

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 közeli kitérő, dróton, a messzebbiek pedig már csak festve, de igazán 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 százezredesre 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 csupaszmellű 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)<sup>1</sup>

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 újrendezésnek következménye, melyet gyűjteményeink folytonos gyarapodása és a rendelkezésre álló szűk tér kellő felhasználása igényelt. Az **első terem**ben néhány tárló szekrény eltávolítása által segítettünk a terem túltömöttségén, a **második terem**ben 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 terem**ben az antik világ maradványait és az antik műveltség hatása alatt álló népektől maradt hagyatékokat helyeztük el. Egyúttal a jelentékenyen főlzaporodott népvándorlási kincsek és sírleletek sorozatát is nagyrészen itt állítottuk föl, de kénytelenek voltunk e sorozat folytatását a negyedik nagy (fegyver)teremben elhelyezni. A **hatodik terem**ben Liszt Ferenc hagyatékából származó kegyeleti emlékeknek adtunk méltó helyet. Az azelőtt túltömött **hetedik teremből** az éremgyűjteményt áttettük a következő **nyolcadik terem**be, 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 műveltség 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 munkások csekély száma, kellő tér hiánya – mely haladásunkat az intézet végső hivatásának magaslatára felé megglassítja.

<sup>1</sup> 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 művelik vagy műveltetik, járuljanak ők is hozzá tőlük telhetőleg földadatunk megoldásához, leginkább öneik adatván meg az a kiváltság, hogy a hazai föld által megőrzött emlékeket megmenthetik vagy tönkre juttathatják.

Kalauzunk helyi használatra készült, rövidegét 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 régiségsztály őre.

## 1.

Miközben a múzeumok fontos szerepet játszanak a kulturális emlékezet kánonjainak alakításában<sup>2</sup>, gyakran mellékes kérdésnek tűnik azok emlékezettörténete. Mintha az intézmények maguk sem lennének érdekeltek abban, hogy kritikai elemzés tárgyává tegyék *saját* múltjukat.<sup>3</sup> A hagyományos múzeumtörténeti ismertetők jelentős része a teleologikus identitástörténet normáinak tesz eleget, ezekben a kiadványokban a változások 'logikus rendben' követik egymást: a múlt évtizedekben történtek szükségszerűen vezetnek 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'.<sup>4</sup> 1902-ben, pár évvel Hampel József fent idézett Kalauza után, a Nemzeti Múzeum alapításának századik évfordulója alkalmából a múzeum tisztségviselői leírásaiból összeállított kötet<sup>5</sup> az alábbi gyűjteményeket, illetve táraikat sorolta fel. I. Országos Széchényi Könyvtár: a nyomtatványok osztálya, régi magyar könyvtár, középkori kéziratok, újkori kéziratok, hírlapkönyvtár, levéltár, címeres nemeslevelek. II. Érem és régiségtár: óskori emlékek, egyiptomi emlé-

<sup>2</sup> *Museums and Memory*, edited by Susan A. Crane, Stanford University Press, 2000

<sup>3</sup> 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*, Muzeumcafé Könyvek 2. kötet, Budapest, 2014.

<sup>4</sup> Mindezen némiképp változtatott a múzeumrekonstrukciókkal összefüggésben elterjedő nyilvános tanulmányi raktárak divatja. (Schaudepot, illetve a Visible Storage kifejezést használjuk. Az angol-amerikai 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.

<sup>5</sup> *A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene alapításának századik évfordulója alkalmából írták a Magyar Nemzeti Múzeum tisztségviselői*, Budapest, 1902, Hornyányszky 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 kétléltek, halak, puhatestűek, rovarok, szálábúak és pókfélék, rákfélék és alsóbbrendű állatok. V. A növénytár: az osztály herbáriumiai és szemléltető gyűjteményei, a növénytani osztály könyvtára. VI. Ásványtár, őslénytár, A Déák 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.<sup>6</sup> Óskőkori 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 bútorterendezés 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, játékgűjtemény, 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 jóra való ismeretek égi gyűjteménye* című kínai enciklopédiájára, az osztályozás relativizmusának ismert, Foucault által is használt tudománytörténeti példájára.

A múzeumok átváltozásai, hajdani gyűjteményeik, állandó 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 rezsímjein, 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, forradalmi nyomán átrendeződő normák, amelyek Robert Kuhntól Michel Foucault-ig számos tudományfilozófus, történész munkásságának tárgyai. Mindez másképp működik a tudományos és a művészeti

<sup>6</sup> *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.<sup>7</sup> 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 fellegrárává.<sup>8</sup> (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.<sup>9</sup> 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 figyelembevételére, 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

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

<sup>8</sup> Lásd a MADOK program keretében létrehozott *Etnomobil* kiállításokat vagy a 2007-ben megrendezett *Örökéletű farmer, Kortárs ruha-tér-képet* ugyanaból 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.

