilván részben más logikát követ az a gondolatmenet, amely a kulturális tulajdon fogalmát – az anyagi kultúra, a tárgytörténet hasonló értelmezéséhez kötődve – statikusnak tekinti, s így annak történetét is kontinuus, nagy elbeszélésként rögzíti. S beláthatóan másként érvelnek mindazok, akik ezt a fogalmat historikus, kontextusfüggő konstrukcióként értik és használják, azaz „a restitúció története” helyett több, egymással részben összefüggő elbeszélést ismernek el, illetve fel, amelyek más-más módon kapcsolódnak az egyes javakról való gondoskodás köteletségéhez, jogához, helyéhez. Én is úgy vélem, hogy a kulturális tulajdon mást jelenthetett a XVIII., mint a XIX. század végén,³ mást a modern európai filhellénizmus keletkezésekor,⁴ mint a liberális tulajdonfogalom fénykorának, majd válságának idején, s végképp mást a XX. században.⁵ Másként beszélünk a kulturális tulajdonról és restitúcióról az antikvitás tárgyi hagyatékáról szólva,⁶ mint a kolonializmus korában Európába került tárgyakkal kapcsolatban,⁷ s végképp másként a XX. század során, különösképp a Harmadik Birodalom, illetve a Szovjetunió által elrabolt tárgyak visszaszolgáltatásának esetében.⁸ A történeti jelentésváltozással összefüggésben fontos különbséget tennünk a kollektív és az egyéni tulajdonból elkerült tárgyak esete között – bár a nyilvánvalónak tűnő különbségek ellenére a kétféle eset megítélésében számos azonosság mutatható ki. A kollektív tulajdon nyilván másként kap helyet a jog hermeneutikájában, mint az individuális: másként lehet egy tárgy egy népé, mint egy természetes személyé. Ennek megfelelően „általában” a restitúció fogalmakörén kívülinek tekintjük az individuális tulajdonba visszajuttatott tárgyakat, amiről a polgári, illetve a büntető törvénykönyv tartozik gondoskodni, nem pedig az UNESCO vagy a kulturális örökség mibenlétéről számot adó konferenciák, múzeumigazgatói kódexek⁹ stb. A kollektív tulajdon fogalmának bonyolult alakulása miatt változik a kulturális tulajdon jelentése. Hiszen más eset, ha egy kulturális közösség által számontartott, szakrálisnak tekintett tárgy kerül el – változatos jogi formákban – az adott közösség által lakott területről, mint az, amikor egy olyan tárgy kerül el eredeti lelőhelyéről, amelyet az adott pillanatban ott élő közösség(ek) nem ismernek el, illetve fel ikonként, identitásuk alapjául szolgáló tárgyként.¹⁰ Az első eset-

re jó példa a Szent Korona, amelynek vissza nem (!) adása mellett mindössze egyetlen, a restitúció logikáján kívüli érv szólt, a szovjet megszállás alatt lévő országot ex-lex állapotban lévőnek tekintő nyugati interpretáció. A második klasszikus példája az Elgin-márványok esete, amelyeket a XVIII. század végén sem az athéni görög lakosság, sem a megszálló török hatalom nem tekintett kollektív identitásához tartozónak, azaz kulturális tulajdonának. Fél évszázaddal később, a görög nacionalizmus korában mindez megváltozott: a görög nacionalizmus visszamenőleg birtokba vette az antikvitást.¹¹ Nem mondhatjuk, hogy adandó alkalommal az Egyesült Királyság nem volna felelős a múltért, nem bizonyos, hogy Lord Elgin eljárása a kanti etika szerint indokolható lett volna, vagy

1 ■ Szilágyi János György: Az igazi kérdés. *BUKSZ*, 21 (2009. nyár), 138–144. old.

2 ■ A (számomra) már áttekinthetetlen irodalomból itt mindössze két, igen fontos írásra hívom fel a figyelmet. Janna Thompson: Cultural Property, Restitution and Value. *Journal of Applied Philosophy*, 20 (2003), 3. szám, 251–262. old. és Daniel Shapiro: Repatriation: A Modest Proposal. *Journal of International Law and Politics*, 31 (1998), 95. szám, 95–108. old.

3 ■ Rosemary J. Coombe: *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation and the Law*. Duke University Press, Durham, 1998.; Jordanna Bailkin: *The Culture of Property. The Crisis of Liberalism in Modern Britain*. The University of Chicago Press, Chicago, 2004.

4 ■ Susanne Marchand: *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*. Princeton University Press, Princeton, 1996.

5 ■ John Henry Merryman: The Free International Movement of Cultural Property. *International Law and Politics*, 31 (1998), 1. szám, 1–14. old.

6 ■ John Henry Merryman: Thinking about Elgin Marbles. *Michigan Law Review*, 83 (1983), 8. szám, 1880–1932. old., és uő: *Thinking about the Elgin Marbles: Critical Essays on Cultural Property, Art and Law*. Kluwer Law International, London, 2. kiad. 2009.

