

RANCZ MÓNIKA

## A MÚZEUM HELYE

### Kísérlet egy gadameri gondolat újrainvitására

#### A gadameri felvetés

■ Hans-Georg Gadamer az *Igazság és módszer*ben éles kritikát fogalmaz meg a múzeummal mint a képek helyével szemben.<sup>1</sup> A múzeumban, szól a kritika, az az esztétikai tudat munkál, amely a műalkotást elszigetelt eredeti működésének életvilágától, és ezzel együtt egy olyan beállítottságot követel meg a művekkel szemben, mely a pusztán szemlélésben jelöli ki a befogadás aktusának téjtjét. Az elizolált esztétikai tárgy mentes azoktól a történeti-konkrét létvonatkozásoktól és élő-keletkező folyamatoktól, amelyekben egy mű jelentést és jelentőséget nyerhet. Az esztétikai tudat létesítette fehér kockákba – éppen a tiszta szemlélet kedvéért – zárva megszabad a hatástörténeti játék, és a műalkotást az elmúlt, tehát a nem aktuális státuszába helyezi.

Gadamer nem a művek szemléletének és megőrzésének jelentőségét vitatja, hanem azt a helyet kérdőjelezi meg, amelyet a modern esztétikai kontextusban az elnyerhet. Rámutat arra a sajátos illúzióra, amit a múzeum mint gyűjtőhely teremt. A múzeumi tér ugyanis – miközben látszólag a semleges kiállítótér környezetét kínálja fel – elrejt saját gyűjtemény jellegét és eredetét, azt a tényt, hogy korábbi gyűjtemények gyűjteményeként működik, amik a maguk részéről „egy meghatározott, válogató ízlést tükröztek” – írja Gadamer –, szemben a modern múzeummal, amely „elpalástolja, hogy ilyen gyűjteményekből hízott nagyra – akár úgy, hogy az egészet történetileg újrendezi, akár úgy, hogy a lehető legátfogóbbá egészíti ki magát”.<sup>2</sup> A nagy intézmények saját univerzalitásuk vagy reprezentativitásuk igazolására azt a látszatot keltik, mintha itt szimultán össze volna gyűjtve mindaz, amit valaha művészetnek tartottak, és ezzel egyúttal művészetként is kategorizálja azt, ami terébe kerül. Így a művek egyszerű egymás mellé rendezése elrejt a gyűjtés esetlegességét, ízlésvezérelt jellegét. A művek ideje a múzeumi totalitássá merevedik, amely látszólag mindent felölel és szemlélhetővé tesz, amit másfelől éppen történetietlenségbe süllyeszt az, hogy itt többé számukra már nem telik az idő.

Az esztétikai tudat izoláló működése a műalkotásoknak nemcsak történeti, hanem az esztétikai vonatkozásait is érinti. Súlyos választóvonal keletkezik a valós valódisága és a kiállítótér mesevilága, élettől való távolsága közé. A műalkotás pusztán élmény, kellemes vagy éppen kellemetlen benyomás, játszadozás, gyermekese. Ha a valóság és a nem valóság dichotómiája mentén különítjük el a műveket a „valódi” dolgoktól, akkor a múzeum válik e különös szféra kizárólagos terévé. Gadamer figyelmeztet: ha így gondolkodunk, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy felocsúdhathatunk a műalkotások hatása alól, kijózanodhatunk varázslatukból, és ráébredhetünk a valós valódiságra.<sup>3</sup> Ha pedig már nem vagyunk bűvkörökben, a művek egyszerűen elveszítik érvényüket, igazságukat. A szép látszatok világában a művészet elveszti – a hermeneutika számára központi kérdést jelentő – igazságlehetőségét, és dekoratívvá, történeti kuriózummá válik, amely már nem képes megszólítani bennünket.

## Vesztőhely vagy egy új kezdet?

■ A múzeumi kiállítás tagadhatatlanul elválasztja a műalkotást attól, amit nem művészetként értünk meg. Az esztétikai tudat megkülönböztető tekintete meghatározza, hogy mi az, ami „csak művészet”, és mi az, ami már nem az. Bár beszélhetünk „múzeumfunkcióról”, arról a mediális szerepről, amit egy ilyen intézmény betölthet, amikor szelektálja, rendezi, kategorizálja, kiállítja és kutathatóvá teszi a műalkotásokat, mégis kérdés marad, hogy e megkülönböztető mozzanatok voltaképp megszüntetnek-e egy eleven viszonyt. A múzeum mint intézmény egyrészt megőrzi és bemutatja az alkotásokat, másrészt azonban megváltoztatja a feltételeket, amelyek között azok valamilyen helyet töltöttek be az életösszefüggésben.

