Tartalom

LXIX. évfolyam, 12. szám / 2015. december

MÚZEUM – intézmény, idea, ideológia

TŐZSÉR ÁRPÁD	Múzeumok éjjele	3
HALASI ZOLTÁN	A buldo	5
NEMES Z. MÁRIÓ	Szent László és a kun esete Aquila János festészeti jegyzeteinek tükrében	14
PIERRE SENGES	Utolsó ítélet (részlet) (Fordította *Förköli Gábor*)	15
T. J. CLARK	Képek Madridban (*Puskás Dániel* fordítása)	20
JULIAN BARNES	Manet fekete-fehérben (Fordította *Mihálycsa Erika*)	22
U. A. FANTHORPE	Tudor államférfiak arcképei (*Puskás Dániel* fordítása)	32
MIKOLA GYÖNGYI	A múzeum mint hamisítvány és csapda (Virtuális séták Nabokovval)	33
KÁNTOR PÉTER	Egy fiatal párra	42
BARTÓK IMRE	Getshemane	43
TIM CONLEY	Hat álom a természetes kiválasztódásról (Fordította *Mihálycsa Erika*)	46
ÁFRA JÁNOS	A felejtés terei	49
IBOS ÉVA	A gyűjtés: életforma (Beszélgetés *Dr. Nagy Ádám*mal)	51
KISS ANNA	Belakni az idő nagy odvait	57
ANNA OSPELT	Gyűjtőszenvedély (Gyűjtők Liechtensteinből) (*Győri Hanna* fordításai)	58
IBOS ÉVA	Aki gyűjt, az tudja, olyan ez, mint az örvény (Beszélgetés *Nátyi Róbert* művészettörténésszel)	65
JÁSZAY TAMÁS	„Nekünk a szegediekre kell építenünk” (Interjú *Fogas Ottó*val, a szegedi Móra Ferenc Múzeum igazgatójával)	70

ÉBLI GÁBOR — Múzeumok a művészeti városmarketing szolgálatában (A kulturális turizmus hatása Velence kiállítási intézményrendszerére) 79

BILLY COLLINS — Újabb látogatás a Musée des Beaux Arts-ban; A Brooklyni Művészeti Múzeum (*Puskás Dániel* fordításai) 94

GYÖRGY PÉTER — A spontán múzeumok felé 97

LAKNER LAJOS — Kiállítható-e a háború? (Az erőszak múzeumi bemutatásának a lehetőségei) 109

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Kérgek (*Marczisovszky Anna* fordítása) 127

ILLUSZTRÁCIÓK — A címlapon és a 45. oldalon *Szotyory László* festményei

A 4., 13., 19., 48., 82., 83., 85., 88., 91., 112. és 126. oldalon fényképek *Velence város múzeumainak* állandó és időszaki kiállításairól (az archív és friss felvételek az intézmények engedélyével kerültek felhasználásra).

A 21., 31., 41., 50., 78. és 96. oldalon a szegedi *Móra Ferenc Múzeum* kiállítási programjait dokumentáló fotóillusztrációk.

TŐZSÉR ÁRPÁD

Múzeumok éjjele

Múzeumok éjjele, belépés a múltba grátis,
a sok poros pergamen – felettes énünk – oktat.
Tacitus: *Túléltük Tiberiust s Caligulát is,*

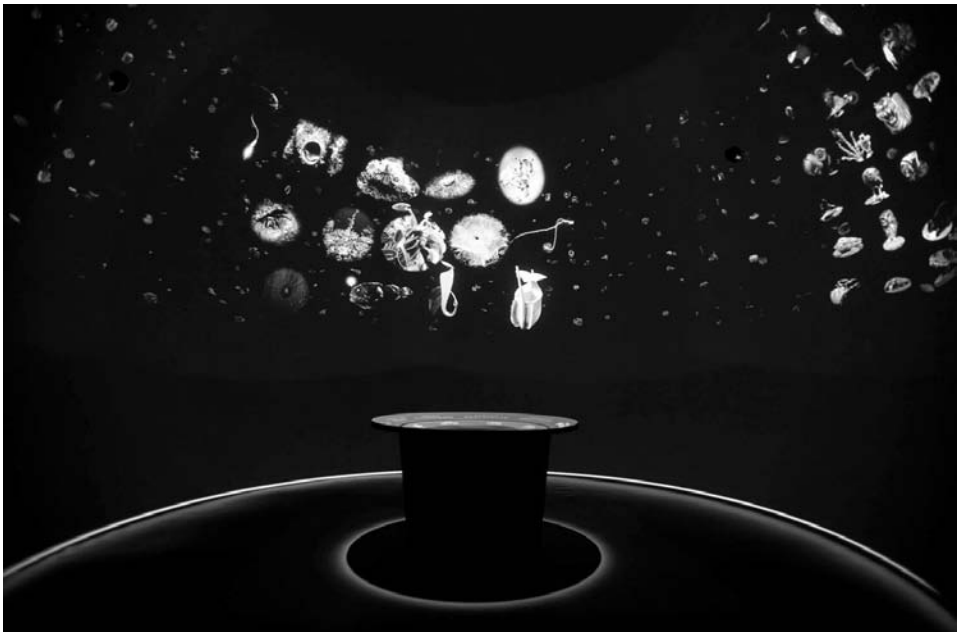
s Nerót is, de közben egész életünk eltelt. –
„Túlélünk" mi is! A múzeum félmúlt-osztálya
velünk, rossz felünkkel, bűntárgyainkkal eltelt.

Festmény a falon: Lenin emeli öklét
kimérten. – Kimérte, kilóra, őt is
a hentes történelem s a mérleg öröklét.

Isten meghalt!, az Embernek mindent szabad!,
szabadvers!, a disznók és csökött fajok szabadölése! –
dobozolva a tegnapi menő szavak.

S hátrább már csak tolongás – Vico-i hősök,
királyok, még hátrább istenek lépnek lábunkra,
járnak ki s be a mítoszokba az ősök.

Múzeumok éjjele – az eonok sora sólya,
gördülünk vissza a tengermély sötétjéig,
köröttünk mutánsok vak evolúciója.



LE STRATEGIE DELLA VITA OVVERO FORMA E FUNZIONE NEGLI ESSERI VIVENTI
Részlet az Életstratégia avagy az élőlények formája és funkciója című kiállításból
Velence, Museo di Storia Naturale
Fotó: Matteo De Fina

HALASI ZOLTÁN

A buldo

Csoda Bejrútban

A születésem utáni 742., vagy 782., nem, később, a 842. évben, bár talán mégis inkább valamikor 797 és 801 között, egy legénység és kormánylapát nélküli hajó jelent meg a Tirrén-tengeren és egyenesen a márványáról híres Luni felé vette az irányt. Luni, az ókori Luna, mely a változékony, de mindig kedves Holdról kapta a nevét, és századokon át szállította a nemes építőanyagot Rómának, egy ideje megrendelő nélkül maradt. Csak a népvándorlás pusztító vihara csapott át rajta többször, gótok és germánok képében, majd a longobárdok telepedtek rá, akik az előbbiekkel ellentétben előszeretettel építkeztek, csak nem hófehér vagy rózsaszín vagy égszínkék márványt használtak, hanem közönséges mészkövet, így hát Luni lassan az eljelentéktelenedés sorsára jutott. De még mindig volt benne annyi érték, hogy előbb az arabok rabolják ki, majd a vikingek osztozzanak a maradékon. A csapásokat a rendszeres nyári maláriajárványok tetézték. Jó keresztények lévén azonban a luniakat nem hagyta el a remény.

Ekkor jelentették a halászok a város püspökének, hogy különös hajó közeledik a parthoz. A mandulaformájú hajótest alig nagyobb egy halászbárkánál, latin vitorlája renyhén csüng, és az erős hullámzás ellenére méltóságteljesen siklik a vízen, de nem jön a part közelébe. Valami nagy csillogás árad belőle. Luni tengerre termett népe a csillogás szó hallatára fölszedte a horgonyt és nagy harci kiáltásokkal a jövevény hajóhoz evezett, bekerítette, aztán nem győzte dörzsölgetni a szemét. Mert a sose látott vízi jármű máris kívül került a körön, és bárhogy igyekezték part felé szorítani, rendre kicsúszott a kezük közül. Csáklyákat dobáltak rá, de csak a szomszédjukat csáklyázták meg. Nem tudták, honnan is tudták volna, hogy a szellemhajót a Szentlélek irányítja, a hajónak nem volt nyelve, hogy elmondja, a Szentlélek pedig nem állt szóba a luniakkal, megvárta, míg a luccaiak odaérnek.

A szárazföldön pár mérfölddel beljebb fekvő Lucca, amely lakói szerint a fényről kapta nevét, eredetileg mocsaras hely volt; évről-évre elárasztotta a Serchio folyó egyik ága, egészen addig, amíg Frediano, a vízmérnök püspök el nem terelte, új medret jelölve ki neki néhány gereblyevonással. A legénység nélküli hajó érkezésekor már az agilis Giovanni püspök intézte a város vallási ügyeit, és miután éjszaka álmában utasítást kapott a Szentlélektől, hanyatt-homlok sietett a tengerpartra. Csónakba szállva, a 89. zsoltár vonatkozó versét énekelve közelített a rejtélyes hajóhoz, amely csodák csodája elébe siklott, hagyta, hogy a luccai püspök kicsit bizonytalanul egyensúlyozva átlépjen rá, álmélkodva szemügyre vegye és partra tegye a szokatlan fényjelenséget okozó rakományt. Amíg az agilis Giovanni püspök lecsendesíti a háborgó luniakat, akik maguknak követelik azt a különös valamit, ami alig fér fel egy ökrös szekérre, a Giovanni püspökére, de egy kis fiolányi vértől máris megszelídülnek – nem csoda, hiszen az én véremről van szó, ami ekkor tájt még ritka vendégnek számít a nyugati városokban –, addig elmondom, hogyan került a hajóba az a lumineszkáló tárgy.

Egy sokkal későbbi krónika szerint két észak-itáliai egyházfi is részt vett azon a zsinaton, amelyet Iréné császárnő hívott össze a kisázsiai Nikaia városában, hogy véget vessen az értelmetlen tombolásnak, a bizánci múlthoz méltatlan, barbár képrombolásnak. A két egyházi méltóság, akikről csak háromszáz év múlva derül ki, hogy ott jártak, sőt egyikük püspök lévén annak a határozatnak a meghozatalában is részt vett, mely szerint ezentúl templomot csak ereklye birtokában lehet alapítani, püspök és diakónusa tehát a zsinat után a Szentföldre indult, hogy végigjárja működésem állomásait. Jeruzsálemben a Szentlélek tudatta a derék püspökkel, hogy szálláshelyüktől nem messze lakik egy ember, azt haladéktalanul keresse fel, és a nála lévő Krisztust helyezze biztonságba. Az illető (Nátánáél vagy Isszakhár, de hát nem mindegy?) közölte vele, hogy ez a Krisztus, amit lát, nem más, mint a Megváltó hiteles képmása, maga Nikodémosz készítette, a titkos tanítvány, hogy azok is tudják majd, milyen volt Jézus, akik nem fogják látni. Csakhogy, mesélte a képmás rejtegetője, Nikodémosz nem boldogult a munkával, az emberi képmás nem érte el a kívánatos isteni tökéletességet, ezért, látva, hogy délibábot kerget (engem), Nikodémoszt elhagyta ereje, elcsüggedt és elaludt. Álmában aztán Isten angyala egykettőre bevégezte a feladatot, amire emberkéz hiába vállalkozik. Nikodémosz felébredt és nagy boldogan elvitte falura egy barátjához a képmást, de attól való féltében, hogy a tökéletes mű a pusztulás martalékául eshet, készített róla egy másolatot, azt a fiára hagyta.

Két képmásom élt tehát a halálom után, hogy egészen pontos legyek, két faragott képmásom, mert elfelejtettem megemlíteni, hogy Nikodémosz szobrász volt, szemben Lukács evangélistával, aki még kisjézus koromban festett le anyám karján, valóságos lavinát indítva el ezzel a festők között, egyben meg is kötve a kezüket, mert nem nagyon merhettek eltérni ugye, a tekintélyes mintától, de az emberi lelemény nem ismer határokat: láttam olyan (persze, nem emberkéz által készített) képmást rólam, amelyik reggel hatkor szopósnak, kilenckor kisfiúnak, tizenkettőkor ifjúnak, délután háromkor érett férfinak mutatott, magam is alig akartam elhinni. Ellenben azt, ami a Nikodémosz által faragott egyik (vagy másik?) képemmel történt, kénytelen vagyok szóról szóra elhinni, elvégre nem történt vele egyéb, csak az, ami velem, a modellel egyszer már megtörtént.

Az történt, hogy a szóban forgó képmás (a képmásom) elkeveredett a nagy múltú föníciai, majd görög-római és nem oly rég még bizánci városba, a jogi iskolájáról méltán nevezetes Bejrútba, valahogy úgy, ahogy én is a papságáról nevezetes Jeruzsálembe, csak hát neki is sok mindent át kellett vészelnie, akárcsak nekem, három földrengést alig ötven év leforgása alatt, meg azt a két tűzvészt, ami a sorozatos földindulást mintegy keretbe foglalta, a városra zúduló szökőárról nem is szólva, és mintha mindez még kevés lett volna, a félig romba dőlt épületek közt istenképekre vadászva megjelentek a kalapácsos képrombolók – legalábbis a mindenható emberi képzelet így szőtte tovább képmásom evangéliumát. Bejrútból időközben nemcsak a híres jogtudósok haltak ki, hanem a lakosság tekintélyes hányada is, a valaha fontos kikötő, amelyen át Damaszkusz selyme vándorolt tovább, hogy barbár fejedelmeket ékesítsen a ködös napnyugaton, közönséges halásztanyává, kalózrévvé züllött, a selyemszövő szírek pedig tömegesen menekültek görög földre a betörő szaracénok elől. A bejrúti püspökség még így is működött, fantomszékhelyén kis létszámú arab helyőrséggel. Fölösleges lett volna erősítést küldeni a muszlim végekre, a bizánci képrombolók és képimádók végletes viszálya azt is elintézte a városból, amit a pusztító elemek esetleg megkíméltek.

Történt tehát, mondja a fáma (mert én ugyan nem), hogy egy keresztények által elhagyott bejrúti házba beköltözött egy zsidó, és ott a falon, vagy a fal előtt, vagy a szent sarokban meglá-

tott engem, azazhogy a Nikodémosz-féle változatomat. Mi van, ha most beállít hozzá egy hitsorsosa, ez volt az első gondolata, mi van, ha nazarénusságon kapják, ha lelepleződik mint titkos keresztény? Nekem esett, persze késsel, mire vér fröccsent a szemébe, és úgy érezte, megvakult. A félelemtől vinnyogva hívta hitsorsosait, ezzel másodszor is betelt az én keserű poharam. Mert ezek, a történet szerint (én biztos nem voltam ott), mindazt elkövették Nikodémosz remekművén, amit elődeik elkövettek volt rajtam, mielőtt megfeszítettek volna. És amikor már képmásom is megfelelően eltorzulva, sőt agóniában látszott lenni a kereszten, akkor a magukból kivetkőzött tettesek egyike ellenőrzésképpen belé döfött egy lándzsát, mire az ütött sebből vér és nyirok folyt. Erre azok (az emberi lelemény, ugye) elrohantak egy edényért, felfogták a fából folyó nedveket, és elszáguldottak velük a zsinagógájukba. Teremtő Istenem, akivel egy vagyok, már azt hinném, ezt Te sem gondoltad volna, amikor kezedbe vetted körződet és kimérted vele az egeket, és határt szabtál az embernek, amit nem léphet át, pedig megtörtént, megcselekedték, igen, megitatták az övéikkel!, és lám, közülük a bénák járni, a vakok látni kezdtek, a megszállottakat pedig hangos durrogással elhagyta a démon. És ahogy számos csodáim bármelyike után, itt is nagy számban tértek meg a Tebenned hívők, akik persze addig is Tebenned, vagy mégse? hogy is van ez? hányan vagy Te?, hányan vagyok?

Akárhogy is, a titkok sáfárai és az ígéret gyermekei gondoskodnak róla, hogy egyre többen legyek, annyian, hogy működésem a világban, mely tudvalévően nem az én világom, szép lassan kicsússzon az ellenőrzésem alól. Nikodémosz két faragványa is, lám, mire viszi – a bejrúti csoda forrása a császár hadizsákmányaként vonul be az ereklyékben dúskáló Bizáncba, hogy ott a hit diadalának érzését szórja szét apró szikrák, csillámok formájában, afféle lelki görögtűz gyanánt, gyógyítson és kábítson vagy hat emberöltőn át, majd a város latinok általi feldúlása során végképp eltűnjön a szemem elől. Testvér-művét pedig, a jeruzsálemi csodakorpuszt, amelynek elkészültét és feltalálását már elmeséltem, a szentföldjáró észak-itáliai püspök Jaffa kikötőjébe viszi, ott néhány személyes tárgyamat is elhelyezi benne, feltehetőleg a hátamon lévő titkos üregben, úgy is mint pár hajam szálát, néhány foszlányt a ruhámból, töviskoronám egy-két darabját, valamint egy-egy fiolát a vércseppjeimmel, majd a becses rakományt kalózoktól, araboktól, zsidóktól féltében az éppen arra járó üres halászbárkára teszi és jobb híján a Szentlélekre bízza. Vagyis Nikodémosz e szerencsésebb sorsú remeke az, amelyik, a luniakkal történt tengeri fogócskázást követően, a bizáncinál szerényebb diadalmenetben, ökrös szekéren bevonul Lucca városába – hogy aztán háromszáz évig ne is halljunk róla, ám hirtelen felbukkanjon az ismeretlenségből mint *Volto Santo*, Szent Arc, az én szigorú, de csodatévő arcom mása, amelyre királyok teszik le az esküt, és amelyet külön kis márványtemplomocska őriz majd a Szent Márton katedrálisban, hogy legyen hová tódulniuk, mint egy kis fiók-Rómába, fiók-Jeruzsálembe, a zarándokoknak.

Nikodémosz Gironában

A pontosság nem tartozik fő erényeim közé, de azért elmondom, hogy ugyanabban az évben, amikor Kasztília és León megcsalt királynője eredménytelenül próbálta kifüstölni volt férjét Burgos várából, a szeretője képével zászlóján harcba induló aquitániai herceg viszont elvette sógorától Toulouse városát, földi helytartóm pedig kiterjesztette védnökségét a szeretet nevében gyógyító ispotályos rendre, ugyanezen év szeptemberében a pisaiak, ugyancsak a Szentatya felhatalmazásával és áldásával kereszteshadjáratot indítottak a Baleárokra, ahol az

Ibériai-félsziget számos arab vagy berber kiskirályainak egyike uralkodott éppen, támaszpontnak használva a szigeteket az itáliai városokat rendszeresen fosztogató kalózportyáihoz.

A pisai expedíciós sereget, mivel az nem a Szentlélekre bízta magát, hanem közönséges kormányosokra és evezősökre, a tengeri vihar egy katalán városka mellett sodorta partra, és a keresztesek, azt hívén, hogy ez már Mallorca, az én nevemet harsogva indultak rohamra a segítségükre siető halászok ellen. A félreértések tisztázódtak, Barcelona, Girona, Cerdanya grófja (és házassága folytán immár Provence hercege) pedig, Ramon Berenguer, ezen a néven a III., aki később a Nagy melléknevet kapja, sietett szövetséget kötni a pápai lobogó alatt hajótörést szenvedett pisaiakkal, annál is inkább, mert jó kedvében találtatott; provanszál felesége egy hónappal azelőtt örvendeztette meg fiúörökössel. A vállalkozó szellemű Ramon a Gondviselés jelének tekintette a vihart, és elindította Katalóniát azon a felfelé vivő úton, amelyen tovább haladva akár Földközi-tengeri nagyhatalommá is válhatott volna, ha dédunokája pontosan száz évvel ezután nem bocsátkozik meggondolatlanul csatába eretnek alattvalói védelmében a birtokra éhes észak-francia lovagok ellen.

Nem várom meg, míg a pisaiak hazavitorlázva összetoborozzák a keresztes hadjárat itáliai résztvevőit, az első számú tengeri vetélytárs genovaiakon kívül szinte mindenkit mozgósítva a csizma nyugati felén, nemcsak a szomszédvár toscanai, de latiumi és dél-itáliai városokat is, bár elég gyorsan kialakul a példás összefogás – persze a pisai érsek vezetésével, aki követei útján jó előre letárgyalja, hogy a hadizsákmányból ki-ki a vállalkozásba bevitt tőkéje mértékében részesedik, valamint (ez a mézesmadzag) eredményes harc esetén megszerzi a jogot ahhoz, hogy kereskedelmi lerakatot nyisson a pisaiak újdonsült gyarmatain, szóval bármilyen gyorsan összekovácsolódik is a tengeri koalíció, nem várhatom meg mégse, míg közös céljukat elérve beveszik a kis Ibiza után a nagy Mallorcát, kiszabadítva a keresztény túszokat, foglyul ejtve a muszlimokat, hogy értük váltságdíjat szedhessenek, nem is keveset, a váltságdíjért folytatott alkudozás ugyanis még akkor is tart, amikor már ismét elveszítik a szigetek fölötti uralmat, annyi erejük pedig nincs, hogy egyhamar visszaszerezzék; hogy is várhatnék addig, amíg a Baleárokat visszavívó Jaime, a Hódító, Ramon ükunokája is felcseperedik, hiszen addigra már Dzsingisz kán is útra kel, hogy a nagysághoz szükséges kegyetlenséget megtanítsa alávetettjeinek, a katalánok viszont, akikről végre beszélni szeretnék, ezt soha nem tanulják meg.

Nem várok tehát, hanem elmondom, hogy a viharkárokat szenvedett pisai flotta némelyik hajóját ki kellett javítani: így esett, hogy egyes tiszteken kívül a legénység ácsoláshoz értő tagjai is ott őszöltek a katalán partokon, és amikor tengerészszokásukhoz híven vasárnapi miséhez készülődtek, de papjuk nem volt, Girona kíváncsi püspöke húzta ki őket a bajból; szólt a hangos Miatyánk és a Hiszekegy egyszerre katalán és toszkán akcentussal, és én, noha várattam őket és azóta is váratok mindenkit második eljövetelemmel, ott voltam velük, adtam nekik jelet, nem értették, csak érezték azzal a kérges lelkükkel, azzal az élő fával, amire egyszer csak figyelmes lett a püspök és mise után megkérdezte, ugyan ki faragta ezt a tetszetős Szent Sixtust, majd' megszólal – és el is vitte magával azt a legényt, aki, és nem is engedte vissza a hajóra, de gyalog sem, hogy a hazájába, Luccába mehetett volna, fonni otthon a selymet, mert Lucca időközben selyemnagyhatalom lett, vagy oszlopfőt faragni a Szent Márton katedrálisba, ahhoz a kápolnához, amelyben a *Volto Santo* lakott ez idő tájt; és sok-sok aranyat ígért neki Berenguer Dalmau püspök, mert így hívták, ha ugyanolyan élőre kifaragja neki a Szent Szüzet, mint a pisaiaknak a Sixtust. Enyhe volt a katalán ősz, a gironai dombokra települt, félig kész bencés monostorba rendszeresen beállított a püspök anyja, egy korát

meghazudtolóan fiatalos nemesasszony, kihozták neki az apát karszékét, órákig ült ott, mesélt a fiáról, akit a rend a messzi Namurbe küldött fiatal korában, aztán hallgatott, aztán folytatta, mondván, anyai szíve majd' megszakadt, azt hitte, soha nem tér vissza az ő egyetlen fiacskája, aztán hallgatott, aztán dúdolni kezdte, *hogy sírjam el a bánatom*, *nincs versemben, csak fájdalom,* és közben mosolygott – az elkészült képmás azonban valaki másra hasonlított.

A monostor harangtornyát építő lombard mesterek mindegyike a saját anyjára ismert benne, az ifjú Nikodémosz pedig, hadd hívjam így, a nevét ugyanis elfelejtettem, még ugyanennek az évnek a telén, látva, hogy innen egyhamar nem fog szabadulni (a püspök ugyanis meghagyta az apátnak, hogy fegyveresekkel kerestesse, ha elszökne), faragott egy János evangélistát is, arról a lovászfiúról mintázta, akivel a közeli kútnál találkozgatott, ezúttal azonban a szerzetesek hüledeztek, hogy vajon honnan ismerheti ez a pelyhedző állú *lambard* (mert nekik minden külföldi mesterember *lambard* volt) az ő testvérbátyjukat vagy testvéröccsüket. A Pireneusok felől már a hó szállingózott, de Nikodémosz, a lambard, nem törődve a téllel, csak a fák minősége miatt dohogva, hozzáfogott az én képmásomhoz is, hogy legyen végre valaki Gironában, aki az élők élete és a holtak reménysége.

Előbb a fejemet formálta meg életnagyságúnál nagyobbra, sajnos nyárfából, pedig tölgy is akadt bőven, csak nem volt elég száraz; amúgy szokatlanul keskeny, hosszúkás arcomat fül mögé fésült, vállra omló haj keretezte, ahogy már évszázadok óta (talán Ravennát kivéve) mindenütt, félig felnyíló szemhéjam látni engedte lefelé irányuló tekintetemet, szabályos metszésű, de nem túl keskeny orrom és húsos, de nem duzzadt ajkam közé hegyesedő, dús bajuszt faragott, egyébként jellegzetes szakállam ezúttal egyházatyákra emlékeztetőre sikeredett, az állrész szőrtelen területét elegánsan elválasztott, csigásan kifelé bodorodó két szakállág folytatta és zárta lent, messze a nyak alá nyúlva. Külön darabból faragott törzsemre köntöst adott, enyhén redőset, bokáig érőt, az igazlelkűség övével felövezve, kifaragta végtagjaimat, majd a részeket csapolással összeillesztve egybeszerkesztett mint valami bábut, kőrisből elkészítette a két gerendát, hozzá a négyzetes zárómezőket, ahogy akkoriban szokás volt, aztán ecsetet-festéket kért a barátoktól, kenyeret-bort vett magához, és bezárkózott egy hosszú hétre – akkor már böjt utóján jártunk, s mire eljött a nagyhét, üzent a püspöknek, hogy szeretne végre hazamenni.

Girona püspöke aznap nem celebrált misét, nem hallgatta meg a plébánosok panaszait, nem harcolt Vic, Ripoll, és Besalú grófjaival az egyház törvényes birtokaiért és azok jövedelmeiért, nem olvasgatta kedvenc könyvét, a liébanai Beatus testvér Apokalipszis-kommentárjait (az apokalipszis apróbb-nagyobb adagokban amúgy is szakadatlanul folyt), nem bocsátkozott kánonjogi vitákba, kizárólag az én képmásommal beszélgetett. Azután leválasztatott egy nagyobbacska helyiséget a püspöki palota egyik csarnokából, külön kulcsot készíttetett hozzá, és élete hátralévő 33 évének minél nagyobb részét igyekezett ott tölteni, az én társaságomban, senkitől sem háborgatva. A lambard Nikodémoszt, annak legnagyobb meglepetésére, tényleg elengedte, egy zacskó arany kíséretében, amit még a kikötőben elraboltak tőle, ezért gyalog tette meg az utat Luccába, ahol éppen katonákat fogdostak, őt is azonnal nyakon csípték, mehetett a közeli erődvárat védeni a pisaiak ellen, hogy mindjárt saját szemével lássa, amint a Bárány feltöri a második pecsétet.

Egy emberöltő múlva a püspök elindult az én mennyei atyámhoz; utódja, akire Girona egyházmegye összes gondján kívül ráhagyta még ezt a titkot is, mit sem sejtve nyitott rám, illetve arra az embernagyságú magánfeszületre, aki voltam; nem volt ott semmi, csak egy kar-

szék meg én, az Eljövendő, aki már eljövőben van, a keresztjéhez szögezve, mégis lebegő tartásban, kiterjesztett karral, mintha megállt volna az idő, és kezdetét vette volna az üdvösség korszaka. Nem ilyennek képzelt: először az suhant át rajta, hogy nahát, a Krisztus, de mégse, ez egy ázsiai, egy szír, azok viseltek ilyen köntöst, egy szír vagy egy mór herceg, vagy egy berber, jóképű, de milyen sötét a bőre, és ez a selyemkaftán vagy mi, nem zsidó ez?, rajta a sok-sok medálba foglalt növényi minta, igen, a córdobai emír követein látott ilyet, káprázatos volt, olyan vékony anyag, hogy áttetszett rajta mindenük, ahogy itt is, hát szabad ezt?, de szépnek szép, lehet, hogy mégis luccai selyem?, le se tudja venni a szemét róla, milyen könnyed az egész, pedig meg se tudná emelni, van benne valami mutatványszerű, hogy tényleg a hátán viszi a világot, a mi iszonyatos világunkat, velünk együtt, és egyhelyben lebegni látszik mégis, hiába van lábtartó a lába alatt, és mintha lefelejtették volna a szögeket a bokájáról, vagy azok kilökődtek maguktól?, és a tenyere se véres, és az arca is milyen nyugodt, istenem; nem, rosszul látja, olyan, mint a hirtelen felébredt oroszlán, mindjárt a karmai közé kapja a bűnösöket, a hideg lel ki ettől a komor, szigorú nyugalomtól, ettől a látszólagos nyugvástól, ami csak látszólag élet, valójában mégis halál, vagy fordítva?, persze hogy fordítva, hiszen minden élet halál és minden halál élet, csak az átmenet állandó, Krisztus is átment már mindenen, de nem, második eljövetelén még nem ment át teljesen, mert akkor vége lenne a világnak, végünk nekünk, ezt gondolta a püspöki utód, és ekkor kezdtek el kirajzolódni kissé elhomályosult szeme előtt a részleteim: hogy egyik szememről és foltokban a gyönyörű köntösömről is lepergett a festék, és a szú helyenként annyira átjárta állagomat, hogy az orrom hegye, a jobb fülcimpám és mind a két nagylábujjam hiányzott már.

Nem én sugalltam a püspöknek, hanem egy másik tanácsadó, talán a lelkiismerete, talán a félelem attól, hogy valamit egyedül látott meg, amit nem lett volna szabad, vagy épp a vakmerőség, hogy végre olyat mert látni, amit mindig is akart, vagyis a püspök redőkben aláomló önképe, annak minden ellentéte, és az ezt jelképező csomó, és az ennek nyomán elszoruló tüdő, az egyszeriben fullasztóan szűknek érzett (mert az idők teljességének szorításába került) világ pattintotta ki a püspökből a szikrát, amitől az én szír-mór-zsidó, vagy egyszerűen mediterrán változatom szórni, sőt árasztani kezdte a fényt, és bár ekkor a derék püspök-utód elvesztette az eszméletét, ettől csak még erősebb lett benne a bizonyosság, hogy ez a komor, ez a rettenetes fenség az, amit másnak is szemlélnie kell, ha együtt akar élni a folyamatos végidőkkel.

Csakhamar a gironai püspökség szinte összes parókiáján megjelent a köntösös Krisztus, a katalán *Volto Santo*, arról pedig már nem a püspök tehetett, hogy a másolatok sokkal gyatrább kivitelben készültek az eredetinél, néha rácáfolva az anatómia törvényeire, és a diadalmas Megváltó uralkodói arckifejezése sem éppen rémítőre sikeredett – ezek a helyi Jézusok inkább Vic, Ripoll és Besalú grófjainak vonásait viselték, mikor melyikét, a büszke fejtartás inkább a harcból győztesen megtérő nemesurakat idézte, mintsem keresztre feszítésem szomorú drámáját.

Költő a múzeumban

Kétezer éves koromban, már a reális, nem a hivatalos időszámítás szerint, mert az hat évet elvett az életemből, csak úgy, ripsz-ropsz, kíváncsi volnék, mit szólna, ha őbelőle szabnák le azt a hatot és hová tenné vajon, amikor annyira kényesen vigyáz minden percére, de hát az ember, ha isten, legyen nagyvonalú, az örökkévalóságból alátekintve ez nem is olyan nehéz – szóval, nem bánom, kétezer mínusz hat éves koromban egy költő barátom elhatározta, elza-

rándokol a barcelonai Katalán Múzeumba, hogy annyi gyatra minőségű képeskönyv után végre élőben megcsodálhassa az őt valamiért delejesen vonzó, környékbeli román kori freskókat és miniatúrákat.

Tizenhét órás buszozás után, Ausztriában épp előttük vitt az elalvó sofőr egy hatvan fős kecskeméti csoportot a szakadékba, Olaszországban magyarul sört követelő és nem kapó honfitársai kis híján meglincselték az autópálya pihenőjében a csaposnőt, a feketén csillogó Riviérára éjfél után nyílt kilátás, épp akkor volt ugyanis a nyolc óránként esedékes pisiszünet, de minden viszontagságért bőséges kárpótlást ígért a Katalán Múzeum – így az út végén, alighogy ledobta a szállodai szobában a két megtermett koffert, családját vágtára fogva, kialvatlanul és éhesen felhajszolta gyalog az autóút szerpentinjén a hegyre. Költő volt, félig a menny fia, akárcsak én, ezért nem riasztották vissza a kaptató felénél szembeözönlő patkányok sem, az útszéli fáról tört méretes ággal lépten-nyomon rásuhintott a patkányok tengerére, utat vágva ekképp magának és családjának; hajtotta a bizonyosság, hogy perceken belül az ígéret falainál lesznek, ahol minden kép felér egy imával és egy kúttal, amelyben az ember elmerülhet és találkozhat addig nem ismert önmagával.

Az épülethez vezető hosszú lépcsősorhoz érve emelte fel először a tekintetét, és első meglepetésében arra gondolt, hogy lám, nem csak a csodák múzeumát adatik látnia, még egy híres kortárs művész akciójának is szerencsés szemtanúja lehet, azé a művészé, aki öblöt, hidat, parlamentet, mindenféle történelmi jelképet pillanatok alatt elfüggönyöz, lefóliáz vagy ponyvazubbonyt húz rá, és mellesleg ugyanúgy hívják, mint engem. Aztán, még mindig abban a hitben, hogy ez is a művészi akció része, betűzni kezdte az épület homlokzatán lángoló piros betűs feliratot, amelyből kiderült, hogy a múzeum jövő tavasszal nyílik meg ismét.

Ekkor kezdett el fájni neki a tizenhét órás buszozás; itt a világ vége, és sehol a taülli Pantokrátor, meghalt a remény, és sehol a pandiurai siratóasszonyok, egy könyvbe zárt világban élek, ide lapozok és sehol a valóság, oda lapozok, ott is csak rossz reprodukciók! És mi lesz Lluís Dalmauval, a katalán Jan van Eyckkel? Költő barátomat, akárcsak engem, a variánsok izgatták, a szellemi források és kisugárzásaik, a szolgai átvétel és az egyenrangú változat különbözősége, és az egybevetésre az itáliai és francia mintákkal itt, a Katalán Múzeumban, tudta, bőségesen volna lehetősége – ezért vigasztalhatatlan volt.

Egy kis baráti szívesség sosem árt, úgy intéztem hát, hogy másnap, a Barrio Gótico sikátoraiban bolyongva egyszer ott teremjen előtte egy magánmúzeum; a plakát – rajta gótikus Mária, ölében a Gyermekkel, aki minden, csak nem gyermek – középkori anyagot sejtetett; erre már felcsillant a szeme, a következő pillanat pedig már ott találta abban a csarnokszerű első teremben, amelynek süllyesztett padlója, vakolatlan nyerskő falai olyan érzetet keltettek, mintha nagyobbfajta barlangba lépne a látogató: körben a fal előtt sorakozott néhány római szarkofág, néhány apró bronz Hermész és egyéb fogadalmi szobrocskák, egy monumentális bronz szobor lábfeje, és hosszú posztamenseken egy-egy mészkő, homokkő vagy márvány portré, nők, férfiak vegyesen; az egész ókori anyag nem volt több két tucat leletnél, ép darab alig akadt köztük, de ez a kis mustra is elég volt ahhoz, hogy a gyakorlott múzeumjáró, mint egy búvárharangban, aláereszkedjen abba a korba, ami a szeme elé tárult. Ez csak a belépő volt persze, afféle felütés, röpke nyitány a középkori gyűjteményhez, amely épp azt kínálta, amire költő barátom várakozása irányult, a katalán Eldorádót, ezúttal román kori és gótikus feszületeket, Máriákat végtelen mennyiségben.

Csakhogy a gyakorlott múzeumlátogató most, eltelve azzal a néhány római portrészoborral, nők és férfiak arcával, akik éppúgy lehettek volna kortársai, éppúgy szembejöhettek volna vele az az utcán, mint fordítva, ő legalábbis így érezte, a múzeum hosszú földszinti folyosójára lépve, egyszeriben mintha egy emberroncs-telepre vagy egy bábszínház kelléktárába érkezett volna. Számtalan életnagyságú (vagy annál valamivel kisebb) korpusz és feszület sorakozott egymás mellett a folyosó két oldalán, olyan zsúfoltságban, ahogy a sziklapárkány peremén szorongó költöző madarak. Nyilván a szűkülő távlat is hozzáadta a magáét, ezért a látogató még inkább úgy érezte; nem is madarak, csak zörgő csontvázaik pihegnek itt összetorlódva a következő rugaszkodásig. Mellbevágó volt a korpuszok mennyisége, ekkora tömegben egy üdvtörténeti raktár árukészletének tűntek; leselejtezett megváltók, egy már lezajlott apokalipszis hírmondói.

De költő barátomat nemcsak ez ejtette zavarba: még mindig ott lebegett előtte egy római férfiarc, teljesen hétköznapi arc, lehetett ügyvédé, hivatalnoké, kereskedőé. Ennek az utoljára látott hétköznapi arcnak az idejéből, alig pár métert megtéve a térben, ezer évet lépett előre a hivatalos időszámítás szerint, de a művészet idejét nézve inkább mintha hátra lépett volna ezer évet. Mintha a hideg-meleg vizes, márványoszlopsoros, mozaikpadlós római villából kiköltözött volna a világ a szárazon rakott, füstös terméskő falak, a döngölt padlón futkározó bogarak és skorpiók közé, mintha mindent elfelejtett volna az ember, amit egyszer már tudott. Tudta ezt az én tanult költő barátom, de mintha ő is elfelejtette volna, mire odaért a folyosóra, korpuszaim rozoga sorfalához.

Most várhatnék arra, míg leülepszenek benne a látottak, és ha a valóságban várok is, az elbeszélésben nem várhatok. Megállapítom hát, hogy ennél élesebb ellentétet, mint ami itt mutatkozott a születésemtől számított második és tizenkettedik század között, legfeljebb a kereszt ha hordozott, de hát épp ez volt a bökkenő, hogy a folyosón látható első húszharminc korpusz mögül hiányzott már a kereszt, és így együtt, tömegesen úgy festettek a korpuszok, mint egy végtelenített tornaóra: a karok mozdulata hol a keresztfüggés fázisában állt meg, hol a félrebillent test egyensúly visszanyerési kísérletét fejezte ki, hol mintha a levegőben vitorlázva szállt volna alá a magasságból, hol egy gerendán állva látszott billegni, hol mintha kifejezetten élvezte volna a semmiben függést. De ez csak az elsődleges, a fizikai benyomás volt, az összbenyomás; ennél még jobban letaglózta tanult barátomat a korpuszok archiánya, mert így, a római portrék után nézve, ezek a fából faragott figurák kizárólag egymásra hasonlítottak vagy egymástól különböztek, önmagukban semmiféle egyéni karaktert nem hordoztak, illetve, a faragók által fontosnak érzett vonások nem érték el azt, amit már egyéni arcnak lehetne hívni. Ezek a megmunkálatlan archelyettesek csak utaltak valamire, valami náluk fontosabbnak hitt eseményre, ami, legalábbis a katalán fafaragók ezt igyekezték érzékeltetni, nem a testi térben történik, hanem azon kívül, a halandók világán túl. A tornaórás mozdulatok, a bizonytalanságban megmeredt végtagok sem valódi mozdulatokat hordoztak, inkább egy gesztusnyelvet használtak, mint amikor beszéd helyett elmutogatunk valamit. Lehet, hogy nem sok Nikodémosz termett köztük, így nem volt meg hozzá a mesterségbeli tudásuk, hogy valódi vagy ahhoz legalább hasonlító mozdulatokat és arcot faragjanak nekem, de nem is törekedtek ilyesmire. Az az apróság, hogy ekkor még, amikor ezek a fafaragók működtek, erre nem is volt igény, sőt szükség sem, fel sem merült a költőben. Tanult barátom még nem tanult eleget ahhoz, hogy amolyan újsütetű rómaiként, önérzetében sértve, ezt a felfoghatatlan kontrasztot ne az ember lefokozásának tartsa.

Ismertem a rómaiakat: ők leigázni akarták a világot és megajándékozni a rómaisággal. Én megváltani akartam a világot és megajándékozni a mennyeiséggel. De a világ nem én vagyok, és Róma se az. Pedig mindenemet odaadtam, kivéve az arcomat. Hogyne! Hogy én is olyan legyek, mint egy római? Akkor sose feszítenek keresztre! És tessék, a római birodalom összeomlott, és az én arcmásomnak mondott csinálmányokkal van tele az összes utódállama.

Ha még egyszer eljövök, ócskás leszek. Úgy sincs itt más, mint kép és tűzvész, mint szú és faragvány, torzó, ami már tuskó, és kályha, amiben eltüzelik. Én is úgy teszek majd, mint azok a régiségkereskedők, akik ezt a múzeumot összehozták. Élelmes leszek, falusi lelkészek nyakára járok, nincs-e valahol még abból az ősöreg, özönvíz előtti fakrisztusból, igen, a köntösösből, amit a tenger sodort erre. Persze, nem lesz, de majd lesz más. A más kép mása, az is az én képem lesz. De azért hátha, hátha mégis azt felelik: ja, a bejrútira gondol az úr, arra, amelyik olyan sokat szenvedett, de egyáltalán nem látszik rajta, arra, amit a Mikodénosz faragott vagy ki az ördög, hát áll itt a sekrestye falának támasztva egy ilyen termetes, nézze csak, egy ilyen *buldo (*mert a *volto* a katalán ajkon ezzé torzul), erre tetszik gondolni, ugye? Én, erre?! Nézze, milyen repedezett, milyen csonka-bonka, és hol a köntöse, hogyhogy csak ágyékkötő van rajta?, ez már madárijesztőnek se jó, mondom, aztán valahogy csak megállapodunk, isten szent nevében. És akkor én is, mint az ócskások, teherautóra téve a kincset, egy újabb *Volto Santo*!, száguldok vele a gyűjtőhöz, az egész város ismeri, Frederic Marès, így hívják, legalábbis a barcelonai változatát, szobrász, nemcsak rokkant megváltókat, félszemű Máriákat, gyűjt az mindent, csipkét, pipát, órát, nagyítót, legyezőt, és meglátják, az egészet a városra hagyja majd, én pedig, vagyis a képeim másai és a másaim akkor már fröccsöntött képei, mint egy *buldo*, elválok a kereszttől és boldogan muzealizálódom.

A BELLINI-FESTŐCSALÁD TAGJAINAK SZENTELT KIÁLLÍTÓTEREM RÉSZLETE
Velence, Museo Correr
Fotó: Mark Edward Smith

NEMES Z. MÁRIÓ

Szent László és a kun esete Aquila János festészeti jegyzeteinek tükrében

A táj megformálása nem okoz nehézséget.
A pannon domborzat legpompásabb elemeit
helyezzük egymás mellé, nem mechanikusan,
hanem a Mária-himnuszok dallamára, híven ahhoz
a szent valósághoz, hogy e táj eszméje minden
részletében a Szűz anatómiájának felel meg.
(Mindez természetesen a színek használatát is
meghatározza.) A jelenetezés során azt a pillanatot
tartjuk döntőnek, amikor a Szent Király – Deo gracias!
– a küzdelem után fejét a magyar leány ölébe hajtja.
Az átélt veszedelemtől felhevült emberpár virágként
nyújtózik az isteni kegyelem felé, hogy a manna
a magyar test igazságává válhasson. De ott a kun!
A paradicsomi idillt bokorból fitymáló emberfő.
Azonban nem is a gúny a legmegdöbbentőbb ebben
az ábrázatban, hanem a rokoni szimpátia,
ahogy a legyőzött szinte drukkol a Szent Királynak.
(Mintha testvéri hullámban egyesülne a levágott
és a megváltott hús.) Ördögi rokonságok fertőző
rendszerében közös tőről fakad immár a kun
barna teste, a magyar leány és a Szent, de akkor
mégis mi marad az arcon, ha mindenki ugyanaz?
Töröljük ki a holt és élő fejekből a lelket, illetve
van-e lelke ennek a masszának a parton? Jelen
helyzetben nem látok más megoldást, minthogy én
Aquila János foglaljam el ezt a helyet a képen.
Saját arcommal töltöm fel mindhárom fejet, erre
a megkísértésre saját halhatatlan lelkem áldozom,
bízva az ecset hatalmában és Magyarország feltámadásában.

PIERRE SENGES

Utolsó ítélet

(RÉSZLET)

Daniele Ricciarelliről, ismertebb nevén Daniele da Volterráról, akit „il Braghettone”-nak[1] is neveztek, amiért megbízták, hogy fessen fátylakat Michelangelo aktjaira.

Michelangelo mennyezete alatt – páratlanul közel hozzá – most is ott találjuk Daniele da Volterrát, most is ott van kezében a vázlatfüzet, amely mestere rajzait is őrzi, s miközben mesterségbeli tudása szinte feloldódik a csodálatban, Daniele igyekszik a barát ellentmondásos szerepének is megfelelni, amelyet akár irigyelhetnénk is tőle, ám amelyben semmi irigylésre méltó nincs: ő, a barát nemsokára a nagy férfiú ágya mellől fogja végignézni a halál és a halandó ember nagyon is banális találkáját, ő maga fogja levenni a halotti maszkot – hogy aztán a gyász napjait a végrendeleti végrehajtó nemkülönben baráti kötelességeivel töltse.

Négy évszázadnyi por ülepedett le azóta, de még mindig ott leljük Daniele da Volterrát a híres mennyezet alatt, ahol azóta is egyenlő felekként néz szembe egymással Isten képe és Michelangelóé: festőnk időközben tapodtat sem mozdult a kápolna sarkából, sőt maga is részesedik, ha merő véletlenségből is, a halhatatlanságból. Becsülettel játssza szerepét, mintha csak előre tudta volna, és most is tudná, hogy mi, emberek, akik mindenféle irodalmi és művészettörténeti tudást szívtunk magunkba, aligha állhatunk ellen a kísértésnek, hogy észrevegyük ecsetet tartó alakjában az allegóriát, amely nem csupán egy derék barátot és egy tehetséges rajzolót jelképez, akinek a tehetsége persze elhalványul a nagy barát neve mellett, hanem egy kiváltságos embert is – a kiváltságos embert, aki a köznép fia ugyan, de akinek a pápa és a zsinat kénye-kedve most lehetővé tette, hogy megérintse az érinthetetlent. (Beletörődött már, hogy időtlen időkig a kismesterek között lesz a helye: meghajol hát a másik tehetsége előtt, hogy mértékül szolgáljon a mérhetetlen számára, és készen áll arra, hogy úgysem fog neki ugyanolyan jól sikerülni – nem mintha ugyanolyan jól akarta volna csinálni, hiszen ezzel áthágott volna minden szabályt, ami csak létezik a barátságban, no meg a festészet történetében, dramaturgiájában.)

Felvetődhet, hogy vajon lehet-e Daniele da Volterra számunkra egyfajta közvetítő: egyrészt itt volnánk mi, akik csak egyhelyben toporgunk, akik akármilyen esendő kérdésfelvetésektől és tudástól vezérelve is, de képesek vagyunk értelmezések létrehozására, mi, akiknek Buonarottihoz képest ötszáz év – nem hátrányunk vagy előnyünk, csupán – többletünk van, ötszáz átvitatkozott évünk. Másrészt pedig ott vannak, tőlünk távol, Michelangelo nyers szí-

---

* Pierre Senges (1968) francia író, rádiós dramaturg. Regényeiben és esszéiben az enciklopédikus műveltség és erudíció a fikcióval keveredik. Ismertebb kötetei közül a *Veuves au maquillage* (’Kisminkelt özvegyasszonyok’, 2000) és a *Fragments de Lichtenberg* (’Lichtenberg-töredékek’, 2008) címűeket érdemes megemlíteni. Itt olvasható esszéje eredetileg a *Nouvelle Revue Française* 2013. októberi (606.), André Malraux képzeletbeli múzeumának szentelt számában jelent meg.

[1] A festő ragadványnevét „Gatyakészítő”-nek fordíthatjuk (a ford.).

nei, azokon is túl pedig ott van egy Isten princípiuma, aki utolsó erőfeszítésével is azon fáradozik, hogy különválassza a kárhozottakat az üdvözültektől, mintha csak a saját maga üdvössége lenne a tét. Bizony, akár az Atyaisten, aki majd csak az utolsó napon fog ítélkezni, noha már a kezdetek kezdetén meghozta ítéletét, mi is már előzetesen minősítjük Danielét: számunkra ő egyszer s mindenkorra *il Braghettone*, és ez a név jól össze is foglalja az erős és esendő katolikus Róma minden önkéntelen komikumát; festőnk számára az a sors adatott, hogy létrehozza századának röhejes szintézisét; és ha ez még nem volna elég, annak a szégyene is az ő fejére hull, hogy beszennyezte a mesterművet, meg hogy – még ki sem hűlt Michelangelo teteme – volt képe máris felmászni a létrára, gúnyt űzni a zseniből, sőt zsenik egész eljövendő nemzedékeiből; szégyenszemre beállt – micsoda ballépés! – a hullaszállítók, a cenzorok, a Caravaggiójukat a pincéjükben tartó, szemellenzős törpemecénások és a Kereszténydemokrata Kiválóságok sorába, akik hasonlóan a Központi Bizottság karót nyelt, kalapos, sötét büsztjeihez – csak mediterrán kiadásban – a Pasolini-féle feketebárányt (újabb lehetséges allegória) kiűzik a Városból, kilökik annak kétes hírű peremére.

Daniele da Volterra azonban ellenáll annak, hogy négyszáz oldalas kalandregényt írjunk róla mint il Braghettonéról: elvégre nem csupán hű barát, sápadt, fakó másodhegedűs lehetett ő; elképzelhetetlen, hogy ki ne zökkent volna időnként a prűd festőcske szerepéből, amelyet pedig a Braghettone név alapján olyan könnyedén elképzelünk számára Michelangelo félkész rabszolgáinak árnyékában. Négyszáz oldalon keresztül csak azt látnánk, ahogy futkározik egyik állványzattól és létrától a másikig, szaladgál zsinatról zsinatra, IV. Páltól V. Piuszig, hogy aztán megjelenjen a Történelem, majd az esztéták és a pápák, végül pedig Michelangelo szellemének ítélőszéke előtt, akinek persze esze ágában sem lenne számon kérni őt (ha valaki, hát ő tudja, hogy az Ítélet nem halandó ember dolga – a halandónak csak ahhoz van joga, hogy megítéltessék, hogy kárhozatával is szolgálja a gondviselés hatalmát), tehát nem is azért jönne, hogy megbocsásson neki, amiért cenzúrázta a művét, vagy netán biztosítsa őt megértése felől (elvégre a megértés elég gyakran csak az ítélet és a szánalom enyhébb változata), hanem azért, hogy elbeszélgessen vele a fátylai kontúrjáról.

Mert ha egyszer az a feladat, hogy az ember szégyenlős legyen, akkor rajta, teljesítsük ki a prűdséget és a szégyent: legyen több a dekretáliák margóján magát ijedten meghúzó festő reakciójánál, legyen hitvallás, legyen benne egy igazi grandiózus elszántság, hányavetiség – nem kell persze mindjárt keresztes hadjáratot hirdetni, de azért legyen benne valami nagyság, hadd lássa az eljövendő évszázadok közönsége, hogy itt valami vérre menő dologról van szó: a meztelen és az eltakart nemi szervről. Így szólna hát Michelangelo kísértete drága jó barátjához, a másodhegedűshöz, *il Braghettoné*hoz: a prűdségben igenis legyen tartás (más szóval adjon a megjelenésére), és az igénytelenség közepette Isten óvjon minket az igénytelenségtől; ne hagyd hát, hogy a papok meg a minisztránsfiúk a nagypénteki halkésükkel akár egy négyzetcentit is levakarjanak a freskómból; ha kell, készíts szállást a pápák és a pápaválasztók szexuális képmutatásának, de ne sajnáld az időt a színektől és a körvonalaktól: ugyanis csak a rajz és a festés révén törheted le ezt a plébánosi szemérmességet, hogy valami újat hozz létre belőle – egy másfajta szemérmességet, amely az ő sekrestyéikben nem honos. (Michelangelo Buonarotti barátjához, Daniele da Volterrához intézett beszéde még oldalakon keresztül folytatódik; van benne némi bravúr, kellő mértékű túlzás, és nem hiányzik belőle a *fare presto*-ból fakadó ügyetlenség és kapkodás sem: „mássz fel létrádon a mennyezetig, és amikor már ott vagy öt centire valakinek a nemi szervétől, amelyet éppúgy festettek meg,

mintha csak egy nárcisz lenne, akkor szabadulj meg a papok seregletétől, és a parancsaiknak engedelmeskedve is gondosan végezd a munkádat, de közben tartsd észben, hogy amikor a munkádat gondosan végzed, akkor engedetlenné válsz; a szemérmességből alkosd meg az eszményedet, hogy azt ne mondjam, saját magad képét, mégpedig a saját stílusodnak megfelelően, amely végül is az én stílusom is egy kicsit, hiszen az én műhelyemben sajátítottad el, hogy aztán a szüntelen kétkedés révén apránként tökéletesítsed", stb.

Amikor a következő fejezetben Danielét viszontlátjuk, éppen az első vázlatokat készíti; pompás kép még mindig (legalábbis az lehetne): benne van az első próbálkozások törékenysége, átmenetisége, amely olyannyira éles ellentétben áll a IV. Pál bullájából kiolvasható véglegességgel és mindazzal, ami egy zsinati döntésben oly sziklaszilárd (akár egy szirtfal, vagy mint egy piramis). A vázlat persze mindig vonzó, feddhetetlen, és nem kér kenyeret, nincs benne semmi ijesztő; a kétbalkezesség és a tévedés azonnal megismerszik benne, és annyi kiteljesedett lángelme után a néző végre fellélegezhet. Ceruzavonásai kérészéletűek, de a festőművész bírja a kegyeinket, ő az erényes és a csodálatra méltó; a jól végzett munka iránt tanúsított alázata mellett a bíborosok pedig látszólag egytől egyig címeres ökrök. Ha még csak erről volna szó (a dolgos kismesterről, a vadak közé vetett széplélekről), akkor kis történetünk nem lenne más, mint egy megindító, ugyanakkor kellően pajkos mese – azonban festőnket mégsem mondhatjuk pusztán holmi rosszcsontnak, ő ugyanis tényleg elfogadta az áruló szerepét, és már első vázlatai elkészülése előtt, után, alatt is valósággal kéjelgett az engedelmességben: annak rendje és módja szerint teljesítette az ostoba pápai dekrétumot.

De itt nem árt mindjárt pontosítani: idelent, ezen a földön csak akkor remélhet megváltást, amely mind az úgynevezett művészmoráltól, mind a gyávaság bűnétől megmenti, ha dolgozik, és minden egyes nap újra beleveti magát a munkába: amíg vázlatait készíti, véglegesíti, amíg körvonalain dolgozik, és amíg a száraz vagy nedves falra felviszi a festéket, addig Daniele da Volterra a lehető legjobbat teszi, amit ebben a helyzetben tenni lehet; a dicsőséget is, meg a kárhozatot is elkerüli vele, és még csak el sem ítélhetik azért, amiért a munkáját végzi – a megváltást tehát nem a boldogság, nem is a dicsőség hozza el számára (a megváltás szó ne tévesszen meg senkit), hanem az, hogy van mit csinálnia, és miközben csinálja, meg is tudja magyarázni magának, hogy mit miért tesz.

Tudja, hogyan kell hamar eltűnni: ám addig is előre látja, hogyan fog kellő időben semmivé válni a festménye, az utolsó keresztény vagy éppen a saját dédunokája halálával; akárhogy is legyen, jóval előbb el fog tűnni, mint Michelangelo festménye, hiszen sem Istentől vagy az Egyháztól, sem pedig a történelemtől nem remélhet túlságosan hosszú életet. A szemérmesség, amelyet fátylai szolgálnak, csupán ideiglenes, és Daniele is pontosan tudja, hogy azok csupán töredékei, utólagos hozzátoldásai egy freskónak, sorsuk az elmúlás; Daniele soha nem volt próféta, mégis hanyag eleganciával mond jövendőt, látja előre a múlandóságot, látja, mikor érkezik el, és gondja van rá, hogy magát az eltűnést is belefesse művébe, legalábbis számon tartja azt a fátylak minden egyes redőjében; eljön majd valaki, baráti szándékkal, és rá fog jönni, hogy pontosan ezért olyan szépek: mit számít majd akkor, hogy jólneveltségből ő is csak egy újabb hazugsággal fogja traktálni a festőt.

Ha épp annak van itt az ideje, hogy az ember zsírtól csöpögő állal fogolymadarat egyen, akkor Avilai Szent Teréz bizony fogolymadarat eszik, Isten pedig szépen meghúzza magát a feledésben: szó sincs arról, hogy megtagadnánk, csupán rövid időre internáljuk, száműzetésbe küldjük; ez a művelet számunkra meglehetősen talányos lehet (elvégre egy eldugott karmelita

zárdáról beszélünk), olyan, mint amikor egy törvényt hatályon kívül helyezünk – Teréz zabál, Isten meg él és virul, haja szála sem görbül, csak éppen nincs jelen. Egyszerűen csak a cimcum ismétlődik meg, amelyet az elvont okoskodást kedvelő zsidó bölcsek találtak fel, vagyis a Teremtő parányi visszahúzódása, amellyel helyet készít a Teremtés számára: ezúttal azzal a dicső céllal, hogy e visszahúzódás során az Avilai Teréz nevű teremtmény négyszemközt találkozhasson a Kakukkfüves Fogoly nevű teremtménnyel. Ha meg a táncnak van itt az ideje, akkor Montaigne várának uracskája igenis táncolni fog, kit érdekel, mit mondott Seneca meg Plutarkhosz, és mi mindent hordtak össze az emberek a műveik margójára írott kommentárokban, már ha egyáltalán Plutarkhosz, Seneca vagy, ha éppen arra jár, Lucretius táncpartnerként szóba jöhet. Ha annak van itt az ideje, hogy megsirassa fia halálát, akkor Marpa, Milarepa tanítója és a tibeti buddhizmus mestere márpedig sírni fog, és olyankor még buddhizmusának javarészét is hajlandó félretenni, no nem azért, hogy teljesen megszabaduljon tőle: ha ugyanis az ember szabad utat akar engedni könnyeinek, a világnak legalább egy pillanatra meg kell szűnnie illuzórikusnak lenni. És amikor arról van szó, hogy káprázatos fátylait megrajzolja a vázlatfüzetébe, majd a mestere által kifestett mennyezetre felvigye őket, akkor Daniele da Volterra igenis rajzol és felvisz, akkor nincs más, csak mozdulat van és forma, ahogy körberajzolja a combok tövét és a lágyékokat; akkor nincs más, csak a redő, amely a tömeg és a mozgás illúzióját hivatott megadni, nincs más, csak a sötétebb-világosabb ecsetvonások váltakozása, amely nélkül az egynemű színfolt sosem keltené egy igazi szövet képzetét.

Amikor rajzol, akkor rajzol, amikor fest, akkor fest: ha úgy vesszük, il Braghettone fátylai sokat köszönhetnek a festő mesterségbeli tudásának, akinek azóta a *Levétel a keresztről* című képe is ismertté vált (persze csak annyira, mint egy alapmű, nem úgy, mint egy celeb). Persze előfordulhat, hogy a dolog épp ellenkezőleg van, vagyis az a százötven fátyol, amely alsógatyaként feszül az *Utolsó ítélet* üdvösségük vagy kárhozatuk felé igyekvő férfi és női alakjaira, és amely fabatkába sem veszi azt a fajta meztelenséget, amely e rettentő óra súlyosságához mégis-csak méltóbb lenne, szóval ez a százötven fátyol csupán értékes ujjgyakorlat volt a festő számára. Ha így van, ha csupán arról van szó, hogy festőnk körömnyi felületekkel bíbelődik az ecsetjével, akkor innen nézve a püspökök megkukult libák, a Vatikánt félretehetjük, akkor a tridenti zsinat üres fogalom, a zsinati atyák arca pedig lapos és néma, mint egy aranyozatlan ikon, a teológia pedig nincs is, vagy csak alig él, suttyomban létezik, akár egy távoli lant visszhangja, maga a prüdéria meg csupán mellékes kérdés, amely időnként, egyik évszázadról a másikra visszavisszatér, kicsit beleártja magát az emberi dolgokba, egy pillanatra rájuk telepszik, aztán ahogy jött, el is tűnik. A fátylak márpedig fátylak, ecsetvonások, az ő ecseteinek vonásai; hogy így megdolgoztatják, hogy ennyi leleményességet követelnek tőle, azt maga a tanítvány sem gondolta volna előtte, legalábbis nem, hogy ennyire; kihozzák belőle az ügyességet, és (ahogy az iskolai közhely tartja) a megvalósításban állhatatosságot, az ismétlésben pedig változatosságot kívánnak; megelégedhetett volna esetlen formákkal is, igazán senki nem rótta volna fel a festőnek vagy a Vatikánnak, elvégre a szabotőr kismester esetlensége szépen összeillik a cenzúrára válaszként adott szabotázsakcióival; a fátylak viszont finomak, noha a finom jelzőt soha nem érdemlik ki, senkinek eszébe sem jutna így hívni őket, legfeljebb csak utólag. Mondjuk ki: Daniele da Volterra hosszú (magányos, minden fényes külsőséget nélkülöző, mégis hősies kitartással viselt) heteken keresztül játssza a kismester szerepét, aki csak ezért jött e világra, hogy a nagy műveket elrontsa, és teszi ezt hallgatag, de annál nemesebb áldozatkészséggel, mint ahogy némely eretnekek szerint Júdásban is volt valami isteni; beletörődik a nehézkességbe, a balke-

zességbe és az elnagyolt munkába, belőlük kovácsol magának erényt, és belőlük hozza létre saját stíluseszközeit; kinevezi őket három királyoknak, cserébe ők áldásukban részesítik őt. Fogja magát, közel megy a részletekhez, és amikor húsz évvel Michelangelo után ő is felhág a létrára, nyomában ugyanúgy megreszket a gyertyaláng és a gyertyák fölött a freskó; ő láthatja utoljára a csupasz nemi szerveket, igyekszik hát jól az emlékezetébe vésni őket; pontosan azt csinálja, amit hasonló helyzetben mindannyian tennénk, amikor memóriánkkal egyetértésben kedvünk támad megelőlegezni a nosztalgiát; szemét tágra nyitja, próbálja elvonatkoztatni a részletet az egésztől, kétségbeesetten igyekszik tisztábban látni, mint általában szokott, és maga sem tudja, hogyan, de szeretné, ha hirtelen tartós éleslátásra tenne szert, és reméli, hogy a közelről megfigyelt anyajegytől majd megerősödik emlékezete, és bármilyen képtelenül hangzik is – saját festői mesterségétől is ezt reméli. Így hát fest: jó lenne tudni, hogy sürgős-e a dolog, vagy pedig dolgozhat ráérősen, hogy száraz felületre fest-e múlékony alakokat, vagy pedig feláztatja azt, ami Michelangelo dicsőségére már egyszer vízben ázott és felszáradt; fel van készülve rá, hogy úgyis csak egy durva, becsületes kivitelező lesz, aki előtt sosem fognak fejet hajtani azok, akik megrendeléseiket tisztességgel teljesítik, bevégzik, mindenben megfelelnek nekik, de tehetségükkel nem akadályozzák meg, hogy a megrendelők óhajai érvényre jussanak; munkáját festőnk kapkodva végzi, mert esze ágában sincs kegyelmet kegyelemre, zsenialitást zsenialitásra halmozni, és úgy tenni, mintha ezek a dolgok minden káros következmény nélkül egymásra rakódhatnának (a napszámosságban, feltéve ha az ember Isten és Ádám mutatóujja közé, a zsinatok, a művészettörténet és Michelangelo halhatatlansága közé szorítva dolgozik, semmi szégyellni való nincsen, viszont nem árt, ha emberünknek van érzéke a koreográfiához).

A prüdéria előbb-utóbb úgyis alakot vált majd: majd csak jön egy-két, a maga módján szintén erényes pap, és rendeletbe adja, hogy milyen gyalázatos dolog is a nemi szervet ruhával takarni, és ekkor egy másik kismester, egy új Daniele da Volterra felfedezheti majd azokat a részleteket, amelyeket egyes-egyedül csak neki szánt a sors.

Fordította Förköli Gábor

A szövet és az öltözködés története (kiállítási részlet)
Velence, Palazzo Mocenigo
Fotó: Stefano Soffiato

T. J. CLARK

Képek Madridban

Két alacsony szerzetes látszik Campin[1] tükrében,
Egyik csak kamasz. Úgy tűnik,
Megálltak az ajtóban, talán félnek
A Szűz erőterének első, lágy érintésétől,
Vagy csak úgy gondolják, a sakktábla-csempék
(Miket rengeteggé tesz a tükör),
Túl fényesek és tiszták a bába seprűjétől
Ahhoz, hogy a magukfajták átkeljenek rajta. Mögöttük
Az ajtóban valami duruzsolás, és zöld, nincs levegő,
Mintha egy szögletesre nyírt sövény nőtt volna ki a jászol mellett
Kismadarakkal és legyekkel a növény nemi szervét szagolgatva.

Vesd össze Bosch szürke városát, a domb aljánál
Talán a daru vagy kereszt nyomával –
A készülődő élet az Ige egyik oldalán, hála Istennek,
És Koninckét, ...,[2] távol, domb Zeelandban,
Hol két folyó találkozik a felhő alatt. Szélmalmok.

Hideg levegő árad a Koninckból, mint egy íz
Vagy enyhe illat, és még a hatalmas égen sincs
Semmi látnivaló, az időjáráshoz
Van köze, hogy ezen a vidéken, mint a szürke Boschnál,
Családias, bús, jelentéktelen, veszélyes.

---

* T. J. Clark (1943–): Brit művészettörténész és író, teljes nevén Timothy James Clark. Anglia és az USA különböző helyein tanított, 1988–2010-ig a Kaliforniai Egyetemen (Berkeley), jelenleg itt professor emeritus. A modern művészettel foglalkozik. A fordítás a *London Review of Books* című folyóirat 33. évfolyam 3. számának (2011. 02. 03.) felhasználásával készült.

[1] Robert Campin (1375 k.–1444): Flamand festő.

[2] Philip de Koninck (1619–1688): Holland tájképfestő.

Gondolj Manet-ra, ki Aesopus csizmáján eszik…
S az őrült Pissaro borostát tesz a káposztákra,
Gyorsan mozog a keze, mint Mack Sennett zsaruja,[3]
Ahogy a fényből távozik a hideg.

Semmi kétség: a végén mosolygott szakálla mögött – hogy itt vannak
A nagy szikomorfák még félig a napon, bíboran, nehézkesen, kísértetiesen,
Magasan a domb hátának vonalán,
Csontfehér porban égve.

PUSKÁS DÁNIEL fordítása

KASS ÉS A ZENE
(Móra Ferenc Múzeum, Kass Galéria)

[3] Mack Sennett (1880–1960): Kanadai születésű amerikai filmrendező és színész.

JULIAN BARNES

Manet fekete-fehérben

Az ablak bedobása

Bizonyos értelemben nem tévednek azok, akik műalkotásokra támadnak rá. Senki sem támad olyasmire, ami iránt közömbös, vagy amitől nem érzi fenyegetve magát; ikonoklaszták ritkán törnek össze képeket színtiszta apátiából. Vegyük csak a férfit, aki sétapálcát emelt Manet *Zene a Tuileriák kertjében* című képére, amely a Galerie Martinet egyszemélyes kiállításán lógott 1863-ban. A támadó semmilyen magyarázatot nem hagyott ránk az indokairól, de a festmény által elkövetett inzultus minden bizonnyal a csalás címszó alá tartozott: egy bohózat volt, olyasmi, ami nemcsak a nézőt sértette vérig, hanem az egész művészettörténetet, amelynek nevében az illető férfi úgy érezte, kénytelen megszólalni – jobban mondva, cselekedni. Mi több, a festmény témája maga – a kortárs párizsi élet egy szelete – volt kifogásolható egy szűklátókörű Salon-látogató szemében, aki szentül hitte, hogy a művészet témáinak mindenkor emelkedettnek és fennköltnek kell lenniük. Ez ma persze ironikusnak tűnik, hiszen a festmény tulajdonképpen pontosan arról az emberfajtáról szól, aki nagy valószínűséggel rátámadott, és arról az életformáról, amelyet ő és barátai élhettek Párizsban. Manet állítása ez: itt, most, pontosan így.

Amikor III. Napóleon ugyanabban az évben megtekintette a *Déjeuner sur l'herbe* (Reggeli a szabadban) című képet, azt mondta, hogy ez „merénylet a jóérzés ellen”; hitvese, Eugénie császárné úgy tett, mintha a festmény nem is létezne. (Manapság ez isteni reklám lenne, akkoriban viszont kész katasztrófa volt, mivel a Salon des Refusés-t bezárták és a következő húsz évben a független festők nem jutottak nagy, nyilvános kiállítási térhez. Amikor az *Olympiá*t bemutatták az 1865-ös Salon-on, a nagyon is szó szerinti fenyegetések oda vezettek, hogy át kellett helyezni az utolsó kiállítóterem átjáróajtója fölé, olyan magasra, hogy nehéz lett volna megmondani, „egy darab meztelen húst látsz-e, vagy egy halom szennyest”. Az ilyesfajta császári és publikus ejnyebejnye gondoskodott róla, hogy Manet-nek majdnem egész pályája során kijusson a populáris sajtó gúnyolódásából és szarkazmusából. Tegyük hozzá ismét, hogy nem tévedtek abban az értelemben, hogy érzésük autentikus volt: az el nem ismert félelemből eredő megvetés. Amitől rettegtek, az Manet egyik legkulturáltabb és legkifinomultabb rühellője, Edmond de Goncourt számára napnál világosabb volt. „Ez egy vicc, ez egy vicc, ez egy vicc!” – kiáltott fel naplójában, miután 1884 januárjában megnézte

---

* Julian Barnes (1946) napjaink egyik legelismertebb brit írója, olyan posztmodern regények szerzője, mint a *Flaubert papagája*, *A világ története 10 1/2 fejezetben*, *Anglia, Anglia*, vagy a 2011-ben Booker-díjjal jutalmazott *Sense of an Ending* (Felfelé folyik, hátrafelé lejt). Itt közölt esszéje a legutóbbi, *Keeping an Eye Open* (2015) c. kötetében jelent meg.

Manet posztumusz életműkiállítását. De felismerte, hogy a vicc régen komollyá vált és róla és a magafajtákról szólt:

> Manet munkáin, aki technikáit mind Goyától emelte el, Manet és az őt követő festők munkáin az olajfestészet halálával szembesülünk, vagyis a tetszetős, ámbraszín, kristálytiszta áttetszőségű festészet halálával, amelynek mesterpéldája Rubens portréja, a *Nő szalmakalapban*. Most itt van nekünk az átlátszatlan festészet, a matt festészet, a krétás festészet, a bútorlakkozás összes stílusjegyét magán viselő festészet. És mindenki ezt műveli, Raffaellitől az utolsó kis impresszionista mázolóig.

Még a Manet pártját fogók is tudták, hogy valami újnak az eljövetele nem lehetséges valami réginek a halála nélkül. Így Baudelaire, miközben Manet-t a modern életnek a kor által (talán) megkövetelt festőjeként üdvözli – bár a költő szerint az igazi befutó Constantin Guys volt –, ezt írja neki: „Te csupán első vagy a művészeted elfajzásában". Ahogy Anita Brookner éleslátóan megjegyzi: „Vajon Manet-ban az erkölcsi dimenzió nélküli művészet kisarjadását látta meg?"

Ezra Pound szerint ő az, aki téglával bedobja az ablakot, míg T.S. Eliot hátul belopózik és elemeli a szajrét; és így is lett. Bizonyos értelemben Manet dobta be az ablakot, az impresszionisták pedig elemelték a szajrét: ha az utóbbit több mint egy évszázadot átívelő kasszasikerkiállításokban mérik, akkor egészen biztosan. Nagy Manet-kiállításokra távolról sem kerül sor olyan gyakran, még Párizsban sem (1983, 2011), de fontos, hogy időnként emlékeztessenek bennünket arra, mit tett a francia művészetért és a francia művészettel. Kivilágosította a palettáját és megtöltötte fénnyel (ott, ahol az akadémikus festők sötét tónusokkal indítottak és fokozatosan hordták fel a világosabbakat, Manet *peinture claire*-je ennek pontosan az ellenkezőjét tette); elvetette a félárnyalatokat és újfajta áttetszőséget vezetett be (állandóan morgott az „alaplé és mártás-szerű" festményekre); leegyszerűsítette és kihangsúlyozta a kontúrokat; gyakran elvetette a hagyományos perspektívát (a *Le Déjeuner sur l'herbe* meztelen fürdőző nője egyszerűen „hibás" – túl nagy – az előtér alakjaitól mért távolsága alapján); összenyomta a képhátteret és az alakokat még inkább kitolta a kép síkjából, felénk (Zola azt írta a *Fuvolás fiú*-szerű képeiről, hogy „beszakítják a falat"); bevezette a „Manet-feketét" és a „Manet-fehéret". Akárcsak Courbet, ő is elutasította a hagyományos témaválasztások legtöbbjét: a mitológiai, szimbolikus, történelmi témákat (az ő „történelmi" tablói kivétel nélkül kortársak). Akárcsak Daumier, ő is azt vallotta, hogy „az a fontos, hogy az ember saját korához tartozzék és azt fesse, amit lát". Helyét meghatározhatjuk az őt zászlójára tűző három nagy író: Baudelaire-nek, a modern élet dandy költőjének, Zolának, a naturalistának és Mallarmé-nek, a tiszta esztéticizmus hívének, háromszögelés-módszerével. Vajon melyik festőnek volt valaha is hasonló írói támogatottsága? Pedig Manet cseppet sem volt illusztratív vagy „irodalmi" festő. Leghíresebb „irodalmi" festménye – Zola Nanája – egyáltalán nem az, aminek látszik: Manet a kurtizánt akkor festette meg, amikor az még csupán mellékalak Zola korábbi, folytatásokban közölt regényében, a *L'Assommoir*-ban (Patkányfogóban). A képről írt kritikájában Huysmans bejelentette, hogy Zola egy egész regényt készül szentelni Nana alakjának, és gratulál Manet-nek, amiért „olyannak mutatta be, amilyen kétségtelenül lenni fog". Így mondhatni Zola volt az, aki Manet-t „illusztrálta", nem pedig fordítva.

Manet teljesítményéből sok mindent megérthetünk az albumokat olvasva és a színes reprodukciókat nézegetve; sok más viszont csak a képek előtt állva érthető. A „Manet-fekete" elég jól reprodukálható, a „Manet-fehér" viszont kifejezetten rosszul. Az *Olympia*, nem szűnő erotikus provokációján túl, ugyanakkor Whistler-szerű *Szimfónia* is nem-épp-fehérben (fi-

nom párbeszéd a hús, a takaró, az ágynemű, a virágok és – a legélesebb fehér – a papír között, amelybe a virágok vannak csomagolva). Zola arcképén a fehér egy központi foltja világít, amelyet találóan a regényíró által épp olvasott könyvnek a lapjai adnak ki. Madame Manet gyöngéd portréja, a *La Lecture* (Felolvasás), a fehér ruhát a fehér kanapéterítővel és a csipkefüggöny szürkébb fehérjével ütközteti. Még Manet egyik legradikálisabb – és legfélelmetesebben csúnya – portéján is, amelyet Baudelaire szeretőjéről készített (apró babafej, óriási jobb karmantyú, ráadásul a szoknya alól valószerűtlen szögben kilógó, levágottnak ható jobb láb) már-már azt gyanítjuk, hogy egyszerűen megragadta az alkalmat, hogy a vásznat egyik szélétől a másikig kitöltse az óriási, kidagadó fehér krinolinnal.

Mindezzel nem teszünk mást, mint azon keresztül tekintünk Manet-ra, amit retrospektíve nézve megvalósított. De a festők sosem érik meg, hogy pontosan láthassák, mit is valósítottak meg. Mi több, a festők nagyon változatos utakat járnak be: néhányan, mint Degas vagy Bonnard, olyan ösvényen haladnak, amelyet nem nehéz követnünk, és szinte ijesztően egyenletes minőségű műveket alkotnak. Mások, mint Manet is, sokkal nehezebben követhetők; talán önmaguk számára is nehezebben. A Musée d'Orsay 2011-es kiállításának egyik erénye, hogy aláhúzta, milyen nyughatatlan, ugyanakkor micsoda egyenetlen festő volt Manet. A kurátorok által választott megközelítésmódnak hála ez az igazság még inkább kiviláglott. Ahogy a művészet elmozdul, éppúgy mozdul ki a művészettörténet és a múzeumi teológia is. Manapság a kurátorok – a közönséggel ellentétben – mintha gyűlölnék az olyan kiállításokat, amelyek minden további nélkül egyszerűen felsorakoztatják a mesterműveket, és amelyek rendre ugyanazt a régi leckét mondják fel. Az ilyen megközelítésmódot franciásan úgy hívják: „a festő modernségét egyetlen ikonográfiai regiszterre egyszerűsítette le".

Van ebben valami. Amilyen könnyű megfeledkezni róla, milyen provokáló volt eredetileg Manet, éppolyan könnyű megfeledkezni arról is, hogy az újdonság sokkja vizuálisan milyen gyorsan asszimilálódik, múzeumifikálódik és válik kulturális árucikké. (Pár évig olyan mouse-padet használtam, amelyen a *Folies-Bergére bárjá*nak palackjai sorakoztak.) A *Guermantes-ék*ban Proust leírja, milyen egyszerűen játszódik le ez a kisajátítási folyamat egyetlen emberöltő alatt. Nagyhercegnőjével látogatást tesz a Louvre-ba:

> szóval, minap a nagyhercegnővel együtt voltam a Louvre-ban, s elmentünk Manet *Olympiá*-ja előtt. Ma már senki sem csodálkozik rajta. Olyan, mintha Ingres-től való volna! Pedig hát a jó ég tudja, mennyit kellett harcolnom ezért a képért, amelyet egyáltalán nem szeretek, de amely igazi festőtől való.[1]

A Hercegnőnek a szó szoros értelmében nincs igaza (egy Manet sosem mutatott úgy, mint egy Ingres, sem akkoriban, sem pedig most), tágabb értelemben viszont igen. Ez tehát a mesterművek-szárítókötélre-felaggatva megközelítés veszélye, amely egyszerűen elismétli azt, hogyan ülepedett le száz évvel ezelőtt a művészet története: azt kockáztatjuk, hogy már nem leszünk képesek meglátni, csupán adottnak tekintünk. De hol találhatjuk meg az ellennarratívát? Jelenleg úgy tűnik, ez a történelmi és társadalmi kontextusban rejlik, a 2011-es kiállítás francia kurátorai számára pedig specifikusan mindannak és mindazoknak az elutasításában, ami és akik „a modern művészet nevében" napjainkig vámpírként a festőn élősködtek. Ez meghökkentő módon oda vezetett, hogy olyan Manet-t mutattak be nekünk, aki „a ha-

[1] Proust, *Az eltűnt idő nyomában*, III., *Guermantes-ék*, Gyergyai Albert ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983, 610.

gyományos értékek képviselője". A „régi lecke" elbeszélte például, hogy a fiatal Manet hogyan töltött el hat hónapot Thomas Couture, a korban divatos *peintre-pompier* műhelyében anélkül, hogy különösebben sokat tanult volna tőle. A d'Orsay-beli kiállítás ezért egy teremnyi Couture-művel indított és arra biztatott bennünket, hogy jussunk bátran az ellenkező következtetésre. Igaz, hogy egy korai Manet-portré nagyon hasonlít Couture-re. De a teremben látható két legnagyobb hatású kép – a festő szüleiről festett, komor és melankolikus hangvételű tanulmány, és egy kisfiú, Le Petit Lange portréja, tele Manet-feketével és azokkal a képből intenzíven kinéző fekete Manet-szemekkel – alig mutat bármi hasonlóságot Couture-höz; ezek éppenséggel azt demonstrálták, hogyan távolodott el a lehető legrövidebb idő alatt tanára stílusától.

Bizarrabb módon érdekes Manet „katolikus" periódusa, amelynek a kiállítás egész termet szentelt, és amely bizonyára nagy meglepetésként ért mindenkit, aki azt hitte, tud egyet-mást Manet-ról. Miután megalapozta saját hírnevét és széles körben fújolást aratott (a *Déjeuner sur l'herbe*-ért, 1862–63, majd az *Olympiá*val, 1863), 1864–65 közt Manet fest néhány vallásos képet – egy nagyméretű halott Krisztust, egy hasonlóan nagyméretű *Krisztus megcsúfolásá*t és egy térdelő szerzetest –, amelyek a katalógus szerint „éppúgy felháborították ellenfeleit, mint amennyire zavarba hozták a csodálóit". Manet jóbarátja, Antonin Proust kihagyta őket abból a posztumusz életműkiállításból, amelyet Goncourt azzal intézett el, hogy vicc. Teljes joggal: ezek afféle derivatív, akadémikus szörnyszülöttek, mint amilyenekkel manapság vidéki Musées des Beaux-Arts falain találkozhatunk, miután régesrég oda száműzte őket a megkönnyebbült párizsi művészeti bürokrácia („Nézzék csak, mit küldünk Önöknek: egy Manet-t!"). Könnyű belátnunk, miért illenek bele egy kurátori ellen-narratívába: ezek a művek a felnőtt Manet-nek nagyon sok idejét elvették, ugyanakkor az ellen-narratíva az értéknek nem annyira a demokratizálásáról, mint inkább a felfüggesztéséről szól. A terem fölött a „Gyanús katolicizmus" cím lógott. „A silányság sokkja" legalább ilyen jó lett volna.

A „katolikus" periódus hasznos korai figyelmeztetésül szolgál arra, hogy Manet nem volt mindig „Manet". Jónéhány festménye könnyedén zavart okozna bármilyen művészeti vak kóstolón. Egy Whistler-szerű, japános *Bateaux en mer (Vitorlások a tengeren)* például, az orientalizáló monogramként megrajzolt vitorlával, vagy egy Boulogne-i tengerparti táj, amely úgy hat, mint egy erősen fókuszba állított Boudin (ugyancsak pár furcsasággal a perspektíva körül, mint például a valószerűtlenül óriási férfialak a jobb oldalon). Az első Le Havre-ból érkezett, a második a Virginia állambeli Richmondból. A kurátorok szorgalmasak voltak és eredetiek. Megmutatták, hogy Manet nem az a festő, amilyennek lusta elvárásaink szerint lennie kellene; de nem is nagyobb. Manet leghíresebb festményei joggal a leghíresebbek; sosem fognak mellé, és ma is meglepőek. (Például sosem figyeltem fel arra, hogy a *Le Déjeuner* meztelen alakjának hajában van egy szinte észrevehetetlen fekete szalag. Mintha Manet azt mondaná: „Akt? Ugyan már, miféle akt? Hát nem látjátok, hogy szalagot visel?"). A kiállítás által okozott csalódás az volt, hogy ha festett, mondjuk, tizenkét (tizennégy, vagy tizenhat) kétségtelen mesterművet, ezeknek kevesebb mint felét láthattuk: nem volt itt a *Zene a Tuiléria kertjében* (amelyet John Richardson „az első igazán modern festménynek" nevezett), a *Le Chemin de fer (Vasút)*, az *Argenteuil*, a *Nana*, a *Reggeli a műteremben*, a *Folies-Bergère bárja*; ott volt a *Miksa császár kivégzése* Bostonból, a mannheimi változat viszont nem (sem a Degas-féle töredékek); a Monet-ről műterem-bárkáján készült két képmás közül csak a jelentéktelenebb; nem volt itt a híres spárgaköteg, csak az egyetlen szál spárgát ábrázoló kép,

amelyet Manet „ráadásként" festett és küldött el az előbbi vásárlójának, aki nagylelkűen többet fizetett a kért árnál. A kölcsönzések körül adódhattak nehézségek, és a d'Orsay termei eléggé szűkösek (bár hatalmas felületet engedtek át egy másik üres parádédarabnak – *Jean-Baptiste Faure a főszerepet énekli Ambroise Thomas Hamletjében*); legvalószínűbb viszont az, hogy a kurátorok sziklaszilárd elhatározása volt, hogy találjanak, vagy egyenesen a tárlatra erőltessenek, egy új elbeszélésszálat. Időnként egyenesen úgy tűnt, hogy szándékosan pellengérezik ki elvárásainkat. Így láthattunk egy aprócska másolatot a *Le Chemin de fer*-ről – egy akvarellel és guache-sal retusált fotót – Jules-Michel Godet-től. Mintha csak a kurátorok azt mondták volna: Hiányzik nektek az egyik kedvencetek? Hát tessék, megkaphatjátok – így.

A vita és az ellen-narratíva minden dulakodásától távol volt egy csendes felület a csendéleteknek. Ez a műfaj teszi ki Manet teljes termésének egyötödét - nem utolsósorban az eladhatósági tényező miatt. 1875-ben feleségével, Suzanne-nal és festőkollégájával, Tissot-val Velencébe tett útjuk során kijelentette – a halpiacon állva –, hogy „a csendélet Szent Ference" szeretne lenni. A zöldségpiacon felfedezett egy brentai sütőtök-halmot és felkiáltott, „Török fejek turbánban! A lepantói és korfui győzelmek trófeái." Ugyanezen az utazáson levonta a következtetést: „Egy festő gyümölcsökkel, virágokkal, vagy akár felhőkkel mindent elmondhat, amit csak akar." A Musée d'Orsay csendélet-termében két egyszerű kép bilincselt le: virágok magas kristályvázában 1882-ből, a halála előtti évből. Manet, a dandy, a boldog házasságban élő *coureur de femmes*, akárcsak Baudelaire, harmadlagos szifiliszben halt meg. Rémületes vég volt: mozgásszervi ataxia, tolókocsi, gangréna, egy amputált láb, majd a halál. Életének ebben az utolsó fázisában Manet ismételten megfesti a virágok tűnékeny szépségét. Mintha csendesen ismételgetné azokat a szavakat, amelyeket a fura urak annyi évvel korábban nem voltak hajlandók meghallani, és még egyszer, utoljára azt mondta: igen, itt, most, pontosan így.

A kevesebb több

Mennyi időt töltünk egy jó festménnyel? Tíz másodpercet, harmincat? Két egész percet? És akkor mennyi jut minden egyes jó képre a 300 darabos kiállítástípusoknál, ami mostanában a nagyobb művészeknél elvárás lett? Ha minden egyes kiállított darab előtt két percet állnánk, az összesen tíz órát eredményezne (ebéd-, tea- vagy toalettszünet nélkül). Emelje fel a kezét, aki tíz órát töltött a Matisse-, a Magritte- vagy a Degas-kiállításon! Én biztosan nem töltöttem annyit. Persze mind válogatunk és keverünk, a szem előre kiszelektálja, ami vonzza (vagy amit eleve ismer). De még a legprímább múzeumi készségekkel rendelkezők is, akik pontosan értik a személyes vércukorszint és az esztétikai gyönyörködés korrelációját, jól elboldogulnak a nyitott terekkel és nem ijednek meg attól, hogy ha a szükség úgy hozza, visszafelé járják be egy festő kronológiáját, akik nem hajlandók nézésidejüket katalógusokra és távcímolvasásra pazarolni, elég magasak ahhoz, hogy zavartalan összképet kapjanak és elég robusztusak, hogy visszaverjék a fejhallgatójukhoz láncolt művészetrajongók állandó ostromát – még az ilyen nézők is jó eséllyel érkeznek a kiállítás végére azzal a felemás érzéssel: mi lett volna, ha.

Persze valamilyen meghatározhatatlanul ideális módon sokkal jobb, ha a lehető legtöbb ember láthatja a lehető legtöbb festményt. De minél nagyobb a kiállítás, annál nagyobb tömegre van szükség ahhoz, hogy eltartsa, ami annyit tesz, hogy bezsúfoljuk őket azzal az ígérettel, hogy az esemény nem csupán esztétikai, de társadalmi-feltörekvési alkalom is lesz (és

lévén társadalmi, osztályszerkezete van: a belső sávon haladóknak magán-tárlatvezetés jár, míg a tömegek kívül lihegnek). Hogyha az utóbbi években a kiállítás-elefantiázis alábbhagyott is kicsit – a 2011-es párizsi Manet-kiállításon mindössze 186 tárgy volt látható –, ez a jelenség inkább a gazdasági megroppanásnak tudható be, mint a kurátori politikának. Mégis rengeteg példa bizonyítja, hogy a kisebb méretű kiállítások, kisebb tömegekkel, nagyobb örömöt okoznak; hogy egy-egy művészt gyakran jobban megértünk, ha az életművéből kevesebbet látunk, mint ha többet.

Egyik legjobb kiállítás, amelyet az utóbbi harminc évben láttam, a londoni National Gallery 1993-as kiállítása volt. Hat termet foglalt el, de egyetlen képről, pontosabban egyetlen témáról szólt: Manet *Miksa császár kivégzése* című képéről. A maga tematikus és céltudatos módján Manet 1883-as halála óta először gyűjtötte össze egy térbe a kivégzésről készült kép három változatát: a laza ecsetkezelésű, komor tónusú, sombrero által kitöltött első változatot Bostonból; a töredékes (Manet halála után Degas által megmentett) másodikat a National Gallery saját gyűjteményéből; és a legismertebb, végleges képet Mannheimból. Ezt a három vásznat ugyanabban a teremben látni (de nem egymás mellé akasztva – az összehasonlításhoz el kellett fordítani a testünket, fizikai emlékeztetőül arra, hogy minden két kép közt idő és reflexió húzódik) közvetlen, izgalmas és elbátortalanító kihívás volt. Miért tette Manet ezt, miért dobta szemétbe azt, igazította ki amazt? A gondolkodás vagy érzelem milyen folyamata, milyen hirtelen ugrás vagy véletlen kellett hozzá, hogy a-tól b-ig, majd c-ig jusson? Minket kisegítendő, a kiállításnak ezt a központi részét megtámogatták körülbelül hatvan kísérő darabbal: a főszereplők hivatalos portréival, újságízű litográfiákkal, Francois Aubert fotográfiáival kortárs mexikói színhelyekről és személyiségekről, cartes de visite-ekkel a kivégzőosztag és a császár véres ingének képével, ezenkívül a források széles egyvelegével, melléktermékekkel és kuriózumokkal. Legfurcsább mind közt egy fotó volt, amely Miksát és udvartartását krikettjátszma közben örökítette meg körülbelül 1865-ből, feltehetőleg a Chapultepec-i kastélyban vagy ahhoz közel, Mexikóváros peremén. A császár Sir Charles Wyke, a brit konzul mellett áll a kapu állói mögött. A „krikettpályának", úgy tűnik, nem annyira hengerlőgépre, mint inkább egy csapat kubikusra lett volna szüksége.

Manapság, ha egy adós állam arra kényszerül, hogy haladékot kérjen tartozásainak kifizetésére, a kurrens nagyhatalmak beküldik az IMF, az Európai Központi Bank, az Európai Bizottság és hasonlók csapatait. 1861-ben, amikor Mexikó államelnöke, Benito Suarez kétéves moratóriumot jelentett be az ország összes külső tartozására, a válasz a kor szellemének megfelelő trojka volt: egy 6,000 fős spanyol, 2,000 fős francia, ráadásul pedig egy brit csapattest jelent meg Veracruzban. A britek határozatlanok voltak, a spanyolok erőszakos kibékítésre törekedtek, a franciák viszont a hódítást preferálták. 1864-ben kinevezték császárrá az osztrák főherceg Ferdinánd Miksát, következő évben kitört a gerillaháború, a megszállás összeomlott, a franciák visszavonultak, Miksa nem volt hajlandó lemondani bábtrónjáról, a visszatérő mexikói kormány pedig kivégezte őt két tábornokával együtt a Harangok Hegyén Queretaro mellett, 1867. június 19-én. Az eseményből nemzetközi hír lett. Július 18-án Flaubert azt írta Mathilde hercegnőnek, hogy a kivégzés (amelyre Garibaldi, Victor Hugo és mások tiltakozó táviratai ellenére is sor került) elborzasztotta. „Micsoda förtelem. És micsoda nyomorult dolog az emberi faj. Azért vetem bele magam mindenestől a művészetbe, hogy ne kelljen ennek a világnak a bűnein és ostobaságán gondolkoznom (és hogy ne szenvedjek tőlük): szomorú vigasz."

A hír Manet-t is arra késztette, hogy belevesse magát a művészetbe, bár hogy pontosan hogyan, miért, és milyen szándékkal és elvárásokkal, és a taktika milyen menet közbeni kiigazításával, arra nézve jótékony és felszabadító tudatlanságban maradunk. Végső képe felé tartó útja sokkal kevésbé dokumentált, mint mondjuk Géricault-é a *Medúza tutaja* felé. Juliet Wilson-Barreau szerint „nincs semmiféle feljegyzés a Manet-hagyatékban azokról az emberekről, akikhez fordult, sem az anyagokról, amelyeket felhasznált művei felépítésére – nincsenek újságkivágások vagy illusztrációk, fényképek, jegyzetek vagy előzetes vázlatok." Semmi hasznos *obiter dicta* vagy műhelypletyka nem maradt ránk. Nem tudjuk, miért vetette el a festmény második változatát (amely strukturálisan nagyon közel állt a végleges változathoz), vagy hogy nézett ki, amikor befejezte, mivel legkorábbi dokumentumunk, egy 1883-as fénykép, már abban az állapotban mutatja, amikor hiányzik róla a császár és Mejia tábornok baloldalt álló alakja. További izgalmas hiány, amikor a *Kivégzés* feltételezett esztétikai forrásához érünk: Goya *Tres de Mayo* (*1808. május 3)* című képe, amelynek hasonló a kiinduló kompozíciója és egymáshoz ugyanolyan rémisztő közelségben látható rajta a puskacső és az áldozat. Tudjuk, hogy Manet ellátogatott a Pradóba, a vendégkönyvbe 1865 szeptember 1-jén írt be, de ha látta is Goya képét a májusi felkelésről (amely akkor katalógusba nem véve lógott a folyosón és az útikalauzok alig említették), sosem tesz említést róla. Így hát találgatásokra és röntgenfelvételekre kell szorítkoznunk, elsődleges információforrásaink maguk a képek lévén: három nagyméretű vászon, egy olajvázlat, egy litográfia, egy tusrajz, plusz a főalakok csoportjának későbbi reciklálása a Kommün egyik jelenetéről festett képen, *A barikád*on.

Normális esetben a művészettörténetben csábító az idő egymásutánját összekeverni a haladással. Tulajdonképpen Manet első *Kivégzés*e színeiben, tónusában, hangulatában annyira elkülönül, hogy egyáltalán nem valamiféle elfuserált első változatnak tűnik, sokkal inkább nagyszabású és kísértő alternatívának. A közös elemek az áldozatok hármasából, az összetorlódó kivégzőosztagból és a katona magányos, elszigetelt alakjából állnak, akit kineveztek (ez vajon megtiszteltetés? megnyomorítás?) arra, hogy ő adja le a *coup de grâce*-t. Az első változaton ez az altiszt az egyetlen alak, aki valamelyest körvonalazott arcot kap; ez az arc mordan kifejezésmentes, mivel ez itt egy szoros, szédítő találkozás, alantas és szégyenletes valami, amelyben meghatározhatatlan emberek egy csoportja elveszi egy másik csoport életét, és ahol az óceán színei végigmossák a hóhérokat, az áldozatokat és a háttérül szolgáló tájat egyaránt. Ráadásul mintha éjszaka lenne (akárcsak Goya *Tres de Mayo*-ján), bár közelebbről megnézve rájövünk, hogy nem.

A II. és III. változatok közös kompozíciója tónusában erősen különbözik az elsőtől: kiegyensúlyozott, napsütötte és józan. Még a puskacsövekből felszálló füst is gondosan olyan alakzatban terjed szét, hogy ne takarja el az áldozatok arcát. De bár a főalakok elhelyezkedése (egyben a Goya-kép strukturális megidézése) alig változik a II. és III. változat közt, az, ami mögöttük történik, nagyon különböző hatást hív elő. A II.-on úgy tűnik, a jelenet nyílt terepen játszódik le, talán alacsony dombon; a háttérben kék hegyek láthatók és az ég. A cselekmény ezért néző nélküli, anonim, az igazságszolgáltatói brutalitás egy pillanata a természetbe helyezve, amely melegen kékes kontinuitásában éppolyan közönyösnek látszik, mint a kivégzőosztag. A III.-on a résztvevők olyan helyen vannak, ami talán börtönudvarnak tűnik, lábuk alatt homok, a háttérben egy magas fal, amelyen (tiltakozó és lesújtott) nézők lógnak, a háttérben a domboldalon további nézők látszanak, a bal felső sarokban pedig egy temető ciprus-

sai és fehér sírkövei. Így most van egy bikaviadal-momentum (halál a homokos páston, aficionadók a sövény mögött), egy belső kommentár és reakció az eseményre, a háttérben pedig egy szerzői jóváhagyással érkező *memento mori*. Mint festmény, itt minden kiporciózottabb, kiterveltebb és kimagyarázottabb; egyben (a II.-kal összehasonlítva) konvencionálisabb is azáltal, ahogy válaszainkat irányítja. Ebben az értelemben a III-as „haladást" jelent a II-eshez képest. Más értelemben viszont visszalépés: mintha Manet a közöny fogalmát a végsőkig vinné a II.-on, majd visszalépett volna ettől a csontig vetkőztetett kilátástalanságtól.

Viszont mindkettő rendkívüli erejű képet tár a szemünk elé: és az egész a lábaktól kezdődik. Goya *Tres de Mayo*-ján a kivégzőosztag elhelyezkedése kulcsfontosságú elem: a kemény boka, a merev térd, a pontos, szakszerű szögben támasztó hátsó láb. Ez a pozíció köszön vissza a napóleoni katonaság sorfalán: ezek elnyomók lábai, olyan lábak, amelyek eltapossák a tiltakozást, és amelyeknek a merevsége végighullámzik a testen, míg csak nem találkozik a puskacső végső merevségével. Ezzel szemben Manet *Kivégzés*én a katonák nincsenek felsorakozva (technikailag lehet, hogy két vagy három sorban állnak, de a hatás az összetorlódás), és lábaik egymáshoz viszonyítva kürülbelül 120 fokos szögben kifordulnak; egyik katona összezárja a sarkát, mások szétvetett lábbal állnak; a középen álló katona furcsa módon teljes testsúlyával a bal lábára nehezedik, jobb lábának csak a sarka érinti a földet. Ezek a lábak egészen nyilvánvalóan arra vannak szánva, hogy magukra vonják a figyelmet, ugyanis Manet fehér kamásnikkal díszítette őket (ez olyan vonás, ami szembemegy a realizmussal – a Manet által megjelenített egyenruha fogalmi és szintetikus). Olyan lábak ezek, amelyek hasznos munkára plántálják bele magukat a földbe, mint amikor egy golfjátékos a bunker előtt oldalsasszézva keresi a legjobb egyensúlyi pontot. Szinte el tudjuk képzelni az altiszt kivégzés előtti buzdító szónoklatát annak a fontosságáról, hogy helyezzük magunkat kényelembe, lazítsuk el a lábat, majd a térdet és a csípőt, úgy téve, mintha csak fogolyra vagy fajdkakasra mennének.

Így hát Manet hóhérai nem a halálosztók egy tömbje, mint Goyánál: katonák ők, akik hétköznapi tennivalóikat végzik, amelyek történetesen egy császár kivégzését is magukba foglalják. A szorgos rutinnak ezt a témáját külön is illusztrálja az altiszt alakja. A bostoni képen (I) egyenesen kinéz ránk, hátat fordítva a kivégzésnek, ugyanakkor szembesítve minket szakmája természetével, mint a nem megfelelően legyilkoltak megölésének elvégzője. A II. és III. változaton semmivel sem kevésbé megkapó, ugyanakkor sokkal rejtettebb fókuszponttá vált. Most kilencven fokos szögben áll a kivégzőosztaghoz képest, se nem követi a kivégzést, se nem fordít hátat neki; és iránt unk is éppilyen közömbös. Ehelyett szeme lefelé néz, szakmai pillanatára figyel, előre kibiztosítja a puskáját (III), vagy ellenőrzi, hogy ki van-e biztosítva (II). Fontos megjegyezni, hogy Manet megfosztja az altisztet a kamásnitól: az ő esetében figyelmünket nem terelhetik el a lábak (a III. változaton tovább tompítja őket azzal, hogy a talaj egy sötét foltján állnak), ezért pont akkora figyelemmel összpontosíthatunk rá, mint amilyennel ő maga biztosítja ki a fegyverét. Az altiszt két kulcsfontosságú tekintetben különbözik a II. és III. változat között. A II.-on arca gondosan le van simítva és karaktere erősebben ki van emelve: ez, gondolhatjuk, egy bizonyos egyén, akit ezzel a bizonyos munkával bíztak meg. A III.-on az ecsetkezelés lazább, az alak pedig valamivel elnagyoltabb: egy kissé közönséges katonává válik, eggyé az osztag tagjai közül. Mindkét változatnak megvannak a maga erényei és a mellette szóló érvek. Az, amiben a III. nem tűnik a II.-nál haladóbbnak, a jobb kéz megmunkálása. A II. változaton naturalisztikus módon, korrekt léptékben van ábrázova; a

III.-on nagyobb, rózsaszínebb, jobban szétterpeszkedik: így is fele olyan nagy, mint a bal kéz, és jóval nagyobb, mint a festmény másik ököl-fókusza – Miksa és a balján álló tábornok összekapaszkodó keze. Már-már melodrámai módon hívja fel magára a figyelmet: Nézd, mire készülök, kiabálja a kéz a vászonról. Ez egy apró és szükségtelen eldurvulásnak tűnik.

Egy kortárs kritikus arra panaszkodott, hogy Manet művei „olyasfajta panteizmusról tanúskodnak, amely nem tulajdonít nagyobb értéket a fejnek, mint a papucsnak". Panteizmus, személytelenség, közömbösség: éppúgy, ahogy a *Kivégzés* éles, egyenletes fénnyel operál, és lapos, kivékonyodott síkokkal, úgy erkölcsi hatása is különös, kivékonyodott, modern. Természetesen drámai pillanatot illusztrál, és joggal csodálhatjuk az áldozatok állhatatosságát, különösen Manet valószínű invenciójának köszönhetően, hogy a császár két tábornokának kezét fogja (valójában kivégzésekor nem középen állt, és a tábornokokat jó eséllyel a háttérben végezték ki, széken ülve, ami gyakori kivégzésmódja volt azoknak, akiket hazaárulással vádoltak). De éppígy csodálhatjuk a kivégzőosztag állhatatosságát is, elterpeszkedő lábú kényelmességüket. Ez nem történelmi festmény erkölcsi tanulsággal a heroizmusról: Manet a *peintre d'histoire* terminust inzultusként használta. És talán csak mellékesen történelmi festmény: amikor a *Kivégzés* litográfiáját 1869-ben betiltják, Manet úgy nyilatkozott a sajtónak, a kép „*une oeuvre absolument artistique*".

Persze ez kissé őszintétlen volt a részéről, mivel történetesen III Napóleon birodalmi ambícióinak egy végtelenül megalázó momentumát választotta ki a megörökítésre, ráadásul úgy, hogy Miksa alakját felruházta a vértanúság utalásaival (a glória-sombrero, talán még a központi, Krisztus-szerű elhelyezés is); mi több, az általa összekombinált egyenruha eléggé kétértelmű volt ahhoz, hogy éppannyira tűnjön franciának, mint mexikóinak, megengedve olyan értelmezést, hogy a franciák gyakorlatilag maguk végezték ki bábcsászárukat azáltal, hogy magára hagyták, mihelyt rosszra fordultak a dolgok. Ez persze Zola értelmezése volt, bár a festményről tett két kijelentése érdekes kontrasztban áll. A *La Tribune*-be írt, név nélkül publikált cikkében a regényíró a festő szavait ismételve kijelenti, a litográfiát annak ellenére tiltották be, hogy „M. Manet a témához tisztán művészi szempontból nyúlt", mielőtt szarkasztikusan feltette a kérdést, vajon a kormánynak szándékában áll-e embereket üldözni csupán azért, mert megerősítik Miksa halálának tényét. Négy nappal később viszont Zola már rámutat az egyenruhák kétértelműségére és észrevételezi Manet festményének „kegyetlen iróniáját", amely úgy olvasható, mintha „Franciaország végezné ki Miksát". Nem a képmutató hatalom az egyetlen, amely szereti, ha a dolgok egyszerre kétfélék.

Zola viszont nem engedi, hogy a dolog kétféle legyen; és ami azt illeti, Manet sem. A mű vagy művészileg „tiszta" és akkor csupán a véletlen műve, hogy közelmúltbeli politikai eseményen alapul, vagy pedig nem az. Ugyanakkor az is igaz, hogy a kép betiltásának puszta ténye (Manet életében a *Kivégzés*t sosem lehetett nyilvánosan megtekinteni Franciaországban) azzal járt, hogy kénytelen-kelletlen politizálta azt. Ez nem jelentette azt, hogy népszerűsítette volna: a *Miksa császár kivégzése* nem volt egy *Guernica*, amely a kedélyeket külföldön korbácsolta fel, miközben szülőhazájában betiltották. Amikor 1879-ben kiállították New York-ban (a Broadway és az Eighth Street sarkán, belépő huszonöt cent), nem volt nagy sikere. Bostonban valamivel jobban szerepelt, de a kiállításkörút terve Chicagóba és további városokba összeomlott és a vásznat visszaszállították Franciaországba.

Pontosan miért tiltották be a litográfiát és figyelmeztették Manet-t előre, hogy a végleges festményt az 1869-es Salon nem fogja elfogadni? Ismét egy csalogató hiány nyílik meg. Nincs

semmilyen hivatalos lajstrom a megfelelő rubrikákkal felforgató szándékról vagy megbízhatatlan esztétikáról. John House szerint Manet határátlépése sokkal erősebb lehetett, mint egyszerűen egy, a kormányt zavarba hozó esemény ábrázolása, mivel a kivégzéshez kötődő két másik festményt Jules-Marc Chamerlat-tól (sajnos mindkettő elveszett – újabb hiátus) beválogatták az 1868-as Salon-ra. Talán a járulékos indok Manet kizárása mögött a festmény „látszólagos távolságtartásában rejlik a drámától, és abban, hogy nem hajlandó egyértelmű erkölcsi tanulságot szolgáltatni", még csak „elnagyolt ecsetkezelésében és látszólagos befejezetlenségében" sem. Talán; de talán hiba túlságosan racionálisan (vagy túlságosan a kép esztétikáján keresztül) viszonyulni a cenzúra működéséhez. A cenzúrával megbízott testületek híresen szeszélyesek, kialakítják a maguk excentrizmusát és túlzó, paranoid félelmeit. Hogyha kételyeid támadnának, tiltsd be, gyakran ez az alapszabály; különösen pedig az, tiltsd be a szóban forgó művész puszta reputációja alapján (Manet közismert republikánus volt). De bármi legyen is a visszakereshetetlen igazság, a *Kivégzés* cenzúra általi betiltása tovább működik azáltal, hogy beszűkíti az utókor tudását. Nem csupán arról van szó, hogy a képet (és a belőle származó litográfiát) betiltották, hanem annak a nemzedéknek a reakciójáról is, amely számára készült, azon emberek reakciójáról, akik leginkább megtaníthattak volna benünket arra, hogyan olvassuk. Ez a hiány hozzájárul a festmény átláthatatlanságához a mai néző számára. Ha ebben mérjük, a cenzúra sikeres volt, ahogy ez gyakran történik.

Fordította MIHÁLYCSA ERIKA

WEÖRES SÁNDOR: A MEGMOZDULT SZÓTÁR
(Móra Ferenc Múzeum, Fekete ház)

U. A. FANTHORPE

Tudor államférfiak arcképei

Életben maradni annyi, mint nyitva tartani szemed,
Kézben tartani az írisz, a szem fehérje, szaruhártya,
A pilla és a szemhéj vonagló gépezetét.

A szó szerinti festő pedig lejegyzi ezeket –
A szigorú, ragadozószerű tekintetet; a feszült szemgolyót;
S páncélinget, nyakfodrot, rangjelzéseket, szakállat, bármit, hogy elfedje
A bántóan védtelen nyakat.

PUSKÁS DÁNIEL fordítása

* U. A. Fanthorpe (1929–2009): Brit költőnő, teljes nevén Ursula Askham Fanthorpe. A Cheltenham Női Főiskolán tanított 16 évet, ahol 8 évig az angol tanszék vezetője volt. Negyvenes éveiben otthagyta a tanítást, majd ügyintéző és recepciós lett egy pszichiátriai kórházban, aminek tapasztalatai hatással voltak első kötetére. 2009-ben halt meg egy otthonához közeli hospice-ban Wotton-under-Edge-ben (Gloucestershire). A fordítás az *Emergency Kit. Poems for Strange Times*, ed. Jo Shapcott – Matthew Sweeney, London, Faber and Faber, 1996. antológia alapján készült.

MIKOLA GYÖNGYI

A múzeum mint hamisítvány és csapda

VIRTUÁLIS SÉTÁK NABOKOVVAL

1940-ben, rövidesen az után, hogy a Champlain óceánjáró fedélzetén megérkezett New Yorkba, Nabokov felkereste az Amerikai Természettudományi Múzeumot (The American Museum of Natural History), és a múzeum munkatársainak támogatásával belevetette magát a lepkészeti (lepideptorológiai) kutatásokba. 1941 és 1948 között pedig, miután Wellesley-be költözött, a közeli Harvard Egyetem Összehasonlító Zoológiai Múzeumában (Museum of Comparative Zoology, MCZ) folytatta a munkát: rendezte a múzeum rossz állapotban lévő lepkészeti gyűjteményét, a későbbiekben pedig kurátorként dolgozott, több jelentős tudományos cikket, valamint egy monográfiát is írt, mely az MCZ kiadásában jelent meg 1948-ban.[1]

Nabokov családi hagyományként örökölte a lepkevadászat iránti szenvedélyt, édesapjától tanulta a lepkészet alapjait (ő pedig német tanítójától), hét éves korától kezdve autodidakta módon képezte magát a lepideptorológia tudományából a virai birtokukon talált szakkönyvek, atlaszok és gyűjtemények segítségével. Első angol nyelvű publikációja is lepkészeti tárgyú. Cambridge-i egyetemi tanulmányai kezdetén zoológiai kurzusokat is hallgatott és cikket írt „A Few Notes on Crimean Lepideptora” (Néhány megjegyzés a krími lepkékről) címmel. A cikk 1920 februárjában jelent meg az Entomologist folyóiratban, és húsz év múlva ott volt annak a rovartani részleget vezető igazgatónak asztalán az MCZ-ben, akinek Nabokov fölajánlotta önkéntes munkáját a gyűjteményük rendbetételére.

A lepkészeti ismeretek forrásai a többnyelvű szakirodalmon, saját lepkegyűjtő expedícióin, tapasztalati megfigyelésein túl a természettudományi múzeumok megfelelő osztályai voltak Nabokov számára európai éveiben is, és az így felhalmozott tudást egészítették ki az immár szakértő kollégák körében, mikroszkóppal végzett, megszállott kutatásai az amerikai közgyűjteményekben. A Harvard Egyetem múzeumának látogatóktól elzárt részében ma is őrzik azt a fából készült kis tárolószekrényt, szertárat, akár egy exkluzív „múzeumot a múzeumban”, amelyet Nabokov az egyetem engedélyével készíttetett preparátumai és kutatóeszközei tárolására. Ugyancsak a Harvard múzeumát gazdagítja az a több ezer szakszerűen rendszerezett pillangó is, melyet a Wellesley College professzoraként orosz és világirodalmi kurzusokat is vezető Nabokov a nyári vakációk idején összegyűjtött.

Az eddigiekből is kitűnik, hogy a múzeum mint a tudás autentikus tárháza, az ismeretek forrása, a világ felfedezésének bázisa milyen alapvető fontosságú volt a természettudós Nabokov számára. Ahogy később írta, az MCZ-ben végzett kutatómunkája közben érzett boldogság közelítette meg leginkább oroszországi gyerekkoráét. Brian Boyd szerint a lepkeva-

[1] Az életrajzi adatok forrása: Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991. 23–24., 37–38.. Nabokov monográfiájának címe: *The Nearctic Members of the Genus Lycaeides Hübner*

dászat Nabokov számára egyúttal az eltűnt idő keresése is volt, valószínűleg az egyetlen módja annak, hogy helyreállítsa a folytonosságot megszakadt múltjával. Észak-Amerikában és Svájcban a flóra és fauna különösképpen emlékeztethette őt az „elveszett Paradicsomra”, Virára, a gyerekkori birtokra.[2]

Mindezek fényében különösen érdekes az a nagy kontraszt, amely a múzeumnak a szerző életében betöltött szerepe és fikciós prózájában megalkotott reprezentációi között mutatkozik. A múzeum, Nabokov műveinek számtalan más, gyakran visszatérő narratív és szemantikai mintázatához hasonlóan komplex, változékony és ambivalens motívumként viselkedik. A múzeum fogalmát Nabokov legjobb hazai ismerője, Hetényi Zsuzsa az invariánsok, azaz az állandó motívumok közé sorolja idén megjelent monumentális monográfiájában, mely Nabokov regényeinek világához kínál beavatást és útikalauzt.[3]

A *Levél Oroszországba, amely soha nem ért oda* című, eredetileg oroszul írt korai (1925-ös) Nabokov-novellában például a múzeum romantikus találkahelyként jelenik meg, a bolsevik forradalom és a polgárháború miatt egymástól elválasztott szerelmesek múltjának egyik elbűvölő helyszíneként. (A cím oroszul rövidebb volt: Levél Oroszországba. Nabokov nemcsak esztétikai szempontból javította oroszul írt novellái, regényei szövegét az amerikai kiadások számára, hanem bizonyos mértékig tekintetbe vette az amerikai közönség előismereteit is, és helyenként egyértelműbbé tette a történelmi-politikai referenciákat.) A múzeum a novellában nem csak a boldog szerelem kulisszája, hanem egyúttal a múlt kulisszája is: „Drága távoli édesem, akkor hát semmit sem felejtettél el több mint nyolcévi távollétünk alatt, ha még az ősz hajú, kék egyenruhás teremőrökre is emlékszel, akik egy csöppet sem zavartak bennünket, amikor ellógtuk az iskolát egy fagyos pétervári reggelen és elmentünk a Szuvorov Múzeumba, amely poros volt és pirinyó, mint egy dicső dohányszelence. Milyen mámorosan csókolóztunk a gránátos viaszfigurája mögött!” Az emigráns levélíró azonban rögtön fel is hagy a múlt boldogságának visszaidézésével, és válaszában azt írja meg, mit lát maga körül a jelen pillanatban, amikor éjszaka kilép a berlini utcára. A száműzetés elhagyatottsága, szegényes jelene és az otthon múltbéli boldogsága a levél végére sajátos áthelyeződésen megy át: az elvesztett boldogság „muzeális”, „mumifikálódott”, valami módon a szentség nem evilági dicsfényében ragyogó emléke a jelen pillanat megélésének, felfedezésének és irodalmi megalkotásának extázisába fordul át.