7 ■ L. az antropológiai kritikai fordulat számos szövegét, pl. George E. Marcus – Michael M. J. Fischer (eds.): *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. University of Chicago Press, Chicago, 1986.; Michael F. Brown: *Who Owns Native Culture?* Harvard University Press, Cambridge, 2003.; James Clifford: Looking Several Ways, *Anthropology and Native Heritage in Alaska*. *Current Anthropology*, 45 (2004), 1. szám, 5–30. old.

8 ■ Lynn H. Nicholas: *The Rape of Europa, The Fate of Europa's Treasures in the Third Reich and the Second World War*. Macmillan, London, 1994.; Johathan Petropoulos: *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*. Oxford University Press, Oxford, 2000. Három, egymással szorosan összefüggő tavalyi kiállításra is felhívom a figyelmet: *À qui appartenaient ces tableaux? Looking for Owners? French policy for provenance research, restitution and custody of art stolen in France during World War Two* (Musée d'Israël, Jérusalem – Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris). Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2008., ill. *Raub und Restitution, Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*. Wallstein Verlag –

ne lett volna tele homályos részletekkel, hazugsággal.¹² Mindez azonban valóban nem tartozik a restitúció szorosan vett fogalmába. Ahogyan a berlini Pergamon Múzeumban őrzött Zeus-oltárt visszakövetelő török polgármester sem követ más logikát, mint a retroaktív igazságosság elvét, illetve a kis-ázsiai görög kulturális hagyomány török nacionalista kisajátításának elvét.¹³ Mindenesetre ha lehetetlennek tűnik is a londoni Elgin-márványok, a müncheni Aeginiták vagy a berlini Zeus-oltár visszaadása, fontosnak tartom a restitúció kultúrtörténetének interpretációját, hiszen annak egyes fejezetei már rég kiléptek az eredeti elbeszélésből, és megújuló, tágabb keretekben értelmeződnek, ami már komoly hatással van például az egyetemes múzeumok sorsára, jövőjére, identitáspolitikájára.

Am nem pusztán a kollektív és az individuális tulajdon megkülönböztetése dönt a restitúcióról, hanem a földrajzi távolság is a szó fizikai és kulturális értelmében egyaránt. A „primitív népek” nem európai kulturális kontextusokban használt tárgyainak esetleges visszaadásával azonos jelentőségű politikai kérdés lett európai és amerikai múzeumokon belüli kiállításuk interpretációja,¹⁴ vagy épp a figuratív restitúció, illetve (a magyarul eltérő jelentésben használt) repatriá-

ció,¹⁵ tehát művészeti újraértelmezésük lehetősége. A posztkolonializmus korában az olyan tárgyak kérdése, mint például az angolok által 1897-ben egy „büntetőexpedíció” során a felégetett Benin Cityből elrabolt szobroké, igen nehezen kezelhető másként, mint a gyarmati történetüknek a kortárs kiállításon belüli bemutatásával.¹⁶ Ugyanakkor épp a kolonializmus kontextusából is számos olyan „múzeumi tárgy”, így elsősorban emberi maradvány maradt vissza, amelyek esetében a „restitúció”, tehát a visszaszolgáltatásuk szorosan összefügg a kulturális önrendelkezés és az emberi méltóság kérdésével. Mindez komoly problémák elé állítja a természettudományi és történeti múzeumokat, különösen az antropológiai gyűjteményeket.¹⁷ (Gondoljunk csak a Hottentotta Vénusz vagy a Kennewick Man esetére.)

Végül, de nem utolsósorban ott vannak a holokauszthoz köthető különféle anyagi javak, amelyek történetében az egyéni és kollektív tulajdon – figyelembe véve az 1945 után az európai múzeumok által „megörökölt” műtárgyakat – egyszerűen nem választható el egymástól. Az elmúlt években a restitúció fogalma alá tartozó tárgyakat bemutató párizsi, berlini és bécsi kiállításokon nyilvánvalóvá vált, hogy az eredeti tulajdonosok családja milyen ritkán élte túl a holokausztot. A restitúcióval kapcsolatos cikkek, könyvek, különféle konferenciák, illetve a megtörtént vagy épp zajló eljárások sora mutatott rá a múzeumok, gyűjtemények történetének politikai jelentésére, jelentőségére. A kulturális tulajdonlással kapcsolatos viták, történetek szinte minden egyes alkalommal önmagukon túlmutató, metaforikus jelentést is kapnak: olyan esettanulmányoknak tekinthetők, amelyek a kulturális identitás konstrukcióinak folyamatos átalakulását jelzik, vagy épp a művészetfogalom mibenlétével kapcsolatos absztrakt vitákat teszik igencsak érthetővé.

Ebben a kontextusban szeretnék két, a holokauszttal összefüggésében értelmezhető restitúciós történetet ismertetni, interpretálni, illusztrálni, hogy mit is érthetünk a „restitúció kultúráján”. Nem pusztán a tulajdonlás – Szilágyi János György kifejezésével élve – az igazi kérdés, hanem a származás és adott alkalommal a visszaszármaztatás helye, az a kulturális tér, az a morális földrajz is, amelynek keretében egy-egy történet, akár mint végződött is, de lejártszódott. A restitúciós történeteket formáló kulturális terekben eltelt történeti idő a trauma kiváltásának, elszenvedésének, kultúrtörténetté válásának az ideje. S persze ez a történeti idő minden egyes alkalommal másként telik, ahogyan más a kulturális terek nagysága is. Mindenesetre kevés jobb példát ismerünk a kollektív emlékezet dinamikus természetére és történeti struktúráira, mint a kulturális tulajdon keletkezésének és traumatikus átalakulásának drámáit.