Különösen élesen merül fel az esztétikai tudat kérdése az olyan művek esetében, amelyeket már eleve a képtári környezet viszonylatában hoztak létre. Tulajdonképpen a 18. századig ismeretlen az a gyakorlat, hogy képet alkossanak *pusztán* a múzeumi kiállítás kedvéért. A modern táblakép számára többnyire nincs előkészítve más hely, mint a múzeum vagy a galéria kontextusa. Ez lesz az az összefüggés, amiben minden egyéb vonatkozástól függetlenül megsejmelhetővé válik a mű. Így itt merül fel a leghangsúlyosabban a probléma: múzeumi használatában vajon a képnek milyen lehetősége van, hogy egy világegészhez, illetve ennek folytán egy igazságmozzanathoz hozzátartozóként értsük meg?

A kérdésre, ha teljes és kimerítő választ nem is adhatok, egy szempontot megemlíthetek, ami olyanként mutatja be a múzeumi kontextusban kiállított művet, mint amelynek helye és igazsága van. A hozzátartozás egy sajátos módjaként – az esztétikai tudat megkülönböztető intencióival szemben – a múzeumi összefüggésben való lakozás lehetőségét is felvethetjük. S hogyan vethetném fel ezt közelebről, mint egy konkrét műalkotás példáján?

Fontos először is hangsúlyozni, hogy a problémát nem az okozza, hogy különálló tér áll elő a képek számára, ami múzeumként elkülönül más életfolyamatoktól. A színház már az antik kultúra óta ismeri az olyan épületet, amit csak a játék kedvéért alakítanak ki, annak szükségleteit tartva szem előtt. Ugyanígy a vers szava is megkülönböztetődik annak a nyelvnek egyéb használataitól, amiben elhangzott. Gadamer érve szerint az elkülönülő bár szükségszerűen fennáll, másodlagos jelentőségű, ahhoz a hozzátartozáshoz képest, amit a művészet különállóságában is megvalósít.<sup>4</sup> A művészet idézőjeles, „mintha” valósága révén egyrészt olyan játéktér és -idő jön létre, ami sajátos és csak rá jellemző, elkülönülő tapasztalatot nyújt, amibe a játészó maga is bevonódhat (ti. a gadameri nálalétebe), másrészt azonban ez a mindennapisággal kontinuusként adódik, olyasmiként, ami folytatása annak, amit valóságnak értünk meg, és éppen jobban érthetősége miatt fontos.<sup>5</sup>

A művészet igazságtapasztalatának feltétele a játék kettőssége. Innen persze még feltételezhetjük azt, hogy a játékmozzanatot akár a múzeumi tér is támogathatja. A probléma azonban abban áll, hogy az esztétikai tudat megsérti a játék két oldalát, amikor egyrészt a régi műveket történeti lenyomatokként érti meg, olyasmiként, ami már nem kontinuus a jelennel, másrészt az új esztétikai környezetben keletkező alkotásokat a „csak művészet” (tehát álom, illúzió, nem valós) státuszára szorítja. Így a funkciónak megfelelően a művek helye is csak arra való, hogy megőrizze, konzerválja, elszigetelje a műalkotásokat azoktól a terektől, amelyekben az élő beszélgetés zajlik azokról a kérdésekről, amelyek ténylegesen foglalkoztatnak bennünket. A múzeumfunkció illetően való túlhajtása minden más szerep megszüntetését kívánja meg.

Talán innen már látható: mégis felvethető az, hogy a múzeum nem pusztán az esztétikai tudat játszóttere, amiben az végrehajtja szélsőséges megkülönböztető munkáját. A múzeum lehet sajátos lehetőség arra, hogy a műveket ne pusztán egy tudat tárgyaiként, hanem igazságtapasztalatként érthessük meg. Ezt a lehetőséget

abban látom, ha megkeressük a múzeumtapasztalat időbeliségét, időbelivé tételének lehetőségét, amit a szerialitás jelenségében és az ismétlődés temporális aspektusában le lehetünk fel.

### Az ismétlés hermeneutikája

■ Gadamer elemzésében az ismétlődés a művészet lényegi mozzanataként értett bemutatás jelenségéhez kapcsolódik: annak, hogy a művészetben valami előlép, lényegéhez tartozik, hogy újra és újra megtörténik. Természetesen „itt az ismétlődés nem azt jelenti, hogy a szó szoros értelmében megismételnek valamit, tehát valami eredetire vezetik vissza”.<sup>6</sup> Ezzel szemben az ismétlődés ugyanannak újként való visszatértét jelenti.

