

egyetem tulajdonában; ma a Babeş–Bolyai Tudományegyetem egyes tanzékeinek birtokában van az a részük, amely még nem semmisült meg.

Az EME tehát eleinte enciklopédikus múzeumként jött létre, illetve a felajánlásoknak köszönhetően ilyen jellege lett. Úgy tűnt, hogy a 20. században az enciklopédikus múzeumok idejéért múltnak nyilvánítottak, de az EME már a kezdetektől fogva specializálta gyűjteményeit, és a kiállítást, megjelenítést a megfelelő intézményekre bízta. Egyedül a tulajdonjoghoz ragaszkodott, a gyűjtemény viszont már létrejött pillanatában különböző, a professzionalizálódás útjára lépett intézményekhez került. A restitúció a fentebbiek fényében nyilván nem lenne egyszerű feladat, hiszen a gyűjtemények ma tulajdonképpen azoknál az intézményeknél vannak, amelyek szakmai felelőssége alá tartoznak. Az már más kérdés, hogy az intézmények mennyire kontextualizálják anyagukat, mekkora hangsúlyt fektetnek egy olyan jelentésadási mechanizmus létrehozására, amely a gyűjtemények történetét is kiállíthatónak tételeznék.

Frazon Zsófia szerint a nemzeti múzeumok története és a nyilvánosságban elfoglalt helyük általában két tényező köré szerveződik: az egyik a politikai/ideológiai szemlélet, a másik a tudományos/közművelődési stratégia megvalósítása.¹⁹ Véleménye szerint „a nemzeti kultúra fogalmának és eszközkészletének muzealizálódása, kutatási tárgyá válása, illetve az identitástermelésben betöltött intézményi szerep megváltozása a kortárs nemzeti intézmények fő stratégiai közé tartoznak”.²⁰ Ennek fényében roppant érdekes kiállításokat lehetne szervezni az említett intézmények szinte mindegyikében annak alátámasztására, hogy a 19–20. században hogyan változott a nemzeti kultúra jelentéstartománya egy többnyelvű és különböző államokhoz tartozó terület esetében. Erre sajnos eddig még nem láthattunk kísérleteket, bár mindenik intézményben megkezdődött az általuk őrzött anyag feldolgozása és kontextualizálása. Az 1990-ben újjáalakult EME újrakezdte az építkezést, természetesen teljesen más súlypontokkal: a könyvtár- és kéziratár dinamikusan fejlődik, különböző képadományok is érkeznek, ám a 2010-ben kapott zömök sárkány egyedisége és ebből fakadó szenzációs mivolta mégis arra hívja fel a figyelmet, hogy a gyűjtési, kiállítási stratégiák időközben megváltoztak.

19 FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás*, Gondolat, Budapest, 2011, 44.

20 *Uo.*

Áfra János

A TEXTUALITÁS SZEREPE A MÚZEUMI ÉLMÉNYBEN

A múzeumi szövegformák a térbeli mozgások irányításának és a látványelemek érthetővé tételének eszközei, amelyek nélkül aligha képzelhető el hagyományos értelemben vett kiállítás. Ahogy a történeti, úgy a képzőművészeti tárlatokon is a befogadás folyamatát meghatározó szervezőelemként vannak jelen a különféle szerepű és minőségű textuális elemek, amelyek a munkák értelmezését, az anyag szélesebb kontextusba helyezését és belső összefüggéseinek megvilágítását segítik. A vizuális művek által keltett impulzusok hatására néha hajlamosak vagyunk meglepedezni erről a dimenzióról, pedig jelentős hozadéka lehet annak, ha a műkritika a tárlat komplexumát nem egyszerűen műtárgyak sorozataként értékeli, hanem szöveges és képi elemek hálózatoként, s következetesen reflektál azokra a textusokra, amelyek a munkák közé, mellé vagy akár magukba a művekbe kerültek.

Egy tárlat bejárásakor a művészek nevei, a kiállításcím, az értelmező alcímek, a nagyobb tárlatokon a teret kisebb részekre tagoló szekciónevek, a kiállítás belső összefüggéseinek megértését segítő, egyben az értelmezést erősen manipuláló kurátori és alkotói koncepció-leírások, kapcsolódó dokumentumok, idézetek, a falakon vagy akár a lábunk előtt feltűnő szöveges irányjelzők, a munkák elnevezései vagy a felületekre került különböző szerepű írások vezérlik a befogadói figyelmet. De szövegalapú előismereteink akkor is alapjaiban határoznák meg a műértelmezési folyamatot, ha a textualitás közvetlenül sem jelek sorozataként, sem fragmentumok szintjén nem jelenne meg a kiállításon megteremtett térbeli szituációban. A kulturális szocializáció által adott (például zsidó-keresztény vagy hindu) szöveg-hagyományra (mondjuk a Bibliára vagy a Védákra, valamint az ezek nyomán született elképesztő mennyiségű irodalomra) vonatkozó, az alkotó és a befogadó tudását közös horizontra helyező, írásokon alapuló ismeretek kulcsszerepet játszanak az ikonológiai és ikonográfiai összefüggések felismerésében. Most nem célunk ez utóbbi kérdéskör vizsgálata, ehelyett azokra az installációs és alkotói megoldásokra koncentrálunk, amelyek a közvetlenül

megjelenő textusok sokrétű jelentéslétesítő erejét (fel/ki)használva hatnak a múzeumi szituációban.¹

Itt van mindenekelőtt a kiállítási látványt megelőző és egyben megelőlegező cím. Ez teszi lehetővé a helyspecifikusan elrendezett műcsoport azonosítását, megnevezését, egyúttal pedig valamiféle támpontot ad a látogatónak arra vonatkozóan, hogy mire készüljön, hogyan közeleltsen a berendezésre kiválasztott térbe helyezett műalkotás-együtteshez. A kiállítás bejáratánál lévő cím léptet be abba a sajátos közegbe, amit a kurátorok létrehoztak a hely által adott lehetőségek és a választott munkák függvényében, a kísérszövegek segítségével. A tárlat címe a berendezett múzeumi vagy alkalmi kiállítóhelyen a művészeti kommunikáció kulcsmondataként funkcionál, mely lényegileg határozza meg, miképp nézzünk a miliő részét képező tárgyakra, illetve a munkák halmazára.

Az irodalmi művek befogadását is megelőzi és meghatározza a cím által adott első benyomás, ezért felmerül a lehetősége, hogy azonos funkciót tulajdonítsunk a kiállításcímeknek, mint az irodalmi munkák elnevezésének. „Minden irodalmi alkotás úgy fogható fel, hogy két egymáshoz társított szövegrészből áll, az egyik a mű fő része, a teste (tanulmány, regény, dráma, szonett), a másik a címe; e két pólus között kering az értelem villamos árama; az egyik rész rövid, a másik hosszadalmasabb (megeshetik ugyan, hogy a költő kedvtelésből visszajára fordítja ezt az arányt egy-egy oldalon, de az egész kötetre nézve mindig helyreáll e nagyságrendi viszony); ehhez hasonlóan a festészeti mű is mindig úgy mutatkozik meg számunkra, mint a vászonra, táblára, falra vagy papírra festett kép és a cím egymáshoz való társítása, még akkor is, ha ez utóbbi üres, kitöltésre vár, ha csupa talány, ha nem több az egyszerű kérdőjelnél.”² Michel Butor a festett kép és a cím viszonylatának leírásához az irodalomban keresi a párhuzamot, de nem vet számot a nagyságrendi eltéréssel és azzal a lényeges különbséggel, hogy az irodalmi művet mindig megelőzi a címe, míg a festmény elnevezése elé bekerül az olvasást megelőző látvány azonnalísága, a kép és a szöveg szinkronicitása. Viszont ami így végbemegy egy kétdimenziós mű

1 Vö.: „A múzeumokban a jelentések nincsenek maguktól, és nincsenek önmagukban, hanem a *display* során állnak elő, a különféle technikai és elméleti megfontolások alkalmazásával.” FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás. Az újrajzolás terei*, Gondolat, Budapest, 2011, 22. A szerző a történeti kiállításokkal foglalkozik, de megállapítja a képzőművészeti tárlatokra is érvényes.

2 Michel BUTOR, *A szavak a festészetben*, ford. HOFFER János, Corvina, Budapest, 1986, 12–13.

megismerésekor, nem történhet meg a tér egészére vonatkoztatva, a tárlat címének asszociációs tere ugyanis mindig megelőzi a bejárással megszerezhető látványt, tehát a befogadási folyamat ebben az esetben tényleg hasonlatos az irodalmi mű pretextus-textus viszonya által irányított megismeréshez. A kiállítás címének az ad kiemelt szerepet, hogy az adott tárlat műtárgyai és szövegei számára egyaránt fő vonatkoztatási pontként szolgál. A cím és az alcím által kijelölt keretrendszerhez mérten nyeri el helyét az anyag egészében egy-egy műtárgy, s az értékelését, megértését az is befolyásolja, hogy mennyire illeszkedik a részint textuálisan tájolt közegbe. Az esetleges alcím általában a talányosabb főcím kibontását, árnyalását szolgálja; a pontosabb meghatározás vagy éppen valamifajta sejtetés által megkönnyíti annak a körülhatárolását, hogy milyen tematika alapján kerültek egymás mellé a művek, illetve hogy mi vár ránk az adott kiállításon.

Gyakori, de nem szükségszerű, hogy a kiállítóterbe érkező látogatót egyéni vagy páros tárlat esetén a név/nevek, az azt követő cím, illetve az alcím után egy néhány mondatos kurátori vagy alkotói koncepció és/vagy életrajzi leírás indítja útjára, csoportos tárlat esetén pedig a művészek neveiből álló lista is feltűnhet, amely a szakmában járatos látogatóban újabb elvárásokat ébreszt, ha egy-egy név képes vizuális formanyelveket is felidézni benne.

A nagyobb méretű kiállítások egyes szekcióinak határán a műtárgyak szemlélését megszakítva, mintegy választóvonalat képezve újabb – kisebb műcsoportokat összefogó – címek és/vagy leírások is értelmezik a válogatás alapelveit, illetve – a tárlat alapsajátosságaitól függően – a tematika, pályaszakasz, művészettörténeti korszak vagy műfaji kategória sajátosságait. Ami viszont szinte sosem marad le a falakról: az alkotók neve és az egyes művek vagy sorozatok címe, amely általában közvetlenül a műtárgyak mellé kerül.

Szövegek várnak ránk az egyes műtárgyak körül is – különösen ha kortárs művészeti projektek bemutatása a cél –, amelyek olykor maguk is dokumentumok, máskor a fotók vagy videóanyagok mellett másodlagosnak tetsző, de valójában lényegi szerepű leírások, melyek lehetővé teszik a jelentéstudajdonítást, a szélesebb kontextus meghatározását. Előfordulnak ekphrasziszszerű leírások is, melyek a kiállítóterben gyakorlatilag rekonstruálhatatlan mű hiányát jelzik, és bár felidéznek, egyúttal a megismételhetetlenségre is felhívják a figyelmet. Az öninterpretációnak az a direkt formája, amely a munkákat magyarázó leírásokként gyakran megjelenik a kiállítóterekben, valószínűleg csak

a képzőművészetben magától értetődő szokás, s ez bizonyára azzal magyarázható, hogy az utóbbi évtizedekben óriási kognitív szakadék keletkezett az új irányzatokkal lépést tartó művészek kifejezési nyelve és a komolyabb művészeti képzés nélkül szocializálódott emberek ismeretei között, amely csak didaktikus magyarázó leírásokkal látszik áthidalhatónak.³

Általában a képi és szöveges tartalmak közti oszcilláció határozza meg az értelmezési folyamatot: azonosítjuk a művet, bemérjük a határait, lesz egy összbenyomásunk, majd elolvassuk a címet, esetleg a további leírásokat, melyek újrakontextualizálják a műről szerzett első tapasztalatokat, ha pedig továbbhaladunk, a többi kép és szöveg részben az előbbiekhöz mérten válik értelmezhetővé. A kép-szöveg viszonyt jelentősen bonyolítja, amikor maguk a művek is textusok hordozói, ám a továbbiakban csak néhány kortárs magyar képzőművészeti munkát említünk majd erre példaként, miközben azt tesszük próbára, mennyiben hasznosítható egy irodalomelméleti belátás a múzeumi befogadás- és értelmezésvizonylatok leírásához.

A genette-i transztextualitás elmélete⁴ szempontokat kínál a művek szöveges összefüggéseinek megértéséhez,⁵ sőt talán támpontot adhat a tárlatokon megjelenő szövegek átfogóbb rendszerezéséhez is. Genette a textuális transzcendencia egyik fajtájának tartja a transztextualitást, amely a különféle művészi szövegek és szövegrészek közötti viszonyt jelenti, míg a másik általa említett kategória, az extratextualitás a szöveget a szövegen kívüli valósággal köti össze. Bár Genette az elméletet elsősorban az irodalmi művek viszonyrendszereinek értelmezésére dolgozta ki, ettől még egyéb szövegek vizsgálatára is alkalmas lehet, s mivel egy kiállítás lényegében maga is tagolt szöveg- és képstruktúráként nyilvánul meg, akárcsak a könyv, e hatékony elmélet próbára tétele logikus lépésnek látszik. Hogy az analógia érvényes, azt éppen a kortárs művészeti megnyilvánulások erősítik meg leginkább: számtalan képi