A múzeum a múlt gyönyörű, ám lezárult, megfagyott idejének térbeli metaforája, kronotoposza ebben a novellában. Ezt a jelentést erősíti a hamisságot sugalló viaszfigura mellett a jelenet folytatásának (és ellenpontozásának) téli képe is: „Később, amikor kikeveredtünk az antik félhomályból, hogy elkápráztatott bennünket a Tauriszi Kert ezüstös tüze, és milyen furcsa volt a katonák harsány, mohó torokhangja, akik parancsra előtörtek, és a jégen csúszkálva beledöfték bajonettjüket a német sisakos szalmabábuba a pétervári utca közepén.”[4] (Az orosz változatban „соломенный живот чучела”, azaz „a madárijesztő szalmahasa” szerepel, nincs sisak a fején.)

---

[2] I.m. 78.

[3] Hetényi Zsuzsa: *Nabokov regényösvényein*. Kalligram Kiadó, Budapest, 2015. Az invariánsok 140 elemből álló katalógusa a monográfia Tárgymutatójában kap helyet, ahol az állandó motívumokat, más fontos fogalmaktól megkülönböztetve, csillaggal jelöli a szerző.

[4] In: Vladimir Nabokov: Egy naplemente részletei. *Összegyűjtött elbeszélések I.* 209. Hetényi Zsuzsa fordítása

Ebben a korai írásban is világosan kirajzolódik a múzeum mint motívum (avagy invariáns) ambivalenciájának egyik összetevője Nabokov esztétikai gondolkodásában. Az írói emlékezet is válogat, rögzít és éppúgy a nemlétbe rántja át a jelen élő és folyékony valóságát, mint ahogy a múzeum őrzi a múlt halott, imitált és/vagy funkciójukat vesztett tárgyait. Az érzelmektől áthatott megőrzésben és rögzítésben akkor is ott van a hamisítás mozzanata („jelzőimmel megsüketítem az emlékezést"), amikor jelenvaló létet kölcsönöz a régmúlt eseményeknek vagy értékkel ruház fel, mitizál immár nem létező vagy senkinek sem kellő dolgokat. Az emlékezet túlhatalma éppoly veszélyes lehet az írás művészetére (és a személyes pszichikai egyensúlyra) nézve, mint a felejtés. (Nabokov, aki egészen kivételes emlékezőtehetséggel rendelkezett, minden bizonnyal fokozottan érzékelhette ezt a kockázatot, szemben olvasói többségével, akiknek nem adatott meg a zsenialitásnak ez a komponense.)

A hatvanas években irodalmi önéletrajzának korábban megjelent változatait végleges formába öntő Nabokov immár művészi eszköztárának egész arzenálját mozgósítja és alaposan kiaknázza memóriája kapacitását is. A *Szólj, emlékezet!*-ben a korai novella múzeumi mozzanata az első szerelem felidézésének fejezetében az alábbi pazar jelenetsorrá bomlik: „Múzeumokba jártunk. … Felkutattuk a csöndes hátsó termeket, a hiánypótló mitológiákat, amelyekre senki rá se hederített, rézkarcokat, medálokat, paleográfiai emlékeket, a nyomdászat történetét – és más efféle szegényes dolgokat. A legjobb felfedezésünk, azt hiszem, egy kis szoba volt, ahol a söprűket és létrákat tárolták; de egy kupacnyi üres képkeret, amely a sötétben szétcsúszott és ledőlt, odavonzott egy kíváncsiskodó művészetrajongót és mi megszöktünk. Az Ermitázs, Szentpétervár Louvre-ja, kiváló zugokkal szolgált, különösen egy bizonyos teremben a földszinten, a szkarabeuszokkal teli szekrények között, Nana, Ptah főpapjának szarkofágja mögött. III. Sándor Cár Orosz Múzeumának két termében (a 30-asban és a 31-esben az északkeleti szárnyon), amelyek Siskin (Tisztás a fenyőerdőben) és Harlamov (Fiatal cigányfiú portréja) visszataszítóan akadémikus festményeit fogadták be, a magas rajzállványok által lehetőség adódott némi elkülönülésre – mindaddig, míg a török hadjárat egy trágár veteránja rendőrséggel nem kezdett fenyegetőzni. Így kerültünk a nagyszerű múzeumokból a kisebbekbe, például a Szuvorovba; emlékszem a régi vértezetekkel és faliszőnyegekkel, szakadozott selyemlobogókkal telezsúfolt, végtelenül csöndes teremre, ahol néhány felparókázott, súlyos bakancsú próbababa állt őrt felettünk zöld uniformisában. De bárhova mentünk is, néhány látogatás után valamelyik ősz hajú, levedző szemű, filcpapucsos teremőr mindig gyanút fogott, és ismét váltanunk kellett titkos szenvedélyünk színhelyét – a Neveléstörténeti Múzeumba, az Udvari Hintók Múzeumába, vagy abba a parányi térképtárba vonultunk vissza, amelyet még az útikönyvek sem említenek – aztán ismét kint voltunk a hidegben, egy óriási kapukkal és állukban karikát viselő zöld oroszlánokkal teli mellékutcában, a »Művészet világának«, a Mir Isszkusztvá-nak stilizált havas tájképeiben – Dobuzsinszkij, Alekszandr Benois – amelyek oly kedvesek voltak nekem akkoriban."[5]

Az önéletrajz e részletét több szempontból is érdemes volt hosszan idézni. Ez a passzus kitűnő példa arra, miként válik egyre komplexebbé Nabokov írásművészete az idők során,

[5] Vladimir Nabokov: *Szólj, emlékezet!* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 249. Pap Vera-Ágnes fordítása. Dobuzsinszkijről esik szó korábban is a memoárban, ugyanis Nabokov magán-rajztanára volt Szentpéterváron. 1941-ben New Yorkban Dobuzsinszkij (aki többek között Meyerholdnak, Gyagilevnek és Sztanyiszlavszkijnak is dolgozott) tervezte a díszletet Nabokov *The Event* (Az esemény) című darabjának bemutatójához.

hogyan veszi föl átalakítva, kibővítve saját korábbi műveinek anyagát, témáit, írói kísérleteinek eredményeit. Hetényi Zsuzsa említett könyvében kitér a *Szólj, emlékezet!* különleges státusára az önéletírás műfaji kánonjában. „Nabokov memoárjának paradoxona, hogy az író saját műveit, azok születését, publikálását, akárcsak házassága utáni családi életét intim titokként kezeli. (…) Az önéletrajzi narratíva felépítésének szempontja érzékelhetően nem a valósághű, hanem az artisztikus szelekció és az arányok megfordítása: az 1903 és 1940 közötti eseményekből kiragadott mozzanatok lehetnek felnagyítva ábrázolt jelentéktelen, avagy fordítva, jelzésszerűen ábrázolt jelentős történések."[6] Jóllehet Nabokov az önéletrajzban nem idézi föl novellái, regényei keletkezésének körülményeit, az írásaiban alaposan elmélyülő olvasók rendre fölismerhetik művei lenyomatait, „vízjeleit" a szerkesztés, a narráció, a költői képalkotás módjában és a kaleidoszkópszerűen újrarendeződő mintázatokban egyaránt. Egy hagyományosabb olvasat szerint a *Szólj, emlékezet!* Nabokov motívumainak önéletrajzi hátteréhez visz közelebb. Ám az éveken át több cím alatt, orosz és angol változatban is megjelent, folyton íródó mű akár „fordítva" is olvasható, azaz a korábban létrehozott fiktív művek paneljeiből, mozaikjaiból összeállított, tényeken alapuló, egyúttal mégis imitált emlékiratnak. Az írónak a saját szövegeiből kirajzolódó arcképe vizualizált formában megjelenik már Nabokov *Hangok* című 1923-ban írt, remekbe szabott kis elbeszélésében is, a vidéki tanító szobájának falán: „Az ágy fölött karmazsinvörös szőnyeg volt a falra szegezve, közepén sárga fonállal hímzett oroszlán. A másik falon üvegezett keretben az *Anna Karenina* egy fejezete függött, melynek szövege úgy volt szedve, hogy a különböző betűtípusok fekete-fehér játéka és a sorok rafinált elhelyezkedése Tolsztoj arcát adta ki."[7] Tolsztoj keresztneve Lev, ami oroszlánt jelent, tehát a szimbolikus ábrázolások itt ráadásul még egymást is tükrözik. Ahogy a fenti múzeumi idézetben is ott az oroszlán, amely rejtett, játékos-ironikus öntükröző emblémaként is funkcionál a Nabokov-szövegekben, vélhetően azóta, hogy a lírai én azonosítja magát a ketrecbe zárt oroszlánnal *Az állatkertben* című, Berlinben, ugyancsak a '20-as évek elején írt versében.[8]

A fent idézett önéletrajzi szekvenciában ott rejlik továbbá az ártatlan szerelmesek tengerparti együttlétét durván megszakító, vízből kimászó öregember a Lolitából, vagy a valós látványok ismert festményekként való azonosítása a *Nevetés a sötétben* című regényből, ahol a főhőshöz, a saját vak szerelmi szenvedélyének áldozatává váló Albinushoz kapcsolódik: „Művészetkritikus volt, értett a festményekhez, és gyakran azzal szórakoztatta magát, hogy egyik vagy másik Régi Mester által szignált tájképet vagy arcképet képzelt el, olyanokat, amelyekkel a valóságban is találkozott: ez szép galériává változtatta az életét – csupa pompás hamisítvánnyal."[9]

A múzeumok kiállítási tárgyai az irodalmi memoár szövegében a figyelem perifériájára szorulnak és összekeveredned a takarítóhelyiség „rekvizitumaival", illetve az összedőlő üres keretekkel, amelyek a tárgyi emlékek kanonizált voltára, és e rendszerek esetlegességére, sérülékenységére hívják föl a figyelmet. A Szuvorov Múzeum groteszk parókás próbababái, ha

---

[6] I.m. 28. 29.

[7] Soproni András fordítása. In: Vladimir Nabokov: *Egy naplemente részletei. Összegyűjtött elbeszélések I*. 31.

[8] Az állatkert is sajátos múzeum, kiállítótér. Hetényi Zsuzsa részletesen elemzi az állatkert motívumát Nabokov *Berlini útmutató* című 1925-ös novellájában, ezért erre itt külön nem térek ki. I.m. 93–95.

[9] Vladimir Nabokov: *Nevetés a sötétben*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 5. Vári Erzsébet fordítása

érintőlegesen is, de utalnak a történelem hamis interpretációira, ahogy a kamaszok titkos szenvedélyének élő valósága is szinte észrevétlenül fosztja meg komolyságától a Neveléstudományi Múzeumot.

A hamisítás és a téves „keretezés" motívuma köré épül Nabokov másik, e korai korszakában íródott elbeszélése, a *La Veneziana* is, amelynek fő helyszíne egy magánmúzeum, az Ezredesnek nevezett angol műgyűjtő kastélyának galériája. Az Ezredes legjobb barátja egy művészettörténész-restaurátor szakember, McGore, aki otthonosan mozog Európa legjobb képtáraiban. A csalások és megtévesztések bonyolult, krimiszerű fordulatainak végén kiderül: Frank, az Ezredes fia összejátszott McGore-ral Rómában, ahol Frank mindenki elől eltitkolt kivételes rajztehetsége révén hamisított egy 16. századi olasz festményt, McGore pedig lenyűgözve e tehetségtől, minden szakértelmét és tekintélyét latba vetve eredetiként és igen drágán adta el a művet az Ezredesnek. Ám azt még McGore évszázadok festészetének részletein iskolázott szeme sem vette észre, hogy Maureen, a felesége, nem csak modellje a La Veneziana című képnek, hanem egyúttal a festőnek, Franknek a szeretője is, aki az apjától ezen a fondorlatos módon kicsalt pénzen annak rendje és módja szerint meg is szökteti az asszonyt az elbeszélés végén.

A szerelmi csalásra való vakságnak és a hamisítás észre nem vételének motívuma ismétlődik és bővül majd ki később a már említett *Nevetés a sötétben* című regényben, ahol, ahogy fentebb már láttuk, a főhős szintén művészettörténész. További párhuzam, hogy McGore szintén festményként tekint a valóságra, ám ő „a világot mindössze gyönge vázlatnak, gyatra vászonra készült, nem időtálló mázolmánynak tekintette".[10]

Nabokovnál a művészet és a valóság összetévesztése, behelyettesítése valami módon ugyanarról a tőről fakadó hiba a gondolkodásban, mint a vágyak, érzelmek által elhomályosított tisztánlátás a hősök személyes kapcsolataiban, intim viszonyaiban. Mindkét vonatkozásban a figyelem elterelődése, az árulkodó jelek figyelmen kívül hagyása vagy téves interpretációja figyelhető meg. Az apa, az Ezredes is súlyos tévedésben van a fiát illetően: nem ismeri fel annak kivételes festői tehetségét, sem valódi érzelmeit. A képbe, amelyet mindenki lát, bele van kódolva a valódi titok, ám senki sem érti meg, mert ki-ki a saját festészetről alkotott prekoncepcióinak tükrében szemléli azt. A galéria, a műgyűjtő szenvedély nem hogy nem tanítja meg a hősöket a valóság pontosabb érzékelésére, épp ellenkezőleg: azt is eltakarja előlük a való világból, amit még művészeti illúzióik hiányában esetleg észrevehetnének. A történet iróniájának célpontja éppen a művészettel kapcsolatos hiedelmek, mítoszok, fantazmagóriák és teóriák szövevénye. A szép nő festett képe körül az emberi vágyak egész spektruma rajzolódik ki parodisztikus módon:

– a képbe való belépés, a szublimált szépséggel való azonosulás mint az esztétikai megváltás kultúrtörténeti ideája;

– a műgyűjtemény létrehozása mint magas szintű intellektuális szenvedély, a beavatott kevesek passziója, mely a kiválasztottság tudatának, az idő birtoklásának a transzcendens tapasztalathoz hasonló élményével kecsegtet;

– az értékes reneszánsz festmény mint vagyontárgy és befektetés, az anyagi biztonság és a szabad, kényelmes élet lehetősége;

– a női szépség mint az erotikus beteljesülés csábítása, a tökéletes földi boldogság ígérete.

[10] Pap Vera-Ágnes fordítása. In: V. N.: *Egy naplemente részletei*, i.m. 141.

A csalás, szemfényvesztés és hamisítás áldozatai maguknak is köszönhetik Nabokov műveiben, hogy áldozattá válnak, az áldozat és a tettes hamis tudata nagyon gyakran feltételezik egymást. Így válik lehetségessé az is, hogy a hamis festmény paradox módon végül mégis az igazság megmutatásának eszköze lesz, még ha nem is a görög aletheia fogalmán alapuló esztétikai értelemben, hanem ennél sokkal profánabb módon: Frank leleplezi az apja által oly nagyra tartott barát hazugságát, egyúttal pedig kivívja apja büszkeségét és megszerzi a nőt, akit mindennél jobban szeret. Az igaz és a hamis relativitásának, szédítő helycseréinek brilliáns iróniával megírt darabja a *La Veneziana*.

Bizonyos fokig hasonló a képlet a Nabokov érett korszakában, 1938-ban Párizsban keletkezett, *A múzeumban* (oroszul is és angolul is a cím szó szerint Látogatás a múzeumban) című novellában is, ahol a múzeum mint kronotoposz az elbeszélés fókuszába kerül. Az elbeszélő főhőst, a Franciaországban élő orosz emigránst egyik sorstársa kéri meg, hogy tervezett utazása során keressen fel egy múzeumot Montisert-ben (fiktív helynév), mert azt a hírt kapta, hogy ott őrzik nagyapjának, egy szentpétervári nemesnek a francia festő, Leroy alkotta arcképét. Nabokov egy igencsak vonakodó elbeszélő-főhőst alkot meg, aki kezdettől fogva szkeptikus, mivel, ahogy magyarázza, „mindig kételkedtem, hogy a barátom meg tud maradni a fantázia határának innenső oldalán".[11] Esze ágában sincs teljesíteni a megbízatást, eleve hányingere van a múzeumoktól, ám a körülmények véletlen egybejátszása folytán mégis a kérdéses múzeum lépcsőjére vetődik: az eső elől húzódik be oda. Legnagyobb meglepetésére a múzeumban megtalálja a kérdéses képet, és mivel a barátja álma, a múlt egy darabjának visszaszerzése valós lehetőségnek tűnik föl, innentől kezdve őt is elkapja a lelkesedés, és föladva óvatosságát, figyelmen kívül hagyva a baljós jeleket, mindenáron igyekszik megszerezni a képet. Ez a francia kisvárosi múzeum is rendelkezik a hadirokkant teremőrnek, a kiállított tárgyak kaotikus és önkényes halmazának fent már megismert attribútumaival. Ám itt minden eddigi múzeum-ábrázolásnál erőteljesebben formálódik meg a múzeumnak mint az alvilág modelljének a képzete. Az elbeszélés egész tere egy láthatatlan és nyugtalanító pont felé gravitál. Valójában már a francia kisvárost is valami infernális „térerő" jellemzi, mert itt a templomtorony nem útjelző, hanem a minden kiutat eltorlaszoló akadály, ráadásul „épp most halt meg" a polgármester, és „még nincs megválasztva". A múzeumban pedig „Minden olyan volt, ahogy meg van írva: félfény, álmodó anyag, tárgytalan tárgyak; egy szekrényben bársonypárnácskákon kopott érmék hevertek, a szekrény fölött két bagoly (…); nyitott, poros kartonpapír koporsóban arra érdemes ásványok nyugodtak; egy kecskeszakállas, csodálkozó férfi fényképe függött az egyik lejtős vitrin főhelyét elfoglaló, különös, különböző nagyságú fekete gyöngykollekció fölött; a módfelett fagyott nyúlganéhoz hasonlító golyók fölött eltöprengve sem sejtettem, hogy minéműek lennének és mi a rendeltetésük."[12]

A Godard nevű múzeumigazgató az alvilág urához illő démoni tulajdonságokkal rendelkezik (kutyához hasonlóan nyalja meg a száját, a levelet, melyre bélyeget ragasztott, egyenesen a szemétkosárba dobja, széttépi az általa írt szerződést stb.), ám a barátja álmának bűvkörébe került elbeszélőt mindez már nem tartja vissza: a legkülönfélébb termeken és folyosókon át próbálja követni megbízhatatlan kalauzát, hogy nyélbe üsse vele az üzletet, miközben még józan látogatóként a régészeti leletek fölött merengve igencsak kételkedik a múltba való leásásban, mint a megismerés lehetőségében. Godard nyomában (akinek a nevében nyilván nem vé-

[11] Bratka László fordítása. In: V. N.: *Egy naplemente részletei*, i.m. 429.

[12] I.m. 430–431.

letlenül kísért a God, Isten szó, ahogy majd később Beckett Godot-jának nevében is) loholva mintha a teremtés és a történelem totálisan összezavarodott téridején futna keresztül egyre nagyobb tempóban, míg teljesen el nem téved: „Újabb és újabb termek nyíltak a teremből, amelynek falain hatalmas, megdöntött képek lakkja fénylett; a képeken sűrű, vészterhes fellegek közt kék és rózsaszín lepelben lebegtek az egyházi festészet idoljai; ám hirtelen felhőfüggönyök hullámzása támadt, kigyúltak a csillárok, s egy megvilágított akváriumban áttetsző uszályukat libegtették a halak; aztán felfutottunk egy lépcsőn, fölülről, a galériáról láthattuk odalent a gigászi világmodell szemlélésébe merült esernyők és ősz fejek tömegét."[13]

A hosszas bolyongás után a friss levegőre – a motívum követése során immár megszokottá váló –, havas téli utcára kilépő elbeszélő-főhős rémülten döbben rá, hogy nem a nagypapa képe által fetisizált boldog oroszországi múltba tért vissza a múzeum labirintusának „féreglyukán" keresztül, hanem a nagyon is valóságos, egyidejű és számára halálos veszélyt jelentő Szovjetunióba. Az elbeszélésben a történelem tébolyának, valamint a honvágy és a nosztalgia veszélyes tudati csapdáinak irodalmi megjelenítéséhez alkalmazza Nabokov a múzeum kronotoposzát. (Berlini évei idején Nabokov végig következetesen kiállt amellett, hogy az emigránsoknak semmilyen ígéret vagy csábítás hatására nem szabad visszatérniük a Szovjetunióba. Ekkor írt műveiben többször is megjelenik a szovjet ügynök inkább nevetséges, mint démoni figurája.) A La Venezianával ellentétben Leroy portréja eredeti ugyan, de esztétikailag semmis, dilettáns mázolmány, amelyet viszont (hamisan) felértékel, hogy egyszerre két múlthoz is tartozik: az orosz emigránséhoz és a francia kisvároséhoz, ahol a festő született. A múzeum útvesztőjében való bolyongás egyúttal az időben való eltévedés metaforája, az emigráns traumatikus emlékezetének kivetítése. A traumatikus emlékezetben az otthon elvesztése nem tud múlttá válni, megreked az időben, és kényszeresen visszatér. Ebben a zárvány-időben az emigráns valamifajta fantom-létre kényszerül, a kontextusukat vesztett „tárgytalan tárgyakhoz" válik hasonlóvá, elveszíti kapcsolatát a jelen valóságával, és aki önmaga árnyékaként bolyong, könnyen áttévedhet a fantázia határának másik oldalára. Nabokov hőse, aki megbízást fogadott el egy másik ember tébolyától, ahogy az elbeszélés végén fogalmaz, végül túléli a múzeumi kalandot, és a történetben nem részletezett megpróbáltatások után vissza tud szökni a szabad világba, hogy tanúskodjon a traumatikus múlt pokoli vonzerejéről.

Az elfelejtett költő –Nabokov 1944-ben, már Amerikában angolul írt elbeszélése – az orosz irodalmi emlékezet és kánonképzés parodisztikus meta-narratívájaként is olvasható. Fiktív főhőse Perov, „az orosz Rimbaud", 1849-ben, 24 éves korában vízbe fulladt, ám munkásságát később újra fölfedezi és a szerzőt kultikus figurává avatja az Orosz Írás Élharcosainak Társasága. Az elbeszélés csúcspontja az a fergeteges iróniával megkomponált vígjátékba illő jelenet, amikor egy öregember megjelenik a Társaság által Perov halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségen, kiül a színpadra saját virágokkal díszített fiatalkori portréja mellé és bejelenti, hogy ő Perov és igényt tart az emlékművére összegyűjtött pénzre. (Az esemény éve, 1899 egyúttal Nabokov születésének éve is, az Orogyezs pedig, ahol a fikció szerint Perov vízbe fullad, a virai birtokot keresztülszelő folyó, Nabokov gyerekkorának meghatározó helyszíne.) Az idő-szerkezet épp a fordítottja A múzeumlátogatás időstruktúrájának: nem a jelenből a múltba való visszatérés lehetőségéről, hanem a múltból a jelenbe való átlépés problémájáról van szó, olyan esetekben, amikor valami módon megszakad a kontinuitás. Mindkét elbeszélés rájátszik ugyanakkor a halálból való visszatérés mitológiai

[13] I.m. 438.

és üdvtörténeti perspektívájára is: a múzeum motívuma ezúttal a feltámadás travesztiájává válik. A színpadon megjelenő öregember az élő cáfolata a kollektív emlékezet hivatalos narratívájának, amely gyakran erősebbnek bizonyul a tényeknél: „az orosz értelmiség természetesen nem tudta volna elviselni a forradalmi eszmék lánglelkű Perovjának egy cifra disznóólban fetrengő közönséges vénemberré válásával reá mért csapást."14 Az öreg, akivel kapcsolatban az elbeszélés során végig eldöntetlen marad, hogy szélhámos, vagy valóban ő Perov, maga nem tud és nem is akar hitelt érdemlő bizonyítékokkal szolgálni személyazonosságának megállapításához, ezért inkább ráveszik, hogy tűnjön el újra. Perov második, szovjet kultuszának terméke lesz az obligát lakásmúzeum: „A húszas évek elején, amikor a világítás nélküli, éhező, de komoran neki-nekibuzduló hajdani fővárosban egymás után szökkentek szárba a legfurcsább kulturális intézmények (...), valaki kéthavi kenyérrevalót szerzett azzal, hogy megnyitotta a Perov Lakásmúzeumot, és ezzel másodszor is föltámasztotta a költőt. (…) Másodosztályú múlt egy nyomorúságos kis teremben. Ovális szemek és barna fürtök a Seremetyev-féle arcképen (és egy új keletű szakadás a kihajtott gallér szektorában, annak nyomán, hogy valaki megpróbálta lefejezni a portrét. A *Grúziai éjszakák* egyik elrongyolódott példánya, amely állítólag Nyekraszov tulajdonát képezte. Egy semmi kis fénykép egy falusi iskoláról, amely a költő apjának udvarháza helyén épült. Egy pár, valamelyik látogató által ottfelejtett kesztyű. Perov műveinek különböző kiadásai; a könyveket úgy rakták ki, hogy minél több helyet foglaljanak el. Ám mivel a szegényes relikviák sehogy sem akartak testvéri egységbe forrni, Perov korának jellegzetes tárgyaival dúsították őket: írók arcképével, egy háziköntössel, egy lánccal – előbbi rokokó dolgozószobájában fedte, az utóbbi börtönéül szolgáló szibériai fakitermelésen béklyózta egy radikális beállítottságú kritikus tagjait. És mivelhogy még e láncok sem biztosítottak kellő súlyt a kiállításnak, a nyomasztó szobácska közepén fölállították az első, a negyvenes években Pétervár és Carszkoje Szelo között közlekedő orosz lokomotív modelljét."15 A teremőr természetesen ugyanaz az immár kilencvenes éveit taposó öreg, aki korábban Perovnak mondta magát. (Pero az oroszban tollat jelent, beszélő név.) Carszkoje Szelo említése pedig Puskin-reminiszcencia is, ilyen formán Perov emlékezete egyúttal az egész orosz irodalom emlékezetének modelljévé tágul. (Amúgy Carszkoje Szelonak, a cárok nyári rezindenciájának van önéletrajzi eleme is: ott született és nevelkedett Nabokov édesapja.)

A múzeum saját rendeltetésének abszolút ellentétébe fordul és a múlt felszámolásának eszköze lesz. A káosznak a korábbiakhoz képest új minősége a jelentéktelenség, amelyet magának a keretnek, a helyiségnek és az alapítás körülményeinek nyomorúságos volta is alátámaszt. A lakásmúzeum az öreg halála után teljesen meg is semmisül. Az elbeszélő azonban – a csehovi nyitott végű elbeszélésekhez hasonlóan – nem zárja ki, hogy a Perov-kultusz újra szárba szökken valamikor a jövőben

Mint ahogy az sem zárható ki, tekintve az elszórt önéletrajzi utalásokat, hogy Nabokovot a novellaírás közben saját műveinek sorsa és művészi egzisztenciájának kérdése is erősen foglalkoztatta. Az európai orosz emigráció központjaiban, Berlinben és Párizsban a Szirin álnéven publikáló Nabokov szinte üstökösként robbant be az irodalmi köztudatba, a Nobeldíjas Bunyin irodalmi unokaöccseként és majdani örököseként tartották számon. (Nabokov

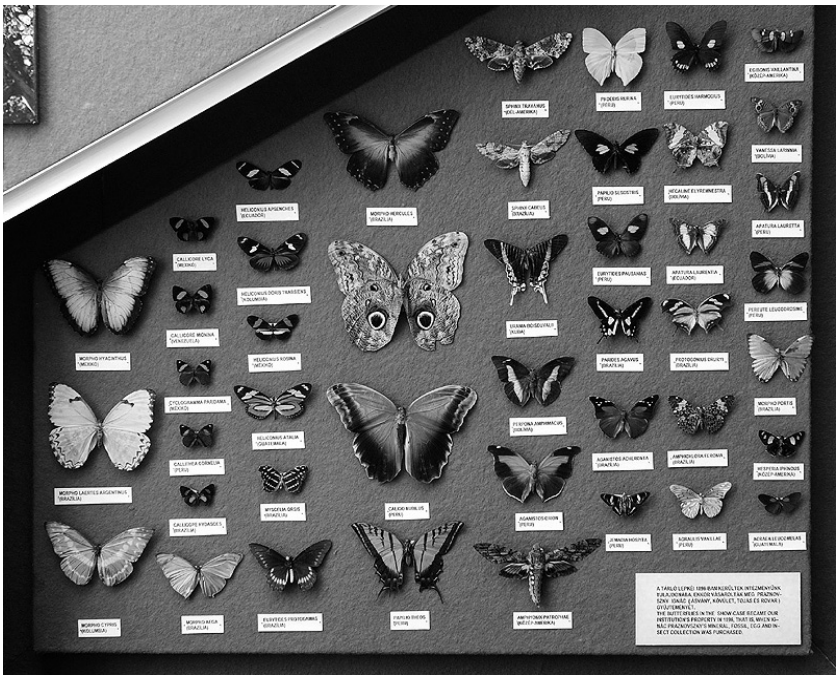
---

14 Vladimir Nabokov: Az elfelejtett költő. In: uő*: Első szerelem. Összegyűjtött elbeszélések II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2015. 389. Bratka László fordítása

15 I. m. 391.

azért kezdett álnéven írni, hogy megkülönböztesse magát édesapjától, Vlagyimir Dmitrijevics Nabokovtól, aki közismert politikus volt és maga is sokat publikált.)

Ám a német megszállás és a háború megtizedelte és szétszórta e magas kultúrával rendelkező, lélekszámban is jelentős közösséget. Nabokovot Amerikában ehhez képest alig ismerte valaki a Lolita 1955-ös megjelenéséig. Nabokov a novellában részletesen elemzi fiktív hőse fiktív életművét is, mint egy profi irodalomtörténész, aki rávilágít arra a roppant összetett kérdésre, hogy mi a viszony a rögzített művek immanens esztétikai értéke és a befogadó közeg(ek)nek a művektől többnyire teljesen független történelmi, kulturális, ízlésbeli stb. változásai között, vagyis hogyan képes (képes-e) megőrződni a mű az időben. Nabokov soha nem tért vissza a szülőföldjére, bár műveiben gyakran eljátszik ezzel a gondolattal. Ki tudja, sejtette-e, hogy egyszer, a majdan újból Szentpétervárnak nevezett városban a Morszkaja utca 47. szám alatt, egykori otthonukban múzeum fog működni, mely intézmény a híres orosz-amerikai író, Vladimir Nabokov életét és a munkásságát lesz hivatva bemutatni a világ minden tájáról érkező kutatóknak, rajongóknak és turistáknak?



DÉL-AMERIKAI LEPKÉKET BEMUTATÓ TÁRLÓ
A CSAK EGY FÖLDÜNK VAN CÍMŰ TERMÉSZETVÉDELMI KIÁLLÍTÁSRÓL
(Móra Ferenc Múzeum)

KÁNTOR PÉTER

Egy fiatal párra

Amikor megtaláltam azokat a régi fényképeket,
még a születésem előtti időkből,
nem a nagymamákról, nagypapákról,
nem a sok ismeretlen rokonról, barátról,
hanem huszonéves anyámról és apámról,
közös életük kezdetéről,
úgy néztem azt a fiatal párt,
mintha az etruszkokat, mintha az antik Rómát.
Pedig hát mégiscsak a szüleim! igen, ők azok!
És hirtelen szomorúság fogott el miattuk,
sirattam őket, akárha a saját ifjúságomat siratnám,
ahonnan örökre kiűzettem,
ahogy a gyerekkoromból is fokról fokra,
s ahová vissza már csak emlék-ösvények vezetnek,
folyosók labirintusai egy-egy kitüntetett múzeumi terembe.
Láttam: ledöngölt földön állnak biztatón mosolyogva,
s rég múlt nap fényében ragyog rég hunyt szemük.

BARTÓK IMRE

Getshemane

Lassan tipegünk a berlini utcákon, egymás mellett, vagy talán egyedül, igen, ha jobban meggondolom, egyedül érkezem, és csak a bejárat előtt találkozunk. Felsegítem rá a kabátot, amit a karjában tart, noha esik a hó. Eltelik néhány perc, megülnek a kristályok a vállán, aztán felmegyünk azon a néhány lépcsőfokon. Ahogy belépünk, lesegítem róla a kabátot, érzem, hogy átnedvesedett a szőrme. Jegy kellene az állandó tárlatra, nincsen, de szerencsénkre éppen most zajlik az időszakos kiállítás nyilvános protokolleseménye. Egy nő beszél néhány öltönynek, ki-ki helyezkedik, ki-ki nyugalomban. A tér perisztaltikája: egymásba kapcsolódó lépcsők, liftek, hágók, szirtek, alagutak, kiszögellések, fekete füstölők, vízmosások, simára csiszolt falak, a vályúk dübörgése, az ősállapotokat rögzítő totemek, a randevú hideg, megfáradt izgalma – már nem szeretem, az ajkamat elhagyó mondatok félúton vannak a fanyar és konok, téli hideg technikája és a nyílt, támadó beszédaktusok rosszindulata között, arra készülök, hogy elmondom. (Mindent elmondok? De mi ez a kiállítás?) Elmondom, de nincs mit elmondani. Inkább ütnék. *Punch a Monet.*

A németek odáig vannak az expresszionizmustól, a hetvenes évektől kezdődő Aufarbeitung-projekt előképévé stilizálják. A preventív bűntudat jegyében minden arc csúf, minden tér zárt és fenyegető. A Potsdamer Platz: egymásba dobozolt geometriai koporsók az ízlés peremvidékén. Az utcák elnyújtott cellák, a tornyok függőleges kalodák. Az ablakok rések az ujjaknak, a parkolókban széklet gyűlik – még az elzárás is módszeresen gigantomán. Üde vadludak lebegnek át az égen, a fák közül felszálló vékony füstcsíkból arra következtetni, hogy már eldörrent a vadászlövés – 1921, a festő ismeretlen (avagy kihagyásos emlékezetem nem őrizte meg a nevét).

Hallom az ezüstpoharak koccanását. A szomszédban megkezdődött az öltönyösök ünnepe. Kedd van, hét óra, odakint ráfagy a hócsutak a kocsik visszapillantójára, további látogatók érkeznek.

A nő, akinek kabátját oly előzékenyen bevittem a ruhatárba, didereg. Egy festményt mustrál, mögé lopakodok, megérintem a lapockái között. Összerezdül. Most volna fontos eldönteni, hogyan tovább, de én tétovázom, visszahúzom a kezem, együtt bámuljuk a képet. *Bábjáték,* 1919, csontos ujjakról lógnak alá a csöppnyi demizsont formázó alakok, rajtuk hozzáillő köténnyel.

Elsiet, nem nézek utána. Akik az imént még a másik teremben koccintottak (megannyi csengettyű, csöpp gyászharang), most elárasztják az állandó tárlat helyiségeit, le-föl járkálnak a lépcsőkön, kilógatják a bajszukat az ablakon, leszánkáznak a tűzvédelmi csúszdán, kinyitják, noha felesleges, az esernyőiket. Úgy vizslatják a képeket, mintha idegen partokról leselkednének. A nő visszalebeg mellém, megjegyzést tesz az egyikükre, aki megtapogatta ülepét. Szeretnék valami vigasztalót mondani, de tudom, ha kinyitom a szám, csak pufajkabogarak hullnának ki belőle.

A megnyitónak vége, még néhány perc, lehet nézelődni, utána zárnak. Beszélnünk kéne.

Egy forduló, egy benyíló, kicsiny kamra (a szellőző ismerős, ciklikus zümmögése itt is megteremti a vásznak komfortérzetét), egy újabb folyosó, a végén újabb festmény.

Rögtön tudom, hogy ezért jöttem ide. Nem ezért jöttem ide, de ezért vagyok itt.

Krisztus a kereszten, csakhogy a kereszt valamelyik bútor deszkáinak sokszöge, és Krisztus sem az, akinek mondják, csecsemő inkább, kihízott, csúcsos has, elzöldült garat, riadt pupilla, tömpe kézhez hosszú, túlontúl hosszú ujjak, köztük orvosi szike. Az egész háttér leginkább egy elhanyagolt konyhára emlékeztet, a kutya hetek óta nem nyúlt a tálban sistergő élelméhez, a hűtő lerobbant, a felmelegedett húsokból rovarok kecmeregnek elő. Valahol további testeknek is kell lenniük, de őket nem látjuk: egyedül Krisztus Urunk, a Megalázott Csecsemő vonaglik partvisán, és ül tort egyúttal a züllött középosztály Golgotája felett.

Csodás, nem igaz?, kérdezi egy öltönyös. Most vettük meg.

Kissé ellököm, nem nagyon, csak annyira, hogy tudja, mik az erőviszonyok. Nekicsapódik a falnak, jó a szigetelés, puha, nem üti meg magát. Még egyszer visszanéz a festményre, az ő jogos tulajdonára, és elmegy.

Getshemane, 1922.

A gyerek megmozdul. Még járni sem tud, egyéves lehet, a csúcsos has, a kifejezéstelen, üresen villogó tekintet (egy meghibásodott jelzőlámpa), a tömpe orr ritmus nélküli szipákolása, az arc duzzadt lebernyegei, a növekvő-hulló fogsor, a fül rongypapírja mind arra utalnak, hogy még járni sem tud, egyéves lehet, egy esztendős, a keze gyönge és reszketeg, nem is bírna el semmit, ami nehezebb ennél a szikénél. Most vér spriccel a festményre, nem tudni, honnan és miből. A gyerek láthatatlan sínpáron mozog, egyenes, kusza vonalakban halad a festmény konyhájában (az árulás és a tettetés helyszíne), és kiontja a láthatatlan többiek vérét, azokét, akik a kép peremére szorultak, akik a keretbe fogódznak. A vér spriccel, csorog, összegyűl. A maszatos ablak mögött varjak gyülekeznek, kopácsolást hallok: ismét felállítják a bitót. Rövid volt a bosszú ideje, a büntetés, a megfeszítés megtörténik újra és újra. A házudvar (az igazság és a leleplezés helyszíne) készen áll a kis martalóc fogadására. De mielőtt még kitoloncolnák a kicsit, mielőtt rúgkapálni kezdene, vinnyogna a praetoriánusok durva kezeinek szorításában, mielőtt lehámozná a bőrt a sarkáról, ahogy rúgkapál és súrlódik a betonon, még egyszer, egy rövid pillanatra, visszatér a kép közepére, és integet. Nem tud járni, sínpáron közlekedik, valami idegen erő felemeli a mosogatóhoz, hogy mosogasson, rendet tegyen a konyhában, és ő engedelmesen felmos, söpröget, alszik a kövön, ha nem látják, kinyújtózik. A teste zöld és duzzadt. Hogyan élhet túl ilyesmit, ennyi megpróbáltatást egy ilyen kis dinoszaurusz? Mint a megavasodott marcipán, arra vár, hogy leharapják a fejét, de előtte még egyszer megáll középen, csöpp szikével a kezében, rám néz, bólogat, *Getshemane,* 1922. Szerettél már valakit, meghalnál a bűneikért, stb. A kis gézengúz katekizmusától visszhangzik nemcsak a festmény, de az egész kamra, a folyosó mögöttem, a múzeum gyilokjárói, termei, mosdói mind.

Megfordulok, a kijáratot keresem.

A ruhatár felől ismerős hang szól. Ugyanaz a nő, akivel beszélnem kell, de ő nem akar beszélni, csak azt akarja, adjam rá a kabátot, azt mondja, segítsek már. Ráadom. Kimegyünk, majdnem megcsúszom a havon. Átkozódom. Odalent valakit kivonszolnak.

A buszmegállóban vagyunk. Milyen volt, hát milyen lett volna, nehéz ilyenkor mit mondani. Azt mondja, azért vagyok ilyen szótlan, mert szeretem őt. Ezért nem beszélek, mert szeretem őt és a művészetet. A képeket. Szerinte ettől mindig elnémulok.

Miután meggyőződök róla, hogy sehol senki, ütök. Az első ütés ereje a meglepetés, néhány másodperc görnyedt mozdulatlanság. Lehajol, mintha elvesztett volna valamit, egy pillanatig várom, hogy megkérjen, segítsek, segítsen valaki, valami megtámadta. A bordái közé térdelek, a bokrok felé taszítom. A földön fekszik, néma. A hó lassan, türelmesen áztatja át újra a kabátját. Megfogom a kezét, már nincs teljesen magánál, mert úgy kapaszkodik belém, mintha azt hinné, hogy valóban segíteni fogok. Magammal húzom a bokrok mélyére, a sötétbe, a homályba. Megütöm még egyszer, belerúgok, érzem, ahogy a cipő orra mélyre talál a bordák között.

Másnap utánanézek, milyen megnyitót tartottak a múzeumban. Madárábrázolások, a múzeum időszakos kiállítása madarakat mutatott be, madarakat, akik a hóban tipegnek, benne élnek, repkednek. A hó ilyenkor megolvad a szárnyaikon, máskor ráfagy, de ettől nem zuhannak le, noha befolyásolja a röptük ívét.

SZOTYORY LÁSZLÓ: A NEMZETI MÚZEUM (2.) (2011)

TIM CONLEY

Hat álom a természetes kiválasztódásról

1.

Egy Charles Darwinnal kapcsolatos kiállítási tárgy ismertetőszövege felmondja a jólismert régi kacsát, miszerint Marx a *Das Kapital* egy kötetét dedikálni szerette volna Darwinnak, de ő udvariasan visszautasította. Kérvényezek egy találkozót a kiállítás kurátorával és nekilátok elmagyarázni neki a tárgyi tévedést. Ő ajánlja, hogy a beszélgetést az irodájában folytassuk inkább. Alighogy belépünk, nekemront és fojtogatni kezd. Egymásba kapaszkodva birkózunk, egy íróasztallapra szegez. Kétségbeesett kezem rátalál egy fosszíliára, talán egy ősszamár állkapcsára, és fejbecsapom vele, azonnal megölve őt. Nyakszirti sebéből rémisztő mennyiségű vér ömlik ki és gyorsan utat talál az irodaajtóig. Mielőtt még kitalálhatnám, mit tegyek, kicsorog az előcsarnokba, de szerencsémre a múzeumlátogatók a vért az innovatív kiállítás részének tekintik.

2.

Matróz vagyok Őfelsége Beagle nevű hajóján, amelynek fedélzetéről Charles Darwin természettudóst épp a mélybe rántotta és felfalta egy tengeri szörny, majd látható jóllakottsággal lesüllyedt a mélybe, ahonnan érkezett. Hirtelen ráébredek, hogy most egyedül rám hárul a kötelesség, hogy a világgal megismertessem az evolúció teljes, mesteri elméletét. Ez a felelősség olyan súllyal nehezedik rám, hogy a hajóorvoshoz visznek. Arca és hangja gimnáziumi biológiatanáromé, modora hangsúlyosan elítélő.

3.

Egy parókia meghívott, hogy tartsak előadást plébániatemplomuk építészetéről; a témának elismert szaktekintélye vagyok. Ahogy fellépek a szószékre, észreveszem, hogy a népes hallgatóság teljes egészében neanderthali emberekből áll. Bár tekintetük talán nem nyíltan ellenséges, alacsony homlokuk és prognát, fogakkal rakott mosolyuk modern öltözetük ellenére is fenyegetően hat. Mintha bólogatásokat látnék, miközben a kereszthajó történetét vázolom, de ahogy múlik az idő, nő a félelmem, hogy mindabból, amit mondok, jóformán semmi sem talál megértésre. Próbálok ezt-azt magyarázni, hangsúlyosan analógiákra és gesztusokra támaszkodom; nemsokára megérzem, hogy hallgatóim nyugtalanul fészkelődnek a helyükön, bár ádáz arckifejezésük nem változik.

---

* Tim Conley a kanadai Brock University tanára, Joyce-kutató és olyan kötetek társszerzője, mint a *The Encyclopaedia of Fictional and Fantastic Languages* (2006, Stephen Cain-nel). Itt közölt rövidprózája harmadik novelláskötetében (*Dance Moves of the Near Future*, 2015) jelent meg.

4.

Idegenvezető vagyok a civilizáció múzeumában, amelynek igazi célkitűzése, ahogy fokozatosan ráébredek, a neoliberalizmus módszereinek igazolása. Látogatócsoportom egyik tagja Karl Marx, a *Das Kapital* szerzője, de rajtam kívül senki sem lát álcája mögé. Biztosan titokban kutatóúton van itt és nem tudom, hogyan segíthetnék neki. Ugyanakkor nem tudok teljesen megszabadulni munkaadóim iránti kötelességérzetemtől, bármilyen kétes minőségűek legyenek is, így tartok tőle, hogy jelenetet fog rendezni. Ezért furfangosan kitalálom, hogy rejtjelesen kommunikálok vele, szemhunyorításokkal, bólintásokkal és köhintésekkel tűzdelem meg a bronzkorról szóló, jól begyakorolt elbeszélésemet, de abban már nem vagyok biztos, pontosan milyen üzenetet próbálok közölni vele, ő pedig kérlelhetetlenül tudomást se vesz a próbálkozásaimról. Egy másik látogató a véráldozat rítusaival kapcsolatos kérdésekkel nyaggat. Az ékírás megjelenésére utolér a kétségbeesés.

5.

Egy lesújtott, talán gyászoló embercsoport gyengén kivilágított társalgóban teázik. A vendégek jönnek-mennek az alacsony bejárati ajtó és aközött, ami egy résnyire nyílt ajtón keresztül konyhának tűnik. A tapéta, a bútorok és az asztalnemű rögeszmés tüchtigsége a Viktóriakor életmódjának múzeumára enged következtetni. Beszédmoraj, csészék és csészealjak összecsörrenése, de egyetlen hang sem jön nagyanyámtól, aki tökéletes tartással és olyan mosollyal ül, amelyről nem tudom eldönteni, szórakozást fejez-e ki vagy elégedettséget. Eszembe jut, hogy nagyanyám halott és már épp azon volnék, hogy mondjak erről valamit, amikor belémvillan, hogy mégsem kellene, nem megfelelő és tapintatlanság volna ezt a témát felhozni, így zavartan csendben maradok. Nagyanyám fokozatosan távolodni látszik tőlem, de nemsokára rájövök, hogy kettőnk közül én vagyok az, aki távolodom, ugyanis egy óriási teknős hátán ülök.

6.

Charles Darwin keze a szoknyám alatt van és bár nyilvánvalóan nem nagy szakértelemmel végzi feladatát, mégis egészen kellemes illatot áraszt, amelyet nem tudok azonosítani. Egy elsötétített teremben vagyunk a múzeumban, amely éjszakára zárva van, hátamat egy guillotine életnagyságú modelljének vetem. Alig látom a nagyobb jeleket a falon, amelyek vázolják a Francia Forradalom és a rákövetkező Terror hátterét, de valami hiba van az elbeszélésben és ezt próbálom közölni épp Darwinnal, aki túl hangosan szuszog ahhoz, hogy hallaná a suttogásomat. Elemlámpák fénye táncol a falakon, ahogy belépnek a múzeumi őrök és Darwin megtorpan a tapogatózásban, a guillotine-hoz bújva mindketten végtelennek tűnő ideig mozdulatlanná merevedünk. Amikor az őrök végre elmennek, nem moccanunk, mert moccanni sem tudunk: az állandó kiállítás részei lettünk.

Fordította Mihálycsa Erika

RACCOGLIERE PER STUPIRE, RACCOGLIERE PER STUDIARE
Részlet a Gyűjtsük össze, hogy elkápráztassunk, gyűjtsük össze, hogy tanulmányozhassuk című kiállításból
Velence, Museo di Storia Naturale
Fotó: Jean-Pierre Gabriel

ÁFRA JÁNOS

A felejtés terei

Gyűjtés, javítás, megőrzés, címkézés, feldolgozás.
Mielőtt bemutatnák az érinthetetlen tárgyakat,
helyet keresnek a meglévő félreértések térképén
néhány újabb ismeretlennek, s feltámadnak a dolgok,
amint az eleven emberek emlékei közé visszaférkőztek.
Egy másik történet részeseiként, más szavak közt
és másféle dolgok rendszerében kiemelkednek az időből.

Az ószülők gyilkos fegyverei és kiszáradt csontjai,
mindennapi tányérjai és életadó ágyai újraélednek
az utódok leterhelt retinái mögötti szürkeségben.
A tudatok hálójából kibomló kegyes üzemzavar,
a fenntartó feledékenység raktározásra ösztönöz,
kiemeléssel szavatolt megőrzésre, hogy viselhetővé
váljanak jóvátehetetlen dolgok a távolodásban.

Az emberben az állati felejt a túlélés érdekében,
az állatban az emberi emlékezik valami igazabbért.
Több mint két és fél ezer éve Ennigaldi hercegnő,
az utolsó újbabiloni uralkodó lánya az ókori művek
ezerötszáz évet átölelő gyűjteményét alkotta meg,
olyan tudatosan, ahogy a modern Európa úttörői
tették hasonló távlatból a római kori leletekkel.

A múzeumok megteltek élettel, majd lassan kiapadtak,
hogy aztán az interaktív és virtuális másolatoknak hála
ismét érdekessé váljanak. A történelem a teljesség
illúziójából kiszakadva feneketlen tekintetekké változott,
és szórakoztatóvá aprózódtak a bonyolult történetek.
Haj- és cipőmúzeumok nyílnak izgatott nőknek,
erotika- és péniszgyűjtemény az egyakaratúaknak,

és Tokióban a hatalmas szennyezettségnek hála
a paraziták elszaporodása és gyilkos tevékenysége
is eredményessé vált, az előző század közepén emlék-
teret kaptak, ahol a világ legnagyobb, nyolcméteres
szalagférge lett az úr. Hosszú évek alatt több millió petét
rakott le egy testben, komoly gyomorbajt gerjesztve
lárváival, figyelmeztetett valakit a véghez tartozásra.

Itt az őrületnek, ott a halottaknak és a kimúlás
eszközeinek hódolnak, üvegbura mögül is borzongat
hullazsák, koporsó, eutanáziagép, balzsamozott magzat.
Máshol csodálni kezdik az aplasztinált emberi testeket,
a bőrtelen izomszövetek íveit műanyag tartja össze,
és az éjjeliőrök gyakran egyezkednek a szellemekkel,
ám a fejek és a kamerák képei úgyis szétperegnek.

KARINTHY FRIGYES: SZÁMADÁS A TÁLENTOMRÓL
(Móra Ferenc Múzeum, Fekete ház)

A gyűjtés: életforma

IBOS ÉVA BESZÉLGETÉSE DR. NAGY ÁDÁMMAL

Kezdetben csak annyit tudtam róla, hogy numizmatikus, később az is kiderült, hogy aktív muzeológusként jó kapcsolatokat ápol a magángyűjtőkkel, ami manapság nem meglepő, de ő sokkal hamarabb kezdte. Aztán hallottam, hogy jelentős himnuszgyűjteménye van, gondoltam: kották, lemezek, mi más? Egyáltalán, hogyan lehet a himnuszt gyűjteni? Egyre kíváncsibb lettem, úgy általában a gyűjtők észjárására, a gyűjtés motívumaira és lélektanára. Dr. Nagy Ádám gyűjtővel, a Móra Ferenc Múzeum nyugalmazott történészével, a Magyar Numizmatikai Társulat és a Magyar Éremgyűjtők Egyesületének tagjával beszélgettem gyűjtőkről és gyűjteményekről.

– Ön talán nem is tekinthető teljesen civil gyűjtőnek, hiszen évtizedekig dolgozott múzeumban. Ez befolyásolta a privát szenvedélyt, vagy fordítva történt?

– Sokkal hamarabb kezdődött, már gyerekkoromban. A családban nagyapám volt a gyűjtögető, ő oltotta belém az érdeklődést. Mondhatni „mindenevő" volt, egyként érdekelte az ex libris, a bélyeg, a numizmatika, a képeslapok, és megannyi más. Ezek közül én csak a numizmatikát folytattam, bélyeggel nem foglalkoztam, képeslappal igen, mert az jött a postán, és nem volt szívem kidobni, mint ahogy semmit nincs szívem kidobni a mai napig, hiszen a gyűjtés életforma, ami sajátos lelkületet igényel, s a gyűjtő nem is tudja másképp nézni a világot. Gyerekkoromban persze nem volt forintom arra, hogy régi pénzt vegyek, ha előkerült valami a rokonoknál, ismerősöknél, én elkuncsorogtam, később eleve nekem adták, aztán az iskolában csereberélgettünk. Ez így folytatódott a gimnáziumi évek alatt is, amikor a papám kikutatta, hogy létezik egy szervezet, ami egybefogja a pénzgyűjtőket. Írtam hát a Magyar Numizmatikai Társulatnak egy levelet, mivel azonban akkor még diák voltam, nem vettek föl, kedvezményeket viszont rögtön kaptam, például féláron juthattam a kiadványaikhoz. Jó pár évvel később, amikor Kecskeméten elkezdtem a muzeológusi pályámat, már aktív gyűjtő voltam, 1978-ban azonban, amikor átjöttem a szegedi múzeumba kifejezetten azzal a céllal, hogy rendszerezzem és fejlesz-

szem az intézmény numizmatikai gyűjteményét, eladtam a sajátomat, még mielőtt bonyodalmak származhattak volna a párhuzamosságból.

– Jól gondolom, hogy a gyűjtés először egy spontán vágyból alakul ki, majd lassan elindul egy fordított folyamat, és a gyűjtemény kezdi nevelni a gyűjtőjét azáltal, hogy minden újabb darab újabb tudás megszerzésére sarkallja?

– Pontosan így van. Se a főiskolán és az egyetemen, sem pedig később a múzeumban nem volt senki, aki az adminisztratív teendőkön kívül iránymutatást tudott volna adni. Mindent magamnak kellett fölfedeznem, még arra az alapkérdésre is a választ, hogy különös, vagy tipikus tárgyakat gyűjtsünk-e? Ez az objektív része a dolognak, a szubjektív ugyanilyen fontos, nevezetesen, hogy minden gyűjtemény a tulajdonosa egyéniségétől, s nem kevésbé a szerencséjétől függ. Az például a saját döntésünkön múlik, hogy a gyűjteményben keletkezett duplumokat eladjuk-e, vagy elcseréljük? A szerencse viszont forgandó, nagyon sok múlik rajta, hiszen minden gyűjtő vágyik kapitális darabokra, aminek a megszerzése legtöbbször a szerencséjén múlik. Én éppen most csúsztam le egy különleges darabról, ugyanis nem rég felkerült az internetre egy 20. századi ismert fafaragótól származó díszes pásztorbot, amelyen a Himnusz és a Szózat versszakai olvashatók egy csavart szalagon, s mellette magyar történelmi arcképek helyezkednek el. A kikiáltási ára 30 000 forint volt. Tudtam, hogy ez jócskán emelkedni fog, de elszántan licitáltam ameddig bírtam, a végső, közel háromszázezer forintos árat azonban nem tudtam megközelíteni.

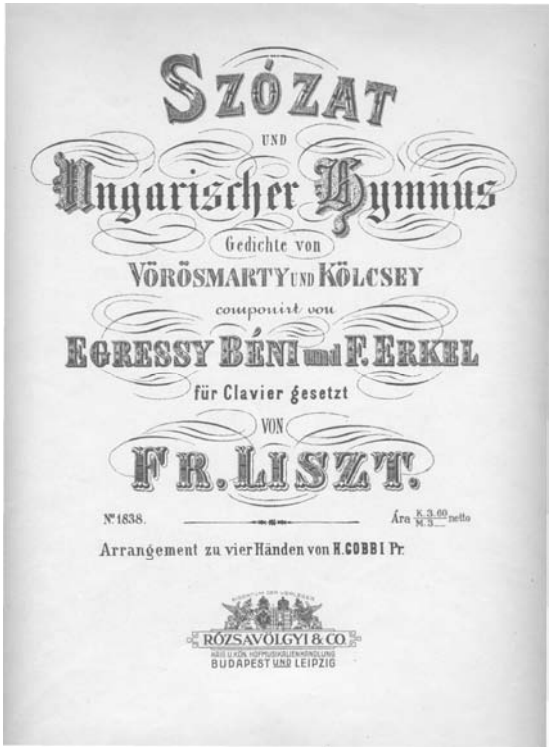
– Mi a különbség a professzionális, vagyis a múzeumi, és a magángyűjtés között?

– Biztos, hogy meg lehetne határozni, de nem célszerű, mert az alap ugyanaz: egy gyűjteményt kell tudatosan építgetni minél rendszeresebben, minél kitekintőbben. A célok persze különböznek, ami viszont mindkettőben közös: az értékmentés. Régebben a magángyűjtőket távol tartották a múzeumtól abból a téves szemléletből kiindulva, hogy a gyűjtő elveszi a tárgyakat a múzeumtól. Ez egy rettentő rossz felfogás volt, hiszen csupán arról van szó, hogy a gyűjtő rugalmas és mozgékony, sokkal több helyre tud eljutni, mint a múzeum. De talán még az sem túlzás, hogy a magángyűjtő többet tud foglalkozni az anyagával, mert ő mindig a közelében van, és alig várja, hogy kézbe vehesse, rendezgesse a tárgyait. A múzeumban ez nem lehetséges, hiszen ott számos egyéb feladatot is teljesíteni kell.

– A magángyűjtők státusza csak valamikor a rendszerváltás körül-után erősödött meg, előtte nem szívesen léptek nyilvánosság elé. A nyitással mindenki nyert, a Móra Ferenc Múzeumban is több olyan kiállítást rendeztek az utóbbi években, amelyek anyagába a magángyűjtők is besegítettek gyűjteményeik darabjainak kölcsönzésével.

– A régi gyakorlatban sok minden gátolta a gyűjtőket, például az a numizmatikára vonatkozó szabály, hogy aranypénze hivatalosan nem lehetett magánszemélynek, mert az aranynak nem volt szabad forgalma. Persze örökségként vagy külföldi ajándékként hozzá lehetett jutni, a gyűjtése azonban nem volt legális. Ha valaki mégis gyűjtött, listáznia kellett a tárgyait, és azt regisztráltatni a Nemzeti Múzeumban. Szóval, az 1970-es évekig meglehetősen nagy ellentartás uralkodott államilag a gyűjtőkkel szemben, hiszen még az állami sugallat is az volt, hogy az értékek gyűjtése arisztokratikus foglalatosság.

Én kezdettől fogva azt a szemléletet igyekeztem meghonosítani a múzeumban, hogy a magángyűjtőkkel kapcsolatot kell tartani. Miért ne lehetne bármilyen tárgy vagy dokumentum az ő birtokukban? Az a lényeg, hogy tudjuk, mije van a gyűjtőknek, hiszen számos ér-



tékes dologgal rendelkezhetnek. Ha mi nem figyelünk, könnyen elveszhetnek a helyi vonatkozású emlékek. A gyűjtés szempontjából nem csak az elsővonalbeli tárgyak lehetnek érdekesek, ugyanolyan fontosak a város és a régió múltját tükröző egyszerű dokumentumok is. Mivel mára belátathatatlanná és áttekinthetetlenné vált a műtárgypiac, ugyanakkor sok régi tárgy használt cikké degradálódott, még inkább nélkülözhetetlen az igényes gyűjtők értékőrző és értékmentő munkája.

– Néhány évtizede a bélyeggyűjtés olyan népszerű volt, hogy szinte mindenki környezetében akadt valaki, akinek ez volt a hobbija. A bélyegritkaság a krimiirodalomnak is kedvelt motívuma volt, a könyvekben még gyilkoltak is érte. Él-e még a bélyeghez fűződő gyűjtési láz?

– A romantikus rangját még mindig őrzi a bélyeg, de az is igaz, hogy a bélyeggyűjtők száma látványosan apadt, hiszen az 1960-as években még több százezer filatelistát tartottak számon az országban, ma jó, ha a számuk eléri az ötezret. A filatélia szerteágazó ismeretek tárháza, megvannak a maga szabályai, a speciális kutatási területei: postatörténet, bélyegtörténet, bélyegzések, díjjegyes kiadványok, tévnyomatok, stb. Régen nagyon népszerű volt például a címnyomozás, ami azt jelenti, hogy ha a borítékon hiányos volt a cím, a gyűjtő leolvasta, hogy hogyan kezelte ezt a posta, célba ért-e a levél, mert erre is volt sok példa. Voltak gyűjtők, akiket a frankírozás, a bérmentesítés érdekelt, hogy mikor, mennyiért lehetett egy levelet feladni, vagy, hogy helyes-e a portózás. Vagy ott van a bündli, ami azonos bélyegek százasával összekötözött kis csomagját jelenti, van, aki ezeket is gyűjti, olykor kiteríti és összehasonlítja a nyomatokat, mert lehet, hogy mégsem teljesen egyformák. (A pénzgyűjtőknél ez ugyanígy zajlik. Az ötven forintos érme egyik oldalán például egy kerecsensólyom ül farönkön, amelyen jól kivehetők az évgyűrűk. Ám van olyan széria is, amelyek veretein ez a motívum hiányzik.) Minél mélyebbre megyünk a filatéliában, annál érdekesebb a korabeli postakezelés. A szárazföldi kézbesítésben a lovas kocsiról áttértek a vonatra, a légipostát ballonok is vitték, majd repülők is. Külön téma a tábori posták működése és a tengeralattjárók postaforgalma a háború alatt, és még sorolhatnám. Rengeteg vonatkozása van tehát a filatéliának, ami külön-külön érdekelheti a gyűjtőket.

– Ahogy hallgatom, a nyomozás szó hamarabb jut eszembe a gyűjtői tevékenységgel kapcsolatban, mint a tudományos tevékenység. És egyre inkább úgy érzékelem, hogy a gyűjtés szenvedély, ami képes betölteni egy ember életét. Az Ön legfontosabb gyűjtési köre egészen különleges,

a műfaja meghatározhatatlan, mert sokkal inkább eszme, mint tárgy, mégis kézzelfogható dokumentumok sokaságától roskadoznak a lakásban a szekrények és a polcok. Emlékszik-e arra a pontra, amikor elhatározta, hogy a himnuszokat fogja gyűjteni?

– Az impulzusokra évszámra pontosan emlékszem. Az első Erdélyben ért 1956 nyarán Tordán, amikor meglátogattuk a tágabb családot, ugyanis a szüleim onnan származnak. Én akkor tizenegy éves voltam, ekkor ismerkedtem meg a nagyapámmal is. Amikor a család összejött, sokat beszélgettünk, és engem nagyon megfogott, amikor a felnőttek arról beszéltek, hogy csak a templomban énekelhetik a himnuszt, és megsiratják. Nekem ez akkor nagyon furcsa volt, hiszen még nem értettem azt a lélekállapotot. A következő dátum 1960, ebben az évben vettünk lemezjátszót, és a papám megkért rá, hogy vegyem meg lemezen a Himnuszt. Egy további adalék az érettségit követő, 1965-ös bécsi meghívásos utazásom, ekkor már tudatos döntéssel vásároltam meg az osztrák himnuszt lemezen. Ezután mindig megkértem azokat az osztálytársaimat, akik külföldre mentek, hogy hozzanak nekem himnuszos lemezt. Az első darabok természetesen a szocialista országokból érkeztek.

– Mindegyiket meghallgatta, és mit kezdett ezzel az élménnyel?

– Hát ez az! Akkor még nem sejtettem, mennyire bonyolulttá és szerteágazóvá válik majd a gyűjtés iránya. Először még csak a kíváncsiság vezérelt, hogy a miénkkel összevetve, a többi himnusz milyen hatású? Vajon melyik, mitől olyan, amilyen? Észrevehetek-e valamit a zenében az ország karakteréről? A mai napig nem változott az a kikötésem, hogy kizárólag az adott országból származó saját felvételt veszem komolyan, mert csak ők tudják autentikusan játszani és természetesen énekelni a saját himnuszukat. A zenei élmény után jött a következő kérdés, hogy mit énekelnek? Sokat kell a szövegek után kutatni, volt, amelyiket verseskötetben találtam meg, volt, amelyiket le kellett fordítani. Később egy régész kollégától kaptam egy kiadványt, amelyikben az összes szocialista ország himnusza benne van kottával és magyar szöveggel. Ez egy újabb lökést adott, már azt is meg akartam tudni, ki írta és mikor, hogyan és mikor lett hivatalos, a gyűjtői irány folyamatosan dagadt, egyre több adat kellett ahhoz, hogy tudjam, miről van szó.

– Értem a folyamatot, a lépésről lépésre szélesedő kutatói irányt, ahogy az egyik emlékanyag elvezet a másikhoz. Mennyire tágult ki a kör vertikálisan és horizontálisan?

– Kezdetben a külföldi himnuszok érdekeltek, de rájöttem, hogy a magyart sem tudom igazán, így az érdeklődésem erőteljesen a magyar himnusz felé fordult. Ehhez könnyebben is találtam forrásokat, bár azt azért meg kell jegyeznem, hogy a külföldi himnológiai szakirodalom határtalanul gazdagabb, mint a miénk. Időközben a megerősödő muzeológusi gyakorlatom is a rendszerezés irányába terelt, így a kezdetben uralkodó szerepet játszó hangzó anyag mellett egyre nagyobb figyelmet fordítottam a nyomtatványokra, azon belül is a könyvekre, a kottákra, utóbbiakból az 1850-es évek rézmetszetes kiadásaitól az egylapos nyomatokon keresztül a díszkiadásokig meglehetősen változatos és nagyszámú kollekcióra tettem szert. Szintén a nyomtatványok sorát gazdagítják a képeslapok, amelyeken arcképeket, a szerzők szülőházát, sőt hozzájuk kapcsolódó emlékműveket is reprodukáltak, s 1938-tól kezdve bélyegek is megjelentek a témában. Ezek mellett a legkülönfélébb kisnyomtatványok, többek között vonatkozó eseményekről szóló plakátok, meghívók, emléklapok, és számos egyéb, a Himnusz kultuszára vonatkozó adatokat tartalmazó papíranyag, továbbá rengeteg kiadvány, jó néhány képzőművészeti alkotás is a gyűjteményembe került. Érdekes, hogy amivel kezd-

tem, pont a hangzó anyag követése okozta a legtöbb beszerzési és technikai problémát az idők során, hiszen a bakelit lemezről átváltottunk a mikrolemezre, majd a CD-re, ma már rengeteg a digitális felvétel, ám nálam még VHS kazetták is szép számmal sorakoznak a polcokon.

– Mindabból, amit láttam és hallottam, úgy tűnik nekem, hogy a gyűjtéshez három dolog elengedhetetlen: idő, pénz és hely.

– Ez így van, de ezek csupán a fizikálisnak mondható feltételek, a gyűjtés motorja mindig a lelki háttér. Erre számtalan példát hozhatnék, a legérdekesebb talán egy hajdani, a két világháború között aktív budapesti postatiszt esete, aki egyedül élt mérhetetlenül egyszerű körülmények között. Amikor meghalt, az ágyában többek között középkori aranyakat és más apróbb pénzeket találtak ezrével, ugyanis ilyesmiket gyűjtött, de a szakmán kívül senki sem tudott róla. Nagyon érthetett hozzá, hiszen komoly gyűjteményeket közvetített árverező cégeknek, ebből nyerte a befektetéseihez szükséges pénzt. A hagyaték szerencsére a Nemzeti Múzeumba került.

– Viszont az Ön gyűjteményében nem a tárgyak financiális értéke a döntő.

– Én úgy szoktam mondani, hogy van gazdag és van szegény gyűjtő. A kevésbé tehetős nagyon ötletes tud lenni, mert aprólékos, sok mindent dokumentál, s e gazdagság által a gyűjteményét minőséggé emeli. A tehetős gyűjtő másképp végzi a dolgát, ő úgy fejleszti a gyűjteményét, hogy mindig tisztában van azzal az értékkel, amire kiadja a pénzt. Az én témámban nagyon ritka az olyan relikvia, mint a már említett, sokat érő pásztorbot, viszont az aprólékosságom ugyanúgy kiterjed az értéktelennek látszó, ám dokumentatív fecnikre, mint az értékesebb tárgyakra. Mindig azt mondom, hogy bármiből lehet gyűjteményt csinálni, csak kellő figyelem, ötlet és odaadás szükségeltetik hozzá.

– Nekem úgy tűnik, ennek a szenvedélyes gyűjtőtevékenységnek az Önök generációja az utolsó mohikánjai. Egyáltalán, érdekli a fiatalabbakat ez a fajta szöszmötölős, a nem befektető jellegű gyűjtés?

– A Magyar Numizmatikai Társulat 1901-ben alakult, majd 1969–70 táján szétvált a tudományos és a gyűjtői társaság. A Magyar Éremgyűjtők Egyesületben a ’70-es évek végéig körülbelül 10 000 tagig futott fel a létszám, de azóta egyre csak csökken. Ugyanazzal a problémával küzd a szakma is, meg a gyűjtői kör is, hogy nincsenek fiatalok. Kecskeméten például jövőre lesz ötven éve, hogy megalakítottuk az ottani gyűjtői egyesületet, a titkár már betöltötte a nyolcvanat, amikor még mindig nem volt kinek átadni a stafétabotot, végül egy tíz évvel fiatalabb társa vette át.

– Egyetért-e azzal, hogy a gyűjtés felelősséggel is jár, tehát, ha kulturális közérdeket szolgál, azzal is törődni kell, hogy közkinccsé váljék úgy a jelenben, mint a jövőben?

– Rengeteg rejtőzködő gyűjtő van, nem is lehet tudni és számba venni, hogy mi mindent gyűjtenek az emberek. Jómagam igyekszem közkinccsé tenni a témámat, s nem azért, hogy magamat előtérbe nyomjam, hanem

hogy a Himnusz fontosságára fölhívjam a figyelmet. Írtam néhány cikket, részt veszek a témába vágó beszélgetéseken, s 1990-től, a Magyar Kultúra Napja alkalmából évente rendezek legalább egy kiállítást – mindig változó anyaggal – az ország valamely kisebb-nagyobb településén. Kecskeméten hét éven keresztül rendeztünk hangversenyeket, amelyeken alkalmanként tíz-tizenkét ország himnuszát mutattuk be. És persze a jövő! Jó lenne a gyűjteményt egyben tartani, szívesen adnám méltó helyre. A legautentikusabb otthona a még csak tervezett szatmárcsekei Kölcsey Emlékház közelében lenne, hiszen odaillene a leginkább. Annak ellenére, hogy majd' ötven éve foglalkozom a Himnusszal, nem gondolom azt magamról, hogy a tudósa lennék. Az viszont, ahogyan bánnak vele, mélységesen felháborít. Nem tudok belenyugodni abba, milyen zenei igénytelenséggel szólaltatják meg sok helyen, s hogy közös éneklés helyett némán hallgattatják az emberekkel. De azokkal is bármikor vitába szállok, akiknek az a véleményük, hogy a magyar Himnusz pesszimista.

KISS ANNA

Belakni az idő nagy odvait

Mint ötvenhét nyarán.

Megszenvedtünk a heggyel, de a Subalyukat rejtő cserjék szétnyíltak a marokkövet használók világára. Bevillant valami félelem, otthonosság, mintha jártam volna itt velük, rejtőztem volna itt, hogy ők az enyéim. A Baradla kőtermében tűzhelyet, égett csontokat széthagyók is enyéim! Lélekben el sem jöttem onnan.

Idegenben is kerestem a hasonló helyeket. Hogy tanítson ember-voltommal szembenéznem, emberibbnek sejtvén az ősvilágot a mainál a falak festéknyomán, karomnyomain túl. S mivel a nagy kerék visszafelé nem forog…!, az én érdeklődésem végül is azt szolgálja, hogy mit kezdjek *most* a világgal – mi nem látszik mind jobbnak, jobbnak lenni, ha az időben messze visszanézek. De amire jutok, lefordítsam a magam életére: életmód, fáradtság-tűrés, figyelem, együttműködés – művészet.

A Múzeumok is sokfélék, szerencsére. A szabadtérieken az ürességhívja elő az akkori életet, míg a neves épületekben a tárlók zsúfolt tárgyai teremtik maguk köré, gondos feliratok. Nekem ennyi elég. A zsúfolt, avíttnak ítélt múzeumokban is hat rám egy csontfésű, egy a maga nemében szép edény, nemez-hattyú-dísz, bronz ékszer használójának, készítőjének kultúrája. Otthonom régi tárgyaiban is nyugalommal vesz körül – s az élhetetlen, fogyasztói világ kinti zaklatottsága.

A muzeológust nyilván a felelőssége indítja újításokra, a felnövőkre gondol.

Végül is, nekem már nem kell az idő tárlataihoz odaszoknom. Ismerem a szellem semmihez sem fogható örömét, a kutatóutak, tudós olvasmányok ízét, sajnálom is magam a korkövetelménynek látszó felszínes tájékozottságra. Amiben mégis eddig jutok, nem nagy tisztesség, dicsérem a múzeumokat inkább. Ezúttal a történetieket. Mint embert – identitásom keresésében (mi fontosabb?) a múzeumok úgy szolgálnak, mint a szóbeliség, a könyvtárak összehordott tudása. De él bennem egy elszánt kalandor is, időnként feltúrja az antikváriumokat, régiségboltokat, világgá megy: múzeumok, piacok, temetők, szakrális helyszínek – mit eszem, hol alszom, az mellékes. Mint ötvenhét nyarán volt.

Tudva, hogy ember-voltunk kettősségével szembenézni nem könnyű, tanulni, fáradni kell, időt hagyni mindennek, lenni tudni *csak úgy*. Örülni annak, amink van, az évszakok pompájának, hogy a kultúra ott lehet a legmindennapibb dolgainkban is, felfénylik, mint az ég kegyelme. Mi másban bízhatnánk, mi emberek?, kétségek nélkül magunkban is nehéz.

ANNA OSPELT

Gyűjtőszenvedély

GYŰJTŐK LIECHTENSTEINBŐL[1]

Az erdő az én otthonom

SUNHILD WOLLWAGE, művész és természetes anyagok gyűjtője

Bármilyen is az időjárás, Sunhild Wollwage mindennap reggel hatkor kisétál az erdőbe. Nincs más nála, csak egy nagyító és egy kés. Nagy kosarakra sincs szüksége: többnyire csak egy maréknyi anyagot gyűjt, miközben az erdőt járja. Hagyja, hogy az érzékei játsszanak vele, és a természet rejtett szépségeit csodálja. Mert Sunhild Wollwage művészi munkájának alapja az aznapi gyűjtés eredménye: fenyőtűk, magvak, bogáncsok, gyökerek, virágok, tövisek, zuzmók, halott bogarak vagy elütött békák – mind a műalkotás részeivé válnak. Miután kipreparálta és ezáltal tartósította őket, hagyja ülepedni az anyagot, és csak akkor dolgozza fel, amikor eljön az ideje.

A séta és a megtalálás mint identitás

Sunhild Wollwage Liechtenstein jelentős művésznője. Bel- és külföldön egyaránt voltak kiállításai, részt vett több biennálén, és 1988-ban elnyerte a berlini GEDOK díját textil alkotásaiért. „Elsősorban a szerkezet és a mintázat, az ismétlés esztétikai tapasztalata és a kicsinységek egymás mellé helyezése látható a textilekből készült munkákon. Ezek fontos oszlopai nála a műalkotás felfogásának.”[2] Intuíció vezérelte munkái önálló világot alkotnak, melyet az anyag és a természet formavilága határoz meg. Munkái részben politikai, gyakran morális kontextusban értelmezhetők, de soha nem moralizálnak, nem didaktikusak.

Sunhild Wollwage művészete a gyűjtésen alapul, és végül maga is műgyűjtemények részéve válik, mint például a Mezzanin Művészeti Alapítványban. A gyűjtésnek – „a séta és a megtalálás én vagyok” – központi szerepe van Sunhild Wollwage művészetében, ami a legkorábbi gyerekkori emlékekben gyökerezik.

A gyűjtés mint szükségszerűség

Sunhild Wollwage 1938-ban született Stuttgartban, így gyermek- és ifjúkorát a második világháború határozta meg. A háborúban és az azt követő években hatalmas volt az éhínség.

---

* Anna Ospelt (Vadúz, 1987) szociológiát, médiatudományt és neveléslélektant tanult, a bázeli egyetemi újság és helyi lap munkatársaként dolgozott, majd a Suhrkampnál és az Aufbau kiadónál töltötte szakmai gyakorlatát. A Babelsprech nemzetközi kortárs németnyelvű költőfórum tagja.
Az itt közölt szövegek *Sammelglück. Sammlerinnen und Sammler in Liechtenstein. 10 Portraits* (Bucher Verlag, 2015) című kötetéből származnak.

[1] Sunhild Wollwage. *Andando. Materialbilder, Objekte, Installationen.* Zürich: Benteli Verlag, 2002, 22.

[2] Vö. uo.

Annyira kevés ennivaló jutott, hogy magától értetődő módon az emberek a természetben próbáltak élelmet gyűjteni. A gyerekek és a felnőttek bogyókat, gombákat, zöld növényeket gyűjtögettek erdőn és mezőn, valamint bikkmakkot, amelyből olajat sajtoltak. „Nagyon megdicsértek bennünket, hogy a kis kezünkkel mennyire sok termést összegyűjtünk, ráadásul gyorsan és ügyesen. Ez persze jólesett", meséli a művésznő első, létfontosságú gyűjtőélményét. „Ebből eredeztetem a teljes művészi tevékenységemet."

Iskolai éveinek második felét Wollwage egy zenei internátusban töltötte, ahol intenzíven foglalkozhatott művészetekkel és botanikával – e két, élethosszig tartó szenvedélyével. Mivel nem volt elég pénze, hogy művészeti tanulmányokat folytasson, vagy biológiai asszisztensnek tanuljon, ezért vegyészeti laboránsi szakképzést végzett, és folyamatosan tovább képezte magát az alkotómunkában. Férjének, Peter Wollwage-nak az apja festő volt, és a család helyeselte és támogatta a tevékenységét. Sunhild Wollwage batikoló tanfolyamra járt, autodidakta módon képezte magát, és hamarosan ő maga is tanfolyam-vezető lett. 1978-ban az egyik batikolt munkáját kiállították az 1. Német Textilbiennálén, ami fontos mérföldkő volt a pályáján.

Az erdők pusztulása mint ihletforrás

A törékeny és mégis robusztus, földközeli művésznő az 1980-as években kezdett el természeti anyagokat beépíteni az alkotásaiba. A médiában akkoriban sok szó esett az erdők pusztulásáról, ami mélyen megérintette a környezettudatos alkotót. „Az erdő az én helyem, amikor az erdőt járom, szinte otthon érzem magam. Ott érzem magam a legjobban: minél sűrűbb, annál szebb. Amikor az erdők pusztulása téma lett, az annyira megérintett, hogy mindenképp hozzá akartam szólni."

Ebből az impulzusból születtek meg Wollwage *Erdei levelei*. Több száz fenyőtűt varrt fel merített papírra két-két öltéssel, aprólékos kézimunkával, az íráshoz hasonló mintázatban. A mű mintha egy idegen írással írt, nyitott könyv volna; az elidegenítő háttéren a fenyőtűk – a fa tüdeje – figyelmeztetőn és mégis reménytelin szólnak hozzánk.

Számtalan mű követte a mai napig az elsőt, és mindüknek az aznap gyűjtött maréknyi természet az alapja. A művésznő a látványost és a láthatatlant rendezi egymás mellé, és grafikus rendet húz a természet vélt káoszára.

Felhalmozott avagy szigorúan elrendezett kicsinységek

A napi erdőjárás jelképe a művésznő *Varázsgombócok* sorozata. Ezeknek a kis szobroknak az alapanyagát egy kutatóút során gyűjtött erdei varázslófű-termések képezik. Az alakokat egyetlen kézmozdulattal formálta meg. Cornelia Kolb-Wieczorek művészettörténész a *Varázsgombócokat* „egyfajta pszichomotorikus lenyomatnak" nevezi. A formájuk „a szorítás módját, a művésznő lelkiállapotát tükrözi, legyen az feszültség vagy ellazulás, félelem vagy boldogság."[3]

A *Közeli felvételek*ben, amelyeket Wollwage 1993 óta készít, icipici természeti anyagdarabkákat, magokat, töviseket, tojáshéjakat vagy rovarok lábait rögzíti öntapadós vignettákra, és precíz sorban elrendezi a kép alapján.

[3] Ld. a 2. jegyzetben idézett mű, 60.

Művészet és természet rokonsága

Sunhild Wollwage meg van győződve róla: „Vándor vagyok!" Az *Erdei levelek*, azaz az 1980-as évek óta a gyűjtés és a gyaloglás nélkülözhetetlen oszlopai munkájának. „Mindig összepárosítom a két oldalt. Egyrészről a természetet, másrészről a művészetet. Nagy örömet okozott, hogy a kettő testvérként él bennem. Azt hiszem, az emberek manapság az erdőben elsősorban sporttevékenységeket folytatnak. A természet érzéki befogadása – a nézelődés, a hallás, a szaglás, az ízlelés – háttérbe szorul. Nagyon sajnálom, mert így elveszítjük a természettel való értelmes kapcsolatot."

Ám a művésznő nem csak természetes anyagokat használ fel a műalkotásaiban és azok üzenetében. Wollwage a természet tömegtermékeit szembeállítja az iparéval, amikor például több száz műanyagkanalat, fültisztítót, kockacukrot vagy játékot használati értékétől megfosztva, elidegenítve jelenít meg. *Si vede – si sente:* Sunhild Wollwage négy nővel és három gyerekkel 1596 vékony zsinegre harminc-harminc fültisztító pálcát kötözött fel 399 óra alatt, egy hatalmas installációt hozva létre: 47880 fültisztító lógott merőlegesen lefelé a mennyezetről egy keretre akasztva. Erre a végtelenül törékeny műre felvésték a lejárat időpontját is, hiszen lehetetlen lett volna áthelyezni, így a kiállítás lebontásával szét kellett rombolni.

Az erdő, mint a gyűjtemény forrása

Míg más gyűjtők aukciókra, régiségboltokba, kiállításokra vagy internetes bolhapiacokra járnak, hogy megszerezzék szívük vágyát, Sunhild Wollwage az erdőt tekinti a gyűjtési szenvedélye kiapadhatatlan forrásának. Itt feltöltődik: „a gondolatok és az anyagok egyszerűen szembejönnek velem". A gyűjtő hagyja, hogy megtalálják a dolgok. „A sétában és az anyagok megtalálásában vagyok én magam, és nem a járkálásban és keresésben", hangsúlyozza.

Láthatóvá tenni az időt

Sunhild Wollwage felveszi a természet ritmusát, a gyűjteménye évszakról évszakra változik. „Tavasszal vagyok a legelfoglaltabb, amikor érnek a bogáncsok. Olyankor rengeteg a dolgom. A művei, mint például a *Szagos müge lepel* vagy a *Bogáncs domborművek* éveken át nőnek és fejlődnek, és az installációk felépítése több napon át tartó, meditatív és kitartó finom munkát igényel. „Akkor érzem magam a legjobban, amikor lecsavarom magamat", mondja az érzékeny gyűjtő. A hektikus, felgyorsult világban szeretné az idő értékét felmutatni munkái által.

Sunhild Wollwage tehát fáradhatatlanul gyűjt tovább, és nap nap után járja az erdőt.

„Miután iszom egy kávét és megreggelizem, hogy erőre kapjak, az első utam az erdőbe vezet. Mindig, minden nap. Mindig viszek magammal nagyítót. Ha alaposabban megfigyelem, minden alkalommal magával ragad a természet szépsége, ezeknek az értelemmel teli, értelemadó helyzeteknek az ereje.

A gyűjteményemmel élek

NOLDI BECK, sígyűjtő

„Megbolondút ez a Tonisch vadász, falíceket kötöz a lábára'" jegyezte fel 1895-ben egy zaklatott liechtensteini a naplójába, miután megfigyelte, ahogy Josef Negele, a fejedelem fővadásza lesíelt Triesenbergből Balischgutba. Negele az osztrák fejedelmi hivatalnokokon keresztül ismerte meg ezt az újszerű járgányt, és a gúnyolódások és támadások ellenére Liechtensteinben is használta. Semmi nem tarthatta vissza a lesiklás csodálatos mámorától. Szappannal kente a síléceket, egy botja volt kettő helyett, és szőrmék helyett a nadrágtartóját kötötte a sílécekre, amikor felfelé ment a hegyen.

A síelés hamar divatba jött, és a bátor fővadász úttörőként vonult be a liechtensteini sítörténelembe. 1926. november 17-én Vaduzban megalapították a Liechtensteini Síklubot, tíz évvel később pedig a Liechtensteini Szövetséget, amely elhivatottan nekiállt lerakni a szervezett és rendszerezett sportélet alapjait. Már ugyanabban az évben, 1936-ban részt vett a garmisch-partenkircheni téli olimpián két síelő, Franz Schadler és Hubert Negele is a két boblecsúszó, Eduard A. von Falz-Fein és Eugen Büchel mellett. A következő évben rendezték meg az első liechtensteini síbajnokságot, ahol egy élsportoló, Franz Schadler lett az országos bajnok. Büszkén rázott kezet Gina hercegnővel, a karizmatikus, hollywoodi bájakkal rendelkező uralkodónővel.

Az uralkodópár a jövőben is ragaszkodott hozzá, hogy személyesen gratuláljon a síelőknek: Martha Wenzelnek, aki világbajnokságot és olimpiát is nyert, Franz Schadlernek, Hanni Wenzelnek és Willi Frommelnek, Paul Frommelnek és Ursula Konzettnek, Marco Büxi Büchelnek és Tina Wierathernek, a mostani sícsillagnak.

A siklástól a sebesség őrületéig

Noldi Beck – Liechtenstein egyik első ifi-bajnoka – azt a célt tűzte ki maga elé, hogy feldolgozza és megőrzi a síelés történetét. A vaduzi Sí- és Téli Sport Múzeumban és még két további helyen tárolja és állítja ki a helyi sícsillagok felszereléseit. De az elhivatott gyűjtő nem elégszik meg a helybéli sztárokkal: 4000 síléce, 800 sícipője, számtalan kötése, 150 eredeti ruhába öltöztetett bábuja, és több mint 4000 könyve és újságja, valamint hótalpai, szánkói, korcsolyái vannak a világ különböző sarkaiból, 1750-től napjainkig.

A legnagyobb értéket a nemzetközi síbajnokok startszámai, érmei és fényesre polírozott kupái jelentik. Mély benyomást tesznek a nézőre az őskori, kőbe vésett rajzok másolatai, melyek i.e. 4200 és 3000 között készülhettek, és hótalpas embereket ábrázolnak. Mulatságos látvány a számtalan kiegészítő is, mint például a 19. századi sízsemüveg, ami feltűnő hasonlóságot mutat egy teaszűrővel. Vagy a Zürichi Akadémiai Síklub, a Hónyúl egyenruhája 1924-ből – nyakkendő nélkül úriember nem lépett a pályára! Ez a színes és átgondolt válogatás teszi Noldi Beck életművét világszerte az egyik legátfogóbb és legértékesebb télisport-gyűjteményévé.

Ha követi az ember a háromszintes múzeumban a tősgyökeres triesenbergit, aki azt szereti, ha a keresztnevén szólítják, akkor igazán belemerülhet a múlt téli világába. Szinte érezni a hótömegeket, amin keresztültrappolt, -siklott vagy -vágtatott Noldi Beck gyűjteményének sok ezer darabja. „Sétától siklásig, siklástól közlekedésig, közlekedéstől a sebesség őrületéig!"

– így foglalja össze egy érzékletes képpel Noldi Beck a sítörténelmet, amelyet hihetetlen gyűjteményével bemutat.

Gyűjtő és múzeumigazgató egy személyben

A gyűjtő egyúttal a saját múzeumának igazgatója is. A szeme büszkén csillog, miközben végigvezeti vendégeit a símúzeumon. Minden kiállítási tárgynak fejből tudja a jellemzőit, a síléceket és -botokat, korcsolyákat, hótalpakat kézbe veszi. Bemutatja, hogyan működött 1888-ban egy kötés, hogyan 1903-ban, 1912-ben, és így tovább, évtizedről évtizedre – így rajzolja fel előttünk részletesen a kötés fejlődését napjainkig. Elmagyarázza az egyszerűnek tűnő hótalp különleges funkcióit, egy díszes korcsolyát mutat, ami egy hercegnőé volt állítólag, aki 1900 körül St. Moritzban üdült.

„Kívül-belül ismerem az egészet, miközben magyarázok, filmként pereg előttem a sztori. Senki nem tudná így csinálni, ahogy én" – magyarázza a szenvedélyes gyűjtő, hogy miért olyan életteli az előadásmódja.

Egy élet a síelés szolgálatában

Hogyan alakít ki valaki egy ennyire átfogó gyűjteményt, és ráadásul teljesen egyedül? Talán megmagyarázza e tényt, hogy Noldi Beck az egész életét a síelés szolgálatában töltötte.

1949-ben született a liechtensteini Triesenberg/Steg üdülőfaluban, és hétéves korától Malbunban, a téli sportok falujában nőtt fel. Alig múlt hároméves, amikor először volt léc a lábán. A triesenbergi iskolába ugyanis télen sível lehetett lemenni. Este persze gyalogolhatott fel Malbunba, akármilyen is volt az idő. Noldi szülei, Anneli és Xaveri Beck a Hotel Sareist vezették – így a sportőrült fiacskájuk minden szabad percét a sílécen tölthette, amit ki is használt. Szorgalma nem maradt eredmény nélkül: tizenhárom évesen ő lett Liechtenstein első ifi síbajnoka. A liechtensteini sícsapat tagja volt, és 1968-ban a grenoble-i téli olimpián is részt vett.

Ám a rákövetkező évben elfordult a profi versenysporttól, és inkább letette a síoktatóvizsgát a Svájci Sífutó Egyesületnél. A fiatal Noldi síoktató lett, és profi munkát végzett az utánpótlás nevelésben. Ezekben az oly szép időkben a menettechnika szakértőjévé vált.

1971-ben, amikor Noldi 22 éves, Völkl, egy sílécgyáros szakszervizest keres a cégének Svájcban. Noldi megpályázza és meg is kapja az állást. Az egyik zugspitzei hétvégi síteszten teljesen elbűvöli Franz Völklt, a cégvezetőt profi sítudásával. Valóra válik az álma: ő lesz a cég első teljes állású síléc-tesztelője! Ettől fogva nyaranta a nagy gleccsereken teszteli a léceket, a kezdőtől a versenymodellekig. „Mindánhová mágyek teszteeni, próbágatom, osz síegetök. Akkó van ottan ágy cédula, osz akkó irogatom, hogy vót, jó vót, nem vót jó. Á mindánfíle hóhelyzötbe. Há ez vót az ámom."

Öt év múlva megint munkát változtat. Időközben már 26 éves, és mint vérbeli sportoló, lelkesen végzi tesztelői munkáját – és nem is akar mást csinálni. Azonban a Völkl cég fenekestül felfordul, amikor a liechtensteini szlalom-világbajnoknő, Hanni Wenzel közli, hogy átmegy a Kaestle-höz, a konkurens gyártócéghez. Noha Wenzel még nincs pályája csúcsán, de Franz Völkl tudta, mire képes, és nem szeretné elveszteni a konkurenciával szemben. Így aztán Noldi, mint Wenzel honfitársa, a sípályákról a tárgyalóterembe kerül, ahol a megállapodások köttetnek. Franz Völkl megint Beckben látja a reményt: Hanni Wenzel magánszervizesévé nevezi ki. A többszörös olimpikon és világbajnok hű marad Völklhöz.

Két év után Noldi Beck megelégeli az új munkával járó zaklatott életmódot. A következő tíz évben nem foglalkozik síeléssel, családot alapít, a vendéglátásban dolgozik, és a barátaival zenél. Három lánya születik Saratól, a feleségétől: Lydia, Regina, és a legkisebb, a kedvenc: Julia. Ám lassanként egy negyedik gyerek is helyet kér a családban: Noldi sígyűjteménye.

A gyűjtemény születése

Noldi Beck ajtaján azonban megint bekopogott a sors, és visszavezette a téli sportokhoz. Erwin Risch, a sportüzlettulajdonos 1988-ban arra kérte, hogy ugorjon be szervizelni hozzá. A kisegítő munkából hamarosan állandó állás lett – Noldit megint sílécek veszik körül, ekkor fekteti le későbbi gyűjteménye alapjait. 1989-ben egy Tyrolia 57-es gyereklléc kötésének szerelésekor támad az ötlete: „Mielőtt megbolondúsz, vágj bele egy hobbiba! Kötéseket kezdtem gyűjteni. Kész. És ebbő' csírázott ki a gyűjtemény"

Innentől mindig megkérdezi az ügyfeleit, nincs-e régi sífelszerelés a padlásukon. Mindenki lelkesen segít. „Noldi komám, nem probléma, behozom, mondták. Oszt be is hozták. Osztán így mönt naprú napra", meséli. Könnyedén felhalmozott hát egy nagyobb gyűjteményt kötésekből.

Mivel Beck eleinte csak kötéseket gyűjtött, a kötések körül egyszerűen lefűrészelte a síléceket. Ezek a metszetek lehetővé tették, hogy a fa belső szerkezetét tanulmányozza, ami igencsak lázba hozta. Amikor az egyik ismerőse egy gyönyörű, fekete síléccel állított be hozzá, Noldiba villámcsapásszerűen hasított a gondolat: „Eztet nem hasítom széjjel, annyi szent!" Ahogy mondta, úgy is tett.

Beck gyűjteménye fokozatosan növekedett, és hamarosan nem fért el a stegi házban. 1993-ban a rendelkezésére bocsátottak Vaduzban egy raktárat. Itt tartotta az első tárlatvezetéseket. A rákövetkező évben már meg is nyílt az első kiállítása. „Ez vót igazán a munkám megkoronázása. Ha ma visszagondulok, hogyan vágtam bele annak idöjén, magam se hiszöm el. Ha elnézem a fotókat, ahogy ott állok, arra gondolok, Noldi, te benned osztán megvót a kurázsi!", emlékszik vissza a tettvágytól duzzadó gyűjtő.

A sílécek eltalálnak hozzá

Talán céltudatosan keres Beck a gyűjteményébe bizonyos darabokat? Vagy az interneten kutat e célból? Noldi Beck cáfolja ezen elképzelésünket. Sokkal jellemzőbb, hogy a különböző darabok szinte maguktól megtalálják hozzá az utat. A kutatás alfája és omegája a szájról szájra járó hírnév. Mivel egész életében a téli sportokkal foglalkozott, a kapcsolatok adottak. Noldit barátságos, megbízható természete miatt a látogatók rögtön a szívükbe zárják, és nem sajnálják a fáradságot, hogy síléceket és tartozékokat juttassanak el hozzá az egész világból. „Vót, hogy egy hónap vót, máskó kettő is, mikó egyszö csak meggyött egy csomag, és hun egy kötés, hun egy síléc vót bönne", meséli Noldi. A fáradhatatlan gyűjtő rengeteg ajándékot kapott és kap. Noldi szerint éppen ez a legszebb a gyűjtésben: a kapcsolatok és a sok-sok barát és ismerős, de akár idegen segítőkészsége.

Az alapítvány

Hogy a határait szétfeszítő hobbi anyagilag is fenntartható legyen, és ezáltal biztosítva legyen a gyűjtemény jövője, 1996-ban Noldi megalapítja a Noldi Beck Családi Alapítványt, és adományozókat keres: a Liechtensteini Kulturális Alap és a Liechtensteini Nemzeti Bank is támogatják. A büszke gyűjtő életében a következő mérföldkő, amikor a Nemzetközi Síszö-

vetség, a FIS is elismeri, és 2005-ben Noldi Beck életműve hivatalosan is símúzeum lesz. 1994-ben egy szlalom-világkupa díjat kapott, amiért ennyit tett a síelés történetének megőrzéséért.

Ezt a dicsőséget tehát Noldi Beck a sípályán kívül nyerte el, a gyűjteménnyel. De Noldi nem elégszik meg a sikerrel: „Még mindig sok híres név hiányzik a gyűjteményemből. Nehéz ügy. Egyszerűen türelmesnek kell lenni," véli a nyughatatlan és éber gyűjtő.

Bizonytalan jövő

Noldi Beck múzeumát a változatos korokból gondosan összeválogatott síléc-, sífelszerelés-, plakát-, érem-, kupa- és mászókellék-gyűjtemény élteti, de elsősorban mégis maga a gyűjtő: „Együtt él ezzöl mán az ember, mintha egy gyerök vóna. Tetőled születik, és veled is hó mög," mondja legnagyobb szenvedélyéről.

A gyűjtemény és a gyűjtő ilyen szoros összefonódása problémát is jelent. A múzeum jövője például nem megjósolható. Noldi Beck, aki gyűjteménye minden egyes darabját maga veszi át, tisztítja meg, restaurálja, keresi meg a helyét a gyűjteményben és tárolja a fejében lévő archívumban, még messze nem dokumentálta írásban az összes tárgyat. „Mindön az én kobakomba van. Senki más nem tuggya eztöt így vinni," elmélkedik a triesenbergi síelő.

A síiparon kívüli technikai újításokról sincs valami nagy véleménye. A fejhallgató és az audioguide szóba sem jön nála.

Bizonytalan hát, hogyan akarja a múzeum megvetni a lábát a jövőben. Ami biztos: Noldi Beck csodálatra méltó kitartással és lenyűgöző lelkesedéssel hozott létre egy eredeti és értékes gyűjteményt, amelynek biztos helye van a liechtensteini kulturális életben.

GYŐRI HANNA fordításai

Aki gyűjt, az tudja, olyan ez, mint az örvény

BESZÉLGETÉS NÁTYI RÓBERT MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSSZEL

A hazai műgyűjtés világáról, mozgatórugóiról és változó irányairól, továbbá gyűjtő és piac, gyűjtemény és múzeum viszonyáról *Ibos Éva* beszélgetett *Dr. Nátyi Róbert* művészettörténésszel, a szegedi REÖK (Regionális Összművészeti Központ) művészeti tanácsadójával.

– Az ELTE művészettörténet szakának elvégzése után a Nagyházi Galériában kezdted a pályádat. Ez jó iskola lehetett arra, hogy testközelből megismerd a műgyűjtés világát. Mit tanultál ott?

– Az egyetemen elméletből nagyon sok mindenre felkészítettek bennünket, a gyakorlati ismereteknek azonban híján voltunk, hiszen a tanszéken nem találkozhattunk testközelben műtárgyakkal. Én kezdettől fogva ebbe az irányba szerettem volna tájékozódni, s nagy szerencsém volt, hogy a Szépművészeti Múzeumba mehettem gyakorlatra az akkori bírálati és nyilvántartási osztályra, melynek többek között az eredetiség és a hamisítvány megállapítása volt a szakterülete. Ebben az időszakban keresett hasonló gyakorlattal rendelkező szakembereket a Nagyházi Galéria, így kerültem a múzeum ajánlására oda, amely a ’90-es évek végén az egyik legdinamikusabban fejlődő magyar aukciós ház volt. Elképesztő mennyiségű műtárggyal kellett foglalkoznunk nap mint nap, a keleti szőnyegektől kezdve az ezüstneműn, a porcelánon, a bútoron keresztül a képzőművészeti alkotásokig minden műfajban, s a közvetlen tapasztalatból rengeteget lehetett tanulni.

– A tárgyak pedig nyilvánvalóan odavonzották a gyűjtőket. Min múlik, hogyan lehet bizalmi kapcsolatot teremteni a műgyűjtőkkel?

– Természetesen rendszeresen találkoztunk gyűjtőkkel is, mert nem csak az aukciókon, de magában a galériában is mindenki megfordult, aki akkoriban ezen a téren számított. Egy-egy aukcióra készülve mi mentünk el hozzájuk, s a náluk tett látogatások újabb tapasztalatokat, és persze egyre bővülő szakmai kapcsolatokat hoztak. Ebbe a helyzetbe egyébként már a Szépművészetiben belekóstolhattam, hiszen ez a múzeum külföldi művészetet gyűjt, tehát jóval szűkebb a vadászterülete, mint a Nemzeti Galériáé vagy a Nemzeti Múzeumé, s a múzeum megbízható szakértelme miatt maguk a gyűj-

NÁTYI RÓBERT KOVÁCS PÉTER ÉS SEJBEN LAJOS FESTŐMŰVÉSSZEL

tők is szorgalmazták a jó kapcsolatot. S mivel ennek az osztálynak a hatáskörébe tartozott a védett műtárgyak sorsának a követése is, a gyűjtőkkel való személyes kapcsolatom már itt elkezdődött.

– A védettségnek különleges aurája van, megfellebbezhetetlenné teszi egy műtárgy értékét. Mi dönti el, milyen kritériumoknak kell megfelelni ahhoz, hogy védetté nyilvánítsanak egy-egy műtárgyat?

– Ma már szerencsére egyszerűbb a folyamat, mint az '50-es években volt, amikor minden olyan műtárgyat levédtek, amely 1900 előtt készült. A döntésnek elsősorban műtárgyvédelmi funkciója volt, de a szocializmusban erőteljes politikai célzatokat is felfedezhettünk mögötte. Mivel Magyarországon ekkor gyakorlatilag szünetel a műkereskedelem – hiszen a régi felszámolódott, az új még nem járatódott be –, a tulajdonosok megpróbálták külföldön értékesíteni a nívós tárgyaikat, ugyanakkor a külföldi műkereskedők érdeklődése is igen élénk volt felénk, hiszen tudták, hogy a világháborúban megtizedelt műkincsállomány ellenére is jelentős anyag található Magyarországon. Ezekben az években elég sok minden ment ki az országból, a védettség volt a legegyszerűbb módja itthon tartani a műtárgyakat. Az viszont igaz, hogy nem a minőséget, hanem a mennyiséget nézték, így több ezer olyan festményt és egyéb műtárgyat is „zároltak", amelyek nem számítottak nemzeti kincsnek. A védettség egyébként nem ördögtől való, Nyugat-Európában is általános gyakorlat, de ott tényleg csak azokat a fontos műtárgyakat helyezik nemzeti védettség alá, amelyek kiegészítik az adott országok muzeális gyűjteményeit.

– Most akkor Magyarországon a védettség rangot vagy féket jelent inkább?

– Ehhez tudni kell, hogy más államokban a védettség hihetetlen magasra emeli a mű értékét, hiszen ott, ahol a védettségi törvény tényleg a legmagasabb minőségű tárgyakra terjed ki, ott természetes, hogy ez a státusz ugrásszerűen megnöveli a műtárgy ázsióját. Magyarországon ez nem így történt, a védettség a rendszerváltásig erős féket jelentett, ezt az állam is belátta, s az elmúlt évtizedekben megindult az oldódás. Most már nem is a szakmúzeumokra van oktrojálva a feladat, kormányzati szinten intézik a védettséget, és igyekeznek feloldani azokról a tárgyakról, amelyeknek nincs nemzeti érték jellege. Elindult tehát a felzárkózás az Európai Unió államainak a védettségi törvényéhez, amit viszont nem mindig könnyű következetesen érvényesíteni, mert sok olyan örökölt tárgy kering a műtárgypiacon, amelyről nem is tudja a tulajdonosa, hogy védett, mert például nem találta meg az erre vonatkozó papírokat. Így aztán az is előfordul, hogy külföldi aukciós házak katalógusában találtunk rá egy-egy keresett műtárgyra.

– A világháború előtti Magyarországon európai rangú műgyűjtemények alakultak ki, elég csak a Herzog-, a Nemes Marcell- vagy a Hatvany-gyűjteményekre gondolni. Ezeket ma már csak rekonstrukciókból ismerjük, mert szétszóródtak a 2. világháborúban, vagy a nácik, vagy a vörös hadsereg fosztogatta őket. Keletkezett tehát egy űr, majd kitört a szocializmus, ami nem igazán favorizálta a magángyűjtést. Hogyan kelt mégis új életre?

– A 2. világháború valóban óriási cezúrát jelentett, pusztult a magyarországi műtárgyállomány, és sajnos a gyűjtők egy része is, vagy, ha életben maradtak, többen emigrációba kényszerültek. Az említett gyűjtemények jórészt klasszikus anyagokat foglaltak magukba, de hozzáteszem, a 20. század első felének legjelentősebb magyar gyűjteményeiben az akkori kortárs művészet, sőt az akkor még nagyon modernnek számító Cézanne és Van Gogh képei is

szép számban szerepeltek. Ma jó néhány külföldi múzeumban fedezhetünk fel olyan jelentős műveket, amelyek valamely egykori magyar magángyűjteményből érkeztek oda.

– Határozzuk meg, mi számít műgyűjteménynek, mert sokaknak lehet húsz-harminc festménye, de a mennyiség önmagában nem jelent műgyűjteményt. Hol húzhatók meg a határvonalak?

– Az '50-es években, amikor újra elindul a magyarországi műgyűjtés, az értelmiség áll elöl, de teljesen megváltozik a gyűjtési terület. A modern, sőt a kortárs képeket kezdik keresni, például az Európai Iskola – többek között Anna Margit, Barcsay Jenő, Gyarmathy Tihamér, Gadányi Jenő, Korniss Dezső - műveit, akik, ha konkrétan nincsenek is indexen, a múzeumok nem vásárolnak tőlük, viszont a gyűjtők érdeklődése feléjük fordul. Jó néhány minőségi kollekció áll össze ezekben az években, gyakran orvosgyűjtők révén (legismertebb közülük a Levendel Lászlóé), amikor az orvos-páciens viszony előbb barátsággá, majd mecénási kapcsolattá fejlődik. Ahhoz persze, hogy muzeális igényűvé fejlődjön egy gyűjtemény, jó szem és tudás is szükségeltetik, mint például a Kolozsváry Ernőé és a Vasilescu Jánosé, akiknek a gyűjteményei ma már múzeumi letétként, nyilvánosan megtekinthetők.

Ezzel párhuzamosan – már 1948-tól - elindult az állami, de egészen más jellegű, inkább a tömegigényeket szem előtt tartó idézőjeles műtárgy-kereskedelem a Képcsarnok Vállalat keretei között, amely egyrészt, mintegy állami mecénásként eladási lehetőséghez juttatta az alkotókat, másrészt a kedvező részletfizetési feltételekkel a szélesebb közönség számára is elérhetővé tette a képző- és iparművészeti alkotásokat. Azok a festmények azonban, amelyek ide bekerültek – tisztelet a kivételnek – többnyire közönségsikerre számító közepes színvonalat, sőt gyakran tucatáru jelleget képviseltek, ezért nem lehet gyűjteményként felfogni az innen beszerzett mennyiséget. Tény, hogy neves művészek is adtak be képeket a Képcsarnokba, de ők sem azt festettek ide, mint amit a saját, rangos kiállításaikon bemutattak.

– A másik fontos, ugyancsak állami értékesítési színtér, a Bizományi Áruház Vállalat üzlethálózata ugyanakkor másfajta közönséget vonzott, a régiség és az értékes műtárgyak iránt érdeklődőket. A működése nem vethető össze a Képcsarnokéval, hiszen a BÁV egy nagy múltú, még a 18. század végén alapított cég jogfolytonos utódja, rangját még a szocializmusban is megőrizte, mert a munkatársai profik voltak, és itt szinte mindent meg lehetett szerezni. Milyen szerepe volt a műgyűjtés megerősödésében?

– Erre van egy angyali példám: amikor Barcsay Jenő 1954-ben megkapta az első Kossuth-díját, a teljes összeget Mednyánszky-képek vásárlására fordította, amelyeket mind a Bizományi Vállalaton keresztül szerzett meg. Többek között az épp akkortájt bekerült Singer és Wolfner hagyatékból is tudott vásárolni, amely igen jelentős darabokat tartalmazott. A Bizományiban tehát hozzá lehetett jutni élvonalbeli képekhez, a világháború utáni első hazai aukciókat is ez a cég bonyolította, amelyeknek komoly felhajtóereje volt. A karácsonyi nagy árveréseket még a tévében is beharangozták, a népszerűségének köszönhetően tehát ez az esemény a gyűjtők fontos vadászterületévé vált. Ha ma végigböngésszük a régi katalógusok tételeit, jobbnál jobb művekre bukkanunk: Ferenczy Károly-, Rippl-Rónai -, Vaszary-, Munkácsy-képekre, s milyen árakon! Mai szemmel nézve összefut a nyál a gyűjtő szájában, ha meglátja!

– Mára nem csak az árak, de az irányok is változtak, a műgyűjtők új nemzedéke mást és másképpen gyűjt. Jól ismerhetjük ezeket a kollekciókat kiállításokról és kiadványokból. A gyűjtemények összetételéből érződik, hogy ez már egy másfajta gondolkodás. Mi és hogyan mozdult?

– A ’90-es évek második felében megindul a kortárs magyar művészetnek a felértékelődése, ami több tényezőnek köszönhető, például annak, hogy felszabadul a piac, több új aukciós ház alakul, ahova nívós anyagokat adnak be nem csak a gyűjtők, hanem az „egyszerű” tulajdonosok, hiszen nem csak a tudatosan épített kollekciók tartalmaznak nagyszerű műveket. Az árak, mintha zsinórral húznák felfelé, olyan rohamtempóban kezdtek emelkedni. A klasszikus moderneknek, Vajda Lajosnak, a Nyolcak tagjainak, Rippl-Rónainak, Vaszarynak és persze Munkácsynak az egekbe szökött az ára, s ezt a szintet már csak a legtehetősebbek engedhették meg maguknak. Ettől kezdve már többnyire nem értelmiségi gyűjtőkről beszélünk, hanem befektetőkről, tehetős vállalkozókról.

– Az árak abszurd módon való emelkedése szinkronban van a világtrenddel. Hova vezet ez?

– Ez valóban nemzetközi trend, ami gyakorlatilag oda vezetett, hogy a ’80-as évek végére az impresszionisták árai olyan magasra emelkedtek, hogy a tulajdonosok később – ha mégis meg szerettek volna válni valamelyik képüktől - nem is nagyon merték beadni aukcióra, mert valószínűleg csak veszteséggel tudták volna továbbadni. Természetesen a műtárgykereskedelem nem állhat meg, egy korszak vagy stílus csúcsra járatása után megtalálja a következő generációt, amelyet szintén elkezd felépíteni, azoknak az árait megint felhúzzák, és ez így megy tovább. Az impresszionisták után következtek a posztimpresszionisták, utána jött a bécsi szecesszió és a századforduló, Klimt és Schiele árai a csillagokig emelkedtek, és egyre többször láttunk e csoportban egy Rembrandtot vagy a reneszánsz nagymestereket leköröző árakat. Ugyanez történt kisebb volumenben a magyar műtárgypiacon. Miután megnyílt Európa, rádöbbentünk, hogy a magyar festészet élvonala van olyan jó, mint az európai festészet, viszont az áraink sokkal alacsonyabbak. Ebbe a közegbe lépett be egy új gyűjtői generáció, fiatal emberek, többnyire pénzügyi befektetők, akik kockázatvállalók az üzleti életben is. Ők már nem a klasszikus értékeket keresik, mert nagyon jól tudják, hogy aki nyerni szeretne, annak kockáztatni kell, ezért olyan művészeket szúrnak ki, akik még nem befutottak, majd csak a következő évek, évtizedek bizonyítják, hogy jó volt-e szemük? Az mindig felemelő érzés egy gyűjtőnek, ha utólag kiderül, hogy jó érzékkel döntött. S közben persze az árak itthon is szépen emelkedni kezdtek.

– Összefüggésben van-e az árak elszabadulása az újféle gyűjtői attitűddel, nevezetesen, hogy nem esztétikai szempontok, de sokkal inkább vagyonszerzés és tőkebefektetés a cél?

– Aki gyűjt, az tudja, olyan ez, mint az örvény. Nekem az a tapasztalatom, hogy azok a gyűjtők, akik először hideg fejjel, racionálisan, kizárólag befektetési céllal indultak ennek a területnek, egy idő után megfertőződnek és szenvedélyes gyűjtőkké válnak. A folyamatnak megvan a dramaturgiája, először egy barátja viszi el a még nem gyűjtőt egy műterembe, legközelebb már magától megy, azután már egy szakembert is hív magával, és közben szép lassan megtanulja a gyűjtés technikáját. Aki elkezd festményekkel foglalkozni, óhatatlan tanulni vágyik, folyamatosan képezi magát, kiállításokra jár, műtermekbe látogat, katalógusokat vásárol, látni akarja a Velencei Biennálét, tehát beszippantja ez a világ.

– Milyen a viszony a múzeumi- és a magángyűjtés között? A céljaikban és a módszertanukban mi az azonosság és a különbség?

– A múzeumoknak érdekük, hogy a gyűjtőkkel jó kapcsolatot ápoljanak, mert a magyar muzeológiában a műtárgyvásárlási lehetőségek elég szűkösek, saját forrás szinte alig van, csak a pályázati pénzekben reménykedhetnek, aminek sokszor csak a töredékét kapják meg. Az más

kérdés, hogy a művészek hajlandók akár mélyen a piaci ár alatt is a múzeumnak juttatni alkotásokat, mert nekik is fontos, hogy közgyűjteményben szerepeljenek, hiszen az emeli a presztízsüket. Valójában azonban a múzeumok nem tudnak a magángyűjtőkkel versenyezni. Az elmúlt években a magyar kortárs művek jelentős része magángyűjteményekbe került, a nagyszabású, jelenkori múzeumi kiállításokat nem is lehet megrendezni nélkülük. A gyűjtők többsége partner ebben, hiszen tisztában vannak vele, hogy a múzeumi kontextusban megjelenő műtárgyak fölértékelődnek. De a művészettörténész szakma is nyer vele, mert az ily módon nyilvánosságra kerülő műveket kontextusba tudja helyezni. A kapcsolat tehát kölcsönösen előnyös, annak ellenére, hogy bizonyos esetekben konkurenciát jelentenek egymásnak. A gyakorlat egyébként azt mutatja, hogy az igazán jelentős kollekciók előbb-utóbb közgyűjteményekbe kerülnek, mert a tulajdonosok egyben szeretnék tartani, és ennek a mai napig a múzeumi gyűjteménybe kerülés a legjobb formája.

– A szegedi REÖK-ben gyakran rendezel kiállításokat magángyűjteményekből. Mi vezérel ebben, miben látod az értelmét e tevékenységnek?

– Az elmúlt szűk évtizedben meglehetősen változatos kollekciókat mutattunk be a REÖK-ben. Volt olyan, amelyben a klasszikusokra esett a hangsúly, de legtöbbször erős kortárs gyűjteményeket állítottunk ki, az országos hírűek mellett nem elfeledkezve a helyi értékeket - például ismeretlen Károlyi Lajos-, Vadász Endre- vagy Kukovetz Nana-képeket – felszínre hozó lokális gyűjteményekről sem. Eredendően minden gyűjtemény személyes történet, a nyilvánosság által azonban közüggyé válik. Más-más okból érdekes egy ilyen bemutató a szakma, a közönség, és a tulajdonos számára. Utóbbinak például azért, mert a lakásában általában több sorban látja a képeit, itt viszont kellő teret és megfelelő világítást kapva, a művek zavartalanul érvényesíthetik az autonómiájukat. Szakmai szemszögből nagyon fontos a dokumentálhatóság, ugyanis még ma is sok gyűjtemény tűnik el Magyarországon annál az egyszerű oknál fogva, hogy az örökösök darabonként eladogatják. Ha semmiféle adat nem áll a rendelkezésre, akkor később számos műalkotásnak nyoma veszhet. Jó másfél évtizede követem a helyi és az országos gyűjtői eseményeket, előfordult, hogy egy keresett mű, mire megtaláltam, három-négy gyűjtő kezén ment át. Egy mű nyomtalansága nagyon megbonyolítja egy-egy festő életművének a rekonstruálását.

– Talán lehetetlent kérek, de mindent összegezve, meg tudnád fogalmazni röviden a műgyűjtés esszenciáját?

– Kieselbach Tamást idézve, a műgyűjtés a kultúrateremtés egyik legfontosabb szegmense, egy olyan nemes cselekvés, amely a múltból és a jelenből egy sajátos, szubjektív szűrőn menti át az értékeket. A folyamat érzelmi oldalát pedig egyik neves művész ismerősöm hozzáállása fejezi ki a leginkább, aki a műgyűjteményére sokszorosan büszkébb, mint a saját alkotótevékenységére.

„Nekünk a szegediekre kell építenünk”

JÁSZAY TAMÁS INTERJÚJA FOGAS OTTÓVAL,
A SZEGEDI MÓRA FERENC MÚZEUM IGAZGATÓJÁVAL

Az elmúlt négy évben a Móra Ferenc Múzeum nagy változások helyszíne volt: az intézményi profil markáns átalakításával párhuzamosan a nézőszám és a jegybevétel látványosan nőtt. Miközben a vidéki viszonylatban egyértelműen „megakiállításoknak” nevezhető tárlatok új közönségrétegeket szólítanak meg sikerrel, sokan kétkedve figyelik azt, ahogyan a múzeum szerepe és funkciója változik. *Fogas Ottó* szerint ez részben kényszer, részben tudatos választás dolga: a ma múzeuma nem hagyhatja figyelmen kívül azt a fordulatot, ami a körülötte lévő világban zajlik.

– Fiatal kora ellenére már közel húsz éve kötődik a Móra Ferenc Múzeumhoz. Milyen benyomásai voltak a múzeumról akkor, amikor külsős munkatársként idekerült?

– 1996-ban, mint egyetemista kerültem a múzeumhoz, 2006 óta vagyok itt teljes állományban. Akkor régészként dolgoztam, ezért nem nagyon figyeltem, mi történik az igazgatói irodában: az itt dolgozókat ismertem, jóban voltunk, de a múzeum működésével, pláne az irányításával kapcsolatban nem voltak észrevételeim. A ránk bízott feladattal foglalkoztunk, vagyis a február és november között zajló régészeti feltárásokkal. Akkor sem változott ez a helyzet, amikor állományba kerültem: először a szegedi várfeltáráson, 2008-tól pedig az M43-as autópályánál dolgoztam.

– 2011-ben pedig a múzeum első embere lett. Hogyan lesz valaki ásatásvezető régészből múzeumigazgató?

– 2011-ben nyugdíjazták az akkori igazgatót, és a megbízott igazgató jelezte, hogy mivel ő is a nyugdíj közelében van, nem fogja vállalni a múzeum vezetését hosszú távon. Azért kért fel engem, hogy pályázzak, mert tudta, hogy a régészeti projektek miatt nagyon kényes a múzeum helyzete, ezért olyan ember kell, aki amellett, hogy átlátja az egész folyamatot, tud tárgyalni a vállalkozóval és képes kommunikálni a fenntartóval. Meglepett a felkérés, mert egyáltalán nem készültem rá, de akkor már tizenöt éve dolgoztam a múzeumban, és az ember felelősséget érez az intézménye iránt. Hár-

Fotó: *Karnok Csaba/Délmagyarország*

man pályáztunk, a fenntartó engem választott: elfogadta, hogy egy régész szakembernek van esélye arra, hogy helytálljon.

– A szegedi múzeum régészigazgatóinak sorát gyarapítja: Móra Ferenctől Trogmayer Ottóig többeket említhetnénk.

– A kinevezéskor nem az előzmények döntöttek, hanem a régészeti nagyberuházások. Ez korábban sorozatosan problémákat okozott, mivel a fenntartó felé nem volt könnyű kommunikálni, hogy az intézménybe befolyó összegeket hogyan használjuk fel. Ha egy állami fenntartású iskola nyer egy pályázaton, akkor világos, hogy mi a pénz elköltési rendje, de a múzeum és azon belül a régészet kilóg a sorból. Visszatérő kérdések vannak: ha bejön ennyi pénz, akkor miért vannak pénzügyi nehézségei az intézménynek? Miért nem finanszírozza a feltárásból a működését is? A külvilág felé szinte képtelenség ezt jól kommunikálni, de a fenntartó felé is nehéz. Ezért kellett régészigazgató: képzeljük el, ha egy nem szakember próbálja elmagyarázni egy másik nem szakembernek a régészeti nagyberuházás munkafázisait, az ehhez kapcsolódó pénzügyi rendet, szakmai nehézségeket és az állandó likviditási problémákat. A régészeti projektek ugyan nagy pénzekhez jutnak, de a kiadásaik is óriásiak, ráadásul a pénz a feltárás végén, egy összegben érkezik, vagyis egy márciusban megkezdett munka pénze általában a tárgyév októbere-novembere, vagy a következő év januárja körül folyik be a múzeumba, viszont addig is mindenkit fizetni kell valamiből.

– Gondolom, a fenntartót az is zavarja, hogy a régészek hónapokon keresztül szöszmötölnek egy útszakasz fölött, vagyis nem végeznek semmi látványos, jól kommunikálható munkát.

– Téved, már rég nem így működik a régészet: vége van azoknak az időknek, amikor a régész mókusszőr ecsettel simogatta a leleteket. Ma egy ásatáson 10-15 ezer négyzetmétert is feltárhatunk havonta, a régész mellett pedig hat-nyolc munkagép és harminc-negyven munkás és technikus is dolgozhat egyszerre, akiknek a bérköltsége szintén a projektet terheli. Ásatásvezető régészként átláttam a munkafolyamatot, el tudtam azt is magyarázni, mit, miért és hogyan csinálunk. A feltárás tetemes költségén túl ugyanis az előkerült leleteket még éveken át tucatnyian dolgozzák fel, restaurálják, leltározzák, dokumentálják, tárolják. Ráadásul ennek a költségét sokszor a feltárás befejezése után megkapjuk, így látszatra hirtelen nagyon sok pénze lesz a múzeumnak, de ebből, mint mondtam, még éveken át fizetni kell a feldolgozás lassú és fáradságos munkáját, hiszen a pénzt erre adták, erre is kell elköltenünk.

– Az állandó likviditási probléma egész Európában jellemzi ezt a területet?

– Sajnos Magyarországon az állami fenntartású vidéki kulturális intézmények rendkívül alulfinanszírozottak. Ha nem számolom a rezsiköltséget, akkor ma a Móra Ferenc Múzeum több mint száz dolgozójából körülbelül ötvennek a bérét finanszírozza az állam, de ha a rezsit is beleszámolom, akkor úgy huszonöt-harminc ember munkáját tudjuk kifizetni a normatívából, vagyis a többi nyolcvan munkatársat saját bevételből kell fizetni. Mindeközben több százmilliárd forint értékű nemzeti vagyont őrzünk, aminek a dokumentálása, tárolása, megóvása és közzététele törvényi kötelezettségünk, ám a megfelelő anyagi fedezetet alig rendeli mellé az állam. Ez kormánytól független tendencia: ha el kell venni valahonnan, a kulturális szektor fáj a legkevésbé. Ha kirúgnak egy ápolónőt, felzúdul a társadalom, de ha el kell bocsátanom tíz muzeológust, az jóval kevesebb embert érdekel.

– A 2011-es pályázatában arról írt, hogy látogató-centrikus múzeumot akar, ahol a látogatószám és a bevétel egyaránt nő. Közben új fenntartók jöttek, új régészeti törvény született, vagyis nehezített pályán kellett küzdenie a céljaiért. Hol tart most a múzeum?

– Nagyságrendileg sikerült a növekedés, tudtuk tartani a terveket. A visszajelzésekből, és itt elsősorban a nem a múzeumi szakmában dolgozó ismerősökre, barátokra, vagyis az átlagemberre gondolok, úgy érezzük, négy év alatt sikerült elérni a városon belüli ismertségnek egy olyan szintjét, ami korábban nem volt jellemző. Ha olyan embereket is meg tudunk szólítani, akiknek nem a múzeumlátogatás a hobbijuk, de tudnak róla, hogy van egy fontos kiállítás, amit látni kell, az a kommunikációnk sikerét mutatja.

– Egy korábbi interjúban elmondta, hogy a sok, kényszerből kiadott térítésmentes belépő nagy problémát jelent a múzeumnak.

– Így van, törvényi rendelet alapján a látogatók jelentékeny része mentesül a belépőjegy megfizetése alól. Az így kieső bevételért kompenzációt – mint például a tömegközlekedési vállalatok – nem kapunk, mert erre is a normatív támogatás a fedezet. Ez is egy olyan törvény, ami évtizedek óta nem változott, pedig ma már nem igaz, hogy az állam tartja fenn a kulturális intézményeket, már csak azok alapműködésének a költségeihez járul hozzá: a teljes bekerülés mintegy harmadát fizeti. Úgy vélem, a hazai múzeumi rendszer megérett a változásra: felnőtt az a generáció, amelyik 35-40 éves korára intézményvezető lett vagy olyan pozícióba került, ahol érdemben tud alakítani az intézménye profilján. A társadalom is készen áll a váltásra, de kínos örökséget cipelünk a hatvanas-hetvenes évekből: a múzeum általános megítélése még mindig az, hogy az állam az utolsó fillérig eltartja az itt dolgozókkal együtt, akik titokzatos és érthetetlen dolgokkal foglalkoznak, a cél tehát a veszteség minimalizálása. Nincs olyan politikai vezető, aki ma a múzeumban azt a potenciált látná, amit elérhetnénk, és némi támogatással tovább tudnánk fejleszteni, hogy nyugati mintájú múzeumaink legyenek. A múzeum egy adott közösség kulturális kikapcsolódási, szórakoztató központjává tudna válni, ami a térség turizmusának meghatározó eleme kellene, hogy legyen.

Míg a mi fiataljaink a plázában korzóznak és kirakatokat nézegetnek, Dániában az emberek a múzeumba járnak kikapcsolódni. Amikor a Fekete házban elindítottam a vendéglátást, rögtön megtámadtak, hogy kocsmát csinálok a múzeumból. A British Museumban több étterem és számos üzlet is üzemel. A múzeumnak „kulturális wellnessnek" kellene lennie, olyan közösségi térnek, ahová az emberek a napi fárasztó munka után eljönnek feltöltődni, beszélgetni, és közben nagyokat nevetnek a Karinthy-kiállításon vagy kipróbálják a Weöres-kiállítás elképesztően korszerű és ötletes játékait. Mindez természetesen nem zárja ki a komoly tudományos munkát, de muszáj realistának lennünk: nem a nagyközönségnek szól a kutatómunka, annak az eredményei néhány évtized múlva átszívódnak majd a tankönyvekbe, a tudományos életbe, később pedig az átlagemberhez is eljutnak. A közönséggel való kapcsolattartás, az új igényeknek való megfelelés létkérdéssé vált a múzeum esetében, ami mostanra egyre inkább termelő ágazattá kezd válni. Akik az épületen belül dolgoznak, látják ezt a mechanizmust, de a falakon kívül a múzeum szóra sokan még mindig a nyolcvanas éveket képzelik maguk elé: poros tárgyak a tárlókban, mellettük rengeteg unalmas szöveg, és miközben ezeket böngésszük, árgus szemekkel figyelnek minket a teremőr nénik, nehogy hozzáérjünk valamihez.

Hogy mi mit értünk el, arra mondok konkrét számokat is: miközben egy átlagos magyar múzeumnak 6-8 millió forint a jegybevétele, nálunk a 2014-ben három helyszínen bemuta-

tott Egyiptom-kiállítás közel 70 milliós jegybevételt hozott, és egy olyan, „csendes", vagyis nagy kiállítás nélküli évben, mint az idei, is összejön 30-40 millió forintnyi jegybevétel. A bevétel szignifikánsan nőtt az elmúlt négy évben, és bár a látogatólétszám 60-70 ezer fő körül van továbbra is, el tudtuk azt érni, hogy szélesebb rétegeket szólítunk meg, akik magasabb jegyárat is hajlandóak kifizetni. Amire érdemes, arra költenek az emberek: illúzió azt hinni, hogy az ingyenesség vagy a nagyon alacsony jegyár majd látogatókat hoz. A költségvetésünk hiányzó részét fejlesztésekkel, beruházásokkal, az érdeklődést növelő kiállításokkal kell összeszednünk, nem pedig leépítésekkel. A múzeum felhajtó erővel bír a turizmus számára is: egy előadásnak a Dóm téren pontszerű a hatása, ha valaki lemarad róla, akkor nem jön el, de egy fél éven át látható nagy tárlat meglátogatására lehet készülni, meg lehet tervezni a hozzá kapcsolódó, egy hosszú hétvégét megtöltő programokat színház- vagy koncertlátogatástól a fürdők felkereséséig. Legalább tizenötezer látogató kifejezetten az egyiptomi kiállítás kedvéért jött ide, úgy, hogy néhány napra itt is maradtak; ők így igazán Szegednek jelentettek sokat, hiszen utána költöttek a város szállodáiban, éttermeiben, cukrászdáiban. A múzeum helyét meg kell találni az új világban.

– Intézményvezetőként mennyire van megkötve a keze? Mennyire kell megfelelnie a fenntartónak?

– A jelenlegi fenntartóval, vagyis a várossal jó a viszonyunk, bár megjegyzem, hogy nagyon nehéz út vezetett idáig, ugyanis három év alatt háromszor is váltottunk „gazdát": 2011-ig a megyei önkormányzathoz tartoztunk, 2012-ben az államhoz (Megyei Intézményfenntartó Központhoz) kerültünk, majd 2013-ban a városi önkormányzat kapott meg minket. Eleinte érezhető volt a tartózkodás, de az elmúlt két évben meg tudtuk őket győzni arról, hogy nem jelentünk számunkra plusz terhet: eddig még nem kellett kérnünk városi támogatást. Szabad kezünk van: a törvényi előírások betartása mellett pozitív mérlegű tevékenységet kell végeznünk. Amíg ez így van, nem szólnak bele abba, mit csinálunk, hanem messzemenőkig támogatják a munkánkat.

A FÁRAÓK EGYIPTOMA
(Móra Ferenc Múzeum)

– Bármelyik kulturális intézmény olyan, mint egy nagy hajó, ahol a vezető, vagyis a kapitány dönt arról, merre fordítja a hajó orrát. A szegedi múzeum kiállításait figyelve egy irány helyett mintha irányokról kellene beszélni.

– Valóban, nem egy irány van, már csak azért sem, mert az intézményvezetés nem autokratikus dolog: bármelyik kollégám ötletét szívesen fogadom, amit közösen tárgyalunk meg, ugyanakkor végül mégis én vagyok az egyszemélyi felelős, én mondom ki a végső szót. Az esetek többségében a kollégák felkeresnek az ötleteikkel, legyen szó kutatásról, pályázatról, vásárlásról vagy egy új kiállításról. Ha jónak tűnik az ötlet, összehívok egy csapatot, amelynek a tagjait érinti a feladat. Konkrét példával: a Kubinyi Ágoston Programban több millió forintig lehetett pályázni muzeális intézmények szakmai támogatására. Felmerült a rossz állapotban lévő régészeti raktárunk átépítésének ötlete: leültünk a gyűjteménykezelővel, a régészekkel, a kiállítás-építőkkel, hogy a régészeti látványtár tervét megtárgyaljuk. Ezután szélesítettük a kört azokkal, akikre a pályázat elkészítéséhez konkrétan szükség volt: belevágtunk és nyertünk is. Bármilyen elképzelésről is beszéljünk, a lényeg, hogy a múzeum szempontjából előremutató legyen. Ha valaki az Afrika-kiállítás kapcsán azzal jön, hogy tegyünk ki néhány kitömött állatot, írjunk alájuk szöveget, meg mellé készítsünk egy több száz oldalas katalógust, akkor biztosan nemet mondok, de mivel a trófeákat sikerült kivételes környezetben, magas színvonalú installációban bemutatni, ahol jutott hely az interaktivitásnak is, zöld utat adtam. A múzeumnak a kulturális missziót kell képviselnie. A tudományos kutatás mára visszaszorul az egyetemekre, a múzeumra más feladatok várnak, miközben a két intézmény között persze van átjárás. Az internet kora előtt, ha megszületett egy-egy tudományos eredmény, azt a múzeum beágyazta egy kiállításba, amit aztán azok néztek meg, akiket ez érdekelt. Ma gyökeresen más a helyzet: ha a látogatót érdekli, ki volt az australopithecus africanus, előkapja az okostelefonját, és mindent megtud róla, amit csak akar.

– Hogyan lehet ezzel versenyre kelni?

– Ezzel nem lehet és nem is tudunk versenyezni. Csináltathatunk bármilyen interaktív játékot a kiállításainkra, az otthoni számítógépes játékoknak a nyomába se érünk. Egy dologban viszont behozhatatlan előnyünk van a virtuális világokkal szemben, ez pedig a tárgyak fizikai valósága, vagyis az, hogy ha a látogató bejön, nálunk szembesül a műtárgyakkal. Meg lehet nézni egy monitoron is Munkácsy Mihály *Honfoglalás* című képét, de az nem adja vissza azt az érzést, amit a valódi festmény nyújt a dísztermünkben. Egyre jobban törekszünk arra is, hogy minél több olyan tárgyat kitegyünk, amit a látogató megfoghat, kipróbálhat, felemelhet, érezheti a súlyát, kipróbálhatja használat közben. Minden kiállításunkban több megfogható, kipróbálható, „tönkretehető” installáció is helyet kap, mellettük pedig rövid, érdekes, figyelemfelkeltő szövegeket találunk, mivel a részletes információk ma egyetlen gombnyomásra elérhetővé váltak. Vannak, akik nem értenek egyet ezzel az iránnyal, ragaszkodnak ahhoz, hogy a múzeumnak szolgálnia kell a tudományt: nem lemondani akarok arról, hogy a múzeum tudományos központ legyen, hanem azt állítom, hogy ezt a szerepet már elveszítettük. És ebben a helyzetben muszáj alkalmazkodni. Más a közönség is, mint néhány évtizede: a mai ember nem butább, mint régen, egyszerűen más irányú a műveltsége. Ha végigmegyünk az utcán, villogó képek, reklámok, videók ömlenek ránk minden irányból, a világ szélesre nyílt. Régen József Attila-verseket tudtak fejből az emberek, ma Quimby-dalszövegeket. Nekünk pedig az a dolgunk, hogy ebben a világban is fenntartsuk az érdeklődést a kultúra iránt. Szélmalomharcot vívunk, mert régen divat, sőt kötelező volt foglalkozni a kultúrával: az isko-

lai csoportoknak kötelező volt végigjárni a múzeumokat, ma viszont meg kell győzni a tanárokat és a szülőket, hogy érdemes hozzánk betérni.

– Ennek az eszköze pedig a marketingstratégia. Nekem úgy tűnik, a szegedi múzeum nemigen válogat az eszközökben: a bűnbakkal szembenézéstől az ásítóversenyig minden előfordult itt az utóbbi években. Hol a határ?

– Nem vagyunk multinacionális cég, ami naponta hússzor az emberek agyába rágja, hogy fogyasszanak. Mi csak úgy kerülhetünk be a médiába, ha hírt adunk magunkról, ahhoz pedig, hogy ennek érezhető hatása legyen, egy idő után muszáj generálni a híreket. És igen, értem a célzást a kérdésében, olykor tényleg belecsúszunk a bulvárba, bizonyos dolgokkal én sem értek egyet, és nem is szeretném, hogy tovább erősödjön ez az irány. A Munkácsy-kiállítás kapcsán félszáz eseményünk volt, amiből talán, ha kettő nem tetszett nekem, ugyanakkor az ásítóverseny, amit említett, kétperces anyagként bekerült a legnagyobb kereskedelmi tévé szombat esti híradójába. Ez szó szerint megfizethetetlen reklám a múzeum számára. Mint ahogy az is az volt, amikor 2013-ban a Múzeumok Éjszakáján 1 forint 50 fillérért árultuk a fagyit, és ezzel kikerültünk az index.hu címoldalára. Ezek az események elérik a média ingerküszöbét, mert érdekesek, furcsák. Ugyan érnek támadások miatta, de a fiatalok körében egyértelműen működik a vírusmarketing: az a cél, hogy felrázzuk a közönséget. Ha ezt sikerült elérni egy ilyen eseménnyel, legközelebb magától jön vissza a néző, és lassan elindul egy szemléletváltás.

Amikor idekerültem, az első kiállításom egy Csontváry-tárlat volt, amit a mai napig az egyik legjobb kiállításomként tartok számon. Az anyag Pécsről jött, Magyarországon nem mozgott még semerre korábban, mégis „csak" húszezren voltak rá kíváncsiak. Biztos vagyok benne, hogy ha ma rendeznénk meg, elérnénk a hetvenezres látogatószámot, de ebben rengeteg munkánk volt. Két évvel később, amikor a Munkácsy-kiállítás jött, sokan mondták, hogy a csapból is Munkácsy folyik, hogy rengeteg helyen járt már az anyag, mi mégis ötvenezer látogatót be tudunk hozni: két év munkája kellett ahhoz, hogy felfigyeljenek ránk az emberek. Olyan időket élünk, amikor országosan csökken a múzeumok látogatottsága, és ez alól a legnagyobbak sem kivételek, hozzánk viszont a korábbinál többen térnek be, ezért pedig valóban feszegetnünk kell a határokat. Az Egyiptom-kiállításunk alatt két óriási szobor állt a múzeum főépülete előtt: sok kritikát kaptam érte, volt, aki szerint Disneylandet csinálok az intézményből, de biztos vagyok benne, hogy rengeteg embert ezek hoztak be, mert látták, hogy itt van valami. Ha valami sikeresen működik, a támogatók mellett az ellenzők száma is arányosan növekszik. Ilyen szempontból tanulságos olvasmány a vendégkönyvünk: egy-egy kiállítás ugyanazon részletéről a rajongástól a szidalmazásig sok mindent olvashatunk. Érdekes, hogy azok a vendégeink, akik megjárták Egyiptomot, felsőfokban szóltak a kiállításunkról, akik viszont nem, azok közül néhányan csalódottan távoztak.

– Hol kell a múzeumnak erősnek lennie: helyben, a régióban vagy országosan?

– Egy kulturális intézménynek mindig helyben és a régióban kell nyerni: én mindenkit szegedinek tartok egynapi járóföldön belül, hiszen aki itt van, itt dolgozik, bejár, az ide tartozik. Az ötven kilométeres körben Szabadka és Szentes is benne van, nekünk itt kell megfelelnünk elsősorban, és persze van egy elvárás, hogy ennek a régiónak az értékeit kell őriznünk, felmutatnunk és átadnunk. Ugyanakkor feltűnt, hogy mindez épp azokat nem fogja meg annyira, akiknek a múltjáról van szó, és ez valahol érthető is: a szegedi ember fontosnak tartja vá-

rosa hagyományait, de nem fog havonta eljönni megnézni egy kiállítást a szegedi paprikáról, a hajó- vagy a papucskészítésről. Épp ezért azt a taktikát választottuk, hogy egy nagy kiállítással behozzuk a nézőt, aki aztán megnézi a kisebb kísérőtárlatot is. A Kass-galériában évente pár százan nézték meg Kass János csodálatos képeit, viszont amikor az egyiptomi sírkamrát ott felépítettük, harmincezren jártak ott, és a vendégkönyv megtelt a grafikákat dicsérő bejegyzésekkel. Be kell látni, hogy populáris irányba kell mozdulni, de ezt is lehet magas szakmai színvonalon csinálni. A főépületben az egyiptomi kiállítással párhuzamosan a bronzkori Magyarországról szólt egy tárlatunk: az embereket érdekelte, hogy sok ezer kilométerre Egyiptomtól mi zajlott éppen, mik a hasonlóságok és a különbségek.

– A „nagy" és a kísérő kiállítás kombináció hatásosságáról nekem is van élményem: az Afrika-kiállítás után felüdülést jelentett a Házi szappanytól az arczkenőcsig *című, a paraszti tisztálkodást bemutató kamarakiállítás.*

– Jogosan, viszont arra sajnos önmagában nagyon kevesen jönnének be. A Munkácsynál és az Afrikánál is jól működött ez a stratégiánk: odafigyeléssel egészségesen tudnak együtt mozogni ezek a dolgok. Mert attól, hogy valaki szereti Szegedet, nem várhatjuk el tőle, hogy mindig szegedi papucsot hordjon vagy, hogy uszályfát vásároljon. Szeged számomra egyébként is különös város: itt majdnem mindenki „együttment", ami egyszerre előny és hátrány is. Miközben az itt élők szeretik a várost, nem igazán van Szeged-tudatuk, de a város talán éppen ettől tud igazi, jó értelemben vett európai hely lenni. Nagyon komoly potenciál van a belföldi turizmusban: olyan programsorozatokra lenne szükség márciustól novemberig, hogy amikor egy miskolci család azon gondolkodik, hova ugorjon le a hétvégén, akkor ne a Balaton legyen az első és utolsó ötlete. A hétvégi turizmus új trend az idegenforgalomban: a munkahelyi és pénzügyi adottságok ma nem teszik lehetővé, hogy egy család két hétre elutazzon nyaralni, ezért az emberek rászoktak a hétvégi kiruccanásokra. Több helyre jutnak el így kevesebb pénzből, Szeged pedig ideális adottságokkal rendelkezik ebből a szempontból, ráadásul Románia és Szerbia is nagyon közel van. A város átgondolt turizmus-koncepciójában nagyon érdekelt a múzeum is. Emellett azonban a látogatóink többsége továbbra is szegedi, aki elvárja, hogy folyamatosan új kiállításokkal várjuk, az pedig anyagilag is nagyon megterhelő, hiszen egy-egy tárlat nem maradhat évekig, hanem pár hónap után cserélnünk kell. Nekünk elsősorban a szegediekre kell építenünk.

– Augusztusban beszélgetünk, és amikor ez az interjú megjelenik, némelyik, itt említett kiállítás már nem lesz látható, mégis szeretném, ha végigmennénk a most látható tárlatokon, mert mindegyikről azt gondolom, hogy jól vagy kevésbé jól, de illeszkedik az eddig felvázolt struktúrába. Kezdjük a „Csak a jó meleg Afrika" *című kiállítással, ami kettős élmény volt a számomra: éreztem benne az interaktivitásra való törekvést, ráadásul az installáció valóban magas színvonalú, ugyanakkor idővel kicsit monotonná vált, mintha kitömött állatok panoptikumában sétálgatnék. Azt hiszem, akkor élveztem volna igazán, ha egy múzeumpedagógus végigkísér rajta, vagy el tudok képzelni ebben a környezetben egy-egy felvillanyozó földrajz vagy biológia órát is, de a jelen formájában kissé ingerszegénynek érzem.*

– A kiállítás megtervezésekor nagy nehézséget jelentett, hogy egy vadászati kiállításból építettük át, vagyis trófeákhoz kellett igazodnunk: végül így született egy vadászati rész és egy Afrika vadvilágát bemutató szekció. Amit ingerszegénynek nevez, az összefügg azzal, hogy a nagyon igényes installációban nem tudtuk megtalálni a feliratok megfelelő helyét: vagy kita-

pétázzuk a falakat szöveggel, vagy az állatok alá rakunk szövegeket, de egyik se tűnt jó megoldásnak, hiszen épp a megteremteni kívánt atmoszférát szüntették volna meg. Ami a múzeumpedagógusokat illeti, igaza van: jelenleg négy kolléga folyamatosan kíséri a gyerekeket, és ez a tárlat vezetéssel él igazán. Azért is nyitottuk meg viszonylag későn, mert a kiállítás a szegedi iskoláknak és családoknak szól. Főleg középiskolásokat várunk, akiknek múzeumpedagógusok kíséretében tudunk bemutatókat tartani.

– Hasonlót gondoltam a Bolygón innen, Földön túl *című,* A kis herceg*hez kapcsolódó, Kiss Ágnes bábművész tervezte kiállításról. Ez szintén a színvonalas berendezés miatt tűnik fel, ugyanakkor kicsit zavarba jöttem: a játékos és interaktív installációk mellett érdekesek voltak Saint-Exupéry metszetei a regényhez, de amikor azt hittem, hogy majd most kezdődik el igazán a dolog, véget ért a kiállítás. Itt mi volt a kiindulási alap?*

– Ez az a fajta modernitás, amit még mi is csak ízlelgetünk, ebben a nemben eddig hagyományosabb próbálkozásaink voltak, mint például a *Móra mesebirodalma* kiállításunk. *A kis herceg*-kiállítás jóval letisztultabb, ha úgy tetszik, minimalistább: próbálgatjuk, meddig mehetünk el ebben az irányban, ami egyébként Nyugaton már teljesen elfogadott. Minden megfogható, mindennel lehet valamit csinálni: főleg északon divat az ilyen típusú kiállításrendezés, ahol sokszor az ember észre se veszi, hogy hol kezdődik a kiállítás, hiszen a múzeum közösségi terei is a koncepció részévé válnak. Nálunk a kiindulási alap a tizenkét Saint-Exupéry-nyomat volt, ami köré kiállítást akartunk építeni. A kurátor szerint az emberek elolvassák a könyvet, mielőtt idejönnek, szerintem viszont régen találkoztak vele, és épp azért jönnek el, mert fel akarják eleveníteni az élményt, végül pedig úgy távoznak, hogy de jó lenne újra elolvasni.

– És ott van az a két irodalmi kiállítás a Fekete házban, ami teljesen levett a lábamról. A Weöres Sándor- és a Karinthy Frigyes-tárlat egyaránt a Petőfi Irodalmi Múzeumból (PIM) érkezett Szegedre, mint korábban a nagysikerű Örkény-kiállítás. Mennyire jellemző, hogy jól működő kiállítások újraélednek más helyeken?

– Jellemző is meg nem is: léteznek vándorkiállítások, korábban a Petőfi- vagy a Gárdonyi-kiállítás is így járt itt a PIM-ből, viszont az Örkényt és a Karinthyt nem annak szánták eredetileg. Lenyűgöző az a szakmai munka, ami a PIM-ben zajlik, remek, konstruktív csapatuk van, pontosan tudják, hogyan kell kinéznie ma egy irodalmi kiállításnak. Kiváló szakmai kapcsolatot ápolunk a múzeum vezetésével, minden évben sikerül meggyőznünk őket, hogy adjanak oda egy-egy olyan kiállítást, amit nem akartak utaztatni. Az Örkényt csak nekünk kölcsönözték, majd amikor látták, hogy milyen jól működött nálunk, máshova is eljutott. Speciális műfaj az irodalmi kiállítás: nagyon kevesen mennének el kifejezetten emiatt Budapesten a PIM-be, viszont ha itt van, akkor szívesen megnézik. És mégis van velük egy nagy probléma, az, hogy nehéz áttörni az átlagember ingerküszöbét. Mert mit is gondolunk látatlanban egy irodalmi kiállításról? Hogy ott lesz az író tolla, a könyvei, esetleg a kedvenc sapkája. A PIM kiállításai azonban már egészen más színvonalon működnek, igazi felhasználóbarát, játékos, örömteli találkozásokat tesznek lehetővé: nehéz behozni rájuk az embereket, de ha egyszer bejöttek, szinte kizavarni se lehet őket innét.

– Jöjjön egy lokálpatrióta kérdés: mikor lesz a múzeumban kiállítás Juhász Gyuláról, József Attiláról, Radnóti Miklósról, Móra Ferencről vagy Tömörkény Istvánról?

– Amikor a PIM megcsinálja őket. (*nevet*) Ahogy mondtam, nehéz ezekre becsalogatni az embereket, de az a profizmus, ahogy ezt ők készítik, valóságos szakmai katarzist jelent a számunkra is. Számoljunk reálisan: Szeged lakosságának kisebb része igazi lokálpatrióta, és közülük sem mindenki jönne be ezekre a tárlatokra. A kívülállók éleslátásával nehéz megküzdeni, de azt mindenkinek el kell fogadnia, amiről már sokat beszéltünk: ahhoz, hogy egy színvonalas kiállítás megépüljön, a múzeumnak a jegybevételből kell kitermelnie a pénzt a következő eseményre, vagyis vállalkozói szemléletre van szükség a döntéshozatalkor. Nem vállalhatok be olyan kiállításokat, amelyeknek nem térül meg a bekerülési költségük. Nehéz megváltoztatni azt a szemléletet, ami azt mondja, hogy a kultúra legyen ingyenes vagy nagyon olcsó, de a színvonal nyugat-európai legyen.

– Azt mondta, az idei csendes év volt, gondolom, 2016-ra terveznek egy újabb nagy durranást.

– Így van, másfél éve tárgyalunk egy nagy Pompeji-kiállítás megvalósításáról. Ennek a főpróbája az Egyiptom-tárlat volt: a házon belül is harcolnom kellett azért, hogy három helyszínen legyen a kiállítás, és végül az eredmény minden várakozásunkat felülmúlta. A turistáknak eleve önmagában program lett az, hogy körbejárják ezeket a helyeket, közben nem mellesleg a várost is megnézték. Ha egyetlen helyszínen kérek egy nagyon borsos belépőt, azt nehezebben fizeti ki a néző, mint ha három helyen viszonylag szerény árakkal várom. Egy szegedi családnak pedig kifejezetten előnyös, hiszen ha egyik hétvégén a főépületbe jön, két hét múlva elmehet a Fekete házba, majd amikor kedve tartja, a Kass-galériába. Visszatérve a Pompeji-kiállításra: országos reklámkampányt tervezünk. Tudatosítani akarjuk az emberekben, hogy muszáj ezért eljönniük Szegedre.

MÓRA FERENC EMLÉKSZOBA
(Móra Ferenc Múzeum)

ÉBLI GÁBOR

Múzeumok a művészeti városmarketing szolgálatában

A kulturális turizmus hatása Velence kiállítási intézményrendszerére

Amikor a velencei köztársaság közel ezer éves önállósága a politikai és gazdasági hatalomvesztéssel, majd népszavazás nyomán az egységes Olaszországba tagozódásával a XIX. század második felében véget ért, a város új, kulturális profilt igyekezett kialakítani. Ennek jegyében indultak az első évben még csak olasz, majd nemzetközi, s a kialakult kétéves rendszerben (la Biennale) 2015-ben immár 56. alkalommal rendezett kiállítások (Esposizione Internazionale d'Arte). Területük a város délkeleti csücskében fekvő közkert, a Giardini mellett fokozatosan kiterjedt a közeli volt hajógyárra és fegyverraktárra (Arsenale), sőt az utóbbi évtizedek során az egész városra. További fejleményként, a kis tárlatokat is ideszámítva a ma már közel száz városi helyszín közül mostanság egyre több próbál váltani az állandó működésre, felismerve, hogy az évente váltakozva képzőművészeti és építészeti fókuszú biennálék között is a Velencébe látogatók nagy hányada kulturális turista. A biennále tehát kétévenkénti, pontszerű és a városnak döntően csupán egy és nem is központi fekvésű helyszínére korlátozott eseményből majdnem folyamatos és a város egészére kiterjedő kiállítási intézménnyé, művészeti kiállítási hálóvá vált.

A biennále ilyen tér- és időbeli kiterjedésével párhuzamos folyamat a XIX. század végétől a város múzeumhálózatának kiépülése. Mivel Velence az itáliai festészet egyik központja volt, e közgyűjtemények profiljukat tekintve leginkább képzőművészetiek, s történeti anyaguk elvileg szervesen kapcsolható a biennále és helyszínei kortárs programjához. Ugyanilyen hidat verhetnek múlt és jelen között harmadik résztvevőként a különböző örökségi elemeket gondozó alapítványok is, amelyeknek egy adott város művészeti szcénáján belüli súlya globális összevetésben talán itt, Velencében a legnagyobb – pontosan Velence gazdag múltja, s ezzel szemben ma azt megfelelően már fenntartani, múzeumi vagy műemléki közintézményi keretben reprezentálni nem képes, forráshiányos önkormányzata miatt. Ezek az alapítványok ma zömmel magángyűjteményeket, illetve privát vagy céges támogatók kiállítási programját foglalják rugalmas, gazdaságilag kedvező jogi keretbe. Van köztük tisztán magánintézmény, elkülönülve a közgyűjteményektől, de számos köztes formáció is létrejött, ahol múzeum és alapítvány összeér. Éppen ezek a hibrid formációk specifikusak Velencére nézve, ezek különítik el ezt a művészeti kanonizációs és kulturális turisztikai intézményi hálót más városok, országok hasonló múzeumi és kiállítási mezőjétől.

Az alapítványok a múzeumokkal együtt a biennálék közötti időszakokban is európai jelentőségű, önálló velencei intézményrendszert alkotnak. Fejlődésük ugyanakkor nem kis hányadban a biennálék eredménye, mert ismertségük meghatározó komponense, milyen programoknak, milyen helyszínen, milyen szakmai és reprezentációs keretben adnak helyet a bi-

ennálék során. Így a három komponens – biennále, magánalapítványok és a múzeumok – szorosan összefügg. Olyannyira, hogy az alapítványok és a múzeumok nemcsak haszonélvezői annak, hogy Velence nem elhanyagolható részben a biennálénak köszönhetően újra hatalom lett, ezúttal a művészet és a kulturális turizmus határmezsgyéjén, de ezek az intézmények maguk is hozzájárulnak a biennále népszerűsítéséhez. A kiállítások terén és infrastruktúráján, logisztikáján túl szakértelmet, marketinget biztosítanak a gyakran a biennáléval közös eseményekhez, tárlatokhoz, sőt a biennále két városszéli központi helyszínét külön is vonzóvá változtatják az oda nem feltétlenül kilátogatni tervező, nem szakmai látogatók számára azáltal, hogy a biennále már a városban kezdődik.

A város alapítványi/múzeumi hálója és a biennále így kölcsönösen építik egymást, egyúttal mindketten tevőleges részesei a kiállítások színvonalbeli ingadozásának is. Ha a cél a megfelelés a kulturális turizmus, illetve a biennále esetében a legeltérőbb nemzeti kulturális politikai prioritásoknak, akkor az eszköz – a továbbra is fellelhető színvonalas kiállítások mellett – egyre gyakrabban a média figyelme, míg másutt alig rejtetten, művészeti vásártól sem különböző módon, a művészek kereskedelmi reklámozása vagy éppen nagy nevek révén kasszasiker projektek létrehozása lesz. A biennále és e művészeti háló megerősödése révén összességében mára karakteres új arcot nyert Velence, de a művészeti minőség egyre gyakrabban kommersz kompromisszumai révén ezért nagy árat is fizet. Erre a kettősségre utaltam a címben a „szolgálatában" kifejezéssel: a kulturális városmarketing nagy erő, széles lehetőségeket kínál az így mobilizált múzeumoknak, kiállítási-örökségi helyszíneknek, de egyúttal kaloda is, amely csak bizonyos funkciókra korlátozza a tevékenységüket. A város főbb kiállítási intézményi típusainak most következő áttekintése során érdemes figyelni arra, milyen tényezők magyarázzák az egyenetlen szakmai minőséget, s ez milyen új belátásokat kínál a konkrét velencei helyzetképen túl általában is a mai múzeumi, kiállítási kultúrgyárról.

Klasszikus múzeumok kortárs kiegészítéssel

A legismertebb múzeum a Képzőművészeti Akadémia Képtára egy eredetileg a városállamban nagy befolyással bíró világi testvériség méretes épülettömbjében. A Képtár 1879-ben lett független az Akadémiától, bár 2004-ig osztoztak az épületen. A gyűjtemény a velencei festészet évszázadait felölelő kitűnő anyag, szakemberek és turisták állandó célpontja. Számos remekmű között itt található Giorgione *La Vecchia* című öregasszonyportréja is, amelynek kevésbé ismert elnevezése, a *Col Tempo* (Az idő múlásával) adta Forgács Péter 2009-es installációjának címét is a magyar pavilonban.

A Képtár azonban rabja is a sok főműnek. A látogatók úgyis jönnek, nem tűnt indokoltnak az állandó kiállítás átrendezése. Az olaszon kívül még csak angolul se írták ki a képcímeket, a belsőépítészeti megoldásokra nem fordítottak figyelmet. A sietős külföldiek kedvéért a népszerűbb alkotásokat különterembe helyezték, hogy akár fél óra alatt kipipálható legyen a város e látványossága. Ez megfelel a türelmetlen turista igényeinek, míg a paravánokon kronologikusan, segítő információ nélkül, egymás utáni monotóniában kifüggesztett képanyag a többi teremben kielégíti a műveket már ismerő, azokról mindent előre elolvasó szakmai kutatók elvárásait. Csupán a derékhad marad hoppon, aki nem rohan, hanem esztétikai élményre és intellektuális gyarapodásra vágyik, de mégsem bennfentes, s ezért módszertanilag változatos, magyarázatokkal kiegészített rendezési megoldásokat keres.

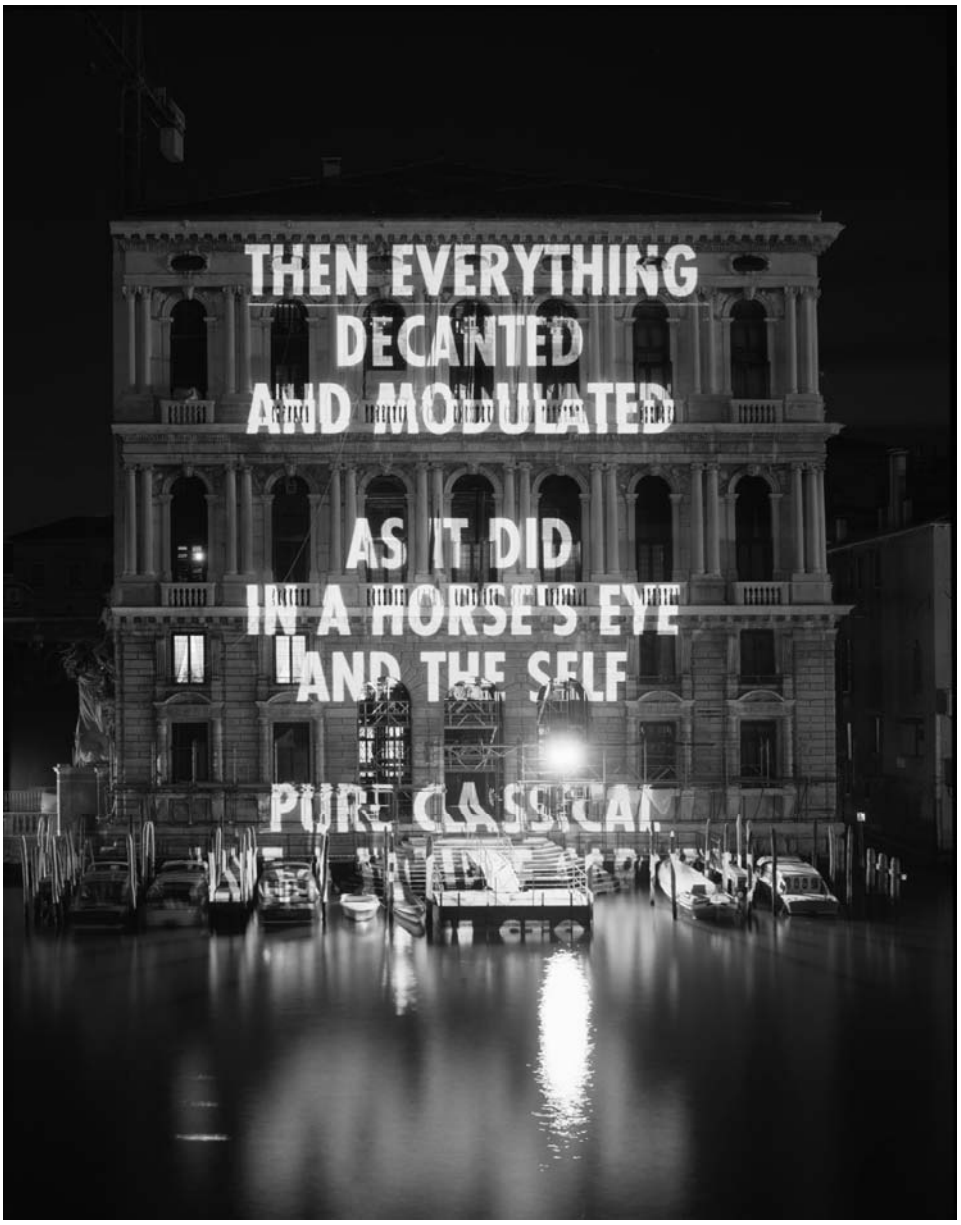
Bár 2015-ben a földszinten átadták az első átalakított és újrarendezett szárnyat, nagy meglepetésemre ez alig különbözik a korábbi felfogástól. Hiába korszerűbb a műszaki háttér, hiába friss (a többi, régi rendezésű szárny sötétjeihez képest feltűnően hófehér) a falfestés, ebből még nem lesz tartalmilag új múzeum. A rendezés továbbra is egyhangúan kronologikus, alig ad betekintést a művek történeti kontextusába, s az otromba paravánok továbbra is erőszakot tesznek az épület eredeti terein. Annál szebb volt a biennáléhoz időzített kiállítás az arte povera olasz mesterétől, Mario Merztől. Komoly anyagot, elegánsan mutattak be, és a Képtár profiljához képest egy jócskán kitágított művészetfelfogás mellett tették le a voksukat, még ha Merz ma már jelenkorinak nem is, inkább a kortársak előfutárának tekinthető.

Szintén régi képtári anyag adja a késő gótikus Ca' d'Oro palotában a báró donációja (1927) óta látogatható Franchetti-gyűjtemény gerincét. A hagyományos rendezés itt sokkal jelentésgazdagabb, hiszen az épület, a kollekció iparművészeti és egyéb ágai, az egyes művek, s a gyűjtő életútja egybefonódik, szó szerint ötszáz évnyi kultúrtörténetet mobilizálva. Az itt is a biennáléhoz igazított időszaki kiállítás egy átfogó projekt, Fabrizio Plessi víz-installációi teljes dokumentálásának egy szelete volt. Bátor választás volt a történeti terekben elhelyezni a fotókat, nagyított tervrajzokat, jegyzeteket; az egészen más célközönséget megszólító állandó, illetve időszaki kiállítás szélesítette az állami múzeumként vezetett ház profilját.

Feltűnő, hogy a két legfontosabb múzeum, régi képtári közgyűjtemény ugyanolyan logika szerint mutatkozik be látogatóinak: hagyományos művészeti értékek, konzervatív rendezéssel, ugyanakkor választásában és installálásában is jóval nyitottabb, bár már nem igazán kortárs, inkább klasszikus kortárs kiállítás révén részvétel a biennáléban. Egyszersmind azt is láttuk, hogy ez a mégoly rokon felállás is milyen más értelmezésre ad módot, hiszen a Ca' d'Oro-ban a hely szelleme megelevenedik a tradicionális rendezés révén, míg az Accademia Képtárában a száraz művészettörténeti kronológia nem nyer saját jelentést.

A velencei múzeumokat tömörítő önkormányzati kulturális ernyőszervezet (MuVe) két palotát is szentel a város talán utolsó fénypontját jelentő Settecento bemutatásának. A Ca' Rezzonico és a Palazzo Mocenigo a XX. század közepén került a város tulajdonába, s rögtön a XVIII. század korszak-múzeumává alakították őket, míg a biennálék alatt az előbb is látott recept szerint klasszikus kortárs, vagyis saját korszakukhoz képest jóval inkább kísérleti, míg a szorosan vett mai kortárs művészethez viszonyítva inkább már biztonsági választásnak számító kiállításoknak is otthont adnak. Az összesen tizenegy múzeumot kezelő városi szervezet ugyanezt a megoldást alkalmazza a Szent Márk téren az U alakú palotaszárny átalakításával kialakított Museo Correr-ben is, amely a kollekcióját a közre hagyó gyűjtő nevét viseli. A biennáléhoz igazított kiállítások között különlegesség volt, hogy Jenny Holzer aktuálpolitikai, a világ különböző részein amerikai érintettséggel zajló katonai konfliktusokra reflektáló, háborúellenes új munkáit a történeti állandó kiállításba rejtve állították ki.

Az eddig említett öt közgyűjtemény közül ez volt az első, ahol a biennáléhoz igazított időszaki kiállítás (bár szintén egy már modern nőművészeti ikonná nemesedett alkotótól) kritikai, vitatkozó művészetet vállalt fel. További erény a rendezés, amelynek révén Holzer szürke képtábláit azok a látogatók is óhatatlanul észrevették, akik csak a történeti állandó kiállításon sétáltak végig, míg a többi eddigi múzeum a klasszikus állandó kiállításától külön helyezte el a biennálés időszaki tárlatot, nem keverve a két célközönséget.



JENNY HOLZERFÉNYINSTALLÁCIÓJA A PEGGY GUGGENHEIM ÉPÜLETÉN, 2003
Velence, Palazzo Corner della Ca' Granda,
Szöveg: „Blur" from Middle Earth (Henri Cole)
Fotó: Attilio Maranzano

Kosztümök, klisék

A városi múzeumok közül a Ca' Pesaro barokk palotájában kezdettől (1902) fogva modern művészet gyűjtése és bemutatása folyik, ezzel a feltétellel hagyta a közre tulajdonosa. Az eddigiekhez képest itt elvileg jóval szorosabb a kötődés a biennálékhoz, hiszen 1897-től kezdve a Giardini pavilonjaiból vásároltak is változó arányban nemzetközi és olasz műveket e modern közgyűjtemény számára. Mivel a kollekció időközben különböző olaszországi múzeumi átszervezések folytán sok más forrásból – például a római Nemzeti Galéria más városokba kihelyezett anyagrészei révén – bővült, valójában a Ca' Pesaro gyűjteménye ma már csak szigetszerűen tükrözi a biennále befogadásának történetét. Az időszaki kiállítások (2015-ben Cy Twombly, szintén egy befutott művész előkelően installált, de bármilyen új belátástól mentes tárlata) révén is éppen csak a megszokott, jól bevált kapcsolat áll fenn, míg a múzeum ténylegesen csak a nevében és gyűjteményében, de nem a szemléletében modern.

KIÁLLÍTÁSI ENTERIEUR CY TWOMBLY A RÓZSA I-IV. (2008) CÍMŰ KOMPOZÍCIÓJÁVAL
A MŰVÉSZ PARADISE (PARADICSOM) CÍMŰ TÁRLATÁRÓL
(2015. május 6 – szeptember 13.)
Ca' Pesaro, Velence, Fotó: Andrea Sarti

Az összességében tízegynéhány városi, illetve állami művészeti múzeum szinte mindegyike ugyanígy – egyenként eltérő arányban – a látványos épület, e műemléki kereten belül a kultúrtörténeti megközelítés, a stabil, ritkán és nem a mai kísérleti muzeológia jegyében átrendezett állandó kiállítás és a biennálénak inkább csak a marketingjéhez, mintsem valóban kortársi szellemiségéhez kapcsolódva óvatosan jelenkori időszaki kiállítások komponenseiből szerveződik. Sehol nem látni diszkurzív rendezést, amely új módokon közelítené meg, netán meg is kérdőjelezné a turistamágnesként unalomig ismételt toposzokat a bemutatott klasszikus festők nagyságáról vagy Velence történeti jelentőségéről. Ugyancsak hiányzik a reflexió a kiállítás vagy tágabban a múzeum műfajára. A tárlatok láthatóan primer értelemben felfogott kommunikációs eszközök, amelyek a látogatók által az útikönyvekből és az internetről zömében már legalább felszínesen ismert információkat szemléltetik, vizualizálják, sulykolják, de ezen túl a múzeum működésére, egy kiállítás létrejöttére vagy hatásmechanizmusára alig kérdeznek rá. Bertolt Brecht-féle kizökkentő, elidegenítő hatások, más instal-

lációs megoldások a múzeumi helyzet és a látogató szembesítésére, egy reflektív attitűd előhívására (mint a Jenny Holzer betétek) csak ritkán fedezhetőek fel.

A velencei múzeumok ezen szelete homogén célközönséget (kulturális turista) szolgál ki sablonos, egyszerű, megmerevedett üzenettel (a múlt történeti és művészeti gazdagsága), a gyűjtés és a kiállítás közvetítői szerepét semlegesítve, minimálisra szorítva, nem szóba hozva. Ebben a gyakorlatban a múzeum lehetőleg láthatatlan filter, egyfajta kosztümös díszlet, amely az időgép által generált illúzió révén múltbeli sétát kínál a látogatónak, azonban semmit nem mond a kulturális érték keletkezéséről, mai értelmezési lehetőségeiről, amint a befogadót nem tanítja nézés, látás, a vizuális fogyasztás, saját maga intellektuális szokásrendszere tekintetében sem bármi újra. A múzeum ilyen, hagyományos kirakat szerepe élesen elválik azoktól az elvárásoktól, amelyeket manapság az új muzeológia jegyében világszerte támasztunk ilyen intézményekkel szemben. Vajon található-e ilyenekre is példa a városban?

A nagyszámú múzeum és kiállítási intézmény hátterében meghatározó tényező, hogy a város az épületeket és a gyűjteményeket döntően adományozás révén szerezte meg, ami más külföldi múzeumfejlesztésekhez képest felmérhetetlen előny. A fenntartó számára mégis nehéz finanszírozni ezeket az intézményeket, hiszen a jegyárakból származó bevétel a történeti paloták költségeihez képest szerény, míg Velence városa kifejezetten szegény önkormányzat, mivel a turizmus nyeresége magánvállalkozásokhoz, az arra kivetett adó pedig a központi állami büdzsébe folyik, s nem a várost segíti. Nemes történeti helyszín viszont igen nagy számban adódik további múzeumok számára, hiszen a XVIII. század vége, különösen a várost is alaposan felforgató napóleoni háborúk óta az egykori velencei arisztokrácia folyamatosan megválni kényszerült palotáitól és gyűjteményeitől. S ha a város ezekből nem képes további múzeumokat faragni, illetve a közgyűjteményként kezelt helyszínek és kollekciók nem tudnak kitörni a turisztikai klisékből, akkor a város csalogasson ide tehetős magánosokat, akik a rekonstrukciótól a fenntartásig mind az anyagi terheket, mind talán a szellemileg ambiciózusabb programot magukra vállalják – szól a küldetés.

Kortárs paloták?

A legismertebb, ma már szinte történeti példa e magánmúzeumi nyitás korábbi korszakából a Peggy Guggenheim Múzeumé. A Canal Grandéra néző oroszlánokról elnevezett Palazzo Venier dei Leonit, amelyet a húszas években Nemes Marcell műgyűjtő is birtokolt, 1949-ben vásárolta meg Peggy, s nyilvános gyűjteményként működtette haláláig (1979). Hagyatéka révén kollekció és épület a nagybátyja által létrehozott New York-i Solomon R. Guggenheim Alapítvány tulajdonába ment át, s ma ez a szervezet működteti a Frank Lloyd Wright-féle New York-i főépülettől Bilbaóig ívelő globális Guggenheim hálózat egyik állomásaként. A velencei Guggenheim Múzeum ma négy egységből áll. Peggy gyűjteménye az állandó kiállítás, amelyet kiegészít Gianni Mattioli futurista kollekciójából egy tartós letéti anyag, továbbá az amerikai Dallasban önálló múzeumot is működtető Nasher házaspár szoborkertje, s végül mindig látható időszaki tárlat is. Módszertani múzeumi újdonságról azonban szó sincs, a modern művészet mára klasszikussá vált ikonjai itt ugyanolyan állandóságba merevednek, mint a városi múzeumokban a régi mesterek, hiszen a Guggenheim-palotában így is egymás sarkára lépnek a turisták.

A közelmúltban betelepülő, más hozzáállású kulturális vállalkozók, nagy magángyűjtők közül a leghíresebb, egyben hírhedtebb François Pinault, aki két kiállítóhelyet működtet a

VELENCE, PALAZZO GRASSI
A François Pinault Foundation kiállítóhelye

városban. A luxusipar egyik meghatározó befektetője – e mellett a Christie's árverezőház főtulajdonosa és az Art Review listáján mindeddig az egyetlen, akit két egymást követő évben (2006, 2007) a globális művészeti világ legbefolyásosabb figurájává szavaztak – a Párizshoz közeli Île Seguin szigeten tervezte felépíteni magánmúzeumát, s csak amikor ez az ellenzőinek és a hatóságok álláspontjának köszönhetően zátonyra futott, választotta Velencét. Megtartotta építészét, Tadao Andót, s rábízta mindkét velencei helyszín átalakítását.

A Palazzo Grassi már 1983 óta kiállítóhelyként funkcionált a Fiat autógyár fenntartásában; az a Gae Aulenti tervezte akkori átépítését, aki a párizsi Musée d'Orsay múzeummá alakítását is vezényelte. A cég tulajdonosa, Gianni Agnelli elkötelezettsége állt a művészeti szerepvállalás mögött. Halála után a cég megvált a palotától és a kulturális profiltól (2005); ek-

VELENCE, PUNTA DELLA DOGANA
A François Pinault Foundation kiállítóhelye

kor lépett a színre Pinault és Ando, s így született meg Pinault első magánmúzeuma Velencében. Két évvel később került Pinault birtokába a Dogana, az egykori vámház a Canal Grande és a Giudecca összefolyásánál, amelyet a város harminchárom évre szóló szerződés keretében bocsátott a nagyvállalkozó rendelkezésére.

Ando beavatkozása mindkét épületben japán módon visszafogott, a letisztult anyaghasználatra és az eredeti épületet, illetve a kiállítási tárgyakat érvényesülni hagyó, mértéktartó építészi gesztusokra épül. A megbízó üzletember reprezentációs elvárásai mégis szembeszökőek, különösen a Dogana átalakításában, amely a pénz fölényét sugallja. Álszentség lenne ugyanakkor ezt csak a mai globális márkaépítés számlájára írni; a reneszánsz vagy barokk paloták a maguk korában nem kevésbé sugározták a hatalmat.

A két helyszínen Pinault magángyűjteményéből és más (galériás, műtermi, múzeumi) kölcsönzésekből állnak össze a kiállítások, amelyeket hatfős, csupa olasz tagot felvonultató szakmai tanácsadó testület segít a háttérből; a legismertebb kurátor Achille Bonito Oliva, a nyolcvanas években a transz-avantgárd pápájaként nevet szerzett művészettörténész. Nincs szó szigorúan vett múzeumról, hiszen Pinault gyűjteménye szó szerint privát, tehát magánemberi kollekció, amely saját tulajdonában maradt, azt nem adta át a két intézménynek. A gyűjteményi művek csak rotációban szerepelnek a mindenkori két kiállításon. A kompozíciók a jövőben bármikor felbukkanhatnak akár a nemzetközi műtárgypiacon is, így velencei szereplésüket lehet merő felértékelésnek betudni abban a reményben, hogy a két múzeumra fordított összegek megtérülnek egyrészt Pinault nevének és óriáscégeinek márkaépítése, másrészt a művek anyagi értékének emelkedése révén.

Állandó kiállítás értelemszerűen szóba sem jön, még csak program sem köti Pinault kezét. A kollekciónak nincs is különösebb identitása: nagy nevek kétségtelenül komoly művei alkotják, műfajilag és tematikusan a közízléshez képest egyértelműen progresszívnek is tekinthető, hiszen kicsi a festmények súlya, s a munkák nem riadnak vissza a provokatív témáktól, de ennél többről nincs szó. Szakmailag ezek elfogadott pozíciók, piaci szóhasználattal élve (jogosan vagy alaptalanul) futtatott sztárok magas árfekvésű kompozíciói. Kicsit leegyszerűsítve, az installációs művészet mai fő áramlata, bizonyos fotós, festői és egyéb pozíciókkal kiegészítve. Szakmailag nézve kísérleti művészetet itt alig látni, kockázatvállalásról, egyéni ízlésről nem lehet beszélni.

Mégsem hallgatható el az érdem, hogy a biennále kortárs világa e két intézmény révén (is) jobban megtelepedett a városban. Múzeumi áttekintésünkben eddig ez az első olyan páros, ahol valóban jelenkori művészet látható, méghozzá nem csupán időszaki tárlatokon, hanem két intézmény állandó kínálata, fő profilja részeként, ráadásul igen erős marketinggel kísérve, széles közönséget megszólítva. Turisták tömegesen találkoznak igényes, s számukra igenis meglepő, szemet felnyitó, a művészet fogalmát jócskán kitágító művészettel két különleges építészeti megoldás kontextusában, ahol klasszikus örökség és mai minimalista beavatkozás viszonyáról is elmélázhatnak. Az sem mellékes, hogy kicsoda Pinault: lehet bírálni a luxusmárkák vagy a Christies' tulajdonosaként képviselt üzletemberi stratégiáját, ám látni kell, hogy az érdeklődők nem kis része pontosan a személye, a márkái, a médiában szerzett pozíciója miatt kíváncsi őrá, s így gyűjteményére, két múzeumára is. Ha Pinault nem lenne ellentmondásos, ha cégei és márkái nem hatnának túlzás nélkül százmilliókra ellenállhatatlan fogyasztói bálványként, akkor az általa – a tudomány oldaláról bármilyen bizalmatlanul

szemlélt, befektetési, imázsépítési, önigazolási vagy egyéb, kevéssé emelkedett motivációból – gyűjtött művészetért sem állnának sorba, sőt fizetnének borsos belépődíjat.

Amennyiben nem a tudományos múzeumot kérjük számon Pinault kettős intézményén, akkor a vizuális nevelés terén derekas a teljesítménye. A város szempontjából érthetően ez a döntő. Kulturális turizmust generál Pinault, finanszírozta két fontos épület felújítását és működtetését, amire más jelentkező sem sok akadt. A Dogana másik esélyese ugyanis a Guggenheim volt. Két ugyanolyan típusú pályázat indult, a városban egy intézménnyel már jelen lévő tőkeerős külföldi szereplő nyitott volna mindenképpen egy második helyszínt. Abban az értelemben szinte lényegtelen, hogy Pinault nyert, s nem az amerikaiak – akik amúgy egy francia igazgatóval pályáztak –, hogy így is, úgy is Velence és a Dogana csupán vitrin, bemutatkozási helyszín lett volna egy olyan gyűjtemény és intézmény számára, amely sem a művészeti merítésében, sem szakmai vagy menedzsmenti vezetésében nem kötődik a városhoz, akár Olaszországhoz, hanem csupán a turista attrakcióként funkcionáló Velencét kívánta még jobban használni. De Velence ugyanezt akarja, ugyanezt várja el az idehívott magángyűjtőktől! Pályázó és pályázatkiíró illettek egymáshoz. Olyan szemszögből jobban is járt a város Pinault kiválasztásával, hogy dinamikusabb, jobban kortárs elkötelezettségű szereplő kapott a már meglévő elsőn túl egy második helyszínt is.

Így, bár valódi vitafórumként működő múzeumra még nem bukkantunk a városban, azt tapasztalhatjuk, hogy a kortárs művészet provokatív kérdésfeltevései legalább állandó megjelenési felületet kapnak egy kéthelyszínes magánmúzeumban – még ha ennek sikere alapvetően a tulajdonos és vállalkozásai körüli marketingnek, fogyasztói divatnak is tulajdonítható. A közönséges és ma már széleskörű luxusfogyasztás körülötti hype, felhajtás lenne tehát azonosítható leginkább e velencei intézményi páros hátterében? Talán groteszk, de ha belegondolunk, s a művészet iránt kisebb értelmiségi sznobizmussal viseltetünk, akkor ez történelmi korszakokban is tetten érhető volt, s különösen itt, Velencében még hiteles is.

Divat és kortárs múzeum

Annál kevésbé hárítható el holmi elit kulturális fölénnyel a Pinault-féle modell, mert más szereplővel is találunk rá további variációt Velencében. A város nem csupán átmenetileg gazdátlan, hanem kifejezetten múzeumi tulajdonban lévő épületeket is átad kulturális üzemeltetésre az üzleti szféra szereplőinek. Részben azért, hogy a működtetés költségei ne az önkormányzatot terheljék, részben azért, mert a látottak szerint ezek a magánmúzeumok éppen az üzleti, fogyasztói kapcsolódási pontjaik, tehát szó szerint, s nem a szó pejoratív értelmében, a kommersz, kommerciális kontextusuk révén valami olyat tudnak, amit egy esetleg akár jól finanszírozott közgyűjtemény sem: a médiát és a széles, s egyébként nem a kortárs művészet iránt érdeklődő közönséget tartósan meg tudják szólítani.

A Prada olasz divatcég 1993-ban hozta létre művészeti alapítványát milánói központtal. Mint az itáliai vállalatok jelentős része, itt is családi vállalkozást találunk, személyes kulturális döntési ambíciókkal; Miuccia Prada maga határozza meg a művészeti irányvonalat is. Számos helyen rendeztek már kiállítást, Milánóban a jeles holland építész, Rem Koolhas tervei szerint épült fel nemrég nagyméretű állandó kiállítási központjuk. Már ezt megelőzően megújítható bérleti szerződést kötöttek a velencei városi múzeumok tulajdonában lévő, de az önkormányzatnak túlzott anyagi terhet jelentő Ca' Corner della Regina felújítására és kulturális működtetésére. A 2011-es biennáléhoz időzítve nyílt meg itt a Prada Alapítvány első ki-

KIÁLLÍTÁSBELSŐK A PORTABLE CLASSIC (HORDOZHATÓ KLASSZIKUSOK) CÍMŰ TÁRLATRÓL
(2015. május 9 – szeptember 13.)
Velence, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina

állítása, amelyet a felkért neves kurátor, Germano Celant részben a gyűjteményből válogatott (Anish Kapoortól Bruce Naumanig), részben szerteágazó (orosz, arab) múzeumi kölcsönzésekkel globális laza asszociációvá bővített. Az eredmény Pinault világához meglepően közeli lett: kitűnő, de semmilyen egyéni választást nem sugalló művészek; drága, s a kiállítás révén még magasabb árkategóriába kerülő művek; s fagyasztóan precíz, üzleties-security jellegű hangulat makulátlanul öltözött, kimérten mosolygó, mindent felügyelő személyzettel egy nagyvonalúan felújított épületben.

Jeff Koons művei nem is hiányozhattak az első szemléről, s számomra ma, visszatekintve is a kiállítás tanulságos, a szó paradox értelmében autentikus élményét nyújtották. Rokokó porcelánokkal együtt helyezték el Koons tárgyait, s a kifinomultság, finomkodás, öncélú ornamentika, giccs, a polgári jólneveltség viszonyrendszere izgalmas megvilágításba került így. Művészet-e az, ami esztétikailag nem művészi, inkább művi (vö. németül künstlich vagy künstlerisch), illetve már túlcsordul az ízlés határán? Vagy az számít művészetnek, ahogyan Duchamp-féle gesztussal a nem művészi tudatosan, az elfogadás és a provokálás kiszámított mezsgyéjén kiállítási kontextusba kerül? Találónak éreztem ezt Velencében, a karnevál városában, már a rokokó idején múltjának atmoszférájából, az idesereglő külföldiek dekadenciájából élő városban, annak is prominens palotájában, egy divatcég által finanszírozott kiállításon.

A Prada kiállítási sikerei ösztönzőleg hatottak arra is, hogy a városban kiállítóteret nyisson azóta egy további divatcég is (Espace Culturel Louis Vuitton). Ez az LV márka saját divatáruházának legfelső emeletén, így talán kissé elitista elzártságban található, jóval kevésbé ízesülve a velencei szcénához, de igényes belsőépítészeti kialakítással. Ez a kis kiállítótér így jelenleg ugyan inkább csak kulturális fügefalevél a luxusmárka számára, de a cég velencei jelenléte ennél jóval kreatívabb potenciállal bír. Hiszen az LV művészeti kiállításaiban, kulturális marketingjében ugyanazt a Pinault és a Prada által is képviselt, a sztárépítész, a neves vendégkurátorok és az ismert művészek segítségével nagy közönséget mozgató irányt követi, amint azt a Bois de Boulogne-ban Párizsban frissen megnyílt, Frank O. Gehry által jegyzett látványmúzeumuk is mutatja.

Összességében három nagy luxusmárka négy kiállítási, kvázi-múzeumi helyszínnel is jelen van Velencében, önálló kis művészeti fejezetet alkotva. Hogyan viszonyul a biennálék, múzeumok, magángyűjtemények és céges művészeti programok ilyen viszonyrendszeréhez az alapítványok közege?

(Ál)alapítványok

A Rialtóhoz közeli, 15. századi Palazzo Bembo a névadó nagy humanista szülőhelyeként ismert, jelenleg egy holland alapítvány bérli, s tölti meg kiállításokkal, illetve egy másik bérelt palotával együtt részben más kiállítás-szervezőknek adja albérletbe, hogy azok Velencében is bemutatkozhassanak. A két fiatal holland művészeti menedzser mögött segítőként többek között René Rietmeyer festő áll, tőle magyar magángyűjteményben is akad munka. A két hölgy azonban saját elképzeléseit követi; nagy nyilvánosságot kapott például főszereplői (ezért ruhátlan) részvételük Hermann Nitsch egy orgia-misztérium színházában. A műtárgyakká avanzsált dokumentumfotók esetében rosszindulatúan feltehető kérdés, a két hölgy szempontjából milyen volt a spirituális élmény és az exhibicionizmus aránya. Nagyobb dilemma, hogy harsány reklámmal, vaskos katalógussal kísért velencei kiállításaikon semmi-

lyen művészeti koncepció nem érhető tetten. Csaliként szerepeltetnek nagy neveket, ám azon túl bizonytalan színvonalú, egymáshoz nem kapcsolódó alkotókat vonnak be – akiknek, vagy az őket képviselő galériáknak zömmel fizetni kell a részvételért. Merő vállalkozásról van szó, ami nem zárja ugyan ki a színvonalas részeket (a kitűnő monokróm festő, Gál András többször, így a 2015-ös kiállításon is szerepelt már itt Velencében, illetve Antal Péter debreceni gyűjteményébe számos neves külföldi festő monokróm festménye éppen e holland csapat közvetítésével került), de kérdésessé teszi az álságos non-profit látszattal European Cultural Centre névre keresztelt szervezet hitelét.

Hasonló dilemmával szembesülünk másutt is. Nem messze, a Palazzo Fortuny, egykor a Pesaro család gótikus otthonaként épült, mai nevét utolsó tulajdonosáról, egy művészről kapta, akinek özvegye 1956-ban a városra hagyta. Ez a palota is velencei múzeumi hálózat része, de működtetését szintén nem a város látja el, hanem kiadja úgy, hogy az épület egyes részei, például a bámulatos könyvtár a mindenkori kiállítással egybefolyva, állandó emlékházként funkcionálnak. A négy szint többi területén változó kiállítások kapnak helyet. Az összművészeti program jegyében a törzsi kultúra (mű)alkotásaitól a kortárs zenén át specifikusan a palotába megrendelt képzőművészeti alkotásokig, például Jannis Kounellistől vagy Hiroshi Sugimotótól, szerteágazó anyaggal lehet itt találkozni, egyfajta tág, civilizációs ars una hitvallás jegyében. Némileg kijózanító, hogy a kiállítások nagy része közvetlenül műkereskedők által összeállított anyag, vagyis a tárlatok alternatív népszerűsítési lehetőséget jelentenek galériások számára.

Aligha lehet ugyanakkor ezen csodálkozni: a belépőkből nem finanszírozható az épület bérlése és a kiállítások megrendezése, ezért kell egy áttételes motiváció a kiállítások szervezőinek. Ez lehet az imázsépítés és a médiafigyelem (Pinault, Prada), illetve a műtárgypiac értékesítési logikája (galériások, gyűjtők), vagy éppen az előző holland esetben a kiállítások futószalagszerű gyártása pusztán azon kalkuláció mentén, hogy a velencei önkormányzat nagyszámú magas presztízsű helyszínt kínál bérlésre, s ha a művészek, galériák, más albérlők összességében ennél többet hajlandóak egy hatékonyan reklámozott, jól kinéző katalógussal kísért kiállítási szereplésért fizetni, akkor nyereséges a vállalkozás. Íme, a kiállítás mint szolgáltatás XXI. századi rutinja.

Az imázsépítés lehet nemzeti motivációjú is. A bérelt helyszíneken nagy számban megjelenő, nyilvánvalóan a bőséges anyagi forrásokból nemzetközi elismerésre vadászó arab és kínai kiállítások mellett állandó intézmény Velencében immáron két kelet-európai szereplő is. A lengyel Signum Alapítvány székhelye Poznan; a tulajdonos házaspár kezdetben jótékonysági projekteket karolt fel. Lépésenként gyarapodott képzőművészeti gyűjteményük Katarzyna Kobrótól Józef Robakowskiig. Kapcsolódó múzeumi vállalásokat támogattak anyagilag, például finanszírozták a łódzi múzeum számára Daniel Buren egy nagyméretű installációjának megvételét. A lengyel művészet nemzetközi megismertetése érdekében léptek ki a külföldi porondra, s 2009 óta a Palazzo Dona tereiben rendeznek gyűjteményükből tematikus kiállításokat. Hamar kiderült, hogy a külföldi helyszín kevés, szükség van a helyi és a nemzetközi közönség által ismert húzónevekre is, amelyek révén azután a lengyel alkotók felé fordítható a figyelem. Így, bár a kollekció zöme még mindig lengyel anyag, megjelentek benne és az időszaki kiállításokon egyetemes pozíciók is. Ugyancsak magánfinanszírozású a román kortárs művészet állandó megjelenése a városban egy kitűnő helyen fekvő, egyelőre felújításra váró palota már átalakított kis galériaterében. S bár a két kelet-európai tulajdonos

által működtetett helyszín rendre igényes kiállításokkal szolgál és így a régiónknak kifejezetten jó szolgálatot tesz, a többi, zömmel Európán kívülről hozott, fizetős helyszíneken megjelenő, gyakran jól csengő, non-profit alapítványi név mögé rejtett, illetve adózási okokból ilyen alapítványon keresztül bonyolított „alapítványi kiállítás" jókora kérdőjelet tesz az intézményi háló e szegmensének hitelessége mellé.

Alapítványok múzeumi küldetéssel

A nyíltan vállalt felértékelő küldetés az előző példák üzleti vagy nemzeti élén túl vonatkozhat más velencei hagyományra, például az üvegművészetre is. A muranói Üvegmúzeum mellett a galériásként Magyarországon is megfordult Adriano Berengo Velence központjában szervez nemzetközi merítésű kortárs üvegművészeti kiállításokat már hosszú ideje, míg szintén egy elárvult palotát igyekszik 2015-től kezdve élettel és üvegkiállításokkal megtölteni a Vitraria magánmúzeum, valamint a San Giorgio Maggiore szigeten működik a professzionálisan kialakított Le Stanze del Vetro üvegmúzeum. A négy üvegmúzeum közül ez utóbbi számunkra azért központi jelentőségű, mert egy folyamatos működésű és vitathatatlanul szakmai színvonalú, nemzetközi súlyú nagy alapítványhoz kötődik.

A létrehozó családról elnevezett Fondazione Cini az üvegmúzeumuknak is helyet adó, korábban lepusztult szigetet az Andrea Palladio tervezte templommal (benne a 2015-ös biennále idején Jaume Plensa két nagyvonalú installációjával, míg a szomszédos kolostorban Magdalena Abakanowicz szoborcsoportjával és további igényes, még ha a szakmailag már

A Fondazione Giorgio Cini épületének Andrea Palladio és Giovanni Buora tervezte kerengője
Velence, San Giorgio Maggiore szigete
Fotó: Matteo da Fina

kanonizált kortárs alkotókon nem is túlnyúló alkotáscsoportokkal) és a pazar kerttel együtt teljesen felújította, s további városi helyszíneket is működtetve, egyidejűleg négy-öt kiállítást szervez. A Cini Alapítvány a szakmai elkötelezettségű kiállítások mellett teljes körű műemléki missziót követ a sziget rehabilitálásával, egyúttal a kiállításokon túl ösztöndíjas, rezidencia- és tudományos programok révén élettel is megtölti az általa kezelt helyszíneket. Figyelembe véve az aktív műemlék-megőrzési és új funkciók révén rehabilitációs küldetést, az ehhez társuló gyűjteményezési, tudományos feldolgozói-kutatói és széles kultúraközvetítői munkát, számomra a Fondazione Cini a velencei múzeumok, alapítványok, kiállításközpontok hálójának (egyik) legkarakteresebb, a legnagyobb szellemi hozzáadott értéket létrehozó tagja.

Nagyságrendjében kisebb, de tudományos elkötelezettségében ehhez hasonlítható a már 1869-ben létrehozott Querini Stampalia Alapítvány és többszintes múzeuma, amely az ötvenes évek óta rendszeresen foglalkozik kísérleti kortárs művészettel is. Tisztán kortárs elkötelezettségű a Fondazione Bevilacqua La Masa (1898), amelynek névadó családja a biennále kezdetei óta élő művészeket támogat, s ma a városban több helyszínen rendez kiállításokat. Más hasonló alapítványok (például a Fondazione Gervasuti) jelenkori programja mellett egy-egy Velencéhez kötődő alkotó hagyatékát (mint az absztrakt festő Emilio Vedova) is kezeli úgy alapítvány, hogy állandó helyszínt tart fenn rendre igényes kiállításokkal.

Újabban már Velence modern kori, ipari örökségét is integrálja a kulturális vállalkozások hulláma. A 2015-ös biennále alkalmából nyílt meg egy elsőrangú graffiti-kiállítással a nemzetközi hajókikötő egy használaton kívül helyezett és kiállítási célokra teljes körűen átalakított blokkjában az Arterminal. Együttesen hat-nyolc olyan alapítvány működik a városban, amely valódi szakmai hozzájárulással egészíti ki a biennálés és múzeumi hálót. Ez a modell – eredeti funkciójában már nem használt, történeti vagy ipari helyszín tulajdonban vagy bérleményként történő időszakos, s egyre inkább állandó működtetése a város kultúrtörténetéhez és a kortárs művészethez változó arányban kötődő projektekkel – bizonyára terjedni is fog még, hiszen minden érintettnek biztosít pozitívumot, még ha számos esetben, mint láttuk, éppen a sokféle látens érdek miatt ingadozó színvonalat is eredményez.

Múzeumi mérleg

Összességében milyen pozíciót foglalnak el a múzeumok e velencei kulturális mezőben? Az áttekintés világossá tette, hogy a közgyűjteményeknek a város adottságaiból következően elsősorban a törzsanyaga színvonalas. A gyűjtemény bemutatása már jócskán elmarad a mai nemzetközi sztenderdektől, s különösen hiányzik a művészetközvetítői munka, a kiállítás és a befogadó közötti kapcsolat kibontakoztatása. Egyrészt nincs érdemben helyi közönség, akiket meg kellene nyerni visszatérő múzeumlátogatónak és akikkel együtt lehetne működni (iskolák, civil társadalom formációi), másrészt a turisták áradata úgyis biztosított, s mivel ők az ikonikus művek miatt, a kötelező grand tour állomásaként érkeznek a múzeumokba, nem tűnik szükségesnek a gyűjtemény sokrétű értelmezése, rendszeresen megújított bemutatása. Az örökségi elemként való működés, a turizmus passzív kiszolgálása elkényelmesíti e közgyűjteményeket, tevékenységük egyoldalúvá válik, a nemzetközi normákhoz képest jelentősen elmaradnak gyűjteményük interpretációjában.

Aktív szerepet játszanak a magánmúzeumok, privát vagy vállalati hátterű kiállítási központok. Bár szinte mind rendelkezik gyűjteménnyel, nem annak állandó bemutatása, hanem

egy időszaki kiállításokon nyugvó program, egyúttal a kiállítási felfogásban a bevett kronológiához képest jóval sokszínűbb módszertani paletta és mélyebb, a látogatót gondolkodásra, vitára, szellemi befogadói munkára hívó értelmezési eszköztár jellemzi tevékenységüket. Ez ugyan magyarázható részben azzal, hogy a döntően régi képtári múzeumokhoz képest ezek az intézmények inkább modern és kortárs művészettel foglalkoznak, amely eleve nagyobb aktivitást, kísérletező szemléletet követel meg magától az intézménytől (nem csak a látogatótól), de ez az érv mégsem döntő, hiszen a közgyűjtemények között is van ilyen profilú, ám mégis konzervatív hozzáállású múzeum, míg a magánszereplők a klasszikus anyagukat is innovatívabban kezelik. Az ok inkább éppen a magántulajdon, akár egyéni, vállalati vagy alapítványi formában, s ennek révén a nagyobb azonosulás, a hatékonyabb szervezeti működés, s az állami vagy önkormányzati fenntartótól havonta nem érkező összegek miatt a ráutaltság a kulturális piaci sikerre, bevételre.

A közgyűjteményi szegmens, a magánmúzeumok és alapítványok közege, továbbá a biennále és kapcsolódó kiállítási infrastruktúrája együtt alkotnak hathatós egészet. Kölcsönösen legitimálják egymást, egyúttal kompromisszumaik révén korlátozzák is az elszakadást a kulturális turizmus logikájától. Ez nem univerzális törvényszerűség. A biennále modelljét sok más város átvette, közülük a XX. század második felében Sao Paolo, Sydney, majd legújabban Isztambul tudott olyan márkát is faragni ebből, hogy erre az összesen négy biennáléra kiemelten figyel a szakmai közösség. Mégis mind másként működik, eltérően viszonyul a házigazda városhoz is. Egyedül Velencében érhető tetten az a fent vázolt helyzet, hogy egy mai léptékkel kicsiny területű és kifejezetten kis lakosságú, szerény gazdasági erejű város a történelmi vonzerejének, egy kortársművészeti programnak és az erre a párosra a közelmúltban rátelepülő egyéb művészeti intézményi hálónak köszönhetően, szinte teljesen a művészeti turizmusra építve, a három másik vezető biennále modern világvárosi miliőjétől gyökeresen eltérő kontextusban sikeresen helyezte el önmagát és múzeumait egy önálló márkanévként a globális művészeti térképen.

Velence maga múzeum. Múzeumai és művészeti intézményrendszerének más helyszínei értelmezhetőek e városmúzeum megtekintendő kiállítási tételeiként. S ami élteti ezt a felállást, az hat rá bénítóan, sematizálóan, minőségi kompromisszumokra kényszerítően is. Pontosan úgy, ahogyan a múzeum általában is egyszerre a tárgyak temetője és kiállítási, művészeti értéken való újjászületésük helye. A Velencének nevezett múzeum maga is így hozza létre, élteti és egyben zárja kalodába múzeumait.

BILLY COLLINS

Újabb látogatás a Musée des Beaux Arts-ban

Ami a szellemi kínt illeti,
a régi festők nem estek a fejük lágyára.
Megértették, hogy az elme,
a vár legszörnyűbb tömlöce,
könnyedén elképzel papfejű rákot
vagy nemi szervekkel teli asztalkát.

És tudták, hogy az igazán szörnyű
nem a vadul sokkolóban rejlik,
egy tüzes kereket forgató csontvázban, mondjuk,
hanem az apró, közönséges árnyalatban,
mely a pokoli tablóhoz adódik,
a borzalom bugyrának kidolgozásában.

Boschnál a *Szt. Antal megkísértésé*ben,
például, mennyire nem
a borsózöld ruhás vadkanarcú férfi
ijeszt meg, hanem a fehér mandolin, amit cipel,
nem a csuklyás hulla a kosárban,
hanem ahogy a kosarat felkötötték, hogy lógjon a száraz ágról;

és alighanem Szt. Antalt sem
az a középső táblán lévő
nagy, mérgesnek tűnő hal
űzte a kétségbeesés mohás meredélyéhez,

---

* Billy Collins (1941–): Amerikai költő. Az Egyesült Államok koszorús költője (US Poet Laurete) volt 2001–2003 között, majd 2004-től 2006-ig New York állam koszorús költője. Bruce Weber a New York Timesban Amerika legnépszerűbb költőjének nevezte. Versei szép számmal jelentek meg magyar fordításban is, főként Kőrizs Imre és Krusovszky Dénes tolmácsolásában. Az alábbi versek a *Conversation Pieces. Poems That Talk to Other Poems*, sel. Kurt Brown – Harold Schechter, introduction Billy Collins, New York – London – Toronto, Alfred A. Knopf, 2007. és a Billy Collins: *Taking Off Emily Dickinson's Clothes. Selected Poems*, London, Picador, 2000. című kötetek felhasználásával készült.

amelyiknek két egérféle szerzet
diskurál a farkán,
hanem inkább, amit a hal visel:

a fakó, narancssárga pelerinféleség,
és rajta,
az ezüstös drótokkal rögzített fémvért,
a jókora becsatolt pánt az állán,
és, igen, a hit végső próbája –
az apró kard, ami lóg a lény oldalán,
annak a rémpontynak,
nyugodtan, barna bőrhüvelybe rejtve.

A Brooklyni Művészeti Múzeum

Most át fogok lépni a puha bársonykötélen,
és belesétálok egyenesen ebbe a roppant Hudson folyós
festménybe, s óvatosan lépkedek tovább a Palisades mentén,[1]
ezzel a bottal, amit egy száraz fáról törtem.

Elkerülöm a megbúvó, füstös városokat,
és ösvényt keresek, ami mindig kifelé vezet,
míg el nem tévedek, s reményem se lesz arra,
hogy valaha visszatalálok a múzeumba.

Ott állok majd a szirteken tizenkilencedik századi ruhában,
törpeként a szikla, a hegyek és a hömpölygő víz között,
és horgászni fogok a partról szalmakalapban,
ami olyan érzés lesz, mely mintha ecsetvonás lenne a fejemen.
És el fogok bújni az erdők zöld rejtekében,
így Frederic Edwin Churchnek[2] nem lesz csodálója,
ki áthajolva a puha bársonykötélen
rámutatna a moccanatlanságban mozgó apró alakomra,
s felkiáltana, mutatva a többieknek, hogy nézzék,

[1] A Palisades Államközi Park (Palisades Interstate Park), mely a Hudson folyó nyugati partjának szirtjein keresztül a Manhattan sziget északi részéig tart.

[2] Frederic Edwin Church (1826–1900): Amerikai tájképfestő, a Hudson Folyó Iskola (Hudson River School) központi alakja.

s ezért bolondnak tartanák, elvezetnék egy cellába,
hol nem terül körénk tájkép, mi felfedezésre vár,
nincs ez a madárdal sem, mi megállít vándorlásaimban,
s ez a folyó sem kanyarog szélesen, mi megrajzolja
lépteim a ködös enyészpont felé.

PUSKÁS DÁNIEL fordításai

HÁZI SZAPPANYTÓL AZ ARCZKENŐCSIG
(Móra Ferenc Múzeum)

GYÖRGY PÉTER

A spontán múzeumok felé

Fú, mennyi vitrin van abban a múzeumban. Az emeleten pláne, azokban szarvasok isznak így ilyen tócsákból, meg madarak húznak le délnek télire. A közeliek kitömve, dróton, a messzebbiek pedig már csak festve, de igazinak látszottak mind, mintha tényleg éppen húznának délnek, és ha lehajolt az ember, és így alulról nézett föl rájuk, akkor mintha még gyorsabban is húztak volna. De a legjobb az volt abban a múzeumban, hogy mindig minden ugyanott van. Hogy nem mozdul senki. Hogy százezredszerre is azt láthattad, hogy az eszkimó épp most fogott ki két halat, a madarak javában húznak dél felé, a szép agancsú, szép karcsú lábú szarvasok még mindig isznak a tócsából, és az a csupasz mellű indián nő ugyanazt a takarót szövi még mindig. Nincs változás. Csakis te leszel más."
(J. D. Salinger: *Rozsban a fogó*, Európa, 2015. Barna Imre fordítása)[1]

Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum érem és régiségtárához, hatodik kiadás. Budapest, 1888.
Előszó a hatodik kiadáshoz
«Kalauzunk új kiadása ez év nyarán az érem és régiségosztályban véghezvitt újrarendezésnek következménye, melyet gyűjteményeink folytonos gyarapodása és a rendelkezésre álló szűk tér kellő felhasználása igényelt. Az **első teremben** néhány tárló szekrény eltávolítása által segítettünk a terem túltömöttségén, a **második teremben** az új felállítás szerint az őskori régiségek csoportjai most már szorosan csatlakoznak az első terem gyűjteményeihez és a népvándorláskori régiségek eltávolítása által helyet nyertünk az őskori emlékek gazdagon gyarapodó sorainak elhelyezéséhez. A **harmadik teremben** az antik világ maradványait és az antik míveltség hatása alatt álló népektől maradt hagyatékot helyeztük el. Egyúttal a jelentékenyen fölszaporodott népvándorlási kincsek és sírleletek sorozatát is nagyrészben itt állítottuk föl, de kénytelenek voltunk e sorozat folytatását a negyedik nagy (fegyver)teremben elhelyezni. A **hatodik teremben** Liszt Ferenc hagyatékából származó kegyeleti emlékeknek adtunk méltó helyet. Az azelőtt túltömött **hetedik teremből** az éremgyűjteményt áttettük a következő **nyolcadik terembe**, melyből viszont a korábban ott fölállított gipszszobrok az osztály harmadik folyosójára és az épület előcsarnokába jutottak.
E soknemű változás nem érintette a gyűjtemények szakszerű csoportosításaiban eddig szem előtt tartott tárgyszerinti és kortörténeti fölállítást, melynek célja föltüntetni minő részt vettek a hazánk földjén lakott népek az emberi míveltség előmozdításában, mennyire használták azt föl a maguk részére, és mennyiben fejlesztették a maguk körében önálló nemzeti jellegű műveltségi irányokat. Amennyire múzeum anyagi emlékek gyűjtése által e hivatást teljesítheti, a Nemzeti Múzeum régiségtárának ez az ideális célja. Erre törekszünk évtizedek óta, de van elég akadály – az intézet tárgyi javadalmazásának szűk volta, szakszerű munkaerők csekély száma, kellő tér hiánya – mely haladásunkat az intézet végső hivatásának magaslata felé meglassítja.

[1] Salinger hőse, Holden Caulfield, New Yorkban a Central Park nyugati oldalán lévő American Museum of Natural Historyban tett visszatérő látogatásairól számol be. A leírás pontosan megfeleltethető a múzeum első emeleti Bernard Family Hall of American Mammals diorámáinak, amelyek múzeumtörténeti relikviák lettek, s ma is ugyanúgy láthatók. V.ö. Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in Garden of Eden, New York City, 1908–1936*. In. Social Text, No. 11. Winter 1984–1985. 20–64. (Haraway a múzeumalapító Teddy Rooseveltre utal.)

Azért az a kérelmünk e kalauz ezrekre menő hazafias olvasóihoz és különösen azokhoz, kik a földet mívelik vagy míveltetik, járuljanak ők is hozzá tőlük telhetőleg föladatunk megoldásához, leginkább őnekik adatván meg az a kiváltság, hogy a hazai föld által megőrzött emlékeket megmenthetik vagy tönkre juttathatják.
Kalauzunk helyi használatra készült, rövidségét a tárgyak mellé rakott útbaigazítások pótolhatják, de .... akik bővebb fölvilágosítást kívánnak, azoknak a IX. számú szobában dolgozó tisztviselők szívesen megadnak minden lehető útbaigazítást.»

Budapest, 1888, augusztus 16-án. Hampel József, az érem és régiségosztály őre.

1.

Miközben a múzeumok fontos szerepet játszanak a kulturális emlékezet kánonjainak alakításában[2], gyakran mellékes kérdésnek tűnik azok emlékezettörténete. Mintha az intézmények maguk sem lennének érdekeltek abban, hogy kritikai elemzés tárgyává tegyék *saját* múltjukat.[3] A hagyományos múzeumtörténeti ismertetők jelentős része a teleologikus identitástörténet normáinak tesz eleget, ezekben a kiadványokban a változások 'logikus rendben' követik egymást: a múló évtizedekben történtek szükségszerűen vezetik el az olvasót és a látogatót az evidenciaszerű bizonyosságok képéhez, képzetéhez. Azaz, számos esetben tapasztalhatjuk, hogy a múzeumok kifejezetten amnéziás viszonyban vannak múltjukkal kapcsolatban, gyakran a látogatók elől elzárva, raktárak mélyén tartják gyűjteményeik nagy részét, tehát a térben minden további nélkül megjeleníthető időbeli rétegek 'nyersanyagát'.[4] 1902-ben, pár évvel Hampel József fent idézett Kalauza után, a Nemzeti Múzeum alapításának századik évfordulója alkalmából a múzeum tisztségviselői leírásaiból össszeállított kötet[5] az alábbi gyűjteményeket, illetve tárakat sorolta fel. I. Országos Széchenyi Könyvtár: a nyomtatványok osztálya, régi magyar könyvtár, középkori kéziratok, újkori kéziratok, hírlapkönyvtár, levéltár, címeres nemeslevelek. II. Érem és régiségtár: őskori emlékek, egyiptomi emlé-

[2] *Museums and Memory*, edited by Susan A. Crane, Stanford University Press, 2000

[3] A jó ellenpéldák közé tartozik például: Curtis M. Hinsley: *The Smithsonian and the American Indian, Making a Moral Anthropology in Victorian America*, Smithsonian Institution Press, 1982 Ian Jenkins: *Archaeologists and aesthetes in the Sculptures Gardens of British Museum 1800–1939,* British Museum Press, 1992. Ill. Anthony Burton: *Vision and Accident, The Story of the Victoria and Albert Museum*, V and A Publications, 1999, ill. magyarul, Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica – A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada,* Muzeumcafe Könyvek 2. kötet, Budapest, 2014.

[4] Mindezen némiképp változtatott a múzeumrekonstukciókkal összefüggésben elterjedő nyilvános tanulmányi raktárak divatja. (Schaudepot, illetve a Visible Storage kifejezést használjuk. Az angolamerikai muzeológiában számos azonos funkciót jelölő kötött retorikai alakzat ismert.) Így például a zürichi Museum für Gestaltung – Schaudepot, a drezdai Albertinum szobrászati gyűjteményének nyilvános raktára az állandó kiállításba illesztve, hasonlóképp a Brooklyn Museum Luce Center for American Art, Visible Storage- Study Center, vagy a Metropolitan Museum for Art, Henry R. Luce Center for Study American Art, továbbá a Handmade in Britain Visual Storage at Victoria and Albert Museum. A Schaudepot kifejezetten drámai használatára, színházi eseménnyé változtatására egyedülállóan jó példa a bécsi Jüdisches Museum. A Felicitas Heimann-Jelinek által 2011-ben létrehozott nyilvános raktár ritka tudatos példája a tárgytípusok, a számosság esztétikai-politikai használatának.

[5] *A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene alapításának századik évfordulója alkalmából írták a Magyar Nemzeti Múzeum tisztségviselői,* Budapesten, 1902, Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája.

kek, antik, emlékek, a régibb középkor emlékei, a hazai élet közép- és újabbkori emlékei, hazai szobrászatunk emlékei, hadtörténeti gyűjtemény, a Nemzeti Múzeum éremtára: antik érmek, osztrák pénzek és emlékérmek, középkori és újkori pénzek. III. A múzeumi képtár. IV. Az állattár: emlősök, madarak, csúszómászók és kétéltüek, halak, puhatestüek, rovarok, százlábúak és pókfélék, rákfélék és alsóbbrendű állatok. V. A növénytár: az osztály herbáriumiai és szemléltető gyűjteményei, a növénytani osztály könyvtára. VI. Ásványtár, őslénytár, A Deák szoba, VII. A néprajzi osztály: a magyarországi gyűjtemény, a rokon népek gyűjteménye, a nemzetközi gyűjtemény, az embertani gyűjtemény. 2002-ben, száz évvel később, az alábbi gyűjteményeket sorolja fel a Pintér János szerkesztette kötet.[6] Őskőkori gyűjtemény, őskori gyűjtemény, római kori gyűjtemény, népvándorláskori gyűjtemény, zalavári leletek, honfoglalás kori gyűjtemény, Árpád-kori gyűjtemény, késő középkori gyűjtemény, archeozoológiai gyűjtemény, középkori és kora újkori kőfaragványok gyűjteménye, régészeti adattár, török gyűjtemény, ötvösgyűjtemény (kincsleletek, középkori ötvösgyűjtemény, újkori ötvösgyűjtemény, éremtár, Magyar Történelmi Képcsarnok, Legújabbkori Képzőművészeti Gyűjtemény, Történeti Fényképtár, haranggyűjtemény, fegyvertár, bútorgyűjtemény, legújabbkori bútorberendezés gyűjtemény, textilgyűjtemény, legújabbkori textilgyűjtemény, hangszergyűjtemény, óra- és műszergyűjtemény, dohányzástörténeti gyűjtemény, üveggyűjtemény, kerámiagyűjtemény, legújabbkori üveg és kerámiagyűjtemény, ipartörténeti gyűjtemény, óngyűjtemény, vegyes gyűjtemény, vegyes háztartási és használati eszközök gyűjteménye, ereklyegyűjtemény, legújabbkori tárgyak gyűjteménye, pecsétnyomó gyűjtemény, legújabbkori bélyegző- és pecsétgyűjtemény, játékgyűjtemény, újkori történeti- és dokumentumgyűjtemény, plakáttár, kisnyomtatványok gyűjteménye, irat, igazolvány, oklevél gyűjtemény, szabadkőműves gyűjtemény, történeti adattár, központi könyvtár, a Magyar Nemzeti Múzeum Vármúzeuma és Gyűjteménye, a Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma és Gyűjteményei, a Magyar Nemzeti Múzeum Mátyás király Múzeuma és gyűjteményei.

Attól tartok, mindez nem csak engem emlékeztethet Borges *A John Wilkins-féle analitikus nyelv* című esszéjében szereplő, *A jóravaló ismeretek égi gyűjteménye* című kínai enciklopédiájára, az osztályozás relativizmusának ismert, Foucault által is használt tudománytörténeti példájára.

A múzeumok átváltozásai, hajdani gyűjteményeik, álllandó kiállításaik emlékei javarészt nyom nélkül tűnnek el az újabb nemzedékek elől, amelyek az adott pillanatban látható állandó kiállításokat egybelátják a múzeummal magával. Holott hosszú távon az intézmények és a kiállításaik története messze nem azonosak egymással. Egy-egy múzeum történetében, mint arra Burton könyvének címében is utalt, számtalan előre nem látható mozzanat, fordulat található, véletlen, akaratlan események sora követi egymást. A politikai rendszerváltások, háborúk, forradalmak, konszolidációk mind rajtahagyják bélyegüket a múzeumok reprezentációs rezsimjein, az állandó kiállításokon, amelyek átrendezéseinek ritmusa jelentős részben a politikai eseménytörténet függvényei. De csak részben. Mert a történeti elbeszélések diszkontinuitása soha nem monokauzális, nem csak egyfajta oktípusra vezethető vissza. Igen fontos szerepet játszanak benne a tudományos fogalmak törésvonalai, forradalmai nyomán átrendeződő normák, amelyek Robert Kuhntól Michel Foucault-ig számos tudományfilozófus, történész munkásságának tárgyai. Mindez másképp működik a tudományos és a művészeti

[6] *A 200 éves Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, szerkesztette Pintér János, Magyar Nemzeti Múzeum 2002.

múzeumok esetében, amelyek határai folyamatos átalakulásban vannak. A néprajzi, antropológiai, művészeti gyűjtemények tárgyai igen gyakran szó szerint ugyanazok, csak a szemantikai normák, a megnevezések, s ezekből következően az elbeszélések mások, s azoknak megfelelően változnak a tárgyakhoz fűződő esztétikai jelentéselvárások, illetve a reprezentációs technológiák, kontextusok.[7] Magyar múzeumi környezetben a Néprajzi Múzeum elmúlt tíz évének a története mutatja a legvilágosabban, hogy milyen szorosan összefügg egymással a nemzeti tudományok rendszerében keletkezett néprajzudomány átalakulásának, válságának, illetve a kiállítások tárgyának, bemutatásának problémája, miként vált ez az intézmény a kortárs kulturális antropológia egyik legfontosabb fellegvárává.[8] (Ugyanakkor az is tény, hogy a nagyszerű múzeum vezetői mintha lemondtak volna az állandó kiállításáról, amelyről nem pusztán a látogatók, de maguk is elfelejtkeztek volna.)

Ugyanakkor a múzeum saját önreflexív, kritikai emlékezete magától értetődő *terepének* mégis az állandó kiállításokat tekinthetjük. Pontosabban az állandó kiállítások életciklusának, ritmusának, szerepének stabilitását és változékonyságát, az azokra való reflexió 'üzemszerűségét' vagy épp traumatikus, drámai jellegét.[9] Mit jelent egy állandó kiállítás életciklusa, mitől és mikor avul, vagy évül el az, milyen társadalomtörténeti körülmények hatására alakul át szerepük? Mikor, miért, és megszűnhet-e azok evidens főszerepe a múzeumok identitásában? Mindenesetre tény, hogy az elmúlt bő egy évtized során az állandó kiállítások évszázados főszerepe végetérni látszik. *Ugyanakkor* ezzel párhuzamosan, és nem függetlenül, a kritikai kiállítástörténet fontos múzeumi diszciplínává vált. Lassan eltűnőben van a 'politikailag naív' kiállításkészítés. A kontextusok folyamatos kontrollja épp olyan döntő kérdés, mint a hagyományos múzeumi problémák: a világítás, az át- és össznézetek, a tárgyfolyamból adódó elbeszélés ritmusa a térben, a perspektivikus normák figyelembevétele, egy-egy hirtelen feleslegessé vált kép visszaküldése a raktárba, egy vacak szobornak a szép és váratlan szomszédságtól való felfénylése. A kiállítások életciklusának csökkenése 'múzeumi evidencia', azaz a magától értetődő, tekintélyét és legitimitását a nacionalizmus elitkultúrájának fénykorában elnyert metapolitikai intézmény új helyzetét jelzi. Kiemelkedő és világszerte ismert példája ennek az átalakulásnak a Tate Modern – a City of Westminsterhez képest a Temze túloldalán lévő – Herzog és de Meuron által átalakított Bankside Power Station, hatalmas, igazán

---

[7] James Clifford: *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections,* in. *Routes, Travel and Translation in Late Twentieth Century*, Harvard University Press, 1997, 107–145.

[8] Lásd a MADOK program keretében létrehozott *Etnomobil* kiállításokat vagy a 2007-ben megrendezett *Örökéletű farmer*, *Kortárs ruha-tér-kép*et ugyanabból az évből, a 2000-ben bemutatott korszakos jelentőségű *Időképek* című multimediális kiállítást. Fejős Zoltán és Frazon Zsófia közös munkásságában az egyik legfontosabb mozzanat a 'nagy kiállítások' stratégiájának fokozatos lecserélése volt az *állandó változás* érzetét keltő kisebb költségvetésű, számos tudományos alternatívát felnyitó időszaki kiállítások sorozatára. Frazon talán legmerészebb és a múzeumfilozófia és -gyakorlat szempontjából legmesszebb ható munkájaként említhetjük a 2015-ben megrendezett *Ellenpedagógia a tóparton* című kiállítást, amely Leveleki Eszter, a magyar reformpedagógia kiváló szereplőjének munkásságát és annak hatását dolgozta fel.

[9] A kiállításnak magának múzeumi önértelmezés centrális kérdéséve, azaz adandó alkalommal kiállítássá válásának, az 'Exhibiting Exhibition' folyamatához lásd: Kynaston McShine: *The Museum as Muse, Artists Reflect*, MOMA, 1999. ill. Paul Basu and Sharon Macdonald: *Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science*, in. *Exhibition Experiments*, edited by Sharon Macdonald and Paul Basu: Blackwell, 2007, 1–25.

komor és domináns ipari épülete, amelyhez önálló gyaloghíd vezet, s amely tizenhat sikeres évvel a megnyitása után újabb átépítés, bővítés alatt folytatja tevékenységét. Sir Nicholas Serota, a Tate igazgatója a performatív múzeumépítészet egyik valóban időtálló remekében a kronológikus narratív állandó kiállítás helyett a gyűjteményt négy metaforának megfelelően rendezte el*: Poetry and dream, Making traces, Energy and Process, Structure and Clarity*. Azaz a Serota által teremtett kiállítások nem követik sem a nemzeti művészet, sem az izmusok történeti rendjét, fejlődéstörténetét, hanem utólag létrehozott interpretatív kategóriák mentén teremtik meg a múzeumi tárgyak párbeszédeinek igencsak ígéretes, ugyanolyan fegyelmezett, mint szabad és kreatív univerzumát. Mind a kortárs múzeumépítészet, mind az állandó kiállítások új stratégiája – amelyben a Tate Modern valóban úttörő szerepet játszott – pontosan követhető a MoMA 2004-ben átadott régi/új épületében, vagy közelebbi példákra utalva: a bécsi Néprajzi Múzeum 2017-ben Weltmuseum Wien néven nyitja meg kapuit. A berlini Neues Museum új muzeológiai koncepciójában fontos szerep jutott az Archaeologische Promenade-nak, amely ugyancsak radikálisan eltér a hagyományos narratív kiállítás kronotoposzokba rendezett elbeszélésének rendjétől.

A múzeumépítészeti átalakulás és az állandó kiállítások háttérbeszorulása ugyanannak a metamorfózisnak a két oldala: a kortárs élménytársadalom által jutalmazott, olykor már-már megkövetelt, egyedi, soha nem ismétlődő eseményekre van szükség újra és újra – a múzeumokban is. A városok a kollektív emlékezet médiumává[10], az építészet szórakoztatóiparrá válása nem mai fejlemény, de annak mértéke a kortárs kultúra egyik fontos jellemzője. A posztmodern emblematikus műfajának, a spektákulum építészetének múzeumokra tett hatását finoman szólva is kétségesnek tekinthetjük.[11] Míg például Renzo Piano és Richard Rogers 1977-ben átadott párizsi Pompidou központja, vagy Pei 'hozzáépítései', így a washingtoni National Gallery East Building-je (1978), illetve a Louvre üveg piramisa (1989) egyaránt kiállták az idő próbáját, addig Frank O. Gehry számos múzeumépülete, így a németországi Wheil am Reinben álló Vitra Design Múzeum (1989), a Weisman Art Museum (1993) Minneapolisban, a Bilbaoban lévő Guggenheim múzeum (1997) épületei mára inkább turisztikai látványosságok, mintsem használható, példaszerű épületek. Gehry munkássága összefügg Thomas Krens, a Guggenheim múzeumból globális franchise[12] hálózatot teremteni igyekvő

[10] M. Christine Boyer: *The City of Collective Memory Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996.

[11] Douglas Davis: *The Museum Transformed, Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York, 1990. A posztmodern utáni franciaországi változások összefoglalását lásd le moniteur architecture, amc, 1999, *France musées récents, new museums,* az elmúlt évtizedek hasznos összefoglalója: Mimi Zeiger: *New Museum Architecture, Innovative Buildings from around the World,* Thames and Hudson, 2005. Az urbanisztikai kontextusokhoz lásd: Kylie Message: *New Museums and the Making of Culture,* Berg, 2006. Az építészet és képzőművészet közti változó urbanisztikai viszonyról lásd: Jane Rendell: *Art and Architecture: A Place Between,* London, IB Tauris, 2006.

[12] Krens mára jobbára összeomlott terveinek megfelelően a Guggenheim globális brand volt, semmi más. A Guggenheim Bilbao és az ugyancsak 1997-ben átadott Deutsche Guggenheim Berlin működik ma is: az utóbbi igazán marginális szerepet játszik a Museuminsel árnyékában. A Guggenheim Las Vegas 2001–2003 között működött, A Guggenheim Ermitázs nagyratörő terveiből egy szerény bemutató valósult meg ugyancsak Las Vegasban, igaz Rem Koolhas tervei alapján 2001-ben, ami 2008-ban zárt be. A mexikói, Guadalajara Guggenheim soha nem nyílt meg, a Guggenheim Abu Dhabi, Frank O Gehry tervei alapján a XXI. század egyik legvadabb kulturális transzformációjának igérkező,

látnoki szélhámos-menedzser hiperaktivitásával, amely mára ugyancsak a múlté. Az időszerű, aktuális építészet megfelelő retorikai fordulat a városok látogatottságért folytatott globális versenyében, de kellemetlen következményekkel járhat magukra a városokra nézvést. (Gehry egy időben Prága 'emblémájaként' is használt folyóparti 'táncoló háza' olyan méltatlanul vacak épület, amelyhez képest a narratív építészetéért sokszor okkal elmarasztalt Makovecz Imre igazán csak a legmelegebben méltatható.) Mindez – nem mellékesen – a gyűjtemények körének újraértelmezését is magával hozta: ami a múzeumok gyakorlati élete szempontjából a legnagyobb problémák egyike.

A kortárs kulturális események, tehát az időbeliség és egyediség élményét együttesen használó, a világháború után, a hidegháború évtizedei alatt dominánssá lett időszaki kiállítások archetípusa minden bizonnyal a kasseli Documenta lehet. Azaz, a kortárs művészet médiuma (amely az üzenet maga) már nem kizárólag a múzeum, hanem az időszaki rendezvények lettek. A Documenta nem pusztán a kortárs művészet bemutatására alkalmas esemény, ellenben, (mint arra Walter Grasskamp is rámutat) az első pillanattól, azaz 1955-től kezdve a *művészettörténet újraírásának, folyamatos újradefiniálásának az intézménye lett.* Azaz, a kortárs művészettörténetben épp olyan döntő szerepet játszanak az individuális kurátorok, a Zeit és Raumgeist együttes élményét megragadó, érzékeltető események, mint a historikus narrációnak megfelelő állandó kiállítások játszottak a XIX. században és a XX. század első felében. A nagy elbeszélések helyét a diszkrét pontok struktúráiból álló alkalmi hálózatok váltották fel. Amúgy ez az eljárás nem új a társadalomtudományban: Auerbach Mimézise épp úgy ezt a logikát követi, mint Ranciére arra írt kései válaszként is olvasható 2013-as nagy műve, az Aisthesis.

Mindez együtt újradefiniálta a múzeumok társadalmi, urbanisztikai, közvetett és közvetlen kontextusait, olyan összefüggésrendszerbe helyezte azokat, amelyben többé nem érvényesek a XIX. század hatalmi normái, sem előnyei, sem hátrányai. A nacionalizmus állami kultúrája a politikai önreprezentáció és az osztályhelyzettől függetlenül a nemzeti és egyetemes magas kultúrára nevelés kettős kötöttségének felelt meg, így a múzeum egy volt a felvilágosítás és fegyelmezés eszköztárában. Mindebből mára igen kevés maradt. Az összefüggő, egymásra épülő nagy elbeszélések, a természettörténet, antropológia, néprajz, ókortudomány, művészettörténet összeilleszkedő és zárt rendszerének a helyén a riválisi hipotézisek és *léptékek, az összerendezhetetlenség* gyakorlatával állunk szemben. Fontos tudnunk, hogy a nagy fegyelmező gépezet saját korában is inkább politikai akarat, program, mintsem folyamatos, ellentmondásmentes és transzparens múzeumi valóság volt, illetve annak hipotézise nem kis mértékben a nacionalizmus arany- vagy fénykoráról alkotott utólagos normatív elképzeléseink egyike. Ha engedünk a múzeumi mikrohistória csábításának – s miért ne tennénk azt – és nem 'a' múzeumok, hanem egy-egy múzeum, régió, vagy épp szemléletmód kritikai történetéről beszélünk, akkor törésvonalak, a diszkontinuitás permanens jelenlétét, paradigmák felívelését és gyors alásüllyedését látjuk, azaz az álmok, víziók és véletlenek, esetlegességek egyaránt jelen vannak ott, ahol utóbb a Foucault nyomán átírt múzeumtörténet egyik igen je-

---

Saadiyat szigetén megvalósuló 'múzeumi negyed' része lesz. 2014 decemberében Gehry még mindig inkább a tervekről számolt be Carol Vogelnek, mintsem a valóságról.
(http://www.nytimes.com/2014/12/07/arts/design/inside-frank-gehrys-guggenheim-abu-dhabi.html?_r=0)

les alapítója, Tony Bennett[13]a fentiekben vázolt gépezetet látta, illetve teremtette meg – s az általa adott leírás, vízió érvényességét a nagyítás léptéke szabja meg, illetve határolja be. (Ugyanúgy, mint ezt a szöveget, amelynek mégis fel kellett vázolnia egy holisztikus összképet, ha tetszik, egy múzeumi tableau vivant-t, hogy aztán a továbbiakban bemutathassam az azt követő, immár egy elbeszélésbe nem rendezhető kortárs események egy részét.)

2. Két művészettörténeti párbeszéd: 1959, 1993.

A csábítás trükkje

1959 nyarán a hidegháború és az olvadás közötti, folyamatos egyensúlykeresés keretében létrehozott Amerikai Országos Kiállítás Moszkvában (*American National Exhibition in Moscow)* egyik – előre nem látható módon – híressé lett eseménye a Hruscsov pártfőtitkár és Nixon alelnök közti nyilvánosság előtti 'vita' volt, melyet a négy kiállított amerikai konyha egyike előtt tartottak, újságírók és politikai prominensek jelenlétében. A kortárs amerikai életforma, pontosabban a kertvárosi középosztály életének nagyszerűségét bemutató automata GE gépekkel, beépített bútorokkal teli konyha az anyagi kultúra győzelmét volt hivatott reprezentálni az ideológiai normákban erős kortárs Szovjetunió felett. Azaz, mint Susan E. Reid[14] fogalmaz: a bemutató a fogyasztói társadalom trójai falova volt, s valóban, minthogy a kiállítást hat hét alatt mintegy 2.700.000 szovjet állampolgár tekint(h)ette meg, ezért azt első pillantásra könnyű amerikai sikerként elkönyvelni, hiszen a fogyasztás démonjának nehezen állhattak ellen azok, akik valóban vágytak a földi táplálékokra. Csakhogy a Szovjetunió polgárai azt is tudták, hogy az első szputnyikot két évvel korábban ők lőtték fel, azaz nem feltétlenül érezték magukat vert helyzetben. És igaz tény, hogy az SZKP főtitkára és az amerikai alelnök közti beszélgetés drámai esemény volt, igazi performance, amint az is áll, hogy annak két (!) egymástól élesen elválasztott közönsége volt. A beszélgetés tárgya a technikai civilizáció és az életforma boldogsága volt, az ideológiamentesség látszata és a világnézet determinálta életmód közti különbségek. De a két közönség radikálisan másképp élte meg azt.

A kettéosztott világ, azaz a hidegháború globális rendje determinálta ezt a kiállítást is, mint a kortárs kulturális dominancia megszerzéséért folytatott, a nem is különösképp a háttérből a CIA által szervezett kiállítások, koncertek nagyrészét.[15] De hirtelen feltűnt egy szabályozhatatlan mozzanat: Hruscsov és Nixon párbszédét ugyanis semmiféle koreográfia nem szabályozhatta, mindössze kettejük józan esze, illetve taktikai érzéke. Valóban különleges performance volt: ugyanabban a térben állva, s nem csak más nyelven, de másoknak is játszották szerepüket. S így az a különös helyzet adódott, hogy mindketten győztesen távozhattak, hiszen amit mondtak, azt a saját újságjaik írták meg, s hogy mi is történt tulajdonképp, azt csak 1989 után hosszú évekkel rakhatták össze a korszak kutatói. A politikai hatalom ál-

---

[13] Tony Bennett: *The Birth of the Museum, History, theory, politics*, Routledge, London and New York, 1995.

[14] Susan E. Reid: *'Our Kitchen is Just as Good': Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959*. In*. Cold War, Modern Design 1945–1970* edited by David Crowley and Jane Pavitt, V and A Publising, 2008. 154–163.

[15] A mára igen terebélyes irodalomból – számomra – igen fontos volt s maradt: Frances Stonor Saunders: *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, London, 2000.

tal kontrollált kulturális világok versengése tehát a szabályozott teatralitás, a gyenge performativitás normái szerint mehetett végbe.

Az Interpol[16]

1989 után a totális politikai kontroll nem működött többé, így a művészeti eseményeket is kiszámíthatatlanul játszották le a résztvevők, annak megfelelően, ahogyan a lokális normáik érvényessége számukra uralkodó lett. Azaz, a poszt-, illetve a pár hónapja Amerikában elhunyt orosz történész Svetlana Boym kifejezésével élve *offmodern,* illetve a jeles kurátor, Nicolas Bourriaud egy 2009-es Tate Triennal kiállításának címére utalva, *Aftermodern* periódusában, a Zeitgeist definiálására alkalmasnak tűnő enigmatikus fordulatok egyre gyorsabban cserélődnek, és egyre kisebb területekre érvényesek: a múzeumok egyre inkább contact zone-ként[17] szolgálnak. Olyan kulturális kommunikációkra alkalmas semleges területként tehát, amelyben a nagypolitika diktálta normák helyett igencsak rivális kulturális és politikai kisebbségek kerülnek párbeszédbe és küzdenek meg a látogatók, illetve használók figyelméért. A szabályozhatatlan nyilvánosság, mindközönségesen az elemi szabadság következménye azonban az *igazi* kiszámíthatatlanság. A tervezhetetlenség fontos példájaként idézhetjük fel az 1995-ös stockholmi *Interpol* kiállítást. Az orosz Viktor Misiano és a svéd Jan Aman kurátorok által szervezett, Stockholmban megrendezésre került csoportkiállítás a közös reményeik szerint immár érvénytelen keleti és nyugati blokkban tevékenykedő kortárs művészek kooperációjának példájaként jött létre, ám eredménye csalódás volt, s éveken át visszhangzó botrányra vezetett. A stockholmi *Fargfabriken* épületében a megnyitóig egy térben dolgozó művészek között jobbára semmiféle kelet-nyugati párbeszédre nem került sor, ki-ki a saját installációján dolgozott, számos apró konfliktus zajlott, de végig gyakorlati problémákról volt szó, amelyeket persze kulturális félreértések, előítéletek és azok gyanúi terheltek. A botrány a megnyitón tört ki. Az orosz Alexander Brener fél órán tartó igen hangos dobszólóját követően nekilátott elbontani az 1987 óta az Egyesült Államokban élő Wenda Gu installációját, majd elhagyta a vernisszázst. Ekkor a kutyát játszó, odáig ólban tartózkodó meztelen Oleg Kulik négykézlábra ereszkedve a közönség közé ment, s több látogatót megharapott. Kulikot elvitték a rendőrök, s a megnyitó zárásaként a párizsi Purple magazin főszerkesztője, Olivier Zahm hangosan fasisztáknak nevezte az orosz művészeket, s ezzel kezdetét vette egy hónapokon át tartó, nyilvános levélváltásokkal, újságcikkekkel, végül hosszú tanulmányokkal folytatódó és lezárult, a korszak művészeti világát erősen foglalkoztató és megosztó médiaesemény.

Az 1989 óta tartó korszak számos jellegzetessége érhető tetten az Interpol akaratlan színházává, performance-vá vált megnyitójában. Az 1989 utáni artworld működési elvei nem hasonlíthatóak össze a hidegháború kultúrájának logikájával, s ennek megfelelően alakult ki a kortárs művészet önreflexív földrajza is, amely ugyancsak erőteljesen befolyásolta a múzemok urbanisztikai és tágabb kultúrális kontexusát.

---

[16] *Interpol: The Exhibition Which Divided East and West*, edited by: ed. Cufar and Viktor Misiano, Luc Derycke, 2001.

[17] James Clifford: *Museums as Contact Zones*. In. *Routes,* id. mű. 188–220.

3.

A reprezentációs gépezetek zavarodottsága a hagyományos kánonokban jól működő múzeumok (önmaguk számára is) váratlan jelentőségük, illetve jelentésük vesztését, illetve – ugyanakkor – hirtelen múzeummá váló, alakuló, új típusú intézmények megjelenését hozta magával. Az egyik oldalon az átalakulás kényszerének traumája, az ismeretlen területekre lépők óvatossága, a másikon marginális, részben elfelejtett, részben a nyilvánosságban még soha szerepet nem játszók zavara, illetve öröme a nagyszínpadon. Régi-új intézmények és szereplők egyaránt. Múzeumigazgatók, akik ingerülten, zavartan látják, hogy a politikai hatalom számára lényegtelenek lettek, és ugyanígy, alternatív szubkulturális intézmények, történelmi emlékhelyek vagy hajdani koncentrációs táborok igazgatói, akik évtizedeken át dolgozhattak egy absztrakt eszme megszállottjaiként, és most nyersen szólva, nem jönnek ki a tévé és rádióstúdiókból. A léptékvesztés és keresés állandósult kérdései a művészeti események, világok közti mindig bizonytalan párbeszédeket teremti, követeli meg. Végül, de nem utolsósorban *feltűntek az épület nélküli, szimbolikus gyűjtemények: melyek népszerűsége és jelentősége egyaránt nő.*

Az identitásválság és szerepzavar érzékelhető például a Nemzeti Múzeum esetében, amely nehezen igazodik el a nemzeti történelem és kultúra fogalomtörténeti metamorfózisaiból következő kötelező és lehetséges szerepek közti vonzások és választások, kényszerek és válságok követelte és teremtett kihívások és lehetőségek között. A múzeum jól illeszkedett a XIX. századi főúri gyűjtemények közgyűjteménybe fordításán alapuló, a nemzeti identitást és büszkeséget, a könyv, természet, régiségtár, tehát szövegek és tárgyak együttesében dokumentáló és bemutató Európa-szerte létező intézmények sorába. Egykori, mára javarészt az intézmény által is elfelejtett gyűjteményei között a hajdani összefüggéseket a nemzeti történelem eszméjének, közösségi élmény-ígéretének vitathatlansága garantálta. Ugyanakkor a múzeum épülete is a reformkori identitáspolitika nagy teljesítménye volt, s a XIX. század közepére minden együtt állt a nagy és vitathatatlan jelentőségű közgyűjtemény működéséhez. Csak épp a magyar történelem alakult másképp. Pár évtizeddel az épület átadását, gyűjteményei elrendezését követően megkezdődött a Monarchia keretei között érvényes múzeumi rendszer kiépülése, s így az Ipar-, majd Szépművészeti Múzeum átadását követően – a gyűjtemények folyamatos elvándorlása. Utóbb a Néprajzi és Természettudományi Múzeum gyűjteményei kerültek el, majd a budai Vár rekonstrukcióját követően, a Kádár-rendszer fénykorában a Széchenyi Könyvtár költözött el.

Egyre nőtt a távolság, s így a feszültség az épület vitathatatlan nagyszerűsége, szimbolikus történelmi eseményekben való szereplése, illetve gyűjteményei fokozatos elvesztéséből adódóan, a megmaradtak gyorsuló muzealizálódása és fetisizálódása között. Ráadásul a XX. század végére a nacionalizmus eszméjének aktuális jelentése sem kedvezett különösképp a múzeumi identitás evidenciájának vagy legalább látszatának fenntartásához. A korona Parlamentbe való átvitele egy igen különös, szimbolikus nyilvános performance részeként, igen pontosan keretezi a Nemzeti Múzeum kortárs történetét. Előbb a politikai nemzet szimbolikus fétistárgya került vissza Magyarországra, így a múzeumba, majd – a neonacionalizmus politikájának megfelelően – új helyére, a Parlamentbe. A Nemzeti Múzeum vitathatatlan jelentőségű és igencsak vitatható jelentésű közintézmény maradt, amelynek gyűjteményei között egyre kevesebb a magától értetődő összefüggés, s mindennek megfelelően mára önmaga múzeumává, illetve számos érdekes időszaki kiállítás Kunsthalléjává lett.

1989 után, több posztszocialista országtól eltérően, a 2010-ig valamiféle konszolidációs normákat követő magyar társadalomfejlődés közterek átalakulásában való tükröződése egy, a konfliktusokat láthatatlanná tévő, marginalizáló amnéziapolitikának felelt meg. Ez határozta meg a Szoborpark pszeudómúzeumi heterotópiáját, azaz jelentéskioltó vidámpark intencióját. Ugyanakkor, amikor a baloldali-liberális politikai pártok kormányzati ciklusaik alatt gyakorlatilag semmiféle érdeklődést nem tanúsítottak a szimbolikus-historikus köztéri és intézménypolitika iránt, addig a jobboldal inkább az elképzelt történelem, illetve az élményteremtő neonacionalizmus múzeumi és építészeti programját követte, mintsem *valódi* történeti konfliktusok múzeumi reflexiójára és emlékezetpolitikai konszenzusteremtésre vállalkozott volna. A Terror Háza, a Nemzeti Színház, s részben a MÜPA ennek a Disneyland modellt megteremtő pszeudo-historikus muzeológiának, illetve részben komikus, részben olcsó látványépítészetnek felelt meg, s csak a közelmúltban került sor a neonacionalista látványpolitika kritikájára, így egyes esetekben az attól való kényszerű elállásra. A Szabadság téri emlékmű körüli igazi kommunikációs zavar, illetve a befejezhetetlen és vállalhatatlan Sorsok Háza projekt csődje a neonacionalista emlékezetpolitika lehetőségeinek korlátaira mutat. Ópusztaszer, a kitalált hagyomány archetípusa valóban zavartalanul létezhet, lévén néhány, a nacionalizmust történeti jelentésében értő értelmiségin kívül senkit nem zavar: szemben a fenti példákkal, amelyek valós identitásokat sértettek, illetve sértettek volna.

Ugyanakkor a politikai osztály amnéziájából, illetve a kitalált történelem pszeudo installációinak infantilizmusából következően Budapestről, illetve a szimbolikus közterekről országszerte nyom nélkül tűntek el, hosszú időn át jelöletlenül, némán magukra maradtak az államszocializmus nyomai. Ugyanakkor ma már többféle emlékhely és emléknyom mikropolitikát, mikrohatalmat látunk párhuzamosan egymás mellett. A Hősök tere, illetve a Felvonulási tér jól mutatja a nagypolitikai amnézia szomorú gyakorlatát. Az 1951-ben felrobbantott Regnum Marianum helyén álló, 1969-ben felavatott Tanácsköztársasági emlékmű, majd Kiss István Berény Róbert ismert plakátját térbe fordító, honi viszonyok között monumentális szobra a Szoborparkba került. Az emlékmű beton talapzata azonban megmaradt, majd 1992-ben egy kovácsoltvas kereszt és három zászlórúd került a szobor (hűlt)helyére. A 2006-ban felállított 1956-os emlékmű (absztrakt acélrudakból álló ékjének) létrehozói teljes közönyt mutattak a tőszomszédságban lévő Tanácsköztársaság/Regnum Mariánum *romból és outsider artból álló abszurd és felkavaró montázsa, a heterotópia ezen példája iránt.* Holott: a városi terek szimbolikus pontjainak, helyeinek kritikai kontextusokba emelésének, azaz egyszerű megjelölésének vagy jelöletlenül hagyásának kérdése valójában a történeti tudat állapotáról vall kérlelhetetlen pontossággal. A *spontán szimbolikus kommentárok, térfoglalások stratégiája, azaz az alternatív múzeumteremtés gyakorlata* eltérő mértékben és módon, de jelen van a mai magyar kulturális életben. Azaz, végre nemcsak a felejtésnek vagyunk szemtanúi. Vagyis, *élő múzeumnak* tekintem a spontán emlékezetpolitika, térhasználat és kommentárok összefüggéseket teremtő, ma is formálódó műfajait, amelyek a tárgyak és események közti szerződések dinamikusan alakuló viszonyaira mutatnak. Ha – okkal – múzeumhasználatnak, -gyakorlatnak tekintjük a mesterségesen létrehozott városi, illetve falusi terekben, tehát a szimulált autenticitást követő helyeken, a skanzenekben tett látogatásokat, azaz zarándoklatokat, akkor miért ne látnánk hasonlóan az elmúlt évek egyik legfontosabb, ma még jobbára láthatatlan muzeológiai fordulatának, a spontán múlthasználat, a felfedezésnek tekinthető városi séták egyre összetettebb, immár országos 'mozgalmát'? Szimbolikus múze-

umalapítási lázát? Ezeknek a sétáknak a katalógusát összeállítani ma még lehetetlen, de az már látható, hogy az azokra való aktív és kollegális reflexió a magyar muzeológia előtt álló legfontosabb feladatok egyike. Hiszen vitathatatlan, hogy az olyan pszeudo-történelmi látványosságok, mint a politikai marketing eszközeként használt Terror Háza, vagy a vásárhelyi Emlékpont, végül az olyan perverz Kunsthalle, mint a Várbazár kiállítóhelyisége mellett komoly jelentőséggel bírnak azok a séták, amelyek közönsége az eddig *jelöletlenül hagyott, néma felejtésben létező, az állami emlékezetpolitika léptékével mérhetetlen, láthatatlan helyek emancipációjának 'kalandtúrái' vagy épp szerény távolságokon belüli zarándoklatai.* Azaz: a megjelölés, a közös megnevezés, az együttes élmény, az egyszeri esemény által folyamatosan újrateremtett közintézmények. A budai Svábhegyen szerveződő, ám a Szabadsághegy szellemét rekonstruáló séták, egyben a térben megtett időutazások épp úgy, ahogyan az a Pergamon múzeum termeiben is történik Berlinben. Mindössze az időbeli távolság tér el, de mindkét esetben egy térélmény érzéki valósága hívja létre a múzeumi jelentésteremtés alapját. Igen fontos különbség a gyűjtemény természete: ezek a virtuális intézmények az *eredeti helyszínek* múzeummá változtatása révén léteznek. Azaz, épp ellenkezőleg történik minden, mint azt Malraux ismert művében, a *Le Musee Imaginaire*-ben, tehát a globális másolati múzeumok fotográfiákból álló kozmoszában látni vélte. *A fordulat az eredetiség emancipációjában és újraértelmezésében áll. Nem a tárgyak, hanem a helyek autentikusak*. És mégcsak nem is az épületek állapota, rekonstrukciója vagy épp annak elmaradása az élmény forrása, a felfedezés alapja. Hanem a kísérteties helyek szellemének, a mikrotörténelem tapasztalathorizontjának mibenléte a kérdés. A múzeum nem csak tárgyak egy helyre viteléből áll, hanem a gyűjteményteremtő habitus, tudás a fordulat lényege. A múzeumlátogató, azaz a zarándok végigsétál a Szabadság-hegy sötét múltján: fényes nappal, tűző napsütésben, békésen beszélgetve barátaival, és mégis megérti, szó szerint látja, miért is kísérteties hely az, ahol épp lépked vagy siet. Ezt a demokratikus kultúrához illeszkedő tapasztalatot tekintem a spontán múzeumok nagy erejének, ugyanis a múltról való tudásból való részesedés immár nem korlátozódik az állami múltpolitika kényszerű tudomásulvételére vagy visszautasítására. A múltra való reflexió demokratizálásának, a spontán elsajátítás formáinak elterjedése: szélesebb hullámokat vet, mint első pillantásra hinnénk. A gyimesbükki «ezeréves határ» spontán zarándoklata, s annak politikai kihasználása, mint arra Ilyés Zoltán remek tanulmányaiban rámutat, ennek a szemléletváltásnak a következményei. Azaz a múltat használó tömegek, szubkultúrák immár nem az arra kijelölt helyeken és előírt módokon kívánnak találkozni a történelemmel, ahol és ahogyan azt az elit eldönti.

A történelem és a művészet elit általi újradefiniálása a nacionalizmus korában az értelmiségi intézmények monopóliuma volt: az egyetem és a múzeum kiváltságai. Jelen fordulat a nagy történelem vedutái és az esztétikai rezsimek kizárólagosságai helyett, számtalan lehetőség emancipációját ígéri. A spontán múzemok – talán igazi fordulatot ígérnek, lehetőséget a keveseket érdeklő és hatalmas pénzekből fenntartott állami és a sokak által használt piaci populáris kultúra dichotómiájának meghaladására.

Szeretném ezt az írást egy távoli példával lezárni. A New Yorkban, pontosabban a Queensben lévő Living Museum története, működése jól mutatja ezt a metamorfózist. Ez a nagyszerű magyar pszichológus, Marton János által vezetett kis, olcsó és szegény, következésképp: szabad intézmény, a hosszú évtizedek óta bezárt, hatalmas Creedmor Pszichiátriai Kórház terü-

letén működik. A 75. épület, az egykori étterem termeiben pszichiátriai betegek alkotnak, festenek, szobrokat, installációkat készítenek. A Living Museum 1983 óta működött, jobbára csendben, szolid szakmai érdeklődéstől övezve. Az elmúlt pár évben, már minden másképp van. Az outsider art, a performance, a távoli kórház mélyén zajló események sora, hirtelen az artworld centrumába került – s úgy tűnik, hogy hosszabb ideig ott is marad. Magazinok, blogok, tévéműsorok, díjak: a Living Museum híres lett.

Marton János fotói egy messzi világból érkeztek, ám mindannyiunknak az OPNI-t, a hatalmas budai titkos kertben álló épületét juttatják eszünkbe. Bárcsak a Lipótmezőn is lenne egy ilyesféle múzeum.

A Living Museum Queens-ben (New York)
(Fotó: Marton János)

LAKNER LAJOS

Kiállítható-e a háború?

Az erőszak múzeumi bemutatásának a lehetőségei

A címben föltett kérdés persze költői. A háború és az erőszak ugyanis gyakori témája a kiállításoknak, s a látogatóknak is igénye van rá. A múzeumok nem választhatják a hallgatást.[1] A tanulmányomban azt vizsgálom, *hogyan, milyen módon* mutatják be a múzeumok a háborút és az erőszakot, milyen prezentációs eszközöket használnak, hogy valamiképp újra átélhetővé tegyék azoknak a tapasztalatát, akik részesei, elszenvedői vagy alakítói voltak. A múzeum ugyanis épp ez utóbbi révén (a tapasztalat kitüntetett helye) különül el a történettudománytól és válik rokonává a történelmi regényeknek és filmeknek. Az előbbi, kissé leegyszerűsítve, a történelem racionális megértését tűzi ki célul, s ezért a vizsgálat tárgyától való távolságtartást követelik meg. Bár vannak, akik a történetírást egyszerre tartják tudománynak és művészetnek. Eszerint tudományos kutatás és vizsgálat alapozza meg, de a megtalált adatok és események megjelenítésében és ábrázolásában a történetmesélés irodalmi formáit követi.[2] A történeti kiállításokat és a történelmi regényeket azonban ezek alkalmazása mellett az is jellemzi, hogy úgy akarják megértetni a történelmet, hogy előbb jelenvalóvá, testileg közelivé, megtapasztalhatóvá teszik tárgyukat. Egy történeti kiállítás megtekintése után, hasonlóan a történelmi regények és filmek befogadásához, nem azt mondja a látogató, hogy "na, végre megértettem". Pontosabban nemcsak ezt mondja, hanem sokkal inkább azt érzi, mintha az elmúlt, egyszer volt világban járt volna, *mintha* jelenné lett volna, ami már közvetlenül nincs jelen, mintha képes lett volna arra, hogy a saját jelenéből, eltávolodva a mindennapoktól, átlépjen a múlt jelenébe, majd ismét visszatérjen saját korába.

A múzeumok különböző kiállítási módok és látványvilágok révén próbálják meg bemutatni a háborút és az erőszakot, s megtapasztalhatóvá tenni ezek emberi következményeit. Mindezt nagymértékben az határozza meg, hogyan viszonyulnak a kiállítások rendezői a tárgyakhoz, melyikeket tartják fontosnak kiállítani és milyen szerepet szánnak nekik. Vannak, akik a harci eszközöket állítják ki, vannak, akik a mindennapi használati tárgyakat, mások jeleneteket tárnak a látogatók elé, megint mások a művészet erejében bíznak, s vannak, akik a bemutatás ezektől eltérő, új útjait keresik. Jelentős különbséget fedezhetünk föl abban is, hogy a kiállítás egyértelműsíti-e egy tárgy jelentését vagy szerepet szán-e a látogató és a kiállított tárgy közti párbeszédnek. S eltérés van abban is, hogy a nézőket ámultatni akarja, cso-

[1] Vö. Jörn Rüsen, *Zerbrechende Zeit, Über den Sinn der Geschichte*, Köln, Weimar, Wien, 2001, 122–123.

[2] Rüsen, *i. m.*, 107–112.

dálkozásra késztetni, megdöbbenteni vagy elgondolkodtatni.[3] Tanulmányom a tárgytípusok és bemutatási módok együttes tárgyalása mentén halad előre.

Előjáróban még fontosnak tartom megjegyezni, hogy az alcím egyszerre szélesíti ki és egyszerre szűkíti le a főcím által sugallt tartalmat. Kiszélesíti, amennyiben nem csak háborúban találkozhatunk erőszakkal, leszűkíti, amennyiben a háborúnak csak erre a vonatkozására koncentrál. Nem foglalkozom viszont a háborúk és az erőszak történeti körülményeivel, ahogyan értelmezésük folyton változó kontextusával sem. Továbbá tanulmányomnak nem tárgya a háború és az erőszak morális kérdéseinek vizsgálata, csak annyiban, amennyiben ezek bemutatásának múzeum-etikai vonatkozásai vannak.

Mindezek előtt azonban szükséges annak a következményével számot vetni, hogy mi történik a tárgyakkal, ha egy múzeumi kiállításra kerülnek, ahogyan a múzeumokkal szemben támasztott mai látogatói elvárásokkal is.

Az erőszak esztétizálása

A háború totális erőszaknak tekinthető, amennyiben nincs az emberi életnek olyan területe, amit ne rombolna szét. Az erőszaknak nemcsak azok az áldozatai, akik a harctéren vannak, meghalnak, fogságba kerülnek, vagy akik a hátországban szenvednek el közvetlen erőszakot, hanem mindenki, akit érint. Erőszak áldozata a nő, akinek el kell viselnie a férje távollétét, akinek meg kell tanulnia a föld művelését, akinek nélkülöznie kell a biztonságot jelentő férfierőt; a gyerek, akit megfosztottak a normális családi élet lehetőségétől, aki retteg, ha fegyverek ropogását hallja, s akinek egész életét meghatározhatják az átéltek; mindenki, aki számára megszűnt a kiszámíthatósága révén biztonságos mindennapi élet lehetősége. A háborúra rettegve gondolnak az emberek, mint a végső rosszra. "Jaj, csak háború ne legyen" – mondják, mert az mindent és mindenkit tönkretesz. No de képesek-e a kiállítások bemutatni, érzékelhetővé és átélhetővé tenni a végső rosszat, a rosszak rosszát? Vagy legalább képesek-e a látogatók számára megtapasztalhatóvá tenni a kiszolgáltatottságot, a rettegést és a szenvedést?

Az elméleti válasz e kérdésre: nem.[4] A háború és az erőszak bemutatása, a benne résztvevők életének, pontosabban a velük történteknek az átélhetővé tétele nem lehetséges. Ennek mindenekelőtt két oka van.

Az egyik a múzeumi kiállításokkal általánosan együtt járó *esztétizálódás*[5] jelenségével függ össze. Amint vitrinbe tesszük a tárgyakat, ki is szolgáltatjuk őket az esztétikai élvezetnek. Kiállítva ugyanis szükségszerűen minden tárgy elveszíti eredeti kontextusát, s esztétizálódik. Jele marad ugyan annak a történeti kornak, ahonnét származik, s általa sok mindent megtudhatunk a múltról, de egyben látni érdemes tárggyá is változik, amit csodálva és gyö-

---

[3] Susanne LANGE-GREVE, *Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation, Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen*, Hildensheim-Zürich-New York, 1995, 4–40.

[4] Christine BEIL, *»Musealisierte Gewalt«, Einige Gedanken über präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen*, museumskunde, 2003/1 (68), 7–8.

[5] Vö. Monika SCHWÄRZLER, *"Objekte schweigen, s'flüstern Geigen..." Objekt-Präsentation im Museum,* = Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENTHALER Hg., *Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen, Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation,* Wien, 1992, 69–78.(Museum zum Quadrat 3); RÜSEN, i. m., 124–129.

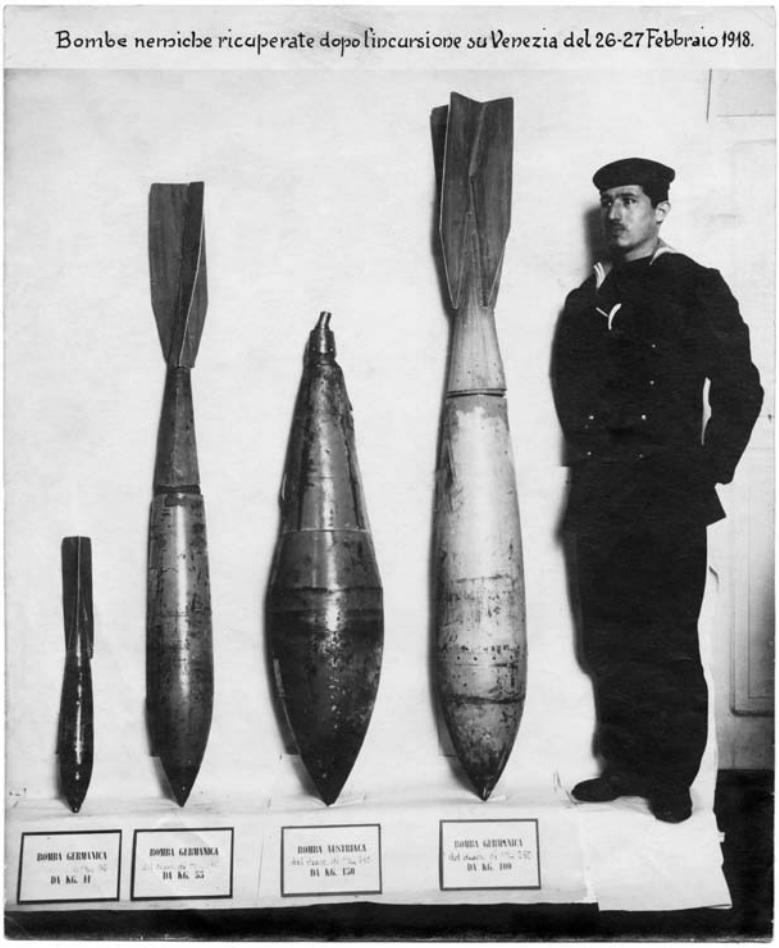
nyörködve néznek a látogatók, akik így aztán nemcsak a funkciója, hanem a formája szerint is érzékelik és értelmezik. Kölcsey Ferenc végrendeletét például nemcsak történeti forrásnak látják a látogatók, hanem látni érdes dokumentumnak is: a papír anyagszerűsége és a kézírás látványa révén esztétikailag is befogadhatóvá válik. Egy kardnak is egyszerre lehet ismeret-értéke és esztétikai értéke. A látogató megtudhatja, hogy kié volt, hogyan használták, mi volt az előnye és a hátránya a korábbi típusokhoz képest, s talán azt is, hogy kiknek okozta a halálát. De közben vagy helyette meg is csodálhatja a kiképzését, a penge megmunkáltságát, a markolat díszítettségét. A kiállítás és a percepció révén tehát *esztétikailag is befogadható tárggyá* válhat. No de, képesek lennénk-e azt a fegyvert is így szemlélni, ami egy általunk ismert, kedvelt vagy szeretett személy életét oltotta ki? Biztos, hogy nem. Ez azt is jelenti, hogy a látogató csak akkor képes esztétikailag is érzékelni a kiállított tárgyakat, ha van köztük időbeli,[6] térbeli és mindenekelőtt érzelmi távolság. Nem vállalkoznék e távolság mértékének a megállapítására, a tapasztalataim alapján inkább csak sejtem, hogy a kommunikatív emlékezet idejéhez kötött. Ugyanakkor egy inspiratív, emlékezésre és gondolkodásra késztető kiállítás ki is tolhatja ennek időbeli határát. 2014-ben Ausztria nemzeti ünnepén néztem meg a bécsi Városi Múzeum első világháborús kiállítását, ami a város háborús hétköznapjait mutatta be.[7] A kiállított tárgyak között domináltak a fotók, a város akkori polgármestere ugyanis tudatosan örökíttette meg a háborús eseményeket és következményeit. A nyitásra értem oda. Meglepően sokan voltak. Nagyszülőktől az unokákig. Első gondolatom az volt, hogy biztosan azért vannak ennyien, mert e napon ingyen lehet látogatni az állami forrásból fönntartott múzeumokat. Lehet, ennek is szerepe volt ebben. Abban azonban biztosan nem, hogy több generáció együtt nézte meg a kiállítást. Nagyapák és nagymamák meséltek unokáiknak a háborús évekről és az akkori, általuk is csak emlékezetből ismerhető életről. A kiállítás tehát nemcsak arra volt képes, hogy előhívja a családi legendárium történeteit, hanem arra is, hogy egybefonja a kulturális és a személyes emlékezetet, ami azt is jelentette, hogy kitolta a kommunikatív emlékezet határait, hiszen már a nagyszülőknek sem lehetett elsődleges tapasztalatuk az első világháborúról. A kiállítás hidat épített a kétféle emlékezet között, a kulturális emlékezetet a személyes emlékek hitelesítették és tették elsajátíthatóvá, a családi emlékezetben pedig aktivizálódtak a kulturális emlékezet elemei.

Az esztétizálódás a kiállítások velejárója. A tárgyat *vitrin*be helyezik, ami izolálja természetes környezetétől, *restaurálják*, s ezáltal eltüntetik róla a használat nyomait, mindazt, ami nem szép, továbbá különleges lámpákkal világítják meg. A *fény*, azáltal, hogy kimetszi a térből a tárgyakat, egyben "megemeli", szakralizálja is azokat. Így lesznek a fegyverekből, a háborús használati tárgyakból, a nyomor és a nélkülözés tanúiból bemutatásra és látásra érdemes tárgyak, melyekhez nem szabad hozzányúlni, s melyeket az idő vasfoga ellen óvni és védeni kell. A müncheni Irodalom Házában volt látható Robert Musil első világháborúhoz való viszonyát bemutató kiállítás, ami az író ezen életszakaszát ismertette meg a történeti háttérrel együtt. Musil önként jelentkezett szolgálatra, aztán ráébred arra, hogy a háborúban csak "a halál énekel". A kiállításon szerepelt a cipője, amit a háborúban viselt. Egy szalmából, fűből font fészekszerű installációs elemen helyezték el. Az egyik a talpán állt, a másik az oldalára volt döntve. Akár egy cipőbolt húsvéti kirakatába is beillett volna. Poétikus volt ugyan az ins-

[6] RÜSEN, *i. m.*, 118.

[7] http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/wien-im-ersten-weltkriegstadtalltag-in-fotografie-und-grafik.html

talláció, de zavaró is, mert egyáltalán nem volt összhangban azzal, ahogyan Musil, a kiállításon is olvasható naplóbejegyzései szerint, megélte a háborút: „Úgy tűnt, baljós zűrzavar van a természetben. A sziklák zúgtak és ordítottak. Az értelmetlenség ellenséges érzése hatott át."[8] A kecskeméti Katona József Múzeum első világháborús kiállításán pedig lövegeket és bombákat állítottak ki vitrinekben. Csillogtak-villogtak, mintha iparművészeti remekek lettek volna.



KÜLÖNBÖZŐ TÍPUSÚ ELLENSÉGES BOMBÁK, AMELYEK VELENCÉRE HULLOTTAK
A „NYOLC ÓRA" ÉJSZAKÁJÁN, 1918. FEBRUÁR 26-27.
A Venezia si difende 1915–1918 (Velence megvédi magát 1915–1918) című kiállítás (2014. szeptember 13 – 2015. január 11.) darabja
Velence, La Casa dei Tre Oci
Ismeretlen fényképész műve

[8] http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/137/vars/id-2014-robert-musil-1-wk/gcmode/overview.html (Ford. L. L.)

Mindezeken túl a tárgyak esztétizálódása napjainkban azzal is összefügg, hogy a kiállítások egyre inkább *hatásosan megkomponált látványok* is. Nyilván nem függetlenül a kép uralmától. Talán a sok használat közben elkoptak a "képkorszak", a "képdömping" és a "képi fordulat" kifejezések, egy azonban bizonyos, a kép egyre inkább behatol az emberi élet tereibe: képek segítségével kommunikálunk, képekkel adják el az árukat, a reklám képi világa megváltoztatta a gondolkodásunkat,[9] képekben örökítjük meg életünk minden pillanatát, vannak közösségi portálok, ahol nem szavakat, hanem csak képeket osztanak meg egymással, egy vetítés nélküli ismeretterjesztő vagy tudományos előadás pedig gyakran csalódást kelt a hallgatóságban... Mindezek arra utalnak, hogy a ’60–70-es évekhez képest alapvetően változott meg a képekhez való viszonyunk.[10] Ennek egyik legfontosabb mozzanata, hogy eleve képként tekintünk önmagunkra. Amit Roland Barthes 1979-ban írt, mára vált az ember önmagához való viszonyának jellemzőjévé: "Az ember nem való életét éli, hanem képként éli meg életét".[11] Így a kérdés már nem az, hogyan szedi rá a kép az embereket arra, hogy elhiggyék, a valóságot mutatja meg, hanem az, hogyan válik a valóság elsődleges reprezentációjává.[12] Ennek kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a látogatók befogadási módja és emlékezete közti összefüggések vizsgálata ahhoz a belátáshoz vezetett, hogy *a képi emlékezet sokkal tartósabb, mint a szövegekre és tárgyleírásokra épülő*.[13] A kiállítás látványa sokkal jobban megőrződik a látogatók emlékezetében, mint a tablókon szereplő információk, sőt maguk a tárgyak. Ugyanakkor érdemes a tanuláspszichológia azon alapigazságára is fölhívni a figyelmet, hogy leginkább azok a dolgok ragadnak meg bennünket és őrződnek meg az emlékeztünkben, melyek több érzékelési területen hatnak ránk. Vagyis azok az élmények a legmaradandóbbak, melyek több érzékszervünk révén (látás, hallás, tapintás, szaglás) égetnek nyomot belénk. Nem véletlen, hogy egy szöveg memorizálása akkor a legsikeresebb, ha nemcsak olvassuk, hanem hangosan mondjuk, vagy más előadásában hallgatjuk is. S még ennél is árnyaltabb a kép. Úgy tűnik, hogy azok az élmények, melyek az alapérzelmeket képesek aktivizálni, sokkal maradandóbb nyomot hagynak bennünk, mint amelyek csak az értelemhez szólnak. Az akciófilmek hatása épp ezen alapul, egyszerre hatnak a félelem, az önvédelem és a hatalomvágy ösztönére.[14] A kiállítások között is találkozhatunk olyanokkal, melyek erre akarnak építeni.

A másik ok, amiért elméletileg nem állítható ki a háború, a múzeumok utóbbi évtizedekben megfigyelhető funkció- és szerepváltásában kereshető. A kilencvenes évektől kezdve egyre inkább a *szórakoztatás és az élményadás* lett a múzeumi tevékenységek közül a leghangsúlyo-

---

[9] Vö. ALMÁSI Miklós, *A mozaik-tudat posztmodern víziói*, Athenaeum, 1993/4.

[10] William John Thomas MITCHELL, *The pictorial turn* = W. J. T. M., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representaion*, Chicago, 1994, 11–35.; Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder* = Hg. G. B., *Was ist ein Bild*, München, 1994, 11–38.

[11] Rolan BARTHES, *Világoskamra, Jegyzetek a fotográfiáról*, Bp., 1985, 134.

[12] Vö. Margater A. HAGEN, *Picture perception: Toward a theoretical model*, Psychological bulletin 81, No. 8. 1974, 495.

[13] Manfred TREML, *Ausgestellte Geschichte, Überlegungen zum visuellen Lernen in Ausstellungen und Museen* = Bernd SCHÖNEMANN, Uwe UFFELMANN, Hartmut VOIT hg. *Geschichtbewußtsein und Methoden historischen Lernens*, Weinheim, 1998, 199–200.

[14] Árpádházy-Godó Csabának köszönöm e kiegészítést.

sabb.[15] Nagyon leegyszerűsítve és kevés kivételtől eltekintve, ezt jelentette a múzeum-bumm. A szórakozás, a különleges kiállítások, a különleges épületek és terek, a különleges élmények és a fogyasztás egyvelegét.[16] Bár közben mindenki a múzeumok ismeretterjesztő szerepének fontosságáról beszélt, s újra fölmelegítették a 'kultúrát mindenkinek' szlogent is. Különösen a művészet vált mindenki számára látványosan elérhetővé és lettek a művészeti múzeumok e folyamat emblematikus intézményeivé, mert kiállításaik rekordot döntöttek a látogatószám (és a költségek) tekintetében. Nálunk a Múzeumok Éjszakája a Szépművészeti Múzeum előtt várakozó embertömegről készült képek révén került be a médiába és lett a rendezvény sikerének "képi megjelenítésévé". A részvétel különlegességének az érzete nemcsak a kiállítások élvezetéből táplálkozik, hanem a sorban állás, a tömeg élményéből, a művészetkedvelők közé tartozás érzetéből és a nagy nevek jelentette exkluzivitásból. Vagyis annak az érzéséből, hogy elmondhatom: "én is láttam, amit mások". Amikor a történeti múzeumok észrevették, hogy lemaradtak a versenyben, igyekeztek megtalálni a megfelelő, versenyképességet jelentő eszközöket.[17] Ezek közül a legfontosabb az volt, hogy a történeti kiállítások forma- és jelentésszervező elvévé a látványt tették meg,[18] valamint történeti eseményeket élményként és tapasztalatként próbálták meg közvetíteni.[19] Mindeközben a múzeumi szakemberek többsége tisztában volt vele, hogy valójában másról van szó. Jórészt azzal függött össze ugyanis a nagy nyitás, a tömegek megszólításának az igénye, hogy pénzügyi-finanszírozási okokból a múzeumok rákényszerültek arra, hogy beszálljanak az élményháztartásért folytatott küzdelembe. Minél több látogató kellett és minél több bevétel. Ez a tömegigények kiszolgálása felé tolta el múzeumok kínálatát és az általuk preferált bemutatás módját. Nagy nevek, szenzáció és élmény – ezek voltak a kulcsszavak. Mindez ugyanazon folyamat része volt, melynek során a tömeg- és a magas kultúra határai föloldódtak, a reklám egyszerre lett üzlet és esztétikai élvezet forrása, a pénz és a látványosság pedig egy párt alkottak. S alkotnak még ma is, mert e tényezők még most is hatnak, noha láthatók már a változás jelei is.[20] Ez teszi érthetővé, hogy a múzeumok a háborúról szóló kiállítások esetében akaratlanul is arra törekednek, hogy megtekintésük a szórakozás, élmény és ismeretszerzés egyvelegét jelentse. Ez annál is inkább lehetséges, mert a ma élők jelentős részének nincsenek közvetlen tapasztalatai a háborúról vagy az erőszak mindennapi életet alakító hatásáról, s a családi történetek közül is egyre inkább kikopnak a nagyapák háborús élményeiről szóló mesék. Ma a háborút főleg kalandfilmekből, akciófilmekből és számítógépes játékokból ismerik a legtöbben. S épp ezért ezekhez hasonló bemutatási módot és hatást várnak el a kiállításoktól is.

---

[15] Vö. Heiner TREINEN, *Das Museum als kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft* = Alfons W. BIERMANN Hg. *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone, Drei Jahrzehnte deutsche museumsentwicklung, Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung*, Opladen, 1996, 119.

[16] Vö. ÉBLI Gábor, *Az antropologizált múzeum*, Bp., 2005, 91–112.

[17] Gerhard MAJEC, *Grossaustellungen, Ihre kulturpolitische Funktion – ihr Publikum* = Gottfried FLIED Hg. *Museum als soziale Gedächtnis? Kritisceh Beiträge zur Museumwissenscheft und Museumspädagogik*, Wien, 1988, 62–79.

[18] Gottfried KORFF, *Zur Eigenart der Museumsdinge* = Martina EBERSPÄCHER, Gudrun Marlene KÖNIG, Bernhard TSCHOFEN Hg. *Museumsdinge*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2002, 144.; Gottfried KORFF, *Einleitung* = Gottfried KORFF, Martin ROTH Hg. *Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik,* Frankfurt am Main, 1990, 9–37.

[19] Hilde S. HEIN, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington, 2000, 63–66.

[20] Lásd neues museum 15/3.

A címben feltett kérdésünk szempontjából mindez azért fontos, mert egyrészt láthatóvá teszi azt a kulturális környezetet, amiben a háborút bemutató kiállításoknak meg kell szólítania a látogatókat. Egyszerre kell kínálnia élményt és ismereteket, kikapcsolódást és szellemi töltekezést, a tömegmédia megszokott, ismerős és elvárt hatásait, de a rendkívüliséget is. Másrészt felerősíthetik a kételyt, hogy lehet-e szórakoztatva és élményszerűen bemutatni a háborút. A válasz persze igen. Példák sora tanúskodik erről, melyek közül néhányról e tanulmányban is szó esik. Érdemes azonban tisztában lenni azzal is, hogy e döntésükkel a múzeumok rálépnek arra a *keskeny mezsgyére*, ami az *ismeretterjesztés, a közösségi identitás formálása és az élményszerűség, szórakozás* között húzódik. A múzeumok azért sem tehetik meg, hogy lemondjanak a háború és az erőszak bemutatásáról, mert a közösségi és a kulturális emlékezet kitüntetett helyei. Az a feladatuk, hogy megtalálják azokat a prezentációs módokat, melyek segítségével kaland-élményben tudják részesíteni a közönséget, s közben a tapasztalás helyei is maradhatnak, amennyiben új fölismerésekre és elgondolkodásra késztethetik a látogatókat.[21] A feladat azért különösen nehéz, mert ma a múzeumoknak szociológiai helyzet, kulturális tapasztalat, igény és képzettség tekintetében különböző látogatóknak kell élményt és ismeretet nyújtaniuk. Ráadásul különbség lehet köztük abban is, ahogyan morálisan és politikailag megítélik a konkrét háborúkat, azok konkrét eseményeit és következményeit. Okkal merülhet fel újabb kétely, vajon tényleg képesek-e kezelni a múzeumok e különbözőségeket. A bécsi Városi Múzeumban tapasztaltak okot adnak a reményre: a kultúra nem csak különbözőségeket szül, hanem párbeszédet is teremt.

Végül, ha röviden is, de ki kell térni arra, mit értek élmény alatt, amikor a történeti kiállítások (ide tartoznak a háborút bemutatók is) befogadásáról értekezek. Akkor beszélhetünk élményről, ha valamiképp *jelenvalóvá és így átélhetővé válik a történelem*. Olyan pillanatról van szó, ami intenzív, sokatmondó, elbűvölő és emlékezetes az idegi folyamatok szintjén is. Csak ekkor mondhatja el a látogató, hogy beleborzongtam, megdöbbentem, elakadt a lélegzetem, megbűvölt a látvány, nem engedett továbblépni a műtárgy, mindig vissza kellett hozzá térnem. Az élményt tehát testi reakciók is kísérik. A látogatók leginkább azt értik élmény alatt, ahogyan Dilthey használta nagyhatású művében, az *Élmény és költészet*ben: átélést, a tőlünk időben, térben, élethelyzetben távolinak a jelenvalóvá tételét. A látogató úgy érezheti ekkor, hogy egy pillanatra visszatért a múltba, mintha ő maga is akkor élt volna, vagy legalábbis el tudja képzelni, hogyan élhettek, cselekedhettek, gondolkodhattak és érezhettek akkor az emberek. Ezen élmény létrejöttének a megértéséhez érdemes felidéznünk Gadamer ötlet-koncepcióját. Szerinte az ötlet megszületése a "beesés" és a "betörés" szavakkal írható le. Amikor egy ötlet fölvillan, az nem tevékenység, hanem sokkal inkább elszenvedés eredményeként fogható föl. Továbbá amikor az ötlet egy kérdés formájában fölötlik az emberben, nem pusztán hirtelen esik, zuhan be az elméjébe, hanem törve-zúzva csapódik be, „szétrombolja az elme kontúrjait, ledönti az elmét behatároló korlátokat”.[22] Hasonló dinamikája van a kiállításokat kísérő befogadói élménynek is. A látogató hirtelen valamit "átél" és "megért". Ütésszerűen következik be itt is a megértés, amikor a tárgyak, a szövegek és az érzéki benyomások hirtelen egy egységgé állnak össze, ami egyszerre nevezhető megértésnek és át-

[21] Frank R. ANKERSMIT, *A történelemi tapasztalat*, Bp., 2004, 28., 64.; Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 248.; TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., 2007, 284.

[22] FOGARASI György, *Borzalmas ügyesség, Applikáció és aberráció Gadamer hermeneutikájában*, Alföld, 2004/9, 54.

élésnek. Valami magával ragadja a látogatót, ami kiemelkedik a megszokottból, az átlagosból, ráadásul úgy tűnik, mintha a látottakhoz személyesen lenne köze, mintha az élete része lenne. Érdemes ugyanakkor arra is felhívni a figyelmet, hogy Gadamer szerint az ötlet, a tapasztalat és a megértés alapja a nyitottság, vagyis a kérdezni tudás, amit kíváncsiságnak is nevezhetünk: "kérdezni csak akkor tudunk, ha tudni akarunk".[23] Csak ebben az esetben remélheti a látogató, hogy egy kiállításon élményben lesz része. Ennek hiányában legfeljebb jól szórakozhat, s egy Rambo-film mintájára pereg le előtte az első világháború története.

Harci eszközök és mindennapi tárgyak

A harci eszközök, a fegyverek, az uniformisok, a kitüntetések és a hadászati felszerelések a háborús kiállítások legfőbb és legkedveltebb tárgyai. Minden bizonnyal főleg azért, mert e tárgyakat tekintik alkalmasnak arra a muzeológusok és a látogatók, hogy a háborút hitelesen lehessen megjeleníteni általuk. E kiállítások *a tárgyak eredetiségére és autentikusságára építenek*, arra, hogy közvetlenül egy háborús életszituációból származnak, s épp ezért tehetik azt láthatóvá és megtapasztalhatóvá. Amikor egy kiállítás rendezője úgy dönt, hogy e tárgyakat helyezi a középpontba, lényegében azt üzeni, hogy a háború elsősorban harcot, frontot, sebesülést és élethalálküzdelmet jelent, s ezért leginkább a katonákon és a fegyvereiken keresztül lehet megismerni és átélhetővé tenni.

Ha igaz az, hogy e tárgyak révén közvetlenül bepillantást nyerhetünk abba a háborús szituációba, amiben ezeket használták és ahol a katonák állandó társa a félelem és a túlélésért folytatott küzdelem volt, akkor joggal merülhet föl a kérdés, hogy a kiállításra *meg kell-e tisztítani ezeket a rárakódott szennyeződéstől*, a vértől, a testmaradványoktól, *restaurálni kell-e* sérüléseiket és csorbulásaikat, amiket a harcok közben szenvedtek el.[24] Mert, ha igaz az, hogy hitelességüket és a múltat felidéző erejüket az adja, hogy közvetlen tanúi voltak a háborús cselekményeknek, a harcoknak, akkor épp a vérnyomokat és a sérüléseket nem szabadna eltüntetni róluk. Hiszen épp ezek adhatnának közvetlen információkat a háborúról, az élethalál-küzdelemről és használóikról, azokról az emberekről, aki harcoltak, védték magukat és adott esetben öltek vele. Megtisztítva a fegyver ugyanis már nem a háborúból ránk maradt élettény, hanem technikai fejlesztés eredménye, ami lehet érdekes, sőt amit csodálni is lehet. Főleg katonai és technikai múzeumokban figyelhető meg, hogy a történeti-társadalompolitikai kontextusból kiragadva mint technikai bravúrok vannak kiállítva a fegyverek, a harci járművek és a repülők. A látogató haditechnikai mestermunkaként tekinthet rájuk.[25] Gyakran nem a szokásos módon, vitrinekkel és kordonszalagokkal lehatárolva tárják látogatók elé e tárgyakat, hanem a látogatói tér integráns részeként, ahogyan a londoni Imperial War Museum-ban is. Repülők és más harci gépek *közvetlen* látványa és monumentalitása ejti ámulatba a látogatót.

E kiállítási módnak két következménye van. Egyrészt a kiállítás rendezője lemond arról, hogy beszédre bírja a tárgyakat, helyettük akar beszélni, uralni akarja a jelentésüket. Azzal ugyanis, hogy nem hagyja, hogy elmeséljék a használatuk történetét (felderítésen vettek részt, öltek, hogyan?, bombáztak, miket?...), a technikai megalkotottságukra redukálja jelentésüket. Másrészt minden bizonnyal úgy tekint a múzeumi gyakorlatra mint valami objektív

[23] GADAMER, *i. m.*, 254.

[24] Vö. BEIL, *i. m.*, 8.

[25] *Uo.*, 12.

vagy neutrális tevékenységre. Már pedig a fegyverek esetében csak a technikai felépítésük és a működésük az objektív tény. Véleményem szerint azonban ezáltal épp arról mond le, amiért érdemes múzeumba menni: tapasztalatunk részévé tenni az idegen életszituációkat és kultúrákat, kockára tenni a miénket, vitatkozni a történelem eseményeiről, érvelni és meghallgatni másokat. E kiállítások nem veszik figyelembe, hogy *a látogatók nem csak látványra trenírozott lények, hanem emberek személyes véleményekkel, elfogultságokkal és hitekkel*. E kiállítás rendezői kétféle látogatóra számítanak: a fegyverek iránt rajongókra és a látványosságok kedvelőire. Mindez persze azt is jelenti, hogy e múzeumok nem veszteségként kerülnek ki az élményháztartásért folytatott küzdelemből. Ugyanakkor egy háborús film és könyv, egy számítógépes harci játék vagy egy, a rettenet és a félelem érzésének fölkeltését megcélzó kiállítás hitelesebb és átélhetőbb lehet a látogatók többsége számára. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy a technika kultusza és a háború borzalmai valamiképp ne ütköznének össze bennük.

A harci eszközök, fegyverek és uniformisok fenti bemutatási módja leginkább akkor szolgálja a múzeumok összetett feladatát, ha a kiállítás nem a háborúról és az erőszakról szól, hanem ismereteket akar adni a harci eszközökről: a lőtávolságukról, a hatásukról, a súlyukról, a hadsereg felépítéséről, a ruhák rangjelző szerepéről. A fentiek tehát nem jelentik azt, hogy száműzni akarnám e harcászati tárgyakat a kiállításokról. Abban az esetben ugyanis helyük és szerepük van, ha olyan kontextusba kerülnek, ami nem pusztán technikai megalkotottságukra hívja föl a figyelmet, hanem az emberi életet megváltoztató hatásukra: a pusztítás következményeire. A harci eszközök mellett fotók és szövegek mutathatják be a fegyverek pusztító hatását, a testi és a lelki sérüléseket, amit okoznak. Kiállításuk indokolt akkor is, amikor a háború és az erőszak társadalompolitikai kontextusát bemutató dokumentumok között kapnak helyet. Így be lehet például mutatni, hogy a fegyverek egyszerre tették *lehetővé* a gyártóik számára a jólétet és egyszerre tették *lehetetlenné* sok ember számára az életet. Ebben az esetben sokkal többen tudnának viszonyulni a kiállításhoz. Nem csak azok, akik számára egy fegyver mint technikai vívmány és a katonaélet mint kaland csodálat tárgya lehet, hanem azok is, akiket a háború társadalmi, emberi és morális kérdései érdekelnek vagy foglalkoztatnak.

Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy a kiállításokon ilyen tárgyak egyáltalán ne szerepeljenek, hanem csak a háború képi lenyomatai: plakátok, újságok, fotók, képeslapok és filmek. Aki ezekből a dokumentumokból építi föl a kiállítást, a korabeli képek jelentésteremtő és a múltat jelenlévővé tevő erejében bízik. A bécsi Városi Múzeum kiállításának első részében a plakátok és a képeslapok arról meséltek, hogyan járultak hozzá a képek a háború kiterjesztéséhez és a haza iránti kötelességérzet fölkeltéséhez. A háború vége fele készült plakátok és fotók már a pusztulásról szóltak, a nélkülözésről, a szenvedésről és a túlélés módozatairól. Amikor plakátok sora hívta fel a háziasszonyok figyelmét arra, hogy papírból is készíthetők ruhák, hogy a ruhatáruk a meglévők átalakításával is megújítható, hogy adakozzanak a fronton szolgálók és az árván maradottak élelmezésére, hogy ne dobják ki a hamut, mert robbanóanyagok gyártásánál föl lehet használni, akkor már mindenki tudhatta, csak egy cél lehet, túlélni és megmaradni. A képek e sorozata, az általuk érzékelhető folyamat lehetővé teszi az első világháború mindennapi történetének megértését és a túlélés ösztönének a megtapasztalását is.

A háborús kiállításokban rendszerint fontos szerepet játszanak a mindennapi tárgyak is, amelyek tulajdonosaik és használóik életéről mesélnek: a szenvedésről, a nélkülözésről, a

túlélés módozatairól és a mindennapi küzdelmekről. Ezek őrizték meg *a szenvedő test és a szükség emlékezetét*.[26] Olyan ütött-kopott használati tárgyakról van szó, melyek révén valóban felidéződhetnek emberi sorsok, s melyek segítségével el tudjuk képzelni a háború mindennapjait. Azért fontos ez a tárgytípus, mert, a fegyverekkel ellentétben, így ütött-kopottan is (vagy épp ezért) kíváncsiságot, gondolatokat és asszociációkat ébreszthetnek a látogatók fejében. Egy megviselt, sokat látott csajka képes felidézni az életkörülményeket, a benne feltálalt étel minőségét, a tulajdonosa kiszolgáltatottságát, de ellentétként a látogatóknak akár azok a tányérok is eszükbe juthatnak, melyekből a múzeumba indulás előtt elfogyasztották az ebédjüket. Azért is különösen fontosak e tárgyak, mert általuk azoknak az arca és a sorsa válik láthatóvá, akikről nem maradtak fenn ábrázolások, nyilvános fotók vagy csak név nélkül. A névtelenek, akik közül csak az első világháborúban 10 millióan haltak és 20 millióan sebesültek meg. A bécsi Heeresgeschichtliches Múzeum munkatársai tudatosan gyűjtik e sérült, ütött-kopott és megrozsdásodott tárgyakat.[27] Mindenekelőtt azért, mert a történelemkönyvekben és a kiállításokon név nélkül szereplő emberek emlékezetét őrzik meg. S arra figyelmeztetik a látogatókat, hogy mindez velük is megtörténhet.

Szembe kell azonban nézni e tárgytípusban rejlő veszéllyel is. Amikor ugyanis felidézik egy ember sorsát, szenvedését és halálát, könnyen fölkelhetik a látogatókban a részvétet, ami ahhoz vezethet, hogy velük azonosulva szem elől tévesztik azokat a folyamatokat és körülményeket, melyeknek következményeként áldozatokká váltak. Erre adhat példát a World Trade Centre lerombolása és az ott életüket vesztettek emlékezetére készített kiállítások egyike. A Smithsonian Intézet (Smithsonian Institution) 2002. szeptember 11. és 2003. január 12. között több mint 5000 m^2-en kiállítást rendezett *Bearing witness to history* címmel. A kiállításon az épületekben tartózkodó és életüket vesztett emberektől megtalált tárgyakat, tulajdonosaik rövid élettörténetét mutatták be. De helyet kaptak a túlélők és a mentésben résztvevők személyes és használati tárgyai is. A rendezők szándéka az volt, hogy közvetlenül láthatóvá tegyék a terrortámadás erejét, a pusztítás és szörnyűség mértékét.[28] Kérdés, hogy a szenvedés, a félbeszakadt életek, a be nem teljesült tervek és a vágyak kiváltotta részvét, együttérzés, harag és düh nem akadályozza-e meg a látogatót abban, hogy végiggondolja vagy megkérdezze, mi vezetett e szörnyűséghez.

Szcenírozás

A háborút bemutató kiállítások gyakran alkalmaznak olyan bemutatási módot, ami a "mintha-effektus" kiváltására épít. Nem vitrinekbe állítják ki a tárgyakat, hanem a leírások és a fennmaradt fotók alapján megpróbálják felépíteni a tipikus háborús szituációkat: támadást, sebesült katona ellátását, lövészárok jelenetet, bunkert. E bemutatási móddal *erős érzelmi hatást* szeretnének elérni, épp ezért, nemcsak képileg teremtik újjá az egyszervolt szituációt, hanem hangokat és illatokat is rendelnek mellé. Fölépítik tehát egy bunker, egy lövészárok vagy egy elsősegélynyújtó hely másolatát, a szagok és a hangok pedig arra szolgálnak, hogy

---

[26] Cristian GLASS, *Ausstellungkonzept und Präsentation* = Marlene P. HILLER hrsg. *Stuttgart im Zweiten Weltkrieg, Katalog*, Gerlingen, 1989, 22.

[27] BEIL, *i. m.,* 9.; Vö. Christoph HATSCHEK, *„Geschenkt, gekauft, ersteigert – gesichert", Die Erweiterung der Sammlungen des Heeresgeschichtlichen Museums = Viribus Unitis, Jahresbericht 2006 des Heeresgeschichtlichen Museums*, Wien 2007, 31–36.

[28] http://amhistory.si.edu/september11/

minél hihetőbb, pontosabban átélhetőbb legyen a másolat-szituáció, s működésbe lépjen a „mintha-effektus". E kiállítástípus rendezői ugyanis azt akarják elérni, hogy a látogató úgy érezze, mintha maga is ott lett volna, mintha maga is hallotta volna a fegyverek ropogását, átélte volna a támadás előtti feszültséget, segített volna egy sebesült katonának, látta volna a megcsonkított testeket, megborzasztotta volna a bomló testek szaga, ízlelte volna a csajkába kimert étel ízét. E kiállítások megvalósításának ideális lehetőségét jelenti, amikor a hely (épület, hajó, repülőgép) eredeti, csak az alakok, a tárgyak, a szagok és a hangok utánzatok. Ebben az esetben a hely eredetiségének a feladata, hogy hitelesítse a fölépített jelenetet.

E kiállítástípus az ún. Canon-féle vészreakcióra épít, vagyis arra, hogy a látottak, az átéltek, a fizikai és a pszichés megterhelés kiváltják a szervezet védekező reakcióját, hogy az egyén az adott stresszhelyzetből nyertesen kerüljön ki.[29] *A kiállítás sikere tehát azon múlik, hogy képes-e becsapni a központi idegrendszert, vagyis beindulnak-e azok az idegi folyamatok, melyek a valós helyzetbe aktivizálódnak.* Noha természetesen mindenki tudja, hogy csak egy múzeumról van szó, de abban reménykednek készítőik, hogy a hatás ugyanolyan erős és magával ragadó lehet, mint egy színházi vagy egy filmélmény? Ezek esetében is tudják a nézők, hogy csak egy filmről, csak egy színházi előadásról van szó, a képzeletük révén azonban hagyják, hogy elragadják őket a látottak. Az Imperial War Museum egyik munkatársa, Simkins is abban bízik, hogy a látottak majd elszabadítják a látogatók fantáziáját,[30] és működésbe lép a "mintha-effektus". Tapasztalataim szerint azonban kevés esetben történik így. Ennek oka, hogy a színpad és a film kellő távolságra van nézőktől, hogy a jelenlét illúziója létrejöjjön. Olyan távolságra, hogy az érzékszervek becsaphatók legyenek. Az illúzióhoz távolság kell, ahogyan a bűvészmutatványok esetében is. Ennek hiányában a kiállítások többségében e beállított jelenetek inkább csak illusztrációi az eredeti szituációnak, mintsem átélhető másolatai.

A szcenírozó, a "mintha-effektus"-ra építő kiállítások emblematikus példájával szolgál a londoni Imperial War Museum egyik kiállítása. A Brit Királyi Haditengerészet Town-osztályú könnyűcirkálóján, a HMS Belfaston berendezett múzeumról van szó. A hajó gyomrában látható kiállításon a látogató betekinthet a 850 fős legénység mindennapi életébe. Bepillanthat a legénységi konyhába, a sebészek és szanitécek helyiségébe, ahol foghúzás és műtét közben láthatjuk őket, a legénységi szállásra, ahol függőágyak töltik be a teret, a hajókápolnába, a lövegek és ütegek tárolására szolgáló térbe. A látványt szagokkal és hangokkal igyekeztek a lehető legéletszerűbbé tenni. Egy, a kiállításra invitáló szöveg semmi mással össze nem hasonlítható élményt ígér: "Ha egyszer elkezdünk járkálni a fedélzetek és a helyiségek között, képtelenek vagyunk abbahagyni, és látni akarunk mindent, a krumpliraktártól kezdve a fogorvosi szobán át a gépházig. Az egyik ágyútoronyban 5-8 perces ízelítőt is kapunk, milyen is lehetett az, amikor a hajót a rendeltetésének megfelelően használták."[31] Az ember kíváncsiságára és a szokatlan élmények utáni vágyára építenek tehát. Sokan szeretnék ugyanis tudni, milyen lehetett az élet egy cirkálón, hogyan éltek a fedélzeten, mit ettek, milyen lehet egy a köze-

[29] A Canon-féle vészreakció szerepére Árpádházy-Godó Csaba hívta fel a figyelmemet.

[30] Peter SIMKINS, *Das Imperial War Museum in London und seine Darstellung des Krieges, 1917–1995* = Hans-Martin HINZ Hg. *Der Krieg und seine Museen. Für das Deutsche Historische Museum*, Frankfurt am Main, 1997, 44.

[31] http://www.alon.hu/erdekes-de-kevesbe-ismert-muzeumok-es-piacok-londonban

lünkben eldördülő ágyú hangja? Annál is inkább föléled a tudásvágy és a kíváncsiság, mert a látogatás kalandot ígér.

E kiállítástípussal szemben leginkább azt róják föl a kritikusai, hogy az élmény és az üzlet oltárán feláldozza a háború tényleges tapasztalatát, hogy az főként szenvedést és halált jelentett, nem pedig kalandot. Inkább egy izgalmas akciófilmként mutatják be a háborút, mintsem rétegzett módon. Sokak szerint épp ezért nem is múzeumról, hanem élményparkról lehet beszélni esetükben, ahol *fontosabb szerepe van a szórakoztatásnak, mint az ismeretközvetítésnek*. Fölhívják a figyelmet ennek a következményeire is. Egyrészt arra, hogy a látogatók gyakran anélkül azonosulnak a bemutatottakkal, hogy végiggondolnák a történteket, belegondolkodnának, mit is jelentett a háború. Másrészt attól félnek, hogy a gyerekek, akiknek még nincs kellő világismeretük, nincsenek tapasztalataik, majd élvezni fogják a szirénák hangját, az ágyúdörejt, a félelmet, megbabonázza őket egy hajó mérete, kalandosnak tartják a futóárkot és a bunkert. Vagyis a filmek és a számítógépes játékok világa eltakarja majd előlük a valóságos történeteket. A szimulákrum áldozatai lesznek, mert talán sohasem ébred föl bennük a vágy, hogy kíváncsiak legyenek arra, mi és hogyan történt valójában.[32]

A kritikák ellenére a siker töretlen. Joggal merülhet föl a kérdés, mégis miért a siker, miért látogatják például oly sokan a HMS Belfast cirkálón berendezett kiállítást. Minden bizonnyal szerepe van ebben a hely autentikusságának, annak, hogy a cirkáló valóban a múlt jelenünkben itt ragadt darabja. S így *kielégítheti a vágyat és tápot adhat az illúziónak, hogy közvetlenül elérhetjük és átélhetjük a múltat*. Oly sokszor hallhatták már a látogatók, hogy a múzeumok a múlt megtapasztalásának a helyei, de mikor aztán beléptek a kiállítótérbe, a legtöbb helyen vitrinek és teremőrök tették lehetetlenné, hogy megérintsék a múltat és érzéki tapasztalatot szerezhessenek a kiállított tárgyakról. Most végre a cirkálón lehetőségük van erre. Mindent megérinthetnek. A kézzelfoghatóság mindig is fontos része volt a kommunikációnak,[33] márpedig a kiállítás is egy kommunikációs folyamat része. Manapság pedig az internet révén különösen fölértékelődött a közvetlenség. Annak ellenére is így van ez, hogy gyakran csak a virtuális térben történik meg a kommunikáció. A beszélgetések azonban, talán épp a kommunikációs tér virtualitása miatt, annyira intenzívek és személyesek, hogy a beszélgető partnerek szinte kézzelfoghatóvá válnak egymás számára. E kiállításon a múlt közvetlen jelenvalóságát vagy annak illúzióját élhetik át. Van azonban egy másik, ennél talán lényegesebb, noha ezzel összefüggő oka a sikernek. Ez pedig az, hogy a hely hitelessége lehetőséget kínál az ember azon vágya kielégítésének, hogy minél intenzívebben élhesse meg a pillanatot. Hans Ulrich Gumbrecht az egyik legerősebb emberi vágynak tartja, hogy, ha egy pillanatra is, de magával ragadjon, elragadjon, amit épp átélünk. *A jelenlét előállítása* című felkavaró könyvében több szempontból elemzi e pillanatot. Számunkra most kettő a lényeges. Egyrészt fölhívja a figyelmet arra, hogy a jelenlét pillanata nem kínál semmi építő tartalmat, nem nevel, nem okosít, "mégis vágyunk az intenzitás e pillanatára".[34] Másrészt "az intenzitás pillanatát" az esztétikai élménnyel, nem pedig az esztétikai tapasztalattal hozza összefüggésbe, ez utóbbi ugyanis magasabb szintű önreflexivitást feltételez már.[35] A szcenírozó

---

[32] Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége* = KISS Attila Attila – KOVÁCS Sándor s.k. – ODORICS Ferenc szerk. *Testes könyv I.*, Szeged, 1996.

[33] Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása, Amit a jelentés nem közvetít*, Bp., 2010, 82–83.

[34] GUMBRECHT, *i. m.*, 22.

[35] GUMBRECHT, *i. m.*, 83.

kiállítástípus szintén e vágyat célozza meg. Az esztétikailag megkomponált, közvetlenül megérinthető látvány révén azt ígéri, hogy az itt megélt pillanatok elragadják majd a látogatót, kiragadják a mindennapokból és a folytonos értelmezés kényszeréből.[36] Rendezői abban bíznak és azzal bíztatnak, hogy a kiállítás úgy ragadja majd el a látogatót, mint a zene, a regény, a film vagy a számítógépes játékok, amikor a hallgatás, az olvasás, a nézés és a játék közben kiszakadunk a mindennapi világunkból, a saját életünkből, talán föléje is emelkedünk, de nem azért, hogy rálássunk, hanem hogy elszakadjunk tőle és megéljük a pillanatot.

E kiállítási mód ugyanakkor az ismeretszerzés és a tapasztalás eszközeként is funkcionálhat. Ekkor ugyan talán elmarad az átélés intenzív pillanata, de az ismeretek és a tapasztalatok gazdagodása kárpótolhatja a látogatót. A múzeumi szcenírozás ugyanis elképzelhetővé teszi a múltat, felfoghatóvá a történéseket. A szemléltetés révén ugyanis megszülethet megértés és bővülhetnek az ismeretek. Egy fölépített bombatölcsér látványa révén például, mint amilyet a hanaui múzeumban lehetett látni, fel tudjuk fogni, el tudjuk képzelni, milyen ereje lehetett egy bombának.[37]

Fotók

Általános vélekedés, hogy a fotónak a kiállításon szereplő többi tárggyal szemben különleges státusza van, még pedig azért, mert egyszerre lehet történeti forrás, s egyszerre lehet az installáció része (pl. illusztráció).[38] Azonban a többi tárgytípus esetében is hasonló a helyzet. Egy festmény, egy régészeti lelet, egy iparművészeti tárgy néha forrásértéke miatt szerepel a kiállításon, máskor azonban csak egy elmesélt történet illusztrációjaként. Egy Carravaggio-festmény kiállítása szólhat arról, hogy a 16. században mit jelentett a test és az érzékiség, de lehet, hogy csak illusztrációként szolgál egy művészettörténeti kérdés bemutatásához.

Ugyanakkor a fotónak mégiscsak különleges státuszt biztosít, hogy *a látogatók a valóság közvetlen tapasztalásának a lehetőségét látják benne*. A valóság közvetlen lenyomatát. Bekezdések sorozatát nyithatnánk meg arról, hogy ez valóban így van-e. Látogatói szemszögből nézve azonban nem sok értelme lenne vitatni e tényt. Ugyanis ma már nem kérdés, hogy a fotók rá tudják venni az embereket arra, hogy "azt higgyék, hogy a reális világot látják".[39] A fotóra tehát a múlt közvetlen megtapasztalását lehetővé tevő médiumként tekintenek sokan, még ha Susan Sontag "a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlék[ának]" tartja is.[40] Úgy tűnik azonban, hogy a pótlék működik. Talán főleg azért, mert a fotó nem pusztán a valóság értelmezése, hanem nyom is, "a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk".[41] Susan Sontag e gondolata rávilágíthat arra, miért van kitüntetett szerepe a fotóknak a háborúról és az erőszakról szóló kiállításokon is. Azért, mert azt a benyomást/látszatot keltik, hogy közvetlenül beleláthatunk a háború és az erőszak működésébe. A fénykép ugyanis "nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz".[42] Rögzíti a valóságot. A kiállításokon rendszerint az elhelyezés módja, a körülöttük lévő tárgyak és a mellékük helyezett szövegek által ér-

---

[36] GUMBRECHT, *i. m.*, 85.

[37] http://www.bo.de/lokales/kehl/neue-ausstellung-kehl-und-der-erste-weltkrieg

[38] BEIL, *i. m.*, 10.

[39] HAGEN, *i. m.*, 495.

[40] Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Bp., 1981, 174.

[41] Uo.

[42] SONTAG, *i. m.*, 105.

telmeződnek, illetve kapnak magyarázó erőt. S ezzel megint elérkeztünk a múzeumok legnagyobb ígéretéhez, hogy képesek kielégíteni az emberek jelenlét utáni vágyát.

Ha mérlegre kellene tennem, hogy a szcenírozás vagy a fotó képes-e inkább "a jelenlét előállítására", s arra, hogy egy pillanatra rést nyisson a múltra, s ezáltal teret adjon a történeti tapasztalatnak, akkor az utóbbira szavaznék. Minden bizonnyal azért, mert az előbbi soha nem lehet teljesen életszerű. E bemutatási mód leginkább a panoptikumokéra emlékeztet, melynek története az élethű ábrázolásért folytatott küzdelemről szól, arról, hogyan lehetne minél életszerűbbé tenni a bábukat, hogyan próbálták meg világítás és hangok segítségével minél hatásosabbá, élettelivé tenni a jeleneteket. A múzeumok épp így igyekeznek a technika nyújtotta lehetőségekkel minél életszerűbbé tenni a kiállításokon fölépített jeleneteket. Kérdés azonban, hogy *az életszerűség életközelséget is jelent-e*, vagyis képes-e háborút és erőszakot elszenvedő emberek hangját meghallhatóvá, tekintetét pedig láthatóvá tenni. A fotó bizonyosan képes erre. Alfredo Jaar fotóművész sok művét szentelte az 1994-es ruandai népirtás áldozatainak. A genocídium 100 napja alatt majdnem egymillió tuszi és hutu vesztette életét. Ha rákeresünk az interneten, több ezer fotót találunk e szörnyűséges történetről: halomba gyilkolt emberek, koponyákkal pózoló katonák, a túlélőkön mély sebnyomok és zokogó emberek. Közvetlenül tudósítanak a mészárlásról, a szenvedésről és a túlélők fájdalmáról. A fotókat nézegetve megdöbbenünk, felháborodunk, együttérzés támad bennünk és azt kérdezzük, hogyan történhetett mindez meg. A képek áradata azonban elsodorja ezeket is, talán mert érzéketlenné lettünk a szenvedésre és a fájdalomra, annyi hasonló képpel találkozunk ugyanis naponta. Ráadásul a hírek és a reklámok, a tragédiáról szóló tudósítások és a humoros vagy erotikus képek sokszor egymás mellett kapnak helyet. Egyszerre látjuk meg a különböző tematikájú és hangulatú képeket. Vagyis nemcsak ahhoz vagyunk hozzászokva, hogy a képek gyorsan áramlanak, a képkockák között szinte csak asszociációs kapcsolatok vannak,[43] hanem ahhoz is, hogy minden látványosság, hogy mindenre ráömlik az élmény, az érdekesség és a szórakoztatás mása. Talán ezért is hat olyan intenzíven és mélyrehatóan a szemlélőre Alfredo Jaar *The Eyes of Gutete Emerita* című képe,[44] ami egészen más, mint a fent említettek. A fotón nem látunk halottakat, sem a szeretteiket sirató embereket, sem koponyahalmokat, sem pedig soha nem gyógyuló sebeket, csak egy olyan asszony szemét látjuk, akinek végig kellett néznie családja lemészárlását. A szemeket látjuk, melyek tanúi voltak a borzalomnak, melyeken keresztül az agyba eljutottak a szerettei meggyilkolásának a képei, melyek túlélték a szörnyűséget és őrzik a történteket. Amikor a látogató elolvassa a szempár mellé helyezett kis világító dobozba elhelyezett szöveget, ami a család és az asszony történetét meséli el, és visszatekint a szemekre, majd újra a szövegre, majd újra a szempárra, végül talán már csak Gutete Emerita szemét látja. A néző minden bizonnyal elképzeli a borzalmat, amit átélt, a fájdalmat, amit érzett, de azzal is szembesülnie kell, hogy a szempár ugyanolyan, mint az övé, hogy mind a ketten, nemcsak Emerita, hanem ő is tanú.

Könnyen gondolhatnánk, hogy a fotók különleges jelentősége csak a valóság-közvetlenség hitéből következik. Azonban ennél több tényezőtől függ, hogy képes-e egy kép a neki szánt üzenet átvitelére. Egyrészt jelentős szerepe van a megszólítás módjának: mennyire hatásos, sokkoló, vajon kapcsolódik-e hozzá szöveg, ami behatárolja az értelmezés körét vagy épp ellenkezőleg szabadon értelmezhetünk? Felráz-e, feltár-e vagy szuggesztív is, szinte be-

[43] ALMÁSI, *i. m.,* 243–246.

[44] http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html

leégeti magát az életünkbe és az emlékezetünkbe? Másrészt nyilvánvalóan függ attól is, hogy milyen a néző, a látogató műveltsége, vannak-e ismeretei az ábrázolt témáról. Ugyanakkor elgondolkodtató Barthes meglátása, aki szerint egy sokkfotó a háttér pontos ismerete nélkül is meggyőző erejű lehet.[45] Harmadrészt függ attól is, hogy nézői hitelesnek fogadják-e el a kontextust, amiben bemutatják.[46] Esetünkben hitelesnek látják-e a kiállítást és az intézményt, ahol megrendezték. A múzeumokat a látogatók hiteles helynek tekintik, annak ellenére is, hogy az utóbbi években kételyek fogalmazódtak meg ezzel kapcsolatban.[47] A humán tudományokban és az értelmezés végtelenségének, lezárhatatlanságának a kérdésében járatlan látogatók mindig megdöbbennek azon, hogy egy történelmi eseményt többféleképp lehet értelmezni. Azt kérdik, de akkor hol az igazság. A múzeumok a közvélekedés szerint magukban hordozzák a garanciáját ennek, olyan helyek, ahol objektív módon mutatják be a történelmet. Ezért a látogatók igaznak fogadják el a múzeumban látottakat. Nem támad bennük kétely a kiállításon bemutatott és értelmezett tényekkel és magával az értelmezéssel szemben. *Nem közvetítőként gondolnak ugyanis a kiállításra, hanem ablakként, amin keresztül átláthatnak a valóságra, bekukucskálhatnak a múltba*. Azt azonban nem érzékelik, hogy e gesztusukkal továbbra is fölhatalmazzák a múzeumokat az igazság megmondására. S talán maguknak a kiállítások készítőinek a kételyeit is eloszlatják azáltal, hogy a múzeumok tudományos tekintélye és intézményes fölhatalmazottsága hitelesíti tevékenységüket. Mindez ráirányítja a figyelmet a múzeumok felelősségére és az önreflexió szükségességére, ehhez persze inspiráló és hiteles szakmai közeg kellene a vezetéstől a gyűjteménykezelőig.

Művészeti alkotások

A művészeti alkotásoknak kiemelt szerepe van a háborúval és az erőszakkal foglalkozó kiállításokon is. Egyrészt "ábrázolhatják" ezeket,[48] másrészt olyan élményekben részesíthetik a látogatókat, melyek az érzékek számára is megidézhetik, milyen lehetett félni, rettegni, a szeretteink közé vágyni, a fájdalmat elviselni, a bajtársak elvesztését elfogadni, milyen lehetett, amikor a földbe beásva először kellett a közeledő tankokkal szembenézni. Az előbbi esetében egy, elsősorban a látás által értelmezhető, *a nézőtől függetlenül létező alkotásról*, az utóbbi esetben *csak a befogadók aktív részvételével megszülető, többféle érzéket igénybe vevő művészi munkáról* van szó.

Az elsőre példa lehet Heinrich Hoerle *Bildnis der unbekannten Prothesen* című munkája, amit a wuppertali múzeum *Das Menschenschlachthaus, Der Erste Weltkrieg 1914 bis 1918 in der französischen und deutschen Kunst* című kiállításán állítottak ki. A képen három emberalak látható, kettő profiból, karuk protézisben végződik, egymás felé nyújtják, a leegyszerűsített fejformán belül két fekete forma van. Az egyik koponyára emlékeztet, a másik egy gázálarcmaszkra, csak épp a hátsó agy felől van a légszűrő. Kettőjük közt egy harmadik alak ül. Leginkább egy játékmackóra hasonlít, noha látható, hogy emberi alak. A lábai csonkoltak, körfűrészre emlékeztető korongban végződnek, az egyik karja hiányzik, a másikra egy tőrszerű képződményt szereltek, ami lehet tőr, de lehet az ujjak funkcióját ellátó protézis is. A

---

[45] Vö. BARTHES, *i. m.*, 55–58.

[46] Vö. Michael KUNCZIK, *Massenkommunikation*, Köln, Wien, 1977, 133–146.

[47] Thomas THIEMEYER, *Geschichtwissenschaft: Das Museum als Quelle = Joachim Baur hg. Museumanalyse, Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 2010, 73–94.

[48] Vö. RÜSEN, *i. m.*, 126–127.

kép hátterében az égkék mezőben világít a hold. Az egyetlen, ami ép és kerek. A festmény egyszerre utal a test megcsonkítására és egyszerre elgépesítésére vagy elgépiesedésére. A játék mackó-ember alak a kiszolgáltatottságra, a játékszerré válásra. A háború géppé és eszközzé tesz. Ezért áldozat az ember, s nem azért, mert elveszíti a végtagjait és nyomorékká válik – üzenheti Hoerle festménye a látogatónak. E kép szemlélésekor és "értelmezésekor" lényegtelen, hogy szemlélője mit tud az első világháború katonai és politikai eseményeiről. A műalkotás nem információkkal akarja gazdagítani a látogatót, hanem emberi szempontból érzékelhetővé tenni a háború és az erőszak következményét.

Érdemes mindezt összevetnünk egy fotóval, amin két katonát lehet látni. Az egyiküknek térdtől nincs meg a bal lába, két botra támaszkodva tud csak menni. A másiknak tőből hiányzik mind a két lába. A kézére helyezett, görgőkkel ellátott eszközzel tud csak mozogni. Úgy tűnik, hogy (a fotó kedvérért) mosolyognak, de ebben nem lehetünk teljesen biztosak, mert nem néznek a kamerába. Egyikük lehajtja, a másik elfordítja a fejét. A fotót látva megborzong a látogató, mert közvetlenül szembesül azzal, hogy halál, nyomor, családok szenvedése és életek megnyomorítása a háború. Együttérzés és részvét kél benne annak ellenére is, hogy annyiszor látott már ilyet. A hírekből ugyanis ömlenek rá az erőszak képei. Hoerle festménye ennél sokkal összetettebb és felkavaróbb értelmezésre hívja. Megidéz egyéni sorsokat, de megidéz hatalmi mechanizmusokat is, melyek által az ember eszközzé válik. A fotón nem szembesül vele a néző, hogy talán ő is csak egy eszköz. A festmény esetében azonban nem kerülheti el az ezzel való szembenézést és számvetést. A fotó megnyitja a látogató előtt a múltat, de be is zárja. A festmény azonban nincs tekintettel az időre. Ekkor, itt és most kérdezi meg, eszköz akarsz-e lenni.

A művészeti alkotások másik formája lemond a háborús tárgyak, sorsok és szituációk megjelenítéséről. A tapasztalatra helyezi a hangsúlyt. Nem a művészi tapasztalatra, hanem az emberire. Abból indul ki, hogy az emberi reakciók és érzéki tapasztalatok véges számúak, vagyis *a háború és erőszak által kiváltott érzelmi és érzéki ingereket más eszközökkel is ki lehet váltani*. Az egyik példa Tania Bruguera cím nélküli installációja és performansza (Kassel, 2002). A látogatók egy sötét térben haladtak, majd hirtelen éles fények gyúltak, egyenesen a szemükbe világítottak. A sötétben bizonytalanok voltak, aztán szemük megszokta a fény hiányát, majd hirtelen, miden átmenet nélkül, a szemükbe csapódott az éles fény, talán fájt is, s közben földhöz csapódó csizmák és fegyverek hangját hallották. Mindezt erőszakként élhették meg. A művész azt feltételezte, hogy a tájékozódás képtelensége, a teljes bizonytalanság és az erőszak átélése intenzív szomatikus tapasztalatként raktározódik/hat el a résztvevők emlékezetében.[49] Azért a feltételes mód, mert a látogatók kétféle reakcióját lehetett megfigyelni. Voltak, akik megdöbbentőnek, kegyetlennek és alig kibírhatónak élték meg, s voltak, akik a megdöbbentés színházaként értelmezték.[50] Egy másik, a "látogatókat" bevonó műalkotás a háború civil áldozatainak állított emléket Európa több városában. Ötezer arctalan jégfigura olvadozott a városok terein található lépcsőfokokon. Várták az enyészetet, ami az egyiknél előbb, a másiknál később következett be. Senki nem tudhatta, melyik lesz a következő áldozat. Két jégfigura beszélget egymással, majd az egyiknek hirtelen lebillen a feje és lassan eltűnik. Néle Azevedo, brazil szobrászművész azoknak szeretett volna emléket állítani,

[49] http://www.taniabruguera.com/cms/145-0-Untitled+Kassel+2002.htm

[50] Vö. Beil, i. m., 15.

"akikről eddig kevés emlékmű készült".[51] Különös csavart adott az installációnak, hogy névtelen önkéntesek segítségével valósította meg. Mit üzen az installáció? Egyrészt azt, hogy nemcsak a hősök a hősök, hanem a mindennapi, a könyvekben, a filmeken meg nem örökített emberek is, másrészt, hogy az emlékezés egyszerre közösségi és egyéni feladat.

Új utakon

Az első világháborús kiállítások között vannak olyanok, melyek számot vethettek a fentiekkel. És levonták a következtetéseket.

Úgy tűnik, tisztában vannak a látvány megnövekedett szerepével, ami a hatásos térszervezésben és a szokásostól eltérő vitrinek használatában mutatkozik meg. De tisztában vannak azzal is, hogy a látvány önmagában kevés. E kiállításokba belépve nem lepődik meg a látogató. Szokatlan és különös a látvány, nem megszokottak a tárlók és a különleges grafikai megoldások, e hatáselemeket azonban el is várta, mert ilyenhez szokott hozzá. Azon azonban igencsak meglepődhet, hogy a tárgyak a *lehető legegyszerűbb módon* vannak kiállítva, nem is kiállítva, csak elhelyezve. A kiállítás rendezői minden különösebb hókuszpókusz nélkül egymás mellé fektették, állították vagy függesztették a tárgyakat. Annak a törekvésnek a jelét látom ebben, hogy a látvány ne uralkodjon el a tárgyakon, a szöveg ne mondja meg, mit kell gondolnom, s a kiállítás ne csak érzelmileg érintsen meg, hanem gondolkodtasson is el. A megszokott és a szokatlan keverésével épp ezt érték el.

A tárgyak puritán elhelyezése arra is utal, hogy *a látogatók kreativitására, képzeletére és asszociációs képességére szerettek volna építeni*. A kiállítási tér kialakítása és a szokatlan vitrinek fölkeltik az érdeklődést, de aztán azzal szembesül a látogató, hogy neki kell megmondani, mit is üzennek a kiállított tárgyak: az egyenruha, a gázálarc, a katonai felszerelések, az igénytelen evőeszközök, orvosi ládák... Csak egymás mellé vannak helyezve. Nincsenek segítő képek, nincsenek értelmező jelenetezések. Csak a tárgyak, a képzelet és a személyes emlékek. Legyenek ez utóbbiak a családi emlékezetből, olvasmányokból, filmekből vagy a gyerekkori katonásdiból származók. A Péronne-i első világháborús kiállítás erre példa. Vitrinjei a járószint alá vannak süllyesztve. A tárlók üvege a járólapok magasságában helyezkedik el. Ennyi a kiállítás különlegessége. A tárgyakat csak elhelyezték bennük. Mégis hat, megfogja a látogatókat. A kiállításról a következőket írják a *Nagy Háború blog* szerzői: "Mindenféle maszatos üvegtárlókban kiállított darabokkal ellentétben ezekhez *közel* lehetett kerülni, viszonyt lehetett velük létesíteni. Óriási befogadói élményt jelentett a „»de hisz ezeket akár meg is lehetne érinteni«" felismerés, amitől persze rögtön működni és hatni is kezdett az egész. Ami még nagyon *érdekes* és újszerű volt (kicsit *morbidan* hangzik, de nagyon *stílszerű* is), hogy minden egyenruha a földre volt kiterítve."[52] Nem volt szcenírozás, nem használtak erős fényeffektusokat, nem vették körül a tárgyakat ütős képekkel. Talán épp ezért érezhették úgy a blog szerzői, hogy közel lehetett kerülni a tárgyakhoz, mintha nem lett volna közvetítő közeg. A vitrinek úgy néztek ki, mint egy szekrény, amilyenbe otthon mi is pakoljuk a dolgainkat. Annyi különbséggel, hogy a kiállításon a föld alá volt süllyesztve minden: a tárgyak, a lelkesedés, a kiábrándulás és a halottak. A kiállítást megnézve talán csak annyit kérdeztek a látogatók, hogy a történelem valóban az élet tanítómestere-e.

---

[51] http://neleazevedo.com.br

[52] http://nagyhaboru.blog.hu/2012/03/07/nyugaton_a_helyzet_7;

A VELENCEI CHIESA DEGLI SCALZI AZ OSZTRÁK BOMBÁZÁS UTÁN, 1915. OKTÓBER 24.
A Venezia si difende (Velence megvédi magát 1915-1918) című kiállítás
(2014. szeptember 13. – 2015. január 11.) darabja
Velence, La Casa dei Tre Oci
Fotó: Tommaso Filippi

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Kérgek

Három apró kéregdarabot helyeztem egy papírlapra. Néztem őket. Néztem őket, miközben arra gondoltam, a nézés talán majd segít kiolvasni valamit, ami sosem volt megírva. Úgy néztem a három apró kéregfoszlányt, mint egy ábécé előtti írás három betűjét. Vagy, talán, mint egy megírandó – de vajon kinek megírandó? – levél elejét. Most látom, hogy akaratlanul is olyan irányban helyeztem el őket a fehér lapon, mint ahogyan az írott nyelvem is halad: mindegyik „betű" bal oldalon kezdődik, ott, ahol a körmömet a fa törzsébe mélyesztettem, hogy letépjem a kérget. Majd jobbra bomlik ki, mint valami nyomorúságos áramlat, egy megszakadó út: kibomló barázdák, a túl hamar szétmálló kéreg anyaga.

Ezt a három foszlányt egy fáról téptem le néhány héttel ezelőtt, Lengyelországban. Három időfoszlány. Az időm maga is foszlányokban: egy darab emlékezet, ez a meg nem írt va-

---

* A 2015-ben Theodor W. Adorno-díjjal kitüntetett Georges Didi-Huberman (1953) francia filozófus, művészettörténész, a párizsi EHESS (Társadalomtudományi Egyetem) professzora. Fő kutatási területe a kép esztétikája, a képelmélet, az ikonográfiai hagyomány alkalmazhatósága, a képi fordulat, a művészettörténet és művészettudomány módszertana. Magyarul eddig *Csillagrepedés / Beszélgetés Hantaival* című kötete jelent meg (Ford. Seregi Tamás, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013), illetve részletek *A hisztéria feltalálása* című könyvéből (*Enigma* Hisztériák című száma, *Ex Symposion)*. A *Kérgek* című kötete 2011-ben jelent meg a Les Éditions de Minuit-nél.

lami, amit megpróbálok kiolvasni; egy darab jelen, itt, a szemem előtt, a fehér lapon; egy darab vágy, a megírandó levél, de vajon kinek?

Három foszlány, szürke, szinte fehér felülettel. Máris korosak. A nyírfa jellemzője. Visszacsavarodva foszlanak szét, mint egy elégett könyv maradványai. Belülről még mindig – akkor, amikor ezt írom – testszínűek. Erősen tapadtak a fa törzséhez. Ellenálltak a körmöm kaparásának. A fák is ragaszkodnak a bőrükhöz. Elképzelem, ahogy e három kéregfoszlány mindkét oldala az idő múlásával szürke, szinte fehér lesz. Megőrzöm, elrakom, elfelejtem majd őket? És ha igen, levelezésem melyik borítékjában? Könyvtáram melyik polcán? Mit gondol majd a gyerekem, amikor, halálom után, rábukkan ezekre a maradványokra?

Birkenau nyírfái: a fák – a *Birken* jelentése ‘nyírfa’, *Birkenwald* ‘nyírfaerdő’ – adták a nevét annak a helynek, amelyet az auschwitzi tábor vezetői, mint tudjuk, elsőként is az európai zsidó lakosság kiirtásának szántak. A *Birkenau* szóban az *au* végződés pontosan azt a mezőt jelöli, ahol a nyírfák nőnek, a szó tehát a *hely* mint olyan jelölője. De – már – a szó is jelöli magát a *fájdalmat,* mint ahogy arra egy barátom, akivel ezekről a dolgokról beszéltem, felhívta a figyelmemet: az *au!* felkiáltás németül a szenvedés legspontánabb kifejeződésének felel meg, mint az *aïe!* franciául vagy az *¡ay!* spanyolul. Mély, gyakran borzalmas hangzása a szavaknak, amelyek könyörtelenül hordozzák gyötrelmeinket. Lengyelül úgy mondják: *Brzezinka*.

A nyírfák tipikus fái a szegényes, sivár vagy köves-sziklás talajnak. „Pionír növénynek” nevezik, mert gyakran alkotják az első fás növénytársulást, amellyel az erdő a rekettyés pusztát megkezdi benépesíteni. Nagyon romantikus fák, amelyek árnyékában számtalan szerelmi történet, számtalan költői elégia zajlik, például az orosz irodalomban. A birkenaui nyírfák árnyékában – ugyanazokról a fákról van szó, amelyeket lefényképeztem, hiszen a mérsékelt éghajlati területen harminc évig élő nyírfa itt, lengyel földön ellenállóbb, és száz évig vagy annál is tovább elél – visszhangzott az a több ezer dráma, amiről csupán néhány, félig

kifakult kézirat tanúskodik, amelyeket a hamuba rejtettek a *Sonderkommando* tagjai, azok a zsidó foglyok, akiknek a holttestek elégetése volt a feladatuk, és akikre szintén halál várt.

Egy szép, júniusi napon sétáltam Birkenau nyírfái között. Nehéz volt a levegő. Meleg volt, virágzott a természet: ártatlan, nyüzsgő, csökönyösen ontotta magából az életet. Méhraj táncolt a fák körül. Szláv nyelveken a nyírfa a tavaszi megújulással függ össze, neve a fákban újra szétáramló nedvet idézi. Oroszországban június elején tartják a „zöld hetet", amikor a nemzeti fa, a nyírfa termékenységét ünneplik. A nyírfa a kelta naptárban is az első fa: állítólag a bölcsesség szimbóluma.

Hogyan hat majd ez a fény fürkésző tekintetemre? Hogyan hat majd tekintetemre, amely – amikor már nem fürkészett többé – a földet bámulta, vagy a fák távoli csúcsa felé nézett?

Az ókorban, majd a középkorban a nyírfakérget írásra használták. Mindenfelé fa, tégla, cement és drótkerítés magaslik ezen a helyen, ahol egy fehérre mázolt, halálfejes fadeszka várja az idelátogatót. 1945 óta – amióta ez a figyelmeztetés már semmi azonnalit nem jelent – a fekete-fehér festék lepattogzott, mint egy nyírfa kérge. De még ma is jól kivehető, és vele együtt kivehető az idő is, amely felemésztette. Néhány eredeti szögnek nyoma veszett, nemrégiben csavarozhatták vissza a táblát korszerű csillagcsavarral.

Egy vasárnap reggel nagyon korai óráján érkeztem az auschwitz-birkenaui komplexumba, amikor még szabad a belépés – milyen különös melléknév, ha belegondolunk, pedig ez az a melléknév, amely minden pillanatban értelmet ad életünknek, melléknév, amelytől óvakodnunk kellene, ha túlságosan szembeötlő helyen olvassuk, mint például a hírhedt bejárat kovácsoltvas feliratán *Arbeit macht frei* –, pontosabban, amikor a látogatás még nincs kötelezően egy idegenvezető felügyeletéhez kötve. A fém forgóajtó – pont ugyanolyan, mint a metróban – egyelőre nyitva állt. A több száz *audio guide* mind sorban a szekrényre akasztva. A

„mozgáskorlátozottak" folyosója még zárva. A nemzeti nyelvű táblák – *Polski, Deutsch, Slovensky* – mind elrendezve a polcokon. A *Kino* terme egyelőre üres.

Itt-ott újabb táblák: kis zöld nyíl a falon a forgóajtó mögött, nyíl mint felszólítás, hogy ne térjünk el a kötelező haladási iránytól, zöld mint a nyírfalevél, vagy mint egy jelzés, hogy „szabad" az út. Táblák, hogy irányítsák az emberáradatot, mert annyira, annyira sokan vannak mindenütt. Elolvasom még a *Vorsicht* ('Vigyázat!') szót, rajta egy piros villám, amit a *Hochspannung* és a *Lebensgefahr* szavak követnek, vagyis 'Magasfeszültség' és 'Életveszély' (amivel, természetesen, a halál veszélyét jelzik). De ez a *Vorsicht* szó ma egészen másképp hangzik számomra: inkább mint felhívás, hogy nézzünk *(Sicht)* a tér „elé" *(vor),* az idő „elé" *(vor),* sőt mintha az oka lenne annak, amit látunk (mint a *vor Hunger sterben*, 'éhen halni' kifejezésben). Ez az ok, vagy „eredeti dolog" *(Ursache),* amelynek folyvást a hatékonyságát kutatjuk, hogy megértsük a táborok „dolgát".

További táblák bukkannak fel mindenfelé: síremlékek, ahogy mondják, fekete hátterükből fehér – háromnyelvű, lengyel, angol és héber – szövegek domborodnak ki. Vagy azok a jól ismert, prózaibb jelzések, mint a „belépni tilos", a csöndet kérünk, a tilos fürdőruhában sétálni, dohányozni, ételt vagy italt fogyasztani (a képen egy hamburger és egy nagy pohár Coca-Cola látható pirossal áthúzva), ne használják a mobiltelefonjukat, ne sétáljanak bekapcsolt rádióval, ne húzzák a bőröndjüket a tábor területén, ne közlekedjenek babakocsival, bent a blokkokban ne használjanak vakut és videokamerát, hagyják a kutyát a bejáratnál.

Az auschwitzi tábornak ezt a barakkját kereskedelmi árusítóhellyé alakították: útikönyveket, kazettákat, tanúságtételeket, pedagógiai kézikönyveket árulnak a náci koncentrációs táborok rendszeréről. Sőt még egy elég közönséges képregény is kapható, amely, úgy tűnik, egy női fogoly és egy tábori őr szerelméről szól. Auschwitz mint *Lager,* a barbarizmus helye mára minden kétséget kizáróan kulturális hely lett, Auschwitz mint „állami múzeum", és ezzel

nincs is semmi baj. Az egyetlen kérdés, hogy a barbarizmus helye milyen jellegű kultúrának vált emblematikus helyszínévé.

Úgy tűnhet, egy a „barbarizmus helyének" – Auschwitz mint egykori tábor – kontextusában zajló, az életért, a túlélésért folytatott küzdelem, valamint egy „kulturális hely" – amely ma Auschwitz állami múzeumként – kontextusának a továbbélés[1] kulturális formáiról szóló vitája összemérhetetlen egymással. Pedig igenis összemérhetők. Bizonyos kultúra tette ugyanis lehetővé a barbarizmus helyét – hiszen mindazok, akik több millió ember életének megtagadásán munkálkodtak, fizikai és szellemi erőfeszítés árán gondolták ki, szervezték meg és működtették ezt a helyet –: egy bizonyos antropológiai és filozófiai kultúra (például a faj), politikai kultúra (például a nacionalizmus), sőt esztétikai kultúra által (ami miatt lehetett például olyat mondani, hogy az egyik művészet „árja", míg a másik „degenerált"). A kultúra tehát nem hab a történelem tortáján, hanem még mindig és továbbra is olyan összeütközések helyszíne, ahol döntésekben és tettekben, bármily „barbárok" vagy „primitívek" is legyenek azok, maga a történelem ölt alakot és válik láthatóvá.

A szögesdrót közelében sétáltam, amikor leszállt mellém egy madár. Pontosan mellém, ugyanakkor: a másik oldalra. Lefényképeztem, gondolkodás nélkül, bizonyára megérintett a kerítésre fittyet hányó állat szabadsága. Bizonyára átsuhant az agyamon Eva Bulová 1942-es, pillangókat ábrázoló rajzainak emléke is, a tizenkét éves kislányé a theresienstadti táborból, akinek 1944. október elején itt, Auschwitzban kellett meghalnia. De ma, ahogy nézem a képet, teljesen más dologra leszek figyelmes: a háttérben a tábor magasfeszültségű szögesdrótja fut, a fém már sötétlik a rozsdától, és másképpen „csavarodik", mint az előtérben futó párja. Az utóbbi – világosszürke – színe értésemre adja, hogy nemrég húzták fel.

[1] Georges Didi-Huberman különbséget tesz 'túlélés' *(survie)* és 'továbbélés' *(survivance)* között, erről lásd még Georges Didi-Huberman, *Essayer voir,* Les Editions de Minuit, Paris, 2014, 19.

Összeszorul a szívem, ahogy megértem ezt. Ez azt jelenti, hogy a hátsó szögesdrótot Auschwitz mint a „barbarizmus helye" (a tábor) állította fel az 1940-es években, míg az előtérben láthatót Auschwitz mint „kulturális hely" (a múzeum) húzta fel nem olyan régen. Milyen okból? Így akarták irányítani a látogatók áradatát, szögesdrót mint *couleur locale?* „Felújítani" szerették volna a kerítést, amely tönkrement az idővel? Nem tudom. De azt érzem, hogy a madár két, félelmetesen különváló temporalitás közé szállt le, tér és történelem egyazon parcellájának két, alapjaiban eltérő felhasználása közé. A madár – tudta nélkül – barbarizmus és kultúra közé szállt le.

A híres „kivégzőfal", Auschwitzban, a 10-es és a 11-es blokk között található. Az utóbbi földszintjén rendeztek be egy kisebb SS „szolgálati termet", amely a katowicei Gestapo büntetőbíróságaként működött, valamint helyiségeket, ahol a foglyok a kivégzésüket várták: ezek, mint mondják, „rekonstruált" helyiségek. Az alagsorban voltak a *Stammlager* vagy 'főtábor' börtöncellái (a *Stamm* szó valójában a fa törzsét jelenti, így valaminek a lényegét vagy a genealógiai kapcsolatát jelzi, mint a *der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* kifejezésben, 'nem esik messze az alma a fájától'). A fal tetején még látni a fűtés csőrendszerének maradványait. Látni a szűk cellákat is, ahol a foglyok, megfosztva mindentől – élelemtől, levegőtől, fénytől –, éhen és szomjan haltak.

A „kivégzőfal" *(Erschiessungswand),* amelyet „halálfalnak" is hívtak, valójában fekete színű volt. Cement-, homok- és fatáblákból állt, olyan anyagokból, amelyek megakadályozzák a golyók visszapattanását. Ez a fal, amelyet most látok – ahová egyesek fehér kavicsot, mások sírkoszorút, művirágot vagy vallásos képet helyeztek –, egy bevonatba, gipszbe vagy folyékony cementbe kevert, szürke szálakból álló építmény. Mint valami szigetelőanyag vagy talán színházi fal. Fájó érzés – hiszen itt egyetlen felirat sem tájékoztat annak a valóságáról, amit látok –, hogy Auschwitz falai nem mindig az igazságot mondják.

Fájó érzés látni a tábori blokkokat – a 13-astól a 21-esig – „nemzeti pavilonná" alakítva, mint a Velencei Biennálén, amelyet éppen akkor tartanak, amikor bejárom ezt a helyet. A falak itt még inkább hazudnak: amint a blokk belsejébe lépek, semmit sem láthatok abból, amilyen valójában volt egy blokk, mivel az egészet kiállítótérré „alakították". A lengyel pavilon a nagy oktatótablóival és a nemzeti nyomatékkal; az olasz pavilon belső, csavaros felépítése, mintha dekoratív képzelőerőre lenne szükség a történelmi üzenet közvetítéséhez; a francia pavilon „forgatókönyvével", amelyet Annette Wieviorka jegyez, „színpadtechnikájával", „írásmódjával", a falon kirajzolódó, felesleges árnyalakjaival, Christian Boltanski művét imitáló installációjával és Claude Lanzmann *Shoah* című filmjének hirdetésével. Nagyobb szükség van Annette Wieviorka könyveire a könyvesboltban vagy Claude Lanzmann filmjére a mozitermekben, mint valaha. Minden kulturális hely – könyvtárak, mozitermek, múzeumok – a világ bármely tájáról hozzájárulhat Auschwitz emlékezetének megalkotásához, ez magától értetődik. De mi a helyzet abban az esetben, amikor Auschwitznak éppen a saját maga helyén kell elfelejtődnie ahhoz, hogy olyan fiktív hellyé váljék, amelynek feladata az Auschwitzra való emlékezés?

Birkenauban teljesen más a helyzet. Itt szinte már nem is léteznek falak. De a méret nem hazudik, és hallatlan erővel – a sivárság, a borzalom erejével – ragad magával. A föld sem hazudik. Míg Auschwitz egyre inkább elmúzeumosodik, Birkenau alig több egy régészeti lelőhelynél. Legalábbis ez tűnik elő, amikor a még megmaradt látnivalót nézi az ember, ott, ahol szinte minden elpusztult: például a megtört, megtépázott, bemetszett, szétnyílt föld esetében. Repedezett, hasított, sebzett föld. A történelem által szétzúzott, porrá aprított föld. Üvölteni való föld.

Egy ilyen hely azt várja látogatójától, hogy időnként elgondolkodjék saját nézésének aktusán. Észrevettem, egy idő után, hogy testemnek egy bizonyos tartása – alacsony termet,

bármiféle szemüveg dacára is rövidlátó szem, egy bizonyos alapfélelem – arra ösztökélt, hogy inkább a földön található dolgokat nézzem. Valami bennem maradhatott egy nagyon régi – talán helyesebb lenne úgy mondani: gyerekes – félelemből, hogy elesem. De egy bizonyos szégyenre való hajlamból is, ezért egyenesen nézni számomra sokáig ugyanolyan nehéznek – valóságos bátorság kellett hozzá –, mint amilyen megkerülhetetlennek bizonyult. Ennek következményeként, szinte természetes módon, kialakult bennem egy olyan észrevehetetlen gesztusrendszer, amely sokkal inkább összpontosítja, mintsem tágítaná látómezőmet. Így aztán felvettem a szokást, hogy átalakítsam ezt a dolgokkal szembeni általános félénkséget, ezt a menekülésvágyat vagy késztetést, hogy fenntartsak egy örökös, lebegő figyelmet mindannak a megfigyelésére, ami a földön található: az első dolgok, amelyeket meglátunk; dolgok, amelyek az „orrunk előtt" hevernek; földhözragadt dolgok. Mintha az előrehajlás, hogy jobban lássak, abban segítene kissé, hogy jobban végiggondoljam, amit látok. Birkenauban a történelem bizonyára erősebben nehezedett a vállamra, ami a szokásosnál kicsit jobban hajlított a testtartásomon, és döntötte előrébb a fejemet.

Birkenauba mentem tehát. Mint oly sokan – a több ezer turista, több ezer zarándok vagy a néhány száz túlélő, illetve a magukat olykor túlélőknek képzelő turisták –, magam is „meglátogatom" az ember ellen elkövetett emberi gonoszság jelképes középpontját. Mi értelme ennek? És mi értelme megírni? Hiszen oly sokáig nem éppen arról voltam meggyőződve, hogy mindez elképzelhetetlen számomra? Miközben olyan egyszerű repülőre szállni Varsóig, elvonatozni Krakkóba, buszra szállni Auschwitzig, majd eljönni a múzeumi kisbusszal Birkenauba. Bár a holokauszt halotti nyilvántartásaiban mintegy nyolcszáz Huberman nevű személy szerepel, én nem „visszatérek" Auschwitz-Birkenauba, mint ahogy azt jogosan mondja Paula Biren, a tábor egyik túlélője Claude Lanzmann kamerája előtt: „Akartam, sokszor. De mit látnék? Hogyan nézzek szembe ezzel? Hogyan térhetnék vissza, oda, látogatóba?"

Átléptem tehát a kapun, amely egykor a pokolba vezetett, és amelyen túl ezen a vasárnap reggelen olyan békés és csöndes volt minden. Felmentem a legnagyobb őrtoronyba. Lefényképeztem a szelekciós rámpára néző ablakot. Henri barátom, kísérőm – akinek rendíthetetlen szelídsége miatt szántam rá magam végül, hogy megtegyem ezt az utat – állította, hogy hallotta, amint azt mondom: „Ez elképzelhetetlen." Ezt mondtam, természetesen, ezt mondtam, mint mindenki más. Ugyanakkor, ha tovább kell írnom, néznem, kereteznem, fényképeznem, mutatnom a képeimet és végül végiggondolnom mindezt, azt pontosan azért teszem, hogy kihangsúlyozzam egy ilyen mondat hiányosságát. Inkább úgy kellene mondani: „Elképzelhetetlen, tehát el kell képzelnem, mindennek ellenére." Hogy legalább valamit, legalább a legkisebb részét elképzeljük annak, amit tudhatunk.

Néztem, elképzelhetetlen volt, ugyanakkor annyira egyszerű is egyben. Ahogy észrevettem, ott, a szelekciós rámpát – a szemközti úton egy csoport szétszóródott látogatóval –, átéreztem az egykori valóság elképzelhetetlenségét (a szelekciók tragédiáját), miképpen az egykori nézőpont elképzelhetetlenségét is (ahogy az SS-őr, ugyanebből az ablakból, szemmel tartja az eseményeket, hogy minden rendben zajlik-e). Ami elképzelhetetlen, az a lehetetlenség, hogy az áldozatok világosan maguk elé képzeljék az elkövetkező néhány percet, amely beteljesíti – felégeti – sorsukat. Vagy az SS-őr tagadása, hogy emberként képzelje el ezeket a férfiakat, nőket, gyerekeket, akiket a távoli magasból figyelt. De ma, számomra ezen a papírlapon, bárki számára egy történelemkönyv előtt vagy Auschwitz területén, muszáj nem leragadni a képzeletnek eme végességénél, amely végesség – a hazugságokon és a brutalitásokon *keresztül* – épp a náci megsemmisítő rendszer egyik legnagyobb stratégiai erejét képezte.

Onnantól kezdve gyakorlatilag vaktában fényképezni kezdtem mindent. Először is valamiféle sürgető érzés hajtott előre. Azután pedig nem akartam ezt a helyet jól körülhatárolt tájképek sorozatává alakítani. Végül, bármiféle precíz komponálás gyakorlatilag – technológiai érte-

lemben – tiltva volt számomra, ugyanis a déli nap nyomasztó fénye – amelynek erejét vagy inkább ólmosságát a felhők mintegy kiemelték az égen – meggátolt abban, hogy bármit is ellenőrizzek a digitális gépem apró képernyőjén.

De mi a horizont Birkenauban? Mi a horizont egy olyan helyen, amelyet azért hoztak létre, hogy minden reményt elpusztítson? A horizont először is ez a sivár pusztaság – ma sivár, akkor zsúfolásig telve halálra rémített emberekkel –, amelyet az őrtornyok fognak közre. Messze, a távolban, az erdő fáinak lombkoronáiból egy egyenes rajzolódik ki. Ehhez meg kell kísérelni a legtávolabbra szegezni a tekintetünket, túl a tábor elektromos kerítésén: arra a helyre, amelyet – mint mondják – a természet „újra birtokába vesz", ahol létezik jog az emberek számára, amelynek tagadását éppen ez a hely oly sikeresen vitte véghez. De a horizont itt legelőször is a szögesdrót vízszintes vonalai – körülbelül mintegy húsz soron –, amelyek, bárhol is vagyunk, szemmagasságban kerítik be a látványt, csakúgy, mint az életet.

Szögesdrót húzza, vonalazza, karistolja, satírozza, karcolja az egész teret. A vízszintes vonalak, ellentétben a fényképezőgép optikájának perspektivikus egyeneseivel, nem azt segítik elő, hogy az ember bemérje magát, hanem hogy mindenről lemondjon. Ez a horizont tehát túl van minden irányon és iránytalanságon. Ez egy hazug horizont, ahol a messzeségre való nyitás a szögesdrótok kíméletlen határvonalába ütközik. Egy börtönnel ellentétben – amely, elméletileg, egy jogilag meghatározott tér, és amelynek határvonala átlátszatlan falakban materializálódik – a birkenaui tábor a jog tagadásában annál is inkább zárt, hogy kifelé vizuálisan „nyitott".

Ma, amikor szinte már minden elpusztult – nevezetesen a krematóriumok, amelyeket az SS-ek robbantottak fel 1945. január 20. és 22. között, pontosan a Vörös Hadsereg első katonáinak 27-i érkezése előtt –, sokkal inkább a még mindig meglévő fabarakkok, a kimagasló kerítéspóznák és a lerombolt épületek maradványai jelentik Birkenau horizontját. Ezért bír olyan különös fontossággal a föld az idelátogató számára. Egy régész szemével kell nézni: a vegetáció hatalmas emberi mészárlás nyomait őrzi; a négyszögletes alapok és téglahalmok a tömeges elgázosítás egész borzalmát magukon hordozzák; az abnormális helynevekben – mint „Kanada", „Mexikó" – rejlik a matériaként, átalakítandó hulladékként kezelt emberiség racionális feldolgozásának egész őrült logikája; a békés, mocsaras felületeken hevernek a megszámlálhatatlan meggyilkoltak hamvai.

MARCZISOVSZKY ANNA fordítása