A szerző megvilágító példája az ünnep: a periodikusan ismétlődő ünnepek minden alkalommal másképp zajlanak le; bár nem mondanánk, hogy egy másik esemény, ami független az előzőtől, mégis valami olyasmi, aminek megvan az egyedülállósága. Ugyanakkor az ismétlődések vonatkoznak egy azt megelőző alapító mozzanatra, egy kiinduló szituációra, mégsem annak pusztá másolatai. Az eredeti fennállás valamiféle indok, ami magyarázza a ma ünnepét.<sup>7</sup> Ha ez így van, akkor nem csak az a kérdés, hogy miképp *volt*, hanem, hogy miképp van *most* a kortárs ünneplők számára. Következésképp az „olyan létező, amelyik csak akkor van, ha mindig más, radikálisabban időbeli, mint bármi, ami a történelemhez tartozik. Csak a levésben és a visszatérésben van léte.”<sup>8</sup>

A tranzitorikus művészetek<sup>9</sup> bemutatójellege könnyen illusztrálható az ünnep példájának alapján. Azok ugyanis az ismétlés élő tapasztalatát hordozzák, mely minden újabb előjövételében szükségszerűen másképp történik meg. Ugyanaz, mégis más – ez a paradoxon, ami jellemzi az alkotás jelenlétét. Gadamer számára a kép – mint a példaszerű statuáris művészet – létmódja kapcsán épp az lesz a kérdés, hogy az ismétlődésben való megújulásnak van-e, és ha igen, miféle alapja van.<sup>10</sup>

Ha úgy gondolunk a képtárra, mint lehetőségre, melyben a képi ismétlés megtörténhet, akkor a funkcióját sikeresen kibővítettük a pusztá megőrzés feladatán túl is. A múzeumban a művek ugyan bizonyos elhatárolódáson mennek át, ami elválasztja azokat az élet más területeitől. Ugyanakkor ezzel egy időben többfajta összefüggést is nyernek kiállítottságukban (olyanokat, amiket a helyel korábban rendelkező képek sem birtokoltak, a múzeumi létüket megelőzően). Az ismétlődést több aspektus szerint igyekszem meghatározni.

Triviálisnak, de vitathatatlannak tűnik az első szempont, ami annak a nyugtázása, hogy a kiállítóteret az ismétlés szervezi: több mű kerül egymás mellé, melyek egyeznek a minősítésükben (mindannyian eredeti műalkotások). Többek között az indokolja, hogy megjelenjenek a képtárban, hogy mindegyiket egyaránt műalkotásnak tartjuk. Olyannyira erőteljes a múzeum minősítő hatása, hogy felmerülhet a gyanú, pusztán attól lesz egy tárgy műalkotás, hogy bekerül annak terébe. A sok különbözőnek az egymás mellé való sorolása magyarázza tehát az összegyűjtés intencióját; az a tudat lép fel, hogy ebben az elzárt térbe kizárólag azt fogjuk látni, ami *mű*. Ezt a meggyőződést az esztétikai tudat radikalizálja, amikor azt állítja, hogy amit látunk, az kizárólag *csak* mű. Ehhez képest a hermeneutika kinyithatja a kérdést: a műveket az tartja össze, hogy egyszerre többek is, mint ami e szűkös meghatározásban látható.

Következtethetünk ezután arra is, hogy a képtár maga több, mint a képek pusztá egymás után való sorolásának tere. A múzeum egyfajta helyként kezd el funkcionálni, amikor megteremtí a lehetőségét, hogy a szemlélet révén részt vegyünk a mű tapasztalatában és összefüggésében. A nálalét megismétlődésének tere lehet a képtár, amelyben újra és újra másképp szólalhat meg a képi mű (de nem pusztán a néző szubjektív diszpozíciójának köszönhetően, hanem azért, mert maga az alkotás lép elő másképp). Az ünnep analógiájánál maradva, a szent hely párhuz-

maként képzelhetjük el a múzeumot, amit arra jelölnek ki és avatnak fel, hogy a konkrét hely- és időfeltételeket biztosítsa az általánosan értett alkalom számára. Ebben mindig újként áll elő az, ami a liturgia rendjében lényegében azonos.

