

múzeumcafé

54

kádár
a pártállam és a múzeumok

NOSZTALGIA NÉLKÜL

TLapunk az elmúlt években minden számában tett kitekintést a rendszerváltás előtti múzeumi rendszerre, vagy tanulmányokban érintettük a múltat, vagy a korszak fontos embereit szólaltattuk meg. Mivel látjuk, hogy egyre-másra nyílnak a hatvanas–hetvenes évek kultúráját (építészetét, festészetét, fotó-, film- és színházművészetét) bemutató vagy elemző kiállítások, ezért úgy döntöttünk, hogy ezúttal nagyobb terjedelemben foglalkozunk a témával, még hozzá főként azokkal a területekkel, amelyeket elkerülnek a korszakra vonatkozó kutatások, holott máig meghatározzák a hazai muzeológia rendszerét, működését. Ilyen a tájházkonjunktúra vagy a településmonográfiák kiadása, a megyei rendszer kialakulása, más megközelítésben foglalkozunk a „szentendriséggel”, megpróbáljuk – felkért hozzászólók közreműködésével – összefoglalni a hatvanas évektől a rendszerváltásig tartó időszak kiállításpolitikáját. Megszólaltatunk egy akkori „fontos embert”, aki bár végig a háttérben maradt, de a múzeumok világában közismert tény volt, hogy kezdeményezéseivel és döntéseivel alapvetően meghatározza a közgyűjtemények működését. Egy másik alanyunk pedig pályája egészét arra tette fel, hogy megőrizze, dokumentálja a korszak tervezőművészetét, a lehető legnagyobb hatékonysággal – már amennyire engedték neki. A pártállam muzeológiája kimeríthetetlen téma, akár több lapszámot is meg tudunk volna tölteni anyaggal, és ahogy teltek a hónapok a tervezéssel és írással, az újabb és újabb kiállítások döbbsentettek rá minket, hogy mennyi minden maradt ki. A legtöbb fejtörést mégis a „főcímünk” okozta: mi legyen az az egyetlen szó, amelyik nemcsak egyértelművé teszi, de össze is foglalja mindazt, amire ennek a számnak a java részét felfűztük. Végül maradtunk annál a szónál, ahogyan az első gondolattól a tördelésig mi magunk hívtuk a számot, így lett rendhagyó módon egy személy, a korszak vezető politikusának neve a hívszó: Kádár.

Gréczi Emőke

tartalom

- 7 *hírek*
- 19 *kalendárium*
- 29 *szemle*
- 43 *módszertan*
- 45 Kreiter Attila–Kulcsár Zsolt
RÉGÉSZET ÉS NYILVÁNOSSÁG
- 49 Albert Ádám
OKTATÁSI SEGÉDESZKÖZ
MINT MŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNY
- 65 Szőnyeg-Szegvári Eszter
A KIÁLLÍTÁS MINT EXPORTCIKK
- 73 *kádár*
- 75 Keményfi Róbert
KÁDÁR VIDÉKI KIS VILÁGAI
- 99 Basics Beatrix
EGYSÉGBEN VOLT AZ ERŐ
- 109 Berényi Marianna
ALULRÓL JÖVŐ MÚZEUMALAPÍTÓK

- 127 Kende Tamás
KÁDÁR SZENTENDRÉJE – MAGYARORSZÁG VITRINJE
- 141 *disputa*
- 143 Karácsony Ágnes
KIÁLLÍTOTTAK
- 155 *múzeumnegyed*
- 157 György Péter
GÚZSBA KÖTVE RENDEZNI
- 177 *múzeumőr*
- 179 Gréczi Emőke
„AZ ÉLET NEM ZAJLOTT NAGYON MÁSHOGY”
– VILLANGÓ ISTVÁN
- 193 Jankó Judit
„A BEAVATKOZÁSI LEHETŐSÉGEKET KERESTEM”
– POHÁRNOK MIHÁLY
- 205 Emőd Péter
KÖZÖNSÉGSIKER ÉS TUDOMÁNYOS IGÉNYESSÉG
– ALBRECHT SCHRÖDER
- 215 *summary*

hírek



Hun kori lószerszámveret (arany, almandin és zöld üveg)
Magyar Nemzeti Múzeum
Dabasi András felvétele

ÚJ SZERZEMÉNYEKKEK GYARAPODÓ INTÉZMÉNYEK

¶ Attila hun király korabeli, felbecsülhetetlen értékű leletegyüttessel gyarapodott a Magyar Nemzeti Múzeum, Ehmann Gábornak köszönhetően, aki túrázás közben figyelt fel az avarban ragyogó kis arany- és ezüsttárgyakra. A környéken neki is fogtak a helyszín feltárásának, de a lelőhely környezetében nem találtak sírt, ezért úgy gondolják, hogy ez a hun kori „áldozati leletek” közé sorolható, amelyhez hasonló a Kárpát-medencében csak Szeged-Nagyszéksósón, Pécs-Üszögpusztán, Pannonhalmán és Bátaszéken került elő a földből. A százhuszonöt hun kori tárgy több csoportban bukkant elő, mivel külön ásták el a rangos tulajdonos lószerszámaint, vasból készült öveit, fegyvereit és lábbelikészletét. Egy kilencvenegy éves mezőberényi asszony, Gottschick Erzsébet azt a ládát ajánlotta fel a kecskeméti Katona József Múzeumnak, amelyet a malenkij robot, a sachtí szénbányában kényszerből eltöltött időszakban készítettett. Mezőberényben a malenkij robot még köztünk lévő túlélőivel videointerjúkat forgattak a Kecskeméti Katona József Múzeum és a Nemzeti Emlékezet Bizottságának együttműködésében létrejött Oral History Projekt keretében. A Közlekedési Múzeum bontásakor a Kossuth-díjas iparművész, Schrammel Imre harminc éve elrejtett reliéfje került elő amely közlekedési eszközöket,

többek között vonatot, vitorlást és hólégballont ábrázol. A múzeum faláról az alkotást restaurátorok szedték le, és a keramikus nemsokára elkészülő szombathelyi múzeumban újra kiállítják majd. (MC)

MÚZEUMI MUNKATÁRSÁK KAPTAK ELISMERÉST

¶ Nemzeti ünnepünk alkalmából Magyar Arany Érdemkereszt kitüntetést kapott Molnár Melinda múzeumpedagógus, etnográfus, a besenyszögi Chiovini Ferenc Kolping Katolikus Általános Iskola Alapfokú Művészeti Iskola igazgatóhelyettese, a Vehiculum-Ház Közérdekű Muzeális Gyűjtemény Múzeumpedagógiai Tagintézményének vezetője és Pintérné Bánóczi Ágnes, a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria gazdasági igazgatója. Móra Ferenc-díjban részesült Ando György, a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum igazgatója; Bálványos Anna, a Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum főmuzeológusa és Gyarmati Zsolt, a csíkszeredai Csíki Székely Múzeum igazgatója. Tolna Megye Kiváló Közalkalmazottja kitüntetésben részesült Andrásné Marton Zsuzsa, a Wosinsky Mór Megyei Múzeum munkatársa három évtizedes közösség-szervező és múzeumpedagógiai munkájáért. Az Együtt Zalaegerszegért Egyesület emléklakettet adományozott Megyeri Anna történésznek,

a Göcseji Múzeum munkatársának a város múltjának feltárásáért és hiteles megismertetéséért. (MC)

ÚJ VEZETŐK MÚZEUMAINK ÉLÉN

¶ Beiktatták a Magyar Nemzeti Múzeum új főigazgatóját, Varga Benedeket, aki a nyugdíjkorhatárt elért Csorba Lászlót követi az intézmény élén. Varga Benedek a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, Könyvtár és Levéltár főigazgatója volt kilenc éven át, és emellett 2015 januárjától az ICOM Magyar Nemzeti Bizottságának elnöke. Pröhle Gergely egykori diplomata, a nemzetközi és európai uniós ügyekért felelős helyettes államtitkár lesz január elsejétől a Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM) főigazgatója. Pröhle Gergely az intézményt két cikluson keresztül vezető és hamarosan nyugdíjba vonuló E. Csorba Csilla utóda lesz. (MC)

ELHUNYT MÚZEUMI MUNKATÁRSAKRA EMLÉKEZÜNK

¶ Negyvenöt évesen tragikus balesetben elhunyt Miklóssity-Szőke Mihály régész, a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Örökségvédelmi Központja, majd a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ Tájékoztató és Olvasószolgálati Osztályának munkatársa. Érdeklődési köre szerteágazó volt a római koron belül, ám leginkább a szürke házi kerámiákkal foglalkozott. Életének kilencvenedik évében elhunyt Gulyás Klára irodalmi muzeológus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Különösen értékes munkát végzett édesapja – Gulyás Pál debreceni

költő – és Németh László levelezésének sajtó alá rendezésével. Negyvenhét évesen tragikus hirtelenséggel meghalt Jánoska József, a PIM Gazdasági Főosztályának vezető munkatársa, aki 2011 óta dolgozott az intézménynél. Hetvennégy éves korában elhunyt Fuxreiter András, rakétatechnikusból lett amatőr geológus, akinek páratlanul gazdag ásványgyűjteményét a Kulturális Örökség Igazgatósága védetté nyilvánította. A gyűjtőt 2003-ban Kecskemét Közművelődéséért Díjjal tüntette ki a város. (MC)

MEGÚJULT KIÁLLÍTÁSOK ÉS MÚZEUMÉPÜLETEK ORSZÁGSZERTE

¶ Teljesen megújult a székesfehérvári Alumíniumipari Múzeum, amelyben uniós támogatás segítségével korszerű multimédiás oktatótérreket és virtuális pontokat alakítottak ki, valamint akadálymentesítették az épületet. A szolnoki Indóházban megnyílt a RepTár Interaktív Repülőmúzeum, mely több kisebb hazai katonai repüléstörténeti kiállítás anyagát egyesíti. Az itt található negyven nyugdíjazott és restaurált gép mellett interaktív eszközök kínálnak különleges élményt a látogatóknak a mintegy hatvanezer négyzetméter alapterületű, négyezer-ötszáz négyzetméter fedett kiállítóterű múzeumban. Nagylakon Óriásgombolyag-múzeum nyílt a helyi művelődési ház épületében. A faluban 1903-tól működik a kendergyár, amely Trianon után az egykori település nagy részével ellentétben Magyarországon maradt, és a mai Nagylak lényegében ennek köszönheti létét. Megnyitották a Tatabányai Múzeum

új állandó bemutatójának befejező részét, ezzel teljessé vált a három nagy szakaszban összeállított *Metamorfózis – Ember és természet kapcsolata az Átal-ér völgyében* című interaktív kiállítás, mely a történeti ökológia eszközeivel mutatja be a térség történetét, az ember és a természet kapcsolatát. Az önkormányzat vette át az oroszlányi Bányászati Múzeum működtetését; a növekvő látogatottságú intézményben egységes megjelenésű tájékoztató táblákat helyeztek ki. A már népszerű attrakciók, a kisvasút beindítása, a kilátó megnyitása mellett a közelmúltban teljesen feltárták az egykori robbanószerraktárt, amelyre visszakerült az eredetiben megőrzött bejárati ajtó. (MC)

EMLÉKJELEK, SZOBROK KALANDOS ÉLETE

¶ A Soproni Múzeum támogatásával ismét látható a legendás zöld kő stilizált másolata a Tűztorony mellett. (Az eredeti követ a Fabricius-ház gótikus nagytermében őrzik.) A kékszöld kristályos ásvány a középkori város egyik legforgalmasabb területén köszöntötte egykor a betérőket, és ha valaki nem tudta megmondani a pontos helyet, nem hitték el neki, hogy valóban járt a városban. Az újpesti hadikikötő múzeumának állandó kiállításán helyezték el a Bánvölgyi László szegedi szobrászművész által készített, őrségben álló matrózt ábrázoló bronzszobrot, amelyet eredetileg a hadtörténeti múzeumba szántak, de csak a raktárban porosodott. Nyíregyházán felújították és ismét a síremlék részévé tették Jósa András orvos-régész kopjafáját az Északi Temetőben. (MC)

TÖNKREMENNE A TELEFONKÖZPONT, HA ELKÖLTÖZTETNÉK A VÁRBÓL

¶ A világ utolsó, 7a1 típusú forgógépes telefonközpontja eshet áldozatul a kormányzat Várba költöztetésének. Ez a kivételes technikatörténeti emlék ugyanis gyakorlatilag elköltöztethetetlen, ha szétszedik, később aligha tudják újra összeállítani úgy, hogy eredeti állapotának megfelelően ismét működjön. Az I. kerületi Űri utca 49.-ből számos akadémiai intézet mellett a Postamúzeum kiállítóhelyeként működő Telefónia Múzeumot is ki kell(ene) költöztetni, hogy a Belügyminisztérium irodái helyet kapjanak. A múzeum fő attrakciójának számító, eredetileg is ide tervezett és 1928-ban épített, még ma is működőképes telefonközpontot is el kellene szállítani, a többszobányi berendezést a manővert azonban aligha élné túl. Megoldás lehetne, ha a befalazott régi bejáratot újranyták, és a múzeum a Belügyminisztérium egyéb helyiségeitől szeparáltan tovább működhetne. (Index.hu/urbanista)

ÖTVENHAT ESEMÉNYEI TÉRHATÁSÚ FILMEKEN

¶ A Terror Háza Múzeum *Egy akaraton – 1956–2016* című ideglenes tárlatához Pálfi György filmrendező készített tíz, kettő-négy perc hosszúságú filmet, melyek története valós alapokból, szemtanúk visszaemlékezéseiből építkezik, és a hősiesség megjelenési formáit mutatják be az '56-os eseményekben. Az izgalmas vállalkozás lényege, hogy egy új befogadási lehetőség fokozza a valóságosság élményét. A filmeket ugyanis VR- (Virtual

Reality) technológia segítségével forgatták, és e virtuális valóságban egy VR-szemüveg segítségével kiléphetünk a mozivászon két dimenziójából: ha fejünket bármire elforgatjuk, 360 fokban a korabeli környezet tárul elénk, mintha benne lennénk az események középpontjában. (MNO)

TÁJHÁZ ÉPÜL A VAJDASÁGI TAMÁSFALVÁN

¶ A román határhoz közeli, négyszázötven lakosú kistelepülés 55 százaléka magyar nemzetiségű, megélhetést csak a mezőgazdaság kínálja, ám a terményeket nem könnyű értékesíteni, hiszen a legközelebbi város, Nagybécskerek ötven kilométerre található. A falu Svájcban élő szülőtte nemrégiben egy tájház megvalósításába fogott, amelyet a svájci, kriensi egyház segítségével hoznak létre. A Széchenyi István Magyar Művelődési Egyesület tulajdonába kerülő ház mögött kialakítandó múzeumrészben régi parasztkocsit, mezőgazdasági eszközöket, használati tárgyakat állítanak ki, amelyeket a falu lakosai bocsátanak rendelkezésre. A tájház nemcsak a helyi fiataloknak mutatja meg hogyan éltek elődeik, de a falusi turizmus kiváló célpontja is lehet. (Hétnap.rs)

FOTÓGYŰJTEMÉNYT ADOMÁNYOZTAK NAGYVÁRADNAK

¶ A nagyváradi vár és a városi múzeum történeti szekciójában kialakított fotómúzeumnak adományozta kortárs nemzetközi fotóművészeti gyűjteményét Tóth István fotóművész,

továbbá a város könyvtárának ajánlotta fel kétezer fényképészeti szakkönyvét, amelyeket negyven évig gyűjtött. A fotómúzeum hét termében a(z elsősorban festő) Mezey Lajos munkásságát bemutató tárlat mellett – amelyet Nagyvárad első fotográfusának lezármazottai helyeztek el letétbe – fényképezőgépeket, kellékeket, fényképstúdiót, laboratóriumot állítottak ki, de láthatók Arany (született Gyenge) Rozáliának, Nagyvárad első női fotósának értékes dokumentumai is. A múzeumi részleg Románia egyetlen olyan gyűjteménye, mely bemutatja a váradi fényképészet fejlődését az első dagerrotípia megjelenésétől a digitális korszakig. (Erdőn.ro)

A TITANIC-KÖZPONT LETT IDÉN EURÓPA LEGFŐBB LÁTVÁNYOSSÁGA

¶ A World Travel Awards idén a tragikus sorsú tengerjárónak emléket állító Titanic Belfastot – amelyet a nyitás óta hárommillióan látogattak meg – választotta meg Európa legfőbb látványosságának. A díjat 1993-ban alapították a turizmus és vendéglátás kiemelkedő teljesítményeinek elismerése érdekében. Az európai győztes részt vesz a világversenyen, amelynek eredményét október 15-én Vietnámban jelentik be. A Titanic Belfast 2012-ben nyílt meg, száz évvel azután, hogy az RMS Titanic, amely korának legnagyobb utasszállító óceánjárója volt, jéghegynek ütközött, és elsüllyedt. A hajót a városban építették a Harland and Wolff hajógyárban. A múzeum magassága megegyezik a tengerjáróéval, és épp annyi vendéget tud befogadni, mint egykor a hajó, azaz 3547 főt. (Origo)



A Titanic Belfast épületének látványterve
Forrás: Titanic Belfast

DIGITALIZÁLT MAGÁN- FOTÓGYŰJTEMÉNY ROMÁNIÁBAN

¶ Egy romániai fotográfus, Mario Cezar Popescu önkéntes munkával digitalizálta és online publikálta Costică Acsinte fényképész két világháború közötti munkáit (colectiacosticaacsinte.eu). A fényképész Slobozán, egy délkelet-romániai kisvárosban nyitotta meg műtermét 1930-ban és főképp a két világháború között és a második világháborúban készített rengeteg fotografiát. A képei sokáig egy faskamrában hányódtak, ahol még a mai napig is elő-előkerül egy-egy fotó, amelyen fiatal házások, énekesek, bojárók, katonák, parasztok láthatók, hol német, hol román népviseletben, egyenruhában, temetésen, esküvőn. Az üvegnegatívok a Ialomițai megyei múzeumban vannak, és ezekből készült a több mint nyolcezer digitális másolat, amelyeket már több külföldi multimédia-művész is feldolgozott, kiszínezett, és dokumentumfilm is készül a képekből. (Mandarchiv.hu)

AZ ÉV VÉGÉN TÁVOZIK A BELVEDERE IGAZGATÓJA

¶ Az osztrák kulturális miniszter bejelentette, hogy hivatali visszaélés és a belső szabályzat sorozatos megsértése miatt a Belvederét (Österreichische Galerie Belvedere) tizedik éve vezető, második ciklusát töltő Agnes Husslein-Arco szerződését nem újítják meg. A vád szerint az intézményt sikeresen vezető igazgató tizenhárom-harmincezer euró értékben könyveltetett el számlákat magánkiadásokra. A vitatott számlák nagyrészt útiköltségekre vonatkoztak, Husslein-Arco ugyanis nyaranta karintiai

nyaralójából irányította az intézményt. A kuratórium elbocsátotta a gazdasági vezetőt, akit bűnpártolással vádolnak, és lemondott a kuratórium elnöke is. A történetek után a miniszter általában is újra akarja szabályozni a közgyűjtemények szervezeti struktúráját és vezetőik javadalmazását. (artPortal)

A VILÁG LEGRÉGEBBI PAPIRUSZA ÉS KORÁNJA

¶ Korabeli építési naplóként is értelmezhető az a több ezer éves feljegyzés, melyet most közzétett a kairói Egyiptom Múzeum. A hieroglifákkal írt napló szerzője munkafelügyelő volt, aki kétszáz férfiból álló csoportot irányított a gízai Nagy Piramis építéskor. A leletet a Vörös-tenger Wadi al-Jarf nevű öblénél találták meg, 4500 éves kora miatt a legrégebb papirusznak számít, ami valaha előkerült. A Birminghami Egyetem könyvtárában viszont 1370 évesre becsült Koránt találtak, valószínűleg a legelsőt az összes fennmaradt példány közül. Kora, különleges pergamenlapjai és a kézírás alapján egyes iszlámszakértők azt is lehetségesnek tartják, hogy ez egyenesen Abu Bakr, az első kalifa személyes Koránja volt. (MC)

NAGYVÁRAD SAJÁT KEZELÉSBE VESZI A ZSINAGÓGÁT ÉS MÁS INGATLANOKAT

¶ A városháza veszi át a nagyváradi ortodox zsinagóga kezelését, miután a nagyváradi zsidó hitközség szerződést bontott a Körösvidéki Múzeummal, és a helyi önkormányzathoz fordult segítségért. A hitközség a múzeummal partnerségben az Egyesült Államok

nagykövetségétől kapott 129 ezer euróból kezdte el a rendkívül romos állapotban lévő ingatlan felújítását, ám a pénz nem volt elég mindenre. Az épület most harminc évre az önkormányzat ingatlankezelő igazgatóságához került, amely magára vállalta az épület felújítását, illetve azt, hogy kezdeményezi a zsinagóga műemlékké nyilvánítását, és a felújítás után a nagyváradi és a Bihar megyei zsidó közösség múzeumát alakítják ki benne. A nagyváradi önkormányzat továbbá saját kezelésébe vette át az egykori László király szabadkőműves páholy székhelyét – ahol a szabadkőműveséget bemutató múzeumot hoznak létre – és az egykori lovardát is, amelyet szintén felújítanak. (Krónika.ro)

LEKÖSZÖN A DÍJNYERTES MÚZEUM IGAZGATÓJA

¶ Öt év után leköszön posztjáról Martin Roth, a londoni Viktória és Albert Múzeum igazgatója, akinek hivatali ideje alatt az év múzeumává választották az intézményt, és látogatói rekord is született; a német szakember azonban nagyon aggódik a jövő miatt, mivel a brit EU-tagságról tartott népszavazás után a múzeum potenciális támogatói levélben „kérték a tervek befagyasztását”. A Viktória és Albert Múzeumot tavaly rekordot jelentő 3,9 millióan keresték fel, és az intézmény lett idén az év múzeuma Nagy-Britanniában. Az Art Fund művészeti alapítvány elismerése a világ legnagyobb pénzjutalommal járó (százezer fontos, azaz 3,67 millió forintos) múzeumi és Nagy-Britannia legjelentősebb művészeti díja. Roth igazgatósága alatt számos kiállítótermet renováltak, várhatóan jövőre fejeződnek be

a bővítési munkálatok, és egy fiókinézmény is nyílik 2018-ban Dundee-ban. (MTI)

ÚJJÁÉPÍTÉSRE AJÁNLOTTÁK EGYNAPI BEVÉTELÜKET AZ OLASZ MÚZEUMOK

¶ A közép-olaszországi földrengésben rombdölt kulturális javak újjáépítésére felajánlott bevételek hallatán az ilyenkor szokásosnál kétszer többen keresték fel az olaszok a múzeumokat vagy régészeti látványosságokat, és csak az állami múzeumokban 610 ezer euró (190 millió forint) gyűlt össze az újjáépítésre. A szolidaritási akcióhoz csatlakoztak önkormányzati, egyházi és magánmúzeumok is. A megrongálódott vagy elpusztult épületek között majdnem háromszáz felbecsülhetetlen értékű emlékhely van. Szerencsére néhány értékes műkincset sikerült kimenteni a romok közül, például Cola dell'Amatrice 16. századi reneszánsz festő egy jelentős alkotását, valamint a 15. századi ötvösművészet három remekművét. Épségben sikerült megmenteni a torinói lepel egy másolatát is az Arquata del Tronto nevű, a földrengésben erősen megrongálódott város templomából. (MTI)

RESTITÚCIÓS DÖNTÉSEK EURÓPÁBAN ÉS KALIFORNIÁBAN

¶ Többéves tárgyalássorozat lezárásaként az Olasz Kulturális Minisztérium és a koppenhágai Ny Carlsberg Glyptotek vezetői aláírták a megállapodást, amely többek között felbecsülhetetlen értékű ókori műtárgyak Olaszországnak való visszaszolgáltatását tartalmazza. A restitúció egyebek mellett egy Kr. e. 8. századi

fejedelmi sírleletet érint, amely illegális ásatásból került elő. A pasadenai Norton Simon Múzeumnak ítélte a bíróság két Göring által elkobzott festményt a tíz éve tartó tulajdonjogi vitában. Az indoklás szerint az eredeti tulajdonos műkereskedése a háborút követően nem kért kártérítést a művek után, ezért a családja gyakorlatilag lemondott a műtárgyak visszaigényléséről. Az idősebb Lucas Cranach által 1530 körül festett képek értékét huszonnégy millió dollárra becsülték 2006-ban. (MC)

ELŐKERÜLT EGY ELRABOLT DALÍ-FESTMÉNY

¶ Kalandos úton került meg két festmény, amelyeket egy holland múzeumból raboltak el hét éve. Dalí 1941-es, a dajkáját ábrázoló képét, az *Ifjúkort* (Adolescencia), illetve Tamara de Lempicka 1929-es, *La Musicienne* (A zenésznő) című alkotását még 2009-ben rabolták el a spanbroeki Scheringa múzeumból, fényes nappal, a látogatókra is fegyvert fogva. A képek aztán valamikor fizetség gyanánt egy bűnbandához kerültek, ám a banda nem akarta, hogy a képek megromlása vagy eladása miatt találják bűnösnek őket, és közvetítő útján felvették a kapcsolatot egy műalkotásokra specializálódott nyomozóval. (MTI)

IZRAELI KÖNYVTÁRBA KERÜLT KAFKA HAGYATÉKA

¶ Sokéves jogi hercehurca után az izraeli legfelsőbb bíróság kimondta a végső szót: Max Brod és Franz Kafka irodalmi hagyatéka a jeruzsálemi Izraeli Nemzeti Könyvtárba kerül, és megtekinthető lesz. Kafka arra kérte

barátját, hogy halála után olvasatlanul égesse el kéziratait, de Brod ezt nem volt képes megtenni, sőt ki is adta a műveket, világhírűvé téve az író. Brod a második világháború előtt az akkori Palesztinába költözött és Tel-Avivban telepedett le. Halála előtt titkárnőjére bízta saját maga és Kafka irodalmi hagyatékát, azzal a kéréssel, hogy majd adja át őket egy izraeli tudományos intézetnek, ám a nő ezt nem tette meg. Az Izraeli Nemzeti Könyvtár sok évig tartó küzdelemmel végül bírósági úton elérte, hogy – szerintük Brod végakaratóval összhangban – a gyűjtemény az intézményhez kerüljön. (MTI)

TÚLSÁGOSAN SIKERESEK A DÁN AMATŐR RÉGÉSZEK

¶ A dán törvények szerint minden feltárt történelmi lelet az állam tulajdonát képezi, de felfedezőjük anyagi kárpótlásra számíthat átadásukért. A beküldött leletek megugró száma miatt jelenleg az amatőr régészek két és fél évet is várakozhatnak a pénzükre, mivel a múzeumok nem győzik a feltárt leletek feldolgozását, melyek száma 2015-ben majdnem elérte a tízezret. Mindez tavaly 4,2 millió dán korona (178 millió forint) kifizetését jelentette az amatőr régészek részére. Az elmúlt időszakban feltárt jelentős dán leletek között volt a valaha megtalált legnagyobb viking aranyékszerkészlet, egy, a kereszténység Dániába érkezésének történetét új megvilágításba helyező ezeregyszáz éves feszület, bronzkori napimádó papkirályok által használt kétezer darabos aranyspirál-gyűjtemény, valamint egy kétszázötven éve eltűnt nagyméretű rúnakő is, amely egy földműves udvarából került elő. (MTI)

Az energia körbevesz

group

m

v

m

Közös energiánk. Közös sikerünk.



kalendárium



Paweł Jarodzki: Csak a művészet nem ver át
akril, MDF-lap, 2000 (2008)
az Alsó-sziléziai Társaság a Művészetek Támogatására tulajdona

LUDWIG MŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST • **VADNYUGAT. AZ AVANTGÁRD WROCLAW TÖRTÉNETE.** 2016. október 1.–2016. november 27. A kiállítás az Európa Kulturális Fővárosa Wrocław 2016 programsorozat része. A Lengyelország nyugati részén található Wrocław a második világháború végéig Breslau néven a Harmadik Birodalomhoz tartozott és csaknem egymillió lakosa volt. 1945-ben a Vörös Hadsereg ostrom alá vette a várost, a csaknem három hónapig tartó véres harcokban az erődde nyilvánított Breslau szinte a földdel lett egyenlővé. Az egykor németek lakta úgynevezett „visszaszerzett területek” részét jelentő Wrocław újjáépítése évtizedekig elhúzódott. A kommunista Lengyelország peremén elterülő végtelen „vad mezőkön”, különféle kultúrák találkozási pontján rendkívül élénk, kísérletező művészeti élet zajlott. A kiállítás a hatvanas évektől napjainkig mutat be képzőművészeti alkotásokat, filmeket, fotográfiákat, hangfelvételeket a wrocławai vizuális művészeteket, építészetet, várostervezést, színházat, filmet, dizájnt illusztrálva e gazdag anyaggal. Hogy miért a hatvanas évekkel indul? Ekkor érkezett a városba Jerzy Grotowski, a Laboratorium Színház (Teatru Laboratorium) alapítója és Jerzy Ludwiński, a Mai Művészet Múzeuma (Muzeum Sztuki Aktualnej) teoretikusa, a Mona Lisa Galéria (Galerii pod Moną Lisą) alapítója. Rendkívül változatos művészeti életbe kapcsolódtak be, illetve alakították azt, szinte minden művészeti ág terén. A wrocławai Képzőművészeti Főiskolán (Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych) végzett a „wrocławai plakátiskolának” nevezett generáció, a Wrocław Filmstúdióban (Wrocławskiej Wytwórni Filmowej) forgatta Andrzej Wajda a *Hamu és gyémántot*, Agnieszka Holland a *Próba felvételt*, Andrzej Zulawski is itt kezdett el dolgozni. Nemzetközi zenei, színházi fesztiválok, workshopok szervezése is része volt a város nyitott kulturális életének, ami mindvégig jellemezte, a hetvenes–nyolcvanas években. Akciók, performance-ok, happenin-gek sokaságából válogathatott a közönség. A kiállítás ezt a gazdag, változatos művészeti életet, illetve magát a várost mutatja be, amely ezt létrehozta. A tárlattal először a varsói Zachęta Galériában találkozhatott a közönség, ezt követően a kassai Kunsthalléban, a Kunstmuseum Bochumban és a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeumban volt látható.

PETŐFI IRODALMI MŰZEUM • **ÍRÓI FOGÁSOK – TERÍTÉKEN AZ IRODALOM.** 2017. március 31-ig. A kiállítás témája az étkezés szerepe az irodalmi művekben. Vajon miért fontos ez? Gondoljunk csak Krúdy *Szindbád*jára, ahol az evés, az ételek kiemelt szerepet kapnak. De ez csak egy példa – a tárlat viszont rengeteg hasonló tár élénk. A témát fejezetekre bontja: megismerkedhet a látogató az étkezés és a szakralitás kapcsolatával, az ételek

és a nemzeti identitás viszonyával. Vajon az étel élvezete egyenlő-e az élet élvezetével? A téma erotikus oldala sem mellékes, csakúgy, mint a furcsa, szokatlan étkek fogyasztása. Az evés élvezete mellett sok irodalmi mű foglalkozik annak hiányával, az éhezéssel. József Attila, Móricz Zsigmond, Nagy Lajos vagy Kassák Lajos műveinek gyakran lett főszereplője, kiemelten fontos motívuma az éhség nyomorúsága, a nélkülözők élete. A kiállítás recepteket kínál főművekhez és főételekhez. Egy-egy író kedvenc étele vagy éppen étrendje sokat elárul nemcsak személyéről, de műveinek világáról is. Jókai a *Vasárnapi Újság* 1862. évi 27. számában *Nemzeti eledelink* címmel (Kakas Márton néven) írt egy listát, amelyben egytől harminchétig sorolta a specialitásokat, kezdve a kolozsvári töltött káposztával, bevégezve a mindenféle rétesekkel, derelyékkel, sőt az országban készült legjobb kenyérfélékkel. (Vajon milyen listát állítana össze egy mai író?) Feltűnnek nagyevő és koplaló írók egyaránt (Berda József, illetve Csukás István), vegetáriánusok (Kosztolányi), szakácskodó, a főzést kedvtelésből űző írók, költők (Petri György, Bächer Iván, Cserna-Szabó András, Fehér Béla). Megjelennek a tárlaton irodalmi értékű és jelentőségű szakácskönyvek, mint például Móra Ferencé vagy Polcz Alaine-é. Kéziratok, diétás füzetek, receptkönyvek, konyhai jegyzetek, menülapok – mind egy-egy íróhoz, költőhöz kötődnek. De a személyes használati tárgyak is megtalálhatók, olyanok akár, amelyek nemrég még a konyhaszekrényben, asztalon, fiókokban feküdtek, mindennapi használatuk miatt az élet és az étkezés alapvető kellékei voltak. Regényrészletek, cikkek, kéziratok, fotók, idézetek, tárgyak – emlékek, személyes történetek, amelyek egy eddig ismeretlen vagy kevésbé ismert oldalát idézik az íróknak. A látogató beleshet Krúdy levestáljába, és nemcsak képletesen. Megjelennek az étkezés eszközei, edények, tányérok, evőeszközök, poharak – mindegyik kapcsolódik valamely klasszikus vagy kortárs szerzőhöz, műveikhez. Megismerhetünk olyan ételeket, amelyeknek ma már a nevét sem értjük, vagy éppen újból bekerültek a köztudatba, hála az elmúlt évek, lassan évtizedek gasztronómiai virágkorának. Nem hiányoznak az interaktív játékok sem, akár irodalmi művekre vagy éppen étkekre kíváncsi a látogató. A tárlatot a múzeum haspókoknak és könyvfalóknak egyaránt ajánlja.

BALATONFÜRED, VASZARY GALÉRIA • **KOMOR RAJZOSSÁG – DERŰS FESTŐISÉG. RIPPL-RÓNAI JÓZSEF ÚTJA PÁRIZSTÓL KAPOSVÁRIG, A FÖLDKÖZITENGERTŐL A BALATONIG.** 2017. január 8-ig. A Vaszary Villa és a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása válogatást mutat be Rippl-Rónai és francia művésztársai, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton és Édouard Vuillard műveiből. A nyolcvannyolc mű hazai köz- és magángyűjteményekből érkezett, országos és vidéki múzeumok, különleges kollektívák anyagából válogatva. A cím is utal arra, hogy a tárlat a sötétebb, kontúros, grafikai hatású francia művekkel indul, amelyek az itthoni közönség számára kevésbé jelentik, idézik föl Rippl-Rónait. A 21. század elején, hazatelepülését követően egyre világosabbá váltak a színei, és a változás a témaválasztásban is

megmutatkozott. A szomorú, komor témákat egy kiegyensúlyozott, derűs világ motívumai váltották fel. Hogy ez a változás mennyiben függött össze a művész életének helyszínével, csak találgathatunk. Más volt a párizsi közeg, a francia művészet világa, amelynek Rippl-Rónai fontos szereplője volt, és más volt az itthoni lét. A művésztársak, a nagyváros helyett a dunántúli táj, a család, a barátok lett a festő környezete. A tárlat hét stílárius, tematikai és műfaji egységbe sorolva mutatja be a műveket: 1890–1898: „fekete korszak”; Rippl-Rónai és a Nabis művészei; iparművészeti munkássága: az Andrássy-ebédlő; 1899–1906: katalán tájak – kaposvári enteriőrök; 1907–1919: „kukoricás” képek; művészgaléria – íróportrék; 1916–1927: késői pasztellképek. A látogatók e csoportosításban az életmű fontos fejezeteit ismerhetik meg, azt a változatos, sokrétű oeuvre-t, ami Rippl-Rónai művészetének jellemzője volt, és ehhez ritka alkalomként ezúttal láthatók a barátok, művésztársak alkotásai is.

MAGYAR TERMÉSZETTUDOMÁNYI MÚZEUM • A FOLTOS NYAKORJÁN ÉS A TÖBBIEK – 150 ÉVES A FŐVÁROSI ÁLLAT- ÉS NÖVÉNYKERT. 2016. október 31-ig.

Az Állatkert, ahogy a köznyelv röviden nevezi, mindmáig az egyik legnépszerűbb hely Budapesten, gyerekek és felnőttek számára egyaránt. Alapítása óta, különösen az elmúlt évtizedekben, hatalmas változások történtek működésében, szervezetében, szemléletében. Olyan komplex szórakoztató, tanító, ismeretterjesztő hely lett, amely jól példázza, hogy ezek a funkciók együtt is működnek (nem említve azt a fontos ténytet, hogy az intézmény a tudományos kutatás jelentős helye is). Az Állatkert maga is szervezett programsorozatot az évforduló alkalmából, a kert műalkotásairól, a különleges műemlék épületeiről, az öreg fákról, a régi tudósokról, igazgatókról. A társintézmény, a Természettudományi Múzeum kiállítással kapcsolódott az évforduló eseményeihez. A tárlaton hajdani, különböző korok látogatói között sétálhatunk és ismerhetjük meg az Állatkert történetét, egy-egy régmúlt pillanatot. Megnézhetjük, hogyan szerezték be és szállították ide az állatokat, hogyan gondozták és etették őket, hogyan működik az állatkórház. Milyen kapcsolat van az Állatkert és a Magyar Természettudományi Múzeum között? Hogyan illeszkedik a fővárosi Állatkert az állatkerti világhálózatba? Milyen szerepet tölt be a nemzetközi fajmentő programokban és az oktatásban? A kiállítás ezekre a kérdésekre igyekszik választ adni.

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM RÁKÓCZI MÚZEUMA, SÁROSPATAK • A LEGEK PORCELÁNMANUFAKTÚRÁJA, HEREND. 2016. október 30-ig.

A herendi porcelán hungarikum, a Magyar Örökség része. A mai Porcelánmanufaktúra elődjét, a fajansz- és kőedénykészítő műhelyt 1826-ban alapította Stingl Vince. Fischer Mór 1839-ben vette meg, azóta kizárólag porcelán készül Herenden. A 19. század közepére a magyar arisztokrácia kedvelt termékeivé váltak a herendi porcelánok, olyannyira, hogy egy-egy minta nevét adták főúri családok. Hamarosan császári-királyi udvari szállító lett a manufaktúra. 1842-ben, az első magyar iparműkiállítás nagyszámú látogatója is megismerhette a gyár termékeinek széles körét.

Az 1851-es londoni világkiállítás fordulópontot jelentett a gyár történetében, a sikert jellemzi, hogy maga Viktória királynő is vásárolt egy kínai mintás, pillangós, lila peóniás készletet a windsori kastélya számára. Később ez a Viktória-minta vált Herend szimbólumává. A Herendi Porcelángyár jogutódjaként 1992-ben megalakult a Herendi Porcelánmanufaktúra Részvénytársaság, utóbb Zrt. ma a világ legnagyobb porcelánmanufaktúrája. A részvények többsége a munkavállalóké, kisebb részben a magyar államé. A gyár termékeinek széles körét illusztrálja a kiállításon látható több mint háromszáz tárgy.

JANUS PANNONIUS MÚZEUM, VASVÁRY-HÁZ, PÉCS • **„ÜDVÖZÖLLEK AZ AGYAMBAN” – SALVADOR DALÍ GRAFIKÁI.** 2016. október 29-ig. Salvador Dalí (1904–1989) számos irodalmi műhöz készített illusztrációt. Ezen a tárlaton a Dante *Isteni színjátéka* által ihletett száz grafikát ismerheti meg a látogató, amelyek akvarelljeit 1950 és 1952 között festette a művész az olasz kormány megbízásából. Thomas Emmerling műgyűjtő állította össze az anyagot, amit Dalí ugyancsak kevésbé ismert kártyafestészeti munkái egészítenek ki – egy francia kártya és egy tarot kártyacsomag, amelyek a Janus Pannonius Múzeum gyűjteményébe tartoznak. A francia kártya a múzeumi értékes kártyagyűjtemény része, amely nemrég a Dalí születésének századik évfordulójára limitált mennyiségben kiadott, sorozámozott példányú Dalí-tarot kártya megvásárlásával gazdagodott.

MODEM, DEBRECEN • **A SZABADSÁG SZIGETE.** 2016. november 6-ig. A modern és kortárs hazai képzőművészet legjelentősebb művészeinek, közöttük Ferenczy Károly, Vajda Lajos, Czöbel Béla, Korniss Dezső, Ámos Imre, Anna Margit műveiből válogatott kétszázötven alkotás látható a MODEM két szintjén, átfogó képet adva nemcsak a szentendrei művészetnek a Ferenczy Múzeumban őrzött anyagából, hanem lényegében a 20. századi magyar művészetet, annak legfontosabb irányzatait, iskoláit illusztrálva. Első alkalommal látható ilyen hatalmas válogatás a szentendrei gyűjteményből, más intézményben bemutatva.

MAGYAR KERESKEDELMI ÉS VENDÉGLÁTÓIPARI MÚZEUM • **MKVM 50.** 2016. december 30-ig. A kiállítás a múzeum fordultatos történetét, valamint a gyűjteményeiben őrzött különleges tárgyakat mutatja be. A látogató megismerkedhet a 19. század végi kezdetekkel, a Magyar Királyi Kereskedelmi Múzeummal és a vendéglátóipari múzeum ötletével, amely sokáig a budai várnegyedbeli palotát tekinthette otthonának. Az 1966-os alapítás óta már kétszer költözött a gyűjtemény. Láthatók a tárlaton a múzeumhoz kötődő legfontosabb személyek és intézmények, az eddigi legsikeresebb kiállítások emlékei. Ötven érdekes, ikonikus tárgy illusztrálja a gyűjtemény sokszínűségét, gazdagságát.

WIEN MUSEUM, BÉCS • **SEX BÉCSBEN. VÁGY, KONTROLL, ELÉGEDETLENSÉG. (SEX IN WIEN. LUST. KONTROLLE. UNGEHORSAM)** 2017. január 22-ig. A város és a szexualitás kapcsolata a kiállítás témája, hogyan változott az urbanizáció során az erotika és a testi kapcsolat. A modern nagyváros szabad teret engedett a szexualitásnak, és egyúttal a korábnál lényegesen nagyobb anonimitást is biztosított a művelőinek. A társadalmi kontroll szembekerült a szexualitás megélésének vágyával. Új lehetőségeket, emellett a felügyelet új módjait teremtette meg a nagyváros. A 19. század elejétől egészen napjainkig követhetjük nyomon a tiltás és szabadság változásait a szexualításban, az első pillantástól az aktus utáni cigarettáig, a legváltozatosabb helyszíneken, a kontrollált intézménytől a sötét városig. A kiállítás tárgy- és dokumentumanyaga hihetetlenül érdekes és gazdag. Belépés csak tizennyolc év felett!

KUNSTHAUS GRAZ • **BODY LUGGAGE – A GESZTUSOK MIGRÁCIÓJA.** 2017. január 8-ig. A stájer őszi fesztivál programjaként megnyíló kiállítás aktuális témával foglalkozik. A migráció a kulturális jelek határokon áthatoló vándorlása, a testnyelv, amit mindenhol magunkkal viszünk. Ha a menekülőkől mindent elvesznek, a test egyfajta archívummá válik, a tapasztalás és emlékezés archívumává. Minden, amit az ember tapasztalt, ami önmaga volt, ráíródik a testére, és onnan nem vehető el. Hogyan él a művészi szótár ideiglenes vagy állandó földrajzi határokon túllépve? Milyen specifikus művészi tárgyak születnek a migráció eredményeként? Ez a migráció történetiségében jelenik meg a kiállításon – például egy osztrák koreográfus sorsában, aki az 1930-as években a náci hatalom elől Bombay-be menekült, és a tánc helyett testmozgásként fogalmazta meg munkáját. Mi készítt egy művészt arra, hogy a tánc ősi formáit kutassa és fedezze fel, úttörő jelentőségű performance művészként, miután hat évre bebörtönözte a mianmari diktatúra a kilencvenes években? Hogyan képes egy művész a boszniai tömegsírok test-elemeiből az emlékezés nem azonosítható mivoltát megjeleníteni? Az indiai születésű kurátor, művészettörténész Zasha Colah számos művészt hívott meg a városba, hogy ábrázolják, bemutassák a művészet és az azt meghatározó gyakran extrém társadalmi körülmények közötti feszültséget. A kiállítás megtekintésére szombatoként különbuszokat indítanak Bécsből és Linzből.

BODE MUSEUM, BERLIN • **CANOVA ÉS A TÁNC (CANOVA UND DER TANZ).** 2017. január 22-ig. Antonio Canova (1757–1822), az itáliai klasszicizmus legjelentősebb szobrása évtizedeken keresztül készített táncolókat ábrázoló szobrokat. A kiállításon nemcsak ezeket, hanem az alkotás egyes fázisait jelentő vázlatokat, festményeket is láthatjuk. A szobrász fiatal korától szívesen sétált a Róma környéki hegyekben, figyelve a táncoló lányokat. Canova saját maga megfogalmazása szerint a görög vázafestmények és Herculaneum freskói ihlették

a szobrait, a kortársak azonban úgy vélekedtek róluk, hogy messze túlhaladják művészi értékben azokat. A kiállítás a possagnói Museo Canova és a Museo Civico in Bassano del Grappa együttműködésével jött létre.

VÁROSI MŰZEUM, LJUBLJANA • **A PLEČNIK HÁZ ÚJ ÁLLANDÓ KIÁLLÍTÁSA.**

2017. szeptember 24-ig. „Egy torony, egy öszvér, én és a kert” – Jože Plečnik így képzelte el életét, amikor még nem tudta, hogy Bécs és Prága után szülővárosa, Ljubljana lesz élete végéig alkotómunkájának a színhelye. Öszvére nem volt, de a ház, amelybe 1921-ben beköltözött, hamarosan kapott egy tornyot, sőt kertet is. Az építész, akinek keze nyomát Bécs, Prága (a vár újjáépítési munkálatainak vezetője volt) és Ljubljana őrzi, olyanná formálta házát, amilyen az életműve: különleges, szokatlan, meglepő. Az új állandó kiállítás mind a bécsi és prágai, mind a ljubljanoi tevékenységét láttatja. Az utóbbi kapta a legnagyobb teret, a város legfontosabb középületeinek (Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, a háromíves híd, a temető, a központi vásárcsarnok) terveivel, makettjeivel, a meg nem valósult Szabadság Katedrálissal és a szlovén parlament épületével.

GALÍCIAI ZSIDÓ MŰZEUM, KRAKKÓ • **EGY NÉZŐPONTÚ PERSPEKTÍVA:**

A ZSIDÓ MŰLT JELENLÉTE A MAI LENGYELORSZÁGBAN. 2016. november 11-ig. A 2004-ben alapított múzeum Kazimierzben, Krakkó zsidónegyedében található. Az időről időre frissített állandó kiállítás mellett a mostani időszak tárlat egy berlini művész, Soliman Lawrence és egy montreali antropológus, Erica Lehrer párbeszéde arról, hogyan él tovább a múlt a jelenben, és hogy a vizuális és elbeszélő módszerek hogyan határozzák meg a történelemhez való viszonyunkat. Erica Lehrernek több könyve jelent meg a témáról, Soliman Lawrence, a Berlinben élő amerikai fotográfus az elmúlt években több fotósorozatot készített arról, hogyan éled újjá és virágzik a zsidó kultúra Lengyelországban, évtizedekkel a holokauszt után, amikor már szinte eltűnni látszott az ország zsidó népessége.

MUSEUM OF LONDON • **TŰZ VAN, TŰZ VAN! (FIRE, FIRE!).** 2017. április 17-ig. Éppen

350 évvel ezelőtt történt London legsúlyosabb katasztrófája, az 1666. évi nagy tűzvész. A pusztulást a kiállítás az akkor ott élő emberek által mutatja be, hogyan élték át az eseményeket, mit jelentett a csapás a 17. század közepének városlakója számára. Egy olyan városban, amely akkor Európában a legnagyobb volt. A tárlat interaktív eszközökkel mutatja be, hogyan épült fel egy új város a pusztulást követően, milyen negatív, illetve pozitív hozadéka lett a tragédiának. Megállhatunk a Pudding Lane-en, beszélgethetünk a pékségbe, ahonnan a tűzvész elindult, nyomon követhetjük a tűz útját. A tűzben elolvadt tárgyakat azonosíthatjuk,

sőt még a város újjáépítésében is aktívan részt vehetünk. A kiállítást ingyenes délutáni előadások, családi-, gyermek- és iskolai programok kísérik, szeptember elején pedig a Temzén a korabeli London uszályokra telepített makettjét (egy művészcsoporthoz munkáját) is felgyújtották, hogy a közönség megfigyelhesse a tűz terjedését.

THE FRICK COLLECTION, NEW YORK • **PORCELÁN, NEM EGYSZERŰ ÜGY: ARLENE SHECHET ÉS AZ ARNHOLD COLLECTION.** 2017. április 2-ig. Az egyéves időtartamú kiállítás a porcelán készítésének, gyűjtésének, és bemutatásának komplex történetét ismerteti meg a látogatókkal. A híres meissenai Királyi Porcelánmanufaktúra száz tárgya látható egyebek között, amelyek abban a híres műhelyben készültek, amely a 18. század elejétől egész Európában felvirágoztatta a porcelángyártást, mind technikai-tudományos, mind pedig művészi tekintetben. A művek többsége az 1720 és 1745 közötti időszakból származik, és Arlene Shechet New York-i szobrász válogatta őket Henry H. Arnhold gyűjteményéből. A kiállításban a művésznő tizenhat saját munkája is látható, amelyeket 2011–2013 között, meissenai ösztöndíja idején készített. A kiállítás nem a szokásos kronológiai, vagy tematikus rendet követi, az installáció személyes vízió eredménye, a művész és a múlt, kortárs és történeti tárgy párbeszéde.

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD • **MINDENKI SZERETI A DÍJAKAT 1750–1850.** 2016 november 13-ig. A 18. század közepén készült érmek, plakettek emlékeztetnek arra, versenyezni mindig szerettek az emberek, minden lehető területen. A 18. század közepén a versenyt a személyes és szakmai gyarapodás, fejlődés lehetőségének tekintették. És ha már verseny, a díjak is számítottak, nemcsak az eredmények. A korszak legkiválóbb művészei készítették ezeket, méltó jutalmul a kiválók és átlagon felüli eredményeik számára.

GRAND PALAIS, PÁRIZS • **HERGÉ.** 2017 január 15-ig. A kiállítás szervezői úgy gondolják, senkinek sem kell bemutatni a Hergé művésznéven ismert Georges Remit. A belga rajzoló legismertebb munkája a Tintin kalandjai sorozat. Remit gyakran emlegetik az európai képregényrajzolás atyjaként, az első francia anyanyelvű művész volt, aki az amerikai stílusú képregényt meghonosította, szövegbuborékokat alkalmazva a jeleneteken. Rajzait a film világa, festmények, a fotográfia és a kalandregények inspirálták, és persze saját rajzoló-i szenvedélye. A kiállítás a nemzetközileg elismert rajzok mellett a korszakot is láttatja, amelyben ezek születtek, a 20. századi művészet történetében is helyet találva nekik. (Talán hihetetlennek tűnik, de Hergé fotóit nézegetve mintha hasonlóság mutatkozna a rajzoló és kedvelt figurája, Tintin között.)

szemle



Bortnyik Sándor: A művészek bevonulása az Alapba
című festménye
Forrás: MNG

A BÜROKRÁCIA BEVONULÁSA

Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*
Corvina, 2015

INehezen befogadható Horváth György könyve, részben azért, mert a CD-mel-
léleként csatolt Szöveggyűjteménnyel együtt többkötetnyi az olvasnivaló, de
azért is, mert a tetemes mennyiségű adattal megtűzdelt hivatali nyelvezet nem
teszi könnyen fogyaszthatóvá a szöveget, holott választott témája alapján a mű-
vészeti (köz)élet számos szereplőjének lehetne a kezébe adni kötelező olvas-
mányként. Hogyan jutottunk idáig, milyen kísérletek történtek a közelmúlt-
ban a kortárs művészet életben tartására? Milyen eszközökkel képes az állam el-
és fenntartani a művészeit, amikor a piac csak korlátozottan járulhat hoz-
zá? Ezekre a kérdésekre megkapjuk ugyan a válaszokat a kötetben, ám a szer-
ző mélyen elrejtette az elsősorban a bürokrácia útvesztőjének felvázolására tett
kísérletei között.

IHorváth György művészettörténészként végzett, és bár léteznek ilyen témájú pub-
likációi (többek között Gádor Istvánról vagy Bartha Lászlóról írt kismonográfiá-
ja), elsősorban művészetirányítói szerepe ismert: 1980-tól a minisztérium képző-
művészeti osztályát vezette, ezt követően 1988 és 2009 között a Magyar Nemzeti
Galériában dolgozott főigazgató-helyettesként. Mondhatjuk azt is, hogy a leg-
jobb kezekbe került a téma, kevés nála autentikusabb szerző írhatta volna meg
a Művészeti Alap történetét, előzményeivel és következményeivel, hiszen a for-
rásokhoz való hozzáférés tűnik – eleve – a legnehezebb feladatnak. Az ilyen ku-
tatások esetében viszont a szelekció is probléma: dokumentumokat, leveleket,
jegyzőkönyveket, feljegyzéseket, vázlatokat tartalmazó dobozok sokasága nyílik
meg, első betekintés alapján mindegyik érdekes, hiszen már a nyelvezete is kor-
rajz, és csak ezek alapján vázolható fel az a kapcsolati háló, amelyik a döntéseket
hozta, vagy befolyásolta azokat. A szerző láthatóan nehezen engedett az iratok
csábításának, és igyekezett mindent publikálni (vagy hivatkozni rá), amit arra ér-
demesített – márpedig terjedelmi okoknál fogva ez a bőkezűség nagyon fontos
dolgot szorított ki a kötetből: a művészek lelkét, személyiségét.

kapcsolati háló

IBár Horváth György már az elején megjegyzi, hogy nem művészet-, hanem gazda-
ságtörténetet írt, mégsem lehet úgy szólni alkotásokról és alkotókról, mintha
tőzsdei papírok vagy mezőgazdasági termények lennének: minden jó és rossz
döntés alapvetően meghatározta azt, hogy mi történik a kortárs művészetben,
negyvenöt éven keresztül! Hogy ki és mit alkot ilyen körülmények között. Hogy

merre vezet a képzőművészet iránya. Ezek a döntések írták a magyar művészet-történet majd fél évszázados történetét!

¶ A kiindulópont 1945 eleje: a művészek éheznek, nincs műterem, festék, vászon, megrendelő, gyűjtő, galéria és vásárolni képes múzeum. A szerző ezt a korszakot örökíti meg a legérzékletesebben, a legátélhetőbben: ekkor még nem rendeletek és párthatározatok uralják a művészeti közéletet (és a kötetet), hanem emberi történetek, egyszerű helyzetek, élni és alkotni vágyó művészekkel. Van egy Dési Huber „Stefike”, aki alázattal és áldozattal közvetít a nélkülözhető művészek és az ingatag hatalom pillanatokra potens figurái között. Aztán hamar eljutunk odáig, hogy a hatalom összeszedi magát, homogénné és határozottá lesz, kemény kézzel próbálja beterelni a művészeket az egyarcú szcénába: csak egyféleképpen lehet festeni, kiállítani és megélni a képzőművészetből. Elfogynak a művészek a szövegből, osztályvezetők, főosztályvezetők, pártfunkcionáriusok dialógusa következik. A hatalmi harcokból statisztikai adat lett, a művészeti élet nem más, mint egy vállalat, vezetőkkel és beosztottakkal, akik fizetést és juttatásokat kapnak, van munkaügy, személyzeti osztály, felsőbb szerv, ahová a vezetők referálnak, a dolgozók termelik az árut, amiből valamennyit eladnak, a többi rajtuk ragad, raktárakban gyűlik vagy szétszórják a kevésbé exkluzív boltokba, jelen esetben a kisebb múzeumokba vagy a Képcsarnok üzleteibe. A művészeti alkotások termelése egy iparágá silányul, és még csak az árképzésbe sem látunk bele, holott abból kirajzolódna a hierarchia, a kor értékítélete, árnyaltabb képet kaphatnánk a politikai játszmákról, tekintélyről, az esetleges rejtett piaci folyamatokról. (A dokumentumokból kiderül, hogy voltak nem állami vásárlások is az ötvenes évek első felében, erről jó lett volna többet tudni. Vajon ki vásárolhatott az éves műcsarnokbeli kiállításokról?) Ez a nyelvezet marad kitarthatóan a kötet végéig: rengeteg számot, adatot kapunk arról, hogy a Képzőművészeti Alap képeslapkiadási monopóliuma hogyan tartja fenn a művészetet, milyen adófajták, elvonások sújtják a vállalatot, amikor nyereséget termel, de nem tudjuk, hogy kik és hogyan (és miért) választották a pártállami piac (Képcsarnok) kiszolgálását, és hogy mi kellett ahhoz, hogy valakitől egy múzeum (pláne az MNG) vásároljon. Azt tudjuk, hogy miből és mennyit vett a múzeum, de hogy miért, azt nem. Jóval többet tudunk meg az államapparátus működési mechanizmusáról, mint a kultúrpolitika rétegeiről, nem beszélve a művészvilág dinamikájáról, helyzetéről, reakciójáról. Nem látjuk, hogy mit is okoztak a döntések, legfeljebb a gazdasági, de sosem a művészeti, esztétikai következményeket.