DINAH GOTTLIEBOVA/AUSCHWITZ/KALIFORNIA

2009. július 29-én kaliforniai otthonában 86 évesen meghalt a cseh zsidó származású Dinah Gottliebova

Jüdisches Museum, Berlin – Jüdisches Museum Frankfurt am Main, 2008., ill. *Recollecting – Raub und Restitution*. MAK – Passagen Verlag, Wien, 2009.

9 ■ Art Museums and the International Exchange of Cultural Artifacts. Association of Art Museum Directors. In: Ivan Karp et al (eds.): *Museum Frictions, Public Cultures/Global Transformations*. Duke University Press, Durham, 2006.

10 ■ Janna Thompson: *Taking Responsibility for the Past: Reparation and Historical Justice*. Polity Press, London, 2002.

11 ■ Effie F. Athanassopoulou: An 'Ancient' Landscape: European Ideals, Archaeology, and Nation Building in Early Modern Greece. *Journal of Modern Greek Studies*, 20 (2002), 273–305. old.

12 ■ Jacob Rothenberg: 'Descensus Ad Terram': *The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*. Garland Publishing, 1977.; Theodore Vrettos: *The Elgin Affair. The Abduction of Antiquity's Greatest Treasures and the Passions It Aroused*. Secker and Warburg, London, 1997.; William St. Clair: *Lord Elgin and the Marbles*. Oxford University Press, Oxford, 1998.; uő: *The Elgin Marbles: Questions of Stewardship and Accountability*. *International Journal of Cultural Property*, 8 (1999), 397–521. old.; John Boardman: *The Elgin Marbles: Matters of Fact and Opinion*. *International Journal of Cultural Property*, 9 (2000), 233–262. old.

13 ■ S. M. Can Bilsel: *Zeus in Exile: Archaeological Restitution as Politics of Memory*. Princeton University Center for Arts and Cultural Policy Studies, Working Paper No. 13. Fall 2000.

14 ■ Vő. James Clifford: Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. In: uő: *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, Cambridge, 1997. 107–147. old.

15 ■ Jennifer Kramer: Figurative Repatriation, First Nation's Artist-Warriors' Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition. *Journal of Material Culture*, 9 (2004), 2. szám, 162–182. old.

16 ■ Vő. György Péter: A nem működő gépezet – Kortárs posztkolonializmus és a múzeumok. *Árgus*, 2008. 1. szám, 126–148. old.

17 ■ Manlio Frigo: The International Symposium "From Anatomical Collections to Objects of Worship: Conservation and Exhibition of Human Remains in Museums" Paris, France, February 22–23, 2008. *International Journal of Cultural Property*, 2008. 15. szám, 437–439. old.

(amerikai férje után Babbitt). Édesanyjával együtt 1943-ban Theresienstadt-ból vitték Auschwitzba. A cigánytábor felügyelő – és Otmar Freiherr von Verschuernek, a dahlami Kaiser Wilhelm Antropológiai, Emberi Öröklődési és Eugenikai Intézet igazgatójának vérmintákat szállító – dr. Joseph Mengele¹⁸ bízta meg Gottliebovát, hogy vízfestmény portrékat készítsen számára a tábor roma foglyairól. (Mengele a gyerekbarakkban lelt rá Dinah Gottliebova titokban festett, hóesést ábrázoló képeire.)