Harmadrészt mondhatjuk, hogy a múzeum ma a szemlélet felavatott helye, és bizonyítéka annak, hogy a mű bemutatásra szorul: a hely, ahová kerül, mediális tér, mely közvetít, és keretezi annak jelentőségét és jelentését. Következésképp a múzeum lehetővé teszi, hogy a művek szeriálisan forduljanak elő, sorozatokba és variációkba szervezve, és így összefüggve egymással. Sosem a véletlen irányítja az elhelyezés rendjét, hanem a gondos kurátori elgondolás jelöli ki az egyes képek helyét – ezeket a pozíciókat elfoglalva pedig a műalkotások önállóan össze kezdenek függni egymással, és irányítják a szemlélő mozgását. A múzeum voltaképpen lehetősége, amit a hermeneutika számára előíranyoz, talán épp ebben keresendő: az ismétlődés helyét teremti meg, ahová visszatérhet a szemlélő a képekkel való találkozásra, mely képek sosem egy neutrális háttérben, hanem élő összefüggésben mutatkoznak meg, belehelyezik a befogadót abba a sajátos mozgás- és egyben vonatkozástérbe, ami csak a múzeumban teremthető meg. Ez persze nem ugyanolyan szerves elhelyeződés, mint egy használatba helyezett kép esetén (amit bizonyít, hogy a múzeumi környezetben könnyen át is helyezhetők a műtárgyak), mégis egy egyedi lehetőséget jelent, amit csak a képtár tud adni: annak látása, hogy a képek miképp vannak egymás között és egymással.

### A múzeum mint a szeriálitás helye

■ A hozzátartozás e különös nemében minden múzeumba került kép részesül. Nézzünk erre egy példát. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményének egyik alkotását fogom abból a szempontból megvizsgálni, hogy miképp találja meg helyét egy kiállításon. Vera Molnár magyar származású francia művész hat lapból álló sorozata, mely *Anyám levelei* címen ismert, a Szépművészeti Múzeum időszaki kiállításán volt látható 2024. április 25-e és szeptember 15-e között. Világos, hogy ezeket a műveket a múzeumi környezetbe nem egy korábbi lakozás állapotából telepítették át, nincs számukra egy eredeti hely, amelynek számára készültek volna. A hely számukra egy mindig újként kialakított, változó környezet és idő, aminek megalapítása kreatív, kurátori erőfeszítés eredménye. Azonban a képek itt saját szerepük betöltésében csakúgy, mint például egy templom szakrális közegében funkciót ellátó mű esetében, nem pusztán illusztratíván vesznek részt, hanem gyarapítják azt, amiben részesülnek. Számomra most éppen e második fajta részesülés válik kérdésessé.

A múzeum a grafikai tér 2023-as megnyitása óta rendszeresen állítja ki gazdag Grafikai Gyűjteményének darabjait időszaki kiállítások keretében. Szükségszerűség a gyűjtemény számára, hogy csak időszaki és ne állandó tárlatokat szervezzen, ugyanis a grafikai munkák többsége olyan érzékeny anyagokból készül, mint a tinta, a grafit vagy a papír, amit védelmük érdekében csak rövidebb időszakokra lehet kiállítani. A grafikai kiállítótér nagyszerű példája a múzeumban helyet kapó művek vándorlásának. Ezek időnként más konstellációban mutatják meg maguk, és útjaik során újszerű kapcsolatokba lépnek. Egy-egy jelentős időszaki kiállítás, mely több múzeumtól kölcsönözve alakítja ki a tárlaton látható képek sorát, lényegében új értelmi keretet állít fel az adott téma számára. Ebben a keretben a művek szeriálisan függnek össze, vagyis egymással valamilyen ismétlődő összefüggést mutatnak. E térben az egymástól világosan elkülönülő darabok újra és újra lefolyó egységbe szerveződéséről van szó.

A gyűjtemény második kiállítása a *Folyt. köv. Sorozatok, variációk, ismétlődő mintázatok a 16. és a 20. század grafikai művészetében* címet kapta, és a minket is foglalkoztató kérdést, a szeriálitást tanulmányozta. Ahogy a cím mutatja, a tárlat a választott témát egy kontraszt alapján mutatja meg, mely során két időt igyek-

szik egymással párbeszédbe állítani: a 16. század munkáit, amikor először érvényesülnek az önálló (tehát nem illusztrációnak szánt) szériák, illetve a 20. század grafikai sorozatait, amelyek újszerűségét az ipari sokszorosítás térnyerése és a képkalkotás forradalmian modern felfogása biztosítja.<sup>11</sup> A két korszak a sokszorosítás és a sorozatiság kérdésében egy-egy új paradigmát hozott, aminek megközelítéséhez a kurátorok, Bódi Kinga és Kardos Eszter művészettörténészek hangsúlyosan nem egy történeti perspektívát választanak, hanem a munkákat az összekapcsolódások és az oppozíció logikája szerint rendezik többdimenziós viszonyokba. A szerialitás témáját feldolgozó kiállítás maga is szerialitásokban gondolkodik.

A tárlat elsősorban a különböző nyomótechnikákkal készült munkákat helyezi előtérbe, de más képzőművészeti alkotásokat is megmutat, mint a „sorozatművészet” részét. Megfontolandó a fogalom kiterjesztése egy szélesebb, az előbbieken javasolt irányba, hogy a múzeumfunkciót pozitív lehetősége felől megérthessük. A sorozatművészet a képtári összefüggésében állhat elő, abban a dialogikus térben, ami szükségszerűen rendet hoz létre, egy értelmi hálót alapoz meg a művek számára. Ez persze nem azt jelenti, hogy a képek ne fordulnának elő sorozatokban a múzeum terén kívül, hanem pusztán azt, hogy ott a sorozatiságnak van egy sajátos szerepe és hangsúlya. A szükségszerűség itt azt jelenti, hogy a művek az ismétlés, a variációk, a változatosság és a rendszerezett struktúrák folytán újszerű hozzátartozásokat nyernek el, aminek megalapozása minden kiállítás sajátos feladata. A képtár tehát, mivel sorozatokban állítja ki a művészeti anyagot, lehetővé teszi új értelmi dimenziók megalapozását, amit a művek önmagukban nem nyitottak meg. A művek hozzátartozása egy sorozathoz nem mellékes körülmény: a mű kapcsolódása egy gyűjteményhez és egy tárlathoz egy helyet alapoz meg számára. A hely a múzeumi összefüggésben egy eleven, dinamikus közeg, amely igényli az újszerű kapcsolatok állandó képződését.

A múzeum bemutatótevékenységének logikáját a sorozatiság határozza meg, mely játékra hívja meg a szemlélőt. A szemlélő tehát mint játészó bele van vezetve az értő tevékenységbe. A lehetséges összefüggések megértése azonban nem kizárólag saját teljesítménye lesz, hanem a múzeumi tér és idő fogja őt mozgatni. Az esztétikai tudatot akkor van lehetősége meghaladni, ha komolyan veszi a játékot, ami így több mint „csak játék” vagy „csak művészet”. Összegezve tehát a művek részéről egy sorozatviszony, a szemlélő részéről pedig egy játékviszony kiképződése lesz az a lehetőség, amit a múzeumi *hely* nyújt.

Térjünk át a sorozatiság meghatározására, ahogy a Grafikai Gyűjtemény kurátorai segítenek definiálni nekem. A katalógus azt bocsájta előre, hogy elsődleges „értelemben sorozatnak nevezzük minden olyan, több önálló elemből álló egységet, amelyben a részek egymással valamilyen szempont (tematikai, vizuális stb.) szerint összefüggnek”.<sup>12</sup> Ez a klasszikus értelmezés jelentősen kibővül a 20. századtól kezdődően: „ma a szerialitás ernyőfogalma alatt értünk minden narratív, kronológiai, tematikai, vizuális szériát, nyitott műegyüttest vagy zárt ciklust. Szeriális munkáknak tekintjük továbbá a szín-, forma- és témavariációkat, különböző kombinációkat, permutációkat, elforgatásokat, ismétlődéseket, repetitív megoldásokat, fázisátmeneteket vagy teljesen egyszerű, egymáshoz lazán kötődő, adott esetben a sorrendiségen szabadon változtatható egymásutániságokat.”<sup>13</sup>

A szerialitás rendkívül tág fogalmába az ismétlődés bármely formáját beemelhetjük, amely valamilyen keret egységes rendjébe hozza a repetitív formát. A rendszerszerű vagy rendszeres vizuális gondolkodás eredhet az alkotó vagy a kurátor tevékenységéből, nem kizárólag jelleget, hogy a véletlen kihasználó alkotói folyamat vagy tudatos szerkesztés felelős-e a létrejött mintázatért. A szeriális alkotás felhívás a szemlélő számára, hogy ő maga ismerje fel az összefüggést, mely így nyitottak lesz akár az átértelmezésre is. Az értelem nyitottsága a rendszer bizonyos zártásával kapcsolódik össze.

A szerialitás pontosan jelzi az ismétlés természetét: a korábbi paradoxonhoz fordulhatunk, az „egy és ugyanaz, mégis más” elvéhez. Az ismétlés ugyanis nem lehet a tökéletesen azonos produkciója; az egyes másolatok, amik létrejönnek, ugyanannak a másképp való visszatérései. Egy klasszikus sokszorosító eljárással készült alkotás sosem egyszerű másolat; minden ismétlés tartalmaz valamilyen eltérést, ami a darabot egyedivé teszi. Akár a használt anyagok, akár az elkészítés (például a festékezés vagy nyomtatás) folyamata különbséget fog tenni a sokszorosított példányok között. Csak a modern nyomdatechnika ígérheti a tökéletes azonosságok megvalósítását. De ez az ideál egy gép megvalósítása lehet; a maradóktalan azonosságban találni valami elidegenítő és embertelen vonást, olyannyira, hogy az ember által kalibrált gép többnyire maga sem képes létrehozni a tökéletes egyformaságot, és a példányok ugyancsak szerialisak, másolatlétükben különbözőek lesznek. A modern művész a kombinációk, variációk és az ismétlődés különböző nemeit a képi rend előterébe emeli, gyakran a figuralitást nélkülöző képeken a ritmikus formákból alakítja ki a látványt. Úgy tűnik tehát, hogy a szerialitás az eltérők egységét és az egységbe rendeződés ritmikusságát jelenti.

### Az ismétlés levelei, levelei, levelei

■ Nézzük meg közelebbről a grafikai kiállítás egyik központi darabját, amelynek tárgyalása által további következtetésekre juthatunk a szerialitás kérdésével kapcsolatosan. Vera Molnar műve centrális a fentebb elemzett kiállítás szempontjából már az elhelyezése folytán is: épp a határvonalat képviseli a régi és az új alkotások között, mintegy elválasztó a két beidézett kor számára, hiszen közvetlenül a 16. századi művek után következik, tőle indul a modern sorozatművészet alkotásainak sora.

Az átvezető jelleg másodsorban technikájában is visszaköszön: a hat egyesével kiállított lap szitanyomattal készült, ami egy hosszú történettel bír, de a modern művészek által is igen kedvelt sokszorosító technika. A szitanyomat még egy kézi vagy gépi eljárás, amely a modern nyomtatási technika automatizált, digitálisan vezérelt rendszerei előtt létezett. A mű azért lesz végül is radikális határjelenség, mert az eredetijét, amelyről a nyomatok készültek, számítógépes tervezéssel hozta létre az alkotó, ami alapján a kiállításon is látható szitanyomatokat állította elő.<sup>14</sup> Az *Anyám leveleinek* lapjai tulajdonképpen két technikát és ezzel két időt ötvöznek úgy, hogy mindkettő teljességében jelen van.

Az átmenet harmadik formája a képen látható tartalmi elemeket érinti. A hat lap mindegyikén szorosan rendezett, sorokba állított mintázatokat látunk, amelyek az emberi kézírásra emlékeztetnek. Erről a cím is biztosít, amikor úgy értelmezi a betűket nem tartalmazó, pusztán rendezetlen vonalak ritmikus ismétlődését magába foglaló képet, mint egy levél sorait. A kettőség ebben a mozzanatban is utolérhető, ami harmadszor is átvezető jellegűvé teszi a kiállításon belül ezt az alkotást: szó szerint az emberi kéz nyoma látszik – legalábbis megidézettként – a művön (ahogy ez minden régi művet jellemez a tárlaton), míg az teljes mértékben egy gép megvalósítása (ami csak az új művek számára lehetőség). Molnar műve a két világ között fekszik, megjelenítve a két időt, ami hozzájuk tartozik.

Az *Anyám leveleit*, csakúgy, mint ahogy a kiállítást magát, a kontraszt szervezi. Eddig láttuk, hogy a régi és az új, az emberi és a gépi, az idegen (kézírás) és a saját (újraalkotás) pólusai jelennek meg. Ebbe a felsorolásba illik az a tény is, hogy a hat lap fokozatosan sötétedő tintával írt sorokat mutat, ami eredményeképpen három világoskék és három sötétkék képet kapunk. Ugyanígy graduálisan változik az „írás” rendezettsége is, a szabályosnak tetsző soroktól az egészen kaotikus írásképig mozdul el. Ellentét áll fenn a képen azért is, mert miközben az emberi kézírást imitálja, voltaképpen egy algoritmikus folyamat eredménye. Molnar alkotómódszere ugyanis abban állt, hogy véletlenszerű vonalakat generált számítógépes

program segítségével. Már-már ironikus szembeállítás ez, amiben egymással feszültségbe kerül a nyelv értelmessége, mely az írásban kifejeződik, és az algoritmus teljes mértékben esetleges formagenerálása.