¶ A CD-melléklet megnyitása nagy csapda, ugyanis egyszerűen beszippantja az olvasót. Fordított könyv ez, hiszen itt kapjuk az igazi olvasnivalót, a példákat,

*beterelni
a művészeket
az egyarcú
szcénába*

iparágá silányul

a következményeket, megjelennek a művészek, az intézményvezetők, a teoretikusok véleményekkel, félelmekkel, lelkesedésekkel, felháborodásokkal. A szerző még csak ahhoz sem ragaszkodik a válogatásban, amire a kötetben utal: találunk éves bontásban cikkválogatást a *Szabad Művészet*ből (ennek a folyóiratnak a forgatása egyébként is tanulságos, már-már szórakoztató élmény), a hivatkozás nélküli dokumentumok mappájában pedig további leveleket, feljegyzéseket a korszak főszereplőitől és epizodistáitól.

¶ A könyvben legfeljebb statisztikai adatként szereplő (vagy úgy sem) művészek itt már hús-vér emberek: Szobotka Imrének 1945-ben először egy gramm, majd öt gramm aranyat szavaznak meg gyógyszervásárlás céljára, az éhező Gadányi Jenőnek huszonöt kiló lisztet és öt kiló sót juttatnak el. Előkerülnek a gyakorlati problémák: mi legyen Hóman Bálint portréival? Kit érdemesít a Szaktanács nyugdíjra, kit vásárlási előlegre – a névsorból kirajzolódik a világháború utáni művészvilág rangsora, kinek nagyobb a presztízse, és kire számít az új rendszer. Izgalmas összefoglalók a művészek anyagi helyzetéről összeállított jelentések, például Széll Jenőtől, aki ekkor, 1951-ben az MDP Agitációs és Propaganda Osztályának volt helyettes vezetője. Nem az okoz örömet, hogy a zsebükben turkálhatunk (többnyire körkép, és nem konkrét nevekből áll), hanem egyszerűen csak így érthető meg, hogy miből tudott élni egy művész piac nélkül, a folyamatosan átszervezés alatt álló művészeti rendszerben. 1946-tól a szobrászok messze jobb helyzetben működtek, mint a festők, hiszen a propaganda és a beruházások sokasága nekik kedvezett, ezért is jött be később a „kétmillió vásárlás”, ami kifejezetten a táblaképfestőket hozta helyzetbe. Minden jelentés egy problémahalmaz, és mivel belső rendelkezésre készült, őszinte és feltáró. A fiatal művészek helyzetéről szóló 1952-es jelentés hangneme már-már kétségbeesett, valami nagyon nincs rendben, mert divat lett a „nyomor romantika”, követelőznek, a főiskolásoknak odaítélt Munkácsy-díj pedig önteltté teszi a pályájuk elején járó képzőművészeket. A miniszteri felügyelővé kinevezett precíz Makrisz Agamnon hosszú beszámolóban készíti fel Aczél Györgyöt a találkozásuk előtt (a számos mítosszal övezett Aczél-hagyatékot egyébként alaposan átvizsgálta a szerző, ez kétségtelen).

¶ A kötet egy kisebb szakaszt áldoz az ekkor nagyon fiatal és agilis Koller György kezdeményezésére: 1950-ben a korszak legnevesebb, Kossuth-díjas művészeit (Csók Istvántól Pór Bertalanig) nyeri meg egy rézkarcoló munkaközösség létrehozására. Megtalálja a nem létező piacon a piaci részt, jól tart neves festőket és a sokszorosított grafika e technikájában jártas művészeket, persze nem sokáig. Az engedélyt hamar visszavonják, és a kötetben rövid életű próbálkozásként említett tevékenység a szöveggyűjteményben kriminalizálódik,

miből tudott élni
egy művész piac
nélkül

egy rézkarcoló
munkaközösség

jegyzőkönyvekkel, vallomásokkal, ítéletekkel. Tényleg egészen hihetetlen, hogy egy újságíró (Molnár György) és a húszas éveiben járó Koller (akit grafikusként jelölnek a jegyzőkönyvek) a diktatúra legsötétebb időszakában létre tud hozni egy olyan civil, profitorientált kezdeményezést egy Szondi utcai lakásban, amelyik tizenöt kereskedelmi ügynököt foglalkoztat, hihetetlenül pörög az üzlet (!), hiszen százával, ezrével foglalják le aztán a nyomólemezeket és a lapokat, Koller fiókjában pedig több tízezer forint van az alkotóközösség felszámolásakor. Az üzlet berekesztése, mint tudjuk, ideiglenes volt, Koller nagyon hamar újraindította az országot sokszorosított grafikákkal ellepő vállalkozását.

¶ A forradalom és a fordulat a kétségbeesésbe kergette Ék Sándort, derül ki Kállai Gyula miniszternek írt 1957-es feljegyzéséből. „A fiatal műtörténészkaderek legtöbbször ma is az ellenforradalmi hangulateltetés provokátor-ágense. (...) Tudják-e, hogy a hét bizottsági tag közül most csupán Ék MSZMP-tag, és ennek ellenére nem ő, hanem Konecsni a párt bizalmi embere a bizottságban, aki még ma is végzetes hibának tartja, hogy az ellenforradalmat ellenforradalomnak nevezik, és bár jó művész, a múltban sem tűnt ki politikai állhatatosságával?” – írja Ék Sándor Pogány Ö. Gáborral közösen jegyzett levelében. „Az 1957. évi Kosuth-díjasok között szerepelt Fülep Lajos. A neki szóló döntés még a polgári és ellenforradalmi körökben is általános derűtséget keltett. A művek nélküli professzor közéleti jelenléte a népi demokráciában meghonosodott protekcionizmus egyik elég feltűnő vadhajtsása” – olvasható ugyanitt.

¶ A művészekre lebontott példák hiányoznak a legjobban a kötetből, de megtalálhatók a szöveggyűjteményben. Példa erre: 1960-ban Aradi Nóra előbb az Állami Vásárlási Bizottság, majd az uránvárosi építkezés listájáról is kihúzta Kondor Bélát és Csernus Tibort, és még csak indokolnia sem kellett, legalábbis a publikált iratokban. A Párizsból 1963-ban hazatérő Bálint Endre visszavételét kéri a Művészeti Alapba, bár a döntés nem egyszerű, hiszen a művész 1956 után illegálisan tartózkodott külföldön. A vita után – vélhetően – visszavették. És egy példa a hatvanas évekből: a Fényes Adolf Teremben megengedett önköltséges kiállításokra jelentkező és a döntéshozók által engedett (vagy nem engedett) művészek névsora is árulkodó. 1969-ben Keserü Ilona Bak Imrével és Molnár Sándorral nem állíthatott ki, Bencsik Istvánnal és Major Jánossal viszont igen!

¶ Ha kritikusak akarunk lenni a szerzővel, akkor előnyösebb lett volna a kötet és a melléklet tartalmát megcserélni, de felfoghatjuk erényeként is: két vastag kötetet kapunk, amelyek mögött látszik a felkészültség, a helyzeti előny és a hihetetlen mennyiségű befektetett munka.

Géczi Emőke

EGYETLEN NYOMDAGÉPTŐL A NEOAVANTGÁRDIG

Képtaktikák. Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2016. március 11.–április 17., Kurátorok: Üveges Krisztina, Tóth Árpád, Neon Galéria és Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum 2016, koncepció és szerkesztés: Tóth Árpád

a Makói
Művésztelep
történetéről

TA kötet a Ludwig Múzeum azonos című, 2016 tavaszán rendezett kiállításának katalógusaként jelent meg, vállalása alapján az 1977-től a rendszerváltásig tartó időszak bemutatására vállalkozik, de szépen feldolgozza az előzményeket, a Maros menti Művésztelep éveit, és szót ejt a szétesésről is. A kötetből teljes kép rajzolódik ki a Makói Művésztelep történetéről, nemcsak művészettörténeti, de társadalmi, szociológiai szempontból is. A könyv kinyitáskor mintha felcsendülne lelkünkben egy Cseh Tamás–Bereményi Géza-dal, ott vagyunk a nyári fröccsözéseken, a Maros-parti fürdőzéseken, a tanácselnökkel folytatott megbeszéléseken, a záró kiállításokon. A telep alapfiguráitól, résztvevőitől kapott korabeli fotókon igazán átélhetően elevenednek meg a hetvenes évek. Tízéves kutatómunka előzte meg az anyag megjelenését, nagy előny, hogy még sikerült interjúkat készíteni a történet meghatározó szereplőivel, ám az is fontos, hogy Üveges Krisztina és Tóth Árpád személyében egy másik generáció objektíven tudott rápillantani a művésztelep működésére, okos és tárgyilagos, ugyanakkor alapos munka, részrehajlás nélkül, a megértés szándékával és a teljesség igényével. Aki ott volt, részese volt az eseményeknek, nem tudná így összefoglalni, mert a tárgyilagos szöveg mögül is felsejlik, mennyi érdek, érzelm, személyesség befolyásolta egy ilyen telep működését.

„kétezerlékes
rendelet”

A tanulmányok, dokumentumok elolvasása után érthetővé válik, hogy mennyire jellegzetesen kelet-közép-európai ügy volt Makó. A hatvanas években az állam újradefiniálta a művészek társadalmi feladatát, nagyobb szerepet szánt nekik a közízlés formálásában, a modernizációban, a korszerű vizuális kultúra megteremtésében. Az 1954-ben kiadott „kétezerlékes rendelet” nyomán, amelynek értelmében szobrászati vagy murális díszítéssel látták el az új lakó- és közösségi épületeket és azok környezetét, a Lektorátus központi beruházási keretéből és kontrolljával ugyan, de helyzetbe hozta a művészeket. A könnyűiparhoz és a belsőépítészethez kapcsolódó textilművészet és a könyvkiadásban szerepet kapó grafika is virágzásnak indult. A művésztelepek és szimpozionok megjelenése ehhez a társadalmi és gazdasági támogatáshoz kötődik. 1971-ben kormányrendelet szabályozta a művésztelepek és szimpozionok megalakulását, és a hetvenes években sorra el is indultak ezek, az egyes városok helyi adottságaira

művésztelepek
és szimpozionok
megalakulása



Szirtes János, Kocsis Imre, Bak Imre, 1983
Hajdu István felvétele



Károlyi Zsigmond, Csöme Csömöri István, Hajas Tibor,
ismeretlen, 1980
Vető János felvétele

vagy iparára alapozott intézmények. Szervezeti és működési szabályzatukat a Magyar Képzőművészek Szövetsége Szimpozion Bizottságával kellett egyeztetniük. Szimpoziont rendezett 1968-tól Bonyhád (Zománcipari Művek), 1970-től Csepel (színesfémmű), 1976-tól Kecskemét (Zománcipari Művek), Győr (Rába Művek) és Békéscsaba (grafika, Kner Nyomda). Velemben elindult a textilre szakosodó alkotóműhely, Villányban és Siklóson kőszobrászattal és kerámiával, Dunaújvárosban fémmel, Nagyatádon fával dolgoztak a művésztelepeken. Grafikával Győrben, Békéscsabán, Kecskeméten, Salgótarjánban, Miskolcon és Gyulán foglalkoztak, és 1971-ben már Makón is elindult a Makói Grafikai Művésztelep közvetlen elődje, a Maros menti Művésztelep, Rudnay Gyula 1925 és 1927 között működtetett festőiskolája hagyományainak felelevenítését tűzte ki célul, kiegészítve azzal a törekvéssel, hogy kiszélesítsék a modern művészet értő befogadóinak körét, ne csak a „szűk körű beavatottak értsék”.

¶ A telep létrehozásában és működésének biztosításában oroszán részt vállalt Szalma István, a József Attila Emlékbizottság titkára, de a kezdeti éveket beárnyékolta, hogy a város vezetői elégedetlenek voltak a színvonallal, ambiciózusabb tervekkel dédelgettek Makó súlyának növelésére. Közrejátszott ebben Makó városának státusa, Szeged és Hódmezővásárhely mellett, hiszen e két várossal vetélkedve akartak bizonyítani. Dr. Forgó István tanácselnök – ahogy Hajdu István, aki a művésztelepet a nyolcvanas évek közepétől vezette, fogalmazta meg a könyvben közölt visszaemlékezésében – a Kádár-rendszer „formátumos” kádere vette kezébe a dolgokat. Számára valóban presztízskérdés volt a Makói Művésztelep felfuttatása. Nem elnyomni, tönkretenni akarta a művészeket, hanem használni, ezért praktikusán védőhálót vont a művésztelep fölé. Ő hívta meg a makói születésű Kocsis Imre grafikusot, a Képzőművészeti Főiskolán tanárát a telep vezetésére, szakmai kérdésekben teljesen szabad kezet adott neki, miközben a működési feltételeket a messzemenőkig biztosította, és nem engedett beleszólást a központi hatalom részéről.

presztízskérdés
volt a Makói
Művésztelep
felfuttatása

*„A feladatom nem volt túl bonyolult. Meg kellett szerveznem,
ki mikor nyomtathat, a három kiállítást megrendezni,
írni ezt-azt, de leginkább jelen lenni. Eckermann-nak lenni
a sok Goethe között. Peripatetikus séták, fröccsben ázó társas
éjjelek, másnapok a Maros-parton...”*

(Hajdu István visszaemlékezése)

egy nyomdagép

fotó alapú
grafikai művészet

¶ A legtöbb helyen a művésztelepek gyakran egy város iparának „kísérőrendezvényei” voltak, elsődleges feladatuk, küldetésük a helyi kulturális élet fellendítése volt, az elkészült művek (legalábbis a kötelezően leadandó részük) köztudatra kerültek. Makón a kulcs egy nyomdagép volt, olyan, amelyen másutt nem volt elérhető a művészek számára. Lehetőség nyílt az addig kizárólag ipari felhasználású, fotóalapú ofszet és szitanyomás technikájával kísérletező jellegű művészi tevékenységet folytatni, így lett a művésztelep a fotó alapú grafikai művészet megjelenésének kulcsfontosságú helyszíne. Ráadásul a titkosszolgálat a sokszorosító eszközöket, nyomdagépeket fokozottan ellenőrizte, itt viszont szabadon és legálisan lehetett ofszet technikát használni. A hetvenes évek közepén induló magyar neoavantgárd törekvések számára a nyolcvanas évekre fontos helyszínné vált Makó, miközben a telep törekvései a magyar grafikai és könyvművészeti hagyományokra is építettek.

Hajas Tibor
munkássága

¶ A vezető tanulmányt jegyző Üveges Krisztina művészettörténész akkor került kapcsolatba a témával, amikor Hajas Tibor munkásságából írta a szakdolgozatát, 2005-ben pedig Baksa Soós Veronika asszisztenseként részt vett a Ludwig Múzeum Hajas-életmű-kiállításának megrendezésében. Itt találkozott azzal az addig publikálatlan grafikai anyaggal, amit a művész Makón készített, és ennek kapcsán szegődött társul Tóth Árpád mellé a makói kutatásokban. Tóth Árpád, a Neon Galéria vezetője 2006 óta szisztematikusan gyűjti a művésztelepen készült munkákat, tíz év alatt hiánytalan kollekciónak rakott össze belőlük. Szerencsés találkozás az övék, a közös kutatásokból egy szerteágazó és többretegű történet rajzolódik ki, művészi pozíciókkal és életművekkel, alkotókedvet befolyásoló előnyökkel és kompromisszumokkal. Áttételesen ugyan, de még abban is fogódzókat nyújt, hogy az akkoriban szocializálódott művész a kilencvenes években miért került légüres térbe, mert a kötet szól a közösségben létezés megtartó erejéről is, hiszen azok a túlélési stratégiák, a belső szabadság megőrzési módjainak kidolgozott útjai az új rendszerben nem voltak egy az egyben átültethetők.

konfliktusok

¶ Remek válogatást kapunk a korabeli újságcikkekből, dokumentumokból, részleteket jegyzőkönyvekből, jó arányban szerepelnek a művészettörténeti írások és a „szocialista szappanoperát” felvillantó jelentések. Mert természetesen bármennyire is hasznos a városnak és az államnak a művészek inspiráló jelenléte, gond is van velük. Az idő előre haladtával szaporodnak a konfliktusok, nemcsak a pártállami városi vezetőkkel, hanem problémákat szül a konzervatív városlakók és a művészek szabados életformája közt feszülő ellentét. A művésztelep vezetését 1985-ben Dévényi Istvántól átvevő Hajdu István szubjektív szövegében anekdotákat is említ ezzel kapcsolatban.



Sarkadi Péter, Lengyel András, Baranyay András
a makói strandon, 1985
Hajdu István felvétele

¶ Dévényi István, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténésze 1978-tól 1985-ig látta el a művészeti titkári feladatokat, ettől a korszaktól kezdve adtak ki minden évben mappákat, ezek szerepelnek is időrendben a katalógusban: már a művek láttán is elbeszélhető lenne a művésztelep története. Hajdu meghívásában szerepet játszott, hogy tőle remélték az országos ismertséget, a sajtó és szakma nagyobb figyelmét. Hajdu szerint ebben nem is csalódtak, megkapták, amit akartak, de az általa felvállalt „nyomulás” a médiában, az új meghívottak, a konceptuális művészet erősödése és a külföldről hazahívott sztárok, mint Kovács Attila vagy Lakner László jelenléte és a művésztelep egyébként is szinte törvényszerű fáradása újabb problémákat generált. Ismét fontos hangsúlyozni, hogy a kötet nem tesz igazságot, csupán elmeséli a történetet, amelyhez Hajdu személyes visszaemlékezése fontos adalékokkal szolgál.

*„Abban bíztak, hogy kapcsolataim révén
a makói művésztelep a Maros-partról elér
a Vörösmarty térre is. És ebben nem csalódtak”
(Hajdu István Post Festa című
visszaemlékezéséből)*

*a magyar átok,
a népi-urbánus
vita*

¶ Egy idő után a régiek kiszorítva érezték magukat, volt, akinek nem tetszett a neo-avantgárd felé való elmozdulás, a nyolcvanas évek valutahiánya miatt a nyomda anyagi gondokkal küzdött, a művésztelepet szívügyének tekintő dr. Forgó nyugdíjba ment. Az új városvezetésnek már nem volt annyira fontos a művésztelep, és felütötte fejét a magyar átok, a népi-urbánus vita, még ha álruhában is: narratív grafikusok kontra konceptuális fotósok, pingpongozók kontra kocsmások. Ráadásul maga az ofset technika is veszített a varázsából, lassan-lassan, de felváltja a komputerművészet. Nyílt harcok nem voltak ugyan, inkább különállások, klikkesedések. A könyv szerzői itt a leginkább objektívek, történetet mesélnek időrendben, semmit nem elhallgatva, de nincs utólagos igazság, csak elemzés, nincs kiemelve alkotó, irányzat, ez a sztori most csak a művésztelepről szól. Épp elég idő telt el ahhoz, hogy a szerzők kellő távolságból vizsgálhassák ezt a történetet.

¶ Éppen itt az ideje, hogy a többi művésztelep működéséről is hasonló feldolgozások születessenek.

Jankó Judit

módszertan

KREITER ATTILA-KULCSÁR ZSOLT

RÉGÉSZET ÉS NYILVÁNOSSÁG

BÁRKI SZÁMÁRA ELÉRHETŐ A NEMZETI MÚZEUM

ÚJ RÉGÉSZETI ADATBÁZISA

TA régészeti feltárások során összegyűlt anyagok bekerülnek a múzeumok raktáraiba, a legszebb, szerencsésebb darabok esetleg egy kiállításban végzik. De mi van a többi leletanyaggal és azzal a sok dokumentációval, ami a lelőhelyekről készült? Hogyan hasznosulnak ezek a régészetben belül, vagy hogyan válnak ismertté az érdeklődők számára? Gondoljunk csak bele! Ez éppen olyan, mint ha a Google megírta volna az indexelő algoritmusát, de közben elfelejtette volna a keresőt hozzáfejleszteni.

TA régészet nagyon sokat fejlődött az elmúlt évtizedekben, melynek eredményeképpen a ma feltárt anyagok sokszor egészen új megvilágításba helyeznek teljes korszakokat. A történelemtudományok nem változnak olyan gyorsan, mint a tudomány állása, de egy mindenki számára elérhető régészeti adatbázis gyorsabban eljuttatja a friss eredményeket az érdeklődőkhöz. Többek között ezzel a céllal született meg a Magyar Nemzeti Múzeum által létrehozott online régészeti adatbázis, amely a <http://archeodatabase.hnm.hu> címen található. Mostantól bárki megnézheti, milyen régészeti lelőhelyek voltak a lakóhely környékén, amely azért is fontos, mert egyáltalán nem köztudott, hogy hazánk Európa régészeti lelőhelyekben egyik leggazdagabb országa. Jelen pillanatban csaknem ezerhatszáz lelőhely, nyolcszázötvenezer fájl vár felfedezésre, kétszázharmincezer keresőkifejezéssel, de a feltöltött lelőhelyek száma folyamatosan növekszik. Az adatbázis létrehozásával húszéves lemaradást kezdünk behozni a digitális régészet területén, még sok azonban a tennivaló.

[http://
archeodatabase.
hnm.hu](http://archeodatabase.hnm.hu)

bárki megnézheti

TA kezdeményezés nem magyar találmány, tőlünk nyugatra merült fel először, hogy érdemes lenne egy térképen ábrázolni az Európában feltárt régészeti lelőhelyeket. A Nemzeti Múzeum fantáziát látott egy ilyen európai régészeti adatbázis elkészítésében, ezért csatlakozott az Európai Unió által finanszírozott ARIADNE programhoz, melynek keretén belül létrehozta a Nemzeti Múzeum Régészeti Adatbázisát. A programban tizenhat ország huszonnégyszázötven régészeti és örökségvédelmi intézménye vesz részt.

ARIADNE program

TAz ARIADNE program óriási impulzust ad az európai régészeti kutatásnak és nemzetközi régészeti együttműködéseknek, hiszen nemcsak a lelőhelyek adatai szerepelnek az adatbázisban, hanem a lelőhelyek dokumentációi is, azok

az úgynevezett szürke irodalmak (szakanyagok, térképek, rajzok, ásatási fotók, vizsgálati jelentések és még sok minden más), amelyek egyébként nagyon nehezen hozzáférhetőek a különböző országok múzeumaiban.

a hazai régészetben
élő „szokásjog”

¶ A Magyarországot érintő feladatok azonban nem voltak problémamentesek. Hatalmas kihívás volt számunkra, hogy a kulturális különbségeket kiküszöböljük. A legtöbb problémát egy a hazai régészetben élő „szokásjog” okozza: a feltárást vezető régész hozzájárulása nélkül betekinteni sem lehet a régészeti dokumentációba, nemhogy online hozzáférést biztosítani hozzá. A dokumentációk feltöltése nélkül ugyanakkor az ARIADNE program alap gondolata vesz el. Amikor a magyar szokásjogot ismertettük a külföldi partnerekkel, nem nagyon tudták értelmezni a problémát, bár hallottak már erről a jellegzetesen kelet-európai jelenségről. Nyugaton máshogy működnek a dolgok: ha egy régész állami munkahelyen, állami fizetésből, állami eszközök segítségével végez régészeti tevékenységet, akkor az általa készített dokumentációk állami, vagyis köztulajdonot képeznek. Ez természetesen nem érinti a szerzők jogait, továbbra is őket illeti a feldolgozás és publikálás joga, de nem lehet a dokumentációkat elzárni, más számára a hozzáférést megtiltani. Sőt az Egyesült Királyságban a dokumentációkat kötelező leadni egy digitális depozitóriumba, amely biztosítja a dokumentációk archiválását és hozzáférhetőségét.

az adatbázishoz
való csatlakozás
teljesen önkéntes

¶ Ennek fényben mi is utána akartunk járni annak, hogy Magyarországon milyen jogi háttere van az említett szokásjognak és a dokumentációk kezelésének, ezért kikértük egy szerzői jogász szakvéleményét a régészeti dokumentációkról (itt azokról a lelőhelyekről van szó, melyek ásatási engedélyében a KÖSZ és az MNM-NÖK van feltüntetve, első körben ezen feltárások dokumentációit szeretnénk megjeleníteni az adatbázisban). A szakvélemény alapján a Nemzeti Múzeumnak, mint ezen intézmények jogutódjának lehetősége van arra, hogy a dokumentációkat elérhetővé tegye tanulás, oktatás és kutatás céljából. Ennek ellenére az adatbázishoz való csatlakozás teljesen önkéntes alapú, ez egy lehetőség a régészek számára. Továbbá, szakmai-etikai szempontok figyelembevételével fontosnak tartjuk, hogy a dokumentációk az azokat készítő személyek hozzájárulásával válhassanak hozzáférhetővé, vagyis – a rövid összefoglaló jelentés kivételével – engedélyt kértünk a kollégáktól arra, hogy elérhetővé váljanak anyagaik az adatbázisban. A koncepciónk az volt, hogy a lelőhelyek alapadatai, illetve a rövid összefoglaló jelentések alapértelmezetten váljanak nyilvánossá az adatbázisban, ez utóbbit mint köteles példányt adják le a kollégák a megfelelő intézményeknek, a többi között a Nemzeti Múzeumnak is, továbbá ez a jelentés kerül a Régészeti Kutatások Magyarországon című kiadványba is. Miután megírtuk ezt a levelet a régészeknek, izgatottan vártuk, milyen

lesz az engedélyezési arány. Legnagyobb meglepetésünkre a kollégák legtöbbször pozitív választ kaptunk. Ez ugyanakkor fontos jel volt a számunkra, mert mutatja azt a komoly paradigmaváltást a régészetben, amely az utóbbi évtizedben vált jellemzővé. Vagyis a kollégák nagy része felismerte azt, hogy feltárási csekély részét fogják tudni feldolgozni/publikálni, ezért a többit felesleges visszatartani a szakmától és az érdeklődőktől. Miért ne lehetne hasznosítani egy régészeti adatbázisban, amely egyúttal biztosítja a digitális dokumentációk archiválását is?

A Magyarországot érintő feladatok azonban nem voltak problémamentesek. Hatalmas kihívás volt számunkra, hogy a kulturális különbségeket kiküszöböljük. A legtöbb problémát egy a hazai régészetben élő „szokásjog” okozza: a feltárást vezető régész hozzájárulása nélkül betekinteni sem lehet a régészeti dokumentációba, nemhogy online hozzáférést biztosítani hozzá.

¶ A kollégák ugyanakkor többször nekünk szegeztek a kérdést, hogy nem félünk-e attól, hogy az adatbázissal kiszolgáltatjuk a régészeti lelőhelyek dokumentációit, vagyis bárki szabadon felhasználhatja őket. A Nemzeti Múzeum célja, hogy elismerje és védje a szellemi tulajdont és a dokumentációk készítőinek szerzői jogait, az adatbázis több helyen is figyelmezteti a felhasználókat a szerzői jogok betartására, illetve kérjük a felhasználókat, hogy a dokumentációk felhasználásakor lépjenek kapcsolatba azok készítőivel. Továbbá az adatbázisban lévő minden adat és dokumentáció publikációnak minősül, amelyekre hivatkozni kell, egyedi digitális azonosítóval vannak ellátva, tulajdonképpen olyanok, mint egy e-book. Másrészt a felhasználók tevékenységét rögzítjük, vagyis egy esetleges szerzői jogi vita esetén ellenőrizhetők az adatok. Hiszünk abban, hogy a régészeti lelőhelyek adatait mindenkinek joga van megismerni, arról nem is beszélve, hogy az adatok online hozzáférése óriási lökést adhat a szakmának és a nemzetközi kutatásoknak. Továbbá egy ilyen adatbázis lehetőséget ad arra, hogy újragondoljuk és újrapozicionáljuk a magyar régészet eredményeit Európa régészeti térképén.

*a fémkeresősök
sajnos sokszor
jobban ismerik
a lelőhelyeket*

¶ A másik gyakran feltett kérdés, hogy nem félünk-e attól, hogy a régészeti lelőhelyeket kiszolgáltatjuk a fémkeresősöknek. Természetesen féltjük a régészeti lelőhelyeket az értelmetlen pusztítástól, az engedély nélküli fémkeresőzés ugyanakkor bűncselekmény. Vagyis a törvényi szabályozás megvan hozzá, számítunk a megfelelő hatóságok szigorú fellépésére. Amikor az ARIADNE egyik külföldi partnerét megkérdeztük a fémkeresőkkel kapcsolatos problémákról, rövid választ kaptunk: „ne keressünk képzelt ellenségeket”. A több évtizedes nemzetközi tapasztalat alapján úgy tűnik, hogy a lelőhelyek nyilvánosságra hozatala után nem növekedett a fémkeresők által megrongált lelőhelyek száma. Tapasztalatból és a szakma számos elismert hazai képviselőjével beszélgetve arra jutottunk, hogy az aggodalom nem megalapozott. Először is a régészeti lelőhelyek adatai nem titkosak. A tapasztalatok alapján a fémkeresősök sajnos sokszor jobban ismerik a lelőhelyeket, mint a régészek. Továbbá számos régészeti kiadvány (Régészeti Kutatások Magyarországon, Magyarország Régészeti Topográfija vagy bármely olyan régészeti kiadvány, amely dűllőneveket említ vagy légi fotókat mutat be) alapján is azonosíthatók a lelőhelyek. Amikor feltárást végzünk, a feltáráson foglalkoztatott emberek nagy része a környező településekről származik, vagyis a környékbeli településeken az emberek nagy része tudja, hogy hol vannak a lelőhelyek. Továbbá az adatbázisban feltárt lelőhelyek már be vannak építve, ezek a lelőhelyek már nem vagy nehezen hozzáférhetők, illetve ha a lelőhelynek van is feltáratlan része, az épített elemek miatt többnyire nem alkalmasak fémkeresőzésre. Ezek fényében nincs értelme titkolózni.

¶ Hiszünk abban, hogy az adatbázis létrehozása egy tudománystratégiailag fontos lépés a magyar régészet életében. A kialakításánál szem előtt tartottuk azt, hogy bármely hazai múzeum vagy örökségvédelmi intézmény csatlakozhasson hozzá, vagyis megfelelő jogosultság birtokában lehetőséget biztosítunk régészeti lelőhelyek és dokumentációk online feltöltésére. A szakmai érvek mellett az adatbázishoz való csatlakozás mellett szól az is, hogy hagyományos módon publikálhatatlan mennyiségű feltárási és vizsgálati alapadatok is feltölthetők az adatbázisba.

csatlakozzanak

¶ Ez úton is bátorítjuk a kollégákat és múzeumokat, hogy lehetőségükhöz képest csatlakozzanak az adatbázishoz, fogjunk össze, hogy egy minél tartalmasabb régészeti adatbázis jöjjön létre. Hosszú távú stratégiánk, hogy az adatbázis nemzeti depozitóriumként szolgáljon, amely biztosítja a digitális dokumentációk megőrzését és hozzáférhetőségét. Ezáltal a lelőhelyek, illetve a dokumentációk és feldolgozási eredmények hatékonyabban kerülhetnek be a szakmai köztudatba, de az adatbázis elősegíti a régészet társadalmasítását és a beruházók tájékoztatását is.

ALBERT ÁDÁM

OKTATÁSI SEGÉDESZKÖZ MINT MŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNY KUTATÁS A KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEMEN

TA Magyar Képzőművészeti Egyetem (és elődje, az 1871-ben alapított pesti Minta-rajztanoda¹) Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék oktatási segédanyagainak gyűjteménnyé rendezése 2011-ben kezdődött. Azóta megtörtént az egyes darabok számbavétele, kiemelt hangsúlyt helyezve a tárgyak állagmegóvására. Többek között a további sérülések megelőzése érdekében és a gyűjtemény oktatási célú felhasználhatóságának megerősítése céljából az egész gyűjtemény átkerült az anatómia tanszék által is használt nagy geometriai előadóba, így rendszerezett formában tanulmányozhatók a gyűjteményi darabok. Bár ez egy oktatási segédeszközet, tehát használati tárgyakat tartalmazó gyűjtemény, mégsem határolható el azoktól az időszakoktól, amelyekből a tárgyak származnak, vagy azoktól a művészekről, anatómusoktól, művészi ambícióval rendelkező orvosoktól, akik az anatómiai tárgyakat oktatták.² Az a korszak, amelyben ők működtek, rendre meghatározta a tárgyak jellegét, a gyűjtés és a beszerzés irányát.³ Törekvésünk, hogy mi ezt már gyűjteménynek tudjuk és akarjuk nevezni, abból adódik, hogy a korábbi történelmi korok elmúltával ezeket a tárgyakat régiségüknél és ritkaságuknál fogva is féltve őrizzük. Célunk a muzeális tárgyak állagmegóvása és együttesük gyűjteményként történő kezelése. A tárgyak azonosítása, rendszerezése és leltárba vétele jelenleg is zajlik.

¶ A gyűjtemény tárgyai tehát oktatási segédeszközök, „szertári kellékek”, amelyeket az intézmény azért szerzett be az idők során, hogy azok felhasználásával az oktatott tárgyakat, diszciplínákat a hallgatók minél jobban megértsék, minél teljesebb képet kapjanak róluk. Korábban ezek a tárgyak az egyetem különböző termeiben voltak elszórtan megtalálhatók, közös vonásuk, hogy alapvetően mindig is oktatási célra használták, tantárgyi szemléltető eszközökként, szertári környezetben megőrizve.⁴ A gyűjtemény főbb csoportjai jól mutatják, hogy az akadémiai művészképzésben milyen struktúra és módszertan alapján zajlott az alapozó képzésbe integrált rajzi-anatómiai, geometriai és építészeti tárgyak oktatása.⁵

¶ A gyűjtemény egyik fő egysége az *anatómiai preparátumoké*, amelyek egy része humán, másik része állati csont. A művészeti anatómia legfőbb tárgya az ember, az emberi test, annak működése, a statikus csontrendszer és az azt dinamizáló vázmozgató izomrendszer. Gyűjteményünk másik részét képezi a fából

szemléltető
eszközökként,
szertári
környezetben

egy része humán,
másik része állati
csont

Albert Ádám
Mesterséges anatómia #1-
Lépcső

20. sz. eleje

giclée

32,5 x 47,5 cm

2015





építészeti modellek

gipszminták

készült, javarészt az építészeti szakrajzot támogató *építészeti modellek* együttese, makettek és szabályos geometriai testek csoportja. A harmadik csoportot a *gipszminták* képezik, ezen belül az emberi anatómiai ábrázolások, izomtani és csonttani öntvények, klasszikus szobormásolatok, emberi testrészekről készített direktöntvények, állatábrázolások és állatanatómiai gipszöntvények, valamint az építészeti rajz oktatását szolgáló építészeti öntvények (tagozatok, oszlopfők, vízköpő stb.). Ide tartoznak azok a nagyméretű, feltételezhetően német eredetű, 19. század végi festett izomtani öntvények, amelyeknek az oktatásba történő beemelése többek között azért jelentős, mivel a festett szalagok, felületi izmok vagy izomcsoportok a hallgatók számára megmutatták a speciális, atipikus, bonyolultabb testrészeket, mozdulatokat.

¶ A gyűjteményi tárgyak egyfajta élő közeget jelentenek a Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék *alakrajzi, művészeti anatómiai és művészeti geometria* kurzusainak jelenlegi oktatásában. Természetesen az akadémiai modell és a korai modernitásból eredő egyéb művészeti gondolkodásra alapozott oktatási szemléletmódok nem jelennek meg vegytiszta formában, hanem egy ezekre alapozott új, a korábbiaktól eltérő paradigma kidolgozása zajlik.⁶ Próbáljuk fenntartani a megfigyelésen alapuló klasszikus rajzi leképzést, a kreatív rajzi megközelítésmódot, és egyúttal megpróbáljuk integrálni a technikai képalkotás erőit. Így az oktatásban helyet kapnak a csaknem százéves anatómiai szemléltető eszközök mellett a 3D-modellek is. A gipszöntvények rajzolásán kívül pedig egy új dimenzió kialakítására került sor a tanszék közötti együttműködés keretében: a sérült gipszöntvények nem csendéleti tárgyként, hanem a szobrászrestaurátor-hallgatók plasztikai, restaurálás-technikai és technikai terepéül is szolgálhatnak.

A KERET

statikus részleteket
másoltak

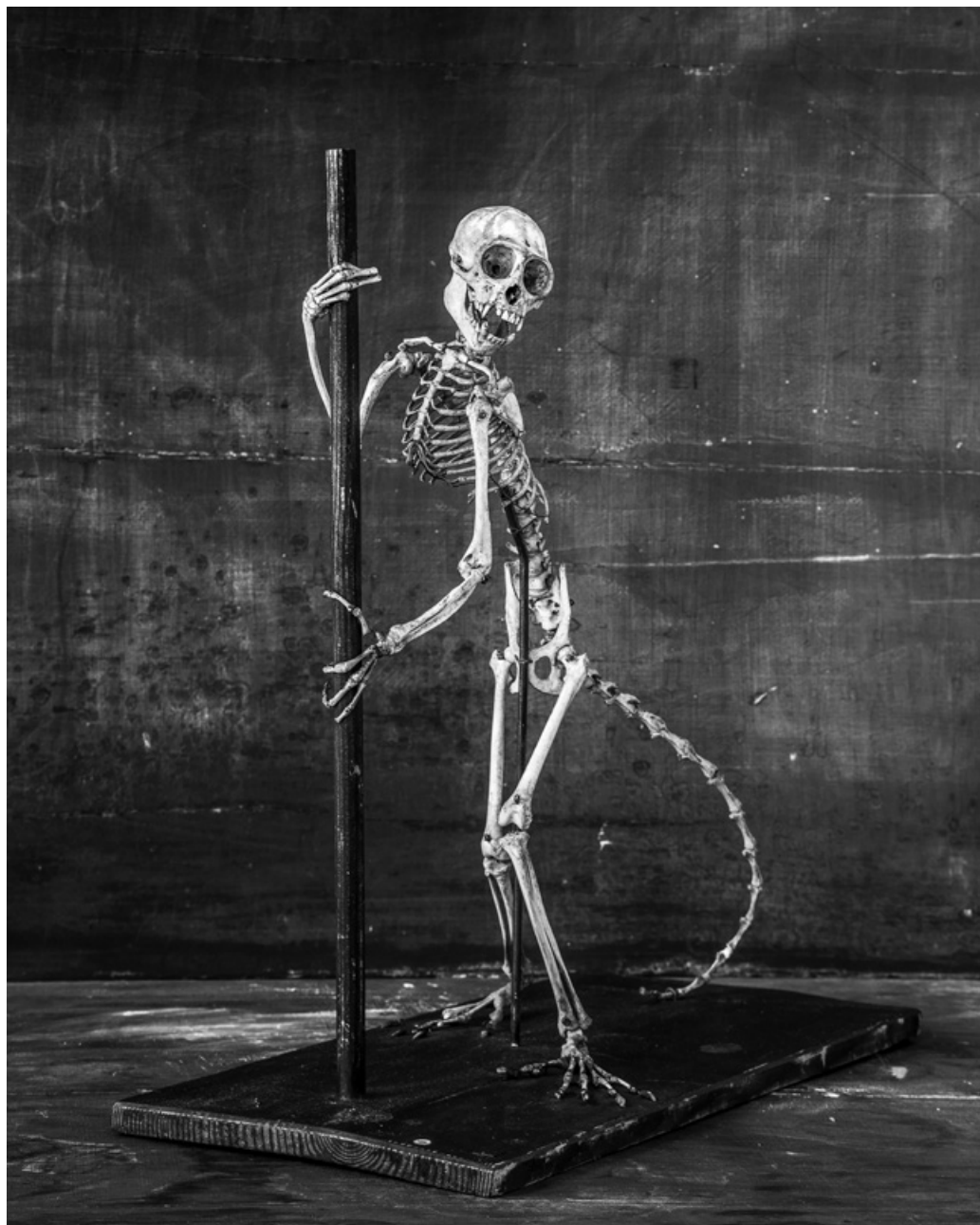
¶ A rajzi stúdiók az európai akadémiákon és a különféle műhelyekben a kezdetektől hasonlóan épültek fel.⁷ A művészhallgatók először mintalapokat, majd klasszikus szobrokról készített gipsz- és egyéb öntvényeket másoltak, ezt követően következett az élő modell utáni rajzolás. Az oktatás során a hallgatók statikus részleteket másoltak (gipsz), majd mozgástanulmányokat végeztek élő modell után. A 19. század elejétől egyre gyakrabban merült fel az igény egy magyarországi alapítású képzőművészeti akadémia létrehozására. A tervek közül Heszl János Mihály festő által 1820-ban készített koncepció már szintén ezt a hármas felosztást használja,⁸ de Marastoni Jakab 1846-ban indult, velencei

Törekvésünk, hogy mi ezt már gyűjteménynek tudjuk és akarjuk nevezni, abból adódik, hogy a korábbi történelmi korok elmúltával ezeket a tárgyakat régiségüknél és ritkaságuknál fogva is féltve őrizzük.

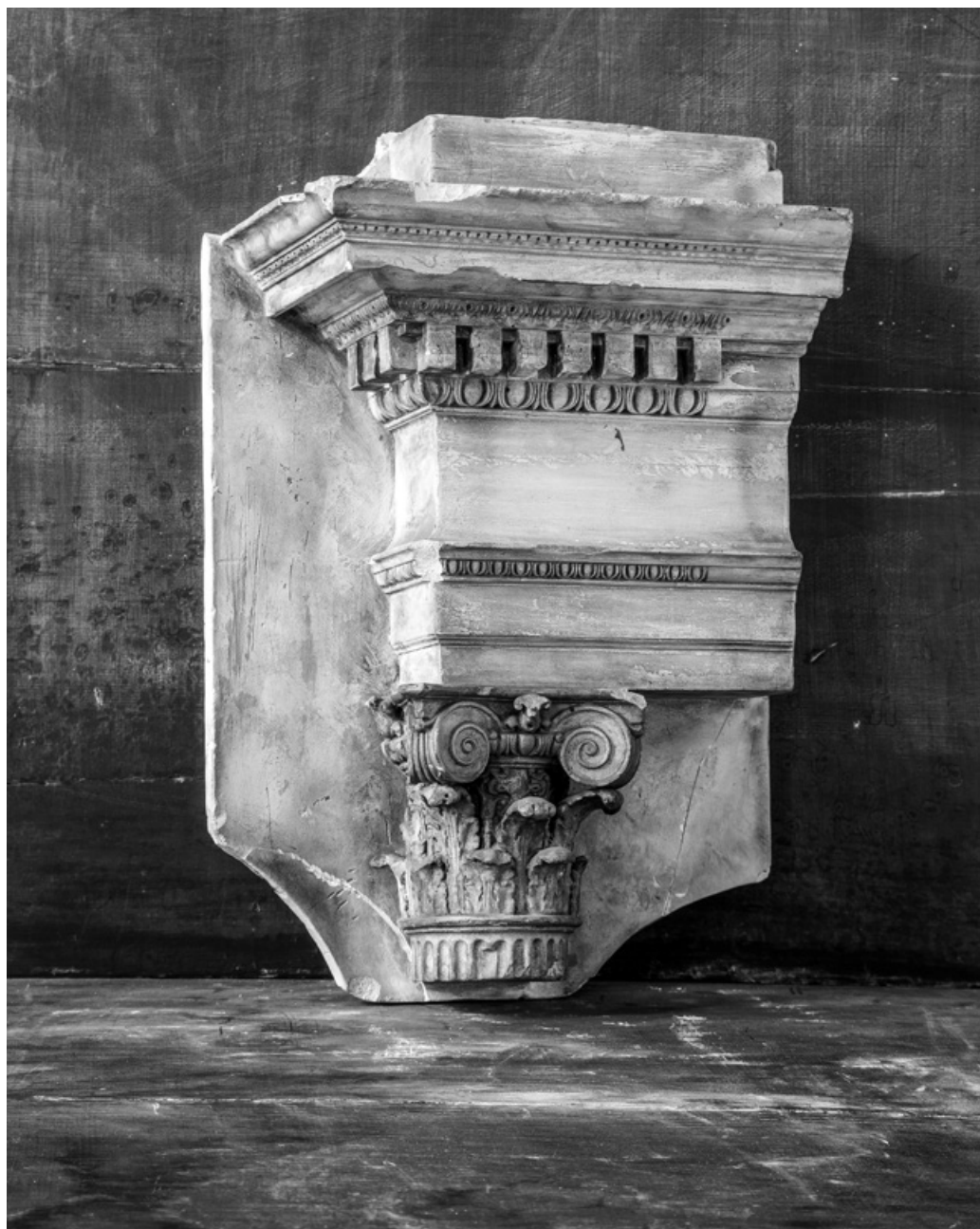
mintára alapított iskolája is ilyen módszertani keretek között működött.⁹ Sok más akadémiai professzorhoz hasonlóan a magyar felsőfokú művészképzés nagy alakja, Székely Bertalan módszertani munkájában szintén ezt az elképzelést fogalmazta meg.¹⁰

- ¶ A gipszöntvények másolása több ok miatt volt fontos. Egyrésze a rajzolás technikai elemeinek jól kontrollált elsajátítását nyújtotta, másfelől az esztétikai nevelésnek is fontos terepe volt, a klasszikus szép fogalmának definiálásában is segítettek a másolásra kiválasztott művészi tárgyak. A gipszöntvények egyszerűek, lehetőség adnak a felületi fény-árnyék viszonyok tanulmányozására. Az öntvények mozdulatlanok, így a tanoncok saját tempójukban tudtak haladni. Könnyen felvázolható az alapkompozíció, könnyebben lehet meghatározni a legvilágosabb fény- és legsötétebb árnyékpontokat, majd a legfontosabb tónusértékeket. Egy pontból megvilágítva a szobrokat úgy állíthatjuk be a fényt, hogy a formák kihangsúlyozása optimális legyen. A klasszikus szobormásolatokkal való foglalatosság segíti a művésznövendékeket, hogy értelmezni tudják a természetet (hiszen készen kapott megoldásokat tanulmányoztak) nemcsak a szemükkel, hanem az agyukkal is. A technikai előnyökön kívül fontos volt az idea, amely szerint a görögök által kialakított finom esztétikájú tervezési rendszer elsajátítható a másolatok rajzolásával.¹¹ Egy olyan kondicionált látás kialakítása és fejlesztése volt a cél, amit a tökéletesnek vélt arányrendszerű testek másolása segített elő. Úgy vélték, hogy a klasszikus szobormásolatok rávezetnek arra, hogy a régi görögök hogyan „egyszerűsítették le” a természetet, és hogyan „alakították át” azt művészetté.¹² A szobormásolatokban megjelenő vizuális élmény részben a valóság, de egyfajta konstrukció is egyben. A korabeli műhelyek, akadémiai elvárták a diákoktól, hogy mesterei legyenek a klasszikus kompozíciós technikának, mielőtt élő modell után dolgoznak, majd pedig saját munkákat készítenek. Az európai akadémiai hangsúlyozták, hogy ez a módszer azért is fontos, mert összekapcsol a múlttal, és egyúttal az ízlést alakítja.¹³
- ¶ A 19. század végére a gipszöntvények másolásának gyakorlata az oktatás teljes vertikumában megtalálható volt, nem csupán a felsőfokú/akadémiai művészképzésben, hanem az elemi és a középfokú iskolák rajzi képzésében¹⁴,

*klasszikus
szobormásolatok*



Albert Ádám
Mesterséges anatómia #2-
Majomcsontváz
19. sz. vége, giclée, 32,5 × 40,5 cm, 2015



Albert Ádám
Mesterséges anatómia #3-
Korinthosi oszlopfő, gerendázat
20. sz. eleje, giclée, 44,5 × 32,5 cm, 2015

az iparosok¹⁵, például a kőművestanonok képzésében egyaránt. A gipszek használata e korban általános, az oktatási struktúra mellett a 19. század végéig csaknem minden művész műtermében megtalálhatók voltak a klasszikus szobormásolatok, illetve az emberi testről készült direktöntvények. Ez utóbbiak a művészi munkát segítették, elsősorban az emberi test minél hitelesebb ábrázolását. Ennek egyik példája Adolph Menzel műterme, amelyről több ismert kép fennmaradt.¹⁶

*A korabeli műhelyek, akadémiák elvárták a diákoktól,
hogy mesterei legyenek a klasszikus kompozíciós
technikának, mielőtt élő modell után dolgoznak,
majd pedig saját munkákat készítenek.*

¶ A különbség a rajzi mintalapok és az öntvények másolása, rajzolása között a kettő és a három dimenzió közötti átjárás. A különbséget a feladatok nehézségi foka jelentette. Míg a mintalapok másolása olyan kétdimenziós feladat, amely a kezdő rajzoló számára segítség, addig az öntvénymásolás már egy komolyabb absztrakciót igénylő feladat, mivel a téri, háromdimenziós formai kérdéseket kell két dimenzióban, azaz a síkba transzponálva ábrázolni, amellett, hogy a háromdimenziós tárgy jóval több információt tartalmaz, mint a kétdimenziós mintalap.¹⁷ Módszertani szempontból az öntvényrajzolásnál az is különbséget jelentett, hogy az első fázisban leginkább klasszikus szobormásolatokat (részletet, majd egész kompozíciót), ezt követően pedig már magasabb fokon, úgynevezett direktöntvényeket (emberi testrészekről készített részletöntvényeket) rajzoltak. A legutolsó lépés az élő modell utáni rajzolás volt.¹⁸

¶ 1850-től, a realista tendenciák megjelenésétől az akadémiai oktatási gyakorlatot igyekeztek meghaladni, a másolás éppen a „valóság” pontos megragadását tette nehezebbé. A gipszöntvények másolása az oktatásban gyakorlatilag az 1920-as évekig csökkent, majd szinte el is tűnt. Az élő modell utáni rajz módszertanának dogmatizmusa fellazult, és szabad, „módszer nélküli” rajzolássá vált. Az új paradigmában nem volt klasszikus értelemben vett rendszer, nem volt szigor, a kreativitást tekintették a legfontosabb, szinte kizárólagos követelménynek, alapelvnek. Ez a meredek váltás ugyanekkor komoly törést jelentett a vizuális művészeti tradícióban. A korábbi gyakorlattal történő szakítás a kortárs művészeknek is problémát okozott, amennyiben a klasszikus figurális művészetet

az 1920-as évekig
csökkent, majd
szinte el is tűnt

kövezték volna, minták hiányában ugyanis felületessé váltak, ennek következtében a figurális („objektív”) festészet színvonala leromlott. A 20. században az akadémiák és művészeti iskolák jelentős gipszgyűjteményei különböző okok miatt meglehetősen megfogyatkoztak, szinte elenyésztek (eladás, rongálódás, kiselejtezés stb.).

KUTATÁS

¶ Az utóbbi hat évben a művészeti praxisom fókuszába a gyűjtés, gyűjteményezés, a privát vagy saját archívum kialakítása, a taxonómia, klasszifikációs rendszerek vizsgálata és ennek kapcsán a felvilágosodás kora került. Ekkor került középpontba Európában a felhalmozott ismeretek rendszerezése. (Carl von Linne, Alexander von Humboldt)

¶ Lényegében ezzel egy időben kezdtem el tanítani a Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszékén. Az ott található oktatási szemléltetőeszközök, preparátumok nem voltak számomra ismeretlenek, jó részükkel az egyetemi éveimben már találkoztam. Ezek azonban egyfajta kusza rendezetlenségben voltak szétszórva a tanszék különböző tereiben. Első lépésként a darabokat egy térbe kezdtem el „felhalmozni”, továbbá az épületben még fellelhető eredeti bútorokat megpróbáltam elkérni (például a karbantartó műhelyből), így oldva meg a tárgyak installálását, s fokozatosan alakult át a Geometriai előadó egy gyűjteményi térré. Sok régi és új demonstrációs tárgy esetében meg kellett oldanom azok installálását, segítve a megfelelő és biztonságos használatukat. Ezekkel párhuzamosan elkezdődött a csoportosítás és az azonosítás (például archív fényképek alapján), illetve tanszékek közötti együttműködés keretében a gipsztárgyak restaurálása a kő-szobrász restaurátor Káldi Richárd¹⁹ és hallgatói közreműködésével. A sérült, elkoszolódott preparátumok szakszerű rendbetételét Pereszlényi Ádám preparátorral, a Természettudományi Múzeum munkatársával indítottuk el.

¶ A tárgyak szisztematikus rendezése közben vált nyilvánvalóvá, hogy ez az anyag egy élő, folyamatosan változó (gyarapodó, fogyó) rendszer. Több tárgy került be az utóbbi időben, többek között Kőnig Frigyes²⁰ kapcsolatai által, és sajnos pusztult is el használat közben véglegesen. A gyűjtemény nyitott, és folyamatos használatban van, mivel a tárgyak többsége szertári, oktatást segítő anyag, most is jól használható. Ugyanakkor a gyűjteményi besorolás és védetség „kiszedi” a tárgyakat a napi használhatóságból, ennek következtében a taktilis élmény eltűnik. Természetesen a gipsztárgyak negatív vétellel sokszorosíthatók,

fokozatosan alakult át a Geometriai előadó egy gyűjteményi térré

A gyűjtemény nyitott, és folyamatos használatban van

Albert Ádám
Mesterséges anatómia #4-
Az emberi mellkas és nyak feltöltetes izmai
gipsz, 19. sz. vége
giclée
32,5 x 44,5 cm
2015





az eredeti darabok lecserélhetőek, van azonban jó néhány olyan gyűjteményi tétel, amelyekkel kapcsolatosan dönteni kell a nézhetőség versus használhatóság tekintetében.

¶ Ennek a folyamatnak lehattünk szemtanúi a közelmúltban a drezdai képzőművészeti főiskolán, ahol a korábban napi használatú demonstrációs anyagból egy professzionális gyűjteményt hoztak létre.

- [1] *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk.: Blaskóné Majkó Katalin–Szőke Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 16., 22., 26., 30.
- [2] Az intézményben anatómiát tanító orvosok és művészek: dr. Plósz Pál (1844–1902), dr. Szilágyi Ede (1944–1894), Székely Bertalan (1835–1910), dr. Tellyesniczky Kálmán (1868–1932), Tardos Krenner Viktor (1866–1927), Pilch Dezső (1888–1949), Barcsay Jenő (1900–1988), Patay László (1932–2002), Kiss Tibor (1955–2015), Kőnig Frigyes (1955–).
- [3] Így lehetséges, hogy a gyűjtemény több a hipológia (lóismeret) tárgykörébe tartozó preparátummal és demonstrációs eszközzel is rendelkezik (lócsontváz, ló izomzatát bemutató modell, az ízületeknél mozgatható csuklós vasszerkezet). Ezek a darabok Székely Bertalan lóanatómia- és mozgástanulmányaival összefüggésben kerültek az intézménybe.
- [4] Tanács Jegyzőkönyv: 1923. évi január hó 26-án kelt rektori Tanácsülési Jegyzőkönyv: „Alakrajzi szertár, Bonczani szertár, Szemléleti látszattan szertár, Kosztumtár” kezelését, kezelő személyeket meghatározó feljegyzés.
- [5] Ezek a következők voltak: festészeti bonctan, vagy boncalaktan, a mai nevén művészeti anatómia, illetve a rajzi képzés, amely jelen esetben alakrajzi stúdiumokat jelent. Ezen kívül geometriai természetű tárgyak tartoznak még ide, amelyek az intézmény alapításától kezdve, 1871 óta sokféle elnevezéssel léteztek, most művészeti geometria a neve.
- [6] Thierry de Duve egy 1997-ben tartott konferencia-előadásában elemzi és mutatja be a művészetoktatás akadémiai iránya és az ún. „Bauhaus-modell” közti különbséget. Az akadémiai modell, amelyben a tanulmányozás és a másolás jelentette a képzés alapját, mint struktúra a reneszánsztól kezdve a realizmus térhódításáig meghatározó volt, dominanciáját a társadalmi-kulturális-gazdasági változások hatására az 1920-as évekre veszítette el végérvényesen. A világ leképezésében, a művészetalkotásban az emberi test ábrázolása az ókortól kezdve mindig is kiemelt szerepet kapott. Az emberi test megfigyelésén alapuló megközelítés azt tételezi, hogy a világ megfigyelése, tanulmányozása, másolása, „leképezése” az alapja mind a művészeti tevékenységnek, mind bizonyos mesterségek magas szintű elsajátításának. Ez a szemléletmód a görögöktől kezdve a reneszánszon át egészen az 1850-es évekig töretlenül jelen volt a művészeti gondolkodásban.

