

múzeumcafé

67

pszeudo
olyan, mintha

A SZÓ TEREMTŐ EREJE

TPrága belvárosában lassan minden épületen szerepel egy „museum” felirat. Anélkül, hogy belépnénk, sem hihetjük el, hogy egy közepes alapterületű boltban valóban múzeum működik, a témák (az édességtől a horrorig) is azonnal cáfolják, hogy a hatásos kirakat mögött tudományos élet folyik, így teljesen felesleges kifizetni a belépődíjat, hacsak nem nassolásra vagy borzongásra vágyunk. A különös „kór” nemcsak a cseh fővárost, hanem számtalan másik virágzó turisztikai célállomást (vagy turistákra vágyó települést) is elért mára – valami oknál fogva múzeumnak nevezni egy helyet kifizetődő dolognak látszik. Attól vonzó „valami”, ha múzeumnak hívják. De nem csupán az elnevezés számít, a látszat is. Hogy rekonstruálható, ami nincs, hogy eredeti műtárgyak pótolhatók másolattal, hogy helyek, intézmények átvehetnek szerepeket a múzeumoktól, képesek úgy viselkedni, olyan környezetet biztosítani, mintha azok lennének. Vajon attól válik hitelessé egy múzeum, hogy minden egyedi, egyszeri és eredeti benne? Vagy elég, ha rekonstruál, ha megteremti a látszatot? Ha pedig már a valóság újrateremtése sem megoldható, akkor létrehozható egy másik, sosem volt igaz „valóság”, amelynek minden adata, alapja és dokumentuma kitaláció? Érdeklí a látogatót, hogy amit lát, az szakmailag nem helytálló? Ha egy tömegterméket múzeumba viszünk, azonnal műtárggyá válik? Úgy tűnik, a szó teremtő ereje a muzeológiában is kifejti hatását – erre kerestünk néhány példát. Az elnevezés sok esetben nyertes stratégiának bizonyul, kiválóan lehet hitelesnek látszani, látogatottságot gerjeszteni pusztán egy hangzatos névvel. De valóban elég valamit elnevezni ahhoz, hogy megváltozzon a státusa? Múzeummá válik egy gyűjtemény, ha múzeumnak nevezük? Megfelel a szakma szabályainak, ellátja a múzeumok számára előírt feladatokat? Nyilván nem, vagy csak részben. Mégis, úgy tűnik, ez a stratégia sok esetben erősebb a szabályoknál. Pánikra ugyanakkor semmi ok: valódi múzeum mindig csak valódi gyűjteményből született.

Gréczi Emőke

tartalom

- 7 *hírek* (Magyar Katalin)
- 17 *kalendárium* (Basics Beatrix)
- 29 *szemle*
- 31 Herczog Noémi
A NEONZÖLD HATÁSA AZ EGYÜTTMŰKÖDÉSRE
- 39 *módszertan*
- 41 Sz. Fejes Ildikó–Kómár Éva
A HALÁLRAÍTÉLTEK NEVÉBEN
- 49 *pszeudo*
- 51 Szócs Miriam
PÉLDÁK ÉS ELLENPÉLDÁK
- 69 Kovács Dániel
FEJEDELEMTŐL A PÁRTTITKÁRIG – ÉS VISSZA
- 91 György Péter
A SOHA NEM VOLT VÁROS
- 103 Kuti Klára
A MÚZEUM, A HELY, MINTHA...
- 113 Keszeg Anna
DIVATMÁRKÁK ÉS MÚZEUMOK
- 135 Sári Zsolt
A PROFI, AZ AMATŐR ÉS A RAPSIC

- 157 Basics Beatrix
HITELES MÁSOLATOK MÚZEUMI GYŰJTEMÉNYEKBEN
- 171 Berényi Marianna
MAJDNEM IGAZI: MŰTÁRGYMÁSOLATOK ÉS MÚZEUMOK
- 183 Gréczi Emőke
KEGYHELY, BRANDMÚZEUM, VÁROSI SÉTA
- 211 *kutatás*
- 213 Fejős Zoltán
KI- ÉS BEVÁNDORLÁSTÖRTÉNETI MÚZEUMOK EURÓPÁBAN
- 221 Szabó Veronika
„BENNE A RÓNA DALOLT”
- 231 *kiállítás*
- 233 Zuh Deodáth
AZ ÉPÜLETEK ANYAGCSERÉJE
- 251 *múzeumőr*
- 253 Karácsony Ágnes
MIT? KINEK? MIÉRT? HOGYAN?
- VÍGH ANNAMÁRIA
- 267 *summary*

hírek



Farah Pahlavi és Andy Warhol a Teheráni Kortárs Művészeti Múzeumban
1977-ben, a művész munkái előtt

TÍZ PICASSÓT TALÁLTAK TEHERÁNBAN

¶ Egy új kiállításra készülődve és a múzeum raktárépületeinek felújításakor számtalan elfeledett műalkotásra, köztük Picasso tíz művére bukkantak a Teheráni Kortárs Művészeti Múzeum (Tmoca) gyűjteményében – adta hírül a *The Art Newspaper*. Az iráni intézmény 2019 februárjától nagyszabású kiállításon mutatja be nyugati művészeti gyűjteményének azon darabjait, amelyek Reza Pahlavi sah 1979-es elűzése óta rejtve maradtak a nyilvánosság előtt. A gyűjtemény a nyugati művészetek egyik legnagyobb és legértékesebb kollekciója a világon, olyan művészek remekműveivel, mint Claude Monet, Max Ernst, Vaszilij Kandinszkij, Pablo Picasso, Francis Bacon, Jasper Johns vagy Andy Warhol. (MTI)

DÍJAZOTT MÚZEUMOK ÉS MUNKATÁRSAIK

¶ A Magyar Múzeumi Történész Társulat Wellmann Imre-emlékérmét idén Kaján Imre, a Göcseji Múzeum igazgatója kapta a történeti muzeológia terén kifejtett kiemelkedő teljesítményéért. Az idén először díjazták a Múzeumok Éjszakája legkreatívabb szervezőcsapatát. A KREA-K-TÍV című pályázat feladata az idej MÚZÉJ-szlogen: *Ami összeköt: Csálád és Kultúra* minél kreatívabb, ötletesebb és eredményesebb feldolgozása volt. A győztes

a zalaegerszegi Göcseji Múzeum lett, amely a felújítás és átépítés előtt álló – már kiállítások nélküli – épületben tudott izgalmas programokat kialakítani. Két neves nemzetközi dizájnversenyen is díjat nyert a Petőfi Irodalmi Múzeum Szabó Magda-kiállításának logója, amelyet Farkas Anna grafikusművész vezetett. A munkát az amerikai Type Directors Club zsűrije ötvenöt ország több mint kétezer nevezéséből választotta ki; a szintén amerikai Graphis kiadó Design Annual 2019 pályázatán pedig Gold Winner elismerést nyert. (MC)

TULAJDONOST VÁLTOTT A SZIKLAKÓRHÁZ

¶ A magyar államtól Budapest Főváros Önkormányzatának tulajdonába került a Sziklakórház ingatlana. A Sziklakórház Atombunker Múzeum a fővárosi múzeumok körében önálló, tematikus múzeumként működik tovább. (MTI)

KITÜNTETÉSEK AUGUSZTUS 20-A ALKALMÁBÓL

¶ A Magyar Arany Érdemkereszt polgári tagozat kitüntetésben részesült Kőszegi Antal építésmérnök, a Szépművészeti Múzeum rekonstrukciós munkálatainak főmérnöke és Limbacher Gábor, a Kubinyi Ferenc Múzeum igazgatója. Magyar Érdemrend lovagkereszt

polgári tagozat kitüntetést kapott Demeter Zsófia, a Kodolányi János Főiskola tanára, a székesfehérvári Szent István Király Múzeum volt igazgatója. Móra Ferenc-díjat vehetett át Kalla Zsuzsa Katalin, a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményi igazgatója és főigazgató-helyettese, valamint Népessy Noémi, az Óbudai Múzeum igazgatója. Pauler Gyula-díjban részesült Tyekvicska Árpád, a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum Muzeológiai Osztályának vezetője. (MC)

ELHUNYT KOVÁCS ESZTER

¶ 51 évesen váratlanul elhunyt Kovács Eszter, a Budapesti Történeti Múzeum Középkori Főosztályának gyűjteményvezető főmuzeológusa. A múzeumban töltött két évtizedes munkája során a városi régészeti ásatások kiváló szakértőjévé vált: meghatározó szerepe volt a budavári ferences kolostor, a Margit-szigeti domonkos apáca kolostor, a pesti belvárosi plébániatemplom, budavári polgárházak régészeti ásatásában, műemléki falkutatásában és a pesti síkság településkutatásában. Magyarországi és külföldi kiállítások sorának rendezésében vett részt a rábízott gyűjtemény tudós ismerőjeként. (BTM.HU)

ÚJ KIÁLLÍTÓHELY NYÍLT AZ AQUINCUMI MÚZEUMBAN

¶ Az egykori Mithras-szentély romjai fölémelt, részlegesen rekonstruált Symphorus Mithraeum az ókori római település vallási életének egy titokzatos kultuszát mutatja be. A Nap fia győzelmét ünneplő szentélyben a csaknem százötven eredeti tárgy és másolat

mellett kisfilm és animáció is segíti a kultusz bemutatását. A szentélyt 1941-ben tárták fel, ám az itt talált kivételes leletegyüttes darabjai – köztük a bikaölő Mithras istenség kultuszszobra – csak most, hetvenhét évvel később láthatók először együtt, eredeti környezetükben. (MTI)

MEGÚJULT A PANNON CSILLAGDA TÁRLATA

¶ Európában is egyedülálló létesítmény a bakonymbéli Pannon Csillagda, amely a Balaton-felvidéki Nemzeti Parkban dacol a fényszennyezéssel. Az úrkutatást bemutató új kiállításon a hatvanas években indult Holdkutatás állomásaitól a várhatóan a 2030-as években megvalósuló Marsra-szállásig ránk váró kihívásokat is megismertetik. A tárlat érdekessége a Marsról származó meteoritszelet, valamint egy olyan mérleg, amely a Holdon és a Marson mérhető testsúlyt mutatja, amely töredéke a földi tömegnek. (MTI)

SZÍNHÁZI EMLÉKEZET A NETEN

¶ Színészek, rendezők, írók, táncosok népszerűsítik kis videókon az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet *Színházi emlékezet megőrzése* elnevezésű adatbázisát, amely rendezett formában tárja az érdeklődők elé az összegyűjtött színházi dokumentumokat, s a leíró adatok mellett magukat a forrásokat is elérhetővé teszi. Az adattár megjeleníti a kiválasztott színház történetét, előadásait, az azokról írt kritikákat, elemzéseket, fotókat és videókat, interjúkat. A dokumentumok közé bekerülhetnek olyanok is,

melyeket nem a PIM–OSZMI őriz, így egységes színházi gyűjtemény jön létre. Az egyelőre három színház történetét feldolgozó portálon megtalálhatók a bábos kutatócsoport, a Színház- és Filmművészeti Egyetem anyagai, színháztörténeti írások és a szakdolgozók katalógusa is. A kutatást összetett kereső segíti. (SZINHAZTORTENET.HU)

TERVPÁLYÁZAT A KÖZLEKEDÉSI MÚZEUMRA

¶ Közzétették a MÁV egykori Északi Járműjavítójának területén felépítendő Új Közlekedési Múzeum nemzetközi tervpályázatát; az előzetesen meghívottak között több sikeres magyar és világhírű külföldi építésziroda található. A pályázaton tizenöt építésziroda indulhat; a meghívott résztvevők körén túl a fennmaradó helyekre bármely tervező pályázhat, aki az alkalmassági feltételeknek megfelel. A tervezési szakasz a 2019. február 28-i eredményhirdetéssel zárul, a kivitelezés 2020 és 2022 között várható. (MTI)

ÁTALAKUL A MÁTRA MÚZEUM KIÁLLÍTÁSA

¶ Felújítás miatt bezárt a Magyar Természettudományi Múzeum Mátra Múzeuma ásványtani és őslénytani kiállítása. Helyén novembertől egy – az Európai Unió által támogatott – interaktív természettudományos élménytér létesül, ami részben kiállításként, részben múzeumpedagógiai foglalkozások színtereként üzemel. Az élménytérben helyet kapnak a Mátra ásványkincsei, az ehhez kapcsolódó bányászat, a Mátra kialakulásának főbb

mozzanatai – vulkanizmus, tizenötmillió évvel ezelőtti élővilág –, a pleisztocén élővilága, az ember tájformáló szerepe, hatása természeti környezetére. (FACEBOOK.COM/MATRAMUZEUM)

BÍRÓ ANNAMÁRIA-EMLÉKSZOBA NYÍLT DECSEN

¶ A sárközi és a barcasági fazekasság kiváló művelője, Bíró Annamária életét és munkásságát bemutató emlékszobát avattak a Tolna megyei Decs faluházában. Családi hagyatékból válogatták ki a mintegy száznyolcvan népi és modern kerámiát, amelyek mellett személyes dokumentumok, oklevelek, újságcikkek, levelek ismertetik a népművész pályáját. A kiállítási anyag életmű-keresztmetszetet ad az 1998-ban, negyvenhét évesen elhunyt alkotóról, aki halála évében nyerte el a népművészet mestere címet. (MTI)

LEXIKONT ADOTT KI A TERMÉSZETTUDOMÁNYI MÚZEUM

¶ Nagy vállalkozás, a *Magyarországi ornitológusok életrajzi lexikona* jelent meg a Magyar Természettudományi Múzeum kiadásában, a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával. A szerző, Magyar Gábor tízéves munkával kutatta fel a magyar madártan neves alakjait és alig ismert képviselőit. A négy-százötvenöt személyt bemutató kötet szinte a teljes magyar ornitológia keresztmetszetét adja, s emléket állít a múzeumi szakembereknek is a preparátoroktól a múzeumigazgatókig. (MTTMUZEUM.BLOG.HU)

NINCS TÖBB INGYENES VASÁRNAP

¶ Az idei nyár után megszűnt Olaszországban a kulturális intézmények ingyenes látogathatósága szeptember első vasárnapján. A kormány döntése vegyes reakciókat váltott ki, a milánói polgármester közölte, városa továbbra is biztosítja a kedvezményt. Négy éve több mint négyszáznolcvan állami kulturális intézmény, köztük az ókori romváros Pompeji, a római Colosseum és a firenzei Uffizi is ingyenesen volt látogatható minden hónap első vasárnapján. Bár a kedvezményt most megszüntették, az intézmények szabad kezet kaptak, hogy folytatják-e a gyakorlatot. (MTI)

ELTŰNT A BRIT PARLAMENT KOLLEKCIÓJÁNAK EGY RÉSZE

¶ Nem találnak 224 alkotást a brit parlament hozzávetőleg kilencezer darabos műgyűjteményéből. A leltár szerint hiányzó festményekről, rézkarcokról és nyomatokról azt sem tudják, ellopták-e őket, vagy az elavult nyilvántartás hibája az egész. A szakemberek remélik, a parlament felújítása alkalmat ad számukra több hiányzó mű megtalálására s a katalógusbeli régi hibák tisztázására. (MAGYARMUZEUMOK.HU)

RESTAURÁLÁS DUNASZERDAHELYEN

¶ Különlegesen értékes dokumentumokat mentettek meg a Csallóközi Múzeumban, a többnyire pergamenre és 19. századi papírra írt okmányokat a restaurátorok megtisztították. Összesen tizenhárom, zömében kézzel írt okmányt konzerváltak, amire hatezer

eurós támogatást ítél meg a Kulturális Alap. A restaurált darabok között van a Csallóközti ábrázoló öt térkép, ezek legrégebbike 1663-ból való. Az okmányok közt vannak céhlevelek, céhes iratok és nemesi családok okiratai. A múzeum ebben az évben is sikeresen pályázott, ha minden jól megy, elkezdhetik két halottaskocsi felújítását, ezek végleges helye a somorjai múzeum egyik fedett, védett épületében lesz. (UJSZO.COM)

3D-S DIGITALIZÁLÁS AZ UFFIZIBAN

¶ Az Indiana Egyetem és a firenzei Uffizi képtár együttműködésének köszönhetően mostantól a világ legkedveltebb műtárgyai és szobrai is megtekinthetők térhatású képeken. Egy újonnan indított honlapon (digitalsculpture-uffizi.org) teszik közzé a gyűjtemény jelenleg több mint háromszáz digitalizált szobrát és töredékét. Az amerikai egyetemen működő Virtuális Világörökség Laboratórium (VWHL) olasz partnereivel együttműködve öt év alatt digitalizálja 3D-s rendszerben a görög és római szobrászat teljes gyűjteményét az Uffizi, a Pitti Palota és a Boboli Kert egészében. (ARTDAILY.COM)

ELKÉSZÜLT SZOHÁG MÚZEUMA

¶ Egy év híján három évtized alatt készült el a felső-egyiptomi Nemzeti Múzeum Szohágban. Az építési munkákat számos alkalommal meg kellett szakítani a műszaki részleteket, belső-építészeti megoldásokat és kiállítási tárgyakat érintő viták, valamint finanszírozási problémák miatt. A több mint 8700 négyzetméteres – akadálymentesített – múzeum kétszintes ősi

egyiptomi szentélyre hasonlít, amely a Nílusra néz. A kiállítás elmeséli a régészeti lelőhelyekben gazdag kormányzóság egyedülálló történetét, valamint bemutatja azokat a helyi uralkodókat, akik kulcsszerepet játszottak az egyiptomi civilizáció formálásában. A kiállítási tárgyak az egyiptomi élet hat központi elemén – királyság, család, konyhaművészet, hit és vallás, munka, valamint ipar, textilek és kézművesség – keresztül mutatják be az egyes korokat a hellenisztikus, római, kopt és iszlám korszakot is beleértve. (EGYPTTODAY.COM)

VISSZAKÉRT ÉS VISSZAKERÜLT MŰKINCSEK

¶ Nagy-Britannia visszaad nyolc, fosztogatás útján Irakból kikerült sumer régiséget, amelyet a rendőrség foglalt le egy műkereskedőtől. Dokumentumok hiányában az ötezer éves műtárgyak származási helyét a British Museum munkatársai kutatták fel aprólékos munkával. Visszakerül az Egyesült Államokból a Prágától délre fekvő Konopiste kastélyába az a gazdagon díszített reneszánsz pajzs, amelyet a második világháború idején a náci raboltak el, majd 1976-ban a philadelphiai művészeti múzeumra hagyta egy német műgyűjtő. Több száz ókori műtárgyat és több ezer régi pénzérmét kapott vissza Egyiptom Olaszországtól, az ókori egyiptomi birodalmak idejéből származó kincseket az olasz hatóságok foglalták le Nápolyban. Az ausztriai Linz városa visszaszolgált egy műgyűjtő örökösének egy 1951-ben kölcsönkapott Gustav Klimt-rajzot, amelyet évtizedekig elveszetteknek hittek, ám – nagy meglepetésre – tavaly előkerült a Neue Galerie volt alkalmazottjának hagyatékából.

A szintén eltűnt három Schiele-festményt még keresik. Visszaadott a berlini Bode Múzeum az örökösöknek egy a náci által elkobzott gótikus domborművet, de a faszobor a helyén marad, mert az intézmény – mely adományozás útján jutott a műtárgyhoz az 1990-es évek végén – rögtön vissza is vásárolta azt. A Húsvét-szigeteki őslakosok visszakérnek a londoni British Museumtól egy egyedülálló moai szobrot, amelyet a britek százötven éve vittek el a Chile partjaitól háromezer-ötszáz kilométerre lévő egyik szigetről, hogy Viktória királynőnek ajándékozzák. A múzeum álláspontja szerint a közérdek azt diktálja, hogy a bazaltszobor Londonban maradjon, az intézményben ugyanis milliók láthatják minden évben. Hatvan éve ellopott Buddha-szobrot találtak meg egy angliai kiállításon s juttattak vissza Indiába. A szobor tulajdonosának fogalma sem volt róla, hogy a kincs, amelyet őrizget, valójában az a 12. századi bronz alkotás, melyet 1961-ben loptak el az indiai Nalanda város archeológiai múzeumából, tizennégy másik tárggyal együtt. (MC)

REHABILITÁLTÁK BEATRIX RUFOT

¶ A német múzeumvezető az amszterdami Stedelijk Museum éléről botrányos körülmények között távozott. A vádak szerint tevékenységében alkalmanként összemósódtak a köz- és a magánérdekek; múzeumon kívüli szerepvállalásai összeférhetetlenek voltak igazgatói funkciójával, s munkája során csorbát szenvedett az átláthatóság követelménye is. Az ügyet kivizsgáló független vizsgálóbizottság azonban a lemondott igazgatóval szembeni vádak nem tartja megalapozottnak.

A bizottság jelentése következtében lemondott a múzeum elnöke és a héttagú elnökség további két tagja. (ARTPORTAL.HU)

MEGNYÍLT A SZERB NEMZETI MÚZEUM

¶ Másfél évtizedes zárva tartás után Belgrádban ismét látogatható a nemzeti múzeum, amelyet az épület rossz állapota miatt zártak be. A munkák közben az épület külső és belső szerkezetét is felújították, korszerűsítették a raktár- és a kiállítóhelyiségeket, valamint korszerű biztonsági, világító- és szellőzőrendszert építettek ki. A múzeum három emeletén, több mint ötezer négyzetméteren régészeti, történelmi, művészeti kiállítások mutatják be a négy-százezres gyűjtemény legjavát. (MTI)

A VALLÁSSZABADSÁG HÁZA KOLOZSVÁRON

¶ Kolozsvár – Mátyás király szülőháza mellett – másik legrégebbi épülete felújítása után a közösséget szolgálja. Az 1568-as tordai országgyűlés vallásügyi határozatának négy-százötvenedik évfordulóját ünneplő jubileumi év keretében avatták fel az unitárius püspöki palota műemlék épületében az új szellemi központot, kulturális teret, tudományos kutatóközpontot és múzeumot. A felújítási munkálatok meghaladták az unitárius egyház anyagi lehetőségeit, a több mint hatmillió lejre rúgó költségek négyötödét a magyar kormány állta, a többi a román kormány, Kolozsvár önkormányzata, magánszemélyek adományai és az egyház saját hozzájárulása révén jött össze. (MASZOL.RU)

ZSIDÓ MÚZEUM NYÍLT MAROSVÁSÁRHELYEN

¶ A helyi zsidó közösség múltjával ismerkedhetnek meg a látogatók az új múzeumban, amelyet a zsinagóga melletti földszintes épületben rendeztek be. A gyűjtemény – egyebek mellett – tóratekerceket, könyveket, rabbiviseletet, családi fényképalbumokat, lakberendezési tárgyakat, marosvásárhelyi hírességek (a sörgyáros Bürger Albert, Harag György rendező, Antal Pál bábszínház-alapító, Kovács György színművész, Izsák Márton szobrászművész, Salamon Ernő költő és Ligeti Ernő zeneszerző) portréit sorakoztatja fel. A kiállítást Karácsony István történész, a Maros Megyei Múzeum munkatársa rendezte, a relikviák közt akad Budapestről kölcsönzött darab is. A múzeum külső falán márványtábla örökíti meg az 1944-ben elhurcolt és meggyilkolt iskolások, tanítók, tanárok nevét. (MTI)

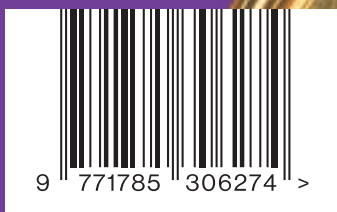
TÁVOZIK A KUNSTHALLE WIEN IGAZGATÓJA

¶ Nicolaus Schafhausen jövő márciusban, mandátumának lejártá előtt három évvel távozik a neves bécsi kiállítóhely éléről. A bőséges kuratori és vezetői tapasztalatokkal Düsseldorfból érkezett igazgató 2012-es kinevezése óta az intézmény mintegy negyven tárlatnak adott otthont, ezek a Kunsthallét kifejezetten progresszív kiállítóhellyé tették – ám a nézőszám nem növekedett a kívánt módon. Schafhausen politikai okokkal magyarázza lemondása okát, de vannak olyan hírek is, hogy valójában a müncheni Haus der Kunst élére pályázik. (ARTPORTAL.HU)

ARTMAGAZIN

16. évfolyam, 2018 / 6. szám

nka



www.artmagazin.hu

elofizetes@artmagazin.hu

Topor Tünde:
Francia körkép: Monet-modernisták

Horányi Éva:
Építész nyugágyban és rajzasztalnál
Lábjegyzetek Kozma Lajosról

Lépcold Zsanett:
„Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek”
A nő és a szocialista reklám

kalendárium



Magyar bajuszpedróviasz-reklám. Bécs, 19. század vége

MIT HAUT UND HAAR. FRISIEREN, RASIEREN, VERSCHÖNERN • WIEN MUSEUM, BÉCS • 2019. január 6-ig • A karlsplatzi központi épületben megrendezett kiállítás a test- és szépségápolás modern kori szokásaival, váltoásaival, jellegzetességeivel foglalkozik. Az emberiség történetében a test és arc szépítése mindig különös jelentőséggel bírt, testük természet adta külsejét a változó társadalmi elvárások szerint alakították az emberek. A tárlat a 18. századtól követi nyomon és mutatja be ennek gyakorlatát. A különféle szokások sokféle terméket, gyakorlatot és főként foglalkozást teremtettek. Borbély, fodrász, kozmetikus, parókakészítő – nem említve a szépítkezés anyagait előállító iparágakat. A szépség sokak munkájának eredménye lett, fogalma változó normák, konvenciók, modellek szerint alakult. Egy közismert és híres példa Erzsébet császárné, a magyarok királynéja, aki megszállottja volt saját hajának, szépsége pedig védjegyévé vált. A divatos irányzatoknak társadalmilag ismert és elismert szimbolikus jelentésük is volt, ezek történetét is illusztrálja a kiállítás, amelyhez ötszáz oldalas katalógus készült.

A FÖLDI KÖLÖK ÉS A FOGAS VAKONY – FÖLDIKUTYÁK A KÁRPÁT-MEDENCÉBEN • MAGYAR TERMÉSZETTUDOMÁNYI MÚZEUM • december 2-ig • 2018-ban Az év emlőse a földikutyá lett. A hosszúkás, hengeres testű állat bundája lágy és tömött, uralkodó színe a hamuszürke. Szemei és fülei hiányoznak, hiszen egész életét a föld alatt tölti, így egész egyszerűen nincs rájuk szüksége. Viszont kitűnő szaglása és a föld mágneses terének érzékelése révén tájékozódik. Föld alatti járatainak kialakítására hatalmas metszőfogait használja. Még ma is nagyon keveset tudunk a földikutyákról, holott a hazai állatvilág fontos részei. A földikutyá kutatását ma már modern, molekuláris taxonómiai, genetikai módszerekkel folytatja a múzeum. A kiállítás a földikutyá mellett az elmúlt öt év tudományos kutatásainak eredményeit is bemutatja.

BERTL & ADELE – KÉT GRAZI GYERMEK A HOLOKAUSZT IDEJÉN • UNIVERSAL-MUSEUM JOANNEUM – MUSEUM FÜR GESCHICHTE, GRAZ • 2020. december 27-ig • A félállandó kiállítás koncepciója a HAUS DER NAMEN. Holocaust- und Toleranzzentrum Österreich szakembereitől származik. A náci hatalom idején a stájer tartományban is terror, üldöztetés és ezrek halála volt a zsidóság sorsa. A két gyermek, Bertl és Adele történetén keresztül ismerteti meg a tárlat ezt az időszakot. Bertl három kontinensen keresztül menekült



A grazi Museum für Geschichte Bertl & Adele című kiállításának enteriőrije

a túlélésért, míg Adele viszonylag korán Franciaországba került a családjával, végül azonban Auschwitzban meggyilkolták. Személyes tárgyaik, életük dokumentumai, fényképek, filmek emlékeznek meg róluk a kiállítás egységeiben, melynek látványelemei a gyerekek rajzait, leveleit, egykorú fényképeit használják fel.

ARCZOK ÉS LÁTHATÁROK - 19. SZÁZADI MAGYAR FESTÉSZET A JANUS PANNONIUS MÚZEUM GYŰJTEMÉNYÉBŐL • [JPM MODERN MAGYAR KÉPTÁR, PÉCS](#) • november 11-ig • A kiállítás a leghasznosabb dolgot teszi, amit egy múzeum tehet: a raktárakban őrzött, a látogatók által régen vagy leginkább soha nem látott festményeket, Barabás Miklós, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Madarász Viktor, Munkácsy Mihály, Paál László, Székely Bertalan és mások műveit mutatja be. Ez a 19. századi festészetünk egészét reprezentáló anyag még soha nem volt így együtt látható egyetlen tárlaton sem, mert a Modern Magyar Képtár állandó kiállítása a nagybányai festészettel indul. Az *Arczok és láthatárok*, a nyelvújítás korszakát megidéző cím a kiállított anyag legnagyobb részét jelentő két műfajra, a portréra és a tájképre utal. Megdöbbenő, milyen sokáig láthatatlan és ismeretlen maradt ez a gazdag gyűjtemény, amelyben a 19. századi magyar festészet legjobb alkotóinak művei szerepelnek. Egy teremnyi pécsi városkép ösztönözheti a szakembereket a város ikonográfiájának elkészítésére.

FASHIONED FROM NATURE • [VICTORIA & ALBERT MUSEUM, LONDON](#) • 2019. január 27-ig • A kiállítást úgy hirdetik, mint az első olyan tárlatot, amely a természet és divat közötti komplex kapcsolatot vizsgálja, 1600-tól napjainkig. A kapcsolat valóban rendkívül összetett és sokrétű, részben a természetes anyagok használatát mutatja be, de a természet mint divatforrás témája is megjelenik. Sok olyan szemponttal ismerkedhet meg a látogató, amelyről nem is gondolná, hogy befolyásolhatja a divatot. Az innovatív új anyagok és textilfestési eljárások mellett konkrét természeti jelenségek, növények, állatok jelentek meg az öltözékeken, és hatottak a divatra évszázadokon át. Az 1780-ból származó fehér férfimellény aranyszállal varrt hímzésein például egzotikus állatokat láthatunk, francia tulajdonosa egykor a gyarmatokon élve használta. A bőr- és textilmaradékokból összeállított női együttes tavaly készült, és a pazarlás elkerülésére hívja fel a figyelmet. Nem hiányoznak a nagy nevek, sem a divattervezők munkái, sem pedig az egyes bemutatott ruhák viselői tekintetében.

„A NYÍRSÉG ÁLMODÓJA” • [JÓSA ANDRÁS MÚZEUM, NYÍREGYHÁZA](#) • Állandó kiállítás • Kivételesen egy állandó kiállítást, pontosabban emlékszobát kell ajánlanunk: ennek megnyitásával végre, ha nem is az elvárható módon, de megemlékezik a múzeum Krúdy Gyuláról. Az író hagyatékának nyíregyházi emlékei láthatók itt, könyvek, bútorok, emléktárgyak. A tárlat majdani bővítésében, illetve múzeumpedagógiai működtetésében partner a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum. Reméljük,

az 1878-ban Nyíregyházán született Krúdy emlékét a későbbiekben még bővülő bemutatóval őrzi és élzeti szülővárosa.

WYSPIAŃSKI • NEMZETI MŰZEUM, KRAKKÓ • 2019. április 28-ig • Stanisław Wyspiański (1869–1907) az egyik legkiválóbb, legsokoldalúbb lengyel művész, aki – amellet, hogy költő és drámaíró volt – képzőművészként is hatalmas életművet hagyott maga után. A tavalyi év végén nyílt kiállítás műveinek eddigi legnagyobb bemutatója, mintegy kilencszáz alkotást, valamint dokumentumot mutat be, közöttük a leghíresebbeket, legismertebbeket – felesége és gyermekei portréit, krakkói városképeit, üvegablak- és freskóterveit. Wyspiański fiatalon, 38 évesen halt meg abban a végzetes kórban, a szifiliszben, amelyet akkor még nem tudtak gyógyítani. Minden területen sikeres volt, halála előtt egy évvel nevezték ki a krakkói művészeti akadémia professzorának, a városi képviselő-testület tagja volt, temetését nemzeti gyásznappá nyilvánították. Ez a kiállítás kihagyhatatlan, hiszen a teljes életmű végre egyben látható.

A KERCSI KORONA – A NÉPVÁNDORLÁS KORI EURÓPA KINCSEI • NEUES MUSEUM, BERLIN • 2019. szeptember 29-ig • Fekete-tenger mellett talált népvándorlás kori aranyékszerek, kora középkori francia, itáliai, spanyol és német sírleletek csodás ezüstartárgyai, Johannes von Diergardt magángyűjteményének legértékesebb darabjai láthatók most ismét Berlinben, több mint nyolc évtizeddel az után, hogy ott először bemutatták őket. 1934-ben, a jeles gyűjtő halálát követően a kölni Römisch-Germanisches Museumba kerültek a kincsek. A kölni múzeum felújítási munkálatai kínálták a lehetőséget a berlini visszatérésre, a két múzeum közös szervezésében megrendezett bemutató keretében. A kiállítás címadó tárgya, a kercsi korona egy előkelő nő tulajdona lehetett a népvándorlás idején, egy ottani sírból került elő a Krím-félszigeten.

PICASSO – KÉK ÉS RÓZSASZÍN • MUSÉE D'ORSAY, PÁRIZS • 2019. január 6-ig • A Musée d'Orsay és a Musée national Picasso–Paris közösen rendezésében jött létre a Picasso kék és rózsaszín korszakának szentelt különleges kiállítás. A két intézmény első nagyszabású együttműködése lehetővé teszi számos, eddig még nem kiállított mű bemutatását. Közülük néhány először látható Franciaországban, mint például a Cleveland Museum of Art 1903-as *Az élet* című képe. Az 1900 és 1906 közötti korszaknak egy új értelmezését teszi lehetővé ez a kiállítás, egy olyan periódusét, amely kritikus jelentőségű volt a művész életében, és amelyet teljességében eddig még soha nem mutatott be francia múzeum. A Musée d'Orsay tárlata módot ad arra, hogy Picasso korai műveit keletkezési idejük kulturális-művészeti összefüggéseiben ismerhesse meg a közönség, így az elődök és kortársak (Casas, Nonell, Casagemas, Steinlen, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin) művei is megjelennek, amelyeket Picasso a szalonnokban és galériákban, vagy éppen reprodukciók által ismerhetett meg. A festmények mellett

a korszakban keletkezett grafikai művek és szobrok is a kiállítás részét alkotják. A tárlat a párizsi bemutatót követően a baseli Fondation Beyeler-ben lesz látható 2019 februárjától.

ALPHONSE MUCHA • **MUSÉE DU LUXEMBOURG, PÁRIZS** • 2019. január 27-ig • Mucha a korszak magyar festőjéhez hasonlóan Münchenben, majd Párizsban végezte tanulmányait. A Julian Akadémián és Colarossi magániskolájában a tandíját dekoratív munkák megbízásainak honoráriumából tudta kifizetni. Az 1895-ös Sarah Bernhardt-plakátja jelentette az áttörést; a századforduló idejére Párizs egyik legdivatosabb, legnépszerűbb művésze lett, festményei mellett plakátok, reklámlapok, könyvillusztrációk, ékszer-, tapéta- és kárpittervek, színházi dekorációk sokaságát készítette el. Párizsban az itthon szecesszióknak nevezett Art Nouveau lényegében egyet jelentett Mucha stílusával, amit az 1900-as párizsi világiállítás világszerte ismertté tett. A mostani kiállítás kurátora, Tomoko Sato, a prágai Mucha Alapítvány munkatársa elsősorban a párizsi korszak alkotásainak bemutatására törekedett, a Szláv eposz és késői korszakának művei csak jelzésszerűen jelennek meg a tárlaton.

ALFONS MUCHA: A SZLÁV EPOSZ • **OBECNÍ DŮM, PRÁGA** • 2019. január 13-ig • A prágai Reprezentációs Ház, vagy más néven Rendezvények Háza a város egyik legszebb szecessziós műemléke, 1905 és 1902 között épült, 1918-ban itt, a Smetana Teremben kiállították ki Csehszlovákia függetlenségét. Éppen ennek a százéves eseménynek évfordulóját megünneplendő állították ki a Szláv eposz tizenegy kisebb vásznát (a nagyobbak egyszerűen nem fértek be az épületbe). Mucha nemzeti történelmet bemutató sorozata eredetileg húsz képből áll, amelyeket a Zbiroh-kastélyban berendezett műtermében festett meg 1912 és 1926 között. A sorozatot Prága városának ajándékozta, elsőként a Prágai Városi Galériában állították ki 1928-ban. A második világháború idején elrejtették a képeket, majd hosszú ideig Moravský Krumlov várában voltak láthatók. 2012 és 2016 között a Veletržní Palota (a prágai Nemzeti Galéria) mutatta be őket.

A FIATAL TINTORETTO • **GALLERIE DELL'ACCADEMIA, VELENCE** • 2019. január 6-ig • John Rusin, a 19. század második felének jeles teoretikusa két művében is megdöbben elragadtatással írt Tintorettóról. A Scuola Grande di San Roccót meglátogatva fogalmazta meg, mennyire lenyűgözte Tintoretto festészete, annak hatalmas ereje. Soha nem érintette ilyen mélyen emberi intellektus, mint Tintorettóé, fogalmazta meg látogatásáról szüleinek írott levelében. Az 1518-ban Velencében született Jacopo Comint a kortársak hihetetlen energiája, merész ecsetvonásai miatt Il Furiosónak is nevezték. Apja foglalkozása – textilfestő, tintore – adta végül azt a nevet, amelyen ma is ismerjük. Az ötszáz éves évforduló több kiállítást is eredményezett, a Palazzo Ducale életmű-kiállítása, mint központi esemény mellett a Gallerie dell'Accademia fiatalkori műveiből állított össze egy mintegy hatvan műből álló válogatást, az 1538 és 1548 közötti évtized alkotásaiból. A Szent Márk-történetnek a Scuola Grande

di San Marco számára festett négy képe talán a leginkább lenyűgöző közülük, de valójában ne-
héz választani, olyan erős és hatásos a kiállítás anyaga.

ÉLET A SÖTÉTBEN • **NATURAL HISTORY MUSEUM, LONDON** • 2019. január 6-ig •

A kiállítási terem mélykék „egét” apró „csillagok” világítják meg, a látogató belép az éjszakai
állatok világába, felfedezheti, hogyan tájékozódnak környezetükben, hogy vadásznak, talál-
nak társat, menekülnek ellenségeik elől. A barlangok és tengerek mélyén gazdag élet virág-
zik, ezek rejtőzködő lényeit ismerheti meg a közönség, a mexikói vak barlangi halat, amely-
nek nincs szüksége szemekre ahhoz, hogy a barlang sötét mélyén közlekedjen, barlangi boát,
denevéreket, rovarokat, hüllőket. A sötétségben a látványnál fontosabbak a hangok, a szagok
– ezeket mind megmutatja a maga speciális eszközeivel a kiállítás.

II. LAJOS KIRÁLY KORÁNAK ÉPÍTÉSZETE: PALOTÁK ÉS GYÁRAK • **PINAKOTHEK
DER MODERNE, MÜNCHEN** • 2019. január 13-ig • A kiállítás a müncheni Technische

Universität (Műszaki Egyetem) megalapításának százötvenedik évfordulójáról emlékezik
meg, a Bajor Királyság II. Lajos király uralkodása (1864–1886) alatti építészettörténetét bemu-
tatva. Ez az első szakmai áttekintés a korszak épületeiről, de nemcsak azokról, amelyek fel-
épültek, hanem a meg nem valósult tervekről is. Nem kizárólag a világhírű, ikonikus épületek,
a kimondottan II. Lajos által megrendelt paloták, színházak, múzeumok ismerhetők meg
a tárlaton, de a korszak köz- és magánépületeinek széles választéka is. Ilyenek például a müncheni
Városháza, a híres művészeti akadémia, a bayreuthi fesztiválszínház, valamint a ke-
vésbé ismert, de építészeti és kultúrhistoriai szempontból egyaránt kiemelkedő jelentősé-
gű emlékek, mint például a Neue Polytechnische Schule, a mai Műszaki Egyetem elődje vagy
a müncheni, illetve nürnbergi zsinagógák, az augsburgi textilnegyed gyárai, vagy éppen az
1882-ben Nürnbergben megrendezett „Bayerische Landes-, Industrie-, Gewerbe- und Kunst-
ausstellung” időszak épületei.

NIKO PIROSMANI • **ALBERTINA, BÉCS** • 2019. január 27-ig • A grúz festő önálló életmű-

kiállítása kétségtelenül jelentős eseménye az Albertinának. Niko Pirosmani (1862–1918) auto-
didakta festőként az avantgárd egyik főszereplője lett. A falusi parasztcsalád árva gyermekét
két nővére nevelte. 1870-ben Tbiliszibe költöztek, ahol gazdagabb családoknál volt szolgáló.
Négy év múlva visszaköltözött szülőfalujába, és pásztorokodásból élt. Ekkor kezdett el festeni,
műhelyében cégtáblákat készített. Miközben a legkülönbözőbb kétféle munkákat vállalta el,
folyamatosan festett, egyre többet megrendelésre. Képeit nem múzeumok, hanem kocsmák
falán láthatták kortársai, a hivatalos művészettel, művészekkel vajmi kevés kapcsolata volt,
művei csak halálát követően szerepeltek művészeti kiállításon, a két háború között vált nem-
zetközileg ismertté és elismertté. A kiállítás a Grúz Nemzeti Múzeummal és az arles-i Vincent
Van Gogh Alapítvánnyal együttműködésben jött létre.

A BETONUTÓPIA FELÉ: JUGOSZLÁV ÉPÍTÉSZET 1948–1980 • MOMA, NEW YORK • 2019. január 13-ig • Jugoszlávia építészeinek a kapitalista Nyugat és a szocialista Kelet között ellentmondásos követelményeknek kellett megfelelniük, és ellentmondásos hatások érték őket a háború után kialakuló építészeti törekvések terén. Az országban megformálódó stílus részben a felhőkarcolóknak nemzetközi toposzait, másrészt a brutalista szocialista irányzatot követve a radikális sokféleséget teremtette meg. Egyfajta hibrid idealizmust, ami magát az országot, az államot is jellemezte. A kiállítás a szocialista Jugoszlávia vezető építészeinek kivételes munkáit első alkalommal mutatja be a nemzetközi közönség számára. A modernista építészet e jelentős, de ugyanakkor meglehetősen elhanyagolt területe bizonyos előre mutató eredményeivel ma is hatással van a globális építészetre. A kiállítás az urbanizáció, a mindennapi élet technológiai fejlődése, a fogyasztói társadalom, az emlékmű és megemlékezés témáit járja körül, valamint a jugoszláv építészet nemzetközi hatását vizsgálja. Mindehhez több mint négyszáz rajz, makett, fotográfia és film szolgál eszközzel, ezeket helyi archívumoktól, családi magángyűjteményektől és múzeumoktól kölcsönözte a MoMA. Olyan jelentős építészek munkáit láthatja a közönség, mint Bogdan Bogdanović, Juraj Neidhardt, Svetlana Kana Radević, Edvard Ravnikar, Vjenceslav Richter és Milica Šterić. A kiállítás a legváltozatosabb alkotások révén érzékelteti a jugoszláv építészet sokféleségét, mint például a boszniai Fehér Mecset, Szkopje városának Kenzo Tange tervei szerinti újjáépítése a földrengés után, vagy Új-Belgrád magasházai és középületei.

CHIPPENDALE'S DIRECTOR: EGY BÚTORKÉSZÍTŐ TERVEI ÉS HAGYATÉKA • MET FIFTH AVENUE, NEW YORK • 2019. január 27-ig • Thomas Chippendale (1718–1779) a bútorkészítő világ központi személyisége volt a 18. század közepétől kezdve. Virágzó londoni műhelyében alkotta bútorait, a bútorkészítésről írott könyve hosszú ideig alapmű volt (*The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*). Születésének háromszázadik évfordulója alkalmából a kiállítás mindkettőt vizsgálja: hogyan váltak bútorai a legismertebbeké és legkedveltebbekké egész Angliában, és miként lett könyve révén (is) a leg híresebb bútortervezővé, aki ma is hatással van a szakmára. A kiállított tárgyak kivétel nélkül a Met gyűjteményéből származnak, mellettük Chippendale eredeti tervrajzait az angol és amerikai bútorművészet általa inspirált válogatott tervei egészítik ki. Örökségét portrék és 19., valamint 20. századi művek jelenítik meg, közülük talán a legérdekesebb Robert Venturi és Denise Scott Brown 1984-es, Chippendale által inspirált széke. A kiállítást Chippendale könyvéről írott tanulmánykötet kíséri.

Harald Sohlberg (1869–1935): Utca Røros-ban, 1902



HARALD SOHLBERG: VÉGTELEN TÁJAK • NASJONALGALLERIET, OSLO • 2019. január 13-ig • Harald Sohlberg (1869–1935) a norvég tájképfestészet ikonikus alakja, retrospektív tárlatára régóta készült az oslói nemzeti galéria. Az akkor Christianiának nevezett Oslo királyi képzőművészeti iskolájában végezte tanulmányait 1885 és 1890 között, de tájképeinek jelentős része Røros, a kis bányászváros utcáit, házait ábrázolja különböző évszakokban. A szeceszzió linearitása és dekorativitása jellemző erős, tiszta színekkel festett tájaira, melyek nem ritkán misztikus hangulatot árasztanak (*Téli éjjel a hegyekben, Oslo látképe Akershus felől*). A tárlat hatvan képét köz- és magángyűjteményekből válogatták, sokukat évtizedek óta vagy éppen még soha nem láthatta a közönség. A festmények mellett rajzok, vázlatok és fényképek teszik teljessé a Sohlberg teljes életművét bemutató kiállítást.

HATÁSOS MŰVÉSZET - PROPAGANDA KÉPESLAPOK A VILÁGHÁBORÚK IDEJÉBŐL • MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON • 2019. január 21-ig • A kiállítás százötven képeslappal illusztrálja az emberek befolyásolásának művészetét. Erőteljes, hatásos szöveg, merész színek, meglepő grafikai megoldások, éles karikatúrák – ez jellemezte a képeslapokat és tette lehetővé, hogy üzeneteiket könnyen megértsék és megjegyezzék az emberek. Ez a fajta művészet célzatos volt, a háború igazolása, a vezetők heroizálása, az ellenség démonizálása, a lakosság meggyőzése az áldozatvállalás szükségességéről – ezeket akarták elérni a képeslapokkal, amelyek egyszerre értékes történeti dokumentumok és a grafikai tervezés mesterművei. Az Európában, a Szovjetunióban, az Egyesült Államokban és Japánban készült lapok a 20. századi propaganda korai termékei. A „fake news” már ezeken is megjelent, csakúgy, mint a gyilkos karikatúra. Előállításuk olcsó volt, a tömegtermelés nem okozott gondot, és a postázás révén eljutottak mindenhová. A cél és az eszköz meglehetősen különböző lehetett, erre jó példa az Opera Nazionale Balilla olasz fasiszta ifjúsági szervezetet dicsőítő képeslap 1935-ből, amelynek avantgárd grafikai elemei roppant hatásosak. Mindegy, hogy állami propaganda, megalkuvó kiadók vagy az ellenállás adta ki őket, e lapok egy célt szolgáltak, a közönség támogatásának megszerzését. A kiállított lapok mindegyike Leonard A. Lauder gyűjteményéből származik, aki gyermekkorában kezdte a gyűjtést szülővárosában, Miami Beach-ben. Mára gyűjteménye mintegy százezer lapot számlál. A képeslapok mellett plakátokat és filmrészleteket is bemutat a kiállítás, demonstrálva a propaganda erejét. Érdekes megfigyelni, hogy ugyanazokat az eszközöket és technikákat alkalmazták, függetlenül attól, milyen rendszer vagy eszme szolgálatában álltak.

szemle



Sarnyai Krisztina felvétele

HERCZOG NOÉMI

A NEONZÖLD HATÁSA AZ EGYÜTTMŰKÖDÉSRE

...NYITOTT MŰZEUM... *Részvétel, együttműködés, társadalmi múzeum*

Szerk.: Frazon Zsófia (Néprajzi Múzeum, 2018)

TA hatvanas években pszichológiai kutatás indult arról, létezik-e összefüggés a munkahelyi státusz és a halálnemek közt. A kilencvenes évek végén elérhetővé váló eredményekből aztán kiderült, hogy például a szívinfarktus messze jobban fenyegeti a szalagnál álló munkást, mint a felsővezetőt. Az ok természetesen a kedvezőtlen környezeti feltételekkel függ össze, amely környezet azonban nemcsak az egészségtelen étkezést vagy a szmogtól fokozottan veszélyeztetett tömegközlekedést jelenti, hanem azt is, hogy az előbbi csoport tagjai munkájuk során jóval ritkábban hozhatnak *saját döntéseket*. Arra pedig végképp nincsenek felhatalmazva, hogy *munkájuk játékszabályait saját maguk alakítsák, és akár meg is kérdőjelezzék azokat*.¹

[1] Prof M. G. Marmot, S. Stansfeld, C. Patel, F. North, J. Head, I. White, E. Brunner, A. Feeney, G. Davey Smith: *Health inequalities among British civil servants: the Whitehall II study. The Lancet, Volume 337, Issue 8754, 8 June 1991, Pages 1387-1393.*

¶ Miközben ma politikai szinten egyre többek tapasztalata, hogy elveszítettük a cselekvés lehetőségét, és mindez a vita műfajának általános megszűnésében is megnyilvánul, világos, hogy a döntés esélye számunkra kardinális, egyenesen életbevágó. Nem véletlen, hogy az említett kutatással azonos évtizedben megszülető és szintén a társadalmi egyenlőtlenségekre válaszoló „társadalmi részvétel ideájához” a legtöbben szintén azokat a projekteket sorolják, amelyek a „részvétel” címszó alatt nemcsak az önmagáért való „aktivitást”, de demokratikus alapon a játékszabályok *alakításának* lehetőségét is felkínálják. Ez derül ki legalábbis a Néprajzi Múzeum MaDok kutatása eredményeként megszületett *...NYITOTT MŰZEUM...* című kötetből, amely ugyancsak abból indul ki, hogy a részvételre és együttműködésre épülő projektekről nem lehetséges hitelesen beszélni anélkül, hogy ez a működési elv ne jelenjen meg úgy a *munkafolyamatban*, mint a kötet *olvashatóságában*.

¶ Nem csak arra az alapvetésre gondolok, hogy a kutatócsoport tagjai „google docs-ban” dolgoztak, vagyis egymás szerkesztőivé válhattak: ki-ki saját szakmai területéről nézve javasolhatott újabb szempontokat és segíthetett árnyalni a másik gondolkodását, a megfogalmazást, kialakulhattak viták. De aki ránéz a ritka igényes kiállítású kötetre, már a layoutból is következtethet a részvétel lehetőségére, hiszen ez tulajdonképpen egy „többszólamú lexikon”: pontos (amennyiben lehatárolt) definíciók helyett többféle szemléletet és további kérdéseket kínál a maga nehezen beazonosítható (valahol a „fű” és „neon” zöld közötti árnyalatú?) post-itjei, kiemelései és üres oldalai segítségével (szerepel

„többszólamúság” szócikk is a kötetben!). Ez az arculat láthatóan képes formai – tehát tipográfiai – választ is kínálni a kötet témáját képező részvételre és együttműködésre épülő, többszólamú munkafolyamatra.

- ¶ Több lehetséges asszociáció mellett akár eszünkbe juthat róla a zsidó kultúra szóbeli hagyományát, a különböző, de egymást felül nem író értelmezéseket rögzítő Talmud; és történetesen ez az oka annak is, hogy ebben az írásban a ...NYITOTT MÚZEUM...-ot „misnának” (a *Talmud* központi szövegének) fogom tekinteni. Mégpedig azért, hogy hagyományos kritikairás helyett *talmudi kommentárt* fűzhessek hozzá. Kritikát már csak személyes érintettségem okán sem írhatok (a kötet rokon szemléletű szerzőinek egyike a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár igazgatója – amely intézmény munkatársa vagyok –, másikuk pedig szó szerint közeli rokonom). De azért is döntöttem inkább „kommentár” mellett, mert a ...NYITOTT MÚZEUM... szimpatikus tipográfiája olyan szemléletet jelez, amelyben egyébként is érintettnek érzem magam, és amelyhez éppen ezért a megszokottnál személyesebben szeretnék hozzászólni.
- ¶ Tehát most a layoutról lesz szó: hiszen ez a dizájn éppen a kutatás tárgyát képező, együttműködésen és részvételen alapuló projektek szempontjából kulcskérdés.
- ¶ Ha ránézünk a könyvre, látjuk például, hogy nincs benne kép. Kizárólag szöveg, no meg a már említett post-itek, kiemelések és üres – az olvasót játékosan részvételre buzdító! – oldalak. Párhuzamosan szerkesztett, mégis elkülönülő megközelítések. Mintha csak a Talmud alapszövegét körülölelő kommentárok kortárs továbbgondolása jelenne meg egy muzeológiai kötet grafikájában. A de_form stúdió – Demeczky Nóra, Déri Enikő – tipográfiája letisztult és erőteljes formában közli, hogy a kötet szerzői nem egyetlen, kitüntetett, tekintélyelvű álláspont és módszertan bemutatását tűzték ki célul a részvételi művészeti projektek, ezen belül elsősorban a múzeumi gyakorlatok bemutatásában. Üres oldalaival, párhuzamosan megjelenített, talmudian tördelt arculatával ez a könyv arra törekszik, hogy bevonja az olvasót. Akinek – kénytelen kellelten – e párhuzamos vélemények közt résztvevővé kell válnia: mert ki kell hogy alakítsa saját választait.
- ¶ A múzeumok részvételi gyakorlatában fontos a külsős partnerek tudása, tapasztalata, véleménye és gondolkodása. A nyitott múzeum integrálja e tudásokat és gondolatokat, teret és üres felületeket teremt bemutatásukra, így formálja

Ki-ki saját szakmai területéről nézve javasolhatott újabb szempontokat és segíthetett árnyalni a másik gondolkodását, a megfogalmazást, kialakulhattak viták.

gondolkodását és közegét. A kézikönyv üres oldalai és a kötethez készült szövegkiemelő az olvasó számára kínál lehetőséget az üres helyek feltöltésére, firkák és kommentárok elhelyezésére.

¶ A ...NYITOTT MÚZEUM... fülszövege tehát már a könyv elolvasása előtt felszólít minket a firkálásra – vagyis szimbolikusan az Umberto Eco-i aktív befogadásra, a *gondolkodásra*. A szerzők és a tervezők ezáltal implicite jelzik, hogy ideális olvasójuk „rendetlen”, például szereti összefirkálni a könyveket. Ha nem volt az korábban, hát e könyv segítségével még azzá válhat! Ők, a rendetlenek azok, akik e kötet „rendes” olvasói lehetnek, és akik ösztönösen vagy e kötet segítségével képesek (ké válhatnak) zsigerileg berzenkedni a firkálás egyezményes tilalma ellen (elképzeltető, hogy néhány könyvtári könyvben már meg is szegték azt).

[2] Mint azt az egyik kötetbemutató alkalmával Szakács Eszter (tranzit.hu) elmondta, illetve ahogyan a kötetben is szerepel, az amerikai újbaloldal kifejezését, a társadalmi igazságosság jövőjét előre vetítő „prefiguratív politika” fogalmát megalkotói a régi baloldal kritikájára, egymás közti elnyomó jellegére és annak demonstrációjára használták, hogy a gyakorlatban mégsem valósítható meg százszezálékosan a hatalmi viszonyok vágott és teljes felfüggesztése.

¶ A részvételen és együttműködésen alapuló kezdeményezéseket gyakran támadják azzal, hogy a tekintélyekkel való szembenállásuk ellenére szintén hajlamosak az elnyomásra (elsősorban saját résztvevőikkel szemben).² A tisztázás kedvéért: sem jelen írás, sem a kötet nem állítja, hogy e projektek szervezői mindenkiel tökéletesen együttműködének (ennek cáfolatára legyen elég könyvfirkálásra való hajlamuk). A ...NYITOTT MÚZEUM... szerző- és grafikusgárdája a részvételi művészeti projekteket kutatva egyszerűen csak ugyanazt ismerte fel, amit a világ egyik legbefolyásosabb gondolkodója, az irracionális pszichoszociális hatások kutatója, Dan Ariely izraeli közgazdász. Hogy érdemes törekednünk azoknak a régi intézményeknek a megújítására, amelyek észrevétlenül rossz irányba befolyásolnak minket. A részvételi ideán alapuló projektek pontosan azért állítanak fel új típusú korlátokat saját maguknak, mert kezdeményezőik felismerik a veszélyt, hogy e korlátok nélkül önmagukat alighanem ítélkező, kitüntetett, hierarchikus pozícióba helyeznék. Tehát amikor strukturális változtatásokat javasolnak, a saját magukba vetett feltétlen bizalom helyett önnön korlátaikat ismerik fel. E hibás struktúrákban önkéntelenül működésbe lépő hajlamok mérséklésére szabja önkorlátozó, a fennálló intézményrendszeren kívül érvényes szabályait a boali fórumszínház vagy épp a ...NYITOTT MÚZEUM... közvetlenebb tárgya, a latin új muzeológia (szociomuzeológia). (Feltételezem, az sem véletlen, hogy mindkettő a hatvanas évek Latin-Amerikájából származik: a változtatás igénye jellemzően nem ideális körülmények között születik meg, hanem a hasonló kezdeményezéseket véggépp marginalizáló, elnyomott státusban.)

¶ A magyar művészetkritikában ellenkezőleg: először a rendszerváltás környékén jelentkezik a ...NYITOTT MÚZEUM... tipográfiájára feltűnően emlékeztető többszólamú kritikaforma – mégpedig az irodalomkritikában. A játékos formán



Sarnyai Krisztina felvétele

keresztül pedig paradox módon éppen az önkorlátozás igénye. Mert a 2000 folyóirat *Margináliái* (Szilágyi Ákos szöveleménye) a kinyilatkoztatás csábító lehetőségével szakítanak, amikor az együttműködés mellett döntenek. Szűts Miklós tipográfijában többféle hang is elkülönül: a szerkesztőség számára fontos irodalmi műről szóló tanulmányt legtöbbször Margócsy István írja, mellette a margón pedig a szerkesztőség jegyzetei is megjelennek. Mintegy a középkori kódexmásolók jegyzeteivel alkotva távoli rokonságot. Közös fórummá, platformmá vagy agorává tágítva ki a kritika eredetileg a normativitásból fogant műfaját. E margóra írt jegyzetek Margócsy állításaival vitatkoznak, de az is lehet, hogy éppen ujjonganak egy-egy észrevételén, vagy akár kiegészítik és továbbgondolják azokat. Kihangosítva és a 2000 olvasóit is bevonva az aktív olvasás folyamatába és azokba az értelmezésekbe, amelyeket a szerkesztőség tagjai a szöveg első olvasása közben egy-egy ponton gondoltak vagy éreztek. A cél: szakítani a megörökölt, monologikus és normatív kritikai struktúrával; az addig hagyományos, többnyire a harci retorika által uralt nyelvezettel. Az új forma tehát immár *struktúrájában* is hangsúlyozta, hogy a dialógus (uram bocsá!) akár véleménykülönbség mellett is lehetséges. Voltaképpen e struktúráján keresztül éppen a kritikai életből addig hiányzó együttműködést, a demokratikus vitát tette (újra?) lehetővé, amikor a szerkesztőség szokatlan jókedvvel majd másfél évtizeden át beszélgetett és vitatkozott e *Margináliák* nyilvános terében. Targyát komolyan véve, egymás véleményét mégsem kioltva, a végső döntést anynyi olvasó kezébe helyezve, ahányan olvasták, olvassák és fogják még olvasni ezeket a szövegeket.

¶ Személyes érintettségem és elkötelezettségem e többszólamú formakísérletek iránt pedig – egyebek mellett – ott van, hogy ugyanezt a formát gondoltuk tovább mi is a *SZÍNHÁZ* folyóiratnál. Tompa Andrea főszerkesztésében 2015-ben egy új csapattal fogtunk bele – a lap hagyományainak megtartása mellett – új hagyományok elindításába: egy kortárs szemléletű színikritikai orgánus elgondolásába. Hiányoltuk a többszólamúságot úgy a közéletben, mint a színikritikában, és úgy gondoltuk, hogy ezen egyénileg sokkal nehezebb változtatni, mint ha maga a műfaj tesz egy lépést a polifónia irányába. A későbbi, a lapban megjelentetett szerkesztett kerekasztal-beszélgetések, kommentlancok és egyéb többszólamú műfajok mellett első lépésként ezért indítottuk el az úgynevezett „Többhangú kritikát” éppen a *Margináliák* mintájára. Hogy demonstráljuk: a lapban közölt cikkek, ahogy korábban Koltai Tamás főszerkesztése alatt, úgy ma sem feltétlenül a szerkesztőség álláspontját képviselik. Nem célunk a lap normatív álláspontját hirdetni egy-egy előadásról. Annál inkább célunk volt jelezni, hogy többféle nézőpont esetén sem feltétlenül tartjuk „hibásnak”

az egyiket. Miközben talán egyikünk sem merete volna vagy merné kijelenteni, hogy a normatív kritika ideájának leértékelődésével párhuzamosan e normativitás kivészett volna a mainstream kritikai gyakorlatból vagy akár saját ösztöneinkből. Ahogy azt sem, hogy az új idők szavára (például részvételi művészeti formákra) válaszképpen tömegesen jelentkeztek volna a kritika műfajának rendhagyó formai átértelmezései. Miron-Vilidár Vivien arculattervét valahol terápiának is szántuk (saját magunk számára is).

¶ A *Többhangú kritikákban* a *Talmud* szerkezetét felidézve „öleljük körül” kommentárokkal az eredeti szöveget. Minden esetben két-két szerzőt kérünk fel egy kritika kommentálására: hol két színikritikust, hol az előadáshoz kapcsolódó tudományterületek más képviselőit, akik az adott előadást érintően releváns, sok esetben a kritikus ízlésétől különböző nézőponttal is gazdagítják a fontosabb előadásokról folyó diskurzust. Középiskolai irodalomtanárok, pszichiáterek és történészek „kommentálták” *Többhangú kritikáinkat*: akik a „színház” nézőpontjából „civiliek” ugyan, azonban saját tudományterületük, a diskurzusba behozott tudásuk felől nézve „szakértők”; valahogy úgy, mint amilyen értelemben a híres német dokumentumszínházi társulat, a Rimini Protokoll nevezi „talált” előadóit, akik kizárólag az ő előadásaikban működnek közre színészként.

¶ Azért is élvezem nagyon a ...*NYITOTT MÚZEUM*... böngészését, mert igen tudatosan (alighanem a Riminihez hasonló okokból) szerzői sem használják az „amattör” – „profi” szembeállítását. Ezzel összefüggésben pedig úgy tűnik nekem, hogy pontosan azokat a kérdéseket teszik fel, amiért a *Margináliák* is megszülettek, és amiért mi a *SZÍNHÁZ*-ban ezt a formát szeretjük. Azért, mert nem engedni elfelejteni az olyan – sajnos gyakran elfelejtődő – kérdéseket, hogy vajon elsősorban az össz-tudás gyarapítása vezérel-e írás közben? Vagy esetleg győzni szeretnék a vitában és uralni a diskurzust? Legfőbbképpen pedig a posztkolonialista elméletekkel összhangban azt a szempontot, hogy kinél van a „végső” véleményformálás joga? Kell-e meglévő intézményeinknek – múzeumoknak, művészet kritikának – módosítani saját eszköztárán és túllépnie az esztétikai megközelítés kizárólagosságán akkor, amikor e megközelítés korlátaival az új képzőművészeti és színházi határterületek részvételi kezdeményezései folyamatosan szembesítenek minket?

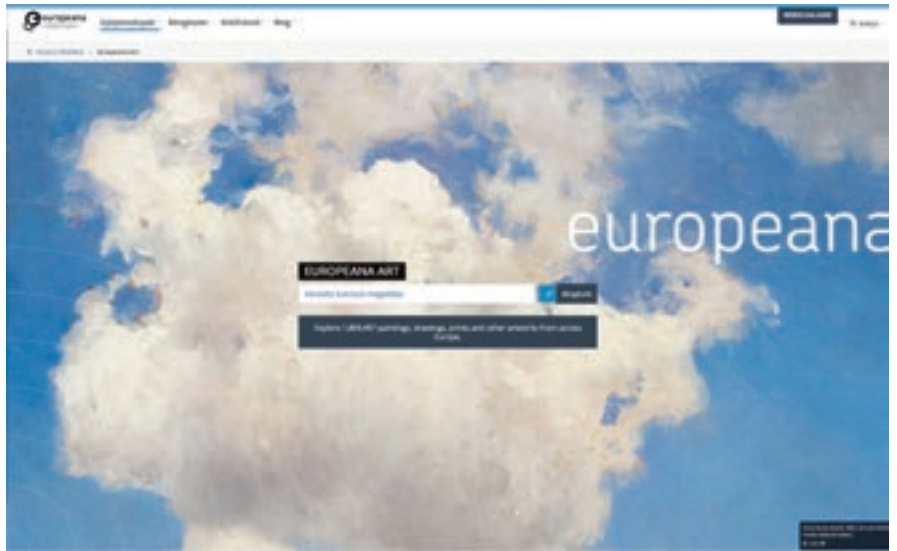
¶ A ...*NYITOTT MÚZEUM*...-nak talmudi tipográfiáján keresztül performatív válasza is van a fenti kérdésekre, és ez annál is helyénvalóbb, mert a zsidó kommentárhagyomány egy muzeológiai fogalmon keresztül meg is jelenik a könyvben. Az egyik fejezetben a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár igazgatója, Toronyi Zsuzsanna fejti ki a „kommentár-muzeológia” elképzelését, amely a zsidóság ősi szövegértelmező hagyományán, az állandó szövegekpuszra való újabb

Az elképzelés értelmében a zsidó muzeológiának a Talmud szellemében, tág kontextuális hálóban kell bemutatni a közösség hagyatékát.

és újabb rákérdezés/újraértelmezés hagyományán alapszik, amikor ugyanezt a gyakorlatot vezeti be a múzeumba. Az elképzelés értelmében a zsidó muzeológiának a *Talmud* szellemében, tág kontextuális hálóban kell bemutatni a közösség hagyatékát. Hogy a kérdezés jesivai módszerét követve, végső tudás helyett a kiállítás átadja mindazt az – olykor egymásnak ellentmondó! – információt, amely kész válaszok helyett új kérdések megfogalmazását is lehetővé teszi. Ebből a szempontból külön izgalmas a könyvhöz tartozó, az olvasó aktivizálását segítő flexibilis weboldal (nyitottmuzeum.neprajz.hu/), amely az egyénre szabható: a webes változat ugyanis letölthető és ily módon egyéni változatban is megőrizhető.

¶ Itt akár be is lehetne fejezni, de színházkritikai területről érkezve bevallom, leginkább azt találok irigylésre méltónak, hogy a ...**NYITOTT MÚZEUM**... mögött húzódo kutatást a Néprajzi Múzeum „személyében” egy állami intézmény kezdeményezte. Hiszen azokról az irodalmi, illetve színházi kritikai formákról, amelyekről fentebb szó esett, nem állítható, hogy képesek lettek volna megújítani a napi és hetilapok kritikai intézményeit vagy pótolni azok hiányosságait: helyette egy alternatív kritikai platformot alakítottak ki, amelytől függetlenül a szélesebb társadalomban továbbélhet a véleményvezérek és „megmondóemberek” kinyilatkoztatásokon alapuló kultúrája. Kérdés, hogy egy esetleges rendszerszintű változáshoz a közgondolkodásban feltétlenül makroszinten is szükség van-e az alternatív formakísérletekre. Vagy pedig a meglévő struktúrákra is lehetnek érdemi hatással az olyan kísérletek mint a „*Ketten egy új könyvről*” (*Élet és Irodalom*), tehát a *Margináliák*, kerekasztal-beszélgetések, kommentlancok és „nyitott formák” világa? És következhet-e ezekből szélesebb értelemben vett szemléletváltás? Illúzióim nincsenek, de a ...**NYITOTT MÚZEUM**... mégis egyfajta bizonyíték, hogy e kísérletek valamilyen formában visszahathatnak meglévő intézményekre. Bár az érdemi változáshoz a nagy hatósugarú média használata is elengedhetetlen volna. Hiszen mindez messze túlmutat a művészetkritika elitista műfaján: a párbeszéd kultúráját kellene végre kialakítani, automatizmusokat és örökölt frusztrációkat megváltoztatni. Miközben az együttműködés mint tudás a fennálló állami iskolarendszerben (finoman szólva) nem tűnik eléggé fejleszthetőnek. Ezért hárul kiemelt szerep minden, akár csak mikrocsoportokra kiható, de szemléletváltást szorgalmazó kísérletre. És ezért fontos ez a könyv.

módszertan



europeana.eu

SZ. FEJES ILDIKÓ-KÓMÁR ÉVA

A HALÁLRAÍTÉLTEK NEVÉBEN

REFLEXIÓ A MÚZEUMCAFÉ 2018. 65. SZÁMÁBAN MEGJELENT
AGGREGÁTOROK HALÁLA ÉS FELHŐBEN ÚSZÓ ARCHÍVUMOK
CÍMŰ INTERJÚRA

TA mondás úgy tartja, hogy akinek a halálhírét keltik, az sokáig fog élni. Jelen cikk szerzői bíznak abban, hogy ez igaznak bizonyul a hazai kulturális területen végzett aggregációs vállalkozásokra is, nemcsak azért, mert maguk is már többéves munkát fektettek egy múzeumi ágazati aggregációs szolgáltatás működtetésébe, hanem azért is, mert a magyar kormány a jövő évtől jelentős összeget különít el a terület számára, hogy a Közgyűteményi Digitalizálási Stratégia (KDS)¹ keretében meghatározott célok aggregátor intézményeken keresztül valósuljanak meg. A többi közgyűteményi ágazathoz képest lemaradásban lévő múzeumi terület még soha nem kapott ilyen mértékű forrást digitális fejlesztésekre, ezért is különösen fontos, hogy a szakma miként gondolkodik a digitalizációról, a közzétételről, a megőrzésről, valamint az aggregáció relevanciájáról.

[1] Közgyűteményi Digitalizálási Stratégia (2017–2025). Emberi Erőforrások Minisztériuma, Budapest 2017. (a KDS letölthető a kormany.hu/ oldalról).

AGGREGÁTOROK ÉS ARCHÍVUMOK

¶ Az interjú címében az aggregátor és archívum terminusok egymás mellé emelése azt sejteti, hogy egymással felcserélhető fogalmakról, következőképpen egymást kiváltó gyakorlatokról beszélhetünk. Bár léteznek átfedések, szerepüket és céljaikat tekintve fontos distinkciót tenni közöttük. Az aggregátor tevékenysége az aggregáció, ami (fölhalmozást, összegyűjtést) egy olyan praxist jelent, melynek keretében az aggregátor intézmény elsősorban a tartalmak begyűjtésére koncentrál azzal a céllal, hogy azokat hozzáadott információkkal minél szélesebb körben hozzáférhetővé tegye különböző platformokon oktatási és kutatási infrastruktúrák, valamint a nagyközönség számára. Az aggregátor általában nem tárolja a digitalizált források mesterpéldányait (szemben az archívumokkal), csupán szolgáltatási példányokat állít elő, és azokat a begyűjtött metaadatokkal egy közös felületen kereshetővé teszi.

¶ Az archívum fogalma komplexebb, értelmezése sokrétű. Klasszikus formában ugyan gyűjteményt jelöl, ám az 1990-es évektől – mindenekelőtt a humántudományokban – általánossá váló átvitt értelmű használata nyomán a kulturális emlékezet legkülönfélébb (könyvtári, múzeumi, informatikai) intézményeire és gyakorlataira vonatkoztatják.² Michel Foucault megközelítése például

[2] Lásd ehhez egyebek mellett: Az archívumok elméletei. *Helikon*, 2014/3. 309.

egyenesen a gondolkodás tereként értelmezi át, miközben ugyanakkor működésének folyamatszerűségét, változékonyságát hangsúlyozza.

¶ Míg tehát régebben a gyűjtést végző archívumok a tárolás és megőrzés érdekében az idő kimerevítésére összpontosítottak, addig a digitális technológiák korában folyamat- és időalapú, mozgásban lévő archívumokról beszélhetünk, ezeket „önmagukban információt hordozó »diszkrét« adatok alkotják, és amelyek az algoritmusok csak olvasnak, de sohasem írnak.”³

[3] Palkó Gábor:
Archivológia.
Wolfgang Ernst
archívumai. *Helikon*,
2014/3. 326.

EUROPEANA ÉS A MAGYAR MÚZEUMOK

¶ A hivatkozott interjúban a kutatók igen szkeptikusan nyilatkoznak a legnagyobb európai aggregátor, az *Europeana* működésével kapcsolatban. A közös európai identitás jegyében 2008-ban indított Európai Digitális Könyvtár felületén⁴ ma már több mint ötvenmillió digitalizált kulturális örökségi tartalom érhető el, ugyanakkor helytállók az észrevételek, hogy jelenleg a tartalmak újrahasonosítása kevésbé eredményes. Éppen ezért az *Europeana* a kezdeti tömeges digitalizálás és begyűjtés támogatásáról áthelyezte a hangsúlyt a kreatív újrafelhasználásra, az eredményesebb társadalmi hasznosulásra, a portál felületén tematikus ajánlásokkal igyekszik átláthatóbbá tenni a gyűjteményt. A kezdeti gyermekbetegségek a szolgáltatás nemzetközi jellegéből fakadtak: nyelvi diverzitás, eltérő regionális jogkezelés, heterogén informatikai rendszerek stb. Azóta számos fejlesztés irányult a rekordok közti átjárhatóság és a rekordok hozzáférhetőségének javítására (például adatgazdagítás, szemantikus információk), valamint az aggregálás folyamata is olajozottabban működik, és tervezik, hogy az egyes adatbázisokból automatikusan is lehetővé váljon a feltöltés.

[4] *Europeana*
Collections.
[europeana.eu/
portal/en](http://europeana.eu/portal/en).

¶ A jogos kritikák mellett azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy a forráshiánnyal küzdő magyar múzeumi szakma mennyit profitálhatott az *Europeana*-együttműködésekben. A projektekben részt vevő intézmények közül többen *Europeana* forrásból valósították meg az első nagyobb gyűjteményi digitalizációt, műtárgyaik pedig megjelenhettek a nemzetközi platformon. A tartalom-szolgáltatás indukálta a gyűjteményi digitalizáció felgyorsulását, az adattárolás és adatcsere szabványosítását, kommunikációs interfészek kiépítését helyi szinteken. Mivel a hazai múzeuminformatikai képzés még mindig gyerekcipőben jár, óriási a jelentősége annak a know-how-nak, amit a magyar múzeumi szakemberek szerezhetnek a projekteket lebonyolító munkacsoportokban. A konferenciákon, workshopokon és a közös munka során elsajátított tudás többszörösen kamatozott az intézmények digitalizációs fejlesztéseiben. Összességében

A jogos kritikák mellett nem szabad megfeledkezni arról, hogy a forráshiánnyal küzdő magyar múzeumi szakma mennyit profitálhatott az Europeana-együttműködésekől.

elmondható, hogy az Europeana-aggregációban részt vevő hazai intézmények és munkatársaik számára a partnerség nagyon sok előnnyel jár, függetlenül attól, hogy tartalmaik újrahazsnosításának eredményességét jelenleg milyen mértékűnek látják.

TÁROLÁS ÉS MEGŐRZÉS

¶ A hazai múzeumok többségének problémát okoz az egyre nagyobb számban képződő digitális anyag tárolása és hosszú távú megőrzése, ezért óriási szükség van arra, hogy segítséget kapjanak a fenntarthatóság biztosítására. A KDS keretében tervezik, hogy Központi Archívum Szolgáltatás néven a Nemzeti Infokommunikációs Szolgáltató Zrt. által működtetett szerverparkot alakítanak ki, ahová a múzeumok feltölthetik saját tartalmaikat, majd ahonnan bármikor biztonsággal elérhetik és letölthetik a digitális objektumok mesterpéldányait. Az aggregáció kapcsán fontos tisztázni, hogy a begyűjtést végző aggregátor csak a szolgáltatási példányokat kapja meg a leíró adatokkal, az eredeti, nagyméretű fájlok a tartalomgazdánál maradnak, a kezelésében lévő digitális adatvagyonnal ő rendelkezik. A modern tárolási és mentési rendszerek népszerű megoldása a felhő alapú technológia, aminek előnye, hogy a világ bármely pontjáról könnyen elérhetők a tárolt adatok, ezért lehetséges, hogy a helyi igényeket egy külföldi szerver szolgálja ki. Mielőtt azonban egy tartalomgazda intézmény tárhelyet igényel, mindenképpen érdemes tájékozódni a szolgáltató megbízhatóságáról: milyen biztonsággal kezeli az adatait, kiknek engedélyezi a hozzáférést, garantálja-e a folyamatos rendelkezésre állást stb.

DIGITÁLIS KOMPETENCIÁK

¶ A tárolási megoldásokkal szembeni fenntartásokra reagálva a múzeumi terület képviselője azt állítja: „A technológiát bízunk azokra, akiknek ez a szakterületük.” „Egy muzeológus ne legyen szoftverfejlesztő, szerverkarbantartó, hanem felhasználó.”

[5] Ross Parry: *The Postdigital Museum*. videotorium.hu/hu/recordings/6870.

[6] Vö. Loic Tallon: *Digital Is More Than a Department, It Is a Collective Responsibility*. medium.com/@loictallon/digital-is-more-than-a-department-it-is-a-collective-responsibility-786cd816d12.

[7] (KDS), 13.

¶ Úgy gondoljuk, hogy az adott kontextusban ez igencsak felelőtlen kijelentés a muzeológusok kompetenciáit illetően. Korunkban a digitális technológiát a múzeum szerves részeként értelmezzük. Az új technológia és az új médiumok ismerete és használata egyre inkább normává válik a digitális múzeumban.⁵ Az informatika alkalmazása nem csupán egy szűk csoport tevékenységét alakítja, hanem a szervezet minden tagját érintő gyakorlat.⁶

¶ Annak, hogy a múzeumi terület a digitalizáció és az informatikai fejlesztések terén a könyvtári és levéltári ágazathoz képest jelentős lemaradásban van, éppen az az oka, hogy a múzeumokban dolgozó szakemberek nem rendelkeznek megfelelő tudással, ami szükséges ahhoz, hogy például intézményi digitális stratégiát készítsenek, vagy jó döntést hozzanak, amikor egy szoftver megvételéről van szó. Feltétlenül magunk mögött kellene hagyni azt a sztereotípiát, hogy a muzeológusok képtelenek informatikai jellegű tudást elsajátítani, ezért felesleges megosztani velük technológiai információkat. Ha fejlesztőnek nem is kell lenniük, de saját érdekük, hogy eligazodjanak a gyűjteményi informatika világában, értsék és tudatosan használják azt a digitális környezetet, ami körülveszi őket. A tudás hiánya elhibázott informatikai beruházásokat eredményezhet, aminek a múzeumok lesznek a kárvallottjai – a helyzetet kihasználó vállalkozók pedig a haszonélvezői. A KDS több ponton kiemeli a digitális kompetenciafejlesztés fontosságát, és hangsúlyozza a közgyűjtemények szerepét a digitális szakadék csökkentésében. Az aggregátorok is, mint nagy tartalomszolgáltatók, részt vállalnak „a digitális készségek és képességek, kulcskompetenciák fejlesztésében, az információs műveltség terjesztésében, ezáltal az életminőség javításában.”⁷ A kompetenciaképzés célcsoportja nemcsak a szolgáltatásokat használó állampolgár, hanem szűkebb értelemben a tartalmak előállításában részt vevő muzeológus is. Az aggregátorközpontok által szervezett képzések – reményeink szerint – előmozdítják majd a múzeumi ágazat gyorsabb felzárkózását.

AGGREGÁCIÓ ÉS A PROFITORIENTÁLT SZOLGÁLTATÁSOK

¶ A közgyűjteményi aggregáció akkor lesz sikeres, ha a szolgáltatásaival minél szélesebb felhasználói kört ér el. A KDS a tartalmak újrafelhasználására ösztönöz, elsősorban az oktatás területén, továbbá támogatja az otthoni munkavégzést, a színvonalas rekreációt, a hazai és határon túli turisztikai desztinációk megismerését segítő digitális szolgáltatások létrehozását is. A kívánatos cél, hogy minél könnyebb, akadálytalan hozzáférést biztosítsunk a közönség számára, ugyanakkor körültekintőnek kell lennünk, hiszen a leíró adatokra és a digitális

Külföldi minták alapján időről időre felvetődnek olyan ötletek, hogy a hazai közgyűjteményi oldalak legyenek piaci szolgáltatásokat biztosító platformok is, ami közvetlen anyagi hasznot jelenthet a tartalomgazdák számára.

objektumokra vonatkozó közzététel és a továbbfelhasználás jogi feltételeiről a tartalomgazda rendelkezik, valamint ő határozza meg, hogy a tudományos kutatásokból származó adatait milyen részletességgel publikálja. Természetesen a minél szélesebb körű online publikálásból a múzeumok is profitálhatnak: a gyűjtemények népszerűsítése nagyobb látogatói létszámot generál, és a felhasználói kör bővülése nagyobb társadalmi elismertséget hoz. Külföldi minták alapján időről időre felvetődnek olyan ötletek, hogy a hazai közgyűjteményi oldalak legyenek piaci szolgáltatásokat biztosító platformok is, ami közvetlen anyagi hasznot jelenthet a tartalomgazdák számára. Megfelelő körülmények között ilyen jellegű üzleti modell megvalósítása (képügynökség például) előre-mutató, innovatív vállalkozás lehet, azonban az interjúban felvetett ötlet, miszerint a múzeumi adatbázisok tartalmaival műgyűjtőket lehetne kiszolgálni, nagyon problematikus. A hazai, igencsak alulfizetett közgyűjteményi dolgozók évtizedek óta hivatástudatból küzdenek a kétes ügyletek során piacra kerülő műtárgyak és a fémkeresős kincsvadászok feketekereskedelmével szemben, ezért mások anyagi haszonszerzésének céljából egy rendszerbe kötni az intézmények elektronikus nyilvántartásainak adatait az online kereskedelem platformjaival – nemcsak veszélyes, de etikai szempontból is aggályos lenne.

HAZAI MÚZEUMI AGGREGÁCIÓ

¶A múzeumi informatika a szabványosításon alapuló közös adatbázis koncepciójától (lásd MAMA projekt, 1997) több mint húsz év alatt jutott el egy ágazati aggregációs szolgáltatás megvalósításáig. A Magyar Nemzeti Múzeum *Alapító okiratában* 2008-ban fogalmazódott meg először a múzeumokban őrzött kulturális javak digitalizálásával összefüggő országos szintű módszertani és koordinációs tevékenység, amely tehát tíz éve hivatalosan is az intézmény kiemelt alapfeladata. Az Europeana működési modelljét követve az ágazati aggregációs szolgáltatás kiépítése 2012-ben kezdődött el, a pilot projekt a szakmai előkészítést

Az Europeana működési modelljét követve az ágazati aggregációs szolgáltatás kiépítése 2012-ben kezdődött el, a pilot projekt a szakmai előkészítést követően 2013-ban indult meg a különböző szolgáltatáscsomagok gyakorlati működésének tesztelésére.

[8] 1404/2017. (VI. 28.) Korm. határozat a Digitális Nemzet Fejlesztési Program megvalósítása során elkészült Közgazdasági Stratégiáról. njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=202763.340540.

[9] Hivatalosan Európai Többéves Pénzügyi Keret (European Multiannual Financial Framework).

[10] Digital Transformation 2021–2027. ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/investing-future-digital-transformation-2021-2027.

[11] A programtervezet az alábbi területekre fókuszál: szuperszámítógépek (2,7 milliárd euró), mesterséges intelligencia (2,5 milliárd euró), kiberbiztonság és adatvédelem (kétt milliárd euró), fejlett digitális készségek (700 millió euró), valamint a digitális technológiák széles körű használata a gazdaság és a társadalom egész területén (1,3 milliárd euró). ec.europa.eu/commission/sites/beta-political/files/budget-june2018-cef_en.pdf.

követően 2013-ban indult meg a különböző szolgáltatáscsomagok gyakorlati működésének tesztelésére. Az intézmények partneri együttműködésén alapuló szolgáltatás 2014-től folyamatosan működik, jelenleg 35 partnerintézmény csatlakozott az aggregációhoz. A Magyar Nemzeti Múzeum bejegyzett ágazati aggregátor az Europeanában. A közös keresőfelületen jelenleg több, mint 230 ezer rekord található, a keresés mellett különböző kapcsolódó szolgáltatások állnak a felhasználók rendelkezésére. A tavaly elfogadott KDS⁸ a Magyar Nemzeti Múzeumot nevezi meg ágazati aggregátornak, az aggregáció fejlesztéséhez jelentős erőforrásokat rendel a kulturális kormányzat. Az elkövetkező időszakban a múzeumi ágazat felé megfogalmazott elvárás, hogy a hazai Digitális Oktatási Stratégia célkitűzéseire igazodva kínáljon jó minőségű digitális tartalmakat az oktatási terület számára, amelyhez az ágazati aggregációs szolgáltatást továbbfejlesztjük, partneri együttműködésben a digitális pedagógia meghatározó szereplőivel.

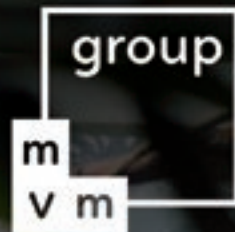
DIGITÁLIS EURÓPA

¶ Az Európai Bizottság a 2021 és 2027 közötti, az Európai Unió következő hétéves költségvetésének⁹ tervezése kapcsán dolgozta ki a *Befektetés a jövőbe – Digitális átállás* című költségvetési ajánlását. A tervek szerint az Egységes Digitális Piacra vonatkozó stratégia megvalósítását a következő költségvetési időszakban a Digitális Európa program támogatja, a legfontosabb cél az európai társadalmak és gazdaságok digitális átalakulásának segítése, az úgynevezett Digitális Átállás.¹⁰ A különböző fejlesztésekre a mostani tervek szerint összesen 9,2 milliárd euró áll majd rendelkezésre.¹¹

¶ A sokféle intézményben keletkezett digitális kulturális tartalmak egyszerű és biztonságos elérhetőségét segítik a komplex aggregációs adatbázisok, amelyekre különböző, az egyes felhasználói csoportok igényei szerint kialakított innovatív digitális szolgáltatások épülhetnek. A fejlődési irány tehát nem az aggregációs szolgáltatások lassú halála, hanem éppen ellenkezőleg: *megerősödése* lesz.

**A NAP
MINDENKINEK
MÁST JELENT.**

**NEKÜNK
AZ ENERGIÁT.**



Közös energiánk,
közös sikerünk.

Az MVM Csoport 2018-ban 110 naperőművet épít Magyarországon. Ezek a naperőművek 50 ezer háztartás villamosenergia-szükségletét biztosítják természetes, megújuló energiából. Ennek köszönhetően Magyarország szén-dioxid-kibocsátása közel százezer tonnával csökken évente.

#1151

„A múzeumi kiállítással létrejön egy paktum
múzeum és látogató között. Eszerint
mindketten tudják, hogy a kiállított szék
nem akármilyen szék, hanem egy szék
a múzeumban, ezért egy sor tulajdonságától
meg van fosztva – például nem szabad
ráülni –, és egy sor tulajdonság hozzá
van rendelve, például nem szabad eladni,
nem szabad átalakítani, de mindenféle
roncsolódástól meg kell óvni... stb. Ezt
nagyjából mindkét fél tudja, és azt is tudják,
hogy a másik is tudja, és ezzel közösen
tartják fenn a pszeudovalóság látszatát.”
(Kuti Klára)

pseudo



Az antik görög, úgynevezett *Farnese-bika* gipszmásolata
Abguss-Sammlung Antiker Plastik, Berlin

SZŐCS MIRIAM

PÉLDÁK ÉS ELLENPÉLDÁK

KÜLFÖLDI GIPSZMÁSOLAT-GYŰJTEMÉNYEK

TA Szépművészeti Múzeum Román Csarnokának felújítása ráirányította a figyelmet nemcsak az évtizedekig elhanyagolt csarnokra, de az itt raktározott, hasonló állapotban őrzött gipszmásolatokra is.¹ Az intézmény berkein belül köztudott volt az itt található, jórészt középkori és reneszánsz alkotások szobormásolatainak elkészerítő helyzete, és a 2000-es évek elejétől több tervezési folyamat is elindult a másolatok sorának rendezésére és a gyűjtemény rehabilitációjára.² A törekvésre hathatott az a nemzetközi trend is, mely az 1980-as évektől a gipszöntvényeknek újbóli megbecsültséget hozott.

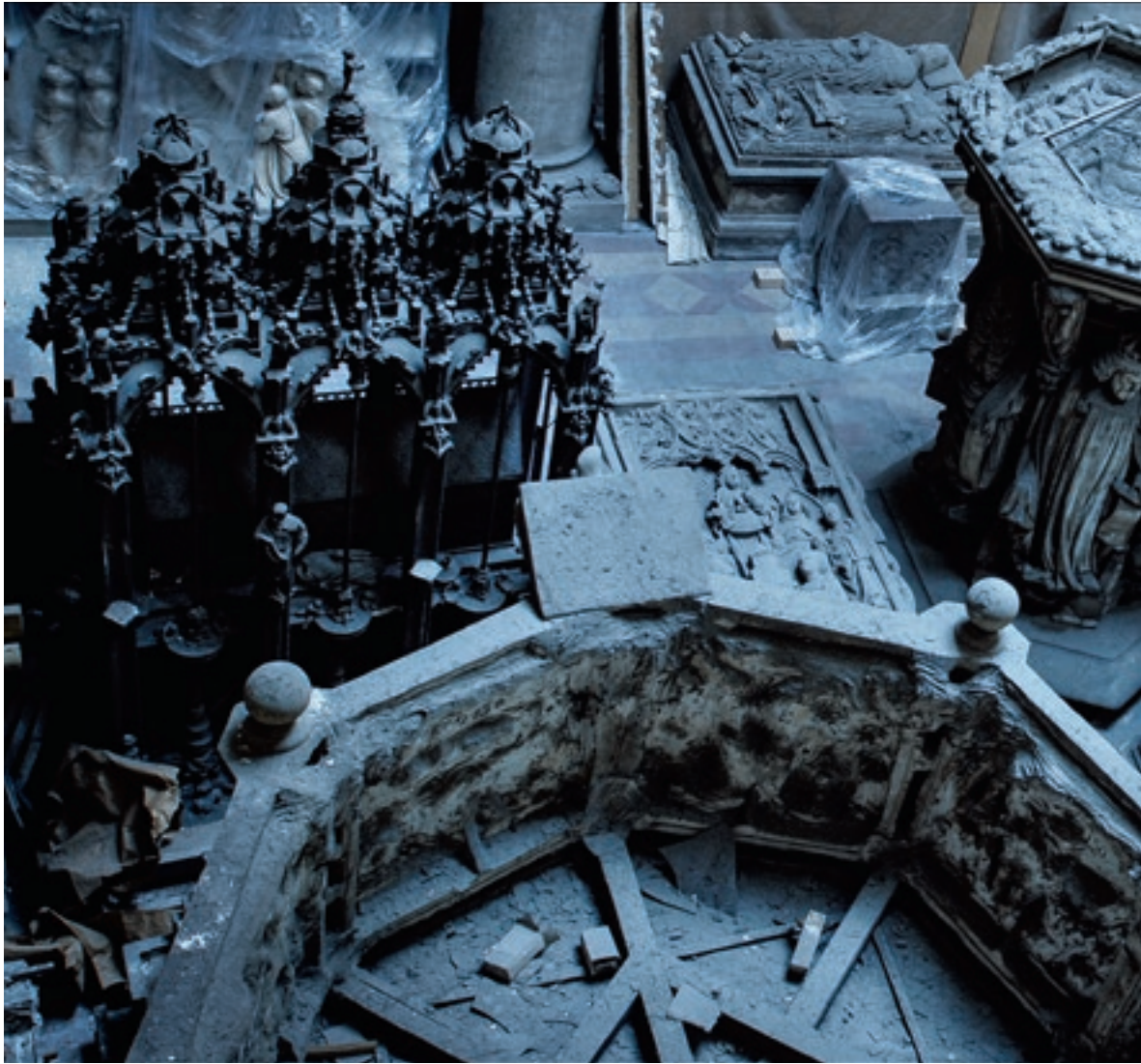
IA legjelentősebb szobrászati alkotásokról készült másolatok a művészeti akadémiákon már a 18. században megjelentek, de a múzeumokban az öntvények gyűjtésének és bemutatásának fénykora a 19. század második felére esett. Nem sokkal ezután, a 20. század elején a művészettörténészek azonban megkérdőjelezték e gyűjtemények létjogosultságát, ennek következtében a szakmai érdeklődés erősen az eredeti műtárgyak megszerzése felé fordult. Az 1920-as évektől egyre értéktelezenebbnek ítélték az öntvényeket. Általánossá vált az a nézet, hogy a művészet célja az esztétikai élvezetnyújtás, nem pedig a tanulás, ami a másolatok révén valósítható meg. Ez a múzeumi koncepcióváltás vezetett számtalan másolatgyűjtemény elhanyagolásához, részbeni vagy teljes megsemmisülésükhöz.

IA Szépművészeti Múzeum gipszei sem képeztek kivételt. Elfeledve, áldatlan állapotok között várták a Román Csarnokban sorsuk jobbra fordulását. Még rosszabb helyzetben voltak a komáromi Igmándi erődben tárolt antik gipszek. Az elmúlt években pedig számtalanszor lehettem tanúja annak, hogy amikor külföldi kollégák látogatásakor szóba került a gipszmásolat-gyűjteményünk, ők sűrű bólogatás közepette erősítették meg, hogy náluk hasonló a helyzet, elhanyagolt

[1] A Román Csarnok történetét lásd Újranyitás hetven év után. A Szépművészeti Múzeum Román Csarnokának története. Szerk.: Szőcs Miriam, Budapest 2018.

[2] Szőcs Miriam és Vasáros Zsolt: A Szépművészeti Múzeum egykori szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteménye ma, holnap. *Ars Hungarica*, 2016, 42. évf. 2. sz. 148–155.

az 1920-as évektől egyre értéktelezenebbnek ítélték az öntvényeket. Általánossá vált az a nézet, hogy a művészet célja az esztétikai élvezetnyújtás, nem pedig a tanulás, ami a másolatok révén valósítható meg



Néhány darab a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményéből, még a felújítás előtt a Román Csarnokban
Szesztay Csanád felvétele





Itáliai szobormások kiállítása
Weston Cast Court, Victoria & Albert Museum, London



gyűjteményekkel küszködtek vagy küszködnek, melyeknek helyreállítása különleges kihívás elé állítja a szakembereket, és – nem utolsósorban – a restaurálás költségei sem teremthetők elő egykönnyen. De milyenek is ezek a hasonló külföldi helyzetek? Bár sok probléma azonos, mégsem teljesen egyeznek, a különbségek miatt pedig sok esetben eltérő megoldások születtek.

¶ Sajátosabb helyzetben vannak az amerikai másolatgyűjtemények. Talán ezeket érintette leginkább a másolatok megváltozott értékítélete az 1920-as és 1930-as években; számos intézmény szabadulni próbált a haszontalannak ítélt öntvényeitől. Az amerikai egyetemek jelentős része hozott létre a 19. század végén és a 20. század elején másolatgyűjteményeket, ezeknek azonban csak egy kis töredéke maradt fenn. Az 1960-as, 1970-es évektől restaurálták, intézményen belül állították ki Berkeley-ben, az University of California, valamint Columbiában az University of Missouri intézményében a másolatokat. Az amerikai múzeumi gyűjtemények esetében még rosszabbul alakult a gipszek sorsa. A három legnevesebb múzeum, a New York-i Metropolitan Museum of Art, a bostoni Museum of Fine Arts és a chicagói Art Institute nemcsak hogy gipszgyűjteménnyel rendelkeztek egykor, de arra épült az egész gyűjteményük. Mára egyiküknek sincs ilyen.

¶ A Metropolitan Museum of Art gazdag másolatgyűjteménye – az egyiptomi idősztaktól a reneszánszig terjedő öntvényekig – az épület földszintjének teljes C szárnyát elfoglalta, és az 1890-es években a múzeum fő attrakciójának számított. Ez a következő évtizedekben jelentősen változott, egyre inkább az eredeti művek kerültek előtérbe, mígnem 1938-ban a teljes gipszmásolat-gyűjtemény raktárba került. 1958-ban történt egy próbálkozás, hogy kifejezetten oktatási céllal újra kiállítsák a másolatokat: ezt a Junior Museum elnevezésű, néhány

az amerikai egyetemek jelentős része hozott létre a 19. század végén és a 20. század elején másolatgyűjteményeket, ezeknek azonban csak egy kis töredéke maradt fenn

1927-re pedig a gyűjtemény teljesen felszámolódott: azokat az öntvényeket, amelyeket nem sikerült iskoláknak, egyetemeknek elajándékozni, gyakorlatilag összezárták, és mint törmeléket elszállították.

teremből álló részen megvalósították. A kiállításrész kifejezetten múzeumpedagógiai jellegű volt, és iskolai foglalkozások szervezésére koncentrált. A raktárban maradó, majd a Junior Museumból is újfent visszakerülő gipszeket az 1960-as, 1970-es évektől fokozatosan kezdték kölcsönbe adni egyéb intézmények és egyetemek részére. A megmaradt gipszektől végül 2006-ban szabadult meg véglegesen a múzeum, Sotheby's-árverésen értékesítve azokat.³

¶ A Bostoni Museum of Fine Arts másolatgyűjteménye méretével egykor a világ harmadik legjelentősebb gyűjteménye volt; a régi bostoni Copley Square-en található múzeumépület teljes földszintjét ez töltötte ki. Az 1900-as évek elején a bostoni múzeum szakemberei között élénk vita alakult ki annak kapcsán, hogy a másolatokra egyáltalán szüksége van-e az intézménynek. Ennek következtében 1909-ben, amikor az új múzeumi épület megnyitott, már csak két kisebb rész mutatott be antik és reneszánsz gipszeket. 1927-re pedig a gyűjtemény teljesen felszámolódott: azokat az öntvényeket, amelyeket nem sikerült iskoláknak, egyetemeknek elajándékozni, gyakorlatilag összezúzták, és mint törmelékelt elszállították.⁴

¶ Az amerikai gipszgyűjtemények ilyen jelentős mértékű felszámolása egyrészt azzal függött össze, hogy itt már az 1910-es évektől változott a másolatok múzeumi megítélése. Egyre fölöslegesebb, nem múzeumba való tárgyaknak kezdték tekinteni őket, amelyek az eredeti szobrok márvány vagy bronz anyagának textúráját sem képesek visszaadni. Emellett azonban itt egy másik, talán még fontosabb tényező is szerepet játszott. Olyan gazdag patrónusréteg jelent meg, amelynek érdeklődése a művészetek felé irányult, és tagjai rendelkeztek is a műtárgyak megszerzéséhez szükséges anyagiakkal. Európai műkereskedők, műértők ugyancsak szívesen fordultak a kialakuló új piac felé, és aktívan közvetítettek műtárgyakat az amerikai műgyűjtőknek, múzeumoknak. Így lehetővé vált, hogy – az európai nagy múzeumokhoz képest – számottevő eredeti alkotásokkal nem rendelkező amerikai intézmények is valódi kollektciókat hozzanak létre. Ez a folyamat még inkább a gipszek kiszorulását eredményezte.⁵ És éppen ugyanezen okból válhatott ellenpéldává a Slater Museum

[3] *Historic Plaster Casts from The Metropolitan Museum of Art*, Sotheby's, New York, 28 February 2006.

[4] Pamela Born: *The Canon is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections*. In: *Bulletin of the Art Libraries Society of North*, 2002, Vol. 21, 8–13.; Stephen L. Dyson: *Cast Collecting in the United States*. In: *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*. Szerk.: Rune Frederiksen és Eckart Marchand, Berlin 2010, 557–575.

[5] Alan Wallach: *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*. University of Massachusetts, Boston 1998, 50–51.



Az itáliai gipszgyűjtemény állandó kiállítása
Puskin Múzeum, Moszkva

A londoni Victoria & Albert Museum ma muzeológusok számára mintaértékű intézmény, az elmúlt egy-két évtizedben újrendezett kiállításai példaként szolgálnak minden múzeumi szakembernek.

Norwich-ban: a kis múzeumban nem található értékelhető számú eredeti mű, ezért gipszmásolat-gyűjteménye kiváló állapotban és példás kiállítási környezetben maradhatott meg.

¶ Az európai gyűjteményeknél kissé másként alakult a helyzet. A londoni Victoria & Albert Museum ma muzeológusok számára mintaértékű intézmény, az elmúlt egy-két évtizedben újrendezett kiállításai példaként szolgálnak minden múzeumi szakembernek. A gipszmásolat-gyűjteménye pedig nemcsak méretében fontos, hanem azért is, mert létrejött annak a Henry Cole-nak a nevéhez fűződik, aki a legtöbbet tett a szobormások európai elterjedéséért. Az ő kezdeményezésére jött létre az a megállapodás 1867-ben, mely segítette és egyben elérhetővé tette a másolatok elterjedését Európa-szerte. Az öntvényeknek helyet adó két nagy csarnok a Victoria & Albert Museumban (akkor még South Kensington Museum), a Cast Courts 1873-ban nyílt meg. A múzeum antik öntvényekkel is rendelkezett, ezek azonban nagyon korán, 1908-tól kiszorultak az épületből, egy részüket a British Museumnak, más részüket a Royal Scottish Museumnak (Edinburgh) adták.⁶ A második világháború számos európai gipszgyűjtemény sorsát megpecsételte, mivel akkor már értékteleneknek tartották ezeket, így nem óvták, a restaurálásukra meg a háború utáni időkben nem gondoltak. Bár a Victoria & Albert Museum abban a szerencsés helyzetben volt, hogy háborús sérülések nem érték, ugyanakkor az 1920-as évektől több terv is született az itteni gipszek elszállítására, átcsoportosítására és a másolatok tereinek újrahasznozására.

¶ Ebben az időszakban többen felvetették, lehetne egy különálló gipszmúzeum is, ahol egy helyre kerülhetett volna a három nagy londoni gipszmásolat-gyűjtemény, a Victoria & Albert Museumé mellett a British Museum és a Crystal Palace öntvényei is. Ez utóbbi magánberuházásként az 1851-es

a gipszmásolat-gyűjteménye pedig nemcsak méretében fontos, hanem azért is, mert létrejött annak a Henry Cole-nak a nevéhez fűződik, aki a legtöbbet tett a szobormások európai elterjedéséért

[6] A British Museum gipszgyűjteményét a Victoria & Albert Museumból származó részszel 1928-ban továbbadták a University College Londonnak, ahonnan az 1990-es években került vissza a British Museumba, itt azóta is raktárban őrzik. Lásd Diane Bilbey és Marjorie Trust: „The question of casts”. Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington. In: *Plaster casts...* 473.

A Puskin Múzeumban maradt gipszkiállítás őrzi leginkább azt, amit a múzeumi másolatgyűjtemények a 19. század végén eredetileg bemutatni igyekeztek.

világkiállításra létrehozott szobormásolat-kiállítás volt. A Crystal Palace 1936-os leégése során a másolatainak nagy része elpusztult, a néhány megmaradt mű a Victoria & Albert Museumba került. Így végül a két világháború közötti kezdeményezések ellenére a múzeum gipszmásolatoknak szánt kiállítótereiben maradhettek az öntvények. Az első újrarendezésre, felújításra 1959-ben került sor, 1982-ben ezt újabb átrendezés követte. 2014-ben – egy hároméves restaurálási folyamatot lezárva – újranyitották a terek közül a keleti termet (ma Weston Cast Court) mintegy hatvan itáliai reneszánsz másollal. Az épület felújításakor erősen törekedtek arra, hogy az épületrész a lehető leghűbb műemléki helyreállítást kapja. A nagy gipszeknek helyet adó másik terem – Traianus oszlopának egyetlen gipszmásolatával – jelenleg is átalakítás alatt áll, megnyitását ez évre tervezik. Ezeket a felújításokat az is indokolta, hogy a múzeum megítélése szerint a látogatók egyre inkább érdeklődtek a másolatgyűjtemény iránt.

a múzeum megítélése szerint a látogatók egyre inkább érdeklődtek a másolatgyűjtemény iránt

¶ A moszkvai Puskin Múzeum a Victoria & Albert Museum-hoz hasonlóan szintén olyan gyűjtemény, amelyet nem sújtott háborús veszteség. Ma már kevésbé közismert tény, de a múzeumot csakis gipszmásolatok befogadására hozták létre 1893-ban, Ivan Cvetajev kezdeményezésére: az ő koncepcióját követve épült fel a múzeum, és 1912-ben itt nyílt meg az egyik legnagyobb méretű európai gipszmásolat-gyűjtemény. Ebben az időben már a másolatoknak egy olyan általánosan elfogadott (szinte) kánonja alakult ki, melynek eredményeként a század végén létrejövő kollekciók nagyban hasonlítottak egymáshoz. Így a Puskin Múzeum másolatgyűjteménye is sok párhuzamot mutat a budapesti Szépművészeti Múzeuméval. A Puskin Múzeumból a másolatok azonban a létrejövő eredeti műtárgyakból álló gyűjtemény miatt részben kiszorultak; ennek ellenére a földszinti terekben és néhány emeleti teremben még most is gipszöntvények állnak, követve

a múzeumot csakis gipszmásolatok befogadására hozták létre 1893-ban, Ivan Cvetajev kezdeményezésére: az ő koncepcióját követve épült fel a múzeum, és 1912-ben itt nyílt meg az egyik legnagyobb méretű európai gipszmásolat-gyűjtemény

a száz évvel ezelőtti elrendezést.⁷ A másolatok nagyobbik részét az Orosz Állami Egyetem egyik épületében helyezték el. A Puskin Múzeumban maradt gipszkiállítás őrzi leginkább azt, amit a múzeumi másolatgyűjtemények a 19. század végén eredetileg bemutatni igyekeztek.

[7] Tobias Burg: Building a Small Albertinum in Moscow: the Correspondence between Georg Treu and Ivan Tsvetaev. In: *Uo.*, 539–555.

¶ Ezzel szemben egész más kiállítás képét mutatja a párizsi Cité de l'architecture. Itt a másolatgyűjtemény teljesen eltérő jellegű. Már a 19. század közepén a műemléki helyreállításokról ismert híres francia építész, Eugène Viollet-le-Duc azt szorgalmazta, hogy a francia szobrászat emlékeiről készüljenek másolatok. Ennek nyomán erősen a francia nemzeti emlékeken alapuló öntvénygyűjtemény jött létre, és ez az 1878-as párizsi viláikiállítás épületében, a Palais du Trocadéro nyugati szárnyában, 1882-ben vált látogathatóvá Musée de sculpture comparée néven. 1937-ben az újabb viláikiállítás alkalmával a Palais du Trocadérót lebontották, helyére épült a Palais de Chaillot, melyben a másolatmúzeum, nevében is hangsúlyozva nemzeti jellegét, Musée des monuments français néven kapott helyett. A gyűjtemény ma is a Palais de Chaillotban található, ám 2007-ben – mintegy évtizednyi előkészítő munka folyamán újragondolva – felújított formában nyitott meg a kiállítás. A francia középkori és reneszánsz monumentális kapuzatokat bemutató terek önmagukban lenyűgöző látványt nyújtanak, ugyanakkor a tárlat rendezői nem elégedtek meg egy konvencionális bemutatással, hanem interaktív tartalmakkal is megtöltötték a tárlatot. Egyrészt lehetőséget teremtettek arra, hogy közelről tanulmányozhatók legyenek olyan műemlékek, melyek az eredeti helyükön nem annyira hozzáférhetőek, másrészt az alkotásokra vagy éppen a gipszmásolatok készítésére vonatkozó számtalan érdekes információ is a tárlat részévé vált. Mind itthon, mind nemzetközi szinten rendszeresen megfogalmazódott és megfogalmazódik

a tárlat rendezői nem elégedtek meg egy konvencionális bemutatással, hanem interaktív tartalmakkal is megtöltötték a tárlatot

A német másolatgyűjteményeknek némiképp hasonló a történetük, mint a Szépművészeti Múzeum gipszeinek. A második világháború alatt már nem mentették ezeket, így részben megsemmisültek.

Részlet a francia másolatgyűjtemény állandó kiállításából
Cité de l'architecture, Párizs, a szerző felvétele





ma is az az elgondolás, hogy a több mint százéves másolatoknak külön múzeumban lenne a helyük. A párizsi példa az elképzelésnek egy nagyon látogatóbarát megvalósítása, mely akár követendő is lehet.⁸

¶ A német másolatgyűjteményeknek némiképp hasonló a történetük, mint a Szépművészeti Múzeum gipszeinek. A második világháború alatt már nem mentették ezeket, így részben megsemmisültek.

¶ A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum a párizsiéhoz hasonló elveken létrehozott másolatgyűjteménnyel rendelkezik, csak itt éppen a német szobrászat, ötvösség emlékeiből hoztak létre egy több mint háromezer darabból álló gyűjteményt. Az egykori karthauzi kolostorban kiállított öntvények jelentős része azonban a második világháború alatti bombázások során elpusztult; ma már csak mintegy háromszáz darab létezik, melyeket a múzeum időszaki tárlaton mutatott be 2002–2003-ban.⁹

¶ A nagy múltú és hagyományú drezdai múzeum gipszmásolatgyűjteményének alapja a híres festő és teoretikus, Anton Raphael Mengs 18. századi gipszöntvény-kollekciója. A gyűjtemény Albertinum néven, kiegészülve további öntvényekkel, 1888-ban nyitotta meg kapuit a drezdai egykori Arzenál épületében, ahol az eredeti műtárgyakat is bemutatták. A második világháború alatt főként a nagy méretű gipszek sérültek meg, az eredeti és másolatgyűjtemény itt jórészt szerencsésen átvészelte a bombázásokat. Mivel itt olyan öntvények is vannak, melyek egészen régiek, 18. századiak, ezek kis számban most is állandó kiállításon szerepelnek, míg mintegy ötezer későbbi gipszmásolatot raktárban őriznek.

¶ Berlin ma is működő gipszöntőműhellyel rendelkezik, melyet 1819-ben alapítottak. Berlin jelentős központ volt a másolatok terjesztésében, hisz jó minőségű öntvényeket készítettek, és többnyire jobb áron, mint Itáliában. A berlini múzeum nagy tekintélyű művészettörténésze, Wilhelm von Bode – aki az Európa-szerte elterjedő másolatgyűjtemények egyik fő szorgalmazója volt a 19. század második felében – sikeres erőfeszítéseket tett azért, hogy az olasz kormány feloldja a műemlékek másolási tilalmát. Ugyancsak Bode volt az, aki nagyon

Berlin jelentős központ volt a másolatok terjesztésében, hisz jó minőségű öntvényeket készítettek, és többnyire jobb áron, mint Itáliában

[8] Axel Gamp: *Plaster Casts and Postcards: the Postcard Edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris*. In: *Uo.*, 501–517.

[9] *Ungeliebtes Inventar. Die Abgussammlung des Germanisches Nationalmuseum* című kiállítás, 2002. december 25. és 2003. március 30. között, kurátor Frank Matthias Kammel.



Kiállítás Anton Raphael Mengs egykori gipszgyűjteményéből
Mengschen Abgussammlung, Drezda



Látványterv a komáromi Csillagerődbe tervezett kiállításhoz
Narmer Építészeti Stúdió

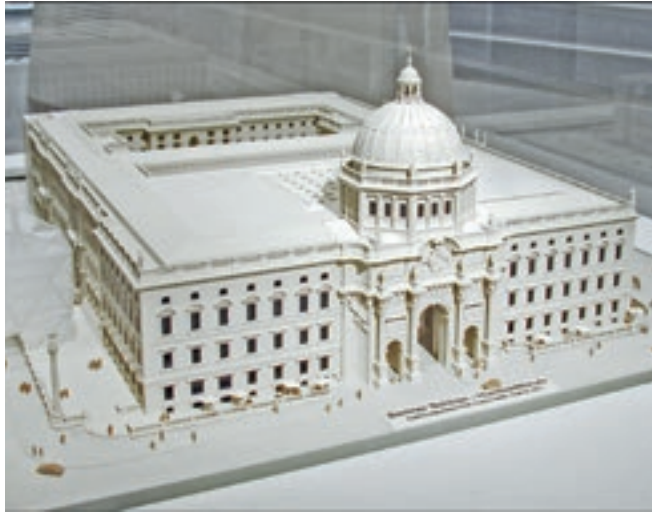
korán felismerte az eredeti műtárgyak gyűjtésének fontosságát. A gipszöntvények Berlinben a múzeum különböző épületeiben kaptak helyet (a mai Pergamonmuseumban, valamint a Neues Museumban), de már nagyon korán kezdtek kiszorulni, és 1930 után jelentős részüket kiadták különböző oktatási intézményeknek. A második világháború alatt az öntvények számottevő sérüléseket szenvedtek el. A gyűjtemény antik gipszeinek helyreállítására csak az 1980-as években került sor, és 1988-tól látogatható a több intézmény – Institut für Klassische Archäologie, Freien Universität Berlin és Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – együttműködéséből létrejött Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin. A kiállítás klasszikus tárlathoz képest zsúfoltabb, látványraktárszerű berendezést kapott. A nagyszámú, mintegy kétezer öntvény gazdag, átfogó képet ad az antik, görög és római szobrászatról.

¶ A kelet-közép-európai múzeumok is rendelkeztek másolatgyűjteményekkel, melyek jelenleg többnyire nem hozzáférhetők. A prágai Národní muzeum mintegy 1300 öntvénye három különböző intézményben kapott helyet, ahol néhány darab kivételével raktárban őrzik azokat.¹⁰ A Krakkói Nemzeti Múzeum elsősorban a lengyel műemlékek szobrászati dekorációiról készült másolatokat őriz. Ez a gyűjtemény jelenleg szintén raktárban áll; egy időszaki kiállítás erejéig mutatták be a közelmúltban, az öntvények újabb, már állandó tárlatát most tervezik.¹¹

¶ 2019-ben a Szépművészeti Múzeum antik, középkori és reneszánsz gipszmásolataiból kiállítás nyílik a komáromi Csillagerődben. Ennek megnyitása, mint a fenti példákban láthatjuk, egyben azt is jelenti, hogy egy lesz azon kevés, kizárólag gipszeknek szentelt intézmények közül, amelyek létrejöttének gondolata végigkíséri a másolatgyűjtemények történetét. A most már több mint százéves gipszöntvények nemcsak egy-egy ismert szobor formáját adják vissza hűen, de sokszor önmagukban, művességük okán is gyönyörködtetnek, így nem kizárt, hogy végül mindkét kritériumnak megfelelő példák lesznek feloldani az esztétikai művészetélvezet és a tanítás közötti ellentmondást.

[10] Dana Stehliková: More Valuable than Originals? The Plaster Cast Collection in the National Museum of Prague (1818–2008). In: *Plaster casts...* 519–537.

[11] Wojciech Marcinkowski és Tomasz Zaucha: An Outline of the History of the Collection of Plaster Casts at the National Museum in Krakow. In: *Plaster Casts of the Works of Art History of Collection Conservation Exhibition Practice. Materials from the Conference in the National Museum in Krakow*. Szerk.: Wojciech Marcinkowski és Tomasz Zaucha, Krakó 2010, 95–101.



A Humboldt Forum makettje

KOVÁCS DÁNIEL művészettörténész

FEJEDELEMTŐL A PÁRTTITKÁRIG – ÉS VISSZA HUMBOLDT FORUM AZ ÚJJÁÉPÜLŐ BERLINI STADTSCHLOSSBAN

I Bár a legtekintélyesebb méretű kiállítási tárgyakat, a 16 méter hosszú déltengeri hajókat már a helyükre szállították, az építkezés még javában zajlik, és a tervek szerint, némi csúszással, csak 2019 végén nyit a nagyközönség számára a berlini Humboldt Forum. Az elmúlt évek legnagyobb kulturális projektjének Németországban 620,5 millió euróra rúg majd a beruházási költsége. Ebből harmincmilliárd forintnyi eurót verdes a közvetlen adófizetői hozzájárulás, magyarán adomány – ami minden idők legnagyobb közösségi projektjévé is teszi. Mind ez az Alpoktól északra a profán barokk egyik legnagyobb alkotását – vagy legalábbis annak részleges rekonstrukcióját – plántálja vissza Berlin szívébe. A Humboldt Forum otthona ugyanis az egykori berlini uralkodói palota kulisszája lesz, a Stadtschloss, a német főváros talán legváltozatosabb történetű műemléke pedig az utóbbi évek egyértelműen legvitatottabb projektjének keretében születik újjá.

*a Stadtschloss,
a német
főváros talán
legváltozatosabb
történetű műemléke
pedig az utóbbi
évek egyértelműen
legvitatottabb
projektjének
keretében születik
újjá*

EGY KASTÉLY ÉLETE (ÉS HALÁLA)

I A Spree két partján fekvő ikervároska, Berlin és Cölln II. (Vas) Frigyes brandenburgi választófejedelemnek köszönheti fel-emelkedését. Frigyes kezdett bele az új Hohenzollern-rezidencia építésébe a folyó cöllni partján, 1443-ban.¹ A következő kétszáz évben az együttes olyan elemekkel gazdagodott, mint az 1465-ös, látványos hálóboltozattal fedett Erasmus-kápolna vagy a II. Joachim által emelt új, érett reneszánsz palotaszárny. Nagy változást III. Frigyes választófejedelem – I. Frigyesként 1701-től Poroszország királya – hozott, aki Andreas Schlüter udvari építésszt bízta meg az együttes királyi léptékű átalakításával. A Spree partján álló, régebbi épületek egy részét keleti szárnyként megtartva Schlüter négyszögletű

[1] Cölln mára nyom nélkül beolvadt Berlinbe; nevét Neukölln városrész őrzi.

palotát tervezett, egységes kiképzéssel a teljes belső udvarban, illetve a déli, nyugati és északi utcai homlokzaton. A római barokk ihletésében rajzolt új architektúra nagyszabású, három palotaszintből és egy mezzaninszintből álló terei visszafogott, a párkány fölött korláttal lezárt homlokzatot kaptak, a sarkokon erőteljes szobrászati díszekkel, a kapuknál a teljes épületmagasságot átfogó, pilaszteres és oszlopos rizalitokkal. A ma „Schlüterhof” néven számon tartott zárt udvar lett az épület legelegánsabb része; innen lehetett megközelíteni az uralkodói reprezentációra szánt tereket.

¶ Miután a királyi hiúságnak emelt, 120 méteres óratornyot alapozási problémák folytán bontani kényszerült, hét évvel megbízása és néhány hónappal a munkák megkezdése után, 1706-ban Schlüter felmentették tisztségéből; munkáját a von Göthe művésznévén ismert Johann Friedrich Eosander vette át. Ő a Spree másik ága felé terjeszkedve újabb udvar, az Eosanderhof hozzászólásával kétszeresére bővítette az alapterületet. A külső homlokzatokon átvette Schlüter alapformáit, az új nyugati főhomlokzaton pedig nagyszabású, diadalívyszerű főkaput alakított ki. Az 1716-ra elkészült épületegyüttes csak jóval később, 1845 és 1853 között kapta meg a már Eosander által is elképzelt koronáját a főbejárat feletti kupolával, amelyet Schinkel tervei alapján Friedrich August Stüler valósított meg.²

¶ A belső uralkodói reprezentációs terek közül kiemelkedik Schlüter térsora a központi „Óriások lépcsőjével”, valamint az ehhez kapcsolódó, arannyal és ezüsttel borított, két szint belmagasságú lovagterem. A későbbi termek jellemzően visszafogottabb méretűek, de nem kevésbé elegánsak és gazdagon díszítettek. Eosander képgalériát, Schinkel klasszicizáló teremsort tervezett a palotába. Rövid időre itt építették be a híres Borostyánszobát 1711-ben, amely azonban néhány évvel később uralkodói ajándékként Carszkoje Szelóba, a cári család nyári rezidenciájába került át, és ott is maradt a második világháborúig.

itt építették be a híres Borostyánszobát 1711-ben, amely azonban néhány évvel később uralkodói ajándékként Carszkoje Szelóba, a cári család nyári rezidenciájába került át, és ott is maradt a második világháborúig

a Stadtschloss természetes módon vált a fejlődő város origójává

¶ Amellett, hogy a porosz birodalom gazdasági és politikai erejét jelképezte, az uralkodói városi kastély, azaz a Stadtschloss természetes módon vált a fejlődő város origójává. Északi oldalán, a 17. században kialakított Lustgartenben Schinkel Altes

[2] A kastély építészettörténetének elkerülhetetlen forrása Goerd Peschken háromkötetes műve, a *Das königliche Schloß zu Berlin* (Deutscher Kunstverlag, 1992).

„Nem a kastély
feküdt Berlinben
– Berlin maga volt
a kastély”

a Schloss Berlin
bombázásakor
kiégett.
A kommunista
párt Walter
Ulbricht személyes
utasítására 1950-ben
elrendelte a romok
felrobbantását és
eltüntetését

a kastély
újjáépítésének
ötletére azonban
a közvélemény
elutasítóan
reagált, mondván:
Kelet-Berlinnek
is kijár a maga
történelme

Museumával kezdve sorra épültek a királyi gyűjtemény otthonai, és ide került a porosz államegyház első számú helyszíneként a berlini dóm is. A város történeti központjából, illetve a kastélyból kiinduló, ugyancsak a 17. századból eredeztethető nyomvonalú díszút vonal, az Unter den Linden Berlin legfontosabb intézményeinek és polgárainak lakhelyévé vált, végpontján a Brandenburgi kapu monumentális építményével. Ahoogy a kiváló publicista, Wolf Jobst Siedler megfogalmazta: „Nem a kastély feküdt Berlinben – Berlin maga volt a kastély.”

¶ Az 1918-ban államosított épületbe a két világháború között – egyebek mellett – az Iparművészeti Múzeum és különféle tudományos intézmények költöztek, a Japán Központtól a Pszichológiai Intézetig. Ez a jövőbeni hasznosítást megelőlegező, interdiszciplináris működés azonban csak bő két évtizedig állt fenn: a Schloss Berlin bombázásakor kiégett. A kommunista párt Walter Ulbricht személyes utasítására 1950-ben elrendelte a romok felrobbantását és eltüntetését. Az egyetlen, eredeti anyagában megőrzött épületrész a IV. számú kapuzat lett, amelynek erkélyéről a legenda szerint Karl Liebknecht 1918-ban kikiáltotta a köztársaságot – ezt a szekciót beépítették a szomszédos telken emelt Államtanács-székházba (1962–1964).³ A kastély helyére szovjet típusú felhőkarcolót terveztek, de pénzihiány miatt végül felvonulási teret alakítottak ki, amelynek keleti oldalán a Heinz Graffunder vezette tervezőcsapat irányításával 1973 és 1976 között épült fel az NDK új parlamentje. A nevében is a múlttal való szakítást jelképező Palast der Republik nem csupán az országgyűlésnek adott helyet: a maga korában modern, üveghomlokzatos épület kulturális, konferencia- és szórakoztató központként is működött éttermekkel, színházi előadásokkal és koncertekkel.

¶ A rendszerváltást követően a Palast der Republikot bezárták, majd az épület az azbeszttmentesítést követően használhatatlan lett. A Schlossra a korábban idézett nyugat-berlini újságíró, Wolf Jobst Siedler 1991-es esszéje irányította rá újra a figyelmet. A kastély újjáépítésének ötletére azonban a közvélemény elutasítóan reagált, mondván: Kelet-Berlinnek is kijár a maga történelme. A rekonstrukciópártiak eleinte szűk csapatának élére egy 1942-ben a (nem sokkal később

[3] Bizonyos források szerint Liebknecht a kapu előtt álló tehergépkocsi platójáról kiáltott ki; Bernd Wolfgang Lindemann művészettörténész egy tanulmányában pedig joggal mutat rá, hogy a deklarációhoz praktikusabb lett volna a Lustgarten tengelyében álló V. kapu. Megeshet, hogy Liebknecht sosem járt az erkélyként megmentett IV. portálon.

A berlini kastély, előtte Vilmos császár mára elbontott emlékműve, 1900 körül





Lengyelországhoz csatolt) pomerániai Stargardban született, Hamburgban felnőtt üzletember állt. A nemesi családból származó Wilhelm von Boddien 1992-ben hozta létre a Förderverein Berliner Schloss bejegyzett egyesületet (eingetragener Verein, e. V.), amely az első évtizedben gyakorlatilag egyedül küzdött a rekonstrukcióért, 1998-tól a saját költségen megjelentetett *Berliner Extrablatt* periodikán keresztül.⁴ A korai terméketlen időket egy nagyszabású köztéri akcióval sikerült lezárni: Goerd Peschken építészettörténész ötlete nyomán von Boddien és csapata 1993-ban eredeti helyszínén felépítette a Schloss tömegrekonstrukcióját.⁵ Az építési állványzatból és hálóból készült, a Palast der Republik homlokzatán tükrözött installáció másfél évig állt, és túlzás nélkül megváltoztatta a német történelmet. Az újjáépítés ideáját ezt követően befolyásos közéleti szereplők karolták fel, és 2002-ben a német parlament is törvénybe iktatta.

¶ A Palast der Republikot végül 2008-ban bontották el – komoly tiltakozási hullám közepette; az ezt követő feltárások során sikerült a Schloss alagsorának egy részét azonosítani, a feltöltésben értékes faragványtöredékekkel. Az új funkcióra a múzeumtól a köztársasági elnök rezidenciáján keresztül számos ötlet felvetődött; végül – miután az állam hangsúlyosan kerülni kívánta a politikai reprezentációhoz kapcsolódó helyzeteket – összetett kulturális program született, Humboldt Forum néven.

[4] Fontos segítséget és hivatkozási alapot jelentettek írásomhoz a *Berliner Extrablatt* újabb számai, illetve a 2016-ban megjelent, 368 oldalas válogatás-kötet (*Wiederaufbau Berliner Schloss 1991–2016. Das Beste vom Berliner Extrablatt. Förderverein Berliner Schloss e.V., Hamburg-Berlin 2016*). Emellett forrásként szolgáltak a Stiftung Preußischer Kulturbesitz kiadásában megjelent Humboldt-Forum magazin eddigi számai.

[5] Az állványzaterdőt kültéri képzőművészeti installációként engedélyezték, a találó „Das Schloss?” néven.

KULTÚRA ÉS TUDOMÁNY – DISZCIPLÍNÁK KÖZÖTT

¶ Bár a újjáépítésről előbb született döntés, mint a tartalomról, az elmúlt évek munkájával sikerült elkerülni a „gombhoz a kabát” jelenséget: a Humboldt Forum sok szempontból úttörő intézménynek ígérkezik. Az új épület hatalmas, negyvenezer négyzetméternyi alapterületén több intézmény és számos funkció osztozik a világhírű Humboldt-testvérek ernyőmárkája alatt. A kutató Alexander világpolgárként a kollektívok, a filozófus Wilhelm von Humboldt tudósként és a humanista oktatás németországi megalapozójaként az együttműködő intézmények sokszínűségét képviseli.

a Humboldt Forum sok szempontból úttörő intézménynek ígérkezik

¶ Az épületbe egyrészt két, saját gyűjteményét is a közösbbe dobó múzeum költözik: a Stiftung Preußischer Kulturbesitz, pontosabban az általa fenntartott ernyőszervezet, a Staatliche Museen zu Berlin irányítása alatt működő Néprajzi Múzeum és az Ázsiai Művészetek Múzeuma, amelyek Berlin-Dahlemből vándorolnak a Mittébe. A Néprajzi félmillió tárgyából kilencvenezer, a 34 500 objektumot számláló ázsiai kollekcióból háromezer lesz látható az új helyszínen. A projektben szerepet vállal emellett a Stadtmuseum Berlin, a Humboldt-Universität, valamint a város kultúrintézményei közötti interdiszciplináris projekteket, eseményeket kezdeményező és szervező Kulturprojekte Berlin. Az új ház működéséért (jellemző német megoldással) alapítvány, a Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss felel; ez hangolja össze az egyéb-iránt önállóan működő intézményeket.

¶ Hogyan fordítják át mindezt az új épület tereire? A földszinten alapvetően szolgáltató funkciók, éttermek, kávézók kapnak helyet, valamint a kastély történetét bemutató múzeum és egy ideiglenes kiállítóter. Az első emeleten a város finanszírozásában készülő *Welt.Stadt.Berlin* című, négyezer négyzetméteres multimédiás kiállítás Berlin globális szerepével foglalkozik, és itt kap helyet az egyetem tudományos ismeretterjesztő kutatóműhelye, a Humboldt-Labor, valamint egy újonnan létrehozott, az Európán kívüli kultúrákkal foglalkozó szakkönyvtár. Az emellett elhelyezett déltengeri csolnakok már a második emeleti terekbe vezetnek tovább, az Óceániával, Amerikával és Afrikával foglalkozó kiállításokhoz. Itt lesz a 16 ezer viaszfelvételt őrző zenei etnológiai gyűjtemény saját kabinetsora. A harmadikon az ázsiai kollekcióban például a hagyományos kínai orvoslással, az iszlám világával, a keleti színházzal lehet majd megismerkedni. Ide kerülnek a 20. század elején szerzett, Selyemút menti buddhista sziklakápolnák falfestményei, az eredetét megidéző méretű, épített terekkel.⁶ Az intézmény évi hárommillió látogatóval számol.

¶ Bár kézenfekvőnek tűnik párhuzamot vonni a Humboldt Forum és a közelmúltban nyílt nagy, a tradicionális etnografikus szemlélet megújítására törekvő intézmények közt, mint a párizsi Musée du quai Branly – Jacques Chirac vagy a bécsi

az első emeleten a város finanszírozásában készülő *Welt.Stadt.Berlin* című, négyezer négyzetméteres multimédiás kiállítás Berlin globális szerepével foglalkozik

[6] Bár az 1902 és 1914 között lezajlott négy „Turfan-expedíció”, a ma Nyugat-Kínában található Turfan környékére szervezett régészeti gyűjtőút legnagyobb és legértékesebb festményei elpusztultak a háborúban, a kollekció egy része pedig vélhetően ma is orosz raktárakban pihen, a Turfangyűjtemény így is a 3–13. századi időszak buddhista kultúrájának megkerülhetetlen dokumentuma. Toralf Gabsch restaurátor szerint csak a falfestmények költöztetésére való előkészítése öt évet vett igénybe.



A kastély az 1920-as években

Weltmuseum, a kép Berlinben ennél is összetettebb. Az új laborok, a fiataloknak dedikált terek és szolgáltatások olyan kiegészítő funkciókat kínálnak a Múzeumszigetnek, amelyeket a David Chipperfield tervezte, lassan elkészülő bővítéssel együtt sem lehetne megvalósítani. A két évszázada épülő intézményrendszer friss bevándorlójaként pedig az intézmény globálissá egészíti ki az Altes és a Neues Museum, valamint a Bode Museum görög-római, közel-keleti és európai kultúrákra fókuszált gyűjteményeit. És félreértés ne essék: ez nem szimplán a „liberális Németország” fellengzős öngigazolása. Monika Grütters államminiszter kereken kimondja, hogy a Humboldt Forum csatornaként szolgál majd Németországnak a nemzetközi diskurzus számára való témafelvetésekhez – azaz az intézmény nem csupán kulturális platform, hanem politikai eszköz.⁷

¶ A Humboldt Forum vezetőségébe 2015-ben nevezték ki Hermann Parzinger, a Stiftung Preußischer Kulturbesitz elnökét, Horst Bredekamp művészettörténészt, valamint Neil MacGregort, a British Museum korábbi főigazgatóját.⁸ MacGregor nagy fanfárral fogadott belépője egyszerre számított politikai és szakmai döntésnek, amely a nemzetközi műzeumi világ egyik legismertebb alakjának Berlinbe csábításával kívánt legitimitást biztosítani az új intézménynek.⁹ Ezt a törekvést számos további intézkedés támasztja alá, és a következőket német és angol nyelvű kommunikáció, valamint a jelenleg is aktív programszervező gárda igényes munkája csak kettő ezek közül.¹⁰ A bevont nemzetközi szakembergárda listáján imponáló neveket találunk. A Stiftung nemzetközi szakértői tanácsában nyolc kiváló tudós vállalt szerepet.¹¹ A kiállítások építészeti tervezéséért korunk talán legsikeresebb erre specializálódott irodája, a Ralph Appelbaum Associates felel. A harmadik emeleti kiállítóterek párját ritkító értéke, Csien-lung kínai császár trónjának terméhez külön felkérést kapott a Pritzker-díjas kínai építész, Vang Su. Az információs rendszer és a Humboldt Forum új arculata egy svájci építésziroda (Holzer Kobler Architekturen) és egy franciánémet ügynökség (Gourdin & Müller) együttműködésében készül. A világritkaságnak számító hangfelvétel-gyűjteményt

[7] Monika Grütters: Die Welt be-greifen. Warum das Humboldt-Forum ein Katalysator für das Ästhetische und das Politische ist. Humboldt-Forum, a Stiftung Preußischer Kulturbesitz magazinja, I. évf. 1. sz. 2015

[8] A még 2012-ben érkezett felkérést MacGregor ottani karrierjének zárszájként a *Germany: Memories of a Nation* című, kiváló kiállítással hálálta meg a British Museum-ban. A kiállítás az elmúlt évek Berlinből irányított, a globális Németország-kép megváltoztatására irányuló és a kultúr-diplomácia mellett az intézményrendszert is megmozgató törekvések egyik nagy sikere.

[9] A háromfős alapító igazgatói tanács megbízása 2018 júniusában járt le. MacGregor és Bredekamp visszavonult a munkától; Parzinger a 15 tagúra bővült tanács tagja maradt. Az alapítvány újonnan kinevezett ügyvezető igazgatója Hartmut Dörgerloh művészettörténész, kurátor, a Stiftung Preußische Schlösser und Gärten korábbi főigazgatója.

[10] Apró adalék: amíg a ház épül, a programok többsége a Collegium Hungaricum Berlin egykori otthonában, a jelenleg rendezvényközpontként működő, közeli Haus Ungarnban zajlik.

[11] George Abungu régész, a Kenyai Nemzeti Múzeumok korábbi igazgatója; Rita Eder mexikói művészettörténész, a Nemzetközi Művészettörténeti Bizottság alelnöke; Jyotindra Jain művészettörténész,

a bejrúti AMAR Arab Zenei Kutatóközponttal kooperálva mutatják be. Az új kiállítási stratégia kifejlesztésére, a digitális világ bevonására a Forum öt partnerrel összefogva museum4-punkto néven önálló konzorciumot hozott létre, izgalmasnak ígérkező eredményekkel.¹²

HOGYAN ÉPÍTÜNK BAROKKOT A 21. SZÁZADBAN?

¶ Az újrakepítés tervezésére kiírt nemzetközi pályázatot sokéves vita előzte meg. A kastély 18. századi épületrészeiről megalapozott dokumentáció állt rendelkezésre; az összegyűjtött töredékek is sokat segítettek. A Bundestag 2007-es döntése így a három barokk homlokzatszakasz, valamint a Schlüter-udvar három, a névadó által tervezett oldalának rekonstrukcióját írta elő. Nem szabták meg a központi összekötő szárny, a legrégebbi, keleti épületrész vagy a kupola sorsát sem – ezekről a pályázók szabadon dönthettek. A 2008-as tervpályázaton az első díjat a vicenzai Franco Stella kapta. A nemzetközileg kevésbé ismert, Velencében és Genovában oktató építészprofesszor a klasszikus modern racionalizmus követőjének vallja magát, Palladio, Schinkel és Mies van der Rohe utódaiként. Pályaműve az új épület városszövetbe illesztésével, a „palota és piazza” koncepcióval vívta ki az első helyet. Stella három egységre bontja házát: a nyitott Schlüterhof és a fedett, négyzetes előcsarnok között, az épület rövidebb középtengelyében keskeny zárt udvart hoz létre, amely közvetlen kapcsolatot és 0–24 órás átjárási lehetőséget biztosít a II. és a IV. kapu, azaz a Breite Straße és a Lustgarten között. Az új homlokzatokon a barokk tömegek léptékét követő, de modern, puritán felületképzést alkalmaz; a kőburkolatos lőrésarchitektúra az újraegyesítés utáni Berlin építészeti kánonjának esszenciája.

¶ A díjazott tervek többségéhez hasonlóan Stella eredeti formájában alkotta újra a kupolát az épülettömeg fókuszpontjaként. Az állam azonban kemény tárgyalópartnernek bizonyult a rekonstrukció kérdésében. A Förderverein Berliner Schloss a homlokzatok helyreállításáért cserébe vállalta, hogy adományokból állja annak teljes költségét, azaz 105 millió eurót.

a 2008-as tervpályázaton az első díjat a vicenzai Franco Stella kapta, a nemzetközileg kevésbé ismert, Velencében és Genovában oktató építészprofesszor a klasszikus modern racionalizmus követőjének vallja magát

a Förderverein Berliner Schloss a homlokzatok helyreállításáért cserébe vállalta, hogy adományokból állja annak teljes költségét, azaz 105 millió eurót

az újdélhi Nemzeti Iparművészeti Múzeum korábbi igazgatója; Chor-Lin Lee történész, a szingapúri Nemzeti Múzeum korábbi igazgatója; Natalia Majluf művészettörténész, a Limai Művészeti Múzeum igazgatója; Nazan Ölçer etnológus, az isztambuli Sakıp Sabancı Múzeumok igazgatója; Vei Hu művészettörténész, képzőművész, a sanghaji Tongdcsi Egyetem professzora; Anthony Appiah, a New York University filozófia- és jogprofesszora.

[12] Bővebb információ a museum4-punkto.de oldalon.



Az épület egy 1905 és 1925 között készült légi felvételen



A kupola rekonstrukciója 2016-ban

mindenki neve, aki
50 eurónál többet
vállal a nemes cél
javára, meg lesz
örökítve az épület
előcsarnokában

ha viszont nem jön
össze a pénz,
a kupolán marad
a csupasz beton, az
állam nem fizeti ki
a szobrászati
munkát

Ez több százezer állampolgár és több ezer cég megmozgatását jelenti; mindenki neve, aki 50 eurónál többet vállal a nemes cél javára, meg lesz örökítve az épület előcsarnokában. A Stiftung Humboldt Forummal összefogva 2018 márciusáig több mint 70 millióig jutottak, és a kilátás kecsegtető. Fontos harceszköz, hogy minden adomány leírható a jövedelemadókból – ha viszont nem jön össze a pénz, a kupolán marad a csupasz beton, az állam nem fizeti ki a szobrászati munkát.

¶ Von Boddien független alapítványa továbbra is aktív szerepet vállal a történetben. Az *Extrablatt* hasábjain keresztül hevesen támadta például a 2014-es tájépítészeti pályázat győztes munkáját, amely a kastély körül javarészt növényzet és a korábbi szobrászati díszek nélküli, semleges városi közteret hozott volna létre. Bár a zsűri szerint ez a steril környezet intelligens módon jelezte a rekonstrukció mivoltát, az utóbbi időben – úgy tűnik – engednek a követeléseknek, és a Schloss déli homlokzata elé visszakerül a híres Neptunusz-kút, amely utóbbi fél évszázadát néhány száz méterrel arrébb, a tévétorony árnyékában töltötte.

¶ Noha a hatalmas építkezés kapcsán felmerülő mérnöki kérdések is komoly dilemmákat okoznak, de a legnagyobb feladatot a barokk homlokzatok újbóli elkészítése jelenti. A körülbelül 2900 homlokzati díszítőelemhez kilencezer köbméter homokkővet használnak fel. A faragás nagyját gép végzi, de minden részletet kézi munkával véglegesítenek.¹³ Ahogyan a drezdai Frauenkirche újjáépítésénél, a megmaradt és felhasználható töredékek itt is visszakerülnek eredeti helyükre, de az egységes patinázás miatt kevésbé láthatóan. A berlini helyzet sajátossága, hogy az egyetlen, egészben megmaradt homlokzatrész, a IV. portál, jelenlegi helyén marad – azaz a munkák végeztével két példányban lesz tanulmányozható.

a legnagyobb
feladatot a barokk
homlokzatok újbóli
elkészítése jelenti

[13] A barokk homlokzat helyreállításáról Judith Prokasky szerkesztésében hiánypótló publikáció jelent meg 2017 végén *Barock in Arbeit. Die Kunst der Rekonstruktion und das neue Berliner Schloss* címmel, a Stiftung Humboldt Forum kiadásában.

SEBTAPASZ VAGY SZÉPSÉGFLASTROM?

¶ Mint a fentiekből kiderül, a berlini Stadtschloss újjáépítése rendkívül összetett és számos külső tényező által befolyásolt feladat. Bár a rekonstrukcióhoz kapcsolódó közéleti

bizonyos
szempontból
egy uralomra
jutó szemlélet
csúcsművének is
tekinthető

diskurzus ennek kapcsán érte el csúcspontját, a projekt korántsem előzmény nélküli; bizonyos szempontból egy uralomra jutó szemlélet csúcsművének is tekinthető. Az elmúlt évek szakmai gyakorlata, akárcsak Magyarországon, Németországban is a skála két szélső értéke felé tendáló állásfoglalásokat indukált. Az Ute Hassler és Winfried Nerdinger által rendezett, 2010-es müncheni kiállítás (*Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion von Geschichte*) és a kapcsolódó, hasonló nevű kiadványnak a kulturális és társadalmi szempontok alapján megengedő, támogató szemléletével áll szemben a 2011-ben megjelent *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern* című antológia, amelyben őt, ugyancsak kiváló örökségvédelmi szakember (művészet)történeti alapokon vitatja a helyreállítások mindinkább elterjedő gyakorlatát.

¶ A valóság ugyanis az, hogy akárcsak nálunk, Németországban is egyre gyakoribbak a törekvések a történelmi sebek begyógyítására – plasztikázására (a nem kívánt rész ízlés szerint törlendő). Ez itt kizárólag a második világháborúban sérült vagy megsemmisült épületekre vonatkozik, a korábbi kollektív tabuhelyzet lassú elmosódásával. A szakrális épületek esetében nem meglepő a (szinte) teljes esztétikai és funkcionális rekonstrukció; ennek legismertebb példája a romállapotból 2004-re helyreállított drezdai Frauenkirche, amelynek aprólékos újjáépítési folyamata nem elválasztható a környező városrész kritikái alapú (bár sokak által kritikátlanak ítélt) újjáépítésétől. A nagyobb szabású profán emlékek helyreállításánál azonban a belső terek helyreállítását még mindig csak meglévő épületekben engedi az uralkodó szemlélet. Jó példa erre az augsburgi városháza háborúban odavesztett Aranytermének 1980 és 1984 közötti, korhű visszaépítése vagy a kiegészített és részben elpusztult paloták (Mannheim, Berlin-Charlottenburg, Drezda, a müncheni Residenz) évtizedekig elhúzódó rekonstrukciója. A teljesen megsemmisült épületek esetében a belső modern kialakítása jellemző. Erre példa a közelmúltból az egyébként nem túl jól sikerült, bevásárlóközpontként felépített braunschweigi kastély, a tartományi parlamentként újraszabott potsdami palota vagy a Stadtschloss

egyre
gyakoribbak
a törekvések
a történelmi sebek
begyógyítására –
plasztikázására
(a nem kívánt
rész ízlés szerint
törlendő)

a nagyobb szabású
profán emlékek
helyreállításánál
azonban a belső
terek helyreállítását
még mindig
csak meglévő
épületekben
engedi az uralkodó
szemlélet

a teljesen
megsemmisült
épületek esetében
a belső modern
kialakítása jellemző

szomszédságában, az Unter den Linden bevezető szakaszán álló Kronprinzenpalais (visszaépítve 1969-re) és az egykori Alte Kommandantur (visszaépítve az elbontott NDK-külfügyminisztérium helyén, 2003-ra). Az a típusú, az épületet egységes egészként kezelő és teljességre törekvő külső-belső rekonstrukció, amelynél a legismertebb példaként a varsói királyi palotára, az elmúlt évekből pedig Vilniusra¹⁴ és Poznańra¹⁵ (Magyarországról pedig például a nyírbátori várkastélyra vagy a füzéri vár rekonstrukciójára) hivatkozhatunk, a német gyakorlattól (egyelőre) távol áll. Az első, száraz és túlhangsúlyozott magyarázat erre a gazdasági haszon, amely mögött azonban felsejlik a német köztudatra jellemző, a nosztalgiaától mereven elzárkózó történelemszemlélet, a diznifikáció, a giccs esztétikumra ellen viaskodó, morális alapokra épített álláspont – amelynek a fent citált és címében is az „utáztatokultusz” ellen tiltakozó antológia adja ékes példáját.

¶ Sajátos és sokatmondó tény ugyanakkor, hogy a belső terek újjáépítésének lehetősége Berlinben nyitott marad. Talán nem túlzás feltételezni, hogy ezt egy német építész nem feltétlenül engedte volna meg magának – az itáliai Stella azonban aligha láthatott ebben gondot. A továbblépés rejtett ígérete, a nyitva hagyott jövő egyértelműen megkülönbözteti a Stadtschloss rekonstrukcióját a hasonló németországi beruházásoktól; azt viszont az idő dönti majd el, hogy egy új gyakorlat első lépését látjuk-e itt.

¶ Másrészt itt említendő az újjáépítés kapcsán a történeti autenticitás kérdésében kibontakozó polémia is, amelynek alapja a helyszín változatos történelme. A nemzetközi tervpályázatot megelőző (de az eredményhirdetés után is folytatódó, Berlin polgárait pedig a mai napig foglalkoztató) diskurzus egészen konkrétan arról szól, etikailag igazolható-e egy meglévő állapot kitörlése egy előző visszaállításának indokával, és az újjáépített ház vajon mennyiben feleltethető meg a korábbi, általánosságban hitelesnek ismert állapotnak.

¶ Az első kérdésre aligha adható érzelmektől mentes válasz. Amikor egy Kelet-Berlinben felnőtt, középkorú polgár a dühtől elfulladó hangon kéri számon saját történelmének eltüntetését egy általa sosem látott, eszményi állapot visszaállításának

etikailag igazolható-e egy meglévő állapot kitörlése egy előző visszaállításának indokával, és az újjáépített ház vajon mennyiben feleltethető meg a korábbi, általánosságban hitelesnek ismert állapotnak

[14] A középkori eredetű, de a késő reneszánsz idején kiépített vilniusi nagyhercegi kastély a 17. században égett le, és 1801-ben szinte minden maradványát elbontották. Aktív visszaépítése egy 2000-ben hozott kormányrendelettel kezdődött, és jelenleg is tart, bár a 2013-ban átadott főépület már látogatható.

[15] Poznań 13. századból származó várkastélya a második világháború alatt súlyosan megsérült, maradványait később elbontották. Rekonstrukciójáról 2002-ben döntöttek, a munka 2010-ben indult, és eredményei már láthatók.

[16] Alexander Stumm: *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion*. Bauwelt Fundamente 159. Birkhäuser, Basel 2017.

A Humboldt Forum építése Franco Stella terve alapján





A Humboldt Forum építése Franco Stella terveit alapján





az újraegyesítés
ünnepelt
momentumát máig
nem követte a teljes
egyenjogúsítás

a Palast der
Republik nyom
nélküli eltüntetése
sót hintett a lassan
gyógyuló sebekbe

nincsenek
általános mértékek
és szabályok arra
nézve, mennyit
vehetünk el és
tehetünk hozzá
anélkül, hogy
elveszítenénk az
épület hitelességét

érdekében, még jelen sorok önmagát elfogulatlanak tartó szerzőjébe is belefagy a válasz. Tény ugyanis, hogy az újraegyesítés ünnepelt momentumát máig nem követte a teljes egyenjogúsítás. Mint arra újságcikkek tucatjai mutatnak rá: a szövetségi állam kulturális és gazdasági életét Nyugaton felnőtt németek uralják, a történeti intézményekben pedig valahogy mindig a keleti fél a neveltség és a nosztalgia tárgya. A Palast der Republik nyom nélküli eltüntetése sőt hintett a lassan gyógyuló sebekbe; a Humboldt Forum fogantatását így korántsem övezte általános lelkesedés, a kelet-berliniek részéről legalábbis.

¶ A hitelesség problémája szintén összetett választ feltételez, elvégre minden épületnek egyetlen hiteles állapota van: az adott pillanatban fennálló. Ez az egyetlen olyan konstelláció, amely minden szegmensében hitelesen felmérhető, rögzíthető, minden eresztékében, szegecsében, szögletében mérvadó. Minden más, ezzel kapcsolatos tézis az eredeti állapotra nézve vitaalap. Tény ugyanakkor, hogy míg védett emlékeink túlnyomó része tömegformálásában, építőanyagában, meghatározó részleteiben eredetinek tekinthető, a mai látogat számára érzékelhető felületek – a burkolatok, a vakolás, a nyílászárók, a tetőzet, a kortárs infrastruktúra szerkezetei – jellemzően maiak, de legalábbis korszakról korszakra megújulnak. Nincsenek általános mértékek és szabályok arra nézve, mennyit vehetünk el és tehetünk hozzá anélkül, hogy elveszítenénk az épület hitelességét. A példák egészen szélsőségesen eltérnek, befolyásolják történeti és szociális tényezők, az adott építészeti kultúra kontextusa, örökségvédelmi trendek... Az autenticitás érzését leginkább egyfajta, ki nem mondott közmegegyezésen alapuló és kevésbé tudatosan érzékelt épített atmoszféra közvetíti, amelyhez a műemléki szakember választásaival hozzátesz vagy kontrasztosan viszonyul.

¶ Stella munkája – és a Stadtschloss ebből a szempontból bízást tekinthető az olasz építész szerzői művének – nem kíván autentikus lenni. Az eredeti technológiával és anyagokból épített barokk homlokzatot köpenyszerűen magára tekerő, egyébként teljességgel kortárs épület némi idő és energia befektetésével a kevésbé értő szemlélő számára is egyértelműen

olvasható lesz; az alkalmazott építészeti megoldások lehetnének teszik a téves interpretációt.

¶ 2017-ben megjelent, kiváló kötetében¹⁶ Alexander Stumm ezért is tekinti sajtóságon újszerű példának a Stella-féle rekonstrukciót. Stumm szerint az újjáépített homlokzatok értelmezhetőek ugyan történeti szimulációként (amely kategóriában a barcelonai Mies van der Rohe-pavilont vagy a mostari hidat hozza fel példaként, itthonról pedig a Sándor-palotát említhetnénk), az új épületszárnyak pedig kritikai rekonstrukcióként (amelyre a körvonalában megőrzött, de egységesen formált kortárs beépítéssel rekonstruált berlini Pariser Platzot említi), a két szemlélet találkozása a Stadtschloss esetében valami újat eredményez. A történeti és az új homlokzatok itt sem ellenpontosítják egymást, de hibridet sem alkotnak – egyszerűen egymás mellett léteznek. Nincs alá- és fölérendeltségi viszony, írja Stumm: és ez az egyenrangúság és egyidejűség teszi félreérthetetlenül 21. századivá Stella házát.

¶ Kritikák természetesen nemcsak az építkezést, hanem a funkciót is jócskán érik. A Humboldt Forumnak jelentőségéhez mért gigaköltségvetést terveznek (a központi épületben 520 embert foglalkoztatnak majd), ami Németország jelen gazdasági állapotában megengedhető ugyan, de meglehetősen optimista a jövőre nézve. Annyi bizonyos, hogy viták Németországban is jócskán vannak, a mi számunkra viszont nemcsak ezek (valamint a majdani intézmény szakmai koncepciója, a működésével kapcsolatos fejlesztések és projektek) tartogatnak tanulságokat, de a kommunikáció szervezése is. A beruházás komplett folyamata megdöbbentően átlátható, az építkezés mellett álló, 2011-ben nyitott és a jövő év elejéig látogatható infóközpont, a Humboldt Box nem szűkölködik az adatokkal és számokkal. És lám: az állampolgárok készek nem csupán észszerű diskurzust folytatni a beruházásról, de akár szerepet vállalnak a finanszírozásában is. Bő egy évvel az átadás előtt a Humboldt Forum legfontosabb tapasztalata, hogy egy felelősségteljes és körültekintő állam csak akkor tud létrehozni hosszú távra tervező, fajsúlyos intézményeket, ha polgárai is hasonlóan éreznek és gondolkodnak. Utóbbi viszont mintha előfeltétele lenne az előbbinek.

[16] Alexander Stumm: *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion. Bauwelt Fundamente* 159. Birkhäuser, Basel 2017.

a történeti és az új homlokzatok itt sem ellenpontosítják egymást, sem alkotnak hibridet – egyszerűen egymás mellett léteznek

az állampolgárok készek nem csupán észszerű diskurzust folytatni a beruházásról, de akár szerepet vállalnak a finanszírozásában is



Erzsébetvárosi Történeti Tár
Az intézmény jóvoltából

GYÖRGY PÉTER

A SOHA NEM VOLT VÁROS

(EGY ZSIDÓNEGYED NEM DISNEYLAND)

TAzt, hogy mi a zsidónegyed, azok közé a megválaszolhatatlan normatív kérdések közé sorolnám, amelyekre a kritikai társadalomtudomány nem véletlen kerüli el a választ. Ezt, a történeti távlatból csak óvatos fenntartásokkal kezelhető fogalmat mifelénk az elmúlt néhány évben, ha nem is tiszteletben tartandó, de feltétlen tiszteletre méltó meggyőződések nyomán vezették be azok, akik vagy meg vannak vagy meg voltak győződve a zsidóság historikumon áttörő esszencializmusának kulturális térre való lefordíthatóságáról, pontosabban fordítandóságáról.¹

¶ Miközben mindazok, akik a *társadalomtudományi konstruktivizmus követői, tehát a fogalmak kronotopozsoktól függő használói*, a várostörténészekről is sokat tanultak arról, hogy a fogalomtörténet jelentésváltozásokat követő, teremtő szemlélete tette láthatóvá a városi térben, hogy milyen drámai különbségek vannak például a 17–18., illetve a 19. század, valamint Európa különböző régiói között a zsidókról alkotott elvárások és tapasztalatok terén.² A társadalmi osztályokhoz, régiókhoz, kerületekhez tartozás épp annyira befolyásolta az identitás reprezentációit, mint az örök zsidó képe,³ a zsidóság állandóságának mítosza, illetve a vallásos előírások betartásának nyomai egy térben.⁴

¶ Mit is jelentett a kölcsönös elismerések és kizárások, emancipáció és disszimiláció dinamikus viszonyrendszere, amelynek következményei, mindaz, amit sikeres asszimilációnak hívunk, minden, utóbb bekövetkezett csőd és rettenetes fordulat, nem vonható vissza, nem tüntethető el a saját idejéből, hosszú évtizedek múltán sem. Mint azt Gerő András a *Zsidó Budapest* című könyvről írott kritikájában kifejtette, lehetetlen visszamenőleg, szembemenve a múlttal, meg nem történtté tenni azt, ami a társadalmi mikroszerződésekkel és az állam által adott jogokból összeállt, s amit aztán 1938 és 1945

drámai különbségek vannak például a 17–18., illetve a 19. század, valamint Európa különböző régiói között a zsidókról alkotott elvárások és tapasztalatok terén

között a magyar politikai elit, Horthy Miklós beleegyezésével radikálisan felszámolt, egyszerűen elpusztított. Ha a történelem által lezárt fejezet is mindaz, ami 1938-ig történt, azt utólag meg nem törtéنتé tenni: logikai lehetetlenség.⁵

¶ Minden, ami megtörtént, minden egymásra rakódott réteg akkor is befolyásol minket, ha mi magunk nem szeretnénk azt, ha mások, másnak és másként lássanak minket: az adandó alkalommal nem zsidónak, hanem csupán egyetlen embernek, aki bizonyos kontextusban akár még zsidónak is tekinthető, de annak önmagában nem sok jelentése, illetve jelentősége van. Ugyanúgy, ahogyan nem tekintünk minden katolikusra, reformátusra, evangélikusra sem akként, mint aki vallásos meggyőződésének foglya, reprezentánsa, ellenben az az életéért felelős társadalmi lény.

¶ Viszont az is áll, hogy a zsidónegyed kortárs fogalomkénti használata, azaz új jelentéstörténete nem egyszerűen értékmentes leírásokhoz, hanem alapvetően a valóságban *jóvátehetetlen* holokauszt emlékezetpolitikai, virtuális, morális „jóvátételéhez” kötődik. Ahhoz a – tiszteletre méltó – szimbolikus igazságszolgáltatáshoz, amelyet *nem pusztán az úgymond zsidók belügyeként* tekintett, ellenben a társadalom egészét érintő morális meggyőződés mozgat, melynek megfelelően a több százezer legyilkolt magyar állampolgár, patrióták, zsidók, izraeliták, neológok, ortodoxok, asszimilánsok, olykor katolikusok, evangélikusok vagy szociáldemokraták, horribile dictu kommunisták hiányába egyszerűen belenyugodni, azok hajdani létének láthatatlanná válását elfogadni nem pusztán morális, hanem a társadalmi kohéziót befolyásoló, alakító probléma. Azaz a zsidók által is lakott, pontosabban életük végére, sajátuk hitt sorsuk ellenére zsidóvá tett lakosok építészeti környezetének szimbolikus rekonstrukciója nem a nemzetből a semmibe kitétek, hanem az egész mai magyar társadalom ügye – kellene hogy legyen.

a zsidók által is lakott, pontosabban életük végére, sajátuk hitt sorsuk ellenére zsidóvá tett lakosok építészeti környezetének szimbolikus rekonstrukciója nem a nemzetből a semmibe kitétek, hanem az egész mai magyar társadalom ügye – kellene hogy legyen

¶ A kérdés „mindössze” az, hogy mit tehetünk, s mit teszünk helyesen, ha láthatóvá akarjuk tenni azokat a nyomokat, amelyeket a holokauszt után a kulturális és politikai identitásokat a nyilvános térből száműző államszocializmus valóban évtizedekre láthatatlanná tett, a holt és az élő zsidókét egyaránt.

¶ Számos urbanisztikai lehetőséget felhasználó emlékezetpolitikai eszköz áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy a szimbolikus igazságtétel morális parancsának eleget tegyünk, így például a Günther Demnig létrehozta Stolperstein, a városokkal léptékazonos, magukból térképet teremtő botlatókövek vagy a Dohány utcai zsinagóga oldalában, annak kertjében lévő tömegsír historikus és szimbolikus, minimalista rekonstrukciója, Toronyi Zsuzsanna és munkatársai közös erőfeszítésének eredménye.

¶ A kérdés az, hogy évtizedek múltán miként válik láthatóvá a holokausz szakadéka, miként tűnik elő a szakadék túloldalán az azt megelőző korszak képe, milyen eszközöket használnak azok, akik a rekonstrukcióban részt vesznek, miként döntenek a különböző emlékezetpolitikai eszközök jelentéséről.

¶ Úgy tűnik, hogy az Óvás! Egyesület döntően a kulturális örökség érinthetlenségére figyelő programja részben elérte a célját: a zsidónegyed jelentése ugyan – s ez így van jól – nem lett sem egyértelműbb, sem magától értetődőbb, de valóban számos fontos épület megmentésének programja a közfigyelem, azaz a városi tudás fontos része lett. Még akkor is, ha a telekspekuláció (fejlesztés?) és állapotörzés vitájában nincs könnyű, s főként nincs objektív igazság. Ugyanakkor történt valami, ami talán egyes épületek elvesztésénél is nagyobb probléma, ugyanis a fogalomtól függetlenül, jelentsen bármit, a zsidónegyed divatba jött, s ennek számos nem sejtett, illetve szükségszerűnek tűnő következménye van. A látogatók döntő többsége a gazdag Nyugat különböző társadalmából csoportosan érkező turista, aki – teljes joggal – a holokausz emlékeit és a túlélők, a kortárs zsidóság életét kívánja látni, épp úgy, mintha egy skanzenben járna. Budapest mindössze „felzárkózott” Prága és Krakkó mögé, ahol a zsidónegyedeknek döntő szerepük van az olyasfajta pénztermelő fogalmak,

*a zsidónegyed
jelentése ugyan
– s ez így van jól –
nem lett sem
egyértelműbb, sem
magától értetődőbb,
de valóban számos
fontos épület
megmentésének
programja
a közfigyelem,
azaz a városi tudás
fontos része lett*

*Budapest mindössze „felzárkózott” Prága és Krakkó mögé,
ahol a zsidónegyedeknek döntő szerepük van az olyasfajta
pénztermelő fogalmak, mint a városmarketing, városmárka
hasznos tartalommal való feltöltésében.*





Budapesten
a sajátosan
ugyanazt a teret
használó buli-
és zsidónegyed
tűnik döntőnek
a városi turizmus
szempontjából

mint a városmarketing, városmárka hasznos tartalommal való feltöltésében. A turizmuselit migrációjának kulturális sokkja rövid távon hasznot, közép- és hosszú távon rémületet okoz, Velence, Firenze súlyos ökológiai problémák előtt áll, és ezek megoldása lehetetlennek tűnik. Budapesten a sajátosan ugyanazt a teret használó buli- és zsidónegyed tűnik döntőnek a városi turizmus szempontjából, s ez még a legkevesebb: végtére is a berúgni és olcsó prostituáltakat használni ideérkezőknek sem árt meg, ha koros embertársaikat látják, amint elszorult szívvel állnak egy zsinagóga kertjében lévő temető mellett, és a halottakra gondolnak, míg ők kint a pénzen megszereshető javak listájára.

¶ A probléma „mindössze” az, hogy a zsidónegyed részben a nosztalgiaipar, részben a pénzt hozó horror része lett. Az utóbbira rémületes példa a Zsidó Múzeum tőzsomszédságában lévő, magánvállalkozásban működtetett *Shoah Cellar*,⁶ ami valóban egyszerűen gyalázat. Amely persze nem egyedüli és kivételes példája a zsidónegyedbeli turizmus több mint kellemetlen következményeinek. Hiszen a kiváló, nemzetközi mércével is nagyszerű Zsidó Múzeumhoz vezető lépcsőház felé menet a látogatók mókás giccseket, „hungarikum” és „judaika” szemetet áruló bódék között haladhatnak át, ahol amúgy boldogan vásárolnak is. Azaz ma már attól a kommersziális fordulattól kell óvni a zsidónegyedet, amelynek eredménye, hogy végképp láthatatlanná lettek a hajdani élet nyomai, a történeti lét eseményei. Ha lehet, még inkább zavarba ejtő a Kazinczy utcában álló ortodox zsinagóga „commercial stripje” mögötti valóság: a holokauszt óta reménytelenül megfogyatkozott ortodox lakosság nem képes fenntartani hajdani kultúrájának emlékeit, még akkor sem, ha a levéltár kiváló igazgatója, Lózszy Tamás mindent elkövet azért. Ami ott tönkremegy, az amúgy egyben a magyar kultúra immanens része. Olykor

Olykor elnézem a boldog vásárlókat, amint a zsidó múlt és identitás tárgyi vackaival fényképezik egymást s magukat, s mögöttük ott sötétlik némán a pusztulás borgesi gyűjteménye.

elnézem a boldog vásárlókat, amint a zsidó múlt és identitás tárgyi vackaival fényképezik egymást s magukat, s mögöttük ott sötétlik némán a pusztulás borgesi gyűjteménye.

¶ Ennek a különös, kommerciális fordulatnak, a valóban most létrehozott múltnak az eredménye a Csányi utcában lévő Erzsébetvárosi Zsidó Történeti Tár, amely a „velünk élő hagyományok” bemutatására vállalkozik egy, az önkormányzat valóban példás segítségével rendbehozott műemléki épületben. Ősztől a földszinten kulturális programok, az első emeleten pedig állandó kiállítások várják a látogatókat. Ezek az egykori lakásokban létrehozott „otthonok” valójában az angolul „period roomnak”, németül „Epochenraumnak” hívott,⁷ eredeti, pontosan azonosított tárgyegyütteseket múzeumba átmenítő, ott összeállító látványosságok illúzióját keltik, de semmi közük ahhoz. Az utcára néző lakásban egy neológ zsidó polgárcsalád otthonát rekonstruálták, azaz képzeltek el s vásárolták be a rendezők által oda illőnek vélt tárgyakat. Ez az eljárás elég kínos, s nem sok múzeumfilozófiai elvnek tesz eleget. Az elképzelt zsidóknak, a láthatatlan egykori lakóknak tehát egy ideáltípust kell megjeleníteniük, azaz a tárgyaknak fel kellene idézniük a hajdaniakat: ami egyszerűen abszurdum. Ezek a tárgyak a zsidó séták és hasonló csoportos események résztvevői számára „idéznék fel” a zsidó létet, de ilyen történetileg nem létezett. Nem meglepő módon az étkezés rítusa áll a központban, mert mi más állhatna. Tárgyaik – az egy judaikákat őrző vitrintől eltekintve – ágytól az asztalig, cipőtől a tányérig az erzsébetvárosi polgárságot reprezentálják, ami persze általános alany, és nem történeti valóság. Sem a néprajzi múzeumhoz, sem a skanzenhez nincs ennek köze, egyszerűen azért, mert a neológ zsidók – mint az is látható – döntő mértékben, sok szempontból majd ugyanúgy éltek, mint nem zsidó szomszédaik, azaz a kizárólagos másság dokumentálása és utólagos rekonstrukciója egyszerűen működésképtelen. A szentendrei skanzen tájegyütteseinek házai együtt élő csoportokat mutatnak be, és a zsidók nem magukban éltek az Erzsébetvárosban sem, hanem számos nem – vagy eltérő módon – zsidóval közösen, s ha volt valami felemelő a századvég Magyarországon, akkor az a feszültségekkel,

az elképzelt zsidóknak, a láthatatlan egykori lakóknak tehát egy ideáltípust kell megjeleníteniük, azaz a tárgyaknak fel kellene idézniük a hajdaniakat: ami egyszerűen abszurdum

a neológ zsidók – mint az is látható – döntő mértékben, sok szempontból majd ugyanúgy éltek, mint nem zsidó szomszédaik

Erzsébetvárosi Történeti Tár
Az intézmény jövőtárból





különös elképzelés a „rabbi szobája”, amely egy ortodox és neológ rabbi terét idézné fel, egyformán reménytelenül

ellentmondásokkal teli közös élmény volt, Budapest metropolisszá válása. Különös elképzelés a „rabbi szobája”, amely egy ortodox és neológ rabbi terét idézné fel, egyformán reménytelenül. A hátsó fronton egy zsidó munkáscsalád lakott, ami nem meglepő, s nincs is abban semmi figyelemreméltó.

¶ Ugyanakkor a történeti tár még nincsen kész, „mindössze” a történeti valóság nyomait kell felidéznie. Ugyan kik voltak például az ortodox és neológ rabbik, akik az Erzsébetvárosban laktak? S melyik zsinagógában teljesítettek szolgálatot? *Nevek, évszámok, hiteles történetek nélkül ez a végtelenül reménytelen és fontos intézmény magába zárul, illetve csak a kellően fiatal és naiv látogatókat teheti boldoggá.* Nagyon remélem, hogy még nem késő, s a látványosságból fontos közintézmény jöhet létre.

¶ Disneyland, azaz a valóság nélküli történetek tárgykultúrája és mitológiája szimuláció, vagy másképp a hiperrealitás nagy metaforája. Nem tűnik bölcsnek, ha a zsidónegyedről az juthat eszünkbe. A nem költői és nem illúziószerű valóság hiányzik mind a történeti tárból, mind a zsidó negyed új szelleméből.

A nem költői és nem illúziószerű valóság hiányzik mind a történeti tárból, mind a zsidó negyed új szelleméből

¶ Holott mindössze csak a lábunk elé kellene néznünk, hogy miért botlunk meg egy rézlapban, egy névben, egy réges-rég halott ember nevét idéző latin betűkben. Vagy csak át kellene menni az utca túloldalára: a Csányi utca 2. alatt működött például a Vanczák lakatosüzem, ahol a világ igazainak egyike, Vanczák Béla és felesége, Enczig Margit csaknem száz üldözöttet mentett meg. (Emléktábla az udvarban, ők maguk a Kispesti új temető urnafülkéiben, melyek 2004 óta védettek.)

¶ Így élünk Pannóniában, az Erzsébetvárosban.

Jegyzetek

- [1] Komoróczy Géza, az éppoly fontos, mint sokszor, sokak által vitatott *Zsidó Budapest* szellemi atyja s egyik szerzője (Városháza/MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1995) egy, a *Szombatban* közölt cikkében: *Zsidónegyedek: egy kifejezés megtisztítása*, pontosan végigköveti a (nevezzük így) zsidó lakosság városon belüli mozgását,

tanulmánya világosan érzékelteti a fogalom kontextualitását és bonyolultságát (Szombat, 2009. szept.). A Komoróczy Géza tanulmányával nyitó szám e fogalom kérdéseit járja körül (tbk. Gyáni Gábor: *A zsidó vagy a zsidós Budapest*, illetve Perczel Anna: *Budapest hagyományos zsidónegyede építészeti-művészettörténeti szemmel*). Az Óvás! Egyesület kiváló építésze, aki valóban példátlan munkát végzett a zsidó(s)negyedek újradefiniálásának, építészettörténeti emlékeinek megmentésében, legutóbb épp a *MúzeumCafé 57.* (judaika) számában megjelent interjúban már óvatosabban fogalmazott. „Kutatásaink során mi ugyanakkor a Rákóczi út, Károly körút, Andrássy út és a Nagykörút határolta részt tekintettük zsidónegyednek. De még erre a területre sem mondhatnánk, hogy ez volt a zsidónegyed. Mert amit annak lehetne nevezni – bár nem így határozták meg –, az talán az egykori, mára jogilag kettébontott Terézváros” (*MúzeumCafé 57.*, Karácsony Ágnes interjúja, 227.).

- [2] Steven E. Aschheim: *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800–1923*. The University of Wisconsin Press, 1982.
- [3] Vö. Arany János: *Az örök zsidó* című 1860-as verse jó példa arra, hogy mit is jelent a kronotoposz jelentésteremtő ereje. Ez a vers épp annyira az önkényuralom sújtotta Magyarország sorsának képe, mint az örök menekülésre kényszerített zsidót ábrázoló elbeszélés egy variációja.
- [4] *Jewish and Non-Jewish Spaces in the Urban Context*. Edited by Alina Gromova, Felix Heinert, Sebastian Voigt, Neofelis Verlag, Berlin 2015.
- [5] Gerő András: *Új zsidó múlt*, in: *Holmi*, 1995. szept., 1300–1308.
- [6] Toronyi Zsuzsanna: *Szélhámoskodni a holokauszt emlékével*, in: *HVG.hu*, 2017. nov. 27. hvg.hu/kultura/20171127_szelhamoskodni_holokauszt_emlekevel_shoah_cellar_toronyi_zsuzsanna.
- [7] Vö. tbk. Alexis Joachimides: *The Museum's Discourse on Art: The Formation of Curatorial Art History in Turn of Century of Berlin*, in: Susan A Crane edited: *Museums and Memory*, Stanford University Press, Palo Alto, California 2000, 200–219., Ill. Can Bilse: *Antiquity on Display, Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford University Press, Oxford 2012. Jan Carstentzen, Uwe Meiners, Ruth E. Mohrmann (Hg): *Living History in Museum, Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform*. Waxmann Verlag, 2008.



Anna | *Változatok székelly asszonysorsra* időszaki kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeum Pulszky Termében, 2017. november–2018. május
Fotó: Magyar Nemzeti Múzeum

KUTI KLÁRA

A MÚZEUM, A HELY, MINTHA...

A FIKCIÓ ÉS AZ ANNA-KIÁLLÍTÁS

a múzeumi
kiállítással létrejön
egy paktum
múzeum és látogató
között

A múzeum eleve pszeudo. Olyan hely, amely ab ovo pszeudo-valóságot teremt. A múzeumi kiállítással létrejön egy paktum múzeum és látogató között. Eszerint mindketten tudják, hogy a kiállított szék nem akármilyen szék, hanem egy szék a múzeumban, ezért egy sor tulajdonságától meg van fosztva – például nem szabad ráülni –, és egy sor tulajdonság hozzá van rendelve, például nem szabad eladni, nem szabad átalakítani, de mindenféle roncsolódástól meg kell óvni... stb. Ezt nagyjából mindkét fél tudja, és azt is tudják, hogy a másik is tudja, és ezzel közösen tartják fenn a pszeudovalóság látszatát. A paktum addig áll fenn, amíg az egyik fél fel nem mondja. Vagy azt nem gondolja, hogy a múzeumi elbeszélés maga a valóság, vagy hogy a múzeumi elbeszélés alapja nem a valóság, hanem egy fikció.

a paktum addig áll
fenn, amíg az egyik
fél fel nem mondja

¶ 2017–18-ban állt a Magyar Nemzeti Múzeumban az Anna-kiállítás¹, mely ezt a paktumot a végletekig feszítette. Így utólag nem tudom, végül érvényes maradt-e.

¶ A kiállítás egy történetre épült, melyben a kurátorok kitaláltak egy önéletrajzot, mintha egy asszony mesélné el a saját életét. Az életút-elbeszélés mintha valóság lett volna, egyes szám első személyben mesélt a 20. századi székely asszonysorsról, mintha egy házasságon kívül fogant gyermekről való döntés megszabná az anya sorsát. Mintha a falu vagy a város erkölcsi és társadalmi szabályai eldöntenék az egyén – a megesett lány – helyét, lehetőségét, jövőjét. Mintha a földek államosítása vagy a bérmunkavállalás természetesen vinné az embert a proletár létbe. Mintha a sorsesemények végül mindenképp egy panel-lakás kiszámítható nyugalomába kormányoznák az embert. A történet mintha azt sugallta volna, hogy az asszonysors kiszolgáltatottja volna az eseménytörténetnek.

¶ A kiállítás tárgyai mintha ehhez a történethez nyújtottak volna háttérrel. A Krisztus-kereszt mintha a választat jelölte volna. A 19. századi Homoród menti festett bútor mintha egy

[1] Anna: Váltakoztak székely asszonysorsra. Az eredeti kiállítás 2015-ben készült Székelyudvarhelyen. Kurátorai Baróti Hunor, Bonczidai Éva, Kinda István, Miklós Zoltán, Salló Szilárd, Szócs Levente és Vajda András voltak. Jelen esszében kizárólag a 2017-ben a Magyar Nemzeti Múzeumban felállított verzióra támaszkodom.

parasztház konyhájában állt volna. A 20. századi tálalószekrény mintha egy kolozsvári zsidó család ebédlőjében állt volna, amelynek tagjait mintha elvitték volna a haláltáborba. Az államosításkor, a pártiroda íróasztalánál mintha bárki bármelyik oldalon ülhetett volna. A hatvanas évek panellakásának csecsebecséi mintha egységesek lettek volna.

- ¶ A kiállítás eljátszott azzal a természetes gondolattal, mi lenne, ha egy életet kétszer végig lehetne élni. Mintha számvetéskor fel lehetne tenni a kérdést, mi lett volna, ha egykor az anya másként dönt a születendő gyermekről, és újra lehetne kezdeni. Mégis, a két életút mintha végül is csak ugyanoda vezetett volna.
- ¶ A fiktív történet megbújt a múzeumi paktum mögött, és könnyen úgy tűnhetett, mintha a lehetséges történet valóságosan megtörtént volna.
- ¶ Szerintem ennek a paktumnak három paragrafusa van: a történelem elbeszélésének szokásáról, az idő érzékelésének módjáról és a tárgyak valóságáról szóló paragrafus.
- ¶ A történeti múzeumokban a történelem elbeszélése jórészt a tárgyak segítségével zajlik. A kiválasztott, jelentéssel ellátott és ehhez a jelentéshez mérten pozicionált tárgyak bizonyítékai, tanúi a megalkotott történelemnek, ami rendet és hierarchiát teremt, és létrehozza a folyamatosságot múlt és jelen között. A hiányzó tárgyak helyét a történelem pótolja, áthidalja, betölti vagy kitölti. Ebben a múzeumi történetmesélésben a tárgyak múzeumba vezető útja jórészt rejtve marad, esetleg teljességgel ismeretlen is. Ez a múzeumi technológia a tárgy jelentésének megalkotását kisajátítja, és a tárgy részlegesen ismert vagy töredezett múltjából a jelen számára szerkeszt genealógiát.
- ¶ Ebben a tekintetben az Anna-kiállítás történeti kiállítás volt, noha úgynevezett néprajzi tárgyak is voltak benne, jelentsen ez bármit. Konceptiója szerint azonban egy határozott narratívát közvetített e koncepcióhoz illesztett tárgyak közreműködésével. Az Anna-kiállítás történelemelbeszélése arra a történet- és néprajztudományi gyakorlatra támaszkodott, ahogyan az eseménytörténet az élettörténet-elbeszélést mint illusztrációt használja: az eseménytörténet elszenvedőjét keresi az egyénben. Ez a módszertan a társadalomtörténet nagy folyamatai mögött keresi az egyéni sorsot. Fontos a perspektíva:

*konceptiója
szerint azonban
egy határozott
narratívát
közvetített
e koncepcióhoz
illesztett tárgyak
közreműködésével*



*eleve olyan
önéletrajzot
szerkesztettek, mely
az elbeszélő sorsát
csak a politika- és
gazdaságtörténet
fordulópontjai
szerint értelmezte*

nem az egyéni életút-elbeszélésben keresi az eseménytörténet értelmezését, alkalmasint feldolgozását, hanem az általánosított modell mögött a példát. Az Anna-kiállítás elbeszélésében ez annyiban maradéktalanul sikerült is, amennyiben a kurátorok eleve olyan önéletrajzot szerkesztettek, mely az elbeszélő sorsát csakis a politika- és gazdaságtörténet fordulópontjai szerint értelmezte: a fiktív elbeszélő már a (Trianon utáni) román világban született valahol a Székelyföldön, a házasságából rámaradt földet elvitte a kollektivizálás, illetve a városi zsidó polgárcsaládot elvitte a holokauszt, a városi gyári munka és a panellakás kiszámítható biztonsága jutott neki a történet végén, mialatt a tévében közvetítették a temesvári forradalmat. A megszokott rendnek ez a felbolydulása készítette a fiktív elbeszélőt élete áttekintésére.

- ¶ A történet teljességgel hihető, valószínű, mégis fiktív. Miért volt szükség fiktív történetelbeszélésre?
- ¶ A történetírás mint tudomány ott teremt koherenciát múlt és jelen között, ahol a tapasztalati tér és az elvárás horizont inkongruenssé válik. Reinhart Koselleck a történeti idők folyamatossága kulcsának tartja a tapasztalati tér és az elvárás horizont kapcsolatát, és a 18. századra teszi e kettő folyamatos távolodását. A kettő inkongruenciája eredményezi a múlt elidegenedésének és a jövő kiszámíthatatlanságának élményét, mely a múlt felértékelődéséhez vezet. Ez teremti meg a muzealizáció alapjait.
- ¶ Hermann Lübbe ezt a gondolatmenetet fokozza a jelen zsugorodásának élményével, azzal a képzettel, hogy egyre rövidebbé válik az a jelenkor, melynek szabályait és rendjét tartósan érvényesnek érezhetjük, s melyre némi biztonsággal támaszkodva tervezhetőnek tarthatjuk a jövőt. Lübbe szerint az innovációk megjelenésének egyre fokozódó gyorsulása azt eredményezi, hogy egyre több dolog tartozik egyre gyorsabban a múlthoz – amelynek elvesztésétől és elidegenedésétől tartva „mindent” muzealizálunk, mondván, a bizonytalan és kiszámíthatatlan jövő leküzdéséhez nem érünk rá kitapasztalni, mire lesz szükségünk a múltból. A muzealizáció így a tapasztalati tér hiányának pótlása. Mintegy pszeidotapasztalat. Inkongruenssé válik azonban a tapasztalati tér és elvárás horizont akkor is, ha az

*egyre több dolog
tartozik egyre
gyorsabban
a múlthoz
– amelynek
elvesztésétől és
elidegenedésétől
tartva „mindent”
muzealizálunk*

*a jelenkorban
élő generációk
mindegyike
magától értődőnek
tartja a történelem
elbeszélésének
azt az eszközét,
hogy valamiféle
konstrukció pótolja
az elhallgatott múlt
hiányait*

elrabolt, elhallgatott, lehasított múlt (egy szelete) lehetetlenné teszi a történeti folyamatosság tudatának fenntartását. A hazai társadalom számára ilyen volt az 1948 előtti néhány év, az 1958-at megelőző két esztendő vagy az 1988 előtti évek, amikor a rákövetkező ideológiák letagadták, elhallgatták a mindenki által ismert tapasztalatokat, és a keletkező szakadékokat megalakított aranykorok rekonstrukciójával kompenzálták. A jelenkorban élő generációk mindegyike magától értődőnek tartja a történelem elbeszélésének azt az eszközét, hogy valamiféle konstrukció pótolja az elhallgatott múlt hiányait.

- ¶ Az Anna-kiállítás narratívája jóval tágabb tudomány- és nemzet-történetben értelmezendő, mint ami a kiállítási térben megjelent: Székelyföld 20. századi modernizációjának, a Székelyföld-mitológia dekonstrukciójának és a romániai magyar néprajztudománynak a reflexiója. Ebben a tág keretben az Anna-történet – az intragenerációs mobilitás – személyesége arra tesz kísérletet, hogy az „elképzelt közösség” kizárólagos narratíváját zárójelbe tegye, és a mindennapok gyakorlatára tegye a hangsúlyt.
- ¶ A kiállítás történelemelbeszélése – a szigorú, zárt falusi közösségek felszámolódása, átalakulása, modernizációja – bele volt illesztve egy társadalmi-gazdasági mobilizációs modellbe, ami a politikai-gazdasági kényszerekre válaszoló társadalmi mozgásokat magyarázta: a mezőgazdasági kisüzemek felszámolását, a faluról a városba vándorlást és az ipari munkavállalást. A Magyarországon is – 1945 és 1965 között – lezajló folyamatok vélhetően az erőszakos kollektivizálás nélkül is lezajlottak volna, csak nem tudhatjuk, hogyan. És tekintettel – megint hazai példánál maradva – a kisüzemi mezőgazdaság 1980-as évek közepéig tartó felfutására és virágzására vagy az 1989-et követő változásokra, a tömeges munkanélküliségre stb., a folyamat még számos égető problémát rejtett magába. De ez már nem tartozott a kiállítás témájához. Az Anna-történet ezt a mobilitási trendet személyesítette meg és sűrítette egy lehetséges mesébe.
- ¶ Ehhez a társadalmi folyamathoz az Anna-kiállítás egy – a történeti muzeológiától egyébként idegen – időjátékot társított, ami ténylegesen sokkal közelebb esik a mindennapok időérzékeléséhez, mint a történetírás kronologikus, egyenes



vonuló, homogén időfogalma. A kiállítás megtekintésébe beépített opció, miszerint fel lehet tenni a kérdést: „mi lett volna, ha...” arra indíthatta a látogatót, hogy az élettörténet végpontján visszaforduljon, visszatérjen a válaszúthoz, és bejárjon egy másik lehetséges életutat. Számtalan vizuális – főként filmes – eszközt ismerünk arra a gondolati játékra, hogyan lehetséges a választások kontingenciáját vagy az elmúlt idő visszapergetését ábrázolni. A kiállítás térfelépítése csaknem egyértelműen biztatta a látogatót erre az időjátékra. Az életutak – mint már szó esett róla – a 20. század eseménytörténetének fordulópontjai mentén rendeződtek. A 20. század története a folyamatosan pergő időbe hasító krízisek mentén tagolódott. A visszatérés és újrakezdés lehetősége is egy ilyen krízis pillanatához kötődött: a megesett lány döntéséhez: megtartja-e vagy elveteti a gyermeket.

¶ Ezzel az eszközzel a kiállítás rámutatott a múzeumi paktum egyik nagy hozadékára: a kiállítás terébe zárt időben a látogató megszabadulhat az egyenletesen pergő idő monotonitásától, és átadhatja magát a szubjektív időtapasztalat élményének: előre és hátra mehet az időben, visszafordíthatja az idő kerekét, átugorhat akárhány évet, megállíthatja vagy felgyorsíthatja az időt, azaz éppenséggel abban az élményben lehet része, ami kívül reked a kronologikus értelmezés szűkösségén.

¶ Az Anna-történet elbeszélésének idővonala végül tehát két párhuzamos, de egyirányú – kötelező és irányított – folyamatot, a proletarizálódás automatizmusát követte: a paraszti/szegényparaszti (női) létet, a bérmunkavállalást, a kiszámítható és központosított ellátás biztonságát, az önállótlan és függőség magától értődőségének elfogadását. A tárgyeügytesek nagyrészt fiktív enteriőrök voltak: egy paraszti ház konyhája és csűrje, egy polgári ház ebédlője és cselédszobája, egy pártiroda, egy presszó, egy panellakás. Az enteriőrök idilli, nosztalgikus skanzen-esztétikája a mintha-szenáriók realizmusa által erősítette a történelem elbeszélésének paktumát, mint ha a történelem azt rekonstruálná, „ahogy az valójában volt”.

¶ A kiállításban ezt egy nagyon szép és megragadó tónusú hangfelvételtől lehetett meghallgatni. Ezzel a narrációval a kurátorok merész és bizonyos értelemben vitatható

megállíthatja vagy felgyorsíthatja az időt, azaz éppenséggel abban az élményben lehet része, ami kívül reked a kronologikus értelmezés szűkösségén

Az enteriőrök idilli, nosztalgikus skanzen-esztétikája a mintha-szenáriók realizmusa által erősítette a történelem elbeszélésének paktumát

tárgyértelmezést választottak, amennyiben a tárgyak és enteriőrök referenciáit semmilyen más módon – például tárgyelírással – nem jelezték. A tárgyak típusokká rendezése azt sugallta, hogy az egyén a modernizációs, mobilizációs folyamatok véges számú lehetőségéből választhatott. „Annak ellenére, hogy a hagyományos paraszttársadalom kitermelés és mozgásban tart bizonyos számú életútmodellt, az emberélet sorsfordító pillanataiban, az egyént ért sorstragédiák valós enyhítésére/orvoslására a helyi társadalomban nincsenek kéznél intézményes megoldások. Az egyén nem rendelkezik valóban hatékony életpálya-építési kompetenciákkal” – írta Vajda András kurátor, a kiállítás eredeti felállításakor.²

¶ Mindemellett érdemes eljátszani a gondolattal, megváltoztatna volna-e a kiállítás küldetését, ha a tárgyak saját története is megjelenik valamilyen formában, hiszen mindegyik kiállított tárgy végigélte a bemutatott korszakot. Egy részük már akkor is múzeumi tárgyként esett át a kríziseken, mások jóval később kerültek múzeumba, néhányukat kifejezetten a kiállítás kedvéért szerzeményeztek.

¶ Például a kiállítás felütéseként felállított székely kaput a Haáz Rezső Múzeum 1999-ben gyűjtötte be Farcádról. Az 1816-ban épült fakapu már jó ötven éve funkcion kívül került. A kollektivizálás során átalakuló birtok- és telekrendben a tulajdonosok lemondtak arról a területről, melynek bejáratát egykor jelelte, és helyette szántóterületet kaptak. A kapu kapuszárnyak nélkül maradt a helyén, az időjárás viszontagságainak kitéve. A múzeum a Székelyföld szépen díszített, esztétikus tárgyainak bemutatására vállalkozó kiállítás számára gyűjtötte be,³ története az Anna-narratívának appendixe. Alkalmasint minden tárgy ilyen appendix volna, de ebben a kiállításban a tárgyak a saját történetüket bent hagyták a raktárban, itt és most nem szuverén objektumként, hanem díszletként léptek fel. Az Anna-kiállítás enteriőrjei a külső, történészi, modelláló nézőpontot voltak hivatva illusztrálni. A tárlat lemondott a tárgyak konkrét valóságáról, típusá vagy szimbólummá sűrítette őket, és nem mondhatták el sem a saját történetüket, sem a hétköznapi, sem a krízishelyzetek megoldásának vagy a történeti fordulópontok túlélésének történeteit. Persze lehet,

[2] *Művelődés. Közművelődési havilap.* LXVIII. 8. 26–31. (30.) 2015.

[3] A gyűjteményezésről és restaurálásról részletesen lásd Demeter István–Miklós Zoltán: *Egy jelentéktelen családi örökség közkinccsé válása – egy 19. század eleji székely kapu restaurálása.* ISIS – Erdélyi Magyar Restaurátori Füzetek, 6. 29–35., 2007.

amennyiben a tárgyak mégis szót kaphattak volna, a történeti fordulópontok egyértelműsége vesztett volna az erejéből, vagy más időszakok bukkantak volna elő a homogén időfolyamból.

¶ A tárgyak konkrétsága, épp az egyediségükben, a saját történetükben rejlő változatok mutathatnak rá a többretegű jelentésekre, az egyéni adaptációkra – mindez egyben a társadalomtörténeti modell modellszerűségét is erősítette volna. Épp a tárgyak egyediségén átszűrődő heterogenitás – ha tetszik, zűrzavar – tette volna megmutathatóvá a modelltől való eltérés sokszínűségét; nota bene a valóság sokszínűségét. Ez nem csökkentette volna az elbeszélés érvényességét, de helyet adott volna a további olvasatoknak, és a történetész-kuratori elbeszélést mint lehetséges értelmezést tüntette volna fel, nem pedig úgy, mint a múzeumi paktum mögötti valóságot.

*a történetész-kuratori
elbeszélést
mint lehetséges
értelmezést tüntette
volna fel, nem pedig
úgy, mint
a múzeumi paktum
mögötti valóságot*

¶ A történetész–muzeológus forrásfeltáró munkája közben – mint minden történetész – szükségszerűen válogat a forrásokból, hogy a múlt rendszertelen káoszából valamiféle rendet teremtsen. A múzeumi gyűjtemény hosszú időn keresztül formálódó, változatos intenciókból létrejövő forrásbázis, mely magán hordozza a gyűjteményező elődök válogatását, jelentéstulajdonítását, lelkiismeretességét. A tárgyak a maguk materialitásában, funkcionalitásában, elkészítésük technológiájában hordoznak ugyan a szubjektív jelentéstulajdonítástól független jelentéseket is, de az életrajzokat dokumentáló szöveg már nyelvileg kötött és a fogalmi nyelv szabályai közé szorított. Ennek a történetnek a megszólaltatása ugyanolyan forrásfeldolgozó és forráskritikai módszert tétel, mint bármely írott forrás. Ha lemondunk a tárgyak referencialitásáról és autenticitásáról, a múzeum alapjait jelentő gyűjteményről és gyűjteményezéstörténetről mondunk le. Az Anna-történet mögötti valóság – a Székelyföld modernizációja, az elvándorlás, a női életút-elbeszélések tanulsága – ott van a gyűjteményekben, meg lehet szólaltatni.

¶ Lehetséges tárgyak, lehetséges időtapasztalatok, lehetséges történetek? A múzeumi paktum csak addig áll fenn, amíg az egyik fél fel nem mondja, vagy azt nem gondolja, hogy a múzeumi elbeszélés maga a valóság, vagy hogy a múzeumi elbeszélés alapja nem a valóság, hanem egy fikció.



Az Yves Saint-Laurent hamvait őrző Jardin Majorelle
Marrakech, Marokkó

KESZEG ANNA

DIVATMÁRKÁK ÉS MÚZEUMOK

TERVEZŐK ÉS MÁRKÁK A HALHATATLANSÁGÉRT

ben markánsan fogalmazta meg azt az álláspontot, hogy a 20. század második felének kulturális fogyasztása és tartalomgyártása a divat működés módját veszi át

Zygmunt Bauman a folyékony modernitásról írott könyvében markánsan fogalmazta meg azt az álláspontot, hogy a 20. század második felének kulturális fogyasztása és tartalomgyártása a divat működés módját veszi át. A divat rendszerének természetét pedig a konformizmus és egyénítés dialektikájában látta, mely működés mód az újdonságelv piederesztálra emelésében képes törékeny egyensúlyra jutni.¹

Bauman állítását a múzeumok esetében is elfogadottnak tekinthetjük: a nagybetűs MÚZEUM is integrálta a divatrendszerre jellemző folyamatos forradalmi állapotot, az életstílusok látványra alakítását. Riegels és Svensson ezt az állapotot kifutólogikának nevezte: a divat olyan látványparadigmát teremtett, mely a kifutón megjelenő, efemer látványtárgynak, a felvonuláskoreográfiának rendelte alá a tartalom kialakítását és elhelyezését, s ezt a bemutatásmódot a múzeumok is átvették.² Ugyanakkor érdemes kifordítani is a felvetést: a kortárs vásárláskultúrában annyira kiemelkedő szerepet betöltő *concept store*-ok viszont mintha éppen a múzeumra jellemző kontextualizációs eljárások szerint működnének: az egyes szubkultúrákhoz, fogyasztói csoportokhoz kapcsolódó tárgy-, öltözet- és kulturálistermék-kínálat az adott boltok egy-egy szintjén, jól kialakított térfelében a múzeumi enteriőr mintájára szerveződik. Illetve a 19. században elterjedő nagyáruházakban rendszerbe foglalt áruk is értelmezhetők múzeumszerűen: a terméktípus szerint strukturált részlegek a sorozatelve, a berendezett léletszínterek, jelenetek inkább az enteriőrelvet mozgatják. Az inspirációk sokféleségének kérdését itt inkább zárjuk le azzal, hogy divat és múzeum egyaránt a 19. századra megszilárduló mediális tömegkultúra látványlogikája alapján szerveződik annak sok-sok komponense közé épülve: világkiállítások, városi terek, tömeglátványosságok stb. egyaránt részei ennek az azonos elvek szerint működő rendszernek.³

[1] Zygmunt Bauman: *Culture in a Liquid Modern World*. Polity Press, 2011, 22.

[2] Marie Riegels Melchior–Birgitta Svensson: *Fashion and Museum, Theory and Practice*. Bloomsbury, London–Sydney 2014. ix.

[3] Ennek a látványvilágnak a kialakulásáról lásd Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular Realities, Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*. University of California Press, 1999.

¶ Van azonban ennek a kérdéskörnek több kortárs megnyilvánulása is. Közülük hármat mutatok be a továbbiakban.

KORTÁRS MŰVÉSZETI ALKOTÓKÖZPONTOK POWERED BY DIVATMÁRKÁK

¶ Mindenekelőtt ott van a divatmárkák által létrehozott kortárs művészeti múzeumok vagy alkotó- és kulturális központok példája. A jelenség első jelentős kivitelezése az 1984-ben alapított *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, melyet a kiegészítőkre szakosodott francia luxusmárka, a Cartier s annak igazgatója, Alain-Dominique Perrin hozott létre. Az alapítvány előbb Versailles közelében, Párizs határában működött, majd a kilencvenes évek elején kezdtek párizsi helyszínt keresni számára: az 1994-ben a Montparnasse negyedben megnyíló új helyszín egy Jean Nouvel tervezte látványos épület. A Cartier tulajdonképpen létrehozta e múzeumok modelljét: 1. e múzeumok célja a kortárs művészet mecenatúrájának biztosítása; 2. a helyszínt általában olyan ingatlanok szolgáltatják, amelyekre sztárépítések⁴ terveznek.

a Cartier tulajdonképpen létrehozta e múzeumok modelljét: 1. e múzeumok célja a kortárs művészet mecenatúrájának biztosítása; 2. a helyszínt általában olyan ingatlanok szolgáltatják, amelyekre sztárépítések terveznek

A Fondation Cartier működési mintájára jön létre az anekdotikusnak is nevezhető versengés, mely a velencei és párizsi székhelyű Collection Pinault és a párizsi helyszínű Fondation Louis Vuitton között zajlik a kétezres évek elejétől. A kortárs művészet gyűjtőiként elhíresült riválisok, Bernard Arnault (a Moët Hennessy Louis Vuitton luxuskonzern tulajdonosa) és François Pinault (a Kering csoport tulajdonosa) kortárs művészeti gyűjteményeiknek keresnek látványos megnyilvánulási formát. A Fondation Louis Vuitton Frank Gehry tervezte, 2014-ben átadott párizsi épületével a Bois de Boulogne környezetében új, kortárs képzőművészeti és turisztikai referenciapontot hozott létre.

¶ Másik kiemelkedő európai példa a hibridebb profilú milánói Fondazione Prada, amelyet 1995-ben alapított Miuccia Prada és férje, Patrizio Bertelli. A Fondazione Prada nemcsak a kortárs képzőművészet, hanem az olasz film, televíziós kultúra, filozófia és dizájn kurációját is küldetésének tekinti. 2015-ben

[4] A "starchitect" fogalmát olyan tervezőkre használják, akiknek az életműve olyan köznapisággá vált, ami a zeneipar, a látványsportok, a filmipar és a televíziózás sztárjaira emlékeztet.

az említett terek
erőteljesen teszik
láthatóvá
a luxusipar és
a képzőművészet
közötti erős,
a politikai és
gazdasági elit
tagjaihoz vezető
összefonódást

megnyitott állandó helyszíne egy Rem Koolhaas stúdiója által átalakított Largo Isarco-i szeszfőzde, mely acélszürke és arany színű kivitelezésével az ipari dizájn és luxus összeházasításának a francia példákhoz képest visszafogottabb (pradásabb) változatát adja. A Fondazione Pradának mindeddig talán egyedülként sikerült elérnie minden kiállításával a pozitív kritikái visszhang megtartását. Az említett terek erőteljesen teszik láthatóvá a luxusipar és a képzőművészet közötti erős, a politikai és gazdasági elit tagjaihoz vezető összefonódást. Erre a szövetségre számos példát hozhatunk nem csak a múzeumi szcénából: a kortárs képzőművészeti magazinok oldalain megjelenő luxusmárkareklámok, a luxusmárkák és a képzőművészek közötti együttműködések mind e jelenséget példázzák.

¶ Bár gazdasági modellként is ismerős ez az együttállás, az egymás után alakuló kortárs képzőművészeti terek komoly kritikát kaptak a múzeumi szakma elitjétől. A *Wall Street Journal* 2014-ben Bruce Altshulert, a New York University Museum Studies képzésének vezetőjét idézte: „Soha senki sem állította, hogy a múzeumok ártatlanok, ott volt azonban legalább az a nyilvánvaló bizalom, hogy ha bemész egy múzeumba, az, amit ott látsz, múzeumérdemes. A luxusmárkák termékeinek elterjedő kiállítása aláássa ezt a bizalmat.”⁵ Ez a kritika elismeri az egyes terekben megjelenő kurációs gyakorlatok közötti minőségi különbséget, mégis arra figyelmeztet, hogy a Cartier által elindított „mozgalom” nagyon sokféle, a múzeumhasználati gyakorlataink felülvizsgálatára kényszerítő következménnyel járhat. Másrészt mindig is megmarad az a feszültség, ami a nagyon sokszor fogyasztás- és kapitalizmus-kritikus kortárs képzőművészek és éppen a luxusmárkák által finanszírozott alkotási és kiállítási folyamatok között feszül, s amelyet lehetetlen feloldani.⁶

DIVATTERVEZŐK A MÚZEUMBAN

¶ Másrészt a divat és a múzeum érintkezési pontjainak kortárs térképét a divattervezőknek szentelt kiállítások vagy a divattervezők által gondozott kiállítások is rajzolják. A kétezres

[5] “Nobody ever said museums are pure, but at least there’s an element of public trust that when you go to a museum, what you’re seeing is museum-worthy. The widespread exhibiting of luxury-brand goods erodes that trust.” Idézi Ellen Garmann: *Are Museums Selling Out? Luxury brands are increasingly using museum exhibits as marketing tools, raising questions about what is art*, *Wall Street Journal*, 2014. 06. 12. wsj.com/articles/are-museums-selling-out-1402617631.

[6] Erről a feszültségről a House of Voltaire és Chloé együttműködésében létrejött londoni pop up store kapcsán lásd Artsy Editors, *From Chloé to Cartier, How Fashion is Funding Art*, artsy.com, 2014. 09. 15.

A Fondation Cartier pour l'Art Contemporain épûlete, Jean Nouvel terve
Pârtiz









Fondazione Prada, a Serial Classic kiállítás részlete
Milánó, Saülko felvétele





a divattervezőkről
való beszéd
a művészetről való
beszéddel azonos
kontextusba került

Vreeland olyan
paradigmát
teremtett
a divat múzeumi
megjelenítésében,
ami a szín-
padiasságot és
a drámát helyezte
középpontba,
s hozzájárult a
teljes múzeumi
kultúra
bulvárosodásához

a kiállítás és
a boltok kínálata
veszélyesen közel
került egymáshoz

évek első évtizedének végére fut fel ez a jelenség olyan paradigmateremtő példákkal, mint a 2011-es Jean Paul Gaultier-kiállítás a Montreal Museum of Fine Arts-ban, ami hat év alatt hat városban fordult meg, és 2017-ben visszatért Montrealba. A divat múzeumba kerülésének történetét Diana Vreeland munkássága nyitja, aki a *Harper's Bazaar*, majd a *Vogue* ikonikus újságírójaként a Metropolitan Museum of Art Costume Institute-jának kurátora lett. Az általa szervezett kiállítások érdemeként emelik ki, hogy a divatot a magas művészet rangjára emelték, és elérték azt, hogy a divattervezőkről való beszéd a művészetről való beszéddel azonos kontextusba került. 2008-ban a *Fashion Theory* tematikus számot szentelt a divat muzealizációja kérdésének, éppen ezekből a kortárs tervezői kiállításokból kiindulva.⁷ Valerie Steele, a divatszakra kortárs nagyszónya lapszámindítójában a „divatkiállítások felemelkedését” körbejárva⁸ Vreeland munkásságát a kérdéskör referenciapontjává tette polemikus írásában. Steele első megállapítása az, hogy a divatkiállítások általában erős kritikát váltanak ki. Éppen amiatt, mert a művészet annyira féltett autonómiaelvét hozzák játékba: a szervezeti szponzorálás, a kurátori függetlenség vagy a történeti pontosság azok a fő vitapontok, amelyek rendre visszatérnek e tartalmak értelmezésében. Steele végigköveti azt a korántsem problémamentes emancipatorikus folyamatot, melynek során a ruha múzeumhoz méltóvá vált, majd Vreeland örökségének átka- it és előnyeit elemzi. Vreeland olyan paradigmát teremtett a divat múzeumi megjelenítésében, ami a színpadiasságot és a drámát helyezte középpontba, s hozzájárult a teljes múzeumi kultúra bulvárosodásához.⁹ Az általa rendezett kiállítások vállaltan mentek szembe a pontos történeti kontextualizálás, időnként a hitelesség kívánalmával Vreeland azon elvének megfelelően, hogy a közönség nem tényeket és pontosságot, hanem látványosságot akar. Az ikonikus kurátort ért kritikák az Yves Saint Laurent-nak szentelt 1983-as kiállítás visszhangjaiban csúcsoodtak: Yves Saint Laurent ugyanis élő tervező volt, a kiállítás és a boltok kínálata veszélyesen közel került egymáshoz. Steele azonban kiemeli, hogy ez után a tartalmat után az egy tervezőnek szentelt kiállítások sora véget ért

[7] Szimptomatikus, hogy a *Fashion Theory* következő, divat és múzeum témakörű lapszáma tíz évvel később, 2018 őszén jelenik meg, e szöveg írásakor a címek és rezümék már elérhetőek voltak.

[8] Valerie Steele: *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*, *Fashion Theory*, 2008/12. 7–30.

[9] Suzy Menkes divatújságíró véleményét osztja és elemzi Steele, uo. 10.

a MET-ben, viszont a modell paradigmaticusnak bizonyult. Steele amellet érvel, hogy az „infotainment” modellje tökéletesen érvényesíthető a divatkiállítások esetében: „Nem látok olyan okot, ami miatt egy kiállítás ne lehetne egyszerre szép és intelligens, szórakoztató és nevelő.”¹⁰ E kérdéskör további implikációiként a 2008-as lapszám két másik jelentős problémát vetett fel: milyen szakmai közösségek kerülnek kapcsolatba, ütköznek meg, kötnek szövetséget a divat muzealizációjában,¹¹ illetve a divatelmélet kérdései, a divat jelenségének értelmezése hogyan tér vissza a terület öndefiníciójára vonatkozó vitákban.¹² Az első kérdés kulcsfontosságú annak megértésében, hogy a Steele által említett kritikák milyen beszédmódokra támaszkodnak, hiszen a divatkiállítások esetében a szórakoztatóipar és az akadémiai közeg képviselői közvetlen módon kerülnek kapcsolatba egymással. A viták éppen a határsértésekről szólnak. A második kérdéskör, a divat értelmezésének sokfélesége és annak múzeumi reprezentációja pedig a brit Chris Beward értelmezésében arra a vitára vezethető vissza, ami a szakmai önértelmezés terén mindig is létezett a kosztüm- és divattörténészek között. Beward szerint a tárgyközpontú gondolkodással rendelkező kosztümtörténészek védelmezték és felsőbbrendűnek tekintették kontextualizációs hozzáértésüket, míg a humán- és kultúratudományi szocializációs háttérrel rendelkező divattörténészek nem annyira a tárgyak létrejötte és anyagisége, hanem a használati és előállítási gyakorlatok iránt érdeklődtek. E feszültség tér vissza folyamatosan a múzeumok önértelmezésében is: a divatmúzeumok és a kortárs divatipar sztárrendszerének kulisszái között eligazodó kiállítások radikálisan más gondolkodásmódot tükröznek, mint az erőteljes művészettörténeti beágyazottsággal rendelkező történetiviselet-múzeumok.

a divatmúzeumok és a kortