

GYÖRGY PÉTER

# BERLIN - (AZ EMLÉKEZET ÉS AMNÉZIA HELYEI)



...a járókelő a szó szoros  
és átvitt értelmében:  
elbotlik a múltban.

■ Egy lassan harmincéves mítosz szerint a modern művészet szelleme időről időre más, egymással élénk versengésben álló nagyvárosokban tűnik fel, mint az Serge Guilbaut 1983-ban megjelent könyvcímében is áll: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Hogy pontosan honnan is lopta el New York a modern művészet szellemét, az az Egyesült Államokban doktoráló francia művészettörténész könyvének negyedik fejezetéből „derül ki” (*Success: How New York Stole the Notion of Modernism from the Parisians, 1948*). Ez az eljárás nyilván részben a címadás marketingretorikai követelményeinek az eredménye: hiszen a könyv alapjául szolgáló doktori értekezés címében mindez még nem szerepelt (*Creation and Development of Avant-Garde: New York and its Ideological Fight with Paris, 1945-1948*). A nemes küzdelem a hidegháborús években a kommunizmussal versengő Nyugat vezető szerepéért, a kulturális dominancia birtoklásáért zajlott, s mindennek a kiindulópontja az akkortájt (még) magától értetődőnek tűnő hipotézis volt, miszerint Párizs, mint Walter Benjámín állította, „a 19. század fővárosaként”, magától értetődően képviselte az egyetemes modern művészet szellemét is. Magyarán az univerzális művészettörténet és -elmélet nagy narratívája mégsem választható el a kulturális földrajztól. Az Új szelleme mindig a kulturális térben keletkezik, sokkja egy helyen csap le, s onnan kiindulva hatja át a távolabbi régiókat: a szellemi divatok sajátos lökéshullámainak megfelelően. Nem pusztán arról van tehát szó,

hogy nem minden korban gondolható el minden gondolat, hanem arról is, hogy nem mindenhol gondolható el ugyanakkor ugyanaz.

Mindannak a mégoly vázlatos elemzése is, hogy a háború utáni New York, pontosabban az absztrakt expresszionizmus miként lophatta el Párizstól a modern művészet szellemét, messze túlmegy ennek a szövegnek a lehetőségein. Most csak a szempontunkból releváns kérdéseket, tágabb összefüggéseket jelölhetem, s nem rekonstruálhatom pontosan ezt a folyamatot, ahogyan azt sem, ami azóta történt, mindazt, amiért úgy vélem, hogy ma Berlin van azon, hogy – immár Londontól – ragadja, lopja el ezen szellemet. Ráadásul ez a verseny hosszú évtizedek óta egy önmagát folyamatosan újrarefektáló, egyre rafináltabb, építő jellegű városmarketing-stratégia része, s nem pusztán a tudomány- és művészettörténet belügye. Nem pusztán retorikai fordulat, ellenben valóban bonyolult ok-okozati összefüggések láncolata kellett ahhoz, hogy a modern művészet szelleme – mintegy az olimpia rendezésének jogához, kiváltságához hasonlóan – úgymond megszerezhető, majd tudatosan telepíthető is legyen.

Egyrészt nyilván számolnunk kell a mindenkori centrum és periféria tényével: a modern művészet világszellemének lokális képviselője csak metropolisokban elképzelhető, s a tulajdonképpeni verseny egyik lényeges pontja épp ebben áll: a globális médiatérben bizonyítani, hogy az adott város a világszínpad maga. Mikor, milyen feltételekkel lehet alkalmas egy város az egyetemes modernség eszméjének irigyelt képviselőjére, milyen gyakorlat kell mindehhez: ennek a belátásnak a tudatosulásáról, érdekek kérdéséről, a reflexiójáról is szól ez a történet. (Mely történet amúgy a múzeumok metamorfózisának egyik megkerülhetetlen kontextusa: ezek az intézmények többé nem az egyetemes művészettörténet gyűjteményéből vett mintát őriznek csupán, ellenben visszaadják a kölcsönt, azaz: komolyan befolyásolják egy-egy város fejlődési lehetőségét.)

New York esetében mindenekelőtt ott volt a direkt nagyhatalmi érdek: a CIA játéka az avantgárddal, a kortárs művészettel. Azon belátás, hogy a „művészeti szabadság” olyan nyugati jellegzetesség kell hogy legyen, amely millió és millió baloldali nyugat-európai, különösképp francia és olasz számára átélhetővé teszi, hogy a Szovjetunió nem elsősorban a náciakat legyőző, velük és értük harcoló szövetséges nagyhatalom, hanem a sztálinista rettenet világa. És a szocialista realizmus ennek a tömegekben kikényszerítendő percepcióváltásnak lett az emblémája.

A New York School, az absztrakt expresszionizmus talán soha nem lett volna a háború utáni Nyugat immanens értékének tekintett korlátozhatatlan individuális szabadság, a történelmi determinizmustól megszabadult psziché univerzális metaforája, ha a CIA egy gyengéd mozdulattal nem nyúlt volna Jackson Pollock háta alá. Pillanat műve volt, hogy az absztrakt expresszionizmus alig ismert (szélső)baloldalinak tekintett szubkultúrából az Egyesült Államok mintegy »hivatalos« festésze legyen, Pollockról pedig már a színes magazinok olvasói is tudták, hogy ő a 20. század legnagyobb festője.

Ezzel párhuzamosan számos anyagi tényezőt is meg kell említenünk: mindenekelőtt a telekárak és a művészeti világ (artworld) szabadságfoka közti szoros összefüggést, minek megfelelően: minél alacsonyabb az első, annál nagyobb a második. Az én értelmezésemben, ha ez megtörtént, akkor a nyolcvanas évek végétől London azért is lophatta el New Yorktól a modern művészet szellemét, mert az amerikai SoHo (South of Houston /street/) a neoavantgárd galériák negyedéből az »alternatív design« giccseiért rajongó felső középosztálybeli turisták célpontja lett. Azaz a SoHo története a városmarketing különös csapdájának megfelelően alakult. Minél jobban ment a kortárs művészet, annál jobban kiszorult saját helyéről, hiszen a telekárak emelkedésével a galériák is kénytelenek voltak egyre drágább művészekkel dolgoz-

ni, rafináltabb, kozmopolita stratégiákat követni, s nyilván egyre kevesebb kockázatot vállalhattak. Az egykori SoHo ikonikus hőse, Gordon Matta-Clark korai halála után hosszú évtizedekkel lett az egyetemes artworld figurája, majdnem sztár. Amire aztán kiderült, hogy New York imázsának talán nagyobb szüksége lenne a független művészet mítoszára, mint a ténylegesen elbűvölő pénzforgalomra, addigra késő lett. Mára a hajdani New York artworld kérlelhetlenül a felső középosztály kiváltsága maradt. Amikor az újrépített MoMA 2004-ben 20 dolláros belépőjegyekkel nyílt meg, akkor már csak a resignált kritikusok vitriolos cikkeit olvashatták mindazok, akik oda többé nem jutottak be. Mindez nem azt jelenti, hogy New York ne lenne továbbra is vonzó múzeumi célpont, ne nyújtana felemelő látványt, de az tény, hogy a helyben termelt s mégis univerzális hatású újdonság, a divatnál mélyebb trendeket diktáló művészet mintha lassan elkerülné. (Mindez persze részben megváltozik, ha a látogató kimegy a Queensbe, Brooklynba s végül a Bronxba áttelepülő galériákba. A hajdani reneszánsznak vége. Jeff Koonsból lett korszakos ikon: aki épp olyan cinikus, mint amilyen szellemtelen, ő maga sem más, mint a független művészet elárulásának a paródiája: kettős tagadás, dupla pszeudo.)

London persze nem volt olcsóbb New Yorknál, csakhogy a YBA (Young British Art) mozgalomnak tűnő rafinált nemzedék divatja épp a csúcsponton volt, s ugyan a kilencvenes években, Clinton korában az Egyesült Államok még változatlanul vonzó környezet maradt, számos szempont szólt egy európai come back mellett. Az ugyancsak angol nyelvű város, London gazdagságán, multikulturalizmusán, nyugalmán és sznobériáján túl is vonzó volt, mert különös módon mindaz, ami New Yorkban kínoosan emlékeztetett a független artworld mítoszána összeomlására, az itt már fel sem merült. New York a pénz uralomra kerülésének a metaforája lett, London viszont egyszerűen a pénz volt maga. Londonban a modern művészet helyett már kortárs művészetről volt szó, annak mitikus hőse pedig Damien Hirst lett: a pénz immár nem metaironikus fétisként jelent meg, mint Warholnál, hanem a maga nyers brutális erejével. A város kulturális tudatmérnökei, közgazdászai főlényesen tisztában vannak a művészeti, múzeumi iparág jelentőségével, ha valaki nyomon követi például a Tate stratégiáját, akkor pompásan láthatja ezt. Sir Nicholas Serota a Tate művek „elnök vezérigazgatója” egy globális iparág, a kortárs múzeumipar nagyszerű szelleme, aki kevéssé emlékeztet száraz és unalmas 19. századi elődeire.

Úgy vélem, hogy a következő állomás akár Berlin is lehet, illetve annak vagyunk a szemtanúi, hogy a város mindent elkövet azért, hogy afféle vándorszerlegként magához ragadja a modern művészet szellemét. S itt aztán nem pusztán pénzről van szó, hanem különösen érzékeny kérdések soráról. Berlin (főként a másik két városhoz képest) még mindig igen olcsó, azaz remek célpontja az Art-in-Residence programoknak, amelyek manapság a galériás kultúrával egyenrangú eszközei a városok identitáspolitikájának, illetve önreklámjának. Berlin: a birodalmi múltjától radikális távolságot tartó szövetségi köztársaság fővárosa, amelynek érdekei messze nem azonosak Münchenével, Kölnével, Frankfurtéval, Hamburgéval. Az új Berlin városmarketingjének alapvető normája a minden egyes pillanatban és minden újjáépített térben világosan érzékelhető radikális távolságtartás a III Birodalomtól. A kritikai emlékezet városi térben való megjelenítésének példátlanul tudatos programjáról van szó: ahogyan azt például a Museumsinsel egészének rendbehozatala, illetve a Neues Museum rekonstrukciója is mutatja. A traumatikus történelem minden nyoma ott van az épületen, a múlt radikális kritikája és fájdalom elválaszthatatlan, s a múzeum architekturális önreflexiója mintha a kortárs város alapvető jellemzője lenne egyben.

Mindez annyit jelent, hogy a mai Berlin újjáépítése és kritikai történeti archeológiája elválaszthatatlan: a város topográfiai és szellemi centrumában a Mahnmal, illetve az Unter den Linden maga és a Museumsinsel áll: a valóban példás gyorsaság-

gal és nagyvonalúsággal elköltött pénz eredményeként átírt tér. Az eredmény is látszik: a turisták tényleg előzőlötték a várost.

S ugyanakkor ugyanez a Berlin az amnézia városa is lett: mintha az NDK nem is létezett volna. Nem pusztán a Palast der Republik elbontásáról, tehát a Schloss Humboldt Fórumként való visszaállításának programjáról van szó: bár ez is számtalan vitát váltott ki. Ellenben a város keleti felének szimbolikus pontjai, emlékhelyei mintha nem is léteznének az új 1989 utáni kulturális térben. Maga az egykori Fal is mintha láthatatlan lenne. A Bernauer Strassén lévő Berlin Wall Memorialt számtalan vita után végül 2011-ben (sic!) adták át a közönségnek, de annak léte is a háttérbe szorult a fent említett kontextusok mellett. S mintha a Wende emlékezete abszurd módon épp a Stasi múzeumainál ért volna véget: amelyek igazán elfelejtett helyek, s épp ezért végtelenül vonzóak és felkavaróak.

Két emlékhelyről, illetve múzeumból van szó. Az egyik a Berlin-Hohenschönhausen városrészben lévő Gedenkstätte, amely a háború után létrehozott szovjet börtön folytatásaként kiépített Stasi-börtön helyén áll. A másik Lichtenbergben, az MfS (Ministeriums für Staatssicherheit) Zentrale üres épületeinek egyikében, Erich Mielke volt irodáiban, illetve annak közvetlen szomszédságában látható Stasi Museum. (Ha e két hely az elmúlt években valamennyire ismertté vált, azt elsősorban a *Das Leben der Anderen* című filmnek köszönheti, amelyben pár jelenetre mindkét helyszín feltűnik. Ám a mediális reprezentációnak nem sok köze van a valósághoz.)

Nem pusztán két, az eredeti helyszínen kialakított, mára leverően rossz állapotú emlékhely-múzeumból, hanem két, berlini léptékkal is hatalmas területen lévő, 1989 után kiürített épületkomplexumról van szó, amelyek egyes, igen szerény részei lassan átestek a „muzealizálódás” folyamatán, de legnagyobb részük ma is érintetlen, s igencsak kísérteties hatást kelt. A Hohenschönhauseni Gedenkstätte, tehát az egykori Stasi-börtön évtizedeken át „tiltott város” volt, magas falakkal elzárt titkos terület, melytől minden NDK állampolgár okkal félt. A börtönt a szocializmus évtizedei alatt kiadott térképeken üres fehér vakfolt jelölte, a berlini városi szövetből egyszerűen eltűntek az érintett utcák, a nevek: s nagyon helyesen a pusztasemmi maradt a papíron. Hohenschönhausenben az óránként induló csoportokat idegenvezetők kísérik, akik, mint az ottlétemkor kiderült: többnyire egykori elítéltek közül kerülnek ki, míg a területet őrző férfiak a hajdani Stasi alkalmazottai voltak: s a két csoport közt nem épp felhőtlen a viszony. Ez a tény – vagy mítosz, akármin is legyen – elég pontosan érzékelteti ezeknek az intézményeknek a társadalmi státuszát. Sachsenhausenben még egy ilyen gondolat kísérlet is értelmetlen: lévén hogy a volt koncentrációs tábor archaeológiai rétegeinek feltárása, illetve prezentációja az antifasiszta múltját demonstráló városmarketing fontos része s amúgy szakmai remeke.

Hohenschönhausen végtelen épülettengerében éppoly elveszetten bolyonganak a látogatók, mint Lichtenbergben, ahol miután megtekinthették Erich Mielke egykori irodáját s a szomszédos folyosókon lévő, minimális pénzről összebarkácsolt, szerencsétlen kiállításokat, ugyancsak magukra maradvá járhatják végig az amúgy nyílt területet, ahol egymás mellett sorakoznak a hatvanas-nyolcvanas években épült hatalmas, a szocialista realizmus, álfunkcionalizmus erődítványai. A kémelhárítás, a külföldre információgyűjtéssel, -őrzéssel, -archiválással foglalkozó intézmények, végtelen mennyiségű iroda, kórház, az egykori dolgozók saját lakótelepe, színház, vendéglő mind némán, üresen a sorsára vár. Köztünk szólván nehéz eldönteni, hogy melyik elgondolkoztatóbb: a zárt vagy a nyílt terület elhagyatottsága, de mindkét emlékhely, múzeum akaratlan időutazást kínál. S azt hiszem, ez a lényeg.

Mindenekelőtt: az a gyanú, hogy a két múzeumegyüttes évi költségvetése nem haladhatja meg például a Neues Museum vagy a Topographie des Terrors, tehát a volt

Gestapo-székház helyén létrehozott emlékhely pár négyzetméterének restaurálási költségeit, önmagában véve világos üzenet. A nemzetiszocializmussal való folyamatos (!) leszámolás az új berlini muzeológia alapvető mozzanata, a szocializmus (rém-ségeinek) emlékezete egyszerűen sodródik a múlt idővel. Előbb-utóbb csak elmúlik majd. Berlin kulturális terekben megjelenő identitáspolitikájának hű tükre ez a ket-tösség. A múzeumi terek kialakítása ugyanis a politikai döntéseket jeleníti meg, örö-kíti tovább, újabb és újabb nemzedékeknek adja a tudtára, hogy mint is kell érteniük az örökségüket. A Museumsinsel félreérthetetlen hely: a Bildungsbürgertum, a német politikai és kulturális identitás elválaszthatatlanságának kritikai demonstrálása. Ber- lin Kulturstadt: a kulturális kozmopolitizmus hozta el a város fénykorát, s ennek a szellemnek a restaurációja az egész város. Az újjáépítés során folyamatosan visszaté- rő vitákban a nagyság, a gigantománia, Speer és Hitler építészetének, illetve terveinek a tagadása merül fel: ha a 2007-ben átadott új üvegstruktúra, azaz a Hauptbahnhof, ha a Kancellária épülete vagy épp a Schloss újjáépítése a tárgy. A kritikai reflexió min- den térben, minden pillanatban, utcasarkon ott vár: az Unter den Lindenről a Topographie des Terrors felé haladó gyalogos végigmegy a Friedrichstrassén, s a java- részt lebombázott út minden egyes pontján gondosan megszerkesztett táblák emlé- keztetnek arra, hogy épp itt mi volt 1933 és 1945 között. Mintha Günter Demnig Stolpersteine-, botlatókő-projektjét, avantgarde emlékezetkultúráját követné Berlin. Aki itt él, naponta szembetalálja magát a múlttal, egészen pontosan a nemzetiszocia- lizmussal. (Demnig Magyarországon is követett projektje során a nemzetiszocializ- mus áldozatainak egykori lakhelye előtt egy 10-10 cm-es, a nevet, a születés és elhalálozás dátumát, helyét tartalmazó, fénylő bronzkövet illesztenek a járdába, hol is a járókelő a szó szoros és átvitt értelmében: elbotlik a múltban.)

Ami az NDK-t illeti, az kívül van a kulturális terek által kanonizált múlton.

S ez a kettősség nemegyszer szürreális. Berlin – Hauptstadt der DDR: ennek a mondatnak nyoma sincs a mai Berlinben. A Museumsinseltől pár méterre, a Spree partján, luxuséttermek között, a turisták kedvéért működik a DDR-Museum: amely a nosztalgia-giccs-turizmus lenézett helye. Az Altes Museum oldalában mindez tényleg alkalmas a kulturális megvetés, a múzeum és emlékezés általi megsemmisít-ésre. Hiszen a felejtés mellett ez a fajta emlékezetkultúra a múlt eltüntetését, dis- neylandesítését szolgálja: a DDR-Museum látogatói a folyamatosan újragyártott szovjet giccsok között tobzódhatnak: usanka, tányérsapka s többféle kis trabant vár- ja őket. A szomszédos Alexanderplatz ugyan még mindig a szocializmus akaratlan emlékhelye, de a globális kapitalizmus szemiotikája: évről évre tünteti el az egyko- ri rendszer nyomait.

Persze semmi sem véletlen: az NDK városi térből való kiszorítása pontosan meg- felel a két rendszer közötti politikai viszonyrendszernek. 1989 után nem két, addig eltérő módon létezett, tehát fragmentumként értett ország egyesült, hanem a Szövet- ségi Köztársaság mintegy kiterjesztette önmagát a volt NDK-ra, amely pár hónap alatt teljes egészében nem megszűnt, de el is tűnt. (Csak az üres épületek, a hatalmas bot- latókövek maradtak.) A német egyesítés a szocializmus bukását, illetve nyomainak lehetőség szerint radikális felszámolását jelentette. A berlini múzeumi emlékezet, il- letve amnéziapolitika hasonló megoldásokat hozott Drezdában is, ahol 2002-ben az árvíz után zseniálisan rendbe hozott Albertinum falai között bolyongó látogató ne- hezen leli meg annak a szocialista országnak a nyomait, ahonnan Gerhard Richter pályafutása elindult. Richter NDK-ban töltött szakmai életének újrafelfedezése nem véletlen indult el az amerikai Getty Foundation kereteiben: hiszen maga „a” német festő sem volt érdekelt abban, hogy a szocializmus alatti köztéri munkásságának em- léke előkerüljön. Nincs annál félreérthetlenebb, ahogy ő maga az amnézia érdeké- ben a restitútv cenzúra minden eszközét latba vetette, miközben munkásságában az

NS-Zeit iszonyata folyamatosan vissza-visszatér. (A Higiéniai Múzeum falain lévő, 1956-ban festett, utóbb 1962-ben, emigrálása után átmeszelt Lebensfreunde című freskója láthatóvá tételéhez nem járult hozzá.)

A múzeumi rekonstrukciók tehát – magától értetődő módon – soha nem függetlenek a városok politikai marketingjétől: attól a szereptől, amelyet azok maguknak szánnak, s amelynek reprezentációját ezektől az intézményektől elvárják. Azonban egy dolog az intenció, s egy másik a végeredmény. Mert az mégis letagadhatatlan, hogy a Museumsinsel a globális felső középosztály szent helye lett, s ez mindenféle szempontból értékes a város számára. Ahogyan az is vitathatatlan, hogy az új Berlin-imázs kulcsfontosságú intézménye a Daniel Libeskind által tervezett Jüdisches Museum, amely mára a leglátogatottabb német múzeumok egyike: számtalan iskolai busz áll az épület előtt, hogy új és új nemzedékek tanulják meg, mint s mit nem lehet többé soha.

S ennek a nagy és sodró erejű világvárosi történetnek az árnyékában ott van a volt NDK két horror múzeuma: elsősorban honi látogatókra számítva. (Hohenschönhausenben naponta egyszer van angol nyelvű vezetés, ami világosan mutatja a kül- és belföldi látogatók arányát.) Ahogyan én láttam, olvastam: ezek az emlékhelyek elsősorban azoknak fontosak, akiknek az NDK volt az otthonuk: gyűlölt és rettegett hely, de a világuk volt. És különös, abszurd módon, ha ugyanabban a városban élnek is, ahol egykor felnőttek, nem nagyon tudnak máshova menni, mint ezekbe – a berlini múzeumi szatenderdek szerint – minimum buherált, nyomorúságos kis múzeumokba, ahol igazán nem érezhetik azt, hogy a Szövetségi Köztársaság az ő szomorú életüket ugyanolyan komolyan venné, mint a nagy német történelmet. S ez éppolyan felháborító, mint amilyen szívszorító és persze immár magától értetődő.

A modernizmus szellemének megragadásért küzdő (olimpiát is ezért rendező) Berlin ismét világváros, s ezen szerepének megfelelően semmi dolga saját közvetlen múltjával: a szocializmus kisztílú nyomorával, mindennapi szenvedésével. Ironikus vagy sem: az univerzális politikai rendszer, az államszocializmus nyomai a mai Berlinben a lokális történelemhez tartoznak. Miközben egy új világtörténelmi korszak kötődik a berlini Fal leomlásához, Berlin–Hauptstadt der DDR korszaka múltó epizód lett, felesleges, szomorú s tán lényegtelen kitérő: amint azt mindenki láthatja, aki ma Berlinbe megy.

Így válik felismerhetővé, hogy a múltrekonstrukciók veszteségeinek terei végül költőiek lesznek – s elhagyatottságukban végtelenül vonzóak. Ez különösen zavarba ejtő, illetve elgondolkoztató két Stasi-intézmény esetében. A high tech múzeumi globális szatenderdjei szerint ami a modern művészet és kultúra univerzális keretein kívül, amúgy a városokban történt, az helytörténet, tehát lokális jelentőségű: szinte értelmezhetetlen, láthatatlan. Az eltérő értelmezési rácsok, léptékek között, szó szerint elvész egy város történelme. Ha a városoknak a globális médiatérben kell helytállniuk, akkor múltjukból mindössze az menthető át, ami ennek a virtuális világnak a szempontjából is értelmezhető. S mint látjuk: ami ténylegesen megtörtént, az pillanatok alatt eltűnhet, miközben ugyanabban a városban az emlékezetipar csúcstechnológiai intézményei működnek – tényleg remekül.

Kérdés, van-e átjárás a két szemlélet között.