- [7] Alexander Perrig: Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig. In: *Az itáliai reneszánsz*. Szerk.: Rolf Toman. Budapest, Kulturtrade, 1998. 416–442.
- [8] Szabó László: A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790–1846 között. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 2.
- [9] Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve 1951*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952. 66–68.
- [10] Székely Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877. 8. „A lapminták másolásának levonható tanulság elsajátítása után az egyszínű mozdulatlan testek, rendszerint gypsóból öntött fők rajzolására kerül a sor.”
- [11] Uo., 16.
- [12] Alexander Perrig, i. m. 428–430.
- [13] Charles Bargue (1826/1827–1883) francia festő és litográfus. Fő műve a *Cours de dessin*, az akadémiai rajzoktatás összefoglaló mintalapgyűjteménye, amely rendszerezve mutatja be, hogy a mesterművek rajzolásán át, a gipszmásolatok tanulmányozásán keresztül hogyan jutunk el az élő modell rajzolásáig.
- [14] Jean Goeffroy: *La leçon de dessin à l'école primaire*, 1898, olaj, vászon, 156 × 205 cm, Institut Universitaire de Formation des Maitres (IUFM), Párizs.
- [15] Az iparostanoncok képzéséről lásd bővebben: *Akik Budapestet építették. Építészet és ízlés a 18-19. századi kézműves- és iparosoktatásban*. A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény első kiállítása. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2015. október 27.–november 15. FUGA Budapesti Építészeti Központ.
- [16] Többek között például Adolph von Menzel (1815–1905) német festőművész két azonos témájú olajképe: *Atelierwand*, 1852, olaj, papír, fára kasírozva, 61 × 44 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. *Atelierwand*, 1872, olaj, vászon, 111×79,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- [17] Ivins William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 59.
- [18] A Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszékén található gyűjtemény rendelkezik az összes nehézségi fok rajzolásához használt gipszöntvénnnyel.
- [19] Káldi Richárd (Győr, 1975–), kőszobrász restaurátor, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszék, művésztanár.
- [20] Kőnig Frigyes (Székesfehérvár, 1955–), festő és grafikusművész, 2005–2013 Magyar Képzőművészeti Egyetem rektor, Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék tanszékvezető.

Albert Ádám
Mesterséges anatómia #5-
Oroszlánkoponya

19. sz. vége

giclée

32,5 x 46,5 cm

2015







Ungarn in Hamburg, 1982

Építészek: Román János, Dvorszky László, May Attila

Grafikusok: Molnár Kálmán, Vertel Beatrix

SZÖNYEG-SZEGVÁRI ESZTER

A KIÁLLÍTÁS MINT EXPORTCIKK

„KIS, MŰKÖDŐ KAPITALIZMUS A SZOCIALIZMUSBAN”

(ANTAL PÁL GRAFIKUS)

TA Hungexpo Magyar Külkereskedelmi Vásár és Propaganda Iroda Külföldi Kiállítási Igazgatósága a hatvanas évektől egészen a nyolcvanas évek végéig rendezett kereskedelmi jellegű¹, ipari árubemutató és országimázs kiállításokat külföldön. Az intézmény a Magyar Kereskedelmi Kamara külkereskedelmi részlegéhez tartozott, ahonnan 1965-ben vált ki, hogy később, az akkor még Magyar Vásár- és Kiállításszervező Iroda névre hallgató vállalatot, külügyminiszteri utasításra, a Budapesti Nemzetközi Vásárral és a Presto Külkereskedelmi Propaganda Vállalat és Kiadó részlegeivel összevonva, 1968-ban létrehozzák a Hungexpo Magyar Külkereskedelmi Vásár- és Propaganda Irodát.

[1] A Hungexpo által rendezett kiállítások jól tipizálhatók a kiállítás mérete, az áru jelenléte vagy hiánya, a dotáció mértéke, a politika-földrajzi régiók, illetve az országimázs hangsúlyos jelenléte alapján, mégis azt mondhatjuk, hogy a nemzetközi megjelenések minden esetben az ország kereskedelmi érdekeit tartották szem előtt, még akkor is, ha a termék és az értékesítés szándéka nem volt reprezentatív (mint a kiemelt országimázs kiállítások esetében).

TA kiállítási műfaj a rendszerváltás előtti időszak sajátos exportcikkének számított, ami nem csupán a piacgazdaság felé való nyitás egyik formája volt, de olyan kiemelt, információközvetítő médium, ami szemléletesen tudta reprezentálni egy ország gazdasági és kulturális eredményeit. Ezek az események lenyomatai és sajátos emlékei tágabban a Kádár-korszak, szűkebben a közreműködő tervezői ízlés megnyilvánulásának. A fellelhető hiányos szakirodalomból és a levéltári dokumentációból kiolvasható, hogy bár a Külföldi Kiállítási Igazgatóság tevékenysége kiemelt jelentőséggel bírt és szigorú ellenőrzés alatt állt, a tervezési praxis – a megrendelés keretei között – mégis szabadon alkothatott. Az alkalmazott grafika és belsőépítészet tevékenysége kevés hozzáértő figyelmet kapott a szocializmus ideje alatt, különösen a kiállítás efemer műfájának kötelékében. A kiállítás tervezési munkálatainak ellenőrzése, sokszor kimerült az ideológiai üzenet meghatározásában és az ország attraktív-szabvány bemutatásának támogatásában. Sokkal fontosabb azonban, hogy a zsűrizésben aktív szerepet vállaló főépítész² arra ösztönözte a tervezőgárdát, hogy a konkrét design kialakítása során ne csupán e speciális reprezentációs forma sajátosságait, de az általános muzeológiai direktívákat is tartsák szem előtt. A kiállítástípus összetett funkciója révén éppúgy volt egy adott tervezői ideológia megtestesülése, mint gazdasági tényező, propagandaeszköz, kommunikációs forma, hírforrás is. A környezet, a standkialakítás, a jól eltalált arcuati összetevők és vizuális allúziók ugyanolyan „tárgyai” voltak a kiállításnak, mint a prezentált objektumok.

[2] Gergely István az igazgatóság első és meghatározó főépítésze. A Hungexpo szervezésében megvalósult komplex tervezési szempontokat alkalmazó kiállításrendezés elsősorban Gergely ösztönzésének és tervezői irányításának volt köszönhető. A nemzetközi kiállításokra vonatkozó speciális tervezési jellemzőket és elméleti ismérveket A kiállítás művészete című könyvében fogalmazta meg.

TA kereskedelmi jellegű kiállításoknak a nyugati piac „meghódításában” kiemelkedő státus jutott. A műfaj és forma adó-vevő közege, a piac szimulációja révén

[3] Bán Zsuzsanna:
A kiállítások
marketing
lehetőségei
egy szervező
szemszögéből.
Nyugat
Magyarországi
Egyetem, Budapest,
2005. 2.

[4] A hetvenes
évek derekáig
a száz százalékgig
állami dotációból
megvalósuló
általános
tematikájú,
nemzetközi
kiállítások és
vásárok, valamint
az önálló magyar
kiállítások
voltak jellemzők
a nyolcvanas
években elterjedő
szakkiállításokat
megelőzően. Ezek
lehetőséget kínáltak
a bemutatkozás
tematizálására, az
imázs részletesebb
kidolgozására, ami
a nyugati
országokban
rendezett
események
keretében
jelentékenyebb és
hangsúlyosabb volt,
míg a szocialista
régiónál hasonló
kiállításain kevésbé
dominált.

[5] Josef Benes:
A múzeumi
kiállítások elméleti
problémái.
In. Szemere Ádám
(szerk.): A korszerű
múzeum. Kiállítások
tartalmi, didaktikai
és esztétikai
problémái.
Múzeumi
Restaurátor és
Módszertani
Központ, UNESCO,
Budapest, 1978. 33.

[6] Gergely István:
A kiállítás, mint
kommunikáció. In.:
Uo., 119. (Gergely
1978). 118.

regionális makro- és világgazdasági tényezővé lépett elő³, amely a hatvanas évek új gazdasági mechanizmusának égisze alatt a gazdasági liberalizálás kiemelt szereplőjévé vált. A külföldi rendezvényeken való magyar képviselőlet újrapozicionálta a Kádár-éra kereskedelmi és politikai propagandatörekvéseit, a kiállítási műfajt pedig a nemzetközi szcena kereskedelmi és kommunikációs nagykövetévé léptette elő. A kiállítási médium multidimenzionáltsága révén, a jelenkori tömegkommunikáció határokon átívelő világát megelőzően, az információalapú diskurzus egyik szemléletes és hatékony eszköze volt. A Hungexpo kiállításait létrehozó tervezői praxis kísérletet tett az általános muzeológiai konvenciókat sajátosan alkalmazó „jó” kiállítás ismérveinek meghatározására. Az alapvető tervezési szempontok és jellegzetességek elsősorban azokra a nagy alapterületen megvalósuló, általános tematikájú, *önálló nemzeti árubemutató* és az úgynevezett *országimázs* kiállításokra érvényesek⁴, amelyek a tervezési gyakorlat és a kiállítói szándék lehetőséget kapott és fantáziát látott a kiállítás értelmes terének és vizuális környezetének kialakításában.

¶ „A jó kiállítás nemzetközi gyakorlatot is felölel, valamint a kiállítások összes területét, így a kulturális (képzőművészeti, múzeumi), kereskedelmi kiállítások világát egyaránt érinti. Jellemzője a tartalmak és a kiállításlátogató közötti interaktív, megmozgató kapcsolat. A kiállítás minőségét e kapcsolatok, azaz az expónátumok elhelyezése, sorrendje, a tárgyakat értelmező szövegek tartalma, topográfiaja, a tárgyakat néha helyettesítő néha kontextusba helyező képek hatása határozza meg.” (Gaul Emil belsőépítész)

¶ A kereskedelmi jellegű kiállítás – amit a reklámcélú képi dokumentáció hangsúlyos jelenlétére utalva gyakran elmarasztalóan „papírkiállításnak”⁵ is neveztek – önálló műfajként való meghatározása a kiállítástervezési gyakorlat számára a szakmai rangra való emelkedés legitimációját jelentette,⁶ törekvései pedig túlmutattak az intézményfüggő kiállításpolitika helyspecifikus konvencióin. Ugyanakkor a kiállításrendezési tendenciák lényeges pontokon egyeztek az aktuális muzeológiai elvekkel, a koherens kapcsolatot a szerkesztés gyakorlati problematikája teremtette meg. Kialakult az a konfiguratív szempontrendszer, amely a kiállítási médium értelmező közegében hatékony kapcsolatot tudott teremteni a kiállítói és látogatói szándékok között. Az építészeti koncepció meghatározta a látogatói útvonalat és a térkialakítás milyenségét, a térinstallációs elemek elhelyezését, míg a grafikai tervezet a térbeli koncepciót szem előtt tartva dolgozta ki a kiállítás szellemiségéhez igazodó arculatot és az installációs elemek vizuális megjelenését. Majd az „elméleti szakember” – aki általában

a forgatókönyvet jól ismerő tervező volt – és az árurendező elhelyezte a bemutatásra szánt tárgyakat és az egyéb kiállítási, installációs elemeket.

¶ A termékbemutatóra fókuszáló rendezvényeken a környezet kialakítása az áru-mintákra koncentrált, és a többi expozíciós anyag a termék érvényesülését igyekezett elősegíteni. A tárgyi közeg logikus kialakításában a vizuális elemek általában – az ipari formák sterilségét és hiányait kompenzáló – illusztrációs és interpretáló célból voltak jelen, ugyanakkor egységesítették a bemutató felületeket, ami alkalmas volt a kiállító országok megkülönböztetésére is: jellemzően zászlószínűket, nemzeti szimbólumokat, egységes színkódokat és tipográfiát használtak.

¶ Azokon a kiállításokon, ahol az árujelenlét nem volt jellemző, és a bemutatás kifejezetten dokumentációérzékeny volt, lehetőség nyílt az összetettebb kompozíció megvalósítására. A téma komplex prezentációját az a kiállítási tárgyból (például ipartörténeti, kultúratörténeti bemutató) és installációból álló egység alkotta (a bemutató objektumainak összefüggő kétdimenziós képi és térbeli környezete), amely, egy általában nagy alapterületen megvalósuló, önálló pavilonban megrendezett kiállítás esetén, a látványos és működő struktúra kialakításával képes volt a megfelelő intenzitás kifejtésére. Az országimázs kiállítás tehát alkalmasnak mutatkozott arra, hogy, mint oktatási, kulturális és muzeológiai médium, a környezetkultúra szerves részeként produktívan szolgálja a művészetet, a tudományt, és az ismeretszerzés bázisaként működjön.⁷ Egy nemzetközi kiállítás esetében a tanulmányi és közművelődési funkciók jelenléte speciális, hiszen a közönség nem rendelkezett azzal a kollektív tudással, amit az eredeti kiállítási anyag a primitív asszociációk révén feltételezett. Ezért a két réteg sajátos ötvözetének létrehozásában figyelembe kellett venni azokat a szempontokat, melyek – a kiállítás vállalt szubjektivitása révén – legitimálták a tudati preformációra épülő témafeldolgozást⁸: tudatosan operált a helyspecifikus tradíciókkal, különös tekintettel az ízlésbeli szokásokra, ezért a kiállítási koncepció kialakítását és az expozíciós anyag kiválasztását mindig alapos kutatómunka előzte meg. Ez a sajátos kiállítási gondolatközlés tehát úgy teremtett közösséget a látogatóval, hogy szem előtt tartotta annak elfogult, személyes tapasztalatait, és tisztában volt a felkészültségével. Míg egy Rubik-kocka bárhol sikert tudott aratni, illetve egy-egy fogadóországgal könnyebb volt történelmi

[7] Vö. uo. 15–29. és 127–133.

[8] Adornót idézi: Gergely István: Jelek – képek és gondok. In.: Jel-kép, Budapest, 1980/3. 84. (Gergely 1980.) 85. és vö. (Gergely 1978). 121.

A külföldi rendezvényeken való magyar képviselet újrapozicionálta a Kádár-éra kereskedelmi és politikai propagandatörekvéseit.



Ungarn in Hamburg, 1982
Építészek: Román János, Dvorszky László, May Attila
Grafikusok: Molnár Kálmán, Vertel Beatrix



Ungarn in Hamburg, 1982

Építészek: Román János, Dvorszky László, May Attila

Grafikusok: Molnár Kálmán, Vertel Beatrix

és kulturális kapcsolódási pontokat találni, addig máshol kerülendő volt bizonyos színek, formák, vizuális allúziók és kifejezések használata.

¶ Az eredendően statikus kiállítás a látogató aktivitását feltételezte: a tájékozódási szerkezet hatékonysága a közönség affinitására támaszkodott, igénybe vette annak emlékezetét és fantáziáját, és ennek során tevékeny befogadói magatartásra ösztönözte: a színkódok ritmizálhatták a kiállítási tematikát, és csoportosították a tervezői eszme által különbözőnek vagy hasonlóknak nyilvánított részeket. Az emberi tudatot befolyásoló informatív, formatív és rekreatív hatások integrálása – amit a kiállítás mint komplex kommunikációs eszköz hatékonyan tudott érvényesíteni – lehetővé tette a közvetlen érzékelést, és ezáltal hozzájárult egy a kiállítás szándékához igazodó, ideális befogadói attitűd elsajátításához.

*Az embléma igyekezett közérthető nyelven megfogalmazni
a két ország – a kiállítás eseményéből adódó alkalmi vagy bizonyos
múltra visszatekintő – közösségét.*

¶ A „jó” kiállítás eszközhasználata, kompozíciós elemei, hatékony és jótékony kialakítása tehát dramaturgiai és strukturális szempontokban öltöttek testet. A téma és a tér egyidejű kialakításában hangsúlyos szerep jutott a vizuális installációs elemek használatának, ezek segítették az információátadást, tehát összefüggő térszervező jelrendszer bontotta ki a kiállítás narratíváját. A tervezői tapasztalat a kiállítást tulajdonképpen olyan, a látogató előtt álló akadályok sorozataként definiálta, amely a helyes tervezés révén képes volt a természetesség hatását kelteni,⁹ ha a fogadó ország helyi közönsége számára „otthonos” környezetet teremtett. Ilyen „akadálnak” volt tekinthető az úgynevezett fogadófal, amelyen a vendéglátó ország, illetve a honi politikai személyek portréi szerepeltek, a kiállítási szlogen, rövid szövegek társaságában, vagy a kiállítási előcsarnok, ami lehetőséget nyújtott a kiállítási koncepció tömör bemutatására, a kiállítási embléma és a belső térben kibontakozó szimbólumrendszer ábrázolására. A bemutatótérben található elhatároló síkok, vendégfalak szintén gátolták a látogatót az egyenes előrejutás hipotetikus ösvényén, ugyanakkor alkalmat adtak a kétdimenziós kommunikációs eszközök használatára. Bár az exponátumokat minden esetben kísérte felirat, illetve kulturális országbemutató esetén a koncepciót, a kiállítás egységeit értelmező szöveg, a képi közlés mégis mindig dominánsabb volt a szöveges dokumentációval szemben, hiszen nemzetközi kiállításokon esetenként nehézkes volt az íráskultúrához – az írás irányához,

[9] Gergely István: A kiállítás művészete. Corvina, Budapest, 1979, 15. (Gergely 1979.) 26.

az abc-hez – való igazodás. Miután a látogató hozzászólt a kiállítás jelrendszeréhez, képessé vált arra, hogy az ábrázolásokat típus szerint azonosítsa, ezek tehát harmóniára törekedtek a helyi vizuális ízléssel és kifejezési módozatokkal. Ez leglátványosabban a kiállítás emblémájában öltött testet, aminek motívumai gyakran visszatértek a kiállítás terében. Az embléma igyekezett közérthető nyelven megfogalmazni a két ország – a kiállítás eseményéből adódó alkalmi vagy bizonyos múltra visszatekintő – közösségét. Ez megjelenhetett a nemzeti szimbolika motívumainak felhasználásában (zászlószínűk), a kiállítást rendező város helyi adottságaira való utalásban (például exporttermékek, látványosságok), a nemzetkarakterológia sztereotípiáinak (nemzeti jelképek, jellegzetes termékek, tárgyak, népművészeti ábrázolások) felhasználásában, a két ország közös kulturális, történelmi eseményeinek felidézésében – hol könnyen értelmezhető, hol elvontabb kapcsolódási pontokat megjelenítő vizuális kódrendszerében.

¶ A jel következetes – ritmizáló, illusztráló, kiegészítő – ismétlése olyan arculati motívumnak számított, amely a didaktika eszközével a látogatót mindig a „biztos” cél felé irányította: a hasonlóság, illetve egyformaság rendszere a figyelem összpontosítására készítette. Az így kialakult összefüggő felület – embléma, fotók, színskála, betűsor – a kiállítás tematikájára helyezte a hangsúlyt. A különböző színű feliratok, az irányított fény, hol egységesítette a felületeket, hol az eltérések domináns jelölésére szolgált. Grafikai motívumokkal gazdagított vertikális és horizontális síkelemekkel ütközési zónákat alakítottak ki, hogy a megfelelő pontokon megtorpanásra, gondolkodásra, kiköccentésre késztessek a látogatót.¹⁰

[10] Gergely 1979, 58–60.

¶ A Külföldi Kiállítási Igazgatóság válogatott tervezői gárdája igyekezett meghonosítani egy, a kiállításrendezés tapasztalataiból született, ideológiai és elméleti szempontokat is érvényesítő, komplex tervezési szisztémát. A hatvanas-hetvenes évek szabadabb tervezői környezetet biztosító és népszerű nemzetközi kereskedelmi kiállítástípusait azonban lassan felváltották és kiszorították az iparágakra szakosodott szakkiállítások, ahol egyértelműen a termékre, az innovációra, a külkereskedelmi célokra helyeződött a hangsúly, és kevésbé volt fontos a kontextualizálás, a grafikai és belsőépítészeti elemek nagy része jellemzően dekorációs célból volt jelen és egyre ritkábban egy összetett jelrendszer részeként. Az igazgatóság tárgyalt korszakra vonatkozó kiállítási tevékenysége, mint a Kádár-korszak reprezentatív exportterméke, e speciális műfaj nyelvéen fogalmazott meg és közvetített egy, a sokszor csupán hangzatos exportcélok mögött megbúvó, sajátos szellemes nemzeti „identitást”, helyesebben érzést, amely igyekezett az országot vonzónak és szerethetőnek bemutatni.

A pártállam évtizedeit sokan a magyar muzeológia fénykoraként emlegetik: páratlanul magas látogatószám, számtalan új kiállítóhely, olcsó belépőjegyek, új munkahelyek sokasága, a megyei múzeum mint fenntartható rendszer – nagyszerű múzeumigazgatókkal, emlékezetes kiállításokkal. De ne feledkezzünk meg az árnyoldalról sem: múzeumokból kitiltott művészek és irányzatok, ellenőrzött kiállítások, politikai indíttatásból létrehozott intézmények, zsúri és kiszolgáltatottság. Nem értékelünk, nem mondunk véleményt, de megkérdeztünk ritkán megszólaló szemtanúkat, felületet adtunk új gondolatoknak, megközelítési módoknak, kevésbé divatos kutatási területeknek, amelyek árnyalhatják a Kádár-rendszer múzeumi világról kialakított képet.

kádár



Szany, kovácsműhely, 1973
Balassa M. Iván felvétele

KEMÉNYFI RÓBERT *néprajzkutató, egyetemi tanár, DE*

KÁDÁR VIDÉKI KIS VILÁGAI

A „HELYTÖRTÉNETI MOZGALOM”

TA tudománytörténet egyik legizgalmasabb és érdekfeszítőbb kérdése, hogy milyen módon jutnak érvényre és válnak meghatározóvá, fő vezérlő gondolattá bizonyos elméletek, illetve mely úton váltják fel e magyarázati rendszereket más értelmezési minták, gondolati hálók. A paradigmaváltás szerkezetének (Thomas Kuhn) „tisztá” értelmezése mellett – ellentétben a természet-, illetve élettudományokkal – a térség megszenvedett történelme miatt Közép- és Kelet-Európában természetesen módon jelentek meg és foglalják magukba a kortörténeti elemzések azt az érzékeny figyelmet is, amellyel a kutatók a humán tudományok esetében a politika és a tudomány korszakoként feltárandó kétirányú kapcsolatát közelítik meg. A kérdés ezekben az esetekben az, hogy a politika és a tudomány milyen csatornákon, intézményi hálózatokon, személyeken keresztül hat kölcsönösen egymásra, és e hatás eredményeként hogyan és milyen ideák emelkednek ki, részben uralkodó, követendő (mintaadó) tudományos értelmezési lehetőségként vagy akár a gyakorlati politikai megvalósítás igényével? Az árnyalt tudománytörténeti elemzések ma már látják, hogy ez a kapcsolat (politika és tudomány) totalisztikus hatalomgyakorlás esetén sem jelenti feltétlenül (és mindig) a politika részéről a direkt tudományelméleti megrendeléseket, közvetlen befolyást. Sokkal inkább arról van szó, hogy intézetek, tanszékek, kutatók, a tudományuk történeti hagyományaira, a nemzet/nép (a hatalom által sugallt) helyzetére, iskolázottságukra, illetve a hatalom legfőbb ideológiai pilléreire támaszkodva – hol szervezetten, de döntőbben tudattalanul és egyeztetések nélkül – együtt mozdulnak és dolgoznak ki végeredményben részletes, árnyalt elméleti hálóként a rendszer céljainak megfelelő tudományos igényű magyarázatokat, és ágyazzák be e szándékokat a nemzeti történelembe, tudományos hagyományokba. Másként fogalmazva, arról

*intézményi
hálózatokon,
személyeken
keresztül*

van szó, hogy a tudományos elemzések elsődleges szakmai olvasata mögött milyen másodlagos – tudatos vagy akár tudattalan (rejtett) – célok, (akár elvárt „öncenzúrák”), húzódnak meg, amelyek a történeti távolságnak, illetve az ideológiai megkötöttségek lebomlásának köszönhetően napjainkban már puha, sok-sok apró értelmező megközelítésben felfejthetők. Különösen érdekesítő egy ilyen szempontú megközelítés érvényesítése a helytörténeti monográfiák tömegének értelmezésében, hiszen maga a néprajztudomány tekintett már a nyolcvanas évek közepén úgy a megelőző két évtizedére vissza, hogy – jóllehet akadémiai munka folyt (lexikon, valamint mesekatalógusok összeállítása; új szintézis előkészítése, a néprajzi atlasz megvalósítása) – ebben a korszakban azonban eredeti néprajzi forrásközlések, tudományos dolgozatok szinte csak e monográfiák keretében jelentek meg. Mi több, valószínűs „helytörténeti mozgalom” bontakozott ki.¹ Azaz ha ezen évtizedek megyei múzeumi szervezetekben folyó (vagy általuk összefogott, sőt akár kontroll alatt tartott) alap kutatások *jellegéről* szeretnénk képet kapni, akkor e törekvésünk számára e kötetek megkerülhetetlen kortörténeti dokumentumok. Hiszen: „Az 1970-es évek elejétől több megyei múzeumi szervezetben és nagyobb vidéki város múzeumában természetrajzos, újkortörténész, régész, művészettörténész és néprajzos muzeológus munkatársak együttese voltaképp kisebb tájkatató intézetek munkáját végzik (Debrecen, Miskolc, Szolnok, Pécs stb.).”² Jóllehet e helytörténeti monográfiákat kiadóként általában nem maguk a múzeumok, hanem a helyi (községi, városi vagy megyei) tanácsok, illetve a Hazafias Népfront, sőt akár az MSZMP helyi alapszervezetei jegyzik, a kötetek megírását a területen élő, többnyire múzeumi szervezetekben tevékenykedő szakemberek vállalták fel. Ahhoz, hogy a helytörténeti monográfiákat korszaktörténeti forrásként értelmezzük, olyan tudományos paradigmára van szükségünk, amely e szövegeken keresztül felszínre tudja hozni (vagy legalábbis képes részben megragadhatóvá formálni) az adott időszakban a kutatások karakterét is meghatározó szellemi környezetet.

¶ Johannes Fabian etnográfiai terepmunkái nyomán megfogalmazott antropológiai ismeretelmélete az utóbbi évtizedekben

a társadalomtudományok által felvetett kérdésre, nevezetesen a reprezentáció lehetőségeire keresi választ. Mi az az ismeret tehát, amely a közvetítés módozatainak eredményeként egy-egy korszakról felmutatható? A tudományos bemutatás kanonikus útja a múlt megértéséhez önmagában nem elégséges. Azokat a körülményeket is fel kell mutatni, illetve ezen viszonyokat értelmezési mezőbe helyezni, amelyek magára az ismeretszerzés folyamatára, lehetőségeire vonatkoznak. (Szó lehet itt például az ideológiai „mozgásterek és kényszerpályák” feltárásáról vagy a kutatói felkészültség, ismeret szerkezetéről.)³ Ezek az eddig másodlagosként kezelt tartalmak segítik a megértést, azaz az elsődlegesnek tekintett szövegcsoportok és az egykori viszonyokra vonatkozó kommentárok ütköztetése visz közelebb a korban akár még fel nem ismert jelentésháttér tisztázásához. Fabian a szövegek értelmezési nyitottságát, szabadságát helyezi szemléletének középpontjába:

literal turn

¶ „Ez idáig az antropológusok szövegeiket, a kutatásaik során szerzett ismereteiket az olvasóknak mintegy végtermékként adhatták közre útleírások, monográfiák, esszék vagy irodalmi szövegek formájában. A tudás közzétételének illetően gyakorlatát az antropológiában élesen bírálták legkésőbb az úgynevezett literal turn, azaz az irodalmi fordulat megjelenésével. Ez a kritika a tudás, a szövegek és a tapasztalatok bemutatásának és előállításának folyamatát vette célba.”⁴

¶ Fabian tulajdonképpen az „emlékezet és szöveg” elvet érvényesíti elméleti megközelítésében. Jóllehet maguk a kész szövegek ma is jelen vannak – itt most: a helytörténeti kiadványok –, ám a szövegalkotás (kutatás) folyamata, azaz eseménye már a múlté. Fabian úgy érvel, hogy a két sík (múlt és jelen) közötti feszültség áthidalására leginkább a széles, illetve tematikailag változatos skálán mozgó kommentárok alkalmasak.⁵

¶ „A kommentár ebben a megközelítésben emlékirattá (memorandummá) válik: a kommentárban olyan megállapítások, kijelentések, magyarázatok és kapcsolatok jönnek létre, melyek abban segítik az emlékezetünket, hogy különbséget tudjon tenni két dolog között: egyrészt, hogy mire emlékeztet bennünket a szöveg; másrészt pedig, hogy mi az, amiről azt gondoljuk, hogy arra a szöveg olvasása közben emlékeznünk kellene.”⁶

¶ Az utóbbi évtizedek a néprajztudomány hagyományos terepfogalmát radikálisan átírták, az új kutatási utak felmutatták a (fizikai, imaginárius és virtuális) tér és az idő értelmezésének számos lehetőségét.⁷ A terep lehet maga az archívum vagy akár egy múzeumi installáció készítésének közösségi folyamata is.⁸ Ha ennek az elvnek megfelelően a helytörténeti köteteket terepként tekintjük, akkor hozzájutunk *egy jól alkalmazható* lehetőséghez, amely segítségével e vállalkozásokat kortörténeti dokumentumokként értelmezhetjük, azaz a köteteket mint *írott regisztereket* elemezzük.⁹ A Foucault műveit hivatkozó Fabian antropológiai elemzéseiben tulajdonképpen a foucault-i problematizációnak megfelelő óvatosságról szól.

*mint írott
regisztereket
elemezzük*

¶ „Hogy is lehetne megírni a jelen történelmét, mikor az szükségszerűen egy olyan történelemolvasatot feltételez, amelynek napjainkban megfogalmazott kérdésekre kell alapozódnia, de anélkül, hogy korunk jellemző problémáit a múltba vetítené? (...) olyan problémát keresünk a múltban, amely kizárólag, de legalábbis elsősorban saját korunkra jellemző.”¹⁰

¶ A kötetek történeti szövetében tehát ott vannak az egykori kutatás körülményeire vonatkozó ismeretek, tudatos és tudatlan tartalmak. Azaz ismeretet tudunk alkotni, közvetíteni az *írásmódon keresztül* megjelenő, az *akkori társadalmi képzelet* alkatáról, alakulásáról.¹¹ Arról a bizonyos, a hazai tudományosságban is mára létjogosultságot nyert *korszellemről* van itt tehát szó, amely kifejezés egy a korszakban uralkodó, azt

*korszellemről van
itt tehát szó*

meghatározó – akár jelen esetben helytörténetírási – nyelvhasználatra, illetve egyfajta gondolkodásmódra, mentalitásra utal. Az alapvetően a média által sugallt képeket a kelet-európai pártállami rendszerekben sűrűn átszőtték a politikai ideológia – tudatos és tudattalan – intenciói, elvárt mintái, rögzített keretei. A múlt gondolati sémáinak mint emlékezeti rétegeknek a felszínre hozása, akár fiktív árnyalatainak megértése, felfejtése a kortörténeti megközelítések leginkább összetett, árnyalt feladata.¹²

*transzparenssé
tette a tudományos
munkát*

*a helytörténész egy
időben tudós
és hivatalnok*

¶ „A távoli múlt felkutatása és számontartása, a település múltjának periodizációja, a település múltjában fordulópontot jelentő esemény okainak és következményeinek feltárása és értelmezése, a múltnak a lokális társadalom szereplőivel való benépesítése a helyi társadalom igényeinek rendelődött alá. (...) A dokumentumok és az adatok azonosítása, összegyűjtése, biztonságba helyezése és feldolgozása transzparenssé tette a tudományos munkát, a múlttal való foglalkozás a település terében bekerült a közismert elfoglaltságok közé. A helytörténeti szakmunkák mellett a naiv, amatőr, kéziratos falutörténetek, a „rólunk szóló történelem” írása és kiadása, valamint kedvező fogadtatása a 20. század egyik szembetűnő jelensége. (...) A helytörténész egy időben tudós és hivatalnok. Kialakultak a dokumentálódás, a forráskeresés, az adattárolás és a történelemírás habitusai, kialakult a helytörténet használatának habitusa.”¹³

¶ A „helytörténeti mozgalomnak” a népi kultúra rétegeire fókuszáló írásait, fejezeteit felsoroló historiográfiai művek kiemelik e munkák hiánypótló jelentőségét, elképesztő mennyiségű új adatot eredményező alapkutatásait, és amint arról fentebb már szó volt, a tudománytörténeti visszatekintések szólnak arról is, hogy gyakorlatilag meghatározták a hatvanas és hetvenes éveket az ezen típusú munkálatok, sőt a terpkutatások számára szinte az egyedüli lehetőséget jelentették e nagyobb lélegzetű, a rokon szakmák a rokon szakmák képviselőivel közösen megvalósított vállalkozások.¹⁴

¶ Arról van itt tulajdonképpen szó, hogy a huszadik század első felében kibontakozó népiségtörténet, amely tudományág éppen a helytörténeti kutatások előtérbe helyezését, illetve ezzel kapcsolatosan új forráscsoportok bevonását szorgalmazta, a nemzetiszocializmus ideológiájával való érintkezése, a népi-faji nemzetfogalom adaptálása miatt, amely tan alkalmas volt a Kárpát-medencei magyarság egységének és ezáltal a területi revízióknak a történeti igazolására, 1945 után jogfolytonosság nélkül megszakadt.¹⁵ Ugyanígy, jórészt az 1948-as fordulat után már végkép megtagadott ideológiai/nemzeti tartalmak miatt tűntek el magáról a néprajztudományi palettáról is a komplex, Györffy István (1884–1939) nevével fémjelzett település- és népiségtörténeti elemzések. Ez a cezúra (illetve ideológiai tabula rasa) viszont azt is jelenti, hogy a huszadik század második felében a helyi múlt feltárására irányuló kutatások a népiségtörténet szemléletmódjától egészen eltérő eszmei alapokra támaszkodtak.

¶ Ha végigtekintjük ezeket a tanulmányköteteket¹⁶, akkor felismerhetjük, hogy nem kevesebbről van itt szó, mint hogy az 1960-as évektől megerősödő helytörténet-kutatás igyekezett újrafogalmazni a közösségi tudás architektúráját.¹⁷ Arról van szó, hogy azokat a közösségi ismereti alakzatokat, amelyek bonyolult szövete a helyi társadalmat szervezi (viszonyok, távolságok, minták), a monográfiák a tényleges jelentési kontextusaiból kiemelik, majd az ezen tartalmakat (a mindennapi élet formáit, illetve az átélt liminális helyzeteket: kollektív tragédiák, háborúk tapasztalatait) meghatározó, azaz a közösséget ténylegesen szervező történeti eseményeket átfogalmazzák. Az így születő írásokat részben az uralkodó (alkalmazható) beszédmódon *elmondható–el nem mondható* kettősség határozza meg. Ám a kötetek szemléletét alapvetően az a tudatosan-tudattalanul megfogalmazott, a hatalmi viszonyokba (diskurzusba – Foucault) ágyazott szándék hatja át, hogy a monográfia a helyi közösség önmeghatározási folyamatának mindennapi szerveződési formáit, mentális állapotát, emlékezeti rétegeit, a társadalmat átjáró törésvonalak bonyolult szövetének értékelését, a párhuzamos, egymással akár versengő múltak sokaságát felülírja oly módon¹⁸, hogy a mű

*elmondható–el nem
mondható*

„Az Egy” (azaz *egyetlen*) lehetséges bejárt történeti utat mutatassa fel, amely pálya tulajdonképpen *célirányos* volt. A múlt eseményei úgy alakultak, hogy azok *szükségszerűen* társadalmi fordulathoz, azaz a *jelen, egységes, néphatalmi viszonyaihoz* vezettek.

¶ („A szocialista építés során [...] a község élete gyökeresen átalakult, a felszabadulás előtti reménytelen nyomor és nélkülözés ma már csak a múlt figyelmeztető emléke.”¹⁹; „Azt a szemléletet óhajtjuk erősíteni, amelyik a szülőföld minden gondját és örömét az országos fejlődés sodrásában látja. Ezt pedig csak úgy érhetjük el, ha a város napjainkhoz vezető történetét a maga valóságában mutatjuk be. [...] Tematikánkban az utolsó negyedszázad történetének külön fejezeteket szenteltünk. Ezzel is érzékeltetni akartuk korunk történelemformáló erejének a fontosságát.”²⁰; „A község életében 1891, a szocialista munkásmozgalom megjelenése hozott olyan új mozzanatot, amely már a mi korunkat készítette elő.”²¹)

¶ Az így megélt (megírt) múlt tehát kötelezettség egyben a jövő felé. Az elkötelezett, már tudatos, irányított, nem megosztó társadalmi *fejlődés* helyi megvalósítása irányába.²²

¶ („...szakadatlan gazdasági fejlődés közepette községünk [...] művelődési központtá vált. Kisteleknek ez a szerepe a fölszabadulás óta egyre erősödött. [...] Egészséges fejlődés cselekvő részesei és hol nyugodt, hol nyugtalan szemlélői vagyunk.”²³; „A magyar városok jelen fejlődése, emelkedése, átalakulása a legmarkánsabban az Alföld egykori óriásfalvaiban, mezővárosaiban figyelhető meg.”²⁴; „E könyvben kívánjuk bemutatni a múlt hatóerőit, hibáit és erényeit, hogy megismerjük belőle, mi volt az az erő, ami vitte előre a fejlődést és gátolta. [...] A jelenben tanulnunk és okulnunk kell a múlt hagyományából.”²⁵; „Orosháza a zsírosgazdák és szegényparaszatok falujából rohamosan fejlődő ipari, mezőgazdasági központtá alakult át. [...] Az elmúlt idők történetének

és népszokásainak bemutatása végső soron a jövőt igyekszik szolgálni.”²⁶ „A község lakóinak jogos igénye a múlt hű ábrázolása, a jelenkor forradalmi átalakulásának elemző feltárása. [...] A múlt és a jelen egybevetésével vázolni tudjuk községünk jövőbeni fejlődésének körvonalait.”²⁷)

a hatalmi
kifejezőmódok
működési hálóját

¶ A korszellemet a nyelvhasználati kódok, az akkor érvényes nyelvi beszédmódok jellemzik a legkifejezőbben. Victor Klemperer (1881–1960) már hatvan évvel ezelőtt, az azóta világhírűvé vált naplókötetében elemezte a hatalmi beszédmódok metaforáit, a beszédmód stílusát, leegyszerűsítő tendenciáit. Az elmúlt évtizedek vizsgálatai árnyaltan elemezték a hatalmi kifejezőmódok működési hálóját. Ahhoz, hogy a jelszavak, szimbólumok a médián át is működjenek, és a befogadókat elérjék, több feltételnek is teljesülnie kell. (A média és befogadó között ugyanazzal az üzenettel a kapcsolat legyen maximálisan biztosított; kialakuljon a befogadók között az üzenet közös olvasata; a kisközösségi hálózatokban az üzenetről egyetértés alakuljon ki, és az üzenet utólagos átbeszélésénél az üzenetet perszonalifikálják; az üzenetet azonosítsák az elfogadandóval, azaz a média többé ne csupán hordozó legyen, hanem a hatalom megjelenési módjává váljék; az üzenet periodicitása; állandó ismétlése; az üzenet formai jegyeinek ritualizálása; az üzenet folytonos aktualizálása; a mindennapi események tetszőleges jelentésekkel való ellátása, illetve ezeket a jelentéseket a média az egész társadalomra érvényesként mutassa fel.)²⁸ Ahogyan e fő keretekre az árnyalt értelmezések, antropológiai mikroelemzések felhelyezték a korszak nyelvhasználatának sajátosságait, úgy tudjuk értelmezni, kortanúként megidézni a helytörténeti monográfiák szinte teljesen egyveretű beszédmódját, fogalmi metaforáit²⁹ („cselekvő összefogás”, „fejlődés cselekvő részesei”; „közösségi jelleg”; hazaszeretet; „a múlt a jövőhöz vezető út”; „szülőföldszeretet”; „szocialista jövő”; „nem passzív résztvevő, hanem építője, alkotó”; „a múlt hagyományai a jövő záloga”; „gyors ütemű haladás”; „a múlt ismerete alap a szocialista célok eléréséhez”). Amint azt fentebb említettem, a jórészt

formális előszavakban, bevezető írásokban, ám a szakmai részekben is, azaz az egyszerű, *leíró* történeti fejezetek lezárásaként megjelenő összegző (kitekintő) bekezdésekben alkalmazott frazeológia, a *lineáris*, azaz a történelmi események meghatározott sorrendiségét felmutató szemlélet segítette megteremteni azt az írásmódot, amely kifejezte, hogy a bejárt út minden településen a jelen társadalmi/termelési viszonyok szükségszerűségéhez vezetett.

¶ „A múlt annyiban játszott szerepet, amennyiben az adott narrációk csattanója mintegy ismét rámutatott a fennálló rend szükségszerűségére. (...) A Kádár-rendszer... önképéből, reprezentációs mechanizmusából a történeti érv teljesen hiányzott.”³⁰

¶ A helytörténeti kötetek szinte egységes szerkezeti felépítése,³¹ alapvetően hatalmas levéltári és empirikus adattárakat tartalmazó, illetve ezekre épülő termeléscentrikus és egyben a „termelőerők változására” koncentráló nézőpontjának érvényesítése nem szolgálta, hanem éppen *kilúgozta* a helyi közösségek (és egyének) által *valóban* megélt személyes és kollektív lokális múltak emlékezetét. Jelen írás eddigi pontjáig tudatosan kerültem a „lokális” szó használatát, ugyanis a lokalitás éppen *teljességet* jelent. A megélt múlt „helyekbe”, illetve elmondott és folyamatosan újra mondott történetekbe írt eseményeket fog egybe.³² A huszadik század magyar történelme következményeként a magyar társadalom helyzete többször alapjaiban rendült meg. A válságok, háborús pusztítások, békeszerződések, politikai berendezkedésváltások következményeinek történetei, egyéni és kollektív tragédiái mélyen beágyazódtak a helyi emlékezetek szövetébe. Ám éppen a lokalitást jelentő, azaz a helyi kötődést szervező, a múltban megélt (megszenvedett) események emlékezeti rétegei, az adott hely *megélt*, a nagy nemzeti tragédiákhoz, társadalmi fordulatokhoz kötött (például 1920, 1944/45, 1948/49 vagy akár a kollektivizálás) narratívái hiányoznak e kötetekből. A történelem és emlékezet sokrétű viszonya³³, az emlékezet-politikák hatalmi meghatározottságának elméleti kérdései

a múltban megélt
(megszenvedett)
események
emlékezeti rétegei



Markotabödöge, 1972
Dózsa utcai részlet. A századfordulón épült utcásor



Markotabödöge, 1973
Zrinyi utcai lakóházak

jóllehet csupán az utóbbi évtizedekben léptek előtérbe, annyi azonban kijelenthető, hogy a sematizált szerkezeti rendben felépített, a lokális szcénákat felülíró, generalizált helytörténetírás által felvázolt múlt éppen az *otthonosság élményközösségét iktatta ki*.³⁴ Jóllehet a monográfiák a helyi (azaz egyedi) adattárak feltárása alapján készültek, a lokális múltak narratív keretei az országoshoz igazodnak, szinte a nemzeti történet helyi lenyomataiként jelennek meg csupán. A monográfiák a megélt lokális történeti múlt, „szervezett felejtésének”³⁵ keretében emlékezetpótlékként (az emlékezetkutatás terminusával: kiprovokált emlékezeti formákként³⁶) *reprezentálták* – éppen a kötetek tartalmával ellentétesen – a településnek nem a múltját, hanem a *jelenét*.

¶ („A közelmúlt szocialista története – a régebbi múlttól eltérően – igazolja, hogy mire képes egy dolgos közösség, ha jó és haladó célok érdekében kéri együttműködését, szívós munkáját.”³⁷)

- ¶ Jóllehet a kötetek jórészt a „szocialista hazaszeretet” erősítése érdekében, múzeumi szervezetek, szakemberek bevonásával a Hazafias Népfront égisze alatt működő *honismereti mozgalom* keretében készültek³⁸, ám a homogenizált nyelvi metaforákkal leírt formalizált helyi múltak bemutatása³⁹ megkerülte (elnyelte) a magyar történelem valós, lokális közösségeket formáló traumáit, így egyben a *ténylegesen* átélte, a lokális kötődést (másként: „helyszeretet”) formáló, erősítő *helytörténetét*.⁴⁰ Ennek a típusú megközelítésnek az eredménye, hogy a monográfiák tehát *éppen az elvileg kitűzött célt nem valósítják meg*. A traumák, egyéni és közösségi valóságos sorsok láthatatlanná válása segítette az akkori társadalmi berendezkedési mód magyarázatát. Ha tulajdonképpen nincs (vagy csupán formális) a múlt, a *jelen* céljai, eredményei, illetve az ezen értékek elérését szolgáló (ideológiai) rend felértékelődik.⁴¹
- ¶ Ugyanezt a célt szolgálja a *személet és terjedelem* kettős megjelenése is. Arról van szó, hogy a helytörténeti írásokban az elvárt, kötelező marxi tanok egy-egy idézetet, bevezető mondatot leszámítva, nem itatták át az egyes fejezeteket.

pozitivistá
felhalmozás

hatalmas
mennyiségű adat,
számos statisztikai
táblázat

A történelemtudomány kompromisszuma, azaz ha nem lehet Európa nyugati felében született elméleti nézőpontokat érvényesítve társadalmi folyamatokat elemezni, illetve nem lehet társadalomtörténeti horizontokra tekinteni⁴², akkor a hatalom legalább hallgatólagosan tekintszen el a rendszer eszmei tantételeinek mechanikus ismétlésétől. Ha nincs elmélet, akkor egyetlen út marad csupán, nevezetesen a „valóság” kvantitatív feltárása.⁴³ Azaz a helytörténeti köteteket az uralkodó ideológia, sőt bármilyen(!) elmélet alkalmazása helyett az elképesztő tömegű forrás feldolgozásából nyert egyszerű, a tudományok korai szakaszaira jellemző pozitivistá felhalmozás, illetve ezen adatok szimpla, leíró, a települési történelem lineáris kiértékelése uralja. Ebben a típusú történetírásban – mivel hiányzik az elméleti megközelítés – tulajdonképpen „az adat minősül történeti ténynek” szemlélet uralkodik.⁴⁴ Ebből az írásmódból adódik az is, hogy a monográfiák az esemény egyenlő kvantitatív adat elv alapján hatalmas mennyiségű adatot, számos statisztikai táblázatot fognak össze, így a kötetek roppant terjedelmeivel az adott település „súlyát”, azaz (vélt) jelentőségét képesek reprezentálni.⁴⁵ Másként megfogalmazva ez az írásmód azt jelenti, hogy a generalizált történeteket összefogó monográfiáknak az adott település jelen, illetve jövőbeli fejlődésének megtestesítése a feladatuk.⁴⁶ Az így teremtett egyvonalú történelem lényegében azt az új hallgatólagos társadalmi szerződést szolgálta, amely igyekezett a konszolidáció érdekében az 1960-as, 1970-es években – jelen esetben – a helyi múltak, félmúltak, emlékezetek sokrétű kuszaságának bolygatatlansága helyett a hétköznapiok biztonságát nyújtani.⁴⁷

¶ A helytörténeti kötetek tematikai felépítésében a vidéki életmód, gazdálkodási szerkezet bemutatására legalkalmasabb tudományként a néprajzkutatók fejezetei is kiemelt helyet kaptak. A magyar néprajz historiográfiája több önálló kötetben, könyvfejezetben foglalta már össze az 1945 utáni korszak kutatásainak irányait, a „helytörténeti mozgalom” keretében alkotott monográfiák etnográfiai részeinek jellegzetességeit.⁴⁸ Amint a történeti fejezeteket, úgy a néprajzi írásmódot is alapvetően az adatfeltárás és -közlés igénye, valamint

a lokális életmód minél részletesebb, aprólékos leírásának követelménye jellemezte. Jóllehet a kádári korszakban a nyugati szakirodalom akadálymentesen elérhető volt a néprajzi kutatóintézetekben⁴⁹, a lokális társadalom kulturális folyamatait, közösségi viszonyait elméleti szinten megközelítő tanulmányok nem készültek ezen időszak helytörténeti tanulmányai között. A néprajzi tudománytörténet összetett folyamatait feltárni igyekvő írások árnyaltan elemezték – Ortutay Gyula (1911–1978) a korszakot meghatározó programadó beszédétől Fél Edit (1910–1988) és Hofer Tamás (1929–2016) magyar nyelven meg sem jelentethetett átányi kutatásain át egészen az 1989/90-es fordulatig – a néprajzi gondolat alakulását, a társadalomtörténeti nézőpont érvényesülésének lehetőségeit, a szakma elméleti felkészültségét.⁵⁰ A helytörténetírás keretében elkészült dolgozatokat alapvetően a gazdálkodáscentrikusság, a termeléssel kapcsolatos életmód minél részletesebb, a helyszínen, klasszikus terepmunkával elért adatgazdag bemutatása jellemzi. A korszak helytörténetírás kereteiben született néprajzi köteteit, tanulmányait – a nagy volumenű munkák elismerése mellett – Szilágyi Miklós korai (1984-es), az elméleti megalapozottság hiányát, a történeti fejezetekhez hasonló sematikus látásmódot számon kérő kritikájánál ma sem tudnánk találóbban értékelni: „a) A tények puszta felsorolásával, a kronológiai rend megkíván-ta csoportosításával, abból az előfeltevésből kiindulva, hogy a falu története az országosnak a tükröződése csupán. A meghatározó – esetenként azonban erősen vulgarizált! – törvényszerűségekhez keres tehát helyi adalékokat, s ha nem egyértelműen igazoló tényekre bukkan, vagy elhallgatja azokat, vagy szubjektív okokra hivatkozva – mentegetődzik. Nem véletlen így az sem, hogy a bonyolultabb társadalmi struktúrájú városokról, nagyközségekről sokkalta több feldolgozás készült, mint a homogénebb apró falvakról, a bonyolultabb struktúrák ugyanis több lehetőséget kínálnak az általánossal egy irányú mozgásfolyamatot hordozó elemek megtalálására. b) Előnyben részesíti napjaink társadalmi-politikai állapotának logikai előzményeit: a szocialista mozgalmak történetét és a felszabadulás utáni fejlődést, még akkor is, ha

*A meghatározó –
esetenként azonban
erősen vulgarizált!
– törvény-
szerűségekhez
keres tehát helyi
adalékokat*

a szocialista mozgalmakról szólva periférikus jelentőségű tényeket kell túlhangsúlyoznia, s akkor is, ha a felszabadulás utáni fejlődés – olykor korlátozott fejlődés! – nem elsősorban a helyi társadalmi-gazdasági összetevőkből, sokkal inkább az országos (vagy megyei, járási) döntésmechanizmusból lenne megérthető. Nem véletlen tehát az sem, hogy a »van mivel büszkélkednünk« tartalmú bemutatások vagy *igazolnak* a kétségbevonhatatlan tényekkel, vagy *befolyásolni törekszenek* a magasabb döntéseket, mondván: »Mi is megérdemelnénk a hatékonyabb támogatást.«⁵¹

- ¶ A kritika tulajdonképpen azt az uralkodó szemléletet veszi górcső alá, amely a népi kultúrát *közösségi* tudásként feltételezi. Ennek megfelelően a tradicionális műveltség bemutatását oly módon várja el, amely *segíti* az új, az *egyenlőségen* alapuló helyi társadalmak megteremtését.⁵² „A népi kultúra azon összetevői, melyek a közösségek külső beavatkozás elleni védelmét segítették és a szolidaritás, illetve a közösség tagjai közti egyenlőség elvének alapjait jelentették, hatásos eszközöket nyújtottak ahhoz is, hogy ellenőrizni, és kirekeszteni lehessen a hétköznapoktól eltérő magatartást, illetve különbséget.”⁵³
- ¶ A korszak uralkodó ideológiájában az írás, a műveltség, vagy legalábbis a műveltség reprezentációja kiemelt helyet foglalt el az új világ rendjében. A szocialista narratívumok, világmagyarázatok részben a letűnt társadalmi rend korrekcióját hajtották végre, részben pedig megfogalmazták a haladó, az egzakt tudományos műveltség talaján álló felvilágosult embertípus ideáját. Jóllehet ez a gondolat a huszadik század második felének egypárti berendezkedésű országaiban igen gyorsan kiüresedett⁵⁴, az írás, a „Könyv”, a leírt szó ereje, azaz a társadalmi célok megvalósítását alátámasztó *cselekvő írás* gondolata⁵⁵, ennek megfelelően a település múltra támaszkodó, de a múlt és a jövőt uraló „fejlődő erejének” feltárása, bemutatása a Kádár-kor helyi szinten is megkérdőjelezhetetlen, legitim része volt.⁵⁶
- ¶ A helytörténetírás tudatos vagy tudattalan intenciói, a korban meg nem írhatott hiánytörténetei, a kötetek által közvetített

világlátás, a munkák közösségi szervezése csupán kiragadott szálai a Kádár-kor bonyolult szellemi rendszerének. E tudások felhasználása, felügyelete, folyamatos termelése a lokalitás fogalmának az uralkodó rendhez igazodó, új – minden helyi szín ellenére – alapvetően mégis az országos történeti narratívához igazodó értelmezését (sőt a megteremtését) szolgálta.

- [1] Szilágyi 1984a: 118.
- [2] Kósa 2001: 226.
- [3] Fabian 2008: 21–38.
- [4] Drubig 2010: 271.
- [5] Fabian 2010: 117–123.
- [6] Drubig 2010: 273.
- [7] 2014. (1983); Lajos 2016: 830–851.; Lásd ehhez még a *Replika* 90–91. (2015/1–2.) *Belépés jelszóval! Online világok és kutatási módszereik* című blokkjának írásait; Bonz 2016: 19–36.
- [8] Eisch–Hamm (Hrsg.) 2001.
- [9] Keszeg 2011: 187.
- [10] Castel 1998: 64–75.; Gyáni 2000a: 100–101. Lásd ehhez még Foucault 2001: 101–173.
- [11] György–Kiss–Monok (szerk.) 2005.
- [12] Lásd ehhez Gyáni 2000b: 128–144., különösen: 136–137.; Gyáni 2000c: 145–160.
- [13] Keszeg 2014: 57.; szintézisként: Keszeg 2008.
- [14] Lásd a 2. jegyzetet. A megyei múzeumi hálózatban folyó korszakbeli néprajzi kutatásokról: Selmeczi Kovács–Szabó (szerk.) 1989.
- [15] A népiségtörténet-írás kritikai elemzését, ideológiai feltöltődésének folyamatának árnyalt bemutatását lásd Erős 2013: 33–62. Lásd még ehhez a 46. jegyzetet.
- [16] A tanulmány írásához felhasznált helytörténeti kötetek: Nagy Gyula (szerk.) 1965 *Orosháza néprajza*. Orosháza, k. n.; Nagy Gyula (szerk.) 1965 *Orosháza története*. Orosháza, k. n.; Rácz István (szerk.) 1973 *Hajdúnánás története*. Hajdúnánás; Sárközi Zoltán–Sándor István 1973 *Mezőkövesd város monográfiája*. h. n., k. n.; Szabó Ferenc 1973 *Mezőberény története 1. Mezőberény, Mezőberény Nagyközség Tanácsa*; Szabó Ferenc (szerk.) 1973 *Mezőberény története 2. Mezőberény, Mezőberény Nagyközség Tanácsa*; Szabó Ferenc (szerk.) 1973 *Vésztő*

története. Vésztő, Nagyközségi Tanács; Varga Ádám–Boda Ferenc 1973 *Mözs község története*. Szekszárd, Új Élet Termelőszövetkezet; Iványosi-Szabó Tibor 1975 *Bács-Kiskun megye múltjából I.* (Bács-Kiskun Megyei Levéltár Kiadványai II.) Kecskemét; Soós Imre 1975 *Heves megye községei 1867-ig*. Eger, Heves megyei Levéltár; Juhász Antal 1976 *Tanulmányok Kistelek történetéből és népéletéből*. Kistelek Nagyközség Tanácsa; Szabó Ferenc 1977 *Gyomai tanulmányok*. Gyoma, Gyoma Nagyközség Tanácsa; Gaál József 1978 *Dévaványa nagyközség története*. Dévaványa, Dévaványa Nagyközség Tanácsa; Horváth Ferenc (szerk.) 1978 *Sárvár monográfiája*. Szombathely, Sárvár Város Tanácsa; id. Juhász Antal 1978 *Sándorfalva története és népélete*. Sándorfalva Nagyközség Tanácsa; Iványosi-Szabó Tibor 1979 *Bács-Kiskun megye múltjából II.* (Bács-Kiskun Megyei Levéltár Kiadványai IV.) Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Levéltár; Miklya Jenő–Szabó Ferenc (szerk.) 1979 *Szeghalom. Történelmi, néprajzi és földrajzi tanulmányok*. Szeghalom, Szeghalom Község Tanácsa; Balassa Iván (szerk.) 1980 *Alsónémedi története és néprajza*. Alsónémedi, Alsónémedi Községi Tanács VB; Tóth József (szerk.) 1980 *Mezőberény, a helyét kereső kisváros*. Békéscsaba, A Békés Megyei Tanács V.B. Tudományos Koordinációs Szakbizottsága és Mezőberény Nagyközségi Tanács Kiadványa; Ikvai Nándor (szerk.) 1982 *Cegléd története*. (Studia Comitatus 11.) Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága; Bárh János (szerk.) 1984 *Kecel története és néprajza*. Kecel, Kecel Nagyközség Tanácsa; Ikvai Nándor (szerk.) 1985 *Tápió mente néprajza*. (Studia Comitatus 16.) Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága

- [17] Keszeg 2008: 92–94.
 [18] Gyáni 2007: 187–207.
 [19] Vésztő története, 1973, 304.
 [20] Hajdúnánás története, 1973: 9., 18.
 [21] Mezőberény története I. 1973: 5.
 [22] Irányelvek: Pach Zsigmond 1982: 11–20.; Vitányi 1982: 295–306.
 [23] Kistelek, 1976: 11–12.
 [24] Cegléd története, 1982: 5.
 [25] Dévaványa... 1978: 5.
 [26] Orosháza története, 1965: 17.
 [27] Alsónémedi története.... 1980: 5. – Az Alsónémedi története kötethez írt tanácselnöki előszó szinte összegzi a helytörténet-írás „országos programjának” legfőbb célkitűzéseit.