Közülük maig összesen hét, Gottliebova szignójjával, illetve a portré alanyának származási helyére utaló felirattal ellátott festmény került elő.¹⁹ Ezeknek a képeknek a megrendelése a fajbiológiai programhoz kapcsolódott, amelyen különféle szempontok szerint több intézmény is dolgozott a Harmadik Birodalom területén: egyetemeken, múzeumokban, koncentrációs táborokban, a Kaiser Wilhelm Intézetekben. Ezen, még a náci korszakot megelőzően elkezdett kutatásoknak a feladata a faj fogalmának „tudományos” elemzése volt, amelynek jelentése, használata a nácizmus legitimációs alapjához tartozott, de amelynek tényleges mibenlétével a korszak fizikai antropológusai éppúgy nem voltak tisztában, mint biokémikusai, illetve azóta sincsenek tisztában mindazok, akik ennek nevében érvelnek, élnek, gyilkolnak.²⁰ A nemzetiszocialista fajkutatás az örökléstan tudományos igényűnek remélt kérdéseiből, a fizikai antropológia, összehasonlító anatómia, a fiziognómiatan és a frenológia hagyományaiból összeállított tudás volt. Tudományos bizonyítékokat kellett találnia a mentális, habituális, erkölcsi, elméleti különbségek tipológiájára épülő faji megvetés és gyűlölet politikájához. Épp ezért a „roma portrék” interpretációs kontextusa sem volt más, mint a *Zigeuner* „fajnak”, a kriminalizált alacsonyabbrendűség képviselőinek a vizuális dokumentációja, beláthatóvá tétele.²¹ Azaz Mengele nem pusztán individuális szadizmusból, az általa elpusztítottak kulturális emlékezetének megőrzése érdekében vagy épp perverz ötlettől vezérelve készíttette el Gottliebovával a képeket, hanem egy képzeletbeli antropológiai atlasz egyes lapjaként, amelyek bizonyos „típusok” képviselőit mutatják, akik mind megérdemelték a halált csak azért, mert annak születtek, aminek. Mengele parancsba adott képeit abban az egykori, tudományosnak elismert kontextusban kell látnunk, amelyben ott vannak a berlini és tübingeni fajkutató intézetek²² munkatársai – Robert Ritter és Sophie Erhardt – által elasztikus hidrokolloid vegyületből, az úgynevezett Negocoll-ból készített, az élő modell arcán gyorsan megkötő maszkok, illetve az azok nyomán készült gipszbüsztek, amelyeknek fennmaradt példányai ma Sachsenhausenben láthatók.²³ Ennek a kontextusnak megfelelően a képek modelljeinek nincs nevük, csak vélt fajuknak megfelelő fiziognómiájuk, típusuk, illetve földrajzi származási helyük.

Dinah Gottliebova a tábor bezárásakor a halálmenetek egyikébe került, onnan további lágerbe, majd a ritka túlélők egyikeként eljutott Kaliforniába. Hat

kép még 1945-ben egy túlélő zsidó kislányt adoptáló lengyel családhoz került, s tőlük vásárolta meg a hatvanas években²⁴ az Auschwitz Múzeum, majd egy azonosítatlan lengyel állampolgártól a hetediket. A képek eredetiségének, illetve elkészültük kontextusának rögzítése nyilvánvalóan fontos kérdés volt a múzeum számára, épp ezért fordultak 1973-ban az akkor már évtizedek óta reklámgrafikusként tevékenykedő Gottliebova-Babbithoz, hogy erősítse meg, ő volt e képek festője. Innen kezdve a beszámolókat eltérnek egymástól: a múzeum szerint az Egyesült Államokból Auschwitzba érkező Gottliebova felismerte saját munkáit, majd aláírásával hitelesítve elfogadta, hogy azok továbbra is a tábor múzeumának tulajdonában maradjanak. Maga Gottliebova viszont úgy emlékezett, hogy ő kizárólag a képeiért ment, tehát végtelenül csalódott és megalázott volt, amikor nem kapta vissza őket, s így kénytelen volt igényét jogi útra terelni.²⁵

Nyilván lényeges, miért különösképp fontosak e képek az Auschwitz Múzeum szempontjából, függetlenül attól, hogy nem „a” múzeumban vannak

18 ■ Vö. Achim Trunk: Two Hundred Blood Samples from Auschwitz: A Nobel Laureate and the Link to Auschwitz. In: Susanne Heim et al. (eds.): *The Kaiser Wilhelm Society under National Socialism*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007. 120–145. old.

19 ■ Ron Grossman: Artwork Saved Her from Death in Holocaust. *Chicago Tribune*, 2006. okt. 22., C4.; Jennifer Anglim Kreder: The Holocaust Museum Ethic, and Legalism. *Southern California Review of Law and Social Justice*, 18 (2008), 1–43. old.

20 ■ Vö. Paul Weindling: *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism, 1870–1945*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.; Dieter Kuntz – Susan Bachrach (eds.): *Deadly Medicine: Creating the Master Race*. US Holocaust Memorial Museum, Washington, 2004.

21 ■ *The Nazi Genocide of the Sinti and Roma. Documentary and Cultural Centre of German Sinti and Roma*. Romani Rose, Heidelberg, 1995.; *The National Socialist Genocide of Sinti and Roma*. Catalogue of the permanent exhibition in the State Museum of Auschwitz, edited by Romani Rose, 2003.; Michael Zimmermann (Hg.): *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts*. Franz Steiner, Stuttgart, 2007.

22 ■ Tobias Schmidt-Degenhard: *Robert Ritter (1901–1951). Zu Leben und Werk NS „Zigeunerforscher“*. Inaugural-Dissertation, Tübingen 2008.

23 ■ Astrid Ley Günther Morsch: *Medical Care and Crime. The Infirmary of Sachsenhausen Concentration Camp 1936–1945*. Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten 22, Metropol, 2007.

24 ■ Larry Gordon: Art or Part of History? *Los Angeles Times*, 2006. nov. 29., A1.; Steve Friess: History Claims Her Artworks, But She Wants it Back. *New York Times*, 2006. aug. 30., E1.