A számítógép tudattalan, mechanikus működtetése eredményezi az írásképet, ami meg tudja idézni azt a szubjektív és élő nyelvet, amit az ember a levelezésben használ. A levél „szavai” voltaképp képként realizálódnak az alkotásban, mintha távolról és kissé hunyorítva néznénk rá, hogy ne maguk a leírtak, hanem azok vizuális hatása beszéljen. A levél műfaja azért is olyan mélyen személyes, mert az írás módja maga is jelentőségteli: jelzi egyrészt az egyén csak rá jellemző vonalait, ahogy megrajzolja a betűket, de mutatja azt a lelkiállapotot is, amelyben a mondottak megszületnek. A kéz apró remegését, az egyedi íráskészség vonalait, a hangulatok nyomait, a testre érzékeny írás formáit Molnar az algoritmus véletlenszerű generatív munkájával adja vissza.

E paradox jelleg a hiány jelenségének többszintű megteremtéséért lesz felelős. A hiány első vonatkozása az emberi alkotó kezé, melynek fizikai jelenléte oly sokáig nélkülözhetetlen volt a művészet számára. Molnar alkotásának fondorlata, hogy a gép mechanikus jelenléte mégis a személyes és szubjektív megalapozójává válik, a véletlenszerű mozzanat egy akarattal bíró szellem nyomaként tűnik fel. A mű ellenállást fejt ki a gépi eredetű művészet leértékelésével szemben. Ezzel együtt azonban a kompozíció és a hagyományos figuratív ábrázolás hiányával is szembesít, olyan technikával dolgozik, amely bár leveleket mutat, nem áll másból, mint kusza vonalakból, amelyeket papírra nyomtat. Csak a szemlélő értő teljesítménye, hogy mégis *mint valamit* látja meg a képet.

Másodrészt a képen a hiányzó emberi kéz mint az emberre való emlékezés idéződik be. A címmel összhangban egy hiányzó anya jelenik meg, aki levelet ír, mert nincs jelen, messziről küldi saját maga helyett írását. Talán már levelet írni sem tud, és éppen ezért kell e technikai megfogalmazásban újratemetni őt. A kép mint emlékhely a hiányt nem oldja fel, nem pótolja és teszi semmisé a távolságot, hanem éppen ekként teszi láthatóvá: halottként, máslétként, átváltozottként tárja fel.

A harmadik hiányforma rögtön az előbbihez kapcsolódik: a múlt idő az írásképp változásaiban áll elő. A kézirás fokozatos rendezetlensége a levélíró fokozódó lelkiállapotát fogalmazhatja meg, azt az utat, amit bejár a világos és átlátható formától egyfajta kaotikus, zavart állapotig. Nemcsak a betűk vonallá való átalakulásában adódik a jelentésvesztés, hanem a képek egymásutániségében is előáll az értelem fokozódó halványulása. A folyamatot a kiállítás látogatója maga is átéli, hiszen a tér kialakítása olyan, hogy a lapokat nem tudja egyetlen pontról kényelmesen belátni. A képek úgy mozgatják őt, hogy magának is el kell vonulnia az egyes lapok előtt, meg-megállnia a különbségeiket latolgatva, majd rendre tovább kell mozdulnia a következő felé. A szemlélő tehát nemcsak térben, hanem időben is meg van határozva, elidőzésre van készítve.

A hiánymozzanatok megfogalmazása a műben a szintén több szinten jelentkező ismétlések formájában történik meg. Az alkotói folyamat két értelemben is ismétlésszerű. A művész édesanyjától az emigrálása után kapott, a vasfüggöny másik oldaláról érkező levelek alkotják azt a személyes tapasztalatot, amelyet később lefordít a gép nyelvére. Úgy nézi az édesanyjának – az idő teltevel egyre olvashatatlanabbá váló – leveleit, mint belső, benne megképződő képet, amit mintegy megismétel és kivetít egy másik médiumban. De maga a létrehozás módja is ismétlésszerű: minden lapot mint egy-egy új kísérletet ír le, amelyben mindig másképp fogalmazza meg a levelek látványát.<sup>15</sup> A Szépművészeti Múzeum tárlatán látható sorozat hatot emel ki az eleve nyomtatási technikával sokszorosított, vagyis megismételt művekből. A széria hat tagja egymást ismétli meg hasonlóságában előálló variációkban, de az egyes műveken is ritmikus, repetitív formákat látunk. Minden említett kontraszt egyúttal visszatükrözi a kiállítás logikáját is, illetve pozicionál-

ja a Molnar-képeket a teljes tárlaton belül, egy olyan kontextusban, amelyben minden darab egy egész vagy széria részének tekinthető.

### A kísérlet lezárása

■ A kísérletben, hogy a múzeumból és a képtárról mint a művek helyéről új szempont szerint gondolkodjak, tudatosan nem léptem ki a hermeneutika által felkínált elméleti keretből, hogy más utakon jussak el a lehetséges megoldásokhoz. Úgy látom ugyanis, hogy az esztétikai tudat kritikájának kontextusában joggal fogalmazódik meg a gadameri felismerés a képek helyvesztettségéről, ugyanakkor éppen ez a kritika nyit lehetőséget arra, hogy továbbgondoljuk: létezhet-e olyan múzeumi helyzet, illetve maga a hermeneutikai szemlélet megengedi-e annak feltételezését, hogy megképződjön az a múzeumi tér, amelyet nem az esztétikai tudat határol be?

Egy lehetséges választ az ismétlés tapasztalata kínál, annak eseményszerűsége és nyitott struktúrája révén. E mozzanatot szemléltetni mi sem mutatkozott alkalmasabbnak, mint egy szeriális műalkotás értelmezése, ami éppen egy az ismétlés jelenségét tematizáló kiállításon kapott helyet, ennek folytán pedig gazdagon szemléltetni lehetett az ismétlés sokarcúságát. Sikeres volt a kísérlet? Ha igen, akkor majd megismételjük.

### ■ JEGYZETEK

1. Lásd Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja. (Ford. Bonyhai Gábor) Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 79.

2. Uo. 79.

3. Vö. uo. 77.

4. A hozzátartozás értelmi aspektusáról beszélve Gadamer kifejti: „Világossá vált: az utánzásban az utánzott, az, amit a költő alakít, amit a játékos bemutat, és a néző megismer, olyannyira nem egyéb, mint értelem, az, amiben a megmutatás jelentése rejlik, hogy a költői alakítás vagy a megmutatás teljesítménye mint olyan egyáltalán nem különül el. Ahol mégis megkülönböztetik, ott az alakítástól elkülönítik az anyagát, a »felfogástól« a költészetet. De ezek a megkülönböztetések másodlagos jellegűek.” Uo. 97.

5. A „mintha” játéknak e teljesítményét Veress Károly bontja ki részletesen egy tanulmányában. A szerző rámutat különösen a művészet játékaival szemben él az előítélet, hogy az egyfajta alternatív valóságot kínál, amely a fikció könnyedségével elszakad attól, ami reális és konkrét. Ugyanakkor lényegében minden játéksituációban fennáll egy csak a játék számára elkülönített tér (és vele együtt idő), aminek keretében felfüggesztődnek a szokásos szerepek és tevékenységek, a hétköznapi célracionális viselkedést felváltják a játékcélok. A hermeneutika újszerű meglátása az, hogy ez az elkülönülő másodlagos. Bár külön koordináták alapján állítódik fel a művészet világa, abban nem egy idegen vagy irreális lét nyilvánul meg, hanem az igazság egy kimunkált, világos, átlátható formája. Akár a játék, akár a műalkotás esetében a valós átváltozásával találkozunk, mely a maga átláthatatlan és zavaros voltából, ahogyan azt a mindennapokban találjuk, világosságra kerül. Lásd: Veress Károly: A játék mint átváltozás. In *Uó.: Lehet-e másként élni? Életgyakorlati kérdések*. Korunk Komp-Press, Kvár, 2016. 102–124.

6. Gadamer: i. m. 100.

7. „A visszatérő ünnep se nem másik ünnep, se nem pusztá visszaemlékezés egy eredetileg ünnepelt valamire.” Uo. 101.

8. Uo. 101.

9. Gadamer megkülönbözteti egymástól a tranzitorikus és a statuáris művészeteket. A tranzitorikus műalkotás pusztán az időbeliségben létezik, az előadás pillanatnyiségében, a szó elillanó temporalitásában vagy egy mozzanat lefolytában. A mű létmódja a változásban-keletkezésben levés. Ez jellemzi az előadóművészeteket, a szavalt költészetet vagy a zenét. A statuáris művészet ezzel szemben anyagban fog, térbeliségében nyílik meg egyfajta maradandó jelenlétben. Így példái lehetnek a festészet, szobrászat vagy más képzőművészetek. Gadamer azt kísérli meg, hogy e második típusnak is felvesse időbeliségét, s így a művészet tapasztalatát a maga *temporalitása* felől értse meg.

10. Vö. uo. 107.

11. Vö. Bódi Kinga – Kardos Eszter: *Folyt. köv. Sorozatok, variációk, ismétlődő mintázatok a 16. és a 20. század grafikai művészetében. A Grafikai Gyűjtemény Füzetek. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2024. 5.*
12. Uo. 6.
13. Uo. 6–7.
14. Az elkészítés mikéntjéről maga az alkotó beszámolóját olvashatjuk. Lásd Vera Molnar: *My Mother's Letters. Simulation by Computer. Leonardo 1995. 3. 167–170.*
15. Lásd uo. 169–170.