- [28] Biró 1993: 37–56.
- [29] A nyelvhasználatáról már a korban is (!) kritikai éllel: Fónagy–Soltész 1954; Grétsy 1960: 68–73. – továbbá: Riceour 1998: 124–136.; Szabó 1998: 310–339.; Kertész 2001: 274–297.; Tóth (szerk.) 2006. (*Hatalom és nyelv* fejezet írásai 89–207.); Jobst 2009: 433–446. Legfrissebb műként a korszak nyelvhasználatáról árnyalt antropológiai elemzéseként lásd György 2016.
- [30] György 2005: 46.
- [31] Az egységes szerkezet nem csupán a település bemutatásának tudományági sorrendjére vonatkozik (a geológiai/geográfiai környezetet leíró felvezető írások, majd a történelem és a néprajz fejezetei), hanem a korszakolás, illetve az egyes időszakok belső, a népesedésre, gazdálkodási formákra irányuló írásainak tagolása is egységes keretekben mozog.
- [32] Appaduraj 2001: 3–31.; Szijártó 2008; Keszei 2015: 11–16.
- [33] Nora 2010: 20–22.; Gyáni 2007b: 89–110.
- [34] György 2005: 67.
- [35] Erős 1992: 99.
- [36] Erős 1992: 97.
- [37] Kecel története... 1984: 6.
- [38] A honismereti mozgalom történetét lásd Halász 2015: 9–84.
- [39] Szabó 1998: 97–126.
- [40] Assman 2006: 217–234.
- [41] György 2005: 47.
- [42] A társadalomtörténet művelésének korszakbeli lehetőségeiről/ lehetetlenségéről lásd Csíki–Halmos–Tóth 2003: 208–240.
- [43] E személetről („valóság” pozitívista kutatása) mint „posztideologikus” útról: Takács 2012: 100.
- [44] Itt köszönöm meg Csíki Tamás történésznek a fenti frappáns mondatát és a témakörben folytatott remek beszélgetéseket.
- [45] Például Kecel: 1215 o., Orosháza I–II: 1750 o.; Mezőberény I–II: 1006 o.; Mőzs: 504 o.; Mezőkövesd: 796 o. – Az is igaz viszont, hogy az aprólékos munkálatoknak köszönhetően a vizsgált településeken a róluk szóló kötetek tulajdonképpen egyfajta, a polcra könnyen levehető és jól használható helyi levél- és adat- és statisztikai tárként is szolgálnak.
- [46] Kortörténeti források azok a fejezetek is, amelyek több kötetben magukat a lezajlott kutatások célját, illetve történetét mutatják be,

s amelyek – a kutatói felkészültségek eltérése ellenére – a munkák közösségi jellegének, illetve egységes szemléletének fontosságát hangsúlyozzák. – Vésztő története. 1973: 545–547.; Kecel... 1984: 1203–1211.

- [47] A korszakról lásd Rainer M. 2011: 95–214.; Rainer M. (szerk.) 2004. Jóllehet a helytörténetírás fontosságát a két világháború között kibontakozó népiségtörténet vetette markánsan fel, illetve az iskola új forráscsoportok bevonását szorgalmazta a lokális kutatásokba – amint arról fentebb szó volt –, 1945 után folytonosság nélkül megszűnt. Ám ez nem jelenti azt, hogy a népiségtörténet keretében kidolgozott módszertan, a helyi adattárak (pl. dűlőnevek, birtokrendezési iratok, telekkönyvek, térképek, családi levéltárak iratai, anyakönyvek, olvasóköri naplók) jelentőségének felismerése (lásd ehhez Csíki 2003: 93–110.), és az ebből adódó feldolgozása ne vált volna a Kádár-kor történetírásának részévé. A helytörténeti tanulmányok tudományos súlyát tehát az adatgazdagságuk, alaposáguk, a minél részletesebb, feltáró apró tény számbavétele és így jelentős (leíró) terjedelme adta meg. Ha erről a pontról még tovább lépünk, az is belátható, hogy egy-egy ilyen tanulmány elkészítése komoly munkát s egyben időigényes feladatot is jelentett a múzeumi szakemberek számára. Annyira szűkek voltak ezekben az évtizedekben a megyei tudományos kutatás lehetőségei, hogy részben kényszerből, részben tudatos hatalmi programként, de tulajdonképpen lekötötték, megvalósítandó feladathoz rendelték a szellemi erőket. Erdélyben viszont a magyarországi viszonyokkal éppen ellenkező volt a helyzet. Helytörténeti kutatások egyszerűen nem folyhattak. A dák-római kontinuitáselmélet megszilárdítása miatt a történelem egyszerűen politikai felügyelet alá került. Romániában 1950-ben elnöki rendelettel elvették a parókiák anyakönyveit; a helytörténetírás forrás nélkül maradt. – Itt köszönöm meg Selmeczi Kovács Attila a tárgykörben velem folytatott igen érdekesítő beszélgetését, Keszeg Vilmos nagyszerű leveleit, valamint Biczó Gábor ismeretelméleti tudásomat támogató segítségét, lektori munkáját.
- [48] Szintézisként lásd Kósa 2001: 198–248.; Paládi-Kovács 2011: 97–111.
- [49] Gunda Béla (1911–1994) nagy hangsúlyt helyezett arra, hogy akár személyes kapcsolatai, pozíciója révén a Néprajzi Intézetbe beérkezzenek a legfontosabb, a „vasfüggönyön túli” néprajzi művek,

illetve cserekapcsolatok kialakításával járjanak a nyugati folyóiratok, legyen szó akár az amerikai *Anthropological Papers* (1955-től) vagy az olasz *Lares* (1962-től) évfolyamairól. Az 1970-es években a debreceni intézetbe – teljesebb vagy csonkább évfolyamokkal – több mint száz néprajzi, antropológiai vagy kultúrtörténeti folyóirat érkezett a világ minden tájáról. – Itt köszönöm meg Dombi Mária könyvtáros összesítő munkáját.

- [50] A 49. jegyzet mellett lásd még Szabó 1993; Sárkány 2000: 29–66. Az átányi kutatások publikálási háttérérl lásd Granasztói–Pozsgai 2010: 11–20.; Buksz, 1998. őszi szám tematikus blokkját (303–328.)
- [51] Szilágyi 1984b: 115. – kiemelések az eredetiben. A kritika a helytörténetírásban érvényesülő fő tendenciákat értékeli. A kutatói felkészültség és érzékenység egy-egy résztema feldolgozásával máig maradandót tudott mégis a szorító keretek között is alkotni. Lásd ehhez Keményfi 2003: 588–590., v. ö. Gyáni 1990_3–7.
- [52] Lásd ehhez az ideológiai megalapozást: Vitányi 1981: 45–49.
- [53] Apor 2008: 37.
- [54] „...semmiben nem hinni, s igen sokat elérni, ez volt a boldogság ígérete.” György 2005: 51.
- [55] Roland Barthes íráselméleti rendszerére támaszkodva az ún. szocialista rendszerekben uralkodó írásmódokról esettanulmányként lásd Keszeg 2016: 418–435.
- [56] Ujváry Zoltán a helytörténeti néprajzi kutatásokkal kapcsolatban gyakran mondta, hogy voltak olyan községi tanácsok, amelyek akár közüzemi fejlesztéseket halasztottak el annak érdekében, hogy inkább elkészüljön a településüket bemutató reprezentatív monográfia. – A tanulmány az NKFIH K115886 sz. pályázat támogatásával készült.

Irodalom:

- Apor Péter: A mindennapi élet öröme. In: Horváth Sándor (szerk.): *Mindennapok a Rákosi és Kádár korában*. 13–49. Budapest: Nyitott Műhely, 2008
- Appaduraj, Arjun: A lokalitás teremtése. *Regio*. 12. 3. 3–31., 2001
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München, C. H. Beck, 2006

- Biró A. Zoltán: Centralizált hatalmi beszédmód. In: *Antropológiai Műhely* 2. Csíkszereda: KAM, 37–56., 1993
- Bonz, Jochen: Subjektivität als intersubjektives Datum im ethnografischen Feldforschungsprozess. *Zeitschrift für Volkskunde*. 112. 1. 19–36., 2016
- Castel, Robert: „Problematizáció” és történelemolvasat. *Szociológiai Figyelő* (1998) 1–2., 64–75.
- Csíki Tamás: *Társadalomábrázolások és értelmezések a magyar történeti szakirodalomban (1945-ig)*. Debrecen: DE Néprajzi Tanszék, 2003
- Csíki Tamás–Halmos Károly–Tóth Árpád: A magyar társadalomtörténet-írás története a kezdetektől napjainkig. In: Bódy Zsombor–Ö. Kovács József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. 208–240. Budapest, Osiris, 2003
- Drubig, Roland: Fabian Johannes: Ethnography as Commentary. *Anthropos* 105. (2010) 1., 271–273.
- Eisch, Katharina–Hamm, Marion (Hrsg.): *Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2001
- Erős Ferenc: A kollektív emlékezetéről. *Café Babel*. 3–4. 97–102, 1992
- Erős Vilmos: Utak a népiségtörténethez: Mályusz Elemér és Szabó István. *Századok*. 147. 1. (2013) 33–62.
- Fabian, Johannes: *Ethnography as Commentary*. Durham & London, Duke University Press, 2008
- Fabian, Johannes: *Time & the Other*. New York, Columbia University Press, 2014 (1983)
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. Budapest: Atlantisz, 2001
- Granasztói Péter–Pozsgai Péter: A „Korrekt parasztok” hazatérése. In: Fél Edit–Hofer Tamás: „Mi, korrekt parasztok”. *Hagyományos élet Átányon*. 11–20. Budapest, Korall, 2010
- Gyáni Gábor: A helytörténetírás jelentőségéről. *Honismeret*, XVIII. 1. 3–7. 1990
- Gyáni Gábor: A napló mint társadalomtörténeti forrás. In: Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. 145–160. Budapest: Napvilág Kiadó, 2000a
- Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history. In: *Uo.* 128–144., 2000b
- Gyáni Gábor: A megtapasztalt és elbeszélte múlt. In: Gyáni Gábor: *Relatív történelem*. 187–207. Budapest: Tripotex, 2007a
- Gyáni Gábor: Kommemoratív emlékezet és történelmi igazolás. In: *Uo.* 187–207., 2007b

- György Péter–Kiss Barbara–Monok István (szerk.): *Kulturális örökség – társadalmi képzelet*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Akadémiai Kiadó, BME–GTK Szociológia és Kommunikáció Tanszék Média Oktató és Kutató Központ, 2005
- György Péter: Kádár köpönyege. In: György Péter: *Kádár köpönyege*. 13–77. Budapest, Magvető, 2005
- György Péter: *Az ismeretlen nyelv*. Budapest, Magvető, 2016
- Halász Péter: *Hol ér véget a múlt...?* Budapest, Honismereti Szövetség, 2014
- Jobst Ágnes: A HARC metafora szerepe az '50-es évek politikai köznyelvében. *Magyar Nyelvőr*, 133. 4. 433–446, 2009
- Keményfi Róbert: Társadalomtörténet és néprajz. In: Bódy Zsombor–Ö. Kovács József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. 573–595. Budapest, Osiris, 2003
- Kertész Imre: A száműzött nyelv. In: Kertész Imre: *A száműzött nyelv*. 274–297. Budapest, Magvető, 2001
- Keszeg Vilmos: *Alfabetizáció, írásszokások, populáris írásbeliség*. Kolozsvár: KJNT–BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, 2008
- Keszeg Vilmos: Gasztronómia és emlékezet. *Erdélyi Múzeum* 73. (2011) 177–188.
- Keszeg Vilmos: A mindennapi élet mint a tudomány kontextusa. In: Bódi Jenő–Maksa Gyula–Szijártó Zsolt (szerk.): *A mindennapi élet mint téma & mint keret*. Gondolat Kiadó–PTE Kommunikáció-és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 56–66., 2014
- Keszeg Vilmos: Kollektivizálás és írás. In: Nagy Éva–Keményfi Róbert–Marinka Melinda–Kavecsánszki Máté (szerk.): *Diptichon*. 418–435. Debrecen, DE Néprajzi Tanszék, 2016
- Keszei András: Hely, identitás, emlékezet. In: Keszei András–Bögre Zsuzsanna (szerk.): *Hely, identitás, emlékezet*. 11–16. Budapest, L'Harmattan, 2015
- Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest, Osiris, 2001
- Lajos Veronika: Internet és etnográfiai jelenkorkutatás. In: Nagy Éva–Keményfi Róbert–Marinka Melinda–Kavecsánszki Máté (szerk.): *Diptichon*. 830–851. Debrecen, DE Néprajzi Tanszék, 2016
- Nora, Pierre: *Emlékezet és történelem között*. Budapest, Napvilág Kiadó
- Pach Zsigmond Pál: Szocialista megújulás és a társadalomtudományok. In: Vass Henrik (szerk.): *Válság és megújulás*. 11–20. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1981

- Paládi-Kovács Attila: A magyar etnográfia tudománytörténete. In: Paládi-Kovács Attila (főszerk.): *Magyar néprajz* I. 1., 39–125. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011
- Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest, 1956-os Intézet-L' Harmattan, 2011
- Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest, 1956-os Intézet, 2004
- Riceour, Paul: Erőszak és nyelv. In: Szabó Márton (szerk.): *Az ellenség neve*. 124–136. Budapest, József Műhely, 1998
- Sárkány Mihály: A társadalomnéprajzi kutatás hazai története. In: Paládi-Kovács Attila (főszerk.): *Társadalom*. Magyar Néprajz VIII. 29–66. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000
- Selmecei Kovács Attila–Szabó László (szerk.): *Néprajz a magyar múzeumokban*. Budapest–Szolnok: k. n., 1989
- Szabó László: *Társadalomnéprajz*. Debrecen, Ethnica Kiadó, 1993
- Szabó Márton: *Diszkurzív térben*. Budapest, Scientia Humana, 1998
- Szijártó Zsolt: *A hely hatalma: lokális szcénák – globális folyamatok*. Budapest, Gondolat, 2008
- Szilágyi Miklós: Helyi kiadású helytörténeti monográfiák 1970–1981. *Ethnographia*, XCV.1. 118–132. 1984a
- Szilágyi Miklós: Az agrártörténet, a társadalomtörténet és a néprajz összefüggései a helyi kiadványokban. *Ethnographia*, XCV. 1. 114–117. 1984b
- Takács Ádám: A történetírás ideológiai funkciói Magyarországon az 1960-as és az 1970-es években. In: Erős Vilmos–Takács Ádám (szerk.): *Tudomány és ideológia között*. 92–101. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012
- Tóth Szergej (szerk.): *Hatalom*. Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2006
- Vitányi Iván: A népművészet szerepe ma. In: Bodor Ferenc (szerk.)–Albert Zsuzsanna (terv.): *Nomád nemzedék*. 45–49. Budapest: Népművelési Intézet, 1981
- Vitányi Iván: Szellemi életünk fejlődésének tendenciái. In: Vass Henrik (szerk.): *Válság és megújulás*. 295–306. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1982



Múzeumvezetők tanácskozása, Noszvaj, 1983

Felső sor balról: Turi Péter (Központi Múzeumi Igazgatóság), ismeretlen, mellette Hárs Éva (Janus Pannonius Múzeum). Középső sor: Fitz Jenő (István Király Múzeum), Mihály Mária (Savaria Múzeum), Korek József (Nemzeti Múzeum). Az első sorban: Sümegi György (Kulturális Minisztérium Képzőművészeti Osztály), Miklós Pál (Iparművészeti Múzeum)
Villangó István archívuma

BASICS BEATRIX

EGYSÉGBEN VOLT AZ ERŐ

A MEGYEI MÚZEUMI RENDSZER MEGSZÜLETÉSE ÉS SAJÁTOSÁGAI

TA Közgyűjtemények Országos Főfelügyelőisége jegyzéket állított össze 1944-ben a felügyelete alá tartozó közgyűjteményekről, egyéb muzeális gyűjteményekről és könyvtárakról. A felsorolt közgyűjteményeket a következő kategóriákba rendezte fenntartásuk szerint: vármegyei, városi, egyesületi, egyházi, állami. Ez az utolsó pillanatkép a magyarországi vidéki múzeumokról a második világháború vége előtt. A hét vármegyei, hat egyesületi, egy egyházi és egy magánfenntartású múzeum mellett tizenkilenc városi működtetésű intézményt sorolt fel a jegyzék, és a helyzet 1949-ig nem is változott. Az 1949-es múzeumi törvény az egyházi gyűjtemények kivételével valamennyi múzeumot állami tulajdonba vette. Az intézménytípusokat országos, regionális és helyi kategóriákba sorolta, és rendelkezett az egységes múzeumi nyilvántartásról. A következő tíz évben az országos múzeumok száma mindössze eggyel nőtt, vidéken ezzel szemben harminchét új intézmény létesült. Az 1960-as helyzetfelmérés alapján megtudhatjuk, hogy a Művelődésügyi Minisztérium kezelésében ekkor tíz budapesti és negyvenkilenc vidéki múzeum volt, ugyanakkor a vidéki tanácsok tartottak fenn harminc múzeumot. A múzeumi szakemberek létszáma Budapesten kétszázötvenhét volt, míg vidéken mindössze nyolcvankilenc (hetvenkilenc intézményben!). A megyékben lévő múzeumok legnagyobb részében nem volt művészettörténész, illetve természettudományos muzeológus, történészek és közművelődési szakemberek egyáltalán nem voltak – viszont régész és etnográfus csaknem mindenhol dolgozott. Konkrét adatokat sorolva, Zala megyében összesen két néprajzost, Tolna megyében egy régészt, Somogy megyében egy néprajzost találhatunk. Ez azt mutatja, hogy ezekben a megyékben szakmai munka lényegében nem volt. A helyzet persze a szakemberekkel legjobban ellátott megyékben sem volt

az 1960-as
helyzetfelmérés

sokkal jobb, kilencnél több muzeológust egyetlen megyében sem foglalkoztattak.

¶ 1945 után először 1948-ban foglalkoztak a magyar múzeumügygel, azon belül a vidéki múzeumokkal: a 13/1948. évi törvényerejű rendelet a szakterület egészét átfogó törvénye volt a múzeumügynek, ennek szellemében államosították 1949-ben az összes magyar múzeumot, és tulajdonképpen bizonyos módosításokkal egészen a nyolcvanas évek végéig élt. Ezt az első szabályozást újíttotta meg az 1963. évi 9., az 1975. évi 6., majd az 1981. évi 19. törvényerejű rendelet.

¶ A múzeumokat az 1950 és 1953 között működő Múzeumok és Műemlékek Országos Központja (MMOK) hatásköre alá helyezték. Ekkor formálták meg a korszerű muzeológia (nyilvántartás, gyűjteményrend, műtárgyvédelem, gyűjtőterületek, dokumentációs kötelezettségek) alapelveit. A MMOK helyét az 1953-ban létrehozott Népművelési Minisztérium Múzeumi Főosztálya vette át. Ahogy azt hivatalosan megfogalmazták, a helyi államhatalmi szervek (tanácsok) létrejöttével és megerősödésével, hatékonyságuk és hatáskörük bővülésével, de nem utolsósorban gazdaságossági megfontolásból került sor 1962-ben, a megyékben lévő múzeumok decentralizálására és tanácsi kezelésbe adására. Azoknak a tanácsoknak a kezelésébe, amelyek „nem a helyi hatalom szervei, hanem a hatalom helyi szervei voltak”.

¶ 1962-ben a 3 300 400 darabos teljes magyarországi műtárgyállomány kétharmadát a megyei múzeumi szervezetek gyűjteményeiben őrizték. Az egyes szakágak közül a gyűjtemények arányában a sorrend a következő volt: régészeti, természettudományi, numizmatikai, néprajzi, történeti, képző- és iparművészeti kollektciók. Ezek persze csak számok, hiszen nyilvánvalóan nem vethetők össze egymással az anyagok

a megyékben
lévő múzeumok
decentralizálására

*A megyei múzeumi rendszer negyedszázados fennállása
alkalmából született Ikvai Nándor 1987-es merész és szókimondó
összefoglalója, amely önmagában is kordokumentum, jól jelzi,
ez a huszonöt év mennyi változást hozott a múzeumi területen.*

e tekintetben. Az éves támogatás a megyei rendszer létrejöttékor, 1962-ben érdekesen alakult. Kiugróan magas volt Baranya megye támogatási összege – ennek oka a már 1958-ban elindított ottani „mintaprogram” (is) volt. A baranyai 2,1 millió a Komárom-Esztergom megyeivel összehasonlítva (hetvenezer forint), de akár a többiekével is, amelyeknek összege nem volt ennél sokkal magasabb, bizony szembetűnő. A decentralizálásról szóló döntést előkészítetlennek és szabályozatlannak nevezi Ikvai Nándor későbbi értékelése, amely felkészületlenül érte a megyei tanácsokat. A gyakran hangsúlyozott gazdasági indok mellett az újfajta működés kereteit, rendjét nem dolgozták ki a változással egy időben, az ügyrend is késve, csak 1965-ben jelent meg. A helyzet javítását célozta a 172/1968-as rendelet, amely az országos múzeumok részvételével, de minisztériumi irányítással működő felügyeleti rendszert hozott létre. 1962-ben ötvenkét vidéki múzeum került megyei irányítás alá, az év végéig tizenhat megyében jött létre a múzeumi hálózat a múzeumi igazgatóságokkal. A „késlekedők” közé tartozik Pest megye, ahol 1963-ban alakult meg a múzeumi szervezet (ezt a sajátos helyzete is indokolta, a szentendrei központtal), Komárom-Esztergom megye (1966), és utolsóként Zala megye (1971!).

ÉRTÉKELÉSEK

- ¶ A minisztérium múzeumi főosztálya 1963-ban tette közzé a *Múzeumi Közlemények*ben azt az összefoglalót, amely az új rendszert értékeli, természetesen pozitívan, az intézkedés helyességét hangsúlyozva. A megyei múzeumi hálózat előnyösebb körülményeket biztosított a jelentés szerint az egy-egy megyében található múzeumok számára, magasabb színvonalú működést eredményezve. De rögtön rá is mutat az írás arra, hogy a helyi szint mellett az egyes szakágak az országos fejlődés részét kell hogy képezzék.
- ¶ A megyei múzeumi rendszer negyedszázados fennállása alkalmából született Ikvai Nándor 1987-es merész és szókimondó összefoglalója, amely önmagában is kordokumentum,

jól jelzi, ez a huszonöt év mennyi változást hozott a múzeumi területen. Az ötvenedik évforduló már a rendszer fölszámolásáról szólt, az egyetlen összegzés a Magyar Vidéki Múzeumok Szövetségének 2015. március 2-i pesti megyeházi konferenciája előadásainak keretében történt, ahol egyes múzeumi szervezetek egykori, mára már nyugállományba vonult vezetői, illetve a fenntartó részéről hangzottak el összefoglalók.

¶ Az UNESCO negyedévenként megjelenő kétnyelvű (angol és francia) múzeumi szaklapja, a *Museum* XV. évfolyamának 1962/4. száma a magyar múzeumokkal foglalkozott. Az országos intézményekről szóló beszámolók után, a szám végén található Korek József írása a vidéki múzeumokról. A megyei múzeumi hálózatról nagyon pozitív képet fest: a magyarországi összlátogatószám felét a megyei múzeumi szervezetek adják, amelyek folyamatosan bővülnek, és a vidék kulturális és tudományos központjaivá váltak. Ez volt a látszat, de nézzük meg, vajon ezek az értékelések a valóságot tükrözték-e.

a látszat

GYŰJTEMÉNYEK

¶ 1985-ben, a statisztikák szerint az ország múzeumokban őrzött műtárgyállományából még nagyobb lett a megyei múzeumok részesedése az 1962-es helyzettel összehasonlítva. A műtárgyak mennyisége a különböző szakágakban látványosan gyarapodott a megyei múzeumokban: a természettudományi anyag a duplájára, a régészeti ötszörösére, a néprajzi és történeti a háromszorosára, a képzőművészeti csaknem hétszörösére növekedett jó két évtized alatt. Az intézményi költségvetés hasonlóképpen jelentősen és folyamatosan nőtt: a legnagyobb induló Baranyában például 1985-ig huszonháromszorosára, de a legkisebb költségvetésű megyében (Tolna) negyvenszörösére nőtt a finanszírozás összege. A szakági felügyeletet az országos múzeumok kapták meg, a régészetet a Magyar Nemzeti Múzeum feladata lett, a Néprajzi Múzeum a felügyeleten túl minden megyére kiterjedő gyűjtési tervet is készített, a történeti anyag vonatkozásában a felügyelet és irányítás a Munkásmozgalmi Múzeumhoz került.

A műtárgyak mennyisége

a „milliósként” vagy
„kétmilliósként”
ismert
táblaképvásárlás

¶ Érdekesen alakult a képzőművészeti gyűjtemények helyzete: a „milliósként” vagy „kétmilliósként” ismert táblaképvásárlást 1965-től vezették be. A Művelődésügyi Minisztérium jóváhagyásával a Magyar Népköztársaság Képzőművészeti Alapja volt e támogatási forma letéteményese, a cél egyfajta mecénási tevékenység mellett a közintézmények és közgyűjtemények kortárs művekkel való gyarapítása volt. Ez a rendszer 1980-ig működött, akkor a szervezés a Művészeti Alaptól átkerült a Képző- és Iparművészeti Lektorátushoz, és ott is maradt egészen a rendszerváltásig. A „kétmillióra” beadott műveket két alkalommal is zsűrizték a vásárlás előtt. Az alap ily módon évente kétszáz-háromszáz festményt vásárolt, és azokat könyvjóváírással ajándékba adták a közgyűjteményeknek. Szinte nem volt olyan megyei múzeumi szervezet, amely ne részesült volna e vásárlások ajándékában. Általában a megyei központba kerültek a művek, néhány kivétel például a nyírbátori Báthori István, a dunaújvárosi Intercisa, a bajai Türr István, a nagykanizsai Thury György, a gyöngyösi Mátra, vagy a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum. A vidéki múzeumok számára nem ritkán az egyetlen képzőművészeti gyarapodási lehetőséget jelentette a „milliósként” vásárlás, és nem melleleg a hatvanas években ez több mint félszáz művésznek nyújtott biztos megélhetést. A hetvenes évek végére jelentős változás történt: a vidéki múzeumok egyre gyakrabban jelentkeztek saját igényeikkel, javaslatokat téve arra, hogy mely művészeketől vásároljon az alap. Ma már aránylag kevés látható a (viszonylag kevés) képzőművészeti állandó kiállításokon szerte az országban, a képek legtöbbször raktárba vagy dekorációként közintézmények falára kerültek. A vidéki képzőművészeti gyűjtemények fentebb jelzett kiemelkedő gyarapodásában azonban nagyon fontos szerepe volt e vásárlásoknak, hiszen százasaival kerültek a képek a múzeumokba. A múzeumi főosztály 1973-ban foglalkozott is ezzel a témával, illetve 1978-ban országos múzeumigazgatói értekezleten vitatták meg. 1981-ben pedig egy átfogó ajánlás született a megyei képzőművészeti gyűjtemények fejlesztésére, amelynek szempontjait Mravik László dolgozta ki. Országos gyűjtőkörű képtárként képzelték el Debrecen,

Kecskemét, Miskolc, Pécs, Szentendre, Székesfehérvár, Szombathely képzőművészeti gyűjteményeit, a többi vidéki múzeum pedig csak helyi anyagot gyűjtene. A Mravik-féle elképzelés végül nem valósult meg abban a formában, ahogy javasolta.

EGYENLŐTLEN FEJLŐDÉS

¶ Már a legkorábbi értékelések, beszámolók is jelezték, hogy a megyei tanácsok kezelésébe kerülő múzeumi szervezetek között jelentős különbségek alakultak ki, ami azért sem volt meglepő, mert láthattuk, már az indulásnál igencsak eltérő mértékű volt a finanszírozásuk. A fenntartó tanácsok gazdasági helyzete is eleve eltérő volt, a múzeumokról nem egyformán gondolkodtak, nem egyformán tartották fontosnak azokat. A megyei múzeumi szervezetek fejlesztése több helyen egyfajta presztízkérdéssé vált, ám a fenntartó a szakmai szempontokat gyakran figyelmen kívül hagyta. Nehéz ma már eldönteni, milyen mértékben volt ez a múzeumok és vezetőik felelőssége. Míg egyes szervezetek ellátása csaknem ideálisnak volt mondható, mások esetében a fenntartó az alaplátás feltételeit is alig biztosította. A minisztérium semmilyen befolyással nem volt erre, a növekedés pozitív megítélést kapott, a problémákról nem esett szó. A kezdeti egyenlőtlenség ily módon évtizedekig, sőt tulajdonképpen a rendszer megszűntetéséig többé-kevésbé fennmaradt.

¶ Az első negyedszázad mindezek következtében a mennyiségi változások időszaka volt, a nyolcvanas évek végétől azonban ez a tendencia megállt. A megyei tanácsok vb üléseinek kiemelt témája volt a múzeumi szervezet a hatvanas évek folyamán. A tervidőszakok feladatait fontosnak tartották, a szakmai terveket felügyelték és alakították. A megyei múzeumok részt vettek országos projektekben is (régészeti topográfiai, megyei néprajzi atlaszok, vándorkiállítások). Az új rendszerről így fogalmazott a Szolnok megyei tanácselnök: „Végre megértették a tanácsok nagykorúságát, és ránk merik bízni a múzeumokat.”

*A minisztérium
semmilyen
befolyással nem
volt erre*

¶ A rendszer kialakítása persze meglehetősen lassan történt – 1966-ra jelent meg a nyilvántartási és ügyrendi szabályzat, a Muzeológiai Restaurátori és Technológiai Csoport által irányított eszközellátás is ekkortól vált folyamatossá, a restaurátorok létszámának emelkedésével párhuzamosan. A központilag is elvárt megyei tudományos élet megszervezésének első jele a múzeumi évkönyvek megjelentetése volt. Az évkönyvek mellett megindult a konferenciákhoz vagy kiállításokhoz kapcsolódó kiadványok publikálása is. 1962-ben még csak nyolc megyei múzeumban készült el az évkönyv, a hatvanas évek végére már mindenhol. Az állandó kiállítások megrendezése, illetve felújítása mindenütt elsőrangú cél volt, szinte hihetetlen az a statisztikai adat, amely szerint 1966-ban hatvanhat állandó kiállítás létesült, illetve újult meg, és huszonegy vándorkiállítás százhuszonhárom helyre jutott el.

1966-ban
hatvanhat állandó
kiállítás

¶ Kiemelt kultúrpolitikai szempont volt múzeumok, különösen a megyei múzeumi szervezetek hangsúlyos szerepvállalása a közművelődésben, ismeretterjesztésben, egyebek között vetélkedők szervezésével. Mindez a szakemberek, és főként a vezetők helyzetének megváltozását is eredményezte. A muzeológusok a hatvanas évek második felétől folyamatosan arra panaszkodtak, hogy munkaidejük csaknem kétharmada ügyintézésrel és szakmán kívüli tevékenységgel telt.

¶ A megyei igazgatók politikai tényezőkké váltak, funkciók és címek halmozói (TIT, népfront, művelődési áb, agit-prop. tagság, műemlékvédelem, körök, egyletek). Kiss László 1967-ben már arról írt, hogy épp ez a tekintélynövekedés eredményezte, hogy a múzeumok élére egyre több helyen „ejtőernyősöket”, vagy ahogy egyre gyakrabban megfogalmazták, „menedzser igazgatókat” neveztek ki. (Adatok a múzeumok 1966. évi munkájáról. *Múzeumi Közlemények*, 1967/2., 133.)

„ejtőernyősök”

Az első negyedszázad mindezek következtében a mennyiségi változások időszaka volt, a nyolcvanas évek végétől azonban ez a tendencia megállt. A megyei tanácsok vb üléseinek kiemelt témája volt a múzeumi szervezet a hatvanas évek folyamán.

PROBLÉMÁK, ELLENTMONDÁSOK

tudományos
kutatások
lemaradása,
elmaradása

- ¶ A visszatekintő értékelések kezdettől fogva hiányolták a központi koncepciót és irányítást, azaz a minisztérium szakmai felügyeletét és irányítását. A múzeumok költségvetése folyamatosan nőtt ugyan, mégis voltak olyan területek, ahol ez nem volt érzékelhető, így például a raktározás, illetve a gyűjtemények feldolgozása (elsősorban a nyilvántartás és az anyaggal kapcsolatos tudományos kutatások lemaradása, sőt elmaradása terén). Ennek okaként az intézményhálózat túlzott növekedését emlegették, amelynek pusztá fenntartása rengeteg szervezőmunkát és adminisztrációt igényelt.
- ¶ Pedig a monitoringgal éppen nem volt probléma, a minisztérium évente közreadta a központi elemzéseket, értékeléseket, a szakfelügyeletről, amely az országos múzeumok joga és kötelezettsége volt, a 172/1968. évi művelődésügyi minisztériumi rendelet gondoskodott, egyebek között a fenti problémák megoldásának céljával. Az MSZMP KB tudománypolitikai határozatait követően újból és újból kiemelten foglalkoztak a megyei múzeumi területtel. A *Múzeumi Közlemények* pedig közreadta a múzeumi tudmányszakok helyzetéről szóló beszámolókat. Változások azonban nem nagyon történtek, a hatvanas évek végétől megtorpant a kezdeti gyors fejlődés.
- ¶ A hetvenes évek volt az, amely lényeges fordulatot hozott a múzeumi területen: 1973-ban jelent meg az *Irányelvek a történelmi muzeológia fejlesztéséhez*; 1976-ban az *Oktatási intézmények és a múzeumok kapcsolatainak továbbfejlesztése* című anyag; valamint a *Néprajzi, új- és legújabbkori történelmi, technikai és terméltörténelmi gyűjtemények irányelvei*. Ezek a szakmai irányítás szintjén fogalmazták meg a tennivalókat.

A szakági felügyeletet az országos múzeumok kapták meg, a régészeté a Magyar Nemzeti Múzeum feladata lett, a Néprajzi Múzeum a felügyeleten túl minden megyére kiterjedő gyűjtési tervet is készített, a történelmi anyag vonatkozásában a felügyelet és irányítás a Munkásmozgalmi Múzeumhoz került.

¶ Hasonlóképpen központi politikai döntés eredménye volt a közművelődési munka áttekintése, az MSZMP KB 1974. évi határozata alapján, külön hangsúlyt fektetve a munkásművelődésre, a szocialista brigádmozgalomra. E szakanyagok alapján kezdődött meg a megyei múzeumi terület középtávú tervezési korszaka. A hetvenes évek végére a megyei múzeumoknak az országos kutatási projektekbe történő bekapcsolódását célozta a 101/1980. KM-rendelet, amely hét megyei szervezetet hivatalosan is tudományos kutatóhellyé nyilvánított.

¶ Érzékelhető azonban, hogy a szakmai feladatok országos szintű koordinálását csak a hetvenes években kezdte meg a minisztérium, már az egykorú értékelések szerint is kevés eredménnyel. Egyes szakágakat (néprajz, képzőművészet) külön kiemelnek a jelentések, ahol úgy ítélik meg, hogy szakadék keletkezett a szakfelügyeletet irányító országos intézmények szakmai gyakorlata és a megyei múzeumoké között, az utóbbiak „maradisága” révén. Ezzel együtt úgy ítélték meg, a vidéki szakmai műhelyek létrejöttek és működtek, és ez a megyei múzeumi szervezetnek volt köszönhető.

¶ A közművelődés terén születtek a leglátványosabb eredmények a statisztikák szerint, ezt a látogatószám folyamatos és jelentős emelkedése igazolta. A megyei tanácsok, az MSZMP KB 1974. évi határozata, majd az azt követő 1976. évi V. törvény (A közművelődésről) után elsőként, az országos intézményeket megelőzve alakították ki a szakterület működési feltételeit. Múzeumpedagógusok, múzeumi népművelők dolgoztak minden megyei múzeumban. Ez azonban csak lehetőség, adottság volt, a munka újszerűsége miatt nem volt szakmai képzés, és munkájuk egyfajta „iskola a múzeumban” jellegű maradt, nem kapcsolódva a múzeumi jellegéhez, gyűjteményéhez, kiállításaihoz.

ÖSSZEGRZÉS

¶ A megyei múzeumi rendszer kialakítását a hatvanas évek értékelései következetesen decentralizálásnak nevezték (sőt még később is ezt a kifejezést használták). Sajátos módon ez

a finanszírozás
javulása

a decentralizálás egyúttal megyei szinten centralizálást jelentett, hiszen egy-egy megye muzeális intézményeit egy szervezetbe rendezte. Egyértelműen pozitív változást jelentett a finanszírozás javulása, ennek következtében a minimális szakmai munkatársi létszám bővítése, csakúgy, mint a gyűjtemények jelentős fejlesztésének lehetősége. Új múzeumi szakágak, területek jelentek meg a vidéki múzeumokban, mint például a történeti, újkortörténeti muzeológia, a múzeum-pedagógia, a népművelés, Jelentősen gyarapodott a restaurátor szakemberek száma, maga a restaurátor szakma nélkülözhetlenné vált. Korszerűsített állandó kiállításokat tekinthetnek meg a látogatók, akik egyre növekvő számban keresték fel a múzeumokat. A múzeumi évkönyvek és szakmai kiadványok is jelezték a tudományos műhelyek kialakulását.

- ¶ A pozitívumok mellett a nehézségek, problémák számbavétele sem maradhat el. A megrendelt, elvárt témájú, „kötelező” kiállítások rengeteg energiát vettek el a szakemberektől. A finanszírozás egyenetlenségei, a gazdasági és múzeumi szakemberek együttműködésének problémái, az elhatalmasodó bürokrácia, az egyre gyakoribb fenntartói beleszólás a vezetők és szakmai munkatársak kiválasztásába mind ide sorolhatók.
- ¶ Érdemes azonban elgondolkodni, hogy a felsorolt problémák mennyiben voltak csupán a megyei múzeumi szervezetre jellemzők. Tudjuk, hogy ezek a múzeumi terület általános gondjai voltak, és sajnos egyáltalán nem biztos, hogy jogos a múlt idő használata.
- ¶ 1962-ben a megyei múzeumi szervezet kialakítása váratlan, előkészítetlen és elsősorban gazdasági megfontolásokkal indokolt döntés volt. A szakma, a fenntartó segítségével előnyére formálta ezt a döntést. Fél évszázadot ért meg a megyei múzeumi rendszer, és nem szabad elfeledkezni arról, hogy fejlődése, alakulása, megtorpanása és hanyatlása pontosan követte a múzeumi terület időközben bekövetkezett változásait. Azzal is elengedhetetlenül fontos lenne szembesülni a múzeumügy résztvevőinek, hogy a szakmai irányelvek, stratégia kidolgozásában maguknak a múzeumi szakembereknek kellene élen járniuk. Ehhez sok tanulsággal szolgálna a megyei múzeumi rendszer fél évszázados történetének mielőbbi feldolgozása.

fél évszázadot
ért meg a megyei
múzeumi rendszer

- Agárdi Péter: Közelitések a Kádár-korszak művelődéspolitikájának történetéhez. In: *Művelődéstörténeti szöveggyűjtemény (1945–1990)* II/2. Pécs: JPTE, 1997
- Balassa Iván: Vidéki múzeumok szakembergondjai. *Múzeumi Közlemények*, 1964/4. 56–61.
- Bándi Gábor: 1984. A magyar múzeumi hálózat fenntartási és irányítási problémái 1960–1982. *Múzeumi Közlemények*, 1984/1. 3–15.
- Esti Béla: A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum és a megyei múzeumok együttműködése a szakág előtt álló feladatok megvalósításában. *Múzeumi Közlemények*, 1971/2. 91–105.
- Helyzetfelmérés a magyarországi múzeumokról*. Szerk.: Nagy Sándor, Budapest, 1960
- Ikvai Nándor: A megyei múzeumok negyedszázada (1962–1987). *A miskolci Herman Ottó Múzeum évkönyve. XXV–XXVI. 1986–87. Tanulmányok Szabadfalvi József tiszteletére*. Szerk.: Dobrossy István–Viga Gyula, 11–39.
- Kácsor Adrienn: „Kétmillió” vásárlások: képzőművészet és politika a Kádár-korszakban. *Szocialista mecénatúra 1965 és 1980 között*. Médiakutató, 2009 ősz (http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/08_kepzomuveszet_politika_kadar)
- Kiss László: Adatok a múzeumok 1966. évi munkájáról. *Múzeumi Közlemények*, 1967/2. 83–149.
- Korek József: Szakfelügyeleti rendszer alakulása a múzeumi területen. *Múzeumi Közlemények*, 1968/2. 80–85.
- Museum XV. évfolyam*, 1962/4.
- Standesky Éva: A hatalom és a kulturális elit a hatvanas években. In: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005
- T. Kiss Tamás: *Fordulatok és folyamatok. Fejezetek a magyarországi kormányok kultúrpolitikáiról 1867–2000*. Budapest, 2002



Az ikkladi tájház, 1986
Deim Péter felvétele
Szabadtéri Néprajzi Múzeum Fotótára

BERÉNYI MARIANNA

ALULRÓL JÖVŐ MÚZEUMALAPÍTÓK

A KÁDÁR-RENDSZER CIVIL

KEZDEMÉNYEZÉSRE LÉTREJÖVŐ MÚZEUMAI

TA legtöbb múzeum genezise visszavezethető egyetlen emberhez, családdhoz, kisebb csoporthoz, amely természetes velejárója, hogy az alapító(k) személye része lesz az intézmény identitásának. Elegendő csupán Széchényi Ferencre, a váci Tragor Ignácra, a szekszárdi Wosinsky Móra vagy a debreceni múzeum alapítójára, Déri Frigyesre gondolnunk. Az adományozó, a múzeumalapító, a múzeum elindításán fáradozó főurak, egyházfők, polgárok alakjai, szándékaik évtizedekre, sőt hosszabb időre is meghatározhatják egy-egy intézmény működését, kiteljesedését, döntéseit, rítusait. A gyűjtemény alapjait lefektető adományozó személye iránti tisztelet, végrendeletének ereje, a leszármazottak figyelme átbillent válságos időszakokon, segít egyben tartani a gyűjteményt, megőrizni az intézmény arculatát, még olyankor is, ha a történelem viharai úgy hozzák, hogy emlékezetük háttérbe szorul. Figyelemre méltó ebből a szempontból, ahogyan Magyarországon a rendszerváltás után vagy a megyei múzeumi rendszer megszűnésekor az intézményi arculat újraformálásakor előtérbe kerültek a múzeumok szülőatyjai. A váci múzeum 1990-ben vette fel Tragor nevét, a szekszárdi Béri Balogh Ádám nevét hagyta el ekkor a létrehozó kedvéért. Győrben 2013-ban tértek vissza az alapító, Rómer Flóris nevéhez, Debrecenben pedig a nemrég megnyílt új állandó kiállítás egyik fő szempontja volt a Déri-hagyaték mind teljesebb bemutatása.

a múzeumok
szülőatyjai

TA sok hasonló, akár az ország és a kontinens határain túlra is kiterjeszthető példatár helyett inkább vizsgáljuk meg a téma fonákját. Mi történik akkor, ha egy múzeum, gyűjtemény, kiállítóhely mögül elvesznek az intézménytörténet alakjai? Ha a hagyaték, a létrehozó szándéka már az alapítás idején eltűnik, nem emelkedhet ki a kortárs közemlékezetből, nem válhat az intézmény és a fenntartó közösség identitásának részévé? Mivel jár, ha az állam számára a civil kezdeményezés nem

érték, sőt inkább kellemetlenség, és mi történik, miután az egyéni kezdeményezéseket elnyelő rendszer múlik ki? Hova vezet, ha a település életét, múltját, tárgyi emlékeit bemutató gyűjtemény létrehozója halála után előbb „egy öreg tanítónak”, majd köddé válik a közösség emlékezetében? Van-e jövője az olyan intézményeknek, amelyeket a népakarat helyett a pártakarat hozott létre? Egy elgondolkodtató válasz a Kádár-korszakban nagy számban alapított kismúzeumok, tájházak történetében, sorsában rejlik!

¶ Magyarországon az 1945-öt követő időszakban a korábban nagy hagyománnyal bíró társadalmi önszerveződések gyanússá, feleslegessé, sőt üldözendővé váltak. Bár az 1949-es alkotmány biztosította az egyesülési jogot, az állampárt jobb szeretete a társadalmat, a gazdaságot és a kultúrát maga irányítani. Amellett, hogy 1959-ben az alapítványt mint intézményt megszüntették, a háború előtti alapítványi vagyonokat államosították, az egyesületek működését lehetővé tették. Az ezzel kapcsolatos törvényeket többször is szabályozták, de az intézmények működését folyamatosan ellenőrizték. Annak ellenére, hogy Magyarországon a nyolcvanas évek vége előtt legálisan csak a hatalom által kontrollált szervezetek létezhettek, mindig voltak olyan kezdeményezések, amelyek az önkéntes társadalmi felelősségvállaláson alapultak.

¶ Különlegesnek mondható az 1985-ben megnyílt Szombathelyi Képtár története (*MúzeumCafé* 45., 2015/1). A szocializmus egyik legfontosabb múzeumi jellegű beruházása nem párthatározatnak köszönhette születését, hanem létrehozását a Szombathelyi Képtárépítő Egyesület kezdeményezte,

Hova vezet, ha a település életét, múltját, tárgyi emlékeit bemutató gyűjtemény létrehozója halála után előbb „egy öreg tanítónak”, majd köddé válik a közösség emlékezetében? Van-e jövője az olyan intézményeknek, amelyeket a népakarat helyett a pártakart hozott létre?

amelynek utódja a rendszerváltás után is támogatta a megyei múzeumhoz tartozó intézmény működését, rendezvényeket szervezett, hozzájárult a kiállításokhoz és a könyvtár működéséhez. Az intézmény létrehozását nem csupán lokálpatrióta célok vezérelték, a koncepció megfogalmazói olyan intézményről álmodtak, amely alkalmas arra, hogy helyi kiindulópontként építve mutassa be a magyarországi képzőművészet 20. századi történetét.

¶ A Szombathelyi arculatát is meghatározó művészeti intézményhez képest azonban jellegzetesebbek voltak azok a kezdeményezések, amelyek a Kádár-rendszerben elfogadott „hazafiságon” alapultak. Márta Ferenc kémikus, az MTA korabeli főtitkára 1978-ban a ma is élő *Honismeret* című lap hasábjain *Táj, nép és történelem* című szövegében fejtette ki a közösségi hálózatokkal, a szocialista nemzettel, a cselekvő hazafisággal kapcsolatos gondolatait. „Szocialista hazafiságunk szilárd alapját, saját munkánkkal szerzett eredményeink képezik, ezek erősítik nemzeti egységünket, öntudatunkat. (...) A hazafiság, a nemzeti öntudat gondolata legnemesebb eszméink közé tartozik. De nem tekinthetjük valamiféle nagyon szép, erkölcsi, etikai eszményképnek, amelyet csak legfeljebb megközelíteni lehet, de elérni, valami »nagyot« tenni érdekében csak a kiválasztottaknak lehet. A cselekvő hazafiság számunkra a szocializmus iránti elkötelezettséget jelenti.” Ugyanitt Csatári Dániel, egyetemi tanár, történész a történeti tudat és a szocialista hazafiság kölcsönhatásáról elmélkedett a honismereti mozgalmak vetületében. Már önmagában érdekes, hogy az ellentétes vélemények összecsapásának gyűjtőpontját a következő kérdésben fogalmazta meg: „szocialisták vagyunk-e vagy hazafiak?” Leninen, Marxon, Engelsen és Kádár Jánoson alapuló okfejtése egyik eleme, hogy a szülőföld első ízben elégti ki természeti kincseivel és szépségeivel a dolgozó osztályok igényeit. A szülőföldszeretet, a nemzeti hagyományok ápolása, a lokálpatriotizmus az internacionalizmussal karöltve – ahogy fogalmaz – már az osztálytársadalmakban is nagy tettekre sarkallt, de történelemformáló erejének akadálytalan kibontakozására csak a szocialista társadalomban van lehetőség.¹

szocialista
hazafiság

[1] A *Honismeret* 1978. 5–6. számában olvasható szövegek többsége az Országos Honismereti Akadémia nyomán a szocialista hazafiságra reflektál.

a folytonosság
érzése

¶ Hogy a vasfüggönyön túl merre haladt ez a fajta diskurzus? Érdemes a szocialista tudósok gondolatait összevetni a kortárs, de máig sokat idézett svájci Hermann Lübbe kompenzációs teóriájával², amely szerint a modernizáció üteme, az állandó változások miatt az egyén minél több kapcsolódási pontot keres a történeti múlttal, hogy a folytonosság érzését fenntartsa. Ebben kiemelt szerepet kapnak az autentikus tárgyakat, a tradíciókat őrző múzeumok, gyűjtemények. Kádár János Magyarországnak múzeumalapítási láza mindkét szempontból értelmezhető: a pártállam részéről elvárt szocialista hazafiság, az ezzel párosuló állami támogatások rendszere éppúgy hatással volt erre a folyamatra, mint az éppen eltűnő hagyományos paraszti életmód, a gazdasági-társadalmi átalakulások, az urbanizáció okozta szorongás, a múlt iránt érzett nosztalgia vagy a ránk hagyott örökség megőrzésének természetes vágya.

helyi
kezdeményezések

¶ A felülről (párt, tanács, népfront) jövő kezdeményezések mellett a települések jelentős részén volt olyan személyiség, aki megfogalmazta a múlt dokumentációjának igényét, megszervezte különböző minőségben a gyűjtést, majd az így létrejövő tárgye gyűjtemények, kutatási eredmények bemutatását. Ezek – a korszak nyelvhasználatára szerint helyi kezdeményezések – remekül illeszkedtek a vidéki kultúrpolitika, a múzeumi, közművelődési és műemlékvédelmi törvények által szabott gyakorlatba. Felgyorsította, egységesítette a folyamatot, amikor 1974-ben a Minisztertanács határozatot hozott, hogy azokat a korábban felmért, helyben megőrzött népi műemlékeket, amelyeket másként nem tarthatnak fenn, állami tulajdonba veszik.³ A harmincmillió forintos állami támogatásnak köszönhetően egyfajta múzeumi boom figyelhető meg: tájházak, faluházak, múzeumházak, szabadtéri néprajzi múzeumok, tanyamúzeumok, honismereti tájházak, emlékházak, helytörténeti gyűjtemények alakultak, amelyek az egykori paraszti, falusi életmód emlékét voltak hivatottak őrizni. Különböző nevű kiállítások, amelyek mögött eltérő szemlélettel, filozófiával, változó minőségben kialakított múzeumok bújtak meg. Ez az 1980-as évek végéig tartó mintegy másfél évtized alatt – becslések szerint – mintegy száz épületet,

[2] Lübbe, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts.* Graz-Wien-Köln, 1983

[3] Balassa M. Iván: *A tájházak muzeológiai és műtárgyvédelmi kérdései.* A Miskolci Hermann Ottó Múzeum Közleményei, 1981. 1-9., Kurucz Albert-Balassa M. Iván-Kecskés Péter: *Szabadtéri néprajzi múzeumok Magyarországon.* Bp. 1987. Novák László: *A falumúzeum - múzeumház szerepe a hagyomány-őrzésben és a közművelődésben.* In: *Honismeret*, 1985/5., 44-47.

tájházak
emlékházak
speciális
gyűjtemények

pontosabban portát jelentett, és különösen Pest, Veszprém, Hajdú-Bihar és Borsod-Abaúj Zemplén megyében segítette a vidék népi építészeete reprezentáns darabjainak megőrzését. Pest megyében 1976-ban megyei tanácsi határozat nyomán kapták feladatul a múzeumok a gyűjtőkörükbe tartozó tájházak gondozását és szakmai felügyeletét.⁴ Hasonló módon szaporodtak a hírességek szülőhelyén felállított emlékházak vagy speciális gyűjtemények. Csak egyetlen példa: az agrártörténeti emlékek fokozottabb védelméről szóló 1977-es rendeletről függetlenül Mezőkövesden Hajdu Ráfis János 1979-ben ajánlotta fel mezőgazdaságigép-gyűjteményét, amelynek köszönhetően ma a nevével egybefonódó múzeum az ország egyik legnagyobb agrár-műszaki kollekciónak őrzője. Szavait érdemes a fenti pártemberek és a svájci tudós szűrőjén keresztül is olvasni: „A saját gyűjtőmunkám abból az érzelmi töltésből indult el, hogy úgy éreztem, szüleim, elődeim kézmelegét, emlékét őrzik azok a tárgyak, melyeket az egykori parasztgazdaságunkból vagy rokonságom köréből megmentettem.”⁵ Úgy tűnik, az állampolgárok és az állam elképzelései ebben a kérdésben nemegyszer keresztezték egymást.

nemkivánatos és
ellenőrizhetetlen

¶ Villangó István, aki 1979 és 1990 között vezette az akkori minisztérium közgyűjteményi főosztályát (lásd vele készült interjúkat), saját bevallása szerint csak tájházból legalább százat nyitott meg. Az ő adatai szerint 1979-re négyszázhatvannégy múzeum, 1989-re hétszáznegyvenkilenc múzeum működött Magyarországon, ám a látványos számok időnként nélkülöztek minden szakmaiságot. Már egy 1963-as miniszteri jelentés „nemkivánatos és ellenőrizhetetlen, silány szakmai színvonalú, sokszor presztízsérdekeket képviselő kiállítóhelyekről, falumúzeumokról”⁶ beszél, mindez a hetvenes években elinduló kismúzeumi boommal együtt mérhetetlen terhet rótt a megyei múzeumok szakembereire, akiknek a saját gyűjteményük mellett sokszor távoli, rosszul megközelíthető településeken kellett helytállniuk. A nyolcvanas évek utolsó évtizedében kétszáznegyvenhárom múzeumot alapítottak, de ezek többsége múzeumi kiállítóhely, bemutatóhely volt, ahogy az akkori területért felelős főosztályvezető is megállapította, tovább nőtt az aránytalanság a „valódi” és az „alig

[4] Bereczki Ibolya: *Tájházak Magyarországon*. Tájházi akadémia 2009. http://www.tajhazszovetseg.hu/sites/default/files/tajhazi_akademia/01_bereczki_ibolya_tajhazak_magyarorszagon.pdf.

[5] Réz Gyula: *Hajdu Ráfis János és felesége, Bakos Mária múzeumépítő munkássága*. In: *Tájházi Hírlevél*, 2010/4. <http://heimatmuseum.hu/anyagok/2010/TH20104.pdf>.

[6] Basics Beatrix szíves közlése.

A tényői tájház, 1975
Szabadtéri Néprajzi Múzeum Fotóóra





múzeumok” között. 1989-re az intézmények húsz százaléka volt képes valamennyi múzeumi feladat együttes teljesítésére. Szomorú jel volt, hogy ebben az évben a tíz évvel korábbi szint alá esett vissza a látogatottság a múzeumokban.

¶ Villangó István ettől függetlenül a minisztérium részéről nemcsak támogatta, hanem inspirálta is ezeket a kezdeményezőket. Az akkor alakuló skanzenek gyakorlatával szemben azt hangsúlyozta, hogy a népi műemlékeket a történeti, művészeti, természeti értékekhez hasonlóan helyben kell megőrizni, ott kell megmutatni, megismertetni őket, ahol ezek létrejöttek, ahol használták, ahol együtt éltek velük.⁷ Hozzá hasonlóan számtalan esetben helyi vezetők, párttitkárok, káderek láttak lehetőséget a múzeumok létrehozásában, főleg miután a *Tájak, Korok, Múzeumok* sorozatban a település nevezetességeként önálló kiadványt is kaptak ezek a gyűjtemények. Ahogy Villangó István fogalmazott, irányelveket, ajánlásokat adtak ki, tárgyaltak a megyékkel, hogy a helyi kezdeményezőket karolják fel, vagy legalábbis ne akadályozzák.

¶ Balassa M. Iván és Zentai Tünde, a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum nyugalmazott muzeológusai maguk is több tájház létrehozásánál bábáskodtak, évtizedeken át szakfelügyelőként látogatták őket, ők úgy emlékeznek, három módon jöttek létre ezek az intézmények: helyi, illetve állami vagy vezetői kíváncságra, például a városi rangra való emelkedés miatt, valamint műemlék-felügyeleti kezdeményezésre, amelyet erősen motivált az a miniszteri támogatás, amely a műemlék épületek megőrzését szolgálta. Balassa M. Iván szerint, aki a terület problémáiról már a nyolcvanas évek elejétől publikál, a mai napig nehézséget okoz a muzeológia számára, hogy a műemlékesek a népi műemlékeket tájháznak tekintik, akkor is, ha nem működik bennük múzeum. Ettől eltekintve Villangó Istvánnal egyetértenek abban, hogy nagyon sok múlott azon, milyen volt a döntéshozók személyes érdeklődése. Zentai Tünde kutatási területén, Baranya megyében például Takács Gyula kulturális elnökhelyettes rajongott a népi műemlékekért. A hetvenes évek elején múzeumi és műemlékes szakemberekkel fel is mérték faluról falura a megye parasztházait, majd a jelentőseket igyekeztek felújítani

helyben megőrizni

*Tájak, Korok,
Múzeumok*

[7] Villangó István: „A kicsit szép”. A kis múzeumok helye, szerepe a múzeumok rendszerében. In: *Történeti Muzeológiai Szemle*, 6. 2006. 223–226.

és berendezni. Máshol a tájházakat átfogó koncepció alapján választották ki. Heves és Veszprém megyében nem akartak megyei skanzent, hanem széles körű néprajzi kutatás után tájházak láncolatát hozták létre, bemutatva a legkülönbözőbb társadalmi rétegek életvitelét.

¶ A helyiek által gyakran esetlegesen létrehozott múzeumokban ugyanakkor szörnyű hibák voltak, amelyet a megyei múzeum szervezet próbált ellensúlyozni. A szakfelügyeletet előbb a Néprajzi Múzeum látta el: volt idő a hatvanas évek végén, amikor az összes magyar tájház szakfelügyelője Balassa M. Iván volt. Könnyebbséget, de megnyugtató megoldást nem jelentett, miután országos múzeumként a Skanzen muzeológusai végezték el ezt a feladatot, együttműködve a megyei szakemberekkel. Vizsgálták a berendezés hitelességét, az épület állapotát, a nyilvántartást, az üzemeltetést, de a születésétől fogva életképtelen múzeumokon ők sem tudtak segíteni.

¶ Balassa M. Iván többször kifejtette munkássága során, hogy ezeknek a kismúzeumoknak a rákfenéje az, hogy születésük és üzemeltetésük személyhez kötött. Ilyenkor a tudományos szempontok gyakran nem kaptak kellő súlyt, sőt olyan gyakorlati kérdéseket is szem elől tévesztettek, hogy megoldható-e a tájház folyamatos és korszerű üzemeltetése, megközelíthető-e a múzeum. Nem ritka, hogy az ilyen, egyéni kezdeményezésből létrehozott tájház gazdátlanul maradt, amikor a létrehozó valamilyen okból nem tudta a munkát folytatni, ekkor azután a gyűjtemény szétesett, vagy felesleges teherként a megyei múzeumi szervezet, később az önkormányzat öröksége lett. Ahogy Zentai Tünde fogalmazott: szervezet hiányában személyfüggő volt a siker. Főleg mert a megyei múzeumi szervezet sem mindenütt egyformán jól működött. Volt olyan tájház, amelynél kiderült, hogy a megyei múzeumból évekig nem jártak ide ki. Szomorú példa,

személyhez kötött

„A saját gyűjtőmunkám abból az érzelmi töltésből indult el, hogy úgy éreztem, szüleim, elődeim kézmelegét, emlékét őrzik azok a tárgyak, melyeket az egykori parasztgazdaságunkból vagy rokonságom köréből megmentettem.”

hogy miután a Tolna megyei múzeumszervezet lelkiismeretes néprajzosa, Gémes Balázs elhunyt, az általa kialakított, szakmai szempontból kiváló szakályi tájház sorvadásnak indult. Az sem volt szerencsés, amikor a helyiek a műemlékesekkel és a muzeológusokkal ellentétben nem akartak tájházat. Nagydobszán például a helyiek kifejezetten a falu elmaradottságának, sanyarú sorsának szimbólumát látták a számunkra csodálatosan megőrzött füstös konyhás, talpas házban, annak megmaradt berendezésében. A lakosság szurkolt, hogy a ház összeomoljon, hiszen ők felejteni akartak.

¶ A már említett *Honismeret* folyóirat rendszeresen tudósított olyan hazafias kezdeményezésekről, amelyek célja helytörténeti gyűjtemény, múzeum létrehozása volt. Történetük legtöbbször alátámasztja, hogy a „múzeummegmaradás törvényének” egyik állandója a közösség ereje, illetve a létrehozó személye, alakjának emléke. Komlón, miután egy kotrógép mamutcsontot hozott a felszínre, egyre többen kezdtek el érdeklődni településük múltja iránt. Az 1980/4-es szám szerint egy fiatal tanár, Cserdi András vezetésével diákok járták be a települést és a környékbeli falvakat, hogy érdekes mezőgazdasági, bányászati eszközöket szedjenek össze, a gyerekeket a Kossuth Bányauzem Volkov szocialista brigádja is követte, miközben az előkerülő bútorokat egy önkéntes bútorasztalos javította meg. Az így összegyűlt történeti-néprajzi anyagból végül a pécsi Janus Pannonius Múzeum segítségével nyílt kiállítás, majd múzeum.⁸ A ma az egykori pártház épületében megtekinthető Komlói Helytörténeti és Természettudományi Gyűjtemény honlapja szerint a lendületes kezdetek után a komlói muzeológia évtizedeken át infrastrukturális, személyi és szakmai problémákkal küszködött, neve a mindenkori elvárásoknak megfelelően változott. Az intézmény civil támogatottsága ugyanakkor jelenleg is számottevő: a nyugdíjas korosztály ötletekkel és tárgyakkal gyarapítja ma is a gyűjteményt.

¶ Hasonlóan jól működik az 1972-ben működési engedélyt kapó Iváncsai Helytörténeti Gyűjtemény, amely első éveiről az alapító Fűrész Gyulától olvashatunk a *Honismeret* egyik 1976-os számában. Innen tudjuk, hogy az úttörőcsapat segítségével

[8] Dr. Tóth István:
Honismereti
múzeum született
Komlón.
In: *Honismeret*,
1980/4. 5-6.

gyűjtött néprajzi anyag teljes egészében leltárkönyvbe került. A cikk írója – aki 1991-ben, halála előtt hét évvel alapítványt hozott létre a gyűjtemény működtetésére – már ekkor problémásnak érezte a hasznosítást, szerinte nem elegendő a tárolás, a rendszerezés, mindezt közkincsé kell tenni.⁹

¶ Nem minden gyűjtemény tekinthet vissza azonban ilyen folytonosságra. Jugoszláv területen, a Dráva-szögben, Vörösmarton (Zmajevac) a pécsi múzeum muzeológusai segítségével létrehozott Tájmuzeum legértékesebb darabjai a kilencvenes évek háborús időszakában eltűntek, a múzeum sokáig a túléléséért küzdött.¹⁰ Az intézményt egy helyi tanárnő, kutató, Baranyai Júlia álmodta meg. A megvalósításba bevonta tanítványait, generációkkal együtt térképezte fel és gyűjtötte a táj múltjának tárgyi és írásos emlékeit, hogy azután 1979-ben megnyíljon a később a „múlt idők házának” is nevezett múzeum. Az alapító személyének erkölcsi és szellemi hagyatéka olyan erős, hogy előbb az intézmény 1986-ban felvette a nevét, majd az így létrejött Baranyai Júlia Múzeumi Gyűjtemény felújításához is szervesen hozzájárult a közemlékezet részévé vált tanárnő iránt érzett tisztelet. Jelen pillanatban a szakmai hozzáértés hiányával küszködő gyűjtemény újra látogatható.

¶ Előfordult, hogy a helyi kezdeményezők nem magánszemélyek voltak, hanem termelőszövetkezetek, üzemek, szocialista vállalatok. Ezek az intézmények sokszor még nagyobb bajba kerültek, mint azok, akik egy lelkes lokálpatrióta munkásságának köszönhették a létüket. A Pest megyei Nagykáttán az egyik termelőszövetkezet megszerzett egy 1900 körül épült tanyát, amit ünnepi összejövetelek alkalmából használt. Amikor felvetődött a gondolat, hogy tájházzá alakítják az épületet, a téves vezetősége gyűjtést hirdetett a dolgozók körében, akik nagy mennyiségű tárgyat hordtak össze a tanya udvarán. Ezek után megkértek egy idősebb embert, hogy rendezze be a házat úgy, ahogy azt gyerekkorában látta. A tanya ezután évekig hitelesen tükrözte a környékbeli tanyasi lakosság húszas–harmincas évekbeli életmódját. A tanyamuzeum ma már nem látogatható, amint a berendező alakjára is fátyol borult. A tárgyak egy másik kontextusban tekinthetők meg a strandfürdő mellett újonnan felépített „tájházzban”.

[9] Fűrész Gyula:
Az iváncsai
helytörténeti
gyűjtemény.
In: *Honismeret*,
1976/1. 13–15.

[10] Faragó
Árpád: Emberek,
események...
In: *Hét nap*,
2009.12.30
<http://hetnap.rs/cikk/Emberek-esemenyek-1126.html>, illetve *Úrbán Aladár: Tájmuzeum Vörösmarton*.
In: *Honismeret*,
1980/3. 10–12.

Német Nemzetiségi Tájház, Gyöngk, 1985
Gáspár Mihály felvétele
Szabadtéri Néprajzi Múzeum Fotótára





A nyolcvanas évek utolsó évtizedében 243 múzeumot alapítottak, de ezek többsége múzeumi kiállítóhely, bemutatóhely volt. Nőtt az aránytalanság a „valódi” és az „alig múzeumok” között. 1989-re az intézmények 20 százaléka volt képes valamennyi múzeumi feladat együttes teljesítésére. Szomorú jel volt, hogy ebben az évben a tíz évvel korábbi szint alá esett vissza látogatottság a múzeumokban.

*a rendszerváltással
járó gazdasági
nehézségek*

¶ Külön problémát okoznak a Népi Iparművészek Tanácsa (NIT) fenntartásában lévő tájházak, amelyek mellett helyi háziipari szövetkezet működött. Ilyen nyílt Kalocsán, Decsen, Mezőkövesden, Tótkomlóson és Karcagon. Ezek a gyűjtemények a rendszerváltással járó gazdasági nehézségekkel jutottak válságba, Balassa M. Iván emlékszik olyan esetre a kilencvenes évek elején, amikor újsághirdetésben árulták az egyik ilyen tájház épületét, még hozzá berendezéssel együtt. Ezzel szemben a néhol döcögő megyei múzeumi rendszer sokszor hitelesen helyreállított, karbantartott épületeket, szakszerűen berendezett enteriőröket, múzeumi nyilvántartásba vett, restaurált tárgyállományt jelentett. Időzített bomba volt azonban, hogy a hálózat fenntartását a megyei múzeumok anyagi és humán erőforrásaira építették, és később abból súlyos nehézségek fakadtak, mivel az épület többnyire a település (tanács) tulajdonában maradt, viszont a tárgyakat a megyei múzeumok gyűjteményébe leltározták be. A berendező muzeológusok a gyűjtés, létrehozás fázisában működtek együtt a helyi közösségek meghatározó személyiségeivel, a megnyitás után a tájház többnyire kiállítóhelyként működött, és gyakran csak a gondnok személyétől függött, hogy az épület és tárgyai milyen állapotban várták a látogatókat. A tájházakban ritkán voltak rendezvények, programok, így a helyi érdeklődés folyamatosan csökkent, és sok esetben az évtized végére az éves látogatószám el sem érte, vagy alig haladta meg a száz főt.¹¹

[11] Bereczki, 2009.

a kollektív feledés
szimbólumai

¶ A közösség számára ugyanakkor magának a múzeumnak, tájháznak a létrehozása, felállítása, a közös munka sokszor erőteljesebb élmény volt, mint annak működtetése, hiszen a gyűjtés után a feldolgozás folyamatát már nem az alapítók végezték el. Hiába épülhetett be ilyenkor a gyűjtemény a megyei múzeumok rendszerébe, azzal, hogy a szűrést, a meghatározást, a kategorizálást, majd az intézmény fenntartását kiszervezték a létrehozó közegekből, és ezzel a közösség akaratlanul is távol került az önreprezentációs igénnyel megáldott intézménytől, az esetlegesen egybegyűjtött anyag pedig a származási helyétől. A leltárkönyvben megőrzött adatok gyakran elszakadtak egykori használóik, megőrzőik leszármazottaitól, a múzeumalapítók helyébe lépő új generáció számára a megmaradt tárgyak, leírások már csupán információteredékek voltak. A kollektív emlékezet helyett így váltak ezek az intézmények gyakorta a kollektív feledés szimbólumaivá. A tájház, a helytörténeti gyűjtemény az elszalasztott lehetőség, az elvesztett múlt, a megszakadt folytonosság, a meg nem tanult saját történelem jelképévé vált, és egyre inkább terhet jelentett a fenntartóinak.

¶ Az elmúlt bő évtizedben tapasztalt tájházi reneszánsz is azt bizonyítja, hogy ez az intézménytípus akkor életképes, ha elemeit újra megtalálja a saját közösségük, közösségi hellyé válnak, és ha olyan programkínálattal állnak elő, amely nem csupán a múlt üzenetét hordozza, hanem a jelenkor különböző műveltségű, motivációjú és korú látogatóinak lehetőséget teremt, hogy mindezt megértsék és feldolgozzák.¹² A Szabadtéri Néprajzi Múzeum és a Tájházszövetség ma olyan hátteret nyújt azoknak a közösségeknek, amelyek színvonalas kiállításokat, rendezvényeket szeretnének létrehozni, amelyre hosszú távon biztonsággal építhetnek. Hasonlóan speciális szakmai hálózat biztosított túlélést és megújulást a műszaki kiállításoknak, valamint az irodalmi emlékházaknak.

¶ Az ezeknek az intézményeknek több alkalommal meghirdetett minisztériumi, NKA- és uniós pályázatok mellett azonban a fenntartásban és az üzemeltetésben ma már a döntő szerepet a helyi civilek játsszák, akik közül ma sem hiányoznak a meghatározó, elhivatott vezéregyéniségek.

helyi civilek

[12] *Tájházi tudástár.*
CD-ROM. Szerk.:
Berényi Marianna,
2006.



Lázár György miniszterelnök, a felesége (a háttérben) és Cservenka Ferencné, a Pest Megyei Pártbizottság első titkára a Kovács Margit Múzeumban
Ferenczy Múzeumi Centrum

KENDE TAMÁS

KÁDÁR SZENTENDRÉJE – MAGYARORSZÁG VITRINJE HOGYAN TANÍTOTTA MEG KOVÁCS MARGIT AZ ORSZÁGOT MÚZEUMBA JÁRNI?

T„Szentendre egyetlen múzeum. Mindenestül átítatottan az. Ebben a múzeum-masszában a templomok, miként a beton-sárban az összetartó vashuzalok, vagy miként a hús és izomszöveteknek tartást adó csontozat – akként szerepelnek.”¹ Így lelkendezett Szentendréről 1963-ban Szeberényi Lehel, a kor emblematikus írója, aki évtizedekig a város egyik lobbistájaként tevékenykedett. Akkoriban a „múzeum-masszában” valójában egyetlen, alig évtizedes múltra visszatekintő, provinciális múzeum működött, és egyáltalán nem volt eldöntött tény, hogy egy évtized múlva Szentendre múzeumváros-sá, turisztikai centrummá, a „Dunakanyar ékszerdobozává”, megannyi spektakulum állandósulni látszó helyszínévé válik.

IAz 1960-as évek második felétől kezdődően elképzelhetetlen volt a magyarországi turizmus és idegenforgalom Szentendre nélkül, ahogy azóta Szentendre is elképzelhetetlen az idegenforgalom nélkül. Szeberényi nem egyedül fedezte fel magának „az egyetlen múzeumot”; az 1960-as évek Szentendre felfedezésének korszaka. A kor más állami hírességei is megtalálták maguknak Szentendrét, azt a várost, amely számos ok miatt átaludta a kapitalizmust éppúgy, mint az államszocializmus 1.0-ás, az erőltetett iparosítással járó szakaszát. A szerb kereskedő-mezővárosnak épült Szentendre a 19. század végére egy félig mezőgazdasági, álmos (és alvó-) várossá lett, amelyben a szerb elem fokozatosan háttérbe szorult, hogy az első világháborút követően eredeti szerb jellege végleg az emlékezet tárgyává legyen.

INem véletlenül kellett Szentendrét ekkor felfedezni. Szentendre sem az élményeket, a műemlékeket kereső turisták számára, sem pedig a lazulásra vágyó nyaralóknak nem volt említésre méltó attrakció az 1950-es évek második feléig. Az a város, amelyik az 1970-es évektől kezdve kiemelt helyet foglalt el minden hazai és idegen nyelvű útikönyvben, nem került

[1] Szeberényi Lehel: Rejtett szentélyekben Szentendrén. Magyar Nemzet, 1963. nov. 12.

Szentendre
felfedezésének
korszaka

említésre a korábbi bedekkerekben.² A kora újkor utazási irodalma is ignorálta Szentendrét. A közelmúlt és a jelen meghatározó magyarországi turisztikai látványossága, attrakciója századokon keresztül nem volt említésre méltó úti cél.

részben barokk,
részben balkáni
jellegű csöndes
kisváros

¶ A festő Kántor Andor a háború előtti Szentendrére visszaemlékezve egy kedves kisvárost idézett fel, ahol a metropolis tözsomszédságában megállt az idő, és ahol semmilyen idegenforgalomról, turizmusról nem lehetett beszélni: „Milyen is volt akkoriban ez a Szentendre? Részben barokk, részben balkáni jellegű csöndes kisváros, poros utcákkal, elhanyagolt házakkal, hangulatos zezzugokkal, megnyerő környékkel. (...) Idegenforgalom csak augusztus 19-én volt a Preobrazsenszka templom búcsúja alkalmával, amikor összejöttek a rokonok, barátok a környékről...”³ Kántorhoz hasonló tapasztalatokat említ Bálint Endre, aki a város háború előtti idegenforgalmát megmosolyogtatónak tartotta a hetvenes évek legelejéről visszatekintve: „Szentendre 'idegenforgalma' akkoriban mi voltunk, legalábbis a helyi lakosok szemében...”⁴

¶ Bár már a 19. század végétől időről időre elhangzottak jóindulatú szólamok a múzeumalapítást illetően, de ezek visszhangtalanok maradtak 1951-ig. Akkor is inkább a szentendreiek akaratára ellenére jött létre az első városi múzeum, üres raktárral, gyűjtemény nélkül. A múzeum inkább adminisztratív és statisztikai intézmény volt, ahol főleg az 1950-es évek jellegzetes vándorkiállításait mutatták be az arra (nem) érdeklődőknek.

a Szabó család
megjelenése

¶ Szentendre – a lokális lobbiknak és a velük a leggyakrabban meglepő összhangban tevékenykedő „szabályozott” piaci folyamatoknak is köszönhetően – országos közügy lett a hatvanas évek közepére. A kor ikonikus szappanoperája, a Szabó család külön adást szentelt 1966-ban a városnak, mindannak, amit a szerkesztők Szentendrének tudtak és véltek. A Szabó család megjelenése Szentendrén, és Szentendre megjelenése a Szabó családban hallatlanul fontos jelenségnek tűnt: „»Csodálatos hangulata van ennek a városnak. – Csak Itáliában láttam még ilyen melegen romantikus síkátorokat és utcácskákat.« – Így és hasonlóképpen álmélkodtak Szabóék. Látni akarták a szerb templomokat is (...) és ették a lán-gost, ami örök olajfoltot hagyott az ifjú asszony kabátján.”

[2] Lásd pl. Taylor, R. P. D. Stephen (ed.): *Handbook of Central and East Europe*. The Central European Times Publishing Co. Ltd., Zurich, 1935. 419–421.

[3] Kántor Andor festőművészt idézi Végh Károly: *Egy kisváros anno... Szentendre szellemi arculata a századfordulótól a második világháborúig*. Szentendre, 1996. 35–36. Kiemelés tőlem.

[4] Bálint Endre: *Hazugságok naplójából*. Magvető, Budapest, 1972. 228.

Néhány apró tárgyi tévedés ellenére, amik „semmit sem vonnak le annak az örömeiből, hogy a Szabó család életébe mi is bevonultunk.”⁵ A helyi lap lelkes szerzője jól érzékelt: a város történetében fontos, jelzésértékű esemény volt Szabóék szentendrei kirándulása. Szabóékkal nem a kádári kispolgár fedezte fel Szentendrét, mint inkább a Szabó család szerkesztői, készítői, megrendelői: a Kádár-korszak kulturális, politikai és gazdasági elitje fedezte fel és foglalta el Szentendrét. Egyelőre mint turisztikai és üdülési célpontot.

[5] -th -e: A rádió mellől. Szabóék Szentendrén. Szentendre, 1966. máj. 4. X. 36.

1967-ben eldőlt,
hogy a Skanzen
Szentendrére kerül

¶ Mindez drámai folyamatokat indított el, amelyek rövid idő alatt megváltoztatták a város és környékének képét, társadalmát. Amikor 1967-ben eldőlt, hogy a Skanzen Szentendrére kerül, fontos szempont volt annak táji környezete, amely az építkezések megkezdését követően rohamosan és radikálisan kezdett megváltozni. „A múzeum megjelenése a környék telektulajdonosaiból rendkívüli »aktivitást« váltott ki. Hihetetlen gyorsasággal osztották meg a telkeket és építették fel – többségben engedély nélkül – a hétvégi házakat. A kezdeti, idillikus környezet egyre alkalmatlanabbá vált az eredeti céljának betöltésére. Az üdülőterület tervét ezért elsősorban a Szabadtéri Néprajzi Múzeum szempontjából kedvező megjelenés figyelembevételével kellett elkészíteni... (A) Szabadtéri Néprajzi Múzeum környezetének megóvása védő zöldsáv létesítését is szükségessé tette. Ezzel szemben a magántulajdonban lévő telkek, a nagy kisajátítási költségek a védő zöldterület kialakítását nehezítették. A védőzöld kisajátításával kapcsolatos anyagi kérdések tisztázása késleltette a tervezés befejezését, amely végül kompromisszumos megoldással zárult. A védő zöldsávok kisajátításához szükséges anyagi fedezet hiánya miatt csak részben valósult meg a tervezők elképzelése.”⁶ Ez volt a jellemző az egész város külterületére.

védő zöldsáv
létesítése

¶ A szentendrei kirándulás, csatangolás, „kószálás” zsurnalisztikai közhely lett a hatvanas évek közepére. Ebben nem kis szerepet játszottak a térségben ingatlan-, üdülőtulajdonossá lett, a kádári konszolidációban áramvonalas írók, újságírók.⁷ A Szabó családot a városba fel- és bevezető fővárosi írók-újságírók között volt olyan is, aki látszólag a közhelyes látványon túlra is igyekezett nézni, szembenézni a korabeli gondokkal.

[6] Weress Kálmán: Szentendre a tervek tükrében. Városépítés, 1977/3. 28.

[7] Lásd pl. Szeberényi Lehel: Nyár végi kószálások Szentendrén. Magyar Nemzet, 1965. aug. 21.

Ugyanakkor nem alaptalan a gyanú, hogy a szokásos bájos képek mögötti gondok felvillantása – különösen, ha az illetekesek által tolmácsoltattak – valójában korabeli és helyi érdekű lobbitevékenység eredménye is volt. Erre példa Bajor Nagy Ernő 1964. februári nagy riportja az *Élet és Irodalom*-ból Szentendre – város vagy városka? címmel.⁸ A korszak egyik legnépszerűbb újságírója Szentendre átalakulásának, városiasodásának kínjait közvetítette riportjában. „A legtöbbet filmezett magyar főtéren” ütötte fel hosszú írását alkalmi interjúalanyát idézve, aki szerint „abbahagyhatnák már a bájolást a műemlékekkel, inkább írjanak arról, hogy Szentendre még most sincs csatornázva”. Az idézett interjúalany szájába adta azt a gondolatot is Bajor Nagy, hogy a megkapó műemlékeket „csak nézni jó”, a nyirkos falak mögött méltatlan körülmények között laknak a szentendrei belváros lakói. Akik – a riport szerint – folyamatosan azt kérdezték (vissza) a szerzőtől, hogy mitől is város Szentendre? Miután felidézte a vadnyugati kocsmák tömegjeleneteire (ismét egy filmes metafora!) emlékeztető HÉV-állomási italboltot, a tanácselnök-helyettesnek szegezte a kérdést, hogy mitől is város Szentendre. Az idézett hivatalos válasz szerint a lakosság dominánsan ipari életmódja miatt. Ezt Bajor Nagy adatok felvillantásával ha nem is cáfolta, de erősen finomította. Ahogy a közintézmények városalkotó funkcióját is megkérdőjelezte. „A nyári ég megvesztegető kék boltozata nélkül, az evezőlapátoktól fodros júniusi Duna nélkül, a lomberdőkkel ékes Pilis kékeszöld kontúrja nélkül eléggé védtelen ez a kisváros a kihívó kérdésekkel szemben, igaz, dűskál közintézményekben, de mégsem felel meg annak a klasszikus város-funkciónak, hogy környékének társadalmi, gazdasági, kulturális központja legyen.” Jó szemmel vette észre, a városodás felduzzasztotta lakosság még nem városképző funkció önmagában. Azt is látta, hogy a felduzzadt lakosságszámban ott voltak „legalább háromezren” azok a Szentendrét a Budapestre költözéshez csak hídfőállás-ként használó, ideiglenes bejelentővel lakó téezszenekültek, akik szentendreiségüket alkalminak tekintették. Majd sorolta a lakáshiányt, az iskolahiányt, amivel szembeállította a Váci utcával vetekedő illatszerüzletet, a Művész presszót, a fővárosi

[8] Bajor Nagy Ernő: Szentendre – város vagy városka? *Élet és Irodalom*, 1964. febr. 29.

mitől is város
Szentendre?

a városodás
felduzzasztotta
lakosság még nem
városképző funkció
önmagában

színvonalú önkiszolgáló csemegeboltot, hogy egy pedagógussal mondassa ki az alapkérdést: „Itt csak öt-hat éve indult meg az élet. Még nem tudják pontosan, hogy az itt lakók kedvére építsék Szentendrét, vagy a kirándulóknak.” A helyi kulturális élet szegénysége és a helyiek kultúra iránti közömbössége a mából nézve meglepőnek hathat. Ám Bajor Nagy meglepő adattal is szolgált e tárgyban: 1963-ban a szentendrei napok nyitó operahangversenyén összesen tizenöt fizető néző jelent meg... Pedig azt sugallta a szerző, hogy a városban ennél több lehetőség volt. De azt is tudta, hogy elsősorban nem ez foglalkoztatta a szentendreieket. Jó érzéssel az Április 4. Tsz elnökéhez fordult a válaszáért, aki a terjeszkedő ipartól eljutott annak kimondásához, hogy „itt felszámolódott a hagyományos paraszti életforma”. Vele mondatta ki Bajor Nagy Ernő a végső választ a kérdésre: Szentendre 1964-ben csak városka volt a főváros árnyékában, méghozzá olyan, amelyik kevés perspektívát nyújthatott lakóinak és a környébelieknek. Tudta, hogy maga is „bájologhatott” volna Szentendréről, „hiszen művésztelepe díszére válna bármelyik nagyvárosunknak”, múzeuma és könyvtára meglehetősen nagy forgalmat bonyolít. Ám ahhoz, hogy a városkából város legyen, nem elég a sok műemlék és a múzeum. Egy fiatal tanárt idézve zárta ennek jegyében szentendrei riportját Bajor Nagy:

¶ „Egy nemzedék sem érheti be azzal, hogy csupán megőrzi és felmutatja azt, amit az ősök alkottak. Igaz? (...)

¶ Igaz.” Válaszolta a budapesti újságíró.

¶ A város múzeumai, ahogy a városi idegenforgalom is az államszocializmus évtizedeiben virágoztak fel, illetve jöttek létre.⁹ Az elsőt, a Ferenczy Károly Múzeumot 1951-ben alapították. Akkor a múzeumalapítás a város aktuális vezetőinek szándéka ellenére történt. Mielőtt a városból múzeumvárost csinált a politika, a múzeum kiállításpolitikája alapvetően a hasonló vidéki (kis-) városi múzeumokéhoz volt hasonlatos. Szentendre és környéke régészeti emlékei a mai kőtár darabjaival kiegészülve alkották a korabeli kiállítások törzsanyagát, létrejöttek a néprajzi és a kora középkorral lezáruló helytörténeti kiállítások, valamint a Központi Múzeumi Igazgatóság vándorkiállításai. Természetesen a korszakra jellemző évfordulós

1964-ben csak városka volt a főváros árnyékában

mielőtt a városból múzeumvárost csinált a politika

[9] Vö. Szánthó Imre: *Hogyan születtek Szentendre múzeumai?* In. Uő.: *Szentendrei pillanatok. Írások egy komódfiókból.* Gaján Éva kiadása, h. n. (Szentendre), 1994. 138. (Eredetileg *Művészet és barátai*, 1994. máj-jún.)

kiállítások egészítették ki az intézmény eredetileg főként régészeti és néprajzi törzssanyagát bemutató állandó kiállításait.¹⁰ Muzeális gyűjtemények hiányában még a bútorokat is az Iparművészeti Múzeumból hozatták, a könyvtárat a társintézmények duplum példányaiból kezdték megalapozni. Bár az első évtől kezdve már a képzőművészeti kiállítások tették ki az időszaki kiállítások nagyobb részét, a város sokáig egyetlen múzeumának ilyen jellegű profilváltása a hatvanas évek legvégén – ezúttal is kultúrpolitikai döntésből fakadóan – történt meg. 1967-ben adták át a városi múzeum új állandó kiállítását, aminek *Táj és ember Szentendrén és környékén* volt a címe. A fennmaradt kiállítási forgatókönyv szerint egy tisztességes – erős régészeti, néprajzi, és természettudományos szemléletű – helytörténeti kiállítás volt, amit alig egy évvel később, 1968. augusztus 20-án bezártak, majd lebontottak. A Ferenczy Károly Múzeum radikális profilváltásáról a múzeum történetéről megjelent máig egyetlen tanulmány¹¹ szerzője azt írta, hogy minderre „a megyei Pártbizottság kezdeményezésére, a művészeti anyag fokozottabb igényű bemutatása érdekében...” volt szükség.

¶ Az évtized végére tehát, amikorra nagy nehezen összeállt egy tisztességes helytörténeti, helyi gyűjteményen alapuló állandó kiállítás, Szentendrét már felfedezte a Szabó család és vele a Kádár-korszak elitje. Ekkor dőlt el, hogy Szentendre megszűnik csendes, provinciális városka lenni, és helyette az ország vitrinje, és az új osztály második otthona lesz. Ehhez pedig másféle spektakulumra lett hirtelen szükség. Az egykori politikai döntést – a korszakra jellemző módon – a dolgozói kollektívák egykori akaratával indokolták. „A képzőművészeti anyag gyarapodása és az iránta megnyilvánuló növekvő érdeklődés következtében egyre nagyobb kiállítási lehetőséget biztosított a múzeum a képzőművészet helyi mesterei számára. Ezért – hely hiányában – fokozatosan csökkent, majd csaknem teljesen megszűnt a régészeti, helytörténeti és néprajzi anyag bemutatásának a lehetősége. Pedig a városlakók és a városba látogatók egyaránt hiányolják a komplex város-történeti kiállítást.”¹² Az 1975-ben, roppant udvariasan megfogalmazott hiány négy évtizede folyamatos. Ez a folyamatos

az Ország vitrinje

[10] Dr. Mezősi Károly: *Pest megye múzeumai. Pest megyei múzeumi füzetek II.* Budapest, 1969. 20–29.; G Sin Edit: *Szentendre 30 éve (1945–1975).* PMMI, Szentendre, 1975. 167–168.; Tóth Antal: *Szentendrei művészet 1945 után.* 20–31.

[11] Ikvainé Sándor Ildikó: *A Ferenczy Múzeum történetéről.* in: *Studia Comitatusia* 28. Pest Megyei Múzeumigazgatóság, 2004.

[12] G. Sin Edit: *Szentendre 30 éve (1945–1975).* PMMI, Szentendre, 1975. 169.

hiány – miközben Szentendre valódi múzeumvárossá vált – szintén a város múzeumi hagyományainak, ha tetszik: az egykori polgárosodás hiányának is a következménye, nem beszélve a városban a hetvenes évektől egyre erősebben és rendszeresen megjelenő központi kultúrpolitika hatásairól. Ez a kultúrpolitika eredményezte, hogy Szentendréről az alábbi muzeális intézmények szerepelnek az úgynevezett Magyarországi Muzeális Intézmények Anyakönyvében:

intézmény	alapítási év
Ferenczy Múzeum	1951
F M Ámos Imre – Anna Margit Kiállítás	1984
F M Barcsay Jenő Kiállítás	1977
F M Czóbel Béla Kiállítás	1975
F M Kmetty János Kiállítás	1981
F M Kovács Margit Kerámia Kiállítás	1972
F M Népművészetek Háza	1976
F M Római Kőtár	1970
F M Szentendrei Képtár	1977
F M Vajda Lajos Emlékiállítás	1986

¶ A Szabó család szentendrei „kirándulásával” egy időben adta ki a megyei lap elfogult és szentendrei ügyekben jól értesült publicistája a jelszót, amelynek apropóját az adta, hogy hosszú lobbiharcokat követve¹³ – amelyekben Pest megyéből Gödöllő is részt vett – megszületett a végleges döntés az országos Szabadtéri Néprajzi Múzeum (Skanzen) már említett, Szentendrére való telepítéséről. Tehát: „A város fejlődése és jelentősége szempontjából óriási távlatokat nyithat meg ez a döntés. Csak jól kell sáfárkodni vele. Városunk ipari jelentősége nem nagy. A területi adottságok nem biztosítanak nagy fejlődési lehetőségeket. (...) Legyen a mi »iparunk« az idegenforgalom...”¹⁴ Szabóék és a Skanzen lehetséges szentendrei megjelenése és további, a járási székhelyen túlmutató megyei és országos jelentőségű intézmények tervezése oda vezetett, hogy 1967-ben már kimondhatta a jól értesült megyei publicista a nagy vágyat, miszerint: Ne legyen kisváros – az ország egyik legkisebb városa!¹⁵

[13] „Évekig tartó viták, küzdelmek végére tett pontot az építkezés megkezdése. Ma már főlöszleges fölleveníteni, mi minden volt a vita...” Ország nyolcvan holdon. PMH, 1968. ápr. 14.

[14] -ff: A SKANZEN: újabb lehetőség. Szentendre, 1966. jún. 29. X. 52.

[15] Mészáros Ottó: Ne legyen kisváros – az ország egyik legkisebb városa! PMH, 1967. júl. 1. A cikk szerint az újságíró „incognito” volt látogatóban a városban: „Könnyű utasnak, turistának lenni...” Majd az útleírás: „Hőség, hétköznap reggel. És – tömeg! Ontja az utasokat a most érkezett szerelvény... Befelé az út apró, várost csúfító szeptőlökkel teli. (...) s magán az utcán is szemét, szemét... piszok... lovak névjegyei, papírok, ahogy ez lenni szokott. Sajnos. Üzletek, hiszen ez lenne a »főutca«. Sajnos, régi és rosszértelmű »falusi« boltcskákat idéznek.” A szeptőket a múzeumban feledhette az utas, illetve a Görög Kancsó étteremben, ahol annak ellenére volt a szerző számára zavartalan az ügymenet, hogy sokan voltak. Azon azért kritikusán morfondírozott, hogy nem lett prospektust a városról.

a Kádár-rendszer
kirakatvárosává lett

¶ Szentendre a hetvenes évektől – párhuzamosan azzal a folyamattal, hogy a várost felfedezte, majd részben elfoglalta az új osztály – a Kádár-rendszer kirakatvárosává lett, főleg a nyugati diplomaták, politikusok számára kijánlott kirakata Kádár János Magyarországnak. Ez végigkísérte a korszak Szentendréjének történetét – sőt azt jócskán túl is élte –, egészen a kilencvenes évek végéig tartott ez a bensőséges viszony Szentendre és az aktuális külügyi protokoll között. Csak 1974-ben nyolcvannyolc idegen nyelvű tárlatvezetést szerveztek a külügyminisztérium megkeresésére Szentendrén. Természetesen a legfőbb látványosság a „múzeum-massza” mellett a Kovács Margit Múzeum volt. A *Pest Megyei Hírlap* korabeli szerzője jó érzékkel foglalta össze a kismúzeum helyét és szerepét: „Dunakanyar. Fővárosa: Szentendre. Szentendre adottságai miatt különleges város. Az egész ország! (...) Szentendre kis városka, de emberméretű. (...) Nyári napokon – szerintem – itt zuhog a legcsillogóbban a napfény, s az éjszakába itt hullik legpuhábban a csillag-csönd. (...) Itt Szentendrén, Kovács Margit egy országot tanított meg múzeumba járni.”¹⁶

díszletként is
funkcionált

¶ A múzeumváros mint kirakatváros szerep mellett szintén a korszak jellegzetessége, hogy Szentendre – főleg annak barokk belvárosa és főtere – díszletként is funkcionált. A hatvanas évek végén fedezték fel az akkori Marx (ma Fő) teret budapesti színházi szakemberek, hogy létrehozzák a Szentendrei Teátrumot, amely a nézőterével nyaranta teljesen elfoglalta a város főterét, abból gyakorlatilag kizárta a szentendrieiket. A kirakat- és díszletvárosban a látványosság mint termelési mód a helyieket türelemre és egy új térhasználatra készítette.

filmesek

¶ Még a színháziakat megelőzően fedezték fel Szentendrét a filmek. Az 1955-ben bemutatott *A harag napja* című filmet (rendezte Várkonyi Zoltán) jórészt itt forgatták.¹⁷ A konzolidáló Kádár-korszak legelején, 1961-ben egy budapesti újságíró filmeseket talált a Fő téren. Rögtön megindult a fantáziája, mondván lehetne a város a filmek Eldorádója. A Budapestről érkező megfigyelők nem utoljára láttak egyfajta „szocialista Eldorádót” Szentendrén. Azt is felvetette idézett újságírónk, hogy költözzön ki a filmgyár Szentendrére,

[16] Karácsonyi István: *Az egész ország kincse. Szentendre. PMH, 1979. dec. 22. XXIII. 299.*

[17] Új magyar film bemutatója Szentendrén. *Népújság, 1955. V. 19. X. 116.*

hisz a díszletek nagy része adottnak volt tekinthető.¹⁸ A lelkes ötlet csak vágy maradt, lévén a filmgyártáshoz a látványos valódi díszletek mellé, mögé már ekkor is szükséges volt komoly stúdió- és gyártási kapacitás. Richard Thorpe 1963-as *Aranyfej* című magyar–amerikai koprodukciós filmje jelentős részét is itt forgatták a városban.¹⁹ A megyei lap provinciális szenzációként számolt be Mamcserov Frigyes *Csak egy telefon* című musicaljének szentendrei forgatásáról.²⁰ A magyar filmtörténet klasszikusának, Huszárik Zoltán 1971-es *Szindbád* című filmének is számos jelenetét vették fel Szentendre belvárosában, a főtéren és a térre nyíló szűk utcákban.²¹

a televízió

A televízió is rendszeresen használta Szentendrét díszletként és témaként egyaránt. A város lokálpatrióta grafikus, Szánthó Imre így írt a televízió és Szentendre bensőséges kapcsolatáról a nyolcvanas években: „A televízió néző majdnem hogy jobban ismeri ma már Szentendrét, mint egy bennszülött. R riportfilmek, színes kisfilmek, képes útikalauzok, műemléki ismertető, tudományos, építészeti, idegen nyelvű kiadványok és prospektusok, nyomtatott reklámplakátok, színes fotók, képeslapok szinte nap mint nap tudósítanak e Duna-parti kisvárosról, és Budapest közelsége, az autótulajdonosok táborának állandó növekedése egyre több látogatót ont vasárnaponként Szentendére.”²² Szentendre utcái, házai, a Dunakanyar, a helyi festők és műtermek, a híresebb régi-új szentendrieiek, a Teátrum beköltöztek a televízióknak köszönhetően a magyar családokhoz. A Szentendrén történt rendszeres protokoll látogatások a híradó révén Kovács Margitot éppúgy bevezették az ország lakásaiba, mint az ezek mellett és mögött vágóképként feltűnő várost is. Szentendre már nem csak vizuális közügy lett a televízióknak köszönhetően, de egyben vizuális közhely is.

„Szentendre – mint a festők városa – napjainkban népszerűbb mint valaha. Ugyanakkor a turizmus egyik kedvelt központjává vált, annak előnyeivel és hátrányaival együtt. Művészetének problematikája ma abban áll, hogy vajon túl tud-e lépni a hagyományos neoromantikus magatartáson, hogy »poszt-szentendre«, idegenforgalmi látványosság marad-e csupán, vagy képes lesz korunk és társadalmunk követelményeinek

[18] Darázs Endre: Szentendrei hétköznapok. *PMH*, 1961. jún. 11. V. 136.

[19] Filmesek Szentendrén. *PMH*, 1963. szept. 26. VII. 225.

[20] Csak egy telefon – Szentendrén. *PMH*, 1970. júl. 11.

[21] Szánthó Imre: Latinovits Zoltánra emlékezve. In. Uő.: *Szentendrei pillanatok. Írások egy komódfiókból*. Gaján Éva kiadása, h. n. (Szentendre), 1994. 126–127.

[22] Szánthó Imre: Az első szentendrei tárlat. In. Uo. 67.



Willy Brandt, a Szocialista Internacionálé elnöke (korábban nyugatnémet kancellár)
a Kovács Margit Múzeumban, 1978-ban
Ferenczy Múzeumi Centrum



János Károly és Zsófia spanyol uralkodó pár
a szentendrei Fő téren
Ferenczy Múzeumi Centrum

turizmus

megfelelő tartalmat kialakítani...”²³ Haulisch Lenke a konszolidált Kádár-korszak államszocialista új osztályi indíttatású „polgárosodásának” új szentendreiségét ragadta meg, és nevezte el „posztszentendreiségnek”. A turizmus kedvelt központjává ekkoriban váló Szentendre évtizedekre prolongált identitásproblémáit is találóan fogalmazta meg a szentendrei művészetet a szentendrei és tágabb társadalomtörténeti kontextusba helyezve vizsgáló művészettörténész.

¶ Szentendre múzeumvárossá a konszolidált Kádár-korban vált. Mintegy beteljesítve és megvalósítva a városba kívülről érkező polgármestereknek (Antolik Arnold és Starzsinszky László) az 1920-as években megálmodott koncepcióit. A múzeumvárossá és idegenforgalmi központtá válás folyamata nem az 1920-as évek városfejlesztési koncepcióiból levezethető organikus folyamat eredője volt, de mégis ezt az eredetmítoszt konstruálták meg a Kádár-korszak legvégén, illetve az 1990-es évek Szentendre-tárgyú szövegeiben. Maga a folyamat „művi beavatkozás” és egy 1956 utáni társadalomfejlődés eredője volt. A két világháború közötti korszakra utaló kapcsolat mégis megjelent, és folyamatosan érezhető volt a városban. Ennek ikonikus helye és tárgya a Kovács Margit Múzeum lett. Kovács Margitnak a befutását jelentő 1930-as években semmilyen kapcsolata nem volt Szentendrével, ám a két világháború közötti korszakban gyökerező életművének mégis itt nyitottak 1973-ban múzeumot, egy évvel azután, hogy Haulisch Lenke figyelmeztetett a látványos „posztszentendreiség”, az „új szentendreiség” lehetséges mellékhatásaira. Haulisch pontosan érzékelte, hogy az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején radikálisan változóban volt az általa elkötelezetten kutatott szentendreiség. A Szeberényi Lehel által „múzeum-maszszá”-nak nevezett látvány a múzeumok – Guy Debord-ral szólva – termelési módja is lett. Szentendre mint kirakat kopottságával ugyan, de mind a mai napig vonzza a tömegturistákat. A kisvárosi kirakat történetére, a kopottságának lehetséges kontextusára bátran lehet utalni, akár épp a város múzeumaiban, ahogy azt e sorok írója – Száva Borbálával közösen – egyszer már megpróbálta (*Szabó család Szentendrén* – kiállítás a Szentendrei Képtárban, 2011-ben). Talán nem sikertelenül.

[23] Haulisch Lenke: *A szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977. 81.

„poszt-szentendreiség”



Willy Brandt, a Szocialista Internacionálé elnöke (korábban nyugatnémet kancellár)
a Kovács Margit Múzeum kertjében, 1978-ban
Ferenczy Múzeumi Centrum

disputa



Pauer Gyula: Tünetőtábla-erdő, Nagyatád, 1978
Pauer Gyula felvétele
Artpool Művészetkutató Központ, Budapest

KARÁCSONY ÁGNES

KIÁLLÍTOTTAK

A MODERN MŰVÉSZET EMANCIPÁCIÓJA

TA nyolcvanas évek közepén Pál Lénárd fizikus lett az MSZMP KB új kulturális titkára. Bekerült a párt felső vezetésébe, megválasztották a művelődéspolitikai munkaközösség elnökének is. Aczél György utódává lépett elő. Rögvest elment a Magyar Képzőművészek Szövetségének ülésére a Budapesti Kongresszusi Központba. Beszédet mondott, s ebben kijelentette: „Magyarország képzőművészeti élete nem maradhat el a nemzetközi értékrendektől.” Pál Lénárd 1985-ben hivatalosan is kaput nyitott mindenféle modernizmus előtt. Vajon két pillanattal a politikai-társadalmi rendszerváltás előtt a pártállam művészeti rendszerváltást hirdetett? Annyi bizonyos: a Kádár-kor kiállításpolitikája elég pontosan kirajzolja a magyarországi modern művészet emancipációját. Wehner Tibor művészettörténest és Kádár János Miklós képzőművészt, egyetemi tanárt kérdeztük.

új törekvések

TA Malév KISZ-klubjában, a Ferihegyi repülőtéren 1966 februárjában éppen csak megnyílt az Új törekvések kiállítás – többek között Bak Imre, Csík István, Deim Pál, Hortobágyi Endre, Lakner László, Molnár Sándor és Nádler István műveiből. Néhány órán belül „eltérítette” őket a Képző- és Iparművészeti Lektorátus – betiltván a tárlatot.

TPedig akkoriban Kassák Lajos kicsit bizakodott már. Barátjának, a műgyűjtő László Károlynak írta levélben: „1967 márciusában, 80. születésnapom alkalmából kiállításom lesz Pesten. Ez lesz az első konstruktivista bemutatkozás. Kinyílt a kapu, és én besétálok rajta.” Gátfutás lett a sétából.

Kassák retrospektív tárlata

TKassák előzőleg Kádár János első titkárhoz fordult, kérte, tervezett kiállításához engedjék be őt az Ernst Múzeum nagytermébe, ő fizeti az egyéb költségeket. Az MSZMP Politikai Bizottsága belement, ám kisebb helyszínt jelöltek ki Kassáknak, a Fényes Adolf Termet, amelyet egy Rákóczi úti bérház emeleti lakásából alakítottak ki még a negyvenes évek végén. Ide olyan alkotókat eresztettek be, akiket a „hivatalos kiállításokról” negligáltak. A Fényes Adolf Terem heti három nap volt nyitva. Kassák retrospektív tárlatát három hétre hirdették. Tehát valójában csak kilenc napig láthatták az érdeklődők. Még a takarítás költségeit is behajtotta Kassákon a Fényes Adolf Terem „gazdája”, a Múcsarnok. Ő maga mégis személyes művészeti győzelemként élte meg az egészet. Nem melleleg: övé volt az első „önköltséges kiállítás”, így rögzítette a politikai jegyzőkönyv,

s állítólag ekkor került a rendszer betűkódjai közé a harmadik „t”. A „tiltott” és a „támogatott” kategóriái mellett a „tűrt” is feltűnt.

¶ „A Kádár-kor monolit rendszere megszabta a kiállításpolitikát is: az ötvenes években kialakult gyakorlat végigkísérte a rezsimet”, kezdi Wehner Tibor művészet-történész. „Az éber és erős kontroll igazán csak a nyolcvanas évek közepétől lazult.” Például 1977-ben a Fiala Művészek Klubjában rendezett kiállítás faláról még maga a művelődési miniszterhelyettes, Tóth Dezső kapta le Wahorn András grafikáját, *A miniszter Mercédesze elhalad az 1124-es számú italbolt előtt* címűt. De egy évvel később, 1978 októberében a minisztérium és a képzőművészeti lektorátus közös bizottsága már megfeddte műtárgyrongálásért a nagyatádi rendőrököt, amikor azok elpusztították – előbb sárral bekenték, majd lefűrészték – Pauer Gyula *Tüntetőtáblaerdő* című szoborművét a nagyatádi erdőszélen. Pauer ennek kapcsán jegyezte meg: „Ezt a művet a rendőrök is csinálták, nem csak én. Ez egy közös munka.” Pauer százharmincegy táblát „ültetett el” Nagyatádon. Az egyikre azt írta: „Ami nem fontos, nem is tiltott.” A nagyatádi táblairtás lehetett a Kádár-kor utolsó látványos képzőművészeti botránya. A rendszer akkor már túlteljesített: önmaga ellen is fordult.

a nagyatádi
táblairtás

¶ A szocialista kulturális szabályrendszert nem csupán paragrafusok határozták meg: túl a három „t” variációin más hallgatóságos rendezőelvek, egyéb szóbeli cenzortörvények is. Például: bár egyetlen pártszerv sem volt közigazgatási hatóság, megrendelőként is működtek, politikailag „zsúriztek”, azaz szelektáltak. Ha, mondjuk, Kiskunfélegyházán rendeztek egy problematikus kiállítást, a Bács-Kiskun megyei pártbizottság intézkedhetett, akár be is zárathatta a tárlatot. Erőteljes figyelmeztetések voltak ezek: illet többé ne!

¶ A legfőbb kultúrőr persze Aczél György volt: akár a pártközpontból, akár a művelődési minisztériumból a kezében tartotta a kultúrpolitika irányítását. Miközben a kiállításokat hivatalosan a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsúrizte. Gondoljunk csak bele: egy művelődési házban évente akár húsz tárlatot is szerveztek, mivel az volt a legolcsóbb kultúresemény. A lektorátus zsúrije mindegyiket „előnézte” már egy évvel korábban. Az egész országban. És újrzsúriztek a kiállítás nyitása előtt két-három nappal. A „kész helyzet” alapján döntöttek: engednek vagy tiltanak.

a legolcsóbb
kultúresemény

¶ „A lektorátusnak valós hatósági szerepköre volt. De óriási zavarok keletkeztek a rendszerben – magyarázza Wehner Tibor. – Akadtak, akiket az egyik kiállít-

„Ezt a művet a rendőrök is csinálták, nem csak én.

Ez egy közös munka.”

táson betiltottak, máskor engedték őket. Vagy: egyszer díjazták a képét, aztán nem. Soha nem hivatkoztak kvalitásra vagy annak hiányára, sem a politikára, sem a rendszerkritikára. Annyit jeleztek: ez mehet, az nem. A képzőművészeti neoavantgárd abban az időben politikai tényező volt. Egyszersmind társadalmi jelenség is.”

¶ A lektorátus 1967 áprilisában is szelektált a F fiatal Művészek Stúdiójának kiállításán az Ernst Múzeumban: a megnyitó előtt avantgárd műveket akasztottak le a falakról. Altorjai Sándor hatalmas képét csak a mérete miatt nem tudták rögtön elszállíttatni. Paravánnal takarták el. Paizs László varrottas munkáit szintén kizsúrízték onnan. Paizs összeroppant. Évtizeddel később már nyilatkozhatott erről a *Művészet* folyóiratban: „Sokakat egy életre kiűtöttek. Volt, aki otthagya a szakmát, volt, aki megpróbálta összeszedni magát, volt, aki több évi vegetálás után elhagyta az országot.”

¶ Például Konkoly Gyula már a második Iparterv-kiállítás után külföldre távozott. Az ő szavaival: „Kimentem a művészet jelenébe.” Voltaképpen száműzték őt a '69-es Iparterv-tárlatról. *Emlékmű* című alkotása „vérezni kezdett” a megnyitón: jégtömbművét hipermangánnal bevonta, gézbe és vattába csomagolta, majd az olvadás vörösrre festette az egészet, s végül „vértócsává” változott. A politikai tükröződéstől megijedt a rendszer. Az *Emlékmű* másnap már nem volt ott. Az 1968–69-es Iparterv-kiállítások – az állami Iparterv Vállalat székházának földszinti dísztermében – csupán három-három napig voltak nyitva. De ez a hat nap is elegendőnek bizonyult, hogy a hatvanas évek progresszív művészetének emblémájává váljanak.

¶ „A mindent figyelő rendszer eleve komoly gyanakvással szemlélte a nonfiguratív művészetet. Ismeretlen és idegen volt számára. Tartott attól, hogy ebbe könnyen belemagyarázható bármilyen rendszerkritika. A hatalom által elfogadott »művészettrend« sokáig a figuratív volt. Különösen kedvelték az alföldi festészetet. A mozdulatlanság legelői vélhetően andalították a rendszert, a gémeskút bólintásával is könnyen azonosulhattak az elvtársak” – jegyzi meg Kádár János Miklós Munkácsy-díjas festőművész, grafikus, akit amúgy a '68-as botrányt követően választott elnökévé a F fiatal Képzőművészek Stúdiója. Nem jelentkezett a feladatra, unszolták kollégái, vállalja el. (Abban az időben illesztette nevéhez a Miklóst is. Akkor, amikor először vitte rajzait még „csak” Kádár Jánosként az *Élet és Irodalom* szerkesztőségébe, a költő Nagy László volt a képszerkesztő. Közölte a festővel: „A név már foglalt.”) Tehát míg a geometrikus absztrakcióban forradalmi vonást látott a pártállam, a realizmus nem keltett zavart.

¶ „Azért voltak kivételek és kivételezettek is – folytatja Kádár János Miklós. – Bálint Endre például nem volt figuratív, mégis nyílt kiállítás: Aczéllal egy iskolába



Pauer Gyula: Tüntetőtábla-erdő, Nagyatád, 1978
Pauer Gyula felvétele
Artpool Művészetkutató Központ, Budapest



jártak. Szántó Piroska sem volt naturalista, de mert Vas István és Aczél ugyan- csak gyerekkorukból ismerték egymást, Piroskának szabad volt azt csinálnia, amit gondolt, és ő jókat gondolt.” Másfelől: a kisebb állami kiállítóterekben – Fényes Adolf Terem, Csók István Galéria, Mednyánszky Terem – az extrémebb, „kísérletezőbb” alkotók is megjelenhettek. Szelepként is működtek természetesen az efféle tárlatok: kiereszthették – már amennyire tudták – a rendszerel- lenes gőzöket. Ugyanakkor a művészek zöme nem volt ellenálló, noha azt sem engedték, hogy kezükben az ecsetet a politika vezesse a vásznon a szocialista realizmus stílijében.

¶ Wehner Tibor utal arra, hogy már a kiállítóhelyek alapján is pontosan lehetett tud- ni, kik a pártolt vagy rendszerhű alkotók, kik a modernnek. A Múcsarnok Tavaszi és Őszi Tárlatára avantgárdokat nem engedtek be. Ugyanakkor a Dorottya utcai, szintén állami fenntartású kiállítóhely, amelyet a Kulturális Kapcsolatok Inté- zete működtetett, a hetvenes években már bemutatott „margón kívülieket” is.

¶ De a második nyilvánosság terei közé főképp bizonyos klubok, művelődési há- zak tartoztak. Néhány példa: a Bercsényi Klub, a FIKÁ (Fiatal Művészek Klubja), a zuglói Kassák Klub, a Központi Fizikai Kutatóintézet Budafoki úti klubja, a bu- daörsi művelődési ház, a Józsefvárosi Kiállítóterem, ahol Bak Imréék, a Buda- pesti Műhely vert tanyát. A nyolcvanas években fontos helyszíne lett az avant- gárdoknak a Budapest Galéria is, valamint a Hazafias Népfront VI–VII. kerületi tanácssterme. A párthoz képest társadalmi szervezatként nyíltabb nézetű volt a Népfront.

¶ Mindehhez Wehner hozzáfűzi: „A politika nyilván nem azt fogalmazta bele a köz- művelődési törvénybe, mit tilt, hanem hogy mit enged: kik rendezhetnek tár- latokat s milyen jogosítványokkal. Például amatőr művésznek nem, csak hi- vatásosnak lehetett önálló kiállítása.” De előtte neki is zsűriztetnie kellett a munkáit. Amatőr művész csakis csoportos kiállítóként jelenhetett meg úgy, hogy legalább hárman összeálltak. Ha pedig valahol volt egy okos és felkészült szakember, aki bátran gondolkodott, felelősséget is vállalt, nem féltette az állá- sát, akkor ő tudott bizonyos ideig partizánkodni a múzeumi bástyákon belül is.

„A politika nyilván nem azt fogalmazta bele a közművelődési törvénybe, mit tilt, hanem hogy mit enged: kik rendezhetnek tárlatokat s milyen jogosítványokkal. Például amatőr művésznek nem, csak hivatásosnak lehetett önálló kiállítása.”

¶ Bizonyos vidéki kiállítóhelyek így formálódhattak jelentős művészeti gócponttá, jelentékeny művészeti történések helyszínévé. Ilyen volt például a Pécsi Múhely, a Székesfehérvári Múzeum – Kovács Péter és Kovalovszky Márta művészettörténész házaspár vezetésével. Vagy akár a Kovács Ákos-féle Hatvani Galéria is. Vagy a Debreceni Orvostudományi Egyetem Galériája, ahol avantgárd kiállításokat rendeztek.

¶ „Kétségtelen, jelentős időszaki kiállítások voltak vidéken is. Pécssett szobrászati és kerámiabiennálékát is szerveztek. A szombathelyi textilbiennálé, majd triennálé nemzetközi fórummá erősödött. Kitűnt a Vásárhelyi Tárlat is a tájfestéssel. Igyekeztek összegyűjteni kvalitásos művészeket. De azért a helyi kis-királyok mindig is leadták a kommerszre a megrendelést, ők kinek a munkáját látnák szívesen a kiállítottak között” – folytatja Kádár János Miklós.

Mozgás '70

¶ Az első, kizárólag nonfiguratív műveket bemutató „hivatalos” tárlat egyébként Pécssett volt a Modern Magyar Képtárban. Azaz: egy múzeumban. A *Mozgás '70* című kiállítást Németh Lajos művészettörténész nyitotta meg. A lektorátus zsűrizte, engedélyezte. Ám a megnyitó után azonnal bezáratták.

¶ De egyáltalán: kik zsűrizhettek? „Akinek volt már valamilyen pozíciója, illetve elvileg mindenki, aki tagja volt a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának, ami egyben művészstátust jelentett, valamiféle elismerést. Nyilván a politika is berakta a saját embereit a zsűribe. Másfelől a rendszerbe, a kiállításpolitikába eleve számos olyan szempont volt belepumpálva, amely – akarva-akaratlanul – a legtisztességesebb zsűrit is befolyásolta bizonyos esetekben”, válaszol Kádár János Miklós.

¶ Ő maga is zsűrizett – főiskolai tanárként és a F fiatal Művészek Stúdiója elnökeként is. Leginkább a Műcsarnok éves Tavaszi és Őszi Tárlatán. Egyik ilyen alkalommal eléjük került Szántó Piroskának egy képe, amelyen két seprű táncolt egymással. Nem tetszett a mű Kádár János Miklósnak. „Azt javasoltam, ne vegyék ezt be. Csorba Géza képviselte a minisztériumot a zsűriben. Jó művészettörténész volt. Mellettem ült. Folytattuk tovább a zsűrizést, aztán bejött egy férfi, odament Csorbához, súgott valamit a fülébe, Csorba kiment a teremből, majd visszatért azzal: Aczél telefonált, hogy Szántó Piroskát nem hagyhatjuk ki. Erre én szót kértem, azt mondtam: egyetértek, csak hogy ez a kép nem méltó a művésznőhöz, tessenek kiküldeni egy bizottságot a műtermébe, válasszanak mást a tárlatra. Így is lett” – meséli Kádár János Miklós.

a zsűri

¶ A Képcsarnok Vállalathoz, az „állami gyűjtőbe” beadott műveket is zsűrizni kellett. „A zsűriben változtak a zsűritagok. A vezető zsűror azonban állandó volt: kevesen kerülhettek ebbe a székbe. Én úgy tapasztaltam, a zsűri többsége igyekezett a kvalitást figyelembe venni. De természetesen megesett, hogy, mondjuk,

a Képcsarnok vagy a Művészeti Alap igazgatója vagy másvalaki szót emelt egy kolléga érdekében: az illető rosszul áll anyagilag, ám jó ember, ha a képe kevésbé kvalitatív is. És minden évben volt úgynevezett kétmillió forintos vásárlás. A Magyar Nemzeti Galériában tartották, az alkotó beadhatott oda is műveket, nagyméretűeket is, kiállították, a zsűri pedig válogatott. Köztük vidéki múzeumigazgatók is. Kiválasztottak képeket, és az állam megvette azokat az adott múzeumoknak. Ezekre a vásárlásokra összesen kétmillió forint fordítottak évente. Csak összevetésül: egy kép maximum tízezer forint volt akkortájt” – mondja Kádár János Miklós.

¶ „Azt gondolom, a zsűri a szükség szerű rossz szerepét is betöltötte. Például a pályázati kiállításoknál, országos seregszemléknél olyannyira sok volt a műtárgy, hogy valamilyen módon szelektálni kellett, hogy a tárlatot egyáltalán meg tudják rendezni. A kiválasztás mennyiségi szempontjai közé nyilván keveredtek politikai-stilisztikai megfontolások is. Amúgy csak a nyolcvanas évektől tették nyilvánossá a *Művelődési Közlöny*ben, hogy kiket lehet felkérni a zsűribe”, idézi föl Wehner Tibor.

szabad tárlataikkal
provokáltak

¶ De azért maradt zsűri nélküli játéktér is. Próbálkozhattak az alkotók műterem- vagy lakástárlattal, egynapos kiállításokkal: ezekre nem kellett engedélyt kérni. Szentendrén, a Templom-dombon ef Zámbo Istvánék sokszor ki is nyitották a huszonnégy órás kiskaput. Szabad tárlataikkal provokáltak. Ezért hónapokra lecsukták őket. Bár ef Zámbo szerint azért ültek, mert hosszú volt a hajuk. Vagy azért, mert egy házkutatásnál a rendőrség megtalálta szabadtéri kiállításaik vendégkönyvét számos kelet-európai turista nevével, és ennek alapján nemzetközi összeesküvésre gyanakodtak. Később, a hetvenes évek elején ef Zámbo és más amatőr képzőművészek mégiscsak létrehozták saját „hivatalos” csoportjukat, a Vajda Lajos Stúdiót.

a boglári tárlatok

¶ Még 1966-ban bukkant egy elhagyott kápolnára Balatonbogláron Galántai György képzőművész. A hosszú engedélyeztetési eljárás miatt csak 1970 kora nyarától rendezhetett ott tárlatokat, happeningeket – például az Iparterv művészeivel és a Csáji Attila köré szerveződő Szürenon csoporttal. A boglári tárlatok műterem-kiállítások voltak, ezért azokat sem kellett zsűriztetni. A hatóságok '73-ban mégis kilakoltatták onnan a progresszív alkotókat. Szabó László „ideológiai bűnüldöző” a *Népszabadság*ban védte meg a rendszert: „Nem kell szégyellnünk, hogy a szocialista állam nevében tiltunk, ha társadalomellenes magatartást látunk!” Galántai György egy avantgárd színházi akció kellékével, a *Barátságos bánásmód* feliratú táblával távozott a Kápolnaműteremből.

az első installációk

¶ „Az önszerveződő tárlatok, projektek megváltoztatták a kiállítás fogalmát is – formai és műfaji értelemben. Akkor jelentek meg az első installációk. Voltaképpen

ekkor bontakozott ki a modern magyar képzőművészet”, emeli ki Wehner Tibor. „Noha némileg abszurdnak tűnhet, ám a Kádár-kor kiállításvilágából nem hagyható ki a Párizsi Magyar Műhely sem – Nagy Pál, Bujdosó Alpár és Papp Tibor vezetésével. A folyóirat köré szerveződő szellemi élet volt a magyar modernizmus, az avantgárd művészet egyik legfontosabb fóruma. Kiállították például Jovánovics és Harasztjy szobrait. Progresszív, tehetséges fiatalok számára megalapították a Kassák-díjat: a pénzt erre Kassák felesége adta, aki 1971-ben Svájcban eladott néhány Kassák-képet. Bakucz József és Szentjóby Tamás volt az első Kassák-díjas, de elnyerte Hegyi Lóránd, Harasztjy István Édeske és Galántai György is.”

- ¶ Kádár János Miklós pedig arra emlékeztet: a hatvanas évek végén az állampárt valamiképpen vissza akarta csábítani az emigráns magyar művészeket. Legitimálni akarták velük a Kádár-rendszert. A nyitás gesztusával javítani igyekeztek az '56-os Magyarország nyugati megítélését.
- ¶ A Múcsarnokban 1970-ben megrendezték a – Passuth Krisztina művészettörténész szervezte – *XX. századi magyar származású művészek külföldön* című kiállítást. Aztán 1982-ben a *Tisztelet a szülőföldnek* című tárlatot. Többek között Victor Vasarely, Étienne Hajdu, Amerigo Tot, Pierre Székely, Zoltan Kemény műveit mutatták be. Totnak és Vasarelynek már 1969-ben hatalmas egyéni kiállítása volt a Múcsarnokban; majd Vasarelynek '76-ban, Totnak '78-ban múzeuma is nyílt Aczél György kitüntetett városában, Pécsen.
- ¶ „Mindez oldódás volt. Nem egyszerűen visszatértek ezek az alkotók, a modern törekvések is megjelentek velük, általuk”, teszi hozzá Wehner. Neki különösen meghatározó élmény volt a kortárs német művészek kiállítása a nyolcvanas évek elején a Szépművészeti Múzeumban: ott döbrent rá Günther Uecker szökepeire meg olyan tárgyszobrokra, installációkra, amelyeket addig nem láttak itthon.
- ¶ „Sokáig bűnnek tekintettek minden művészeti kitekintést. De az ember szemét akkor sem tudták lezárni. Másrészt a nemzetközi nevekkal a nyolcvanas évek elejétől végül is a tágabb nyilvánosság elé engedték a modern művészetet itthon”, állítja Kádár János Miklós, aki szerint a Kádár-kornak voltaképpen nem

„Sokáig bűnnek tekintettek minden művészeti kitekintést.

De az ember szemét akkor sem tudták lezárni. Másrészt a nemzetközi nevekkal a nyolcvanas évek elejétől végül is a tágabb nyilvánosság elé engedték a modern művészetet itthon.”

volt művészeti stratégiája. „Színhát volt az egész. A művészet ugyanis sosem irányítható. Ha irányíthatóvá válna, akkor már nem volna művészet.” A rendszer művészettörténései – főként a nyolcvanas években – ezzel tisztában voltak, például Bereczky Lóránd, a Galéria igazgatója is. A rendszer végstádiumában csak felértékelődött a szakmai hozzáértés. Korábban a pártpreferencia mindent ütött, akkor is lehetett valaki múzeumvezető, ha nem tudta megkülönböztetni a szobrokat a képektől.

¶ „Bereczky Lóránd megfelelt ugyan a hivatalos trendeknek, a konvencióknak, mégis rendezett fontos kiállításokat a Magyar Nemzeti Galériában”, mondja Wehner. A Kiscelli Múzeumban Bertalan Lajos beindította a gyűjteményt. Rájuk szintén érvényes: a jó vezető meghatározta a kiállításpolitikát. Bertalan Lajos művészettörténész, menedzser és kurátor is volt.

¶ A nyolcvanas évek közepére már igencsak szellős volt a rendszer. Amikor 1985-ben Pál Lénárd fizikus, az új kulturális KB-titkár, aki Aczél Györgyöt váltotta, a Magyar Képzőművészek Szövetségének ülésén közölte, hogy Magyarország képzőművészeti élete nem maradhat el a nemzetközi értékrendektől, s ezzel hivatalosan is kaput nyitott mindenféle modernizmus előtt, szóval addigra már szalonképessé váltak az avantgárd alkotók. Kinyíltak előttük az ajtók, élénkült irántuk a külföldi érdeklődés. Kovács Péter, a székesfehérvári múzeum művészettörténésze fogalmazta meg akkoriban: „Az avantgárd megpihent, és láthatóan hozzákezdett a békés berendezkedéshez: polgárosult.”

¶ „A nyolcvanas évek közepén megmozdult a műkereskedelem is, amely addig állami monopólium volt, a BÁV-é. A maszek műkereskedelmet használtcikk-kereskedelemnek nevezték: egy kép az Ecseri-piacról használt cikknek számított. A rendszerváltás előtt néhány évvel megjelentek az első magángalériák, a kortársra is beindult a műgyűjtés, kiléptek a műgyűjtők az ismeretlenségből, megmutatták műgyűjteményeiket, amelyeket addig kénytelenek voltak rejtegetni, hiszen attól tartottak, ha az állam tudomást szerez erről, ráteszi a kezét. A politikai rendszerváltás előtt kicsivel lezajlott a művészet rendszerváltása, ám törvényi és jogszabályi szinten minden csak 1990 után került a helyére”, összegezte Wehner Tibor művészettörténész.

¶ De azért tanulságos az is, hogyan értékelte 2001-ben a Wehner Tibornak adott interjúban Paizs László – akit a hatvanas években összeroppantott a hatalmi tiltás – a rendszerváltás előtti és utáni időket: „Az állam a hülye dogmáktól megszabadult, lassan, nyögvenyelősen, de engedékennyé vált. Egyre műveltebb lett a hatalom, és nagy általánosságban nem a giccsek uralkodtak, hanem egy szabályozott középérték. Most kiderült, hogy sokkal könnyebb baráti alapon bankokban rosszképeket elhelyezni, mint korábban, amikor működtek a szabályozók.”

Jövő
Újratöltve



INDULJON ÉLETED NAGY TÖRTÉNETE!

MOL TEHETSÉGTÁMOGATÓ PROGRAM



Támogatottaink sorra bizonyítanak a **művészet és a tudomány** területein.

Ragadd meg a lehetőséget, pályázz Te is!

A MOL Tehetségtámogató Program **művészet-tudomány** kategóriája 2016-ban is várja a **10–18 év közötti tehetségeknek** a jelentkezését.

A pályázatok postára adási határideje: **2016. szeptember 30.**

www.ujeuropaalapitvany.hu | www.mol.hu

múzeumnegyed



A Magyar Nemzeti Múzeum *REJT | JEL | KÉPEK '56*
A forradalom titkos művészete kiállításának részlete
Szesztay Csanád felvétele

GYÖRGY PÉTER

HATVAN ÉV UTÁN

A NEMZETI MÚZEUM 56-OS KIÁLLÍTÁSA

IA forradalom alatt, majd leverése után képzőművészek, fotográfusok tűntek fel a pesti utcákon. Baranyay András, Borsos Miklós, Kuszto Endre, Rapaich Richárd október 23. és november 4. között a város több pontjára kiterjedő tüntetések, drámai események és harcok idején készítette el – érthetően gyors kézzel – rajzait, amelyeket amúgy vázlatnak láthatnánk, neveznénk, ha nem tudnánk, hogy hol és mikor készültek. Ezek a művek az *egyidejűség kontextusának politikatörténeti és esztétikai dokumentumai*, olyan rajzok, amelyeken szétválaszthatatlanok a csak utóbb, a későbbi értelmezések során elkülönített rétegek. Az eredetiség fogalmának aktuális jelentése félreérthetetlen intelem: az életüket veszélyeztetők, a maguk életét is kockáztatva rajzolók munkáján, a tanult kézzel kapkodva készült kisméretű rajzokon magát a kortárs történelmi festészetet láthatjuk, mert 56-ról utóbb – s ez igen nagy szerencsénk – nem készülhettek, készültek hatalmas, olajjal festett tablók, retorikus csoportképek, hatalmi viszonyokat hirdető álságos rekonstrukciók.

félreérthetetlen
intelem

IUgyanakkor, amikor – mint tudjuk –, a forradalom ikonikus képeinek nagy része nem képzőművészek, hanem az ugyancsak az életükkel játszó, részben Nyugatról jött fotográfusok műve. Az érdeklődő közönség által ismert Erich Lessing, Russ Melchner, Mario de Biasi, végül a Köztársaság téren szerzett sebesülésébe Pesten behalt s a forradalom emlékeztörténetében külön szerepet játszó Jean-Pierre Pedrazzini mellett, mint arra Jalsovszky Katalin egy cikkében felhívja a figyelmet, harminckét nyugati fotográfus dolgozott Budapesten (Ajándék Dániából, Vahn Hansen dán fotóriporter felvételei az 1956-os forradalomról, *Fotóművészet*, 2008/3.). Részben a kontextusok rekonstrukciója, s ugyanígy tudományos érdemei miatt itt említendő a fotográfusok és a nyugati magazinokban megjelenő hősök összefonódott, bonyolult sorsösszefüggéseit elemző kiváló munka: Phil Casoar, Eszter Balázs: *Les héros de Budapest*, Edition Les Arènes, 2006, című igazán fontos, végre magyar nyelvű megjelenés előtt álló kötete.

Nyugatról jött
fotográfusok

ICsakhogy, mint ez a kiállítás igazán meggyőző erővel bizonyítja, az egykorú – s persze a fotográfikkal számos ponton összefüggésben álló – rajzok egy ugyancsak fontos értelmezési réteggel bővítik ismereteinket, *írják újra* a forradalomról alkotott képzeletünket, emlékezetünket. Az ikonikus, de mégis primer dokumentumok mellett most, a Nemzeti Múzeum 56-os kiállításán

Amberg József grafikája, 1956
(ceruza, 326 × 464 mm)
Magántulajdon







Amberg József: Divatcsarnok, 1956
(ceruza, 150 × 213 mm)
Magántulajdon



Lucy June 1906.

Amberg József: Futó utca, 1956
(ceruza, 150 × 213 mm)
Magántulajdon





– Sümegi György évtizedes gyűjtő és értelmezői munkájára támaszkodva – ott láthatjuk a rajzok és festmények összefüggő rendszeréből kibontakozó egykori valóság számos nyomatát, szembesülhetünk a – Georges Didi-Huberman kifejezésével élve – lenyomatok archeológiájából feltáruuló élménnyel, a művészet-történet születésének kivételes pillanatával.

¶ A döntően két értelmezési eljárásra, tehát részben az egykorú dokumentumokra, részben a kortárs magyar kurátori divatra, a Gesamtkunstwerk, a totális installációnak hitt kiállítási látványosságokra építő kiállítás ikonikus önképét egy korabeli fényképfelvétel nagyítása kínálja fel. Ezen az Anders Engman svéd fotóriporter által október 29. és november 1. között készített felvételen a novemberben számos rajzot készítő András Tibor látható, teljes nyugalomban, a Nagykörúton, a romok között egy kinyitható kis székén ülve, amint magába mélyedten készíti rajzát. Szó sincsen tehát az események között sodródó, a pillanatok sorát, halált, lázadást, megannyi etikai kérdést felvető fotóriporterekről, hanem egy elfogulatlan kívülállót, egy résztvevő megfigyelőt látunk a képen. András Tibor pályáját, végül marginálissá tett életét elég nyilvánvalóan befolyásolta a történelem, illetve az államszocializmussal való nem különösképp baráti viszonya. A kiállítás egyik fontos szereplője lett, akinek a forradalom alatti munkássága lényeges adalékot nyújt majd a „dokumentum” és „autonóm műalkotás” közti (általában is elég terméketlen) absztrakt esztétikai vita újraértelmezéséhez.

András Tibor

¶ Tagadhatatlan azonban, hogy a kiállítás nagy felfedezettje, illetve az egykorú rajzok szerepének, jelentőségének szó szerinti beláttatásában döntő szerepet játszó alkotója az ismeretlenség homályából Sümegi György munkájának köszönhetően végül előkerült Amberg József. Az 1890-ben született s 1972-ben(?) elhunyt Amberg eredetileg díszítőfestészetet tanult, alkalmazott grafikusként dolgozott, azaz foglalkozási ártalomként is tisztában volt a pontosság, a személytelenség, az ismételhetőség, az áttekinthetőség gyakorlatának, a mindennapi esztétikai normarendszer technikájának módszerével és jelentőségével, mint azt a november–decemberben, döntő többségében a számára ismerős VIII. és IX. kerületben készült rajzai tanúsítják. Fennmaradt munkái három, egymásra épülő csoportra különíthetők, illetve különítendőek el. Először – vélhetően a helyszínen – készített kisméretű ceruzarajzot, amelyet mindössze a háromrészes sorozat további két tagjának ismeretében tekinthetjük, nevezhetjük vázlatnak. Amberg valóban túppontossággal, személytelenséget ígérő, kereső fegyellemmel készítette el rajzait, amelyekben nem elsősorban a kétségtelen rajztudás és intelligencia a lefegyverző, hanem sokkal inkább a világos és tudatos viszonya, folyamatos reflexiója saját stílusához. A kisméretű rajzok térbeli pontosságának, tévedhetetlenségének fontos szerepe volt az egész folyamatban,

Amberg József

nagyobb méretű
rajz

hiszen Amberg ezek alapján készítette el a nagyobb méretű rajzot, amely eny- nyiben *nagyításként* látható. Mintha ugyanazokat a személytelen sematikákat, grafikai eljárásokat, automatikus kézmozdulatokat, fedési eljárásokat, kézrit- musokat ismételné meg, akár az árnyékok jelzése vagy épp a képen feltűnő em- beralakok tekintetében. Érdekes egymás mellé tennünk ezeket, mert valóban kísérteties az egymáshoz való viszonyuk is: a második kép részletekben ugyan gazdagabb, de mégis hűséges az elsőhöz. (A kiállításon nem szereplő kismé- retű és az ott bemutatott nagyobb rajzok, tehát az e cikkhez szolgáló illusztrá- ciók egymás mellé helyezése beláthatóvá teszi az olvasó, néző számára, hogy Amberg kivételesen higgadt stratégiai döntéseket hozó alkotó volt, aki az alkal- mazott grafikai munkássága összes tanultságát ezeknek a műveknek a javára fordította.) A két rajzot végül majd minden esetben egy akvarell követte, amely viszont már nem pusztán nagyítás, hanem *fordításként* érthető: tehát nem egy- szerűen a fekete-fehér és a színes képek közti átjárás magától értetődő érzéki el- téréséről van szó. Ellenben Amberg, mint látjuk, a ceruzához hasonlóan meste- rien bánt az akvarellal is, és a festményeken világosan látható, felismerhető lesz a személytelenség, részvételen tekintet intenciója, azaz az Amberg önfegyelme mögötti dráma – a széjjellőtt város – láttán érzett megrendültség. Látható lesz, s ezt nem pusztán retorikai alakzatként, hanem érzéki tapasztalatként, élmény- ként értem, s itt olyan pontra értünk, ahol reményeim szerint érthető, hogy miért nincs semmi értelme elválasztani a dokumentumokat és az esztétikai rétegeket. Amberg ugyanis nyilvánvalóan az általa végletekig kiélezett fény/árnyék szín- kontrasztot használja fel és ki, hogy láthatóvá tegye a képen azt a jóvátehetetlen megrendültséget, amelyet érzett, s amelyet – lám, ezért is oly felemelő a tárgyi- lagosság – a hatvan évvel későbbi kiállításlátogatóknak kell megtanítanunk, ha azt gondoljuk és reméljük, hogy a későn született nemzedékek felismerik, miért is tartozik rájuk mindaz, ami 1956-ban történt. Mert ennek a felismerésnek a fo- kozatai, tapasztalata nélkül *sajnos* hiába teszi a zenei giccsparádába forduló em- lékévé szervezője, *igen helyesen*, a máig méltatlanul ismeretlen, huszonhét éve- sen kivégzett Iván Kovács László hatalmas portróját az Astoria egyik épületére. (A pop artos retorikát használó emlékévre utalva, számos fiatal állampolgár, kés- sőn született leszármazottunk megy el a kép alatt, s mormolhatja, „who the fuck is Iván Kovács László”. *Holott ő valójában érte is halt meg*, de mindez csak akkor igaz, ha a következő nemzedék a saját halottjának tekinti mindazokat, akikről még számos oknál fogva mit sem tud. A kérdés az, hogy miként teremtjük meg a kulturális tudást, amelynek eredményeként valaki tényleg tudja, hogy ő bi- zony az az unoka, akinek a dolga, hogy sírjánál leboruljon. Aminek persze nyo- ma sincs.) Úgy látom, hogy ennek a tudásnak a megteremtése volt a Nemzeti

egy akvarell



Amberg József: A Rádió épülete a Bródy Sándor utcában, 1956. XII. 13.
(ceruza, 326 × 475 mm)
Magántulajdon



Amberg József: A Rádió épülete, 1956
(akvarell, 319 × 466 mm)
Magántulajdon



Amberg József: Futó utca, 1956
(ceruza, 326 × 465 mm)
Magántulajdon



Amberg József: Futó utca, 1956
(akvarrell, 326 × 465 mm)
Magántulajdon

Múzeumban látható kiállítás kurátorainak a szándéka is, kétségbevonhatatlanul elismerésre méltóan. Az igazi kérdés azonban az, hogy miként, milyen technikákkal, pedagógiával reméljük elérni, hogy a következő nemzedékek megértésék, hogy ama bizonyos Petőfi vers: *róluk szól*.

nagyvonalú
designelemek

¶ A látogatók két eltérő, múzeumpedagógiai szempontból nehezen összeilleszthető léptéknek a szemtanúi. Az egyiket nevezzük nagyvonalú designelemekből álló, látványosságokat teremtő, használó eljárásnak, amely épp olyan korszerűnek tűnik, mint amilyen sok fenntartásunknak adhatunk hangot. A Múzeumkertben, az Arany-szobor mellett elhelyezett T-34-es harckocsi jól mutatja ezt az eljárást. Önmagában semmi kivetnivalót nem találhatunk az eredeti tárgy díszletté változtatásában, csak hogy van abban valami félreérthetetlen, ahogy a kurátorok ezt használják. A T-34-es mellett egy eredeti fénykép látható a szovjet csapatok által megszállt Múzeumkertről. Ezen bizony a tank ágyúcsöve *kifelé mutat*, igen érthetően. Ellenben 2016-ban a múzeum épületére, illetve az ugyancsak erőteljesen fogalmazott címet tartalmazó, az oszlopok között elhelyezett nagyméretű molinóra mutat, amelyen egy átlótt ablak(?)üveg tűnik elénk. Tény, hogy én ezt a múzeumpedagógiát kétségekkel figyelem, amint zavarba ejtőnek tekintem az egész kiállítást uraló látványosságok sorát, amelyek jelentős részének semmiféle *viszonya nincs bármely értelemben vett eredetiséghez, azaz múzeumban tartandó tárgyakhoz*. Az akasztófákra helyezett fehér ingek, illetve a falakon elhelyezett, élethűnek vélt, remélt golyónyomok fotográfiai, amint a szögesdrótok, a vörösre festett falak, a téglahalmok, az ÁVH szellemét idéző vallatólámpa stb., mindezek köszönő viszonyban sincsenek a *múzeológiai normákkal*. Érteni vélem azt is, hogy teremsor maga a szétlőtt város is; a totális installáció a megtorlás élményét kívánja felidézni, a teret magát tekinti a kurátori Gesamtkunstwerk terepének, de mégis: én ezt elgondolkoztatónak vélem. Jelen aggályaimnak nincs köze ahhoz, amit az Ihász István rendezte állandó kiállítás kapcsán többször – reménytelennek tűnően – szóvá tettem: ugyanis a holokausz marginalizálásának túrhetetlenségéhez. Itt épp az a probléma, hogy a látványosságot a centrumba helyező kiállítási technika mögött nincs árnyalt, és az igazságnak megfelelő 56-os interpretáció.

látványosságok
sora

¶ Tény, hogy ez az illusztrációk által dominált térteremtés a Terror Háza pseudo-múzeológiájának nyomvonalát követi, amelynek popularitása kétségbevonhatatlan, és az is áll, hogy ami abban a kiállításban eredeti, az mindössze az épület, pontosabban a hely maga. A Nemzeti Múzeum azonban jóval bonyolultabb közintézmény, mint a „single issue”-ként létrehozott politikai design, a Terror Háza. A Nemzeti Múzeum a legtalányosabb és legfontosabb múzeumunk, főként akkor, ha nem pusztán propagandaszerepet szánunk annak a bonyolult

konstrukciónak, nemzedékek között átadandó tudásnak, amelyből az olyan fogalmak, mint nemzeti identitás, hazaszeretetet valóban működő személyes tudásokká lesznek. Holott, s ezért is érdemes a múzeumpedagógiai, illetve a múzeumi identitás alapjait jelentő kérdéseket szóvá tennünk, a kiállítás fent említett, részben Amberghez is kapcsolódó rétege, kicsit nyersen: ami a falakon és nem a termék közepén látható, az bizony igen alkalmas arra, hogy a kései néző megértse, miért tartozik rá mindez. A kiállítás talán legkísértetiesebb és hosszú távon is hatásos eszközének, felfedezésének tarthatjuk például azt, amikor Amberg képei mellett korabeli fotográfusok ugyanott készült képeit helyezték el a kurátorok. A köztük lévő párhuzamosságok több mint figyelemreméltók: lévén az analógiáktól függetlenül, gyakorlatilag kizárt, hogy Amberg azokat a fényképeket akkor ismerte és használhatta volna. Így Kinczler Gyula Rókus kórháznál készült képe, Bogyó Rezső Futó utcai romot ábrázoló felvétele, végül Gara László szétlőtt Divatcsarnokot rögzítő fotográfiája és Amberg rajzai okosan és finoman, mind egy-egy virtuális, műfajközi film egyes kockáiként kerültek kiállításra. Ez az élmény igencsak érzékelhetővé válik a Bognár Katalin által készített s a múzeum honlapján látható .gif-eken, amelyeken a Divatcsarnokról és a Rókus kórházzal készült rajzok és képek egymásra vetítése tűnik a néző elé. Bárcsak ezt az élményt idézték volna fel a kiállításon magán: attól tartok, az jóval hatásosabb, és érvényesebb lett volna, mint azok a látványosságok, amelyek totális installációk kulturális nyomait követve készültek.

- ¶ A Nemzeti Múzeum, mint hírlík, megújulás előtt áll, története egyik legnagyobb átváltozása előtt: immár nem gyűjteményei hagyják azt el, hanem új épületekkel gazdagodik, ráadásul történelmi palotákkal. Ez a magyar múzeumi rendszer egészét érintő és mindenképp öröndetes fordulat akkor lesz valóban közhazsnú, ha a múzeum nem a látványosság nyomain halad, azaz semmiféle, a Terror Házával kapcsolatos muzeológiai eszközt nem használ: tehát az autenticitás normáihoz való ragaszkodás kétségbevonhatatlan marad. Ugyanakkor az új tér új tematikát, új fogalmakat, új témákat követel – és lehetővé teszi azok bemutatását. A nagy történelem freskói helyett mód nyílik – az itt is látottaknak megfelelően – a mikrotörténelem és a múzeumi értelmezés közötti oly fontos híd megteremtésére: az értelmezés nélküli, helyette manifeszt hatásvadászattal élő tárgyak helyett a kritikai kontextusokban bemutatandó tárgyak, illetve a tárgyak jelentésének kritikája jött el.
- ¶ Olyan fordulat ez, amelyet sokszor láthatunk már szerte a világban, s amúgy végre Magyarországon is bekövetkezhet.

¶ (Köszönettel tartozom Bognár Katalinnak, aki számos apróságra hívta fel a figyelmem.)



Amberg József: Rákóczi út 82., 1956. XII. 8.
(ceruza, 150 × 213 mm)
Magántulajdon



Amberg József: Lenin körút 19., 1956
(ceruza, 150 × 213 mm)
Magántulajdon

Amberg József: Kilián laktanya, 1956
(ceruza, 150 × 213 mm)
Magántulajdon





Samuel J. ... 1956

múzeumőr



Villangó István
Szesztay Csanád felvétele

GRÉCZI EMŐKE

„AZ ÉLET NEM ZAJLOTT NAGYON MÁSHOGY”

KÖTETLEN BESZÉLGETÉS VILLANGÓ ISTVÁNNAL

A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTTI ÉVTIZEDEK MÚZEUMIRÁNYÍTÁSÁRÓL

IHa valaki régi múzeumi emberekkel beszélget, akkor előbb-utóbb elhangzik Villangó István neve. Nem véletlen, hiszen a mára jogutód nélkül megszűnt, valaha a múzeumi világ számos területén irányítói szereppel bíró Központi Múzeumi Igazgatóságnál vezetett irodát, majd a Művelődési Minisztérium közgyűjteményi osztályán dolgozott több beosztásban, miközben tíz miniszter és tíz miniszterhelyettes váltotta egymást fölötte. A beszélgetés közben csak a töredékét tudtuk érinteni annak, amit a korszakról, annak múzeumirányítási elveiről és történeteiről tud, és szerencsére nem is titkol el.

MC: *Meséljen arról az útról, ami a szülőfalujából, Kömlőről az Eötvös Kollégiumig vezetett!*

¶ Igazi falusi gyerek voltam, ha kellett, kaszáltam, ha kellett, kapáltam. Parasztok voltak a szüleim, én vagyok az első értelmiségi a családban. Sokszor meglepődnek a néprajzos kollégák, amikor szakmai kérdésekről beszélgetek velük, de mindig mondom: én nem tanultam, én csináltam. 19. századi bútorok között éltünk 19. században épült házban, a hagyományos paraszti életforma szerint, több generáció együtt. Ami a helyi közéletet illeti, mivel jól tanultam, mindenben számítottak rám. Ministráltam is, ha arra volt szükség, amíg engedték. Onnan kerültem az egri tanítóképzőbe, ami az akkori elképzeléseim szerint a csúcsot jelentette, messze túlteljesítve a lehetőségeket, elvárásokat. Tanító akartam lenni, nem több. Azt hiszem, mindig meg is maradtam annak. Egerben sportoltam, a színjátszó körben játszottam, a *Képzelt beteg* címszerepét játszottam. Ez volt az első magyar nyelvű tanítóképző, még Pyrker alapította, és én voltam az utolsó érettségiző (az utolsó voltam a névsorban), mielőtt megszüntették, illetve beolvasztották a főiskolába, a mai Esterházy Egyetem elődjébe. A végzés után Gyöngyöspatára helyeztek tanítónak, de tanítani már nem tudtam, mert tébécével tizenhat hónapra és tizenhat napra tudószanatóriumba kerültem. A könyvtárban dolgoztam és rádióműsort csináltam, az ott gyógyuló költők, színészek, újságírók, rajzfilmek igen jó szellemi, inspiráló közeget jelentettek számomra. Akkor már jelentkeztem az egyetemre, de orvosi javaslatra még maradtam egy darabig a szanatóriumban. A magyar-könyvtár szakot azért is javasolták,

mert ilyen egészségügyi állapotban nem biztos, hogy engedtek volna tanítani. Bekerültem az Eötvös Kollégiumba, először lakóként, majd a jó tanulmányi eredményeimnek köszönhetően szakkollégistaként. Akkor alakult az első szakkollégium a legkiválóbb tanulókból, és én bekerültem ebbe körbe, a többségből egyetemi tanár, akadémikus, történész, költő, filmrendező, újságíró, muzeológus lett. A *Kilencek* költőcsoportból kettő kivételével kollégisták voltak.

MC: *A pályáját a Központi Múzeumi Igazgatóságnál (KMI) kezdte. Hogyan került ehhez a több hatáskörrel is rendelkező, ma már nem létező intézményhez?*

¶ Amikor végeztem, állásom nem volt, csak szerződése az egyetemen. Tüküfa, így hívták ezeket a pénzeket (Tudományos Kutatási és Fejlesztési Alap), amiből fizettek minket. Kelltt státus is abban az időben, azt a kari könyvtárban kaptam. Három évig vártam a kinevezésre, albérletben laktunk, vártuk a gyerekünket. A *Közönyben* meghirdették a KMI Propaganda Irodájának a vezetését. Pályáztam és elnyertem. A pályázatomban már leírtam, hogy ne csak propagandának hívjuk ezt a munkát, mert az olyan politikai ízű, hanem legyen népművelés.

MC: *A népművelés alatt mit értett? Közönségszervezést?*

¶ Sok olyan munkakört, tevékenységet, amit ma már teljesen természetesen végeznek a múzeumokban. Mi ott, a KMI-ben tízen kezdtük el. A múzeumok ellenálltak, azt mondták, hogy a múzeumokba néprajzos meg régész kell, nem pedig népművelő. Akik akkor népművelőként a múzeumokban dolgoztak, legfeljebb tízen, annak a fele valakinek a valakije volt, szakképzett, felkészült szakember alig. A múzeumok mérgesek voltak, hogy miért kell erre költeni a pénzt.

MC: *Mit kell tudni a KMI-ről? Amikor adatokat böngésztem róla, azt láttam, hogy rengeteg dologgal foglalkozott a kiállításrendezéstől a restaurálásig.*

¶ Az Ortutay-féle MMOK volt az elődje, ami MOK-ként még működött egy darabig, azután jött a KMI. Műtárgyvédelemmel, kiállításrendezéssel és múzeumi ismeretterjesztéssel foglalkozott, Csikai László volt az igazgató, és helyileg az Iparművészeti Múzeum Kinizsi utcai szárnyának az emeletén működött, a tetőtérben pedig a restaurátorok dolgoztak, szintén a KMI égisze alatt. Abból lett az Éri István-féle MRMK (Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ), amely kiköltözött a Könyves Kálmán körútra. Később jogutód nélkül megszűnt, és beolvadt a Nemzeti Múzeumba, ebből lett egy adatbázis, valamint a Múzeum

Hírlevél, amelynek elődjét még az én csoportom kezdte el 1968-ban *Múzeumi Magazin* címmel. Négy szám után már profi kiadónál *Múzsák* címen futott. A József nádor téren működő propagandacsoportot Vízny Ottó, a Múcsarnok későbbi igazgatója vezette, őt váltottam, a vezetésemmel jött létre a KMI Propaganda és Népművelési Csoportja.

MC: *Az mit jelentett a gyakorlatban, hogy kiállításokat épített, rendezett a KMI? Például ha a Nemzeti Múzeum rendezett egy kiállítást, akkor muszáj volt a KMI-hez fordulni, vagy megvolt a választás szabadsága?*

¶ Is-is. A múzeum hozta a forgatókönyvet, ahogy a megyei múzeumok többsége is, holott költségvetés szempontjából csak az országos múzeumok tartoztak hozzánk: a beruházás és a felújítás, de a működés nem. Volt grafikai és asztalosműhelyünk, tervezőket foglalkoztattunk. Boreczky László volt a vezető tervezőnk, de voltak diszpécserek is, mint például Hámori László, aki később a Hadtörténetiben és a Nemzetiben is dolgozott. A foglalkoztatott belsőépítészek között volt Makki György, Bánkúti Albin (ők tervezték a Mátra Múzeum első és második kiállítását), Fekete György, Gergely István. A foglalkoztatott tervezők egy része kirakatrendezőnek tanult, mert csak ilyen képzés létezett, de idővel beletanultak a múzeumi kiállításrendezésbe. Dolgoztunk olyan cégekkel, mint a Budapest Grafika, hiszen pénzünk volt rá, de kapacitásunk kevés, de nem voltunk elégedettek, mert ezek a cégek inkább a vásárokhöz értettek. Úgy néztek ki a kiállításai, mintha a Hungexpón járnánk. Egy múzeumi enteriőrt máshogy kell rendezni, mint egy ipari vásárt vagy egy divatbemutatót, ezért volt jó a központosítás. Az is fontos volt, hogy ne legyenek egyformák a kiállítások. Mi magunk között úgy is hívtuk, hogy Boreczky Lacinak most van a „fa korszaka”, mert egy időben minden kiállítása lambériás volt, azután jött a „réz korszaka”, amikor mindent hegeszteni kellett, azután a „ragasztós korszaka”, amikor üvegeket ragasztott össze. Ezért is bízunk meg külsős tervezőket. Horváth Feri kiváló grafikus volt, Fejér és Komárom megyében az összes kiállítást ő tervezte, például a *Szent István-kiállítása* Székesfehérvárott csodálatos volt, amit Petres Évával együttműködve rendezett. Kitalálta, hogy a farmotoros Ikarusok domború szélvédőiből készít tárlókat. Dizájnossá, izgalmassá tette a kiállítást, 1978-ban! 1968-tól 1972-ig dolgoztam a KMI-ben, akkor kerültem át a minisztériumba főelőadónak. Annak a miniszterhelyettesnek a titkárságán dolgoztam, aki a közgyűjteményeket és a közművelődést is felügyelte. Többen is voltak, Garamvölgyi Józseffel kezdtem, Fekete Györggyel fejeztem be. A minisztériumi működésem alatt tíz miniszter és tíz miniszterhelyettes váltotta egymást.

MC: *A Tájak-Korok-Múzeumok program honnan indult?*

¶ Éri István érdeme volt, már azt követően, hogy a csoportunk megszűnt, illetve beolvadt az MRMK-ba, de addigra én már a minisztériumban voltam. Az egyik feladatunk volt a közművelődési törvény előkészítése, amiben végig részt vettem. Az akkor prioritást kapott, párthatározat is megerősítette, ez ellen nem mert senki szólni, sorban alakították meg a múzeumokban a közművelődési osztályokat, főosztályokat, mindenki túl akarta szárnyalni a másikat, még a régiiek közül is, de szerencsére gyűlt már a fiatal múzeumvezető gárda. Matskási István, Bereczky Lóránd, Rózsa Gyula tudta, hogy ha a múzeum idomulni akar a korához, akkor meg kell újulnia. Ekkor kezdődtek el a múzeumpedagógiai akciók, és ebbe simult bele Éri ötlete, a pecsételés rendszer. Tehát nem tőlünk indult, de a minisztérium támogatta, és mi adtuk hozzá a törvényi kereteket, még ha a szervezésben nem is vettünk részt. Éri keresett is rajta, mert például kiadott a Bakonyi tájházról egy füzetet, a Műemléki Felügyelőségről valaki megírta a szöveget, képanyagot az adattárból szereztek, volt nyomdai kapcsolat, és megegyezett a megyei idegenforgalmi hivattal, hogy ötszáz példány az övék, ötszázat pedig megtartottak. Támogatást kapott a dolog, a menedzseri munkát elvégezték, és még volt belőle bevételük is.

MC: *Őrült látogatószámot generált ez a program.*

¶ Évente húszmillió múzeumlátogatót. A Tájak-Korok-Múzeumok sok szempontból megelőzte a korát. Nagyon jók ma azok a fesztiválok, ahol megjelenik egy múzeum is, mit ne mondjak, egy főzőverseny keretében, de ebben az volt a jó, hogy volt benne rendszer és folytonosság. Csodálatos a *Múzeumok Éjszakája*, de nem egy éjszaka kell múzeumba menni. Hogy még inkább rosszmájú legyek: tavaly az Iparművészeti Múzeumnál sétáltam el éppen akkor, mondtam is, hogy nem is baj, ha éjszaka rendezik, legalább kevesen látják a már kivirágzott állványt, ami hosszú ideje körbeveszi. Az én időmben *Múzeumi hónap* volt, sok kiállítással, rendezvénnyel. Az volt a törekvésünk, hogy ilyenkor engedjék be az embereket a kulisszák mögé, a restaurátor-műhelyekbe. Látja, semmi új nincs a nap alatt. Mi is próbálkoztunk *Múzeumok Éjszakájával*, de nem mentek az emberek. Ekkora propagandát nem tudtunk neki csinálni, mint most. Alig volt hol hirdetni. Volt mindennap egy háromperces *Múzeumi Híradó* a Kossuth, majd a Petőfi rádióban, országgyűlési interpellációval értük el, hogy ne kelljen érte fizetni. Dömötör János, a hódmezővásárhelyi múzeum igazgatója benn ült a parlamentben, őt kértem meg, hogy szóljon az érdekünkben. Sokba került

az az éjszaka, mert világítani kellett, őrök kellettek. Ugyanígy jártunk az esti nyitva tartással az MNG-ben. Az élet nem zajlott nagyon máshogy akkor sem, legfeljebb a tartalom változott.

MC: *Egy korabeli publicisztikájában kiállt a kismúzeumok mellett.*

¶ Vagy száz tájházat és falumúzeumot én avattam és nyitottam meg. Kömlőn a saját szülőházamat kínáltam fel ingyen: 1868-ban épült (a mestergerendán rajta van a dátum), korabeli parasztbútorokkal, úgy ahogy volt, fel lehetett volna avatni. Akkor azt mondta az önkormányzat vezetője, hogy nincs pénzük a fenntartásra. Erre eladtam a berendezéssel együtt háromszázezer forintért, mert már háromszor feltörték. A következő polgármester építtetett egy tájházat egy korábbi takarékszövetkezetből... Több intézmény is indult helyi kezdeményezésnek, egy-egy elszánt gyűjtőnek, helytörténésznek köszönhetően, például Polónyi Péter Gödöllőn már akkor gyűjtötte a helyi Sisi-emlékeket, amikor ezt még ferde szemmel nézték, Kapuváron Faragó Sándor, Vásárosnaményban Farkas Jóska, Gyöngyösön a néprajzos Nagy Gyula érdemei elévülhetetlenek. Ment-sünk helyben, ez volt az alapelvem. Nem lehet mindent begyűjteni a Kossuth térre, meg amúgy sem ott van, hanem egy törökbálinti raktárban. Az volt a mondatom, hogy a Kúriába beállítani egy gereblyét olyan, mint ökrön a gatyá. A Galériával szemben is felvetődött bennem a kritika, hogy a márványra nem lehet képet akasztani. Tele is kellett rakni paravánnal. Nem vagyok ellene, ha képtárak épülnek, mint annak idején a szombathelyi, mert akkor arra is van hely, hogy beálljon a kamion, és biztonságosan lehessen behordani a képeket.

MC: *Nem sok új múzeum épült. Nyilván nem volt olyan könnyű erre pénzt találni.*

¶ Írtam egy összefoglalást a nyolcvanas évek második feléről, miután leváltottak a rendszerváltáskor, „nem a magam mentségére”, így is kezdtem. Ebben szerepelt egy statisztika a múzeumokról, kiállításokról. A nyolcvanas évek első felében már én voltam ugyan az osztályvezető a minisztériumban, de bizonyos dolgokat örököltem, csak be kellett fejeznem a mások által megkezdett munkát. Arra mindenképpen büszke vagyok, hogy minisztériumi pályafutásom alatt sikerült lecserélni a korábbi, szemléletében és életkorában is elöregedett, konzervatív gondolkodású múzeumi vezetőket, ekkor érkezett a Galériába Beczky Lóránd, a Természettudományi Múzeumba Matskási István, Szikossy Ferenc a Munkásmozgalmi Múzeumba, a megyei igazgatók szinte kivétel nélkül lecserélődtek, a Skanzenbe jött a Füzes Bandi, Cseri Miklós pedig már tudatos

káderfejlesztés eredménye volt. Füzes mondta, hogy kellene egy jó helyettes, aki az utódja lehet. Cserit választottuk ki, felhoztuk Miskolcra igazgatóhelyettesnek, és odafigyeltünk rá. Fontos volt, hogy Szikossy Feriből olyan igazgatója legyen a Munkásmozgalminak, aki tényleg történeti muzeológiát csinál és nem forradalmi múzeumot, mint a többi szocialista országban. Végül ebből a vezetői csapatból lett az „Ökör-kör”. A másik, hogy az egyházi gyűjteményeket fű alatt elkezdtuk támogatni, a legtöbbször kijátszva az Állami Egyházügyi Hivatalt. Így adtunk támogatást az esztergomi múzeumnak, az egri érseki könyvtárnak, a szombathelyi, kalocsai kincstárnak, 1988–89-ben.

MC: *Aczéllal milyen volt a kapcsolata? Hogyan zajlott az együttműködés a párt és a minisztérium között?*

¶ Kezet fogtunk, másmilyen kapcsolatunk nem volt. És én mostam kezét utána. Ezt azért mondom, mert volt, aki nem. Amikor a minisztériumba kerültem, ő már a pártközpontban volt, Orbán László volt a miniszterhelyettes, ő váltotta Aczélt. A közművelődési törvény eredetileg egy párthatározat volt, Aczél ötlete nyomán. Volt egy programja, hogy a szocializmus gazdasági alapjai már megvannak, most jöhetnek a felépítmények, ekkor született az ifjúságpolitikai, nőpolitikai és más rétegpolitikai határozat, jött az egészségügy, az oktatás és utána közművelődés. Annak előkészítésére vittek engem a minisztériumba, a határozat egyik fogalmazója voltam, belevettük, hogy törvényt kell hozni. A párthatározatra lehet hivatkozni, a törvény viszont kötelez. Azt is szeretnénk volna elérni, hogy a törvény tartalmazzon pénzügyi garanciákat. Ezt nem sikerült elérni. A közművelődési törvény nagyon sok máig érvényes értékrendet, követelményt megfogalmazott, de pénzt nem rendelt hozzá. A mai, összevont közgyűjteményi törvény sokkal liberálisabb, visszafogottabb, például a műkincsvédelem szempontjából.

MC: *Tehát a pártközpont a minisztérium felett állt.*

¶ Mindennek felette állt. Emlékszem egy megdöbbentő eseményre Köpeczi Béla idejéből, aki azért nem akármilyen miniszter volt. Minisztériumi kollégiumi ülést tartott, ahol a főosztályvezetők, párt-, szakszervezeti és KISZ-vezetők ültek, tárgyaltuk a magyar felsőoktatás vagy a kultúra távlati fejlesztési tervét. Mindenki hozzászólt, elmondta a maga szakterületének a szempontja szerint a véleményét, és amikor határozatot kellett hozni, akkor egy Köpeczi Béla odafordult egy Lendvai Ildikóhoz, aki akkor előadó volt a pártközpontban, hogy

a pártközpontnak mi a véleménye. Ő elmondta, és nagyjából az lett a határozat. De ő legalább felkészült és művelt volt, de voltak olyanok, akiknek fogalmuk sem volt a saját területükről. Nekem a képzőművészeti dolgokról először Bereczky Lóival, majd Mravik Lacival kellett konzultálnom. Könyvtárügyben Fodor Péterrel, aki most a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár igazgatója.

MC: *A korszak meghatározó programjai voltak a vándorkiállítások, legalábbis a vidéken.*

¶ Már korábban létezett ez az igény, és kényszerből az egyik megvalósítója voltam. Volt a KMI-nek egy kollekcója erre, amit művelődési házak, kisebb múzeumok bemutathattak. Volt olyan, hogy *Vietnam művészete*, volt néprajzi, régészeti kiállítás is, de főleg másolatokból. Csomagok voltak, a saját gépkocsink szállította le a helyszínre az installációval együtt, a biankó plakátokat is mi adtuk hozzá, csak a címet és az időpontot kellett helyben kitölteni. Janek Éva volt ennek a szervezője. Komoly logisztikai feladat volt, megmondani a sofőrnek, hogy ahová leszállít egy kiállítást, akkor a környékről vigyen tovább egy másikat. Volt olyan, hogy a sofőrünk három napig volt lábon. Amikor húsz hónapig az FMH igazgatója voltam, már akkor túlhaladottnak tartottam. Azt gondoltam, hogy az emberek menjenek el a múzeumba, ha műtárgyakat akarnak látni, a művelődési házak pedig csak valamilyen csalogatóval, egyetlen tárlóval hirdessék a programokat. Amikor elkészült az Üllői úti aluljáró, béreltünk két vitrint, ahol hirdetni lehetett az Iparművészeti Múzeum kiállításait, de volt vitrinünk a Móricz Zsigmond körtéri Gombában, a Felszabadulás téri aluljáróban, ezeket a KMI szervezte. Én a vándorkiállítás helyett a vendéghiállításnak voltam a híve. Ha Kaposváron van egy sikeres néprajzi kiállítás a fehér gyászról, akkor azt hozzuk fel az Iparművészeti Múzeumba (mert a Néprajziban nem volt sem hely, sem fogadókészség), állítsuk ki az „uszodában”, amely egyébként szerintem kiállításra teljesen alkalmatlan. De felállítottuk a vitrineket, és nagyon sikeres kiállítás volt. Ezeket szorgalmazta az osztályom, és ezekkel minden intézmény jól járt, anyagilag is.

MC: *Meghatározták, hogy a „tervidőszakban” hány új állandó kiállítást kell rendezni. Hogyan zajlott az engedélyezési folyamat?*

¶ Minden állandó kiállítást engedélyeztetni kellett, a forgatókönyvet és magát a kiállítást is a minisztérium által felkért szakmai zsűri engedélyezte, kiegészítve a minisztérium egyik képviselőjével. Volt benne grafikus, belsőépítész is, minden ülésről készült jegyzőkönyv. Volt, amikor politikai zsűri dolgozott, például

a Munkásmozgalmi Múzeum első nagy állandó, az úgynevezett „vaskeretes” kiállításában, ekkor az MSZMP agitprop osztálya döntött, élén Nemes Dezső bácsival, de a zsűriben ült a rádió elnöke is. Megmondták, hogy kit kell kiretusálni a képekről. A tervek, forgatókönyvek szakmailag jól előkészítve érkeztek, ritkán fordult elő olyan sutaság, mint a *Bonyhádi svábság története* kiállítás forgatókönyve, ami az őskorral kezdődött. A megnyitó előtt pedig volt egy szemle, átadási-átvételi jegyzőkönyvvel. A forgatókönyvet a legtöbbször két szakmabeli lektorálta.

MC: *A vásárlások esetében meddig tartott a múzeum hatásköre, és mikor kezdődött a minisztériumé?*

¶ A nagyokról mindig a minisztérium döntött. A Delmár-, a Storno-, a Móricz-hagyaték megvételét például én bonyolítottam le. A Csontvárynál csak az utórengek jutottak el hozzám. Az első dokumentum, amit friss minisztériumi kinevezettként megkaptam, az a Gerlóczyékkal kötött szerződés volt. De ahhoz is közöm volt, hogy amikor a Galamb utcai társasház beázott, a *Magányos cédrus* pedig még ott volt, és a minisztériumnak kellett intézkednie a kerületi tanácson keresztül, hogy a házkezelőség javítsa meg a tetőt, és mivel az ajtón csak egyetlen zár volt, én csináltattam rácsot a KMI lakatosműhelyével. Azt is én intéztem, hogy az MNG illetése minden hónapban keresse fel Gerlóczyt, majd miután eldőlt, hogy Pécsre kerül az anyag, Romváry Ferenc ment minden hónapban egy virágcsokorral. Abban pedig személyes tárgyalásaim voltak Baranya megye vezetőivel, hogy a TIT-székházat alakítsák át múzeummá. Arról is volt szó, hogy a Zichy-kastélyba is kerül Csontváry, oda, ahol most a Vasarely Múzeum van. Farkasinszky Lajos tanácselnök-helyettessel tárgyaltam, hogy építsék újjá a HÉV miatt lebontott épületrészt, hogy legyen megfelelő tér a nagy Csontváryknak. Farkasinszky úgy volt vele, hogy ha Aczél annyira Pécsre akarja vinni, akkor ő nem tesz ellene. Az MNG azért nem jött szóba, mert Pogány Ö. Gábor megvárakoztatta Gerlóczyt.

MC: *És mert Gerlóczy tartott attól, hogy háború esetén a Vár lenne az első, amit szétlőnének.*

¶ Ez másnak is eszébe jutott. Egy főnemesünk örökösével tárgyalva szóba került, hogy az anyagnak az Országos Levéltárban lenne a helye. Azt mondta, hogy oda biztosan nem adja, mert ha eldördül egy ágyú a Moszkva téren, akkor az biztosan a Levéltár épületét fogja eltalálni. Ebben igaza is volt, hiszen kétszer is kiégett, egyszer 1945-ben, egyszer 1956-ban. Gerlóczyt az sem tetszett, hogy

az egyik képről eltűnt egy felhő, amikor restaurálták a képeket a brüsszeli kiállítás előtt. Pogány egy óra hosszat ültette az előszobában, ezen pedig vérig sértődött. Én is egyetértettem abban, hogy nem kell mindent Budapesten kiállítani. Az első Csontváry-kiállítást Székesfehérvárott rendezték, egyetemistaként kétszer is lementünk megnézni a kollégiumi szobatársakkal, pedig nem vagyunk művészettörténészek.

MC: *A korszak nemcsak a tájházak, hanem a skanzenek, régészeti parkok konjunktúrája is volt.*

¶ A szentendrei Skanzennek támogatója, állandó támasza voltam, de mégis azt az elvet vallottam, hogy ha lehet, akkor in situ mutassuk meg a dolgokat. Mint Mezőkövesden: a tájjellegű házak a tájban maradjanak meg. A zalaegerszegi skanzen egy magra épült, a vízimalomra, amit meg kellett menteni mint műemléket. Az akkori igazgató néprajzusként kezdeményezte a falumúzeum megalapítását a megyei tanácselnök támogatásával. Épp úgy, mint a Szombathelyi Képtár esetében Gonda György, aki szintén megyei tanácselnök volt, és egyesületet hozott létre annak érdekében, hogy megvalósuljon a Képtár. Gonda minisztertanácsi hivatalvezetői posztig emelkedett, amivel politikai és anyagi háttérrel is biztosított az ötletének, az épülethez. Gyűjtemény nem volt, azzal nekünk kellett feltöltenünk. Adtunk neki egy jelleget: a huszadik. századi szocialista művészet, ennek megfelelő képek kerültek oda először az MNG kölcsönanyagából, majd gyűjteményeket is vásároltunk, Derkovits, Dési Huber műveit, többek között Radnai Béla özvegyétől. A Radnai-gyűjteményt viszont nem sikerült az MNG-nek megszerezni. Bereczky Lóririval voltam többször is Radnainénál. Még a szerződéstervezet is elkészült. Azt mondta, megmutatja az ügyvédjének, aztán felhív. Sosem hívott. Az özvegyek dolga egy külön sztori lenne, Illyés Gyulánétól Pátzaynéig.

MC: *Hogyan emlékszik, Ópusztaszer mivel érdemelt ki ekkora támogatást?*

¶ A jelentőségét mutatja, hogy külön emlékbizottságot hoztunk létre, Losonczy elvtársat, az államelnököt kértük fel elnöknek, így mindjárt máshogy viszonyultak a dologhoz a Pénzügyminisztériumban és az Építésügyi Minisztériumban. Politikai határozat volt rá. Az ideológiailag nem is mélyen gyökerező, de a felszínen látványosan megmutatkozó hazafiság ebben az időben nem volt olyan szűgyen. Ennek volt a része az alku a népi írókkal, nem véletlenül tartott kapcsolatot Aczél Illyéssel, Németh Lászlóval, Csoóririval. Külsőségekben, beruházásokban

Volt, amikor politikai zsűri dolgozott, például a Munkásmozgalmi Múzeum első nagy állandó, az úgynevezett „vaskeretes” kiállítása esetében, ekkor az MSZMP agitprop osztálya döntött, élén Nemes Dezső bácsival, de a zsűriben ült a rádió elnöke is.

megjelent a nemzeti jelleg, ezért sokat kapott a vezetésünk a Szovjetuniótól, Honeckertől, hogy Magyarországon nacionalizmus van. Hogy kilógunk a sorból. Tényleg kilógtunk, ezzel is, az új gazdasági mechanizmussal is. Kelltek a látványos dolgok. Egerben minden évben megrendeztük a *Hazafiság konferenciáját*. Nem állítom, hogy ez a hazafias érzés az egész pártot átjárta.

MC: Lehet, hogy rövid lesz a válasz: foglalkoztak a Szovjetunióban ragadt műkincsek kérdésével?

¶ Igen. Az volt az állásfoglalás, hogy fel kell deríteni, és ez Mravik Lászlónak már a minisztériumban feladata volt, a maga lehetőségei szerint szorgalmazta és képviselte ezt az ügyet. Ez persze a szigorúan bizalmas kategóriába tartozott.

MC: Voltak tárgyalások a magyar és a szovjet illetékesek között? Esetleg bele is lehetett tekinteni az iratokba, megnézni a műveket?

¶ Megtekinteni nem tudtuk, de beszélni lehetett róla. De ez már a nyolcvanas évek második fele. Az MNG-ben akkor nyílt meg a 20. századi állandó kiállítás. Mellesleg egész Magyarországon nagyon sokáig nem volt állandó 20. századi kiállítás. Rengeteg baj volt vele, szerencsére nem mi voltunk az igazi gazdái, hanem Csorba Gézáék, a minisztérium képzőművészeti osztálya. Egyszer csak kaptunk egy levelet egy fővárosi ügyvédtől, hogy az egyik arisztokratánk leszármazottja felismert egy képet, amelyik a család tulajdona volt, annak idején letétbe helyezték, és úgy tudták, hogy elvitték az oroszok. Ez volt az első ilyen ügy. Akkor utánanéztem, hogy a hetvenes évek közepén a minisztérium a pártközponttól kapott egy levelet, ami az elődömre, Gönyei Antalra lett kiszignálva, hogy a szovjet elvtársak tizenvalahány képet visszaadtak a magyar államnak. Az ezzel kapcsolatos levelezést megkerestem. Pogány elvtársnak szóltak, hogy a pártközpontban átveheti a műveket, lista mellékelve, de ne állítsa ki. Ez a levél az első nagy löket volt Mravik Lacinak. Tehát PÖG tudta, de Lóri már nem, hogy mit nem lehet kiállítani. Ez ennyire titkos dokumentum volt. Akkor a listára

sorban odaírtuk, hogy melyik mű kihez tartozik. Nem volt véletlen, hogy az ügyvéd jelentkezett, és küldte a fényképet a nagy szalonról, hogy az a kép ott lógott a falon.

MC: A pályáját az Országos Pedagógiai Múzeumban fejezte be. Miért éppen ott?

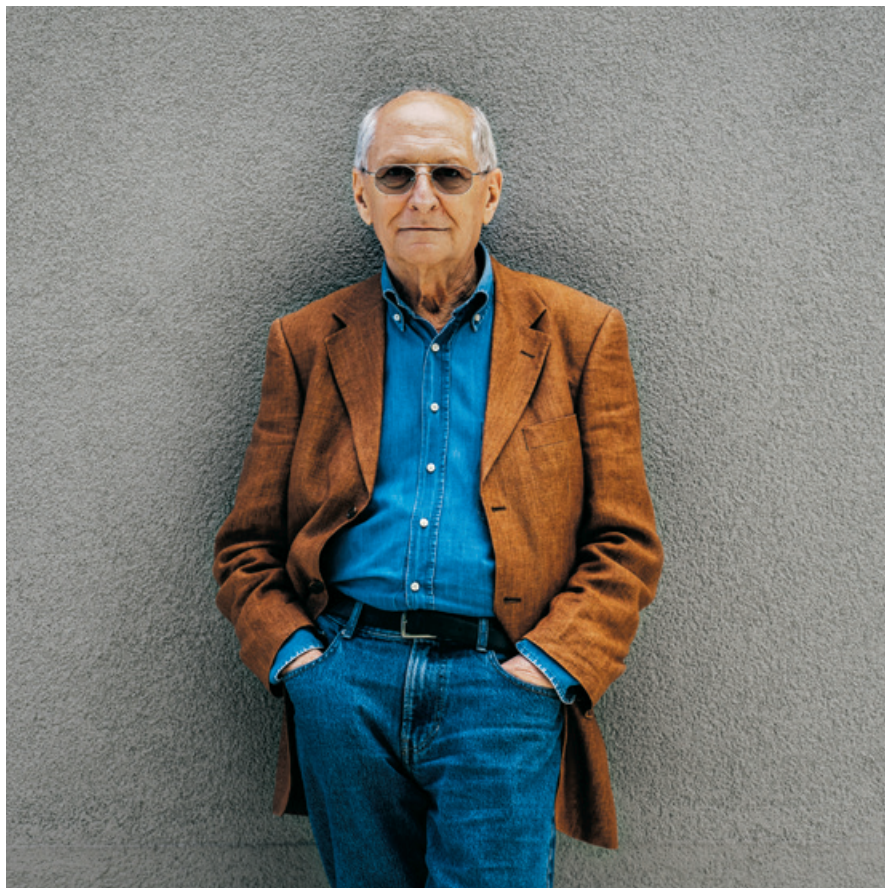
¶ A rendszerváltás után a tizedik miniszterem Andrásfalvy Bertalan volt, akit már régről ismertem, és abban a pozíciójában lehetősége lett volna engem azonnal elküldeni, de inkább megkérdezte, hogy milyen állást néztem ki magamnak. Azt hitte, valami jó zsírosat. Rám bízta, hogy hová mennék, én pedig arra gondoltam, hogy a pedagógusoknak nincs múzeumuk. Egy éjszaka alatt kitáláltam, előjött belőlem a néptanító, hiszen az iskolák tele vannak régi eszközökkel, és egyébként is: ezeréves a magyar iskola. Pannonhalma volt az első oktatási hely bizonyíthatóan, már 1986-ban Dávid Katalinnal együtt felkerestem Várszegi Asztrikot, aki akkor még perjel volt, hogy felújítjuk a kiállításukat, és rögtön szóltam is a KMI-nek, hogy ütemezzék be ezt a programot. Magammal vittem Mendele Ferencet is, a Műemlékfelügyelőség akkor igazgatóját, hogy ők pedig lássanak hozzá a kolostor műemléki felújításához. Ezért akartam múzeumot csinálni. Részben sikerült, de közel sem valósult meg, amit elterveztem. Az intézmény ma is működik, állítólag kiállítások is nyílnak, de meghívót nem küldenek. Szinte teljes múzeumi katalógus- és kiadványgyűjteményem volt a hatvanas évektől a nyolcvanas évek végéig, amit kaptam, soha nem dobtam ki, hiszen könyvtáros vagyok. Amikor az Országos Pedagógiai Múzeumban a „végső nyughelyemet” megkaptam, odaajándékoztam, hogy ezzel meg lehet alapozni egy múzeumi szakkönyvtárat, de olyan öt évvel ezelőtt a fülembé jutott, hogy a kiadványok még mindig ládákból állnak, kicsomagolatlanul, leltározatlanul. Az igazgatónak írtam, de hiába, nem érkezett válasz...

VILLANGÓ ISTVÁN (1940) a Heves megyei Kömlőn született. Egerben szerzett tanítói képesítést, ezt követően az ELTE Eötvös Kollégiumában tanult, könyvtár–magyar szakon. Két évig a tanszéki könyvtárban dolgozik, majd 1969-től 1972-ig a Központi Múzeumi Igazgatóság Propaganda és Népművelési Csoportjának vezetője. 1972-től a Művelődési Minisztériumban főelőadó, 1977-től két évig az Fővárosi Művelődési Ház igazgatója. 1979-től a rendszerváltásig a minisztérium Közgyűjteményi Főosztályának vezetője. 1991-től 2005-ig az Országos Pedagógiai Múzeum és Könyvtár c. múzeumigazgatója.

Willangó István megnyitja A Hazáért, Honvédelem
és hazafiság a művészetben című kiállítást
az Ernst Múzeumban (1988. május 6.)
A háttérben Méray Katalin, az intézmény igazgatója
Fotó: MII







Pohárnok Mihály
Szesztay Csanád felvétele

JANKÓ JUDIT

„A BEAVATKOZÁSI LEHETŐSÉGEKET KERESTEM”

BESZÉLGETÉS POHÁRNOK MIHÁLLYAL

A MODERN IPARMŰVÉSZET LÁTHATÓVÁ TÉTELÉNEK

KÍSÉRLETEIRŐL

TVannak karakterek, akiket új területek felfedezése izgat, és vannak, akik a múlt értékeinek megőrzésére teszik fel életüket. Pohárnok Mihály személye egyik kategóriába sem osztható be egyértelműen, pályája elején a modern magyar dizájn megteremtésén dolgozott, később ennek dokumentálásán fáradozott. Művészi alkotópályán indult, de az individualista út helyett rendszerszintű megoldásokban kezdett gondolkodni. Több mint negyven éve foglalkozik vizuális kultúrával, a hatvanas években a magyar dizájn elfogadottságát, a hetvenes években egy új szemlélet meghonosítását tűzte ki célul. Nevéhez fűződik vezetőként a legendás ipari formatervezési és környezetátalakítási kísérlet, a Házgyári Konyha Program, a nyolcvanas években pedig már a Design Center (Ipari Formatervezés Tájékoztató Központ) megszervezője, működtetője.

MC: Hogyan indult a pályája, mikor került kapcsolatba az iparművészettel és a dizájnnal?

¶ Eredetileg a Képzőművészeti Főiskola festő szakára készültem, de amikor néhány barátom által betekintést kaptam az ottani képzésbe, túlságosan akadémikusnak tűnt, így végül az Iparművészeti Főiskola díszítőfestő szakát választottam. Akkoriban Hincz Gyula volt a rektor, s különösen tetszett, hogy többféle régi murális technikát elevenítettek fel. Vonzott, hiszen úgy éreztem, ezek hatásosabb dolgok, szélesebb közönséghez szólhatok általuk. Tót Endre, aki azóta Endre Tot lett, osztálytársam és nagyon jó barátom volt, együtt kezdtünk festeni. Két évig intenzíven egy irányba mentünk, aztán harmadévben, amikor ő radikális formai kísérletekbe kezdett, rájöttem, már jobban érdekelnek a tárgykultúra, környezetkultúra, formakultúra kérdései, pontosabban mindezeknek a hiánya, hiszen a szocializmus mindennapjaiban rendre beleütköztem abba, ami nincs, az esztétikai élményt is nyújtó használható tárgyak fájó hiányába. Formatervező szak 1950 óta létezett az Iparművészeti Főiskolán, de nem formatervezői pályára vágytam, később sem foglalkoztam ilyesmivel, az érdekelt, miként fordulhat elő, hogy miközben magam is ismerek számos jó képességű, tehetséges tervezőt az országban, a termékek és tárgyak színvonala nagyon nincs ezzel szinkronban. Pazarlásnak éltem meg, hogy tömegével olyan tárgyak vesznek

körbe minket, amilyeneknek nem kéne létezniük, ellenben hiányoznak olyanok, amik ha mégis lennének, élhetőbb lenne a környezetünk. Negyedévben már szinte csak ez a problémakör foglalkoztatott, végzéskor már pontosan tudtam, nem maradok az ecset mellett.

MC: *Pályáját ha nem is festőként, de grafikusként kezdte, ez még mindig nem a dizájn.*

Merre kanyarodott az útja a diploma után?

¶ Már a főiskola alatt dolgoztam egy könyvkiadónak, könyvillusztrációkat készítettem, címlapokat terveztem, a diploma után pedig a Művészeti Alaphoz kerültem állományba, és két-három könyvkiadónak készítettem grafikai jellegű munkákat, később pedig elkezdtem a Magyar Televízióhoz dolgozni, de azt lényegében a megélhetés miatt. Időközben egy kollégám beajánlott képszerkesztőnek az idegen nyelvű kiadványokat megjelentető Corvina kiadóhoz, ahol aztán három évet töltöttem. Itt már előbukkantak a későbbi pályám és a türelmetlenségem jelei, oroszlánrészem volt a műszaki osztály átalakításában, amelynek révén létrejött egy általam szervezett és vezetett könyvművészeti csoport.

MC: *Jellemző önre egyébként is, hogy ahová kerül, ott átszervezi a helyet, megváltoztatja a kereteket?*

¶ Nem szükségszerűen, csak ha nagyon muszáj, vagy ha inspirációt kapok. A Corvinánál a szűk mozgástér motivált szükségszerűen változtatásra. A könyvek, projektek esetében az elindulásuk után másfél-két évvel később kellett illusztrátort keresnem, ez már nagyon kései fázis, ezért elkezdtem egyre előrébb hozni a beavatkozás pontját. Az utolsó évben már az ötlet első pillanatától, mielőtt kivitték az anyagot egy könyvvásárra, jellemzően Lipcsébe szondázni az érdeklődést (a Corvina főként külföldre gyártott), részt vettünk, akár én személyesen, akár egy munkatársam, a könyv kitalálásában. Érdekes munka volt, szívesen végeztem. Külön örömet okozott olyan művészekkel együttműködni, akik előtte nem dolgoztak kiadónak, friss szemléletet hoztak. Szisztegték is a szerkesztők Frey Krisztián vagy Kemény György felkérésekor. Jó kis műhely alakult ki, nem kell szégyellnem ma sem, de aztán mégis felálltam, mert nyugdíjba ment a műszaki gyártásért, kivitelezésért felelős műszaki vezető, és a helyébe érkező erős könyvművészeti tipográfiai tudással rendelkező, szívesebben dolgozott egyedül. A kettős hatalom sose jó, és addigra az én életem is újabb fordulatot vett, a dizájnmenedzsment ügy érdekesebbnek tűnt. Barátaimmal, köztük Borz Kováts Sándor formatervezővel, kis társaságunk szellemi motorjával éjszakába

nyúló hosszú beszélgetéseken taglaltuk, miként lehetne a szabadabb és magasabb minőségű tárgytervezésnek teret találni. Borz Kováts egy ideális iparművészeti iskola tervével diplomázott, már abba is nagyon erősen belevont, közösen találtuk ki, milyen iskolát kéne felállítani.

MC: *Akkoriban sokan kacérkodtak a disszidálás gondolatával? Ön hogy állt ehhez? A hiányok észlelése és a dizájn iránti érdeklődés miatt is kérdezem.*

¶ A nyolcvanas évek elején egy szövetségi meghívásra eljött Budapestre a ma már nemzetközileg ismert svájci sztárépítész, Mario Botta. Sétáltattuk, kísérettük a városban, egyszer egy ilyen sétán megállt a Duna-parton, és kísérői legnagyobb döbbenetére azt mondta: „Én annyira irigylem magukat. Svájc készen van, ellentétben Budapesttel, ahol rengeteg a feladat.” Valami hasonló motiváció volt bennem is, túl a családi vonatkozásokon. Természetesen körülnéztem külföldön, igyekeztem tanulni, de nem akartam elmenni. Még egyszer hangsúlyozom, nem voltam formatervező, nem is az elméleti kérdések izgattak, a direkt beavatkozási lehetőségeket kerestem, és azt láttam, erre inkább itt van a legnagyobb szükség és személyesen is több a lehetőségem, mint bárhol másutt. Megjegyzem, ez nem sokat változott, most is nagy szükség lenne ilyesmire, megkeresni a hatásos beavatkozási pontokat.

MC: *Az 1972 és 1975 közti zajlott Házgyári Konyha Program már egy ilyen beavatkozás volt?*

¶ A konyhaprogram ugyanarról a gondolatról szólt, mint a megelőző akcióink, nevezetesen mintát adni és igényt generálni a közönség és az ipari vezetők felé egyaránt, de nem a semmiből jött. Amikor 1970-ben a Corvinából eljöttem, Kováts Borz barátommal azon töprengtünk, miként lehetne az új szellemiségű tervezésnek, amit ő is képviselt, teret találni. Az Iparművészeti Vállalat forgalmazta ugyan egyedi tervezők munkáit, de ezzel két alapvető gond is volt: a nyugat-európai trendekre kacsingató termékek borzasztó furcsán érezték magukat a kis kalapált ékszerek, kerámiatálacskák között, másrészt az egyedi tárgyak megfizethetetlennek bizonyultak épp azok számára, akiknek készültek, tehát hamar kiderült, hogy ipari sorozatgyártásra lenne szükség. Készítettünk egy beadványt Szilárd Györgynek, a Művészeti Alap akkori igazgatójának *Fiatalkok tárgyfóruma* címmel, ő a személyes találkozáskor megígérte, hogy átbeszéli az Iparművészeti Vállalat igazgatójával, van-e mód arra, hogy új környezetben mutassák be a tárgyakat. Mindenesetre várjuk meg, amíg jelentkezik, addig ne csináljunk semmit. Ez idáig nem jelentkezett, s most, hogy már meghalt,

A Design Center munkatársai az intézmény létesítésének tizedik évfordulóján, 1987. őszén, a Gerlóczy utcai bemutatóterem bejáratánál: Tamás Mihály, Nagy Szidónia, Pohárnok Mihály, Vantssa Lászlóné, Szentpáli Éva, Németh Gábor, Gaul Emil, Preisich Amikó, Szűcs Sarolta, Csizmadia Éva, Tátos Katalin, Borsos Klára

Fotó: DC Archivvum



A Design Center Gerlőczy utcai bemutatótermének Terített asztal című kiállítása 1980. márciusában. Előszörben egy finn, egy német és egy magyar termékekből komponált együttes

Fotó: DC Archivum



azt gondolom, nem is fog. Nem akartak ezzel foglalkozni, macera és feszültség lett volna belőle. Bennünk viszont egyre jobban megerősödött, hogy legalább be kéne mutatni egy kiállítás keretében, mi az, amin gondolkodunk. Láthatóvá szeretnénk volna tenni a modern iparművészetet, másfajta megközelítésben bemutatni, mint az akkor uralkodó hazai irányzatok. A mi szemléletünk probléma- és funkcióközpontú volt a művészethez való dörgölözés helyett.

MC: *Említette már, hogy nem az elmélet érdekl, de azért ez mégis definiálási kérdés, hogy mi a dizájn, mi az iparművészet, mi a művészet.*

¶ A hatvanas–hetvenes években ez nagyon aktuális és egyre megkerülhetlenebb kérdéskör volt. A Múcsarnok 1972-es *Edénykultúra* kiállítása után, amelyen a díszműárutól kezdve minden volt, Soltész György kollégám csalódottságának adott hangot, és felvetette, csináljunk egy másikat, ami a dizájnról szól, a problémából kiinduló szisztematikus tervezés alapján. Én a szakmai továbbképző jelleget hangsúlyoztam, beszéljünk arról, hogy nem a szerszám- és gépipari formatervező a dizájn, hanem mindenki, aki környezetalakítással, tárgyformálással foglalkozik, mert ez nem tűnt akkor olyan evidenciának. Iránymutatásként a zászlóbontás szándékával rendeztük meg a Fészek Művészklubban a *Tíz kísérlet* című kiállítást. Borz Kováts Sándor lámpáival, Blazsek Gyöngyvér papírbútoraival, Soltész György, Jahoda Maya, Horváth László, Semsey Gabriella, Minya Mária, Szekeres Károly használati tárgyaival, erős szemléletbeli hasonlósággal. Meglepően nagy sikere volt ennek a tárlatnak, a sajtóban is és a közönség körében is visszhangra talált a magyar ipari formatervezés megteremtésének gondolata. Jót tett nekünk a siker, mert addigra már megtapasztaltuk igazán jó intellektusú mérnökemberek áttörhetetlen ellenállását, valamint a közönség elutasítását a luxus vagy művészet kategóriájába sorolt tárgyak esetében.

Bennünk viszont egyre jobban megerősödött, hogy legalább be kéne mutatni egy kiállítás keretében, mi az, amin gondolkodunk. Láthatóvá szeretnénk volna tenni a modern iparművészetet, másfajta megközelítésben bemutatni, mint az akkor uralkodó hazai irányzatok. A mi szemléletünk probléma és funkcióközpontú volt a művészethez való dörgölözés helyett.

MC: *Térjünk vissza a Házgyári Konyha Programra (amelyet egyébként 2015 márciusában a MOME Inspiráló Dizájnelmélet csapata egy kiállítás és egy workshop keretében feldolgozott a Ponton Galériában – a szerk.), röviden foglaljuk össze, milyen motivációkkal vágtak bele a munkába. Nemcsak létező kutatási eredményeket használtak fel, hanem maguk is végeztek előtanulmányokat. Ezekből milyen következtetéseket vontak le?*

¶ A hetvenes évek elején az ipari tervezők között végzett a minisztérium egy felmérést, amelyből az derült ki, hogy az üzemi tervezők kilencven százalékának reménytelen a helyzete. A gyáron belül a legtöbb esetben legyintettek rá, majd elhelyezték a „művész urat” egy félreeső hátsó szobába, és felhívták a figyelmét arra, hogy a fejlesztési ügyek helyett a május elsejei dekorációval kellene foglalkoznia. A tervezés egyébíránt is az esetek döntő részében gyáron kívül zajlott, az ipari emberek meggyőződése szerint a főiskolát végzett művészelkek nem értenek a technológiához, nem kezelték őket érdemi partnerként. A gépipari formatervezés szakon végzettek más helyzetben voltak, ők szabadúszóként próbálták munkához jutni, fel sem merült, hogy vállalatok alkalmazzák őket. Úgy igyekeztek munkához jutni, hogy telefonon hívogatták a gyárat, s ha sikerült, az elkészült anyagokat az Iparművészeti Tanács zsűrizte, így államosították a tervező és a gyár között kialakult magánkapcsolatot. Ezen a módon elég sok gépipari termék született a hetvenes években. Sok múltott az emberi tényezőről, de a központból érkező törzsszámokba nem volt beleszólása egy tervezőnek sem, pedig az általunk képviselt szemlélet szerint szükséges egy mélyebb részvétel a folyamatokban. Erre gondoltunk a konyhaprogram meghirdetésekor. Kiválasztottunk egy valódi problémakört, és körbejártuk, mert a tapasztalatok alapján kell eljutni a tárgyalkotásig és kidolgozni a gyártás lehetőségeit. Sőt a fogyasztói visszajelzést is elengedhetetlennek tartottuk, az esetleges hibákat pedig kijavítandónak. Természetes volt, hogy rendszerben gondolkodunk, nem pedig egyes tárgyokban. Végig bevontuk a nyilvánosságot, pontokba szedtük, mire fókuszálunk, és vártuk a reflexiókat. Nagy tragédia volt, hogy alig indultunk el, az egyik legfontosabb alkotónk, Borz Kovács Sándor meghalt, de a szellemisége ott maradt. Én vettem át a vezetést Soltész György segítségével, számos tervező szorosán részt vett a munkában. Szándékunk szerint a lakótelepen lakók életminőségén kívántuk javítani: akkoriban jelent meg az új, tizenhat éves lakásépítési terv, irányszámaiban egymillió új lakással, tehát eldőlt, házgyárat vesznek, és nem az óbudai kísérleti lakótelep vonalát viszik tovább, hiszen téglalapítványú lakásokkal vagy kis házgyári panelekkel ezt a volument nem lehet teljesíteni. Már megjelent ez-az a lakótelepi életformáról, hozzáfértünk

kutatásokhoz, Szelényi–Konrád könyvéhez, és magunk is végeztünk felméréseket az újjalotai lakótelepen. A lakótelepi konyhákat nem étkezésre szánták, a szocialista munkás házon kívül eszik, a mirelit, a félkész étel volt a rögeszme, nem kell a konyhában főzni. Persze emögött a terek szűkítésének eszméje is állt, hogy minél több lakást lehessen építeni. Felméréseink azt mutatták, hogy az emberek a két világháború közötti nagypolgárságéra emlékeztető étkészletekkel, konyhafelszerelési tárgyakkal költöznek be ezekbe a lakásokba, mi pedig arra gondoltunk, hogy ha ideillő tárgyakat hoznánk létre, sokat lehetne javítani a szűkössegen. 1972-ben kezdtük el a munkát, fél év múlva mutattuk be az első dokumentációt: elemzéseket, szakanyagokat, a statisztikai hivatal jelentéseit, saját kutatásainkat a háztartások fogyasztási szokásairól, tehát a tervezési feltételrendszert, és készítettünk egy folyamatábrát. Várakozáson felül jól sikerült a konzultáció az iparvállalatok vezetőivel, kiírták a tervpályázatokat. 1975-ben a BNV-n mutattuk be, meddig jutottunk, elég komoly kollektív gyűlt össze, részben a piacon kapható termékekből, részben új prototípusokból. Ez volt a csúcspont, aztán a program sajnos leállt.

MC: *Ön viszont egy Design Center létrehozására és vezetésére kapott felkérést.*

¶ Régóta törekedtünk rá, hogy az Iparművészeti Tanács helyett egy másik szervezet jöjjön létre, Fock Jenő segítségével elértük, hogy párthatározat foglalkozzon az iparművészet, valamint a formatervezés népgazdasági szerepével. A döntés értelmében a megszűnő Iparművészeti Tanács helyébe a Formatervezési Tanács lépett, és létrejött egy Design Center, ennek a működtetésével, feladatkörének pontosításával bíztak meg. Ismertem néhány ilyen intézményt a világban, hamar világhossá vált, egyik minta sem alkalmazható szolgáiban. Az angol gyakorlat szerint az Ipari Tanácsban ipari emberek ülnek, ők döntenek gyártásról, tervfoglalásról, de fenntartanak egy Design Centert, amely a szerepe szerint a nyilvánosság felé fordul kiállításokkal, kiadványokkal, és népszerűsíti a tárgykultúrát, a szemléletet, ami úgy kezdődik, hogy nem mindegy, milyen tárgyak vesznek körül, és ami úgy folytatódik, hogy felelősebben fordulunk a környezetünk felé. Tőlük ered az általunk is átvett *Kiváló Áruk Fóruma* címke is. Sikerült a Gerlóczy utcában megszerezni egy helyiséget kiállítóteremnek, 1980-tól kezdődően folyamatosan kamarakiállításokat rendeztünk, bemutattuk a formatervezési díjas tárgyakat, gondot fordítottunk a sajtóval való kapcsolattartásra, pályázatokat írtunk ki a kamarai szervezetekkel közösen, összeraktunk egy oktatási programot általános iskolák számára. Így érkeztünk el 1990-ig, amikor a rendszerváltás során született döntés értelmében a központi gazdaságirányítás

szerveit felváltották a területileg illetékes kamarák, a régi kamara intézményei megszűntek. A Design Center jogutód nélkül jutott erre a sorsra, a helyiségre rögtön lecsapott valaki, az alkalmazottakat elküldték. Amit addig összeraktunk, a tervezők adatbázisa, szakmai könyvtár, eszmei értéket is képviselt, és úgy gondoltam, eljött a piacgazdaság, ez az a pillanat, amikor szükség lesz ránk. Alapítottunk egy kft.-t, átköltöztünk egy másik helyiségbe, és elkezdődött egy tíz évig tartó átmeneti időszak: némi igény mutatkozott arculattervezésre, időnként formatervezési feladatokra, de 2000 körül már világhosszá vált, a magyar gazdaságban nem a várt folyamatok indultak be a rendszerváltás után. Nem-hogy elmaradt a fellendülés, hanem villámgyorsan bedőlt az egész feldolgozóipar, egymás után szűntek meg a nyolcvanas években prosperáló, már-már kis kultúrákká váló területek, mint az orvosműszer-gyártás, a bútoripar, a textilipar bizonyos területei. Ma is úgy vélem, ezek fejlődését látva a nyolcvanas években nem gondolhattunk mást a rendszerváltáskor, mint hogy ezek most felvirágoznak, és nagygyá nőnek.

Sok múlt az emberi tényezőn, de a központból érkező törzsszámokba nem volt beleszólása egy tervezőnek sem, pedig az általunk képviselt szemlélet szerint szükséges egy mélyebb részvétel a folyamatokban. Erre gondoltunk a konyhaprogram meghirdetésekor. Kiválasztottunk egy valódi problémakört és körbejártuk, mert a tapasztalatok alapján kell eljutni a tárgyaláshoz és kidolgozni a gyártás lehetőségeit.

MC: *Úgy látom, pályája elején a magyar dizájn megteremtésén dolgozott, később pedig a dokumentálásán.*

¶ Nem így van pontosan. A kamarai Design Center vezetőjeként munkatársaimmal együtt igyekeztünk mindent összeszedni arról, ami a szakmánkhoz kell, de az igaz, hogy megrémített, amikor azt láttam, hogy tizenévvvel azelőtti tárgyakról kibogozhatatlan, ki tervezte, pontosan mikor, miért, noha milliószámra kerültek forgalomba. Megijedtem, hogy a szemünk láttára pusztulnak el ipartörténeti és dizájtörténeti emlékek. Még a rendszerváltás előtt kezdtük el a gyűjtést a háború utáni időszak tárgykultúrájáról, ebből kerekedett ki 1985-ben az Ernst Múzeum *Örökség. Tárgy- és környezetkultúra Magyarországon 1945–1985* című

kiállítása, katalógust is kiadtunk hozzá nyolcszáz képpel. A Design Center dokumentációs szándéka tetten érhető abban is, hogy 1976-tól kezdődően összeírtunk egy tervező-nyilvántartást életrajzzal és referenciamunkákkal, ha rajtunk keresztül keresett valaki tervezőt, mindig hármat ajánlottunk: egy nagymestert, egy megbízható szakembert és egy fiatal. 1980-tól az összes formatervezési díjat nyert terméket és oklevelet lefotóztuk, két diaszorozatot készítettünk, az egyiket én őrzöm, a másikat átadtam a Formatervezési Tanácsnak, ez az ipartörténeti és formatervezési emlékanyag szerencsére felkerült az internetre azóta, sőt az új tanács folytatja ezt a gyakorlatot, tehát lényegében harmincöt éve gyűlik az anyag, érdekes metszetet adva a magyar tárgyi kultúráról. Az Örökség-kiállítás idején az Iparművészeti Múzeum főigazgatói tisztét Rózsa Gyula töltötte be, akivel jó kapcsolatot ápoltam, és jeleztem neki, itt a lehetőség a magyar dizájn számára fontos tárgyakat kedvező áron megszerezni a múzeum számára, sőt összeállítottam egy hatvan tárgyat tartalmazó ajánlólistát, hogy minek lenne múzeumban a helye. Úgy tudom, oda is kerültek, de soha nem ellenőriztem. Az Iparművészeti Múzeumnak már korábban is ajánlottam tárgyakat: 1975-ben a konyhaprogram idején azokból a tárgyakból, amelyeket a BNV-n kiállítottunk és újdonságnak számítottak, kértem még egy sorozatot a gyáraktól, és odaadtam a múzeumnak. Évekkel később szomorúan láttam, milyen jó hamutartó lett a poharából. Vagy amikor német nivódíjas termékek kiállítása volt nálunk, ét-készletekkel, Krupp-kávéfőzővel, és felajánlották a Design Centernek, én továbbítottam a múzeum felé, hiszen nekünk nem volt gyűjteményünk. Befogadták, ám később többnyire kiselejtezték a tárgyakat, mert nekik a profiljuk szerint a 19. század a fontos.

MC: Elérkeztünk ahhoz az aktuális kérdéshez, amelyről 2015 végén kormánydöntés született, hogy az Iparművészeti Múzeum felújítása során kibővül, és 2018-tól valamilyen formában kortárs műveket is gyűjt majd, tehát nem egy új, önálló Dizájn Múzeum alapítása mellett döntöttek. Erről hogyan vélekedik?

¶ Van nálam egy tanulmány a hetvenes évekből, Rubik Ernő és Ernyey Gyula koncepciója egy múzeumi modern gyűjtemény létrehozására, de magam is írtam néhányat a témakörben, s legutóbb, ha jól tudom, a Formatervezési Tanácsot is felügyelő Szabadalmi Hivatal készítettett egy komoly munkát számos szakértő bevonásával. Szóval volt erről gondolkodás, de még sincs kidolgozott tervezet. Amikor kiírták a tervpályázatot az Iparművészeti Múzeum bővítésére, arról volt szó, hogy a Hőgyes Endre utcai oldalon épülő új szárnyban kaphat helyet a dizájn gyűjtemény. Aztán csönd, majd úgy találkoztam a problémával újra, hogy

tavaly év végén a Metropol Egyetem szervezésében meghívtak egy vitára, ahol részt vett az a művészettörténész is, akit a múzeum a modern gyűjtemény elindításával és kezelésével bízott meg, és ott jelentették be, hogy a kormány döntése értelmében elindul az Iparművészeti Múzeum felújítása. A vitán kiderült, egyáltalán nincs kidolgozott koncepció például arra, hogy mit is gyűjtünk. Tárgyakat? Kizárólag magyar vagy nemzetközi anyagot is? Mit kezdünk az új digitális világgal? Akkor este nem jutottunk messzire, de véleményem szerint alapvető lenne ezeket a kérdéseket megválaszolni. Egyáltalán nem vagyok abban biztos, hogy az Iparművészeti Múzeumot kell a modern dizájn gyűjtőhelyévé tenni. A múzeum Európában is számottevő gyűjteményeit nem feltétlenül kell megerősítenie és teljesen más struktúrában ráépíteni valami mást. Ez a múzeum évszázados tradíció alapján, anyagok és mesterségek szerint gyűjt, anyagát ki lehet bővíteni a 20. században egy meghatározott pontig, például a második világháborúig, és egy másik helyen el lehetne kezdeni egy új programot, ahol nem kell összefésülni a koncepciót török szőnyegekkel és Tiffany-lámpákkal. Nem tartom gondnak, ha átfedés keletkezik két gyűjtemény között, de szerencsésebbnek tartanám egy új, a 20. század közepétől induló Dizájn Múzeum létrejöttét. Reálisabb lenne megengedni, hogy ne egy intézményben, hanem párhuzamosan fusson a gyűjtés. Ha az Iparművészeti Múzeum keretében egy külön szárnyban valósul meg, akkor sok múlik az emberi tényezőkön és azon, hogy mennyire tud az új gyűjtemény autonómiát kapni.

POHÁRNOK MIHÁLY (1939) 1964-ben diplomázott a Magyar Iparművészeti Főiskolán. 1966-tól 1969-ig a Corvina Kiadó művészeti tanácsadója. 1972 és 1975 között a *Házgyári Konyha Program* néven futó környezettervezési kísérlet vezetője. 1975-től a budapesti Design Center vezetőjeként számos hazai és külföldi kiállítás, szakmai szeminárium, tervezési pályázat, dizájn információs kiadvány, televíziós program megvalósításában vett részt. 1991 és 2002 közt a Design Center Kft. ügyvezetője, formatervezési programok szervezésével és szakmai irányításával foglalkozik. Az *Ipari Forma* folyóirat alapítója, 1983 és 1989 között a szerkesztőbizottság elnöke. 1983 és 1992 között, majd 2001 óta ismét a Magyar Iparművészeti Egyetem tanára, 1992-től a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is tanít. 1977-től az Ipari Formatervezési és Ergonómiai Tanács, 1991-től a Magyar Mozgókép Közalapítvány kuratóriumának, 1996-tól a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ kuratóriumának a tagja. 1995 és 2000 között a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány kuratóriumának alelnöke volt.



Klaus Albrecht Schröder
Forrás: Albertina

EMŐD PÉTER

KÖZÖNSÉGSIKER ÉS TUDOMÁNYOS IGÉNYESSÉG

BÉCSI BESZÉLGETÉS KLAUS ALBRECHT SCHRÖDERREL,
AZ ALBERTINA IGAZGATÓJÁVAL

TAz Albertina nemzetközi mércével is kiemelkedő minőségű tárlatai – az interjú időpontjában éppen az orosz avantgárd művészetnek szentelt nagyszabású kiállítás – vagy a Szépművészeti Múzeummal kialakított kitűnő együttműködés mindig jó ürügyül szolgálnak egy beszélgetéshez Klaus Albrecht Schröderrel. Ezúttal többek között egy hosszú múzeumi pályafutás tapasztalatairól, az Albertina újrapozicionálásáról, a közönségsiker és a tudományos igényesség viszonyáról, a múzeumok és a műgyűjtők közötti kapcsolatokról esett szó.

MC: *Már az Albertina élére történt kinevezése előtt is fontos funkciókat töltött be kulturális, múzeumi területen. Mennyire segítették ezek a tapasztalatok abban, hogy sikeres legyen mostani feladatkörében is?*

¶ Visszatekintve talán tényleg úgy tűnhet, korábbi pályám tudatos felkészülés volt jelenlegi feladatomra, a valóságban persze ez jóval spontánabban alakult. Tény, hogy csupa olyan területen tevékenykedtem, amelyek mélyreható ismerete nagyon megkönnyíti egy múzeumigazgató életét. Dolgoztam például a sajtóban, Bécs város polgármesteri hivatalában, részt vettem múzeumok létrehozásában és irányításában, megismerkedtem a köz- és a magángyűjtemények sajátosságaival, rengeteg menedzseri tapasztalatra tettem szert, és széles körű kapcsolatrendszer építettem ki. Minderre igencsak szükségem volt, hiszen amikor átvettem az Albertina irányítását, az intézmény éppen történetének legsúlyosabb válságát élte át, évi hét-tizenegyezer látogatóval, hatvan munkatárssal és olyan szervezeti struktúrával, amely nem tette lehetővé a magas színvonalú szakmai munkát. A Leopold Múzeum alapításának tanulságai például sokat segítettek, amikor elhatároztuk az Albertina bővítését. A Kunstforum Wien létrehozása során a teljes személyi állományt magam építettem fel, így aztán a kurátortól a takarítónőig, a könyvelőtől a biztonsági embereig, a shopmenedzsertől a tűzvédelmi felelősig minden munkakört pontosan ismerek, ezért nem okozott gondot az Albertinában sem egy olyan organigram megalkotása, ami lehetővé teszi az intézmény professzionális menedzselését. Az Albertinával kapcsolatban az első perctől nyilvánvaló volt számomra, hogy a múzeum

újrapozicionálása csak akkor sikerülhet, ha jelentősen bővíteni tudjuk a kiállítóteret – kétezerről húszezer négyzetméterre. Ez nem volt egyszerű lecke, hiszen többek között kilenc korábbi bérlővel kellett egyezsége jutni arról, hogy az épületben bérelt traktusaikat adják át a múzeumnak. Nagyon hasznosnak bizonyultak azok a tapasztalatok is, amelyeket az akkoriban második legnagyobb osztrák bank, a Länderbank marketingbizottságának tagjaként gyűjtöttem. Itt tettem szert egy nagyvállalat sikeres marketingstratégiájának kialakításához szükséges tudásra, a célcsoport-orientált gondolkodástól kezdve a brandingig.

¶ De mindebből ne vonja le azt a következtetést, hogy talán egy építész, egy marketingmenedzser vagy egy pénzügyi szakember sikeresebb lehetne az enyémhez hasonló funkciókban mint egy művészettörténész. Nekem nagyon határozottan az a véleményem, hogy egy nagy múzeumot olyan embernek kell vezetnie, aki elsősorban művészettörténeti téren számít szakembernek, hiszen a „vizionárius” elképzelések, azok a döntések, hogy milyen irányban haladjon a múzeum, csak ebből a szakmai kompetenciából kiindulva születhetnek meg. Minden más említett terület ismerete is fontos, de ezt hozzá lehet tanulni.

MC: *Ön csaknem tizenhét éve irányítja az Albertinát, és remélem, nem veszi rossz néven a kérdést: mekkora időtartam tekinthető – mindkét fél érdekeit figyelembe véve – optimálisnak egy ilyen funkcióban?*

¶ Úgy gondolom, egy ilyen nagyságrendű múzeum élén egy vezetőnek tíz-tizenöt évre van szüksége ahhoz, hogy megvalósíthassa az elképzeléseit. Egy tankerhez szoktam hasonlítani magunkat, amivel nem lehet a kormánykereket hirtelen mozdulatokkal rángatva manőverezni. Érdekes, hogy vannak olyan országok, ahol a jogi szabályozás nem teszi lehetővé, hogy valaki ennyi időt töltsön el egy közgyűjtemény élén. Jó ideje persze sok mindenbe nem kell már közvetlenül belenyúlnom; ha most valamilyen okból több hónapra el kellene szakadnom az Albertinától, ez a külvilág számára már nem is lenne érzékelhető. A munka ennyi év után sem válik unalmassá, a rutinmegoldások alkalmazásának veszélye azonban kétségtelenül fennáll. A legjobb védekezés ez ellen új kihívások keresése, s ilyeneket általában nem nehéz találni – jelenleg is foglalkoztat bennünket például új kiállítóhelyek vagy egyes jelentős gyűjtemények átvétele. E tervek némelyike még jelenlegi szerződéselem lejártá, 2019 vége előtt megvalósulhat. Azt persze nem állítom, hogy soha nem vetődött fel bennem a váltás gondolata, és olyankor, amikor külföldről – például Németországból, Svájc-ból, Hollandiából – neves múzeumok élére kaptam felkérést, nem is térhettem ki a kérdés elől. De alapvetően hűségese típus vagyok, szeretem a stabilitást az életemben.

Amikor döntenem kellett, mindig arra jutottam, hogy vannak még itt olyan projektek, amelyeknek a megvalósítását végig kell vinnem. Arról nem is beszélve, hogy az Albertina elmúlt másfél évtizedében annyi dinamika volt és van, hogy az akár többszöri állásváltoztatással is felér...

MC: *Mit írnak elő a múzeumi vezetők kinevezésére vonatkozó jogszabályok Ausztriában?*

¶ A közgyűjtemények első számú vezetőinek kinevezése határozott időre, öt évre szól, ennek lejárta után viszont tetszőleges számú alkalommal újra lehet pályázni. Amíg tehát mindkét fél akarja, nincs akadálya a hosszabbításnak, én már a negyedik ciklusomat töltöm.

MC: *Mára már rég elcsitulak ön körül a hullámok, de emlékszem, működésének első éveit szenvedélyes viták kísérték.*

¶ Ez igaz, de a kritika többnyire csak a sajtó részéről jelentkezett. És merem remélni, hogy nem azért csendesedett el, mert megfogalmazói belefáradtak a hadakozásba, hanem azért, mert belátták, hogy az élet engem igazolt. Főként az Albertina átépítésének néhány eleme volt túske egyesek szemében, mindenekelőtt az a Hans Hollein által tervezett, hatvannégy méter hosszú „lebegő tető”, ami a bejárathoz vezető mozgólépcső fölé nyúlik ki. Ez a tető ma már tizenkét éves és időközben egyértelműen az Albertina jelképévé vált; olyan vizuális elem, amit világszerte az intézménnyel azonosítanak. Annak idején még aláírásgyűjtés is indult ellene, de nekem meggyőződésem volt, hogy az Albertina belső megújítására, átalakítására egy „ütős” külső jellel is fel kell hívnunk a figyelmet. Ha ez a tető állami pénzekből épült volna, valószínűleg le kellett volna állnunk a munkálatokkal, a politika meghajolt volna egy tiltakozó levél néhány ezer aláírójának akarata előtt. Mi azonban teljes egészében magánforrásokból finanszíroztuk ezt a projektet, így meg is tudtuk valósítani. Azt talán fölösleges is mondanom, hogy közben minden ide vonatkozó jogszabályt betartottunk, beleértve a műemlékvédelmi törvényt is. Ugyanígy indokoltnak bizonyult az új kiállítóterek létrehozása is; mára már ismét ott tartunk, hogy túl kevés a hely, miközben egy évtizede többen még attól tartottak, hogy nem lesz mivel megtölteni a termeket...

MC: *Többen bírálták kiállítási politikáját is, mondván, a blockbusterek miatt háttérbe szorul a tudományos kutatómunka...*

¶ Hadd kezdjem azzal, hogy engem borzasztóan zavar a blockbusternek, ennek a rossz történelmi emlékeket ébresztő, a náci tömegbombázásokra használt kifejezésnek a legújabb kori újjászületése a nagy közönségsikerű megarendezvények szinonimájaként. Feltételezem, hogy ma már sokan nem is ismerik a szó eredeti jelentését. Az pedig szintén bosszant, hogy a tudományos igényesség és a közönségsikerre való törekvés sokak szerint kölcsönösen kizárja egymást. A kutatómunka mélysége és a látogatottság nem fordítottan arányos egymással; egy látványos, tömegeket vonzó kiállításnak is lehet – ha nem is feltétlenül van – komoly tudományos hozadéka, és egy szűk réteghez szóló kamaratárlat gyér látogatottságából sem következik, hogy biztosan komoly kutatások állnak mögötte. A mi legnagyobb tárlataink, egy Van Gogh-, Picasso- vagy Miró-kiállítás mögött öt-hat évnyi kutatómunka áll, amiben a teljes saját stábunk mellett rengeteg külső szakember is részt vesz; a kiállításokat számos szakmai rendezvény kíséri, a katalógusokban friss tanulmányokat publikálunk.

¶ Egyébként, mivel gyűjteményünk fő profilját közismerten a grafika, a papíralapú munkák jelentik, azok érzékenysége miatt szándékainktól függetlenül is rá vagyunk kényszerülve arra, hogy időszaki kiállításokban gondolkodjunk. Az általam létrehozott, majd vezetett Kunstforum Wien volt Bécsben az első olyan hely, ami a modern és a kortárs művészet nagynevű mestereit felvonultató, igazán gazdag időszaki tárlatkínálattal hívta fel magára a figyelmet, így számomra az Albertina adottságaiból fakadó kényszer nem jelentett újdonságot. Időközben egyébként tartós letétként szert tettünk egy állandó jelleggel is bemutatható kollekciónak, a Batliner-gyűjteményre, amely ötszáz darabos állományával a klasszikus modern európai művészet egyik legjelentősebb magángyűjteménye, benne a grafikák mellett számos festménnyel. Az évek során százezer darabosra duzzadt az 1999-ben alapított fotógyűjteményünk is, ami az ötvenezer rajzot és akvarellt, valamint kilencszázezer sokszorosított grafikát számláló fő kollekciónk és az említett Batliner-gyűjtemény mellett harmadik pillérünket képezi, és létjogosultságát ma már senki sem kérdőjelezi meg. Ismétlem: a kritika nem azért halt el, mert bírálóink hozzászórtak hibáinkhoz, hanem azért, mert az élet döntéseink helyességét igazolta.

MC: *Hol jelölhető ki az Albertina helye Bécs múzeumi szcénájában?*

¶ Nyilvánvaló, hogy a mi rangunkat is alapvetően gyűjteményünk és időszaki kiállításaink minősége determinálja, de nekünk van egy egyedülálló helyzeti előnyünk: egyszerre, együtt tudunk kínálni egy minden mai követelménynek eleget tevő, korszerű kiállítási infrastruktúrát és épületünk eredeti formájában

gondosan helyreállított, letűnt korok hangulatát megidéző, „történelemillatú” régi traktusát. Ezt a helyzeti előnyt természetesen igyekszünk is a lehető legjobban kiaknázni. Kiállítási programunkról is úgy gondolom, hogy még mindig a legambiciózusabb a városban – éves szinten tizenkét időszaki tárlatot rendezünk –, bár tény, hogy az utóbbi években a Belvedere is mind nívósabb és sokszínűbb programmal jelentkezik.

MC: *Bécs „múzeumsűrűsége” világviszonylatban a legmagasabbak közé tartozik, s ugyanez mondható el a nemzetközi érdeklődésre számot tartó kiállítások számáról is. Ez inkább hátrány vagy előny az önök számára?*

¶ Egyértelműen előny, bár tudom, hogy ezt a nézetet nem feltétlenül osztja minden kollégám. Bécs azon kevés város közé tartozik, ahová nyugodtan el lehet utazni úgy is, hogy az ember nem nézi meg előre a múzeumok programját: bármikor garantáltan talál világszínvonalú kiállításokat. Ez a tény nagy szerepet játszik abban, hogy az idegenforgalom, azon belül a látogatóink hatvanöt százalékát biztosító kulturális turizmus rendkívül élénk, azaz a torta nagy, és bár a kemény konkurencia miatt ebből csak egy szerényebb szeletet tudunk kihalásítani annál, amit egy gyenge kínálat esetén kapnánk, ám a nagyobb tortából ez a kisebb szelet is jóval többet ér, mint egy kis torta nagy szelete vagy akár egésze. Csak nagyon halkán jegyzem meg, hogy az önök Szépművészeti Múzeuma is jóval nagyobb látogatószámot tudna produkálni az egyébként igen figyelemre méltó jelenleginél, pontosabban a zárás előttinél, ha lenne Budapestnek négy-öt további, hasonló vonzerővel bíró múzeuma.

MC: *Ez a speciális helyzet azért nyilván megkívánja, hogy jelentős eszközöket fordítsanak a múzeum promóciójára, a kiállítások népszerűsítésére. Úgy tudom, számos nemzetközi idegenforgalmi vásáron is saját standdal vesznek részt.*

¶ Igen, korábban valóban ez volt a gyakorlatunk, de nem biztos, hogy ugyanígy folytatjuk. Egyrészt, mint említettem, nem az a fő feladatunk, hogy elhozzuk a látogatókat Bécsbe, hanem az, hogy megnyerjük őket magunknak, amikor már itt vannak. Másrészt a vásárok az utazási irodák koncentrált jelenléte miatt elsősorban azoknak az intézményeknek lehetnek fontosak, amelyekben magas a csoportos látogatók aránya – Bécsben ilyen például a schönbrunni kastély vagy a Hofburg. Az Albertina előtt viszont alig lát buszokat, a múzeumba csoportosan bevezényelt turistákat. A mi látogatóink zöme – természetesen a helyiek mellett – egyéni utazó.

MC: *Az ő figyelmüket hogyan hívják fel magukra?*

¶ Az utcán és ehhez a legfontosabb eszköz a plakát. A többség csak itt dönt arról, melyik kiállításra megy el a sok közül, ezért itt kell minden eszközt bevetnünk, hogy mellettünk tegyék le a voksukat. Ezt persze mások is tudják; kevés városban lát annyi kiállítási plakátot, mint Bécsben, de azt hiszem, ebben mi tényleg jók vagyunk.

MC: *Mennyi pénzből gazdálkodnak, és mik a költségvetésük fő forrásai?*

¶ Mérlegfőösszegünk ötvenkét millió euró körül alakul, költségvetési támogatásunk mintegy 7,7 millió eurót tesz ki. Ez a nagyságrend évek óta nagyjából változatlan, azaz nem fedezi az inflációt és a költségek egyéb okokból történő növekedését, így egyre több pénzt magunknak kell megkeresnünk. Természetesen jelentős bevételünk van a belépőjegyek értékesítéséből, annak ellenére, hogy az évi több mint hatszázezer, tavaly egészen pontosan hatszáznegyvenkilencezer látogatónk között magas – mintegy huszonzét százalékos – az ingyenyjeggyel belépők aránya. Ennek többek között az az oka, hogy a tizenkilenc évesnél fiatalabbaktól egyáltalán nem kérünk belépődíjat. A látogatók száma rajtunk kívül álló okokból egyik pillanatról a másikra is visszaeshet – mint ahogy ez a párizsi múzeumokban is történt a tavaly őszi terrortámadások után – ezért ügyelnünk kell arra, hogy tartalékokat is tudjunk képezni. Ezek a tartalékok természetesen akkor is jól jönnek, ha a jegyeladásból származó bevétel más okból esik vissza, például azért, mert egy kiállítás nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. A pénzbeli adományok, szponzori támogatások összege és aránya nem vetekedhet néhány más ország, például az Egyesült Államok számaival. Ausztriában nincsenek túlzottan nagy hagyományai annak, hogy a gazdasági szféra jelentős szereplői – tisztelet a kivételnek – komolyan támogassák a múzeumokat; a mi adományaink többsége is magánszemélyektől és nem cégektől érkezik. A nagyobb összegeket, az egy-két vagy akár öt-hat millió eurós támogatásokat kivétel nélkül magánszemélyektől kaptuk az utóbbi években.

MC: *MC: Mivel igyekeznek megnyerni a potenciális szponzorokat?*

¶ A kölcsönös bizalom megteremtésén túl annak tudatosításával, hogy olyan fontos projektekhez adják a nevüket, amik nélkülük nem valósulhatnának meg. A „nélkülem nem működik” mindig jó érzés egy szponzor számára.

MC: *Feltételezem, hogy a gyűjtemény gyarapítására a szükségesnek ítélnél kevesebb pénz marad.*

¶ Ez valóban így van. Évente – persze jelentős hullámzásokkal – csaknem ezer műtárgy kerül be újonnan a gyűjteménybe, és ennek csak töredéke vásárlás útján, a többi adomány, részben művészekről, részben gyűjtőktől, mecénásoktól. A műtárgy-adományozási kedv egyébként szerencsére nagy, de csak azt fogadjuk el, amire valóban szükségünk van – száz felajánlott tárgy közül átlagosan mindössze egyet.

MC: *Mik a gyűjtemény gyarapításának fő elvei?*

¶ Előfordul, hogy olyan lehetőség kínálkozik egy-egy régi, a gyűjteményünkben hiányzó műtárgy beszerzésére, amivel bűn nem élni, de elsősorban saját korunk anyagával és európai súlyponttal gyarapítjuk a gyűjteményt. A nagy magánkollektívák is többnyire a saját korokban született művekből épültek fel, amire az Albertina története is jó példa. Névadónk és alapítónk, Albert herceg rendkívüli méretű gyűjteménye hetven százalékban saját kortársainak munkáiból állt, azaz egy régi hagyományt folytatunk ezzel a politikánkkal. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden új irányzatot, törekvést azonnal be akarunk mutatni; nem mi vagyunk a trendszetterek, a feladatunk annak gyűjtése, ami már kanonizálódott. Önmagunkat e tekintetben is a már emlegetett tankerhez tudom hasonlítani, ami csak nagyon lassan tud egy komolyabb manővert végrehajtani a tengeren, és nem tud befutni minden sekély vizű kikötőbe. Félreértés ne essék: azok is igen fontos műveletek, de azokra a fürge kis hajók, azaz a galériák alkalmasak.

¶ Eredeti küldetésünknek megfelelően a grafikára, a nagy, autonóm, „képszerű” papíralapú munkákra koncentrálnak. Ha példákat kér az elmúlt évek állománygyarapításáról, Robert Longo, William Kentridge, Franz Gertsch, Alex Katz, Georg Baselitz műveit emelem ki. A másik súlypont a fotó, az időspektrum itt a műfaj kezdeteitől napjainkig terjed. Kevésbé foglalkoztat minket a „tapéta-fotográfia”, Gursky, Ruff, Struth munkái, inkább a klasszikus fotó, a „street photography” áll a figyelmünk középpontjában.

MC: *Ki dönt a vásárlásokról?*

¶ A végső döntés az én kezemben van, de szerencsére van tizenhat kiváló kurátorunk, akikkel minden esetben konzultálok.

MC: *Az akvizíciók mellett a múzeumok állományának – legalábbis időleges – gyarapításában a mai gyakorlatban mind fontosabb szerepet játszanak a tartós letétek. Az önök egyik nagyon komoly közönségmágne, a Batliner-gyűjtemény is egy ilyen konstrukció. Nem válnak a múzeumok ezen az úton haladva előbb-utóbb kiszolgáltatottá a magángyűjtőknek?*

¶ Természetesen fontos, hogy egy letét mögött nagyon egyértelmű, világos szerződés álljon, amit a felek maradéktalanul be is tartanak, de én nem igazán szeretem ezt a fajta – egyébként meglehetősen gyakori – kérdésfelvetést, mert egyfajta burkolt gyűjtőellenességet látok mögötte. A gyűjtő nem ellenségünk, hanem partnerünk. Ne feledkezzünk el arról, hogy a mai nagy múzeumok túlnyomó többségének alapját – és erre az Albertina megint csak kitűnő példa – egy-egy több magángyűjtemény képezi, nélkülük a nagy közgyűjtemények sem léteznének. Így például a Louvre gyűjteményének alapját három, a bécsi Kunsthistorisches Múzeumét két – királyi, császári, illetve főnemesi – kollekció képezi, a Tate vagy a Guggenheim története is névadója gyűjteményével kezdődött. De a többi nagy múzeumra is az a jellemző, hogy állományukat egész gyűjtemények megvásárlásával alapozták meg; az egyedi beszerzéseknek csak kiegészítő szerepe volt még akkor is, ha kiemelkedő fontosságúak voltak, és fehér foltokat tüntettek el. De hogy ne menjek messze a példáért: az önök Szépművészeti Múzeuma sem képzelhető el az Esterházy-gyűjtemény nélkül.

MC: *Ha már a Szépművészeti Múzeumnál tartunk: milyen az önök kapcsolata a budapesti intézménnyel?*

¶ Kitűnő, és ezt nem udvariasságból mondom. Ebben nem kis szerepe van a Baán László úrral ápolt jó személyes kapcsolatunknak. Régóta tapasztalom, hogy a legtöbb szakmai kérdésben nagyon közel áll egymáshoz az álláspontunk, és talán mondhatom, hogy a habitusunk is hasonló. Az együttműködésnek a nagyközönség számára leginkább látható formája a műtárgykölcsönzés;

A kutatómunka mélysége és a látogatottság nem fordítottan arányos egymással; egy tömegeket vonzó kiállításnak is lehet komoly tudományos hozadéka, és egy szűk réteghez szóló tárlat gyér látogatottságából sem következik, hogy biztosan komoly kutatások állnak mögötte.

a tárlatok szervezésében nagyon sokat tudunk segíteni egymásnak, és ezt meg is tesszük. Hadd említsem a legfrissebb példát: a közelmúltban állapotunk meg arról, hogy harmincnégy mű kölcsönzésével járulunk hozzá a Magyar Nemzeti Galériában a jövő tavaszra tervezett Baselitz-kiállítás sikeréhez. De a látogatók az idei nagy tárlatokon, a Picasso- és a Modigliani-kiállításokon is találkozhattak gyűjteményünk néhány szép darabjával.

Hogyan látja a múzeumok jövőjét, és hogyan lehet felkészülni a várható változásokra?

MC:

¶ Nagyon nehéz lenne jóslásokba bocsátkozni. A múltból kiindulva nem tudjuk „be-lőni”, mit hoz a jövő. Azt látjuk, hogy az emberek tájékozódási, olvasási szokásaitól kezdve minden radikálisan változik. A múzeumok az elmúlt fél évszázadban úgy tizenöt évenként estek át nagyobb változásokon, a tempó pedig gyorsul. A sikerünk azon múlik, hogy képesek leszünk-e nagyon gyorsan reagálni a változásokra. Csak egy példát mondok: ma a bécsiek ötven százaléka-nak migrációs háttere van. Mit jelent ez a múzeum szempontjából? Hogyan ér-jük el ezeket az embereket, hogyan hozzuk be őket a múzeumba? A migrációs válságnak nem csak a határőrizeti szerveket, a rendőrséget kell foglalkoztatnia, hanem példának okáért a múzeumokat is. Olyan kihívások várnak ránk, amiket ma még pontosan elképzelni sem tudunk.

KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER (61) a bécsi egyetemen történelmet és művészettörténetet tanult, közben az ORF-nél hírolvasó be-mondóként kezdte pályafutását. A doktori disszertációját Richard Gerstl osztrák festőművész munkásságáról írta. 1987–88-ban Bécs város kulturális tanácsnokának kabinetfőnökeként a különböző kultu-rális-művészeti területekkel foglalkozó osztályok munkáját fogta ösz-sze. 1988 és 2000 között a kezdeményezésére létrejött és vezetésével az osztrák főváros egyik legfontosabb modern és kortárs művészeti kiállítóhelyévé vált Kunstforum Wien igazgatója volt, közben 1992-ig a *Kunstpresse* című folyóirat kiadói és főszerkesztői funkcióját is betöl-tötte. 1996-tól három éven át az akkor létrehozott Leopold Múzeum elnökségi tagjaként és kereskedelmi igazgatójaként dolgozott, és köz-ben közreműködött a salzburgi tartományi múzeumok újjászervezé-sében is. 1999-ben lett az Albertina ügyvezetője, és 2000. január 1. óta a múzeum egyszemélyi vezetője. Számos magas bel- és külföldi álla-mi kitüntetés birtokosa, érdemei elismeréseként Ausztria elnöke ta-valy feljogosította a professzori cím viselésére.

summary

ARCHAEOLOGY AND ACCESSIBILITY

The National Museum's new archaeological database is accessible for all

by Attila Kreiter and Zsolt Kulcsár

p. 45

In Objects collected in the course of archaeological excavations end up in museum storage, with the finest and most fortunate perhaps being put on display. What about the other finds and all the relevant documentation about archaeological sites? How are they used in archaeology and how can they become known to interested parties?

In recent decades archaeology has developed a great deal, with the result that today finds often throw new light on whole periods. History books don't change as quickly as scientific knowledge, but an archaeological data base accessible for all can provide up-to-date results. With that aim in mind, the National Museum has created an online archaeological data base (<http://archeodatabase.hnm.hu>). Now anyone can discover what archaeological sites there have been near their place of residence, which can be interesting, since it is by no means well known that Hungary is one of Europe's richest countries in terms of such sites. Currently there are around 1700 sites, 850,000 documents are awaiting analysis with 230,000 search words, while the volume of uploaded information continues to grow. A delay of 20 years is being made up for in creating the data base in the field of digital archaeology, and there is still much to do. The initiative is not Hungarian. The notion that it would be worthwhile identifying on a map the archaeological sites of Europe first appeared elsewhere. The National Museum recognised the value of creating such a data base and joined the EU-funded ARIADNE project, in the framework of which it created the National Museum Archaeological Data Base. The project involves 24 archaeological and heritage protection institutes in 16 countries.

I ARIADNE gives a huge impetus to European archaeological research and international archaeological cooperation, since the data base includes not only information about sites, but also related documentation (specialised material, maps, drawings, photographs, reports of investigations and much more), which otherwise is very difficult to access in the museums of different countries. However, the tasks affecting Hungary have not been without difficulties. The most common problem is caused by an 'unwritten law' of domestic archaeology, whereby consulting the archaeological documentation is not possible without the agreement of an excavation's chief archaeologist, nor is online access ensured. The National Museum has the possibility of making documentation accessible for education and research purposes. Nevertheless, joining the data base is entirely voluntary on the part of archaeologists. Furthermore, in view of professional and ethical considerations, it is deemed important that those creating the documentation agree that it be made accessible, namely – with the exception of short summaries – colleagues are asked for permission for their material to be made accessible in the data base.

TEACHING AIDS AS ART COLLECTION

*Research at the University of Fine Arts*By *Ádám Albert*

p. 49

The organisation into a collection of the educational resources of the Artistic Anatomy, Drawing and Geometry Department of the Hungarian University of Fine Arts began in 2011. Records have been made of individual items and the preservation of objects has been emphasised. To avoid damage and to ensure it for educational purposes, the entire collection has been transferred to the geometry lecture hall, which is also used by the Anatomy Department. Our endeavour is to turn this into a collection and use it as such, and for the objects due to their age and rarity to be kept in high esteem. Identification and organisation of the objects, and the creation of an inventory are currently underway.

Thus the objects of the collection are teaching aids, 'tools', which the institute has accumulated over time, such that with their use students can much more readily understand and get as complete a picture as possible of the taught objects and disciplines. Previously, these objects could be found scattered in different university rooms. They were always used essentially for educational purposes, as illustrative means for the subject of study, and kept in study rooms. The main elements of the collection reveal in what kind of structure and methodology the educational use of drawing-anatomical, geometrical and architectural objects was integrated into teaching and the education of artists.

One of the main units of the collection comprises anatomical specimens, including both human and animal bones. The main object of artistic anatomy is the human body, its functioning, the statics of the bone structure and the muscular system enabling movement. Another part of the collection contains architectural models mainly made of wood primarily as an aid for architectural drawing, as well as other models and regular geometrical objects. The third group comprises plaster copies. The collection's objects all reflect the current teaching in the basic drawing, artistic anatomy and artistic geometry courses of the Artistic Anatomical, Drawing and Geometry Department. Naturally, the academic model and earlier methodology have led to educational principles based on other artistic conceptions, which appear not in a pure form but in a new manner, in a paradigm breaking with the past. We are trying to maintain the basic classical teaching of drawing, the creative approach to drawing, while at the same time trying to integrate the virtues of technical image creation. Thus in the course of teaching there is space for resources nearly a century old relating to anatomical perspectives, as well as 3D models. Apart from the drawing of plaster casts, a new dimension has appeared in terms of inter-departmental cooperation. Damaged plaster casts are used not as objects of still life, but as resources for students of statue restoration in relation to modelling, ethical and technical issues.

EXHIBITIONS AS A FORM OF EXPORT

“A bit of functioning capitalism within socialism” (Pál Antal, graphic artist)

Eszter Szőnyeg-Szegvári

p. 65

From the 1960s to the end of the 1980s, the Hungexpo Hungarian Trade Fair and Information Office's Foreign Exhibitions Directorate organised commercial and industrial exhibitions, as well as others boosting the country's image abroad. The exhibition genre represented a specific export in the pre-1989 era. It was not simply one of the forms of opening towards a market economy, but also a highlighted medium of communicating information, which could present the economic and cultural achievements of a country. Those events reflected upon the whole of the Kádár era, as well as the approach of the designers. From the specialist literature and archive documents you can see that although the activity of the Foreign Exhibitions Directorate was of great importance and was strictly monitored, the design and planning – within the framework of the commission – was undertaken without hindrance. Graphic and interior design received little skilled attention in the socialist era, especially given the ephemeral nature of exhibitions. Supervision of the exhibition's planning frequently got tied up with the definition of the ideological message and the promotion of the country's attractive side.

The 'conquering' of western markets on the part of trade exhibitions and fairs engendered a significant status. The genre and the buyer-seller relation, by means of market simulation advanced to a regional macro and global economic factor, which in the circumstances of the New Economic Mechanism of the 60s assumed a more significant role in economic liberalisation. Hungarian participation in foreign fairs repositioned the commercial and political propaganda efforts of the Kádár era, which promoted the exhibition genre to an ambassadorial rank of trade and communication on the international scene. Designers of Hungexpo exhibitions made an attempt to define the criteria of a 'good' exhibition, which specifically applied general museological conventions. Fundamental concepts and characteristics of design were primarily valid for exhibitions which were staged on a large floor space with a general theme and were independent national product shows. In those cases design practice and exhibitory intention were given the opportunity to make an intelligent space and visual environment of exhibitions. Defining a trade exhibition as an independent genre officially raised it to a professional rank for exhibition design practice; thus efforts surpassed the space-specific conventions of exhibition policy. At the same time, in essential matters exhibition staging tendencies corresponded with the museological principles of the period. The practical problems of design created their coherent connection. A structural system of approaches was formed, which was able to establish an effective contact between the intentions of exhibitors and visitors in the interpretational medium of exhibitions.

THE 'LOCAL HISTORY MOVEMENT'

Monographic undertakings as historical documents of an era

By Róbert Keményfi, ethnographic researcher, professor, Debrecen University

p. 75

From the early 1970s natural historians, historians of the modern era, archaeologists, art historians and ethnographers worked in small research institutes within several county museums and local museums in large provincial towns. Although the publishers of local history monographs were generally not the museums themselves – rather the local (community, town or county) councils, along with the Patriotic People's Front and even under the auspices of the local organisation of the ruling party – the writing was done mainly by specialists in museum organisations. In order to interpret local history monographs as period sources, we need a scientific paradigm, which through these texts brings to light the intellectual environment which determined the nature of research in the given period.

The standard way of scientific presentation for understanding the past in itself is insufficient. The conditions must be shown, or given an interpretation, which relate to the process of understanding itself and the potentialities. The contents, which had been treated as secondary, help understanding. Contrasting the text corpora regarded as primary and the annotations relating to the former relations takes us closer to clarifying the background of meaning, which may not have been recognized in the given period. Recent decades have seen a radical modification of the traditional concept of ethnography's field and new research has shown a number of possibilities in interpreting (physical, imaginary and virtual) space and time. The field may be the archive itself or the communal process of making a museum installation. If according to this principle the local history volumes are regarded as a field, a *well-applicable* opportunity can be accessed. With its help these undertakings can be interpreted as period historical documents, i.e. the volumes are analysed as *written registers*.

Thus the historical fabric of the volumes include the knowledge, the conscious and unconscious contents relating to the conditions of the *former* research. Thus we can have an idea about the nature and development of the *former social imagination* appearing *through the way of writing*. This concerns the *zeitgeist* which by now has gained ground in Hungary's science and which refers to the dominating, defining use of language – in local history writing in this case – as well as the way of thinking and mentality in a period. Historiographic works listing the writings and chapters focusing on the layers of folk culture emphasise their stop-gap significance, their fundamental research resulting in an incredible amount of new data and, as already mentioned, scientific historical retrospections also reveal that these types of work practically defined the 60s and 70s. Moreover, those large-scale projects implemented with other related professions presented almost the only possibility for field research.

FIFTY YEARS OF EXISTENCE

*The birth and characteristics of the county museum structure**The situation of provincial museums*

By Beatrix Basics

p. 99

I After 1945 the issue of Hungarian museums, including provincial museums, was dealt with for the first time in 1948, when a statutory decree covered the entire professional field. In the spirit of that, in 1949 all Hungarian museums were nationalised and the situation remained the same until the end of the 1980s, albeit with some modifications.

I Museums were placed under the National Centre for Museums and Monuments (NCMM), which functioned from 1950 to 1953. At that time the principles of modern museology (involving record keeping, the collection system, the protection of objects and the required documentation) were formulated. The Museums Department of the Cultural Ministry, established in 1953, took over from the NCMM. With the creation and strengthening of local organs of public authority (councils), their efficiency and expansion of sphere of authority, not to mention financial considerations, the decentralisation of museums in the counties and their transfer to councils took place in 1962. In 1962 two-thirds of the entire stock of Hungary's more than three million art objects were held in county museum collections, with specialist sections covering archaeology, natural sciences, numismatics, ethnography, history, and fine and applied arts. Of course, all the material could not be clearly compared in this respect. The annual funding at the time of establishing the county system also took place in 1962. The sum allocated for Baranya County was particularly high, the reasons including the local 'model project' begun in 1958. Baranya received 2.1 million forints which is striking in comparison with the 70,000 for Komárom-Esztergom County or even with the others which didn't receive much more than that. A later evaluation by Nándor Ikvai call the decision on decentralisation unprepared and unregulated, which the county councils were not ready for. In addition to the often highlighted economic motives, the new functioning frameworks and their arrangement weren't developed over time but were delayed, appearing only in 1965. A decree of 1968 aimed to improve the situation, whereby a supervisory system was established with the participation of the national museums, but under ministerial direction. In 1962, 52 provincial museums came under county authority and by the end of the year a museum network with museum directorates had been formed in 16 counties.

I Nándor Ikvai's 1987 bold and plain-speaking overview came after the county museum structure had existed for a quarter of a century. It became a core document clearly showing how many changes had occurred with museums over those 25 years. By the 50th anniversary, there was already talk of abolishing the structure. That occurred during one of the speeches delivered by some former leading figures of museum organisations at the Federation of Hungarian Provincial Museums' conference on 2 March 2015.

MUSEUM FOUNDERS FROM BELOW

– museums established during the Kádár era due to non-governmental initiative

Marianna Berényi

p. 109

In Hungary after 1945 previous autonomous social organisations with strong traditions were regarded with suspicion and were persecuted. Although the constitution of 1949 ensured the right of association, the party-state preferred to direct society, the economy and culture itself. Despite the fact that in 1959 foundations as institutions were abolished, and their pre-war property nationalised, some associations were able to function. The related laws were often adjusted and their functioning was continuously monitored. Although before the end of the 1980s it was possible only for state-controlled organisations to legally exist, there were always independent initiatives. In addition to initiatives coming from above (the party, local councils and the People's Front), in many localities individuals appeared who formulated the need for documenting the past, and organised collections and the display of research results in connection with them. In 1974 the Council of Ministers decreed that those folk monuments previously assessed and preserved in situ would pass into state ownership where there was no other means for their maintenance. In the roughly decade and a half before the end of the 1980s, an estimated 100 buildings, more precisely peasant houses, were thus preserved.

I At the same time, for the community the establishment of a folk museum often provided a stronger experience during the common work than while operating it, since after collecting the process of analysis was no longer undertaken by the founders. In vain could a collection be integrated into the county museums system, given that filtering, decision-making and classification, and later the maintenance of the museum was not done by the founders. The community involuntarily found itself removed from the envisioned self-representational institute and the random collection was not in its place of origin. The data in the inventory often became detached from the descendants of the former users and the remaining objects and descriptions represented merely fractions of information for the next generation. Thus these institutes often became symbols of collective amnesia, rather than collective memory. The folk museum and the local history collection became the symbol of missed opportunity, the lost past and the community's history, which had not been learnt. They also presented an increasing burden for the funding bodies. The renaissance of folk museums experienced over more than a decade proves that these types of institution are viable if their communities relate to them again, if they become a communal place and if they offer projects which not only involve the message of the past. Today, for communities aiming to stage high-standard exhibitions and events, the Hungarian Open Air Museum and the Federation of Folk Museums provide a background, which they can securely rely on in the long run.

KÁDÁR'S SZENTENDRE – HUNGARY'S SHOWCASE

How did Margit Kovács teach the country to visit museums?

by Tamás Kende

p. 127

“All of Szentendre is a museum – absolutely so. The temples in this museum-mass are just like iron cables holding a concrete tent or like a skeleton supporting flesh and muscular tissue.”¹

Thus enthused Lehel Szeberényi, an emblematic writer of the period. At the time a single, not so old, provincial museum operated in the “museum-mass” and it was not yet decided that a decade later Szentendre would become a museum town, a tourism centre and the “jewel of the Danube Bend”.

From the second half of the 1960s tourism in Hungary could not be imagined without Szentendre, and since then Szentendre has certainly been unimaginable without tourism. Lehel Szeberényi was not alone in discovering the “single museum” – the 1960s was the period of discovering Szentendre. A variety of noted politicians also found Szentendre for themselves at the time. It was a town which for several reasons ‘slept through’ the eras of enforced industrialisation of both capitalism and state socialism. Szentendre, built as a Serbian traders’ market town, became a partly agricultural and partly sleepy commuters’ town by the end of the 19th century, and the Serbian element was gradually relegated to the background, so much so that after the First World War its original Serbian feature became an object of memory.

It was no coincidence that Szentendre had to be discovered at that time. It did not attract either tourists seeking experiences and monuments or holiday makers wanting to relax until the second half of the 1950s. The town, which was highlighted in all the Hungarian and foreign language guide books from the 1970s, was not mentioned in earlier Baedekers.² The travel writing of the Modern Age also ignored the town. Hungary’s significant tourist attraction of the recent past and the present was not a destination worth mentioning for centuries.

Remembering Szentendre, the painter Andor Kántor recalled a pleasant small town in the close vicinity of the capital where time had stopped and there was no tourism. “What was Szentendre like then? A quiet small town, partly Baroque, partly with Balkan features, dusty streets, neglected houses, evocative nooks and crannies, and pleasing surrounding countryside. (...) Only the parish feast of the Preobrazhenska church on 19 August attracted visitors, when relatives and friends gathered from the neighbourhood...”³ Endre Bálint mentioned a similar experience. Looking back in the 1970s he regarded pre-war tourism in the town as trifling, “At the time Szentendre’s tourism was represented by ourselves, at least in the eyes of the local residents...”⁴

Although well-intentioned comments about the foundation of museums could be heard now and again from the end of the 19th century, they remained ignored until 1951. Even then the

first municipal museum was founded with empty storerooms without a collection, despite the will of local residents.

¶ Due to lobbies and “regulated” market processes, which most often operated with them in harmony, by the middle of the 60s Szentendre had become a national public issue. In 1966 *The Szabós*, an iconic radio soap opera, devoted a special part to the town that its editors thought to be Szentendre. The appearance of the Szabós in Szentendre and the appearance of Szentendre in *The Szabós* seemed incredibly important. ““This town has a wonderful atmosphere. Only in Italy have I seen such awfully romantic mews and alleys.’ Thus the Szabós were amazed. They wanted to see the Serbian churches (...) and they had some *lángos*, which left a lasting grease stain on the young woman’s coat.” Even a few errors “do not lessen the joy of us having been included in the life of the Szabós”.⁵ The enthusiastic writer of the local paper rightly noted that the Szabós’ outing in Szentendre was an important event in the town’s history. It was the editors, makers and those who commissioned the broadcast rather than the lower middle class of the Kádár era who discovered Szentendre with the Szabós: the cultural, political and economic elite of the period discovered the town, for the time being as a destination for tourists and holiday-makers.

¶ All that launched dramatic processes, which in a short time changed the image and social structure of the town and its vicinity. When it was decided to locate the Open Air Museum in Szentendre in 1967 its surrounding countryside, which rapidly and radically began to change after the start of construction, was an important factor. “The appearance of the museum made the local plot owners extremely ‘active’. They incredibly quickly divided the plots and built second homes mostly without licences. The initial, idyllic environment became increasingly unsuitable for the original goal. ... The protection of the museum’s surroundings required a green belt. However, the privately owned plots and the high appropriation costs made the development of the protective green belt difficult. The clarification of financial matters concerning the appropriation of the protective green area delayed planning, which concluded with a compromise in the end.”⁶ This characterised the outskirts of the whole town.

¶ By the end of the 60s an outing to Szentendre, strolling and ‘dawdling’ there became journalistic commonplaces. Befitting the consolidation of the Kádár regime, writers and journalists who became property owners in the area played a rather significant role in that.⁷ There were some among the capital’s writers and journalists who tried to look behind the evident attraction and face contemporary problems. At the same time, it can be suspected that problems appearing behind the usual attractive images – especially if they were asked to be rendered by the authorities – were also the result of contemporary and local lobbying activity. This is shown by a long report entitled ‘Szentendre – a Town or a Little Town?’ appearing in February 1964 in the weekly *Élet és Irodalom* (Life and Literature), written by Ernő Bajor Nagy.⁸ This very popular journalist wrote about the anguish of Szentendre’s transformation and urbanisation. He quoted an interviewee “on the most filmed main square in Hungary” who said “dallying with

protected buildings should be stopped; rather write about the fact that Szentendre still lacks a sewage system". Further in the article the question what made Szentendre a town was put to the deputy chairman of the council. According to the official answer, it was due to the population's predominantly industrial way of life. Bajor Nagy did not actually deny it when mentioning the data, but he refined the statement while questioning the function of public institutions in forming the town. Having listed his contradictory points, an interviewed teacher then raised the basic issue: "Life started here only 5-6 years ago. It is not yet known precisely whether Szentendre should be built for the pleasure of its residents or the tourists." Looking at it today, the paucity of local cultural life and the locals' indifference to culture may seem surprising. The final answer to Bajor Nagy's question was given by the president of the local cooperative, that is Szentendre was only a little town in the shadow of the capital in 1964, which did not provide much perspective for its residents and those living in its vicinity. The journalist knew that he himself could have 'dallied' about the town since "its artists' colony would do honour to any large city in the country" and its museum and library had a rather large number of visitors. Yet for the little town to become a town the many listed monuments and museums were not sufficient. Ending his report about Szentendre he quoted a young teacher: "No generation can be content with merely preserving and showing what the ancestors created. Am I right?" And the journalist's answer was yes.

¶ The town's museums, similarly to its tourism, flourished or came into being during the decades of state socialism.⁹ The first one, the Károly Ferenczy Museum was founded in 1951. Foundation of the museum took place against the intentions of the town fathers at the time. Before the force of political will made Szentendre a museum town, the exhibition policy had been similar to that of other provincial small town museums. The archaeological finds of Szentendre and its surroundings complemented with items from today's lapidarium constituted the core of the displays. Exhibitions including ethnography and local history ending with the early Middle Ages, as well as the travelling exhibitions of the Central Museum Directorate, were established. Naturally, anniversary exhibitions, which were characteristic of the period, supplemented permanent exhibitions displaying the institute's originally archaeological and ethnographic core collection.¹⁰ Due to the absence of a relevant collection, even furniture was brought from the Museum of Applied Arts and the library was based on spare copies from other institutions. Although from the first year art exhibitions made up the majority of temporary exhibitions, such a change of character in the town's only museum took place at the very end of the 60s, and then it was also a cultural-political decision. The municipal museum's new permanent exhibition *Landscape and Man in Szentendre and its Vicinity* opened in 1967. According to the still-existing exhibition text it was a decent local history display with an emphatic archaeological and ethnographic character, but it was closed hardly a year later, on 20 August 1968, and then dismantled. The author of the only study¹¹ of the museum's history wrote about the Károly Ferenczy Museum's radical change of character as

being necessary “in the interest of a higher quality display of artworks, on the initiative of the County Party Committee...”.

¶ So by the end of the decade when a local history permanent exhibition based on a local collection was staged with difficulty, Szentendre had already been discovered by *The Szabós* and the elite of the Kádár era. That was when it was decided Szentendre would become the showcase of the country and the second home of the new class, instead being a quiet, provincial small town. For that another attraction was suddenly required. Characteristically for the era, the political decision was explained by the will of the working communities. “As a result of the increase in the number of artworks and the growing interest in them, the museum increasingly provided an opportunity for local artists to exhibit. Therefore, due to the lack of space, the possibility of displaying archaeological, local historical and ethnographic objects gradually decreased and then almost fully ceased. Yet both residents and visitors to the town miss the complex local history exhibition.”¹² The absence, very politely stipulated in 1975, has existed for four decades. While Szentendre became a real museum town the continuous absence is the result of the town’s tradition concerning museums or of the former absence of bourgeois development, not to speak of the effects of central cultural policy, which was regularly tangible in the town since the 1970s. That cultural policy resulted in the fact that the so-called Register of Museum Institutions of Hungary included the following:

<i>Institution</i>	<i>Year of establishment</i>
Ferenczy Museum	1951
FM Imre Ámos – Margit Anna Exhibition	1984
FM Jenő Barcsay Exhibition	1977
FM Béla Czóbel Exhibition	1975
FM János Kmetty Exhibition	1981
FM Margit Kovács Pottery Exhibition	1972
FM Folk Arts Centre	1976
FM Roman Lapidarium	1970
FM Szentendre Picture Gallery	1977
FM Vajda Lajos Memorial Exhibition	1986

¶ In parallel with the Szabós’ ‘outing’ in Szentendre, a biased journalist at the county paper who was well-informed about Szentendre’s matters wrote the following with regard to the final decision to establish the national Open Air Ethnographic Museum in Szentendre: “This decision can open enormous perspectives regarding the development and significance of the town. Only it has to be made good use of. Our town has no great industrial potential. The area itself does not provide great opportunities for development. (...) Let tourism be our ‘industry’...”¹³ *The Szabós* and the possible appearance of the Open Air Museum in Szentendre and

planning further institutions with county and national significance resulted in the journalist being able to express in 1967 the desire: “Let not one of the country’s smallest towns be a small town.”¹⁴

¶ From the 1970s Szentendre became the Kádár regime’s showcase in parallel with the process whereby the town was discovered and partly occupied by the new class. It was mainly a shop window set up for western diplomats and politicians in János Kádár’s Hungary. That was the history of Szentendre during the era, moreover outlived it right up to the end of the 1990s. Eighty-eight guided tours of exhibitions were organised at the request of the Foreign Affairs Ministry in 1974 alone. Naturally the Margit Kovács Museum was the main attraction, besides the mass of museums. A journalist of *Pest Megyei Hírlap* (Pest County News) summarised the place and role of the small museum well: “The Danube Bend, with Szentendre being its capital. Szentendre is a special town with its special facilities. It belongs to the whole country! (...) Szentendre is a small town but it is on a human scale. (...) In the summer, I think, the sunlight is most glittering and the silence-stars fall most softly in the night. (...) Here in Szentendre, Margit Kovács taught a whole country to visit museums.”¹⁵

¶ Besides the role of the museum town as a shop window, characteristically for the era Szentendre and especially its Baroque centre and main square functioned as a set. At the end of the 60s theatre people from Budapest discovered the then Marx (today Main) Square for establishing the Szentendre Theatre, whose auditorium fully occupied the town’s main square in the summer, practically excluding the locals.

¶ Film makers had discovered Szentendre before the theatre. The 1955 film *A harag napja* (The Day of Anger) was mainly shot there.¹⁶ At the very beginning of the consolidating Kádár era, in 1961 a journalist from Budapest found film makers in the main square. He immediately fantasised about the town possibly becoming the Eldorado of film production. It was not the last time observers from Budapest saw a “socialist Eldorado” in Szentendre. A significant part of the American-Hungarian coproduction *The Golden Head*, directed by Richard Thorpe in 1963, was also made in the town.¹⁷ The county paper reported about Frigyes Mamcserov’s film musical *Csak egy telefon* (Only a Call) made in Szentendre as a provincial sensation.¹⁸ Several scenes of Hungary’s cinema classic *Szindbád*, directed by Zoltán Huszárik in 1971, were shot in the main square in Szentendre’s centre and in its narrow streets.¹⁹

¶ Television also used the town, both as a set and a theme. The graphic artist and local patriot Imre Szánthó wrote about the close relationship between the town and television in the 1980s: “Today television viewers almost know Szentendre better than locals. Reports, short colour films, picture guides, information about listed buildings, scientific, architectural publications and leaflets in Hungarian and foreign languages, printed advertising posters, colour photos and postcards inform you about this small town on the Danube almost every day, and the proximity of Budapest as well as the constant growth of car owners result in an increasing number of visitors to Szentendre on Sundays.”²⁰ Szentendre’s streets and houses, the Danube Bend,

the local artists and their studios, famous new and old Szentendre residents and the Theatre entered Hungarian families' lives due to television. Regular state visits to Szentendre shown in TV news bulletins took Margit Kovács and the town to Hungarian homes. Thanks to television Szentendre not only became a visual public affair but also turned into a visual cliché.

- ¶ “Szentendre, as the town of artists, is more popular today than ever before. At the same time it has become a favoured centre for tourism with all its advantages and drawbacks. Today the problems of its art raise the question whether it can go beyond its traditional neo-Romantic attitude and whether it remains merely a ‘post-Szentendre’ tourist attraction or can create a content that corresponds to our age and society...”²¹ Lenke Haulisch grasped the new Szentendre substance based on the impetus of the state socialist new class in the consolidated Kádár era and labelled it “post-Szentendreism”. When examining Szentendre’s art and placing it in the context of the town and wider social history, she also aptly described the town’s identity problems prolonged for decades, as the place became a favourite centre of tourism at the time.
- ¶ Szentendre emerged as a museum town during the consolidated Kádár era, so to say by implementing the concepts dreamt up by its mayors who came from outside the town in the 1920s. The process of Szentendre’s transformation into a museum town and a tourist centre did not originate in an organic process starting from the concept of urban development in the 1920s, yet at the very end of the Kádár era and in the texts about Szentendre in the 1990s this myth of origin was constructed. The process itself came from a ‘surgical intervention’ and post-1956 social development. The relationship referring to the inter-war period still appeared and could be constantly felt in the town. The Margit Kovács Museum became its iconic location and object. The artist had no connection with the town in the 1930s when she became successful. Yet a museum devoted to her oeuvre, which was rooted in the inter-war period, opened there in 1973, a year after Lenke Haulisch warned of the possible side effects of spectacular “post-Szentendreism” or “new Szentendreism”. She saw precisely that the Szentendreism she researched was radically changing at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s.
- ¶ Although faded, Szentendre as a shop window still attracts mass tourism. The history of a small town shop window and the possible contexts of its shabbiness can be referred to even in the town’s museums as I and Borbála Száva once tried in 2011 in *The Szabós in Szentendre – Exhibition in the Szentendre Picture Gallery*. Perhaps successfully.

[1] Lehel Szeberényi, ‘Rejtett szentélyekben Szentendréen’ (In Szentendre’s Hidden Shrines), *Magyar Nemzet*, 12 October 1963.

[2] See R.P.D. Stephen Taylor (ed.), *Handbook of Central and East Europe*. The Central European Times Publishing Co. Ltd., Zurich, 1935, pp. 419–421.

[3] Painter Andor Kántor quoted in Károly Végh, *Egy kisváros anno... Szentendre szellemi arculata a századfordulótól a második világháborúig* (A small town then ...The Intellectual Image of Szentendre from the Turn of the Century to World War II). Szentendre, 1996, pp.35–36.

- [4] Endre Bálint, *Hazugságok naplójából* (Diary of Lies). Magvető, Budapest, 1972, p. 228.
- [5] Radio broadcast. The Szabós in Szentendre. 4 May 1966, X, 36.
- [6] Kálmán Weress, 'Szentendre a tervek tükrében' (Szentendre in the Reflection of Plans), *Városépítés*, 28 March 1978.
- [7] Lehel Szeberényi, 'Nyár végi kószalások Szentendrén' (Strolling in Szentendre at the End of the Summer), *Magyar Nemzet*, 21 August 1965.
- [8] Ernő Bajor Nagy, 'Szentendre – város vagy városka? (Szentendre – a Town or a Small Town?)', *Élet és Irodalom*, 29 February 1964.
- [9] Cf. Imre Szánthó, 'Hogyan születtek Szentendre múzeumai?' (How were Szentendre's Museums Born?) In: Imre Szánthó, *Szentendrei pillanatok. Írások egy komódfiókból* (Szentendre Moments. Writings from a Drawer). Published by Éva Gaján, n.p. (Szentendre), 1994, p. 138.
- [10] Dr. Károly Mezősi, 'Pest megye múzeumai' (The Museums of Pest County), *Pest megyei múzeumi füzetek II.* Budapest, 1969. pp. 20-29; Edit G. Sin, *Szentendre 30 éve (1945-1975)* (30 Years of Szentendre, 1945-1975). PMMI, Szentendre, 1975, pp. 167-168; Antal Tóth, *Szentendrei művészet 1945 után* (Szentendre Art after 1945), pp. 20-31.
- [11] Ildikó Ikvainé Sándor, 'A Ferenczy Múzeum történetéről' (The History of the Ferenczy Museum), in: *Studia Comitatus* 28. Pest Megyei Múzeumigazgatóság, 2004.
- [12] Edit G. Sin, *Szentendre 30 éve (1945-1975)* (30 Years of Szentendre, 1945-1975). PMMI, Szentendre, 1975, p. 169.
- [13] F.F., 'A SKANZEN: újabb lehetőség' (The Open Air Museum: Another Opportunity), Szentendre, 29 June, 1966, X, 52.
- [14] Ottó Mészáros, 'Ne legyen kisváros – az ország egyik legkisebb városa!' (Let not one of the country's smallest towns be a small town!), *PMH*, 1 July 1967.
- [15] István Karácsonyi, 'Az egész ország kincse. Szentendre' (Szentendre – the Treasure of the Whole Country), *PMH*, 22 December 1979, XXIII, 299.
- [16] 'Új magyar film bemutatója Szentendrén' (Premiere of a New Hungarian Film in Szentendre), *Népújság*, 19 May 1955, X, 116.
- [17] 'Filmesek Szentendrén' (Film-makers in Szentendre), *PMH*, 26 September 1963, VII, 225.
- [18] 'Csak egy telefon – Szentendrén' (Only a Call – in Szentendre), *PMH*, 11 July 1970.
- [19] Imre Szánthó, 'Latinovits Zoltánra emlékezve' (In Memory of Zoltán Latinovits). In: Imre Szánthó, op. cit., 1994, pp. 126-127.
- [20] Imre Szánthó, 'Az első szentendrei tárlat' (The First Exhibition in Szentendre). In: Imre Szánthó, op. cit., 1994, p. 67.
- [21] Lenke Haulisch, *A szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig* (The Beginning, History and Style of Szentendre Painting up to 1945). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, p. 81.

EXHIBITED

The emancipation of modern art

By Ágnes Karácsony

p. 143

In the mid 1980s the physicist Lénárd Pál became the cultural secretary of the ruling party's central committee and chair of the arts policy working group. He soon gave a speech, saying: "Hungary's artistic life cannot remain divorced from international norms." In 1985 Pál officially opened the door to all types of modernism. A short while before the 1989-90 changes, did the party-state herald a change in the arts? For sure, the then exhibition policy openly signalled the emancipation of Hungary's modern art. According to art historian Tibor Wehner, the monolithic system of the Kádár era involved determining exhibition policy. The practice of the 1950s remained to the end. Vigilant control relaxed only from the mid 1980s.

In 1977 deputy minister of culture Dezső Tóth removed András Wahorn's *The Minister's Mercedes Sweeps Past Liquor Shop No. 1124* from an exhibition at the Young Artists' Club. Yet one year later, in October 1978, a joint ministry and fine arts committee rebuked the Nagyatád police for damaging a work, when they destroyed – after smearing it with mud and then cutting it up – Gyula Pauer's *Forest of Demonstrating Placards* composition at the edge of the local forest. Pauer remarked: "The police also created this work, not only me." He 'planted' 131 placards in Nagyatád. One proclaimed: "What is not important is not prohibited."

The eradication of the Nagyatád placards was perhaps the last spectacular arts scandal of the Kádár era. According to artist and university professor János Miklós Kádár, the ever-vigilant system regarded non-figurative art with great suspicion from the start. In its view, it was alien. It was afraid that it was easy for it to contain all sorts of criticism of the system. For a long time figurative art was the 'art trend' accepted by the authorities. The art of the Great Plain was particularly liked. Its motionless pastures arguably calmed the system. The comrades could easily identify with the nodding of the sweep-pole well. While the party-state saw the revolutionary pull of geometric abstraction, realism caused no disturbance. There were exceptions. Endre Bálint, for example, was no figurative artist, but he was exhibited – he went to school with Aczél. Neither was Piroska Szántó a naturalist, but since Aczél and the poet István Vas (her husband) knew each other from childhood, she was free to do what she wanted and she thought of good things. Moreover, the more extreme, 'more experimental' artists could be exhibited in small state-owned exhibition spaces, such as the Fényes Adolf, the Csók István and the Mednyánszky galleries. Such displays functioned as a safety valve. They released, as far as was possible, the anti-system steam. At the same time, the majority of artists were not oppositionists. Nevertheless, they didn't allow politics to direct the paintbrush in their hand in the style of Socialist Realism.

SIXTY YEARS ON

The National Museum's Exhibition about 1956

By Péter György

p. 157

Artists and photographers appeared in the streets of Pest during the revolution and after its defeat. Between 23 October and 4 November, András Baranyay, Miklós Borsos, Endre Kuszto and Richárd Rapaich rendered their drawings, understandably quickly, during demonstrations, dramatic events and battles in many parts of the city. These could be referred to as sketches if we did not know how and when they were made. The works are political-historical and aesthetic documents of the context of concurrence. They are drawings in which the layers, separated only in later interpretations, cannot be disconnected. The current meaning of the concept of originality involves a sharply-defined warning: we can see contemporary historical painting in the works of those who risked their lives, in the small-size drawings made in haste by skilled hands. At the same time, we know that a large part of the revolution's iconic images are works not by artists but partly western photographers, who also risked their lives. However, as the exhibition clearly shows, the contemporary drawings, which are in several points connected to the photographs, also extend our knowledge with an important interpretational layer and revise our image and memory of the revolution. Besides the iconic yet primary documents, the National Museum's 1956 exhibition, relying on György Sümegi's collecting and interpreting work, reveals several imprints of the former reality unfolding from the unbroken system of drawings and paintings. We can encounter the experience presented by the archaeology of the imprints and the exceptional moment of a birth within art history. Thanks to György Sümegi's work, the exhibition's great discovery, is József Amberg. Born in 1890 and living until 1972 (?), Amberg originally studied decorative painting and worked as a graphic designer. His still existing work can or should be divided into three groups built upon one another. First, he made a small-size pencil drawing presumably in situ, which can be regarded as a sketch only in view of the other two members of the three-part series. Using that, he made a larger-size drawing. Finally, the two drawings were almost always followed by a water colour. His water colours are as masterly as his pencil drawings.

Visitors are presented with two different scales which can be joined with difficulty from a museum educational aspect. One can be called a procedure comprising grandiose design elements creating and using visually striking displays, which seems up-to-date, though reservations could be voiced. The T-34 tank placed by the Arany statue in the Museum Garden shows this procedure well. I observe this type of museum education doubtfully, and I am perplexed by the number of spectacles dominating the whole exhibition, a majority of which have nothing to do with originality in any sense, i.e. with objects to be kept in museums.

“LIFE WAS NOT VERY DIFFERENT”

Discussion with István Villangó about museum management before the 1989-90 political changes

Emőke Gréczi

p. 179

István Villangó headed the office of the Central Museums Directorate (CMD), which formerly played a leading role. He later occupied several positions in the public collections department of the Ministry of Culture, during which time there were successively ten ministers and ten deputy ministers. The discussion touched on what he knows about the era and the principles of its museum management and history. Villangó's career began as head of the CMD's Public Relations' Office, which was involved with protecting art objects, exhibition organising and museum publicity. The restorers also worked under the auspices of the CMD. Out of this there emerged the Museum Restoration and Methodology Centre under István Éri, which was later merged with the National Museum. From that came a data base and the *Museum Newsletter*, the predecessor of which, *Museum Magazine*, had been started in 1968 by Villangó's group. After four issues it was handled by a commercial publisher and called *Muses*. The PR group was headed by Ottó Vízny, who later became director of the Kunsthalle. Villangó replaced him and under him the CDM PR and Culture group was established. From 1968 to 1972 he worked in the CDM, then was transferred to the ministry as a section head. He worked in the secretariat of the deputy minister supervising public collections and public education. The Regions-Epochs-Museums movement drew 20 million museum visitors annually. In many respects it was ahead of its time. What was good was that it had a method and continuity. The Night of Museums is wonderful, but museums should be visited not just on one evening. There was a Month of Museums with many exhibitions and events. He inaugurated about 100 folklore and village museums, and several institutes were set up under local initiative, thanks to dedicated individual collectors and local historians. He wrote an overview of the second half of the 1980s, after which he was dismissed during the time of changes. It included statistics about museums and exhibitions. He is definitely proud that during his ministry career it was possible to replace the former elderly, conservative-minded museum leaders.

Travelling exhibitions were significant projects of the period, at least in the provinces. There was already a demand for this and Villangó was one of those putting it into practice. The CMD had a collection which could be displayed in cultural centres and small museums. He was a devotee of guest exhibitions, rather than travelling exhibitions. If there was a successful ethnographic exhibition in Kaposvár, then let it also be displayed in the capital. The department he headed dealt with these and every institute benefitted, financially and in other ways.

Every permanent exhibition had to be authorised by a specialist jury appointed by the ministry. It included a graphic artist and interior designer, as well as a ministry representative.

“I WAS LOOKING FOR OPPORTUNITIES TO INTERVENE”

Conversation with Mihály Pohárnok about the attempts to make modern design visible

Judit Jankó

p. 193

¶ Some people enjoy discovering new areas, while others go for preserving the values of the past. Mihály Pohárnok cannot be neatly included in either – early in his career his efforts were aimed at creating modern Hungarian design, while later he worked on documenting it. He began as a creative artist, but started to think in large-scale categories instead of an individual path. For more than 40 years he has been concerned with visual culture. He was involved with the legendary experiment in industrial design, the Prefab Factory Kitchen Project, and in the 80s he organised and operated the Design Centre (The Industrial Design Information Centre).

MC: *How did you get into design?*

¶ I originally wanted to study painting at the Academy of Fine Arts, but since the type of education there seemed too academic, I chose to study decorative painting at the College of Applied Arts. Industrial design as a subject had existed at the College since 1950, but I didn't want a career in that and I was not concerned about it later. What interested me was how it could be that the standard of products and objects in the country did not seem to match the talented designers I knew.

MC: *What did you do after graduation?*

¶ I was working at a publishing house while a student, making book illustrations and designing covers. After graduation I was employed by the Arts Fund and made graphic-type works for publishers. Later I began working for Hungarian TV, but that was to earn a living. Meanwhile, I was introduced to Corvina publishing house, where I spent three years as a picture editor. There the signs of my future career and my impatience emerged – I had a lion's share in transforming the technical department, through which an artistic typography team was set up and managed by me.

MC: *At that time many people thought about defecting. Did you?*

¶ I looked around in other countries and tried to learn, but I didn't want to leave Hungary. I must emphasise I was not an industrial designer and theoretical questions did not excite me. I was looking for opportunities to intervene and saw that I had more chances in Hungary than

elsewhere. Things have not changed much. Something like that would be needed now – looking for the effective points of intervention.

MC: *Was the Prefab Factory Kitchen Project of 1972-75 such an intervention?*

¶ The project embodied the same idea as our previous work, namely providing a model and generating a demand among managers

MC: *It is not theory that interests you, yet it is still a question of definition as to what design, applied arts and arts are.*

¶ In the 60s and 70s it was a very timely and increasingly unavoidable question. After the 1972 *Culture of Dishes* exhibition at the Kunsthalle, where everything including decorative products was displayed, my colleague György Soltész voiced his disappointment and raised the idea of doing another show about design. I emphasised its professional further training character. We staged the exhibition *Ten Experiments* in the Fészek Artists' Club with the aim of launching a new movement. There were lamps designed by Sándor Borz Kováts, paper furniture by Gyöngyvér Blazsek and everyday objects by György Soltész, Maya Jahoda, László Horváth, Gabriella Semsey, Mária Minya and Károly Szekeres. It was surprisingly successful. The idea of creating Hungarian industrial design had a response in the press and among the public. Success was good for us, since we had experienced the impenetrable resistance of intelligent engineers, as well as the public's rejection of luxury and art objects.

MC: *Let's return to the Prefab Factory Kitchen Project.*

¶ We selected a real group of problems and studied it in detail, since you have to create an object and develop the production possibilities on the basis of experience. We regarded consumers' feedback as vital, highlighting potential mistakes to be corrected. We thought in terms of a system and not individual objects. We involved publicity, stipulated what we focussed on and waited for responses. We aimed to improve the quality of life of people in housing estates. It was at the time when the new 16-year housing construction plan was made public, which aimed to build about a million new apartments. So it was decided that prefab factories would be bought and not to follow the method of the experimental housing estate in Óbuda, since the required volume couldn't be achieved using bricks or small prefab panels. Material had already been published about the lifestyle on a housing estate. We had access to research, the book by Szelényi and Konrád, and we ourselves conducted surveys in the Újpalota housing estate. Kitchens in prefab housing estates were not meant to be for cooking and eating, a socialist worker was to eat outside the home. The concept involved frozen and ready-made food.

Of course, the idea was to reduce space, so that as many flats as possible could be built. Our surveys showed that people moved into those apartments with sets of dishes and kitchen devices used by the middle classes in the inter-war period and we thought that if befitting objects were created much could be improved in terms of being cramped. We began the work in 1972 and half a year later showed the first documentation: analysis, professional material, reports by the statistical office, our own research of household customs, in other words the design conditions, and we prepared a process table. Consultations with the managers of industrial plants were more successful than expected and they initiated a design competition. In 1975 we showed how far we had got to at the Budapest International Fair. Quite a large collection was set up, including already available products and prototypes. That was the peak, then the project unfortunately halted.

MC: *However, you were asked to establish and manage a Design Centre.*

¶ For a long time we made efforts to have another organisation replace the Applied Arts Council and a Party resolution to deal with the national economic role of the applied arts and industrial design. A decision was made to have the Industrial Design Council replace the Applied Arts Council, and to set up a Design Centre. I was appointed to operate the latter and define its tasks precisely. I knew some such institutions in the world and it soon became clear that no pattern could be applied exactly. In Britain people connected to industry sit on the Council of Industry. They decide about production and acceptance of designs, but they fund a Design Centre whose role is to turn to the public with exhibitions, publications and promote the culture of objects and an attitude, which begins by being aware of what objects surround us and continues with people regarding the environment more responsibly. We managed to obtain premises for exhibitions in Gerlóczy Street and we staged chamber exhibitions from the 80s. We displayed objects that won the Design Prize, maintained contact with the press, advertised competitions together with chambers, and devised an education programme for schools. Then came 1990 when the old institutions of the chamber were replaced by regional chambers and the Design Centre ceased to exist.

MC: *A government decision of 2015 means the Museum of Applied Arts will be extended and from 2018 will collect contemporary works. What do you think about that?*

¶ When the tender for the Museum's extension was announced the design collection was to be placed in a new building on one side. Then there was silence and I next heard about it when at a discussion I participated in there was an art historian who was appointed to launch and handle the museum's modern collection. The announcement that the renovation of the Museum of Applied Arts started according to the government decision was made there. During

the discussion it turned out that there was no concept concerning what to collect. Objects? Only Hungarian or also foreign items? What to do with the new digital world? In the discussion we did not get far, but I think such questions have to be addressed. I am not sure that the Museum of Applied Arts ought to collect modern design. The museum's collections needn't be violated and in a completely different structure another collection built on it. On the basis of a century-old tradition, the museum collects objects according to materials and masters. Its collections could be extended up to a point in the 20th century, for example World War II, and a new project could be started in another place. I would prefer to see a new Design Museum doing just that.

MIHÁLY POHÁRNOK (b. 1939) graduated from the Hungarian College of Applied Arts in 1964. He was the arts adviser to Corvina Publishing House from 1966 to 1969. He managed the Prefab Factory Kitchen Project between 1972 and 1975. From 1975 he was in charge of the Design Centre in Budapest and participated in staging several exhibitions in Hungary and abroad, professional seminars, design tenders and TV programmes. From 1991 to 2002 he was the managing director of the Design Centre Ltd., organising design projects and managing them professionally. He was the founder of the journal *Ipari Forma* (Industrial Design) and the chairman of its editorial board between 1983 and 1989. Between 1983 and 1992, then since 2001, he has been a lecturer at the University of Art and Design, and since 1992 he has been teaching at the Hungarian University of Fine Arts. From 1977 he was a member of the Industrial Design and Ergonomic Council, the Board of Hungarian Motion Picture Public Fund from 1991, and the board of the C3 Cultural and Communication Centre from 1996. He was the vice-president of the Hungarian Creative Artists' Public Fund between 1995 and 2000.

BLOCK-BUSTER SUCCESS AND ACADEMIC PRECISION

Discussion in Vienna with Klaus Albrecht Schröder, director of the Albertina

Péter Emőd

p. 205

The international standard of the Albertina and its displays of outstanding quality, as well as its excellent cooperation with the Museum of Fine Arts, always provide a good reason for a discussion with Klaus Albrecht Schröder. Issues covered included the experience of his long museum career, the repositioning of the Albertina, the connections between block-buster success and academic precision, and the relations between museums and art collectors.

- Before being appointed to head the Albertina, Klaus Albrecht Schröder had already filled important posts in the fields of culture and museums. For example, he worked in the media and in the Vienna mayor's office. He participated in the establishment of museums and their management. He got to know the characteristics of both public and private collections. He acquired tremendous managerial experience and developed wide-ranging connections. All this was needed when he took over at the Albertina, since the institute was going through the most acute crisis of its history, with its up to 11,000 visitors a year, 60 staff members and an organisational structure which did not facilitate high-level professional work. Lessons gained from the founding of the Leopold Museum greatly helped when it was decided to enlarge the Albertina. When the Kunstforum Wien was set up, he recruited the entire personnel – the curator, the accountant, the cleaner, the security staff, the shop manager and the fire-safety people. He knew what each job entailed. Thus he had no problem when he introduced professional management to the Albertina. From the first moment it was clear that repositioning the museum could only be successful if the exhibition space could be greatly increased, from 2000 to 20,000 square metres. This wasn't a simple matter, for one reason because agreement had to be reached with nine former tenants in order for their rented sections of the building to be transferred to the museum. He has directed the Albertina for nearly 17 years and believes that someone heading such a large museum needs 10-15 years for ideas to be realised. It annoys him that many people believe that striving for popular success and academic precision are mutually exclusive. A spectacular, crowd-drawing exhibition can involve – if not unconditionally – serious academic achievements and a small display attracting few visitors does not mean that good research has been involved. The Albertina's biggest shows, such as a Van Gogh, Picasso or Miró exhibition, involve 5-6 years of research, with many external specialists participating, in addition to the institute's own staff. Exhibitions are accompanied by many professional events, and up-to-date studies are published in the catalogues.
- The collection is well-known for its graphic art. In view of the sensitivity of the paper, such works, of necessity, have to be displayed in temporary exhibitions.



Immár tizenhárom éve tartó töretlen siker – ez jellemzi a Veszprémi Ünnepi Játékok megrendezését. A fesztivál alapötlete még 2002-ben született: a Szentháromság tér, a veszprémi vár főtere, mint egy barokk amfiteátrum, miért ne lehetne egy sokszínű kulturális rendezvénysorozat helyszíne? Mészáros Zoltán fesztiváligazgató úgy emlékszik: a kezdetekkor egy nemzetközileg is elismert produkciósorozat létrehozását tervezték, amely az opera, a dzsessz, a klasszikus és világzene, valamint a popzene területéről hozza el Veszprémbe a műfajok legjobbjait. Így egyebek közt fellépett már Al Di Meola, Paco de Lucia, Miklósa Erika, Bobby McFerrin és a The Gypsy Kings.

¶ Az idei fellépők sem okoztak csalódást a közönségnek. Csak néhány nevet említve, színpadra lépett a 85. születésnapját és pályafutásának hetvenedik évfordulóját ünneplő, a Buena Vista Social Club énekeseként világhírűvé vált kubai Omara Portuondo, korunk egyik legkeresettebb dzsesszénekesese, a Grammy-díjas amerikai Gregory Porter, valamint a nyolcvanas, kilencvenes években a világ egyik legnépszerűbb popsztárjaként számon tartott Lisa Stansfield is.

¶ A rendezvénysorozat egyediségét – a sokszínű kínálaton túl – maga a gyönyörű helyszín adja. A színpad az Érseki Palota bejárájára épül rá, a Szentháromság tere pedig XVIII. századi barokk épületek veszik körül nemcsak díszletként szolgálva, de varázslatosan inspiráló közeget teremtve a fellépőknek és a közönségnek egyaránt.

¶ A fesztivál évről évre törekszik a megújulásra, és folyamatosan nő a látogatók száma is. A közönség átlagéletkora negyven év körüli, többségük a Veszprémfest idejére látogat a városba. Ezt kihasználható, több képzőművészeti kiállítást is rendeznek az Ünnepi Játékokkal egy időben, illetve immár hatodik éve nagyon közkedvelt a „Rozé, Rizling és Jazz Napok” kísérőrendezvény. Itt fiatal hazai zenészek koncertjeit élvezhetik a látogatók, a balatoni és Balaton környéki borászatok kínálata és kulináris élmények mellett.

¶ A Veszprémfest költségvetése 220-250 millió forint között mozog, ennek nagyjából tíz százalékát a város biztosítja. A bevételek harminc-negyven százaléka a jegyeladásokból származik, ezt állami támogatások, valamint szponzori források egészítik ki.

(x)

múzeumcafé 54

2016/4. szeptember–október

www.muzeumcafe.reblog.hu

www.facebook.com/muzeumcafe

www.muzeumcafe.hu

Szerkesztőbizottság: Baán László, György Péter,
Martos Gábor, Rockenbauer Zoltán, Török
László

Főszerkesztő: Gréczi Emőke

Szerkesztő: Basics Beatrix, Berényi Marianna,
Jankó Judit, Magyar Katalin

Lapterv, tipográfia: Pintér József

Fotó: Szesztay Csanád

Korrektor: Szendrői Árpád

Angol fordítás: Bob Dent, Rác Katalin

E számunk szerzői: Albert Ádám, Basics
Beatrix, Berényi Marianna, Emőd Péter, Gréczi
Emőke, György Péter, Jankó Judit, Karácsony
Ágnes, Keményfi Róbert, Kende Tamás,
Kreiter Attila, Kulcsár Zsolt, Magyar Katalin,
Szőnyeg-Szegvári Eszter

Szerkesztőség: 1068 Budapest Szondi utca 77.

E-mail: mc@muzeumcafe.hu

Kiadó: Kultúra 2008 Nonprofit Kft., 1146

Budapest, Dózsa György út 41.

Lapigazgató: Lévy Zoltán

Lapmenedzser: Bacsa Tibor

Szerkesztőségi koordinátor: Sarkantyú Anna

Nyomdai munkák: EPC Nyomda, Budaörs

Felelős vezető: Mészáros László

ISSN szám: HU ISSN 1789-3291

Lapnyilvántartási engedély száma:

163/0588-1/2007

Terjesztés: A Lapker Zrt. országos hálózatán
keresztül a Relay és az Inmedio kiemelt
üzleteiben

További árusító helyek: Szépművészeti
Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Magyar
Nemzeti Múzeum, Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum, Néprajzi Múzeum,
Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari
Múzeum, Múcsarnok, Magyar Fotográfusok
Háza/Mai Manó Ház, Fővárosi Állat- és
Növénykert, Ferenczy Múzeumi Centrum
(Szentendre), Művészetek Palotája, Kiesebach
Galéria, Kogart, Írók Boltja, Rózsavölgyi
Zeneműbolt, Kódex Könyvruház, Fuga
Budapesti Építészeti Központ, valamint az
Alexandra könyvesbolthálózat nagyobb
üzletei

*Kedvezményes előfizetés az alábbi címen
rendelhető:* elofizetes@muzeumcafe.hu

Tilos a kiadvány bármely fotójának, írott
anyagának vagy azok részletének a kiadó
írásbeli engedélye nélküli újraközlése.