25 ■ <http://www.jweekly.com/article/full/10905/santa-cruz-woman-trying-to-recover-auschwitz-art/>

26 ■ *Kunst/Sztuka Auschwitz, Kunst in Auschwitz 1940–1945, Sztuka w Auschwitz 1940–1945*. Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oswiecimu, Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, Museumpädagogischer Dienst Berlin, Rasch Verlag, Bramsche, 2005. Ezeknek a képeknek, ahogyan a holokausztművészet egészének vizsgálata, elemzése csupán elkezdődött az elmúlt évtized során, s ahogyan az egyes lágergyűjteményei egyre hozzáférhetőbbé válnak, úgy tűnik ez a kérdés is ténylegesen kutathatónak.

27 ■ Georges Didi-Huberman: *Images Malgré-Tout*. Edition Minuit, Paris, 2003.

28 ■ http://en.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=8

kiállítva, ilyen ugyanis ebben az értelemben nincs. Az Auschwitz Múzeum ugyanis két dolgot jelent. Egyrészt a tábor egyik különös intézményét, az 1940-től Rudolf Höss parancsnok engedélyével működtetett múzeumot, amelynek története az elmúlt években került az érdeklődés előterébe, illetve lett interpretáció tárgya.²⁶ Ez az egykori múzeum, amelynek gyűjteményét – a 2005/6-os berlini, osnabrücki, lódzi vándorkiállítást követően – a közeljövőben mutatják be állandó jelleggel Auschwitzban, szinte kizárólag lengyel, orosz, német és egyéb nemzetiségű foglyok műveit tartalmazza. Tény, hogy zsidók a legritkább, szó szerint a legritkább alkalommal voltak olyan helyzetben, hogy a tábor területén legális körülmények között bármiféle műtárgyat hozzanak létre. Ahogyan Gottliebova Auschwitzban készült képei sem a tábor területén működő múzeum „legális” keretein belül készültek, hanem attól függetlenül, Mengele személyes „megrendelésére”. Szemben az 1940 és 1945 között készült, a tábori múzeumban elhelyezett alkotásokkal, ezeknek a vízfestményeknek a születésében semmiféle szerepe nem volt az önkifejezés, a dokumentálás, az emlékhagyás szándékának. Fizikai kényszer hatása alatt, az életbenmaradás érdekében készültek.

Nyilván ezért is oly fontos a mai múzeumnak, hogy egy (túlélő) zsidó foglyok műveit is a tábor területén fenntartott gyűjtemény részének tekinthesse. E képek ritkaság-, illetve dokumentumértéke éppoly drámaian nagy, mint annak a négy fényképnek, amely mindennek dacára, titokban a gázkamrák előtt készült.²⁷

A képek ma a 2003-ban megnyitott, *Szintik és romák nemzetiszocialista genocídiuma* című állandó kiállítás centrumában láthatók. A heidelbergi Német Szinti és Roma Dokumentációs és Kulturális Centrum által rendezett/szervezett kiállításnak múzeumpolitikai szempontból az egyik legnagyobb gyengesége az eredeti, egyedi (mű)tárgyak, illetve az egykorú dokumentumok szerény száma. A kiállítás jórészt egykorú dokumentumok fényképmásolataiból, illetve grafikonokból, kinagyított újságképekből áll. Ebben a kontextusban nyertek jelentőséget az egykor a tetthelyen, a valóban hosszú évtizedekre elfelejtett roma holokauszt, a Pharrajimos idején festett képek. Ezt tükrözi mostani interpretációjuk, amely az állandó kiállításon mint a magas kultúra kivételesen értékes, egyedi darabjait prezentálja őket egy szinte eltűzött, az értékességet demonstráló széles, biztonságos keretben, amely a Cartier ékszerboltjait idézi.

Amikor Gottliebova-Babbitt visszakövetelte a képeit, a szó jogi értelmében evidensen igaza volt: minden egyénhez köthető tárgy kívül esik a kollektív tulajdon koncepcióját feltételező restitúció keretein. Amikor a hosszú és áldatlan vita egy pontján a múzeum egyik jogásza azzal érvelt, hogy a képek eredeti tulajdonosa tulajdonképp az időközben elhunyt Joseph Mengele, akkor talán nem a megfelelő érvet használta, nem a megfelelő helyen. Gottliebova-Babbitt tulajdonjoga nyilván kétségbevonhatatlan: Mengele a képeket nem meg-, hanem elvette.

A múzeum érve a hely szellemének tiszteltben tartására épül, s ez az az argumentum, amelyet egyébként minden múzeum használ, amelyik elképzelhetetlennek tartja egy-egy mű visszaadását.²⁸ Az Elgin-márványok modern kori kontextusában a British Museum falai között eltöltött évtizedek igen tekintélyes korszakot tesznek ki, s a Lord Duveen építtette terem ma már a műtárgy esztétikai történetének, jelentéskonstrukciójának fontos része. Hasonló a helyzet a Zeusz-oltárral, amely a Pergamon Múzeum, illetve a Museuminsel nélkül számos jelentésréteget, kulturális gazdagságának fontos részét vesztené el.

Hasonlóan érvelt az Auschwitz Múzeum is, s eközben – számos jogi szakvélemény szerint – nyilvánvaló jogsértést követett el Gottliebovával, illetve lányával szemben, súlyos személyes fájdalmat és sérelmet okozott egy túlélőnek, s még azt sem mondhatjuk, hogy akaratlanul. Mindeközben okkal és helyesen követett egy elvet, amikor a holokauszt topográfiájának „érdekében” járt el. Gottliebova-Babbitt képeinek elvitele valóban olyan ponton sértené a múzeum bonyolult belső egyensúlyát, amely mindenki számára igen kényes kérdésekre utal. Ennek a múzeumnak a folyamatosan változó kontextusok, fogalmak között kell egyszerre megfelelnie a zsidó és nem zsidó lengyel szenvedéstörténet retorikájának. Auschwitz–Birkenau múzeuma ugyanis Oświęcimben áll. Másrészt nem kevésbé fontos, hogy különös és jelentős módon egy zsidó rabnak a fenti körülmények között készült képei a roma kulturális tulajdon és büszkeség elidegeníthetetlen tárgyai lettek. Azaz a képek visszaadása festőjüknek épp a restitúció elvei szerint sértette volna az univerzális roma közösség identitását. Ez a nem várt és nehezen prognosztizálható jelentésváltozás jól jelzi, miért kell végtelenül óvatosan és esetről esetre mérlegelnünk, amikor a restitúció kultúráját elemezzük.

BRUNO SCHULZ/DROHOBICS/JAD VASEM, JERUZSÁLEM

Rövid élete (1892-ben született, 1942-ben lőtték le) jelentős részét Bruno Schulz a többnemzetiségű galíciai városban, Drohobicsban élte le. Az egykori Jiddislandhoz, a mára nyom nélkül, teljes egészében elpusztított kulturális területhez tartozó város a XX. század elején a környék olajtermeléséből élt. Lengyelek, ukránok, nagyrészt jiddisül beszélő zsidók laktak a Monarchia keleti határán fekvő kisvárost. Schulz a modern lengyel irodalomhoz több személyes szálon kötődő íróként lengyelül tanított, németül tanult, mindennapjait a zsidó kulturális közegben élte, de jiddisül nem beszélt. Rajztanár volt a városi gimnáziumban, mind 1919 után, a független Lengyelország létrejöttékor, mind 1939 után, amikor Drohobicsot a Szovjetunió szállta meg, s az egyik napról a másikra Kelet-Galícia helyett Nyugat-Ukrajna egyik városa lett, és – a német megszállás éveitől eltekintve – ma is az. Schulz alkalmazott grafikusként is kamatoztatta képességeit a szovjet és a német időkben egyaránt. Így

került sor arra, hogy Felix Landau, a város Gestapo-parancsnoka által elfoglalt villa gyerekszobájában egy tündérmese jeleneteit fesse a falra. Ha a figyelmes olvasónak Landau neve kissé gyanúsra tűnik, nem téved: a Gestapo tisztje izraelita nevelőapja után kapta a nevét.

Ami a tündérmesét, illetve a művész grafikáiról ismert képi világát illeti, Landau keresve sem találhatott volna zavarbaejtőbb alkotót. Schulz írásai, de különösképp képi retorikája a szorongás és a pornográfia, a rettegés és a rokokó, a nyílt érzékiség és a szorongó rejtőzködés végletei között mozognak. A magyar nézőt Schulz rajzai Gulácsyra emlékeztetik, némiképp indokoltan, de meg kell jegyeznem, hogy a magyar művész képvilága gyermekien ártatlan a lengyel zsidó művész akár Foucault-illusztrációknak is beillő munkáihoz képest. A „rokokó romlottság” retorikájának, ikonográfiájának rafinált használata feltűnik a Landau által kisajátított villa falainak festményein is, amelyeket a megszálló szovjet csapatok annak rendje és módja szerint lemeszeltek. Ezzel a képek évtizedekre eltűntek a szem elől. Schulz végzetét Landau okozta: lelőtte egy másik SS-tiszt, Karl Günther ugyancsak zsidó fogászát, mire az – szemet szemért – az utcasarkon kétszer fejbe lőtte Landau zsidóját. A szemtanú Izidor Friedman szerint: „Te megölted az én zsidómat, én megöltem a tiédet”²⁹ – mondta volna Landaunak, aki amúgy 1983-ban halt meg ágyban, párnák közt Bécsben, tehát megérte, hogy egykori „védence”, pontosabban áldozatainak egyike komoly irodalmi hírnévre tett szert német nyelvterületen is.

2001. február 9-én Benjamin Geissler német dokumentumfilm-rendező és munkatársai a hajdani, Landau által kisajátított, amúgy tisztos Bauhaus modorú villaépületben több réteg festék alatt megtalálták Schulz falképeit. A felfedezésről Geissler beszámolt mind a lengyel, mind az ukrán hatóságoknak, így jelent meg a híradás a *Gazeta Wyborcza*-ban 2001 májusában arról, hogy a feltárt képek között ott látható Schulz üzeneteinek legtalányosabbika és -fájdalmasabbika is: az önmagát kocsisként ábrázoló művész arcképe. Az első pillanattól fogva vitás volt, hogy több egymás melletti kompozícióról, vagy egy egységes mű egyes jeleneteiről, fázisairól van-e szó. Nyilván csak a szoba egészének teljes restaurálása után lehetett volna látni, miként is tervezte Schulz az egykori művet, illetve volt-e ideje befejezni. Mindez azonban soha nem derült ki. Ugyanakkor megtalálásuk pillanatától fogva zavart okozott a képek helye. Felix Landau villáját, a nagyszerű költő és fordító, a Honi Hadsereg egykori tagja, a roma és zsidó kultúra iránt egyaránt elkötelezett, 2006-ban elhunyt Jerzy Ficowski³⁰ is méltatlannak találta Schulz műveinek bemutatására, s azt javasolta, hogy a közeli, múzeummal alakítandó egykori Schulz-házban mutassák be őket.³¹ Mind Giessler, mind Ficowski, illetve – mint a továbbiakban kiderült – számos Közép-Európa dolgaival foglalkozó, Schulz munkássága iránt maximálisan elkötelezett kutató számára kulcsfontosságú volt, hogy

a képek Schulz élete és meggyilkolása színhelyén, Drohobicsban legyenek láthatók. Csakhogy pár héttel a falképek megtalálásáról szóló cikkek, illetve Giessler Jad Vasemnek küldött e-mailje után Izraelből érkező szakemberek három képet kibontottak s magukkal vittek Jeruzsálembe. Pár nappal később a Jad Vasem sajtóközleményben jelentette be, hogy megállapodott mind a lakástulajdonosokkal, mind a helyi hatóságokkal, a képeket Izraelbe szállították, ahol a múzeumban lesznek kiállítva.

Pár napon, majd hónapon belül, eltérő nyilvánosságokban, feszültségekre valló nyilatkozatokra, aláírásgyűjtésre, tiltakozásokra került sor. Az érintett régiókban, kulturális terekben a Jad Vasem akciója – amelyet egy blogger az entebbei³² kommandós akcióhoz hasonlított – komoly felháborodást keltett: lengyelekből, ukránokból, Közép-Európa ügyeiben érintettekből egyaránt, függetlenül attól, zsidók voltak-e, vagy sem. A (izraeli terminussal) „diaszpórazsidóság” képviselői számára a Jad Vasem érve követhetetlennek bizonyult. A hosszú évtizedeken át szűk körben íróként ismert, és különösképp a kortárs lengyel kultúrában elismert Bruno Schulz kulturális hagyatékának tulajdona traumatikus kérdéssé vált, illetve traumákat okozott. Minthogy a galíciai tradíciókban érintett különböző nyelvi és kulturális közösségek mind sajátjuknak tekintették Schulz életművét, ellenségesen fogadták a Jad Vasem akcióját mint egy olyan univerzalista norma érvényesítését ebben a diskurzusban, amely szinte agresszívan esszenciális volt mindazok számára, akik Schulz művében, élet-történetében épp a kulturális sokszínűség, a tömény multikulturális hagyomány drámai metaforáját látták. A lengyel kultúra jeles képviselői, így a Schulz munkásságáért oly sokat tévő Ficowski számára is elképzelhetetlen, illetve elfogadhatatlan volt a holokauszt univerzális öröksége nevében fellépő szemlélet, amelyet a Jad Vasem képviselt – Közép-Európában. A folyamatosan traumákkal terhelt lengyel–zsidó viszonyt épp ezekben a hónapokban a Jan Gross könyve, a *Szomszédok* nyomán kiobbant vita uralta; 2001 júliusában avatták fel Jedwabnéban a lengyelek által elpusztított zsidók emlékművét – kifejezetten nehéz belpolitikai körülmények között. Kwaśniewski elnökként hivatalosan bocsánatot kért a zsidóktól a Jedwabnéban történtek miatt, s ez a politikai formula

29 ■ Ruth Franklin: *The Lost, Searching for Bruno Schulz*. *The New Yorker*, 2002. december 16.; Denise V. Powers: *Fresco Fiasco: Narratives of National Identity and the Bruno Schulz Murals of Drohobych*. *East European Politics and Societies*, 17 (2003), 4. szám, 622–653. old.

30 ■ Vö. Jerzy Ficowski: *Regions of the Great Heresy: Bruno Schulz, a Biographical Portrait*. W. W. Norton, New York, 2004.

31 ■ Powers: *i. m.* 632. old.

32 ■ http://en.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=8

33 ■ Összesen 24-en írták alá a Jad Vasemet a képek azonnali visszaszolgáltatására felszólító nyílt levelet, összesen 29-en, köztük a holokauszt kutatás nemzetközi hírű kutatói, a Jad Vasem melletti érveket felsoroló levelet (*New York Review of Books*, 2001. november 29. és 2002. május 23.).

Izrael államiságának idejében, nem egy virtuális térben hangzott el. Ebben a szűkebb kontextusban kell látnunk azokat az érveket, amelyek kétségbe vonták az Izrael állam egyik fontos, a holokauszt emlékezetének őrzéséről szóló törvénye alapján eljáró múzeum, a Jad Vasem jogát ahhoz, hogy egy adott kulturális terület egyik pontjáról elmozdítson az örökséghez tartozónak tekintett tárgyat. Ficowskinak és a Jad Vasem munkatársainak a falképek áthelyezésére vonatkozó javaslata közötti különbség mindössze pár ezer kilométer, de ez a távolság két eltérő rácsozatú kulturális térképnek, illetve térnek felel meg.

Mindenesetre az a tény, hogy a lengyel kultúra jeles képviselői Schulz művének visszaadását követelték, azaz azonnali restitúcióját, illetve hogy a vita a *New York Review of Books* hasábjain is folytatódott³³ – immár az angol nyelvű, amerikanizált holokauszt-diskurzus kontextusában –, mutatja, mennyire illékony és mulandó a kulturális tulajdon, az örökség fogalma, s hogy milyen különös tetten érni az örökség születésének pillanatát. Az egyik álláspont értelmében Schulz műve a közép-európai kulturális kontextus immanens része, míg a másik szerint olyan, a Gestapo által kikényszerített műtárgy volt, amelynek egyetlen releváns értelmezési kontextusa maga a holokauszt, s így értelemszerűen az annak emlékezetét megőrizni hivatott jeruzsálemi univerzális gyűjtemény.

Halála után hosszú évtizedekkel Schulz hagyatéka így lett egyszerre két, meggyilkolásakor nem is létező ország kulturális büszkeségének tárgya, tulajdona, elidegeníthetetlennek tartott része. 1942-ben Lengyelország már, Izrael még nem létezett, 1945 után, a két állam autonómiájának vissza-, illetve elnyerésekor viszont a város a Szovjetunió, 1989 után pedig a független Ukrajna részévé vált.

Ukrajna sem késlekedett, és szintén kulturális örökségének részévé nyilvánította Schulz műveit, további ékesszóló példáját adva annak, hogy a nacionalizmus identitáspolitikája teoretikusan milyen esszencialista, a gyakorlatban pedig mily komolyan és komoran kontextuális.

A Jad Vasem végül hosszú taktikai várakozás után, 2009 februárjában mutatta be a holokauszt művészete állandó kiállításának részeként Schulz három falképet, megfelelő kommentárok kíséretében. A jeruzsálemi Jad Vasem számára a képek értékét növelte, hogy nem utólag, s nem is máshol, hanem a holokauszt idején és az érintett területen készültek. Ilyen alkotás, mint arra Dinah Gottliebova kapcsán utaltam, igen kevés van. A Jad Vasem művészeti gyűjteményében egyszerre fontos a művek keletkezésének helye, ideje, illetve művészettörténeti minősége. S persze, amint azt Gedő Ilkának a Jad Vasemben őrzött nagyszerű rajzai is mutatják, e két szempont gyakorlatilag elválaszthatatlan.

A képeket – lengyel szempontból nyilván nyomasztóan – végül egy 2008-ban aláírt szerződés értelmében, Ukrajna nemzeti kulturális örökségének részeként, tartós letétként mutatták be az ukrán kul-

turális miniszterhelyettes jelenlétében. Ez a szerződés annyit jelent, Izrael utólag, hallgatólagosan tudomásul vette, hogy 2001-ben, mintegy a kulturális javak szabad mozgásának, tehát a liberális tulajdonfogalomnak a nevében cselekedve, jó néhány kollektív identitás büszkeségét megsértette. Csakhogy akiknek okuk s kulturálisan indokuk volt a felháborodásra, tehát a lengyeleknek, nem volt formális joguk a szerződésre. Ami történt, nem más, mint nyilvánvaló politikai megfontolásoknak megfelelő, különös játék a kulturális jogok, tulajdonok, örökségek fogalmával.

Ha Izrael a retroaktív igazságtétel logikáját követte, ami nyilván elfogadhatatlan volt a lengyel kulturális közösség számára, akkor ebben az eljárásban logikusan Ukrajna lett a partnere. Ha Izrael identitáspolitikájának lényegi normáit követve szerezte meg Schulz képeit, akkor Ukrajna mintegy véletlenül került az örökös, tehát a nagylelkű bérbeadó szerepébe. Nem pusztán az antikvitásból ránk maradt tárgyak esetében látjuk tehát, milyen virtuális, illetve kontextuális kései tulajdonlásuk fogalma. A „kulturális tulajdon” – a posztkoloniális korszak oly fontos művészetelméleti fogalma – épp abban nyújt segítséget, hogy felismerjük a hamis és reménytelenül üres univerzális tézisek metodológiai problémáját. Hiszen épp az a Lengyelország, amelynek számos képviselője képtelenségnek érezte, hogy Izrael mintegy kifosztotta őket, amikor az univerzalizmus és a retroaktív restitúció nevében meg-, illetve visszaszerezte a diaszpóra idegenné lett földjéről Schulz műveit – ami tényleg éppoly merész intellektuálisan, mint amennyire érthető erkölcsileg –, épp ez a Lengyelország érthetően, igen érthetően veszi semmibe Dinah Gottliebovának és örököseinek a személyes tulajdonukhoz fűződő jogát egy ugyan-csak normatív absztrakció nevében, amely erkölcsileg éppúgy érthető, mint muzeológiai szempontból. □