<sup>9</sup> A kiállításnak magának múzeumi önértelmezés centrális kérdéseve, 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 időálló 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 kronotopozokba 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<sup>10</sup>, az építészet szórakoztatóiparrá válása nem mai fejlemény, de annak mértéke a kortárs kultúra egyik fontos jellemzője. A posztmodern emblematikus műfajának, a spektakulum építészetének múzeumokra tett hatását finoman szólva is kétségesnek tekinthetjük.<sup>11</sup> 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 Weihenstephanius 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, példaszzerű épületek. Gehry munkássága összefügg Thomas Krens, a Guggenheim múzeumból globális franchise<sup>12</sup> hálózatot teremteni igyekvő

<sup>10</sup> M. Christine Boyer: *The City of Collective Memory Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Krens mára jobbra 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 bemutatkozó valósult meg ugyancsak Las Vegasban, igaz Rem Koolhaas 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 ígérkező,

láttnoki szélhámos-menedzser hiperaktivitásával, amely mára ugyancsak a múlté. Az időszakos, aktuális építészet megfelelő retorikai fordulat a városok látogatottságért folytatott globális versenyében, de kellemetlen következményekkel járhat magukra a városokra nézvést. (Gehry egy időben Prága 'emlékmájaként' 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 időszakos kiállítások archetipusa minden bizonnyal a kasseli Documenta lehet. Azaz, a kortárs művészet médiuma (amely az üzenet maga) már nem kizárólag a múzeum, hanem az időszakos 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 vették 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 kööttségének 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 rivális 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 elképzelésünk 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 átfírt 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-abudhabi.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/12/07/arts/design/inside-frank-gehrys-guggenheim-abudhabi.html?_r=0))

les alapítója, Tony Bennett<sup>13</sup>a fentiekben vázolt gépezetet látta, illetve teremtette meg – s az általa adott leírás, vízió érvényességét a nagytás 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<sup>14</sup> 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 lötték 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.<sup>15</sup> 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-

<sup>13</sup> Tony Bennett: *The Birth of the Museum, History, theory, politics*, Routledge, London and New York, 1995.

<sup>14</sup> 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 Publishing, 2008. 154–163.

<sup>15</sup> 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<sup>16</sup>*

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<sup>17</sup> 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 példaként 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 példaként jött létre, ám eredménye csalódás volt, s éveken át visszhangzó botrányra vezetett. A stockholmi *Fargfabriken* épületében a megnyitóig egy térben dolgozó művészek között jobbra 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 múzeumok urbanisztikai és tágabb kulturális kontextusát.

<sup>16</sup> *Interpol: The Exhibition Which Divided East and West*, edited by: ed. Cufar and Viktor Misiano, Luc Derycke, 2001.

<sup>17</sup> 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 vesztesét, 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 játszó zavar, 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 párbeszédet 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 metamorfózisából 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, régiségvár, 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 identitáspolitikai nagy teljesítménye volt, s a XIX. század közepére minden együtt állt a nagy és vitathatlan 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 vitathatlan nagyszerűsége, szimbolikus történelmi eseményekben való szereplése, illetve gyűjteményei fokozatos elvesztéséből adódóan, a megmaradtak gyorsuló muzealizálódása és fetiszizálódása 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 vitathatlan 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 időszak 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 MŰPA ennek a Disneyland modellel megteremtő pszeudo-historikus muzeológiának, illetve részben komikus, részben olcsó látvány-építészetnek 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 emléknymikropolitikát, 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 (hült)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 jobbra 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 zárandoklatai*. Azaz: a megjelölés, a közös megnevezés, az együttes élmény, az egyszeri esemény által folyamatosan újratereztett 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 természetére: ezek a virtuális intézmények az *eredeti helyszínének* 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 zárandok 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 múlttól való tudásból való részesezés immár nem korlátozódik az állami múltpolitika kényszerű tudomásulvételére vagy visszautasítására. A múlttal való reflexió demokratizálásának, a spontán elsajátítás formáinak elterjedése: szélesebb hullámokat vet, mint első pillantásra hinnénk. A gyimesbükki «ezeréves határ» spontán zárandoklata, 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 rezsimok kizárólagosságai helyett, számtalan lehetőség emancipációját ígéri. A spontán múzeumok – 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, következképp: 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, jobbra 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)