3 Ebben a jelenségben persze a múzeumok felvilágosító-pedagógiai funkciójának hagyománya is megnyilvánul.

4 Vö. GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Monika, Helikon 1996/1–2., 82–90.

5 A muzeológiában van is példa ennek az alkalmazására: Uwe Wirth az irodalmi kiállítások elemzéséhez hívja segítségül a textus (könyvben: a főszöveg) és a paratextus (kötet esetén: cím, lábjegyzet, tartalomjegyzék stb.) megkülönböztetést, valamint az utóbbi gyűjtőfogalomhoz csatlakozó epitextust, amely olyan kapcsolódó szövegekre vonatkozik, amelyek a könyvtárgy anyagi egységén kívül vannak. Wirth szerint ezek az epitextusok (levél- és naplórészletek, eredeti interjúk) adhatják az irodalmi kiállítások tárgyait. Vö. Uwe WIRTH, *Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?*, ford. LÉNÁRT Tamás = *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2012, 278.

elemeket nélkülöző, csak textuális struktúrákból álló nyomtatott kiadvány létezik, de a kiállítások között is találunk olyanokat, amelyekről ugyanez mondható el. A kiállítási szövegek vizsgálatakor tehát joggal ismerhetjük fel a transztextuális kapcsolatok különféle típusait – bizonyos megszorításokkal az intertextualitás, a metatextualitás, az archi-textualitás, a hypertextualitás fogalma vagy éppen a paratextualitás analógiájával létrehívható terminus is alkalmas lehet a múzeumi szövegek elemzésére. Ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy ezek a kiállítási szituációban érvényesíthető terminusok nem szigorúan elkülöníthető kategóriákat jelölnek, sokkal inkább egy összetett viszonyrendszer aspektusainak megragadását, az összefüggések feltérképezését szolgálják, de talán a műkritikai diskurzusban való alkalmazásuk sem volna felesleges.

Az előbb említettek közül a paratextus terminus kiállítási közege való alkalmazhatósága tűnik a legkevésbé magától értetődőnek, hiszen Genette fogalomrendszerében a főszöveghez képest kiegészítő szerepű írásokat tekinti paratextusoknak: a címetek, bevezetőket, mottókat, jegyzeteket stb.⁶ Éppen azokat a szövegformákat tehát, amelyek egy tárlat munkáit képesek keretbe ágyazni. Valamennyi, a kiállítási tárgyakat övező szöveg úgy viszonyul a bemutatott műcsoporthoz, ahogy a paratextusok egy könyv főszövegéhez. Mivel azonban a kiállítások esetén a térbeli mozgáshoz kötött vizuális élmény az elsődleges, az előbbi terminus analógiájára érdemes itt inkább paraimagókról beszélni, tehát olyan szövegekről, amelyek a tárlat műtárgyaihoz mérten, részben azok tagolásának és megnevezésének céljával, de bizonyos értelemben maguk is képként nyilvánulnak meg.⁷ Ugyanakkor úgy tűnik, mi nagyobb szerepet tulajdoníthatunk a paraimagóknak a maguk kontextusában, mint amelyet Genette tulajdonít a paratextusoknak a kötetbeli szerepüket tekintve, bár ő is „az olvasóra gyakorolt hatás egyik kiváltásos helyének” tartja ezt a szövegkapcsolati formát, s egyúttal „megválaszolatlan kérdések tárházának” is nevezi,⁸ utalva például a címek által felkeltett elvárások gyakori elbizonytalanodására. A képzőművészetben is gyakori jelenség, hogy a szöveg enigmatikussága alig oldható fel, de itt a mű címének megismerése nem kiindulópont, a cím a képző-

6 Genette paratextusnak tekinti az illusztrációkat is, hiszen a kötet szintjén gondolkozva a képek járulékos szerepben tűnnek fel, míg esetünkben épp fordítottan tűnhet a helyzet, ám a kiállítás műtárgyai a szövegek hiányában sokkal kevésbé maradnak azonosíthatók és értelmezhetőek, mint az irodalmi művek az illusztrációk nélkül.

7 A szöveg képpé válását regisztrálhatjuk befogadói tapasztalatként.

8 GENETTE, *I. m.*, 84–85.

művészeti tárgy látványa után, csak utólagosan jelenik meg, s mozdítja el, szűkíti vagy tágítja az első látáshoz társuló értelmet. Egy irodalmi mű szinte mindig olvasható, azaz érthető marad a paratextusok nélkül, s Gottfried Boehm képiségfogalma felől nézve persze a képzőművészeti cím is csupán külsődleges konvenciók révén tapad a műhöz,⁹ a gyakorlatban mégis megnyugvást hozó értelmezői kulcsként számít a befogadó a paraimago megjelenésére, hiszen sokszor még az ikonográfiai vagy ikonológiai tudás sem képes eltüntetni azt a bizonytalanságot, amit a név és cím hiánya kelt. W. J. T. Mitchell-lel érthetünk tehát egyet, aki a vizuális kultúra szélesebb körének viszonylatában tekint a műértelmezés gyakorlatára.¹⁰ Tény, hogy a képek esetén a címadás, sőt még az aláírás is történetileg kialakult és formálódott konvenciók¹¹ – a látástudás és kép-szöveg viszony értelmezése pedig történetileg, valamint a képfelfogások különbsége jegyében folyton átíródik –, ám a múzeumi gyakorlatban ma szükségszerű, hogy ezeket a műtárgy részeként értékeljük.¹² A kortárs kiállítási tér összetett kép-szöveg viszonylatai a nevek és címek láthatóvá tételének igényén alapulnak.

A transztextualitás másik típusát azok az esetek adják, amikor egy korábbi szöveg részletében vagy egészében egy újabb szövegbe építve jelenik meg. A régebbi műre irányíthatják a figyelmet az idézőjellel és akár forrásmegjelöléssel is ellátott szó szerinti idézetek, a plágiumként (is) definiált jelöletlen idézetek, valamint a legkevésbé explicit célzások is.¹³ Genette e három, a korábbi szöveg tényleges jelenvalóvá tételére építő utalási technikát az intertextualitás fogalmával fogja egybe. A kiál-

9 „Semmi sem tűnik magától értetődőbbnek, mint a képek »tartalmát« nyelvileg tisztázni és a verbális nyelv eszközével kifejezni. Ez az eljárás masszív előfeltevéseken alapszik.” Boehm éppen a nem nyelvi irányultságú képhermeneutika megalapozásán munkálkodik, szerinte a képi tartalmakat meg kell szabadítani a nyelviséggel összefüggő reprezentatív funkciótól. Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, Athenaeum 1993/4., 90. Vö. Gottfried БОЕХМ, *A nyelven túl – Megjegyzések a képek logikájához*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, L'Harmattan, Budapest, 2006, 42.

10 Margaret DIKOVITSKAYA, *Interjú W. J. T. Mitchell-lel*, ford. KHANDAN-ARANY Timea – KONDACS Zoltán – SERMANN Eszter, Apertúra 2013. tél, <http://uj.apertura.hu/2013/tel/interju-w-j-t-mitchell/>.

11 A középkorban és a reneszánsz idején például csak a legnevesebb alkotók szignálták képeiket, ám az egyházi és udvari megbízások számának csökkenésével előtérbe kerültek a kisebb táblaképek is, és elterjedt a kereskedők általi műértékesítés, közben pedig elterjedtebbé vált a szignálás. Vö. BURTON, *I. m.*, 56–69.

12 Az avantgárd festészet képviselői gyakran leplezték le a címadás konvencionálisát azzal, hogy a munkákhoz elvont sorozatcímeket társítottak, vagy egyszerűen sorszámozták és/vagy cím nélkül hagyták a képeket. Az ő gyakorlatuk nyomán ez persze mind a mai napig bevált eljárás.

13 GENETTE, *I. m.*, 83.

lítóter is több módon hívhat létre hasonló szövegviszonylatokat. A képzőművészeti intertextusok felidézhetik azt a vizuális munkát, amelyre formanyelvükben vagy gondolatiságukban reagálnak, máskor meg éppen az kelt termékeny feszültséget, ha a cím az értelmezési térbe von olyan munkákat is, amelyekre a mű pusztán látványa alapján biztosan nem gondolnánk. Utóbbi jellemző Birkás Ákos konkrét művészettörténeti referenciákkal játszó munkáira is. Ez a címadási technika a kubista kompozíciókat idéző *Csendélet gitárral és pipával* (2009)¹⁴ elnevezésű képpel jelent meg művészetében. A festmény valójában egy afgán menekült asszony portréja. A címet részint a háttér stilizált épületei és a középteret kitöltő, geometrikus alakzatokkal díszített lepedők magyarázzák. A színes bőrű, bebugyolált alak egyébként a stilizáló európai tekintet számára akár indiánnak is tűnhet, s a címbeli pipa is részben ezt a „félreértést” erősíti meg. A képzőművészeti intertextusok bírhatnak ugyanakkor irodalmi előzménnyel is, mint ahogy az Csontó Lajos *Még nem elég* (2005)¹⁵ című installációjában történik. A mű egy négy oldalról képekkel megvilágított, a folyamatos mozgás látszatát keltő gömb formájában idézi fel Váci Mihály azonos című versét, miközben szavanként villan fel a pergő képsorok – szemek, bolygók, utak, sínek, úszó figurák – alakjaira vetítve két mondat, amely nem szószerinti idézet a versből, inkább valamiféle átjelés: „még nem elég az irgalom, még nem elég az oltalom”. Itt a cím szintjén tehát a genette-i értelemben vett plágiummal, míg a műbe épített szövegek szintjén célzással találkozunk, de ez utóbbi esetén talán még pontosabb volna a Váci-szöveg dekonstrukciójáról beszélni. A kommunista éra idején sokáig a kötelező tananyag részét képező patetikus vers a heroikus emberi cselekedetek tétjét hangsúlyozza a mondatindító refrénként használt „nem eléggel”, míg az installáció szövegében az „irgalom” és az „oltalom” inkább az isteni kegyelemre helyezi át a hangsúlyt. Mintha a kozmikus távlatokba táguló képsorok is az emberitől vennék át a hangsúlyt: az ember a képsorokban csak úszó alakként idéződik meg, mint a sodrás-hoz mérten mozogni képes lény, ami a proletárköltészeti előzmény tudatában ironikus gesztusnak tűnik.

A harmadik típus a metatextualitás avagy kommentár, tehát az a kapcsolat, amely ahhoz a szöveghez köti az adott írást, amelyről beszél, az

14 *A festő dolga – Birkás Ákos (2006–2014)*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. október 12. – 2015. február 8.

15 *Vicces sztori – Csontó Lajos kiállítása*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2013. március 10. – 2013. június 2.

viszont nem szükséges, hogy meg is nevezze a régebbi szöveget. Birkás Ákos két, a sajtófotók eszköztárából inspirálódott olajképe¹⁶ is egy Ország Lili-festményt, illetve annak címét, egyben pedig az Ország-életmű főmotívumát idézi fel. Az ugyanazon jelenetet apró eltérésekkel megidéző képpár egyik része ráadásul szöveges tartalmakkal egészül ki, ami a festőelőd számára is fontos kifejezőeszköz volt. Mindkét Birkás-kép előteréből két csadort viselő nőalak néz felénk, a háttérből pedig egy világos ruhában, fedetlen fejjel és alkarokkal álló, nevető lány tekint hátra. Már-már didaktikusnak hat ez a fajta szembeállítás a két női állapotnak, különösen, amikor észrevesszük, hogy a szöveges, *Fallosznak „lenni”* (2012) című munkán a feminista filozófusnő, Judith Butler sorrai olvashatók, melyek Jacques Lacan nőkről szóló elméleteit bírálják. *A falnál* (2011) című festményen szinte ki is van égve a hátsó nőalak, stilizált, nem szervesül a képbe, ami mintegy jelzi a nők efféle szabadságának arab világbeli irrealitását. A későbbi, ironikus című *Fallosznak „lenni”* esetén viszont egészen realiztikus a figura: rózsaszín ruhában van, vonásai és bőrszíne pedig nyilvánvalóvá teszik, hogy arab. Amíg nem lépünk egészen közel a képhez, az angol feliratok olvashatatlanok, a mű felületét keresztülszelő szabálytalan vonalaknak tűnnek, mégis ezek magyarázzák a két festmény közt észrevehető másik fontos különbséget is, mégpedig azt, hogy a *Fallosznak „lenni”* című munka képi tere kitágul, mintegy szimbolikusan jelezve a szabaddá vált nő lehetőségeinek növekedését. Másrészt viszont a háttérben tovább fut a fal, ami talán arra utal, hogy ez a szabadság mindig csak relatív lehet, esetleg éppen azzal képez korlátokat, hogy a bejáratott kulturális reflexeket kisiklatja. Birkás kommentáló szavai is felhívták rá a figyelmet a debreceni életmű-kiállításon, hogy a második munkát Ország Lili *Nő fal előtt* (1956) című festménye inspirálta, s mint tudjuk, Országnál az egész életművet meghatározó szerepe volt a fal szimbólumának, illetve később a falszerű felületeknek, ahogy a szöveges elemek képbe építésének is. Birkás a feliratok dekoratív funkcióját sokkal kevésbé használja, a két életmű közti kapcsolat viszont izgalmas, különösen így, hogy Birkás kiállítása ugyanabban a térben kapott helyet, ahol egy évvel korábban Ország Lili retrospektív tárlata¹⁷ is látható volt, a Birkást inspiráló képével együtt. Ebben az értelemben tekinthetjük Birkás képpárját az Ország-műhöz készült kommentárnak, s egyúttal

16 *A festő dolga – Birkás Ákos (2006–2014)*.

17 *Körkörös romok – Ország Lili kiállítása*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2013. augusztus 18. – 2014. január 19.

metatextuális gesztusnak Birkás címadását és a képbe épített idézet alkalmazását.

A hypertextualitás Genette értelmezése szerint olyan kapcsolat, amely egy szöveget (hypertextus) valamely korábbi írásműhöz köt (hypotextus) a transzformáció (másutt: egyszerű/közvetlen transzformáció) vagy az összetettebb imitáció (másutt: közvetett transzformáció) által.¹⁸ Az intertextualitással párhuzamosan a transzformáció izgalmas megnyilvánulására ismerhetünk például Hegedűs 2 László *2könyv* (2007) című installációjának¹⁹ terjedelmes falszövegében,²⁰ amely „egy Esterházy- és egy művészkönyv” „szövegtengerparton” játszódó történetét meséli el, a posztmodern szövegépítkezés Esterházy Péter által is kedvelt technikáit mozgósítva. Az *Egy kékharisnya főljegyzéséből* került a Hegedűs 2-műbe ez a szövegpanel: „Az én mondataimnak más a valósághoz való viszonya, majdnem hogy fordított, mint ami normális. Nem leírom a valóság egy részét, és akkor ellenőrzöm magamat, hogy jól dolgoztam-e, hogy ezek a mondatok valóban leírják-e ezt a valóságot, hanem mondatokat eszkábálok, és a mondataim valóságát ellenőrzöm azon, hogy megnézem, van-e a világban olyan rész, amely megfelel ennek a leírásnak. Ez egy más viszony, amely lényegében azt állítja, hogy én csak a nyelvet tekintem valóságnak, és mindent nyelvnek tekintek. Vagy még inkább: az egyetlen dolog, amit komolyan veszek, az a nyelv.”²¹ A szövegdarab a forrásmű címét csupán lábjegyzetben adja meg, az idézőjel és a pontosabb forrásadatok hiánya pedig nem konkretizálja, hogy mettől meddig tart az átvett idézet, így ez az intertextus az idézés és a plágium határára kerül. Ez is hozzájárul a sajátos szövegvilág megképződéséhez, amit a genette-i értelemben vett imitációként azonosíthatunk, hiszen a Hegedűs 2 munkájában feltűnő hypertextus az Esterházy-szövegekre jellemző nyelvi működést idézi fel, s a hypotextus nélkül aligha létezhetne. Az installációban a szöveget hordozó hatalmas vörös fal előtt különböző méretű fehér karakterek – tizennygy betű és egy szám – hevernek elszórtan; rajtuk kívül egy focilabdát tartó,

18 GENETTE, I. m., 86, 88.

19 *Képpraxisok – Hegedűs 2, Lévy, Váli*, Műcsarnok, Budapest, 2014. december 13. – 2015. február 1.

20 A szöveg megjelent lábjegyzetekkel ellátott próza folyóirat-publikációként a Műútban, s ebben a kontextusban már korántsem tűnik annyira terjedelmesnek, hiszen csak egyetlen oldal: HEGEDŰS 2 László, *Két könyv*, Műút. 2011/23., 40; <http://www.muut.hu/korabibilapszamok/023/hegedus2.html>.

21 Hegedűs 2 pont azt a részt idézi itt, amit egy korábbi katalógusa élére emelt ars poetikaként. Kovács Péter, *Hegedűs 2 Lászlóról*, *Mozgó Világ* 2002/2.; <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00026/febr17.htm>.

szintén fehér, szemüveges kislány emelkedik a betűhalmaz fölé, valamint a legnagyobb H betűn egy fekete holló tűnik fel. Az elszórt karakterek közt három E, három H, három T, két F, két L és egy I betű található, valamint egy, a szerző nevét is két részre bontó karakter, a 2-es szám. Úgy tűnik, nem egy szőrejtvényről van szó. Még ha ki is rakhatunk szavakat a karakterekből (például „le”, „fel”, „tehet”, „te”, „lehet”, „tele”, „telhet”), azok aligha fűzhetőek össze egyetlen szemantikailag értelmes mondattá. Annál izgalmasabb, ha megnézzük a karakterek mennyiségi eloszlását: három olyan betű van, amely háromszor szerepel a sorozatban, kettő olyan, amely kétszer és egy, amely egyszer, ugyanakkor van egy szám is. A szöveg egyes részletei pedig arra készítetnek, hogy jelentőséget tulajdonítsunk ennek. „Szeptember 11., még mindig sehol, ti tegyetek úgy, mintha azok lennétek, mi meg majd elhisszük, »1x1 az egy, 2x2 az kettő«”²² – a végén egy hivatkozással, s a lábjegyzetben ezt olvassuk: „Mickey Mouse Mítos”. Mintha egy mítosz lenne maga a falra került történet is, de kinek/minek a mítosza? A főszöveg Mickey Mouse-szerű kezeket és lábakat tulajdonít az installációban morajlással is megidézett szövegtenger mellett sétáló Esterházy- és művészkönyvnek, ez utóbbi pedig azt mondja később: „Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy számoló bűvész. 1x1 volt a neve. Mikor számolt, akkor láthatatlanná vált. Hol volt, hol nem volt.”²³ Nem lehet véletlen, hogy a mű egyetlen, a térbe helyezett száma a 2, és az egyetlen olyan betűje, amely egyszer jelenik meg a szövegtengert idéző betűhalmazban, az I, hiszen ez utóbbi a lehető legegyszerűbb betű, egyetlen vonás, amely ráadásul számot is jelölhet, a legegyszerűbb számot, az 1-est, s éppen ez a kettős természet kapcsolja vissza a szöveghez a karaktert. Az „1x1 az egyet” követő „2x2 az kettő” matematikailag téves következtetés pedig mintha egy másfajta logikára, a karakterek nyelvi működtethetőségére helyezné át a hangsúlyt. Bár a New York-i terrortámadás hónapja és napja is megemléődik, a szöveg belső összefüggésrendszerében legfeljebb a felhőket vélhetjük rejtett utalásnak. 2011. szeptember 11-e így csak távoli sejtelem marad, amire az installációban a fehér betűk közé keveredett fekete holló utal alig észrevehetően, valamint talán az, hogy a madár nevét is indító elfektetett H, amin ül, eldöntött kettős toronyként értelmezhető, utalva ezzel a sokáig New Yorkot szimbolizáló ikertornyokra.²⁴ Mindezen nyelvi rétegek és összefüggések hozzájárul-

22 HEGEDŰS 2, I. m., 40.

23 Uő.

24 A H tekinthető továbbá két összekötött római egyesnek is, ami szintén a szövegben előkerült alapszámokkal hozza összefüggésbe a karaktert.

nak a matematikusból lett író Esterházy életművére tett hypertextuális utalások összetettségéhez.

Az architextualitás az ötödik és egyben utolsó itt tárgyalt transztextuális kapcsolati típus, amely az előbbiekhöz hasonlóan segítségünkre lehet a kiállítási térben feltűnő szövegek értelmezésében. Alapvető rendszerbeli viszonyokat határoz meg, összekapcsolva az azonos műfajú korábbi munkákat az aktuálisan jelenlévővel. A képzőművészetben ilyen, amikor a műtárgy címében vagy akár csak a tárgyleírásban konkrét műfaji megjelölést olvasunk. Bak Imre emblemikus szöveges munkái közül is több kapott műfajmegjelölő címet. A művész a legegyszerűbb vizuális elemekhez társít a képmező megfelelő részein olyan szavakat, amelyek csoportként a címben megidézett dolog látványára utalnak. Ilyen a négy feliratos négyzetet („EAR”, „EYE”, „MOUTH”, „NOSE”) egy nagyobb négyzetbe rendező *Portrait (Portré, 1972)*, valamint a piros kört („SUN”), kék négyzetet („RIVER”) és zöld háromszöget („MOUNTAIN”) felirattal ellátó *Landscape (Tájkép, 1973)* is,²⁵ amelynél a cím feliratként a három egymás melletti négyzetbe került színes forma fölött kapott helyet. Bak *Táj (1973)* című szitanyomatán²⁶ (máshol *Kompozíció* címen említik) két álló zöld téglalap („FIELD”) fogja közre a kéket („RIVER”), s ezeket felülről az eget megidéző fekvő fehér téglalap szegélyezi („SKY”). Bak Imre számtalan munkája működik ehhez hasonló elven; a reáliákra utaló címek és a geometrikus kompozíciók közti feszültség teremt meg izgalmas képi kifejezőmódját.

A múzeumi kísérőszövegek alapvetően a tudásvágy kielégítését célozzák, míg az installációk, a kiállítási tárgyak, a vizuális munkák inkább az élményszerűség hordozói,²⁷ de a tárlat miliójét e kettő – szöveg és kép – együttes jelenléte teremt meg. Megpróbáltuk érzékelteni, hogy a kortárs képzőművészeti kiállításokon a szöveges tartalmak különféle formában való megjelenései miképp irányítják az értelemképződést, de a múzeumi szövegek befogadási folyamatban való szerepének szisztematikus vizsgálata ettől jóval kiterjedtebb körben is érvényesíthető lehet.

25 Mindkét művet itt láttam: *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. március 2. – 2014. június 29.

26 1, 2, ! ? „Itt jelentkezzen öt egyforma ember”, Paksi Képtár, Paks, 2014. március 28. – 2014. június 8.

27 LAKNER Lajos, *Szöveg és kép a történeti kiállításokon = Olvasható kép, látható szöveg*, szerk. Uő., Déri Múzeum, Debrecen, 2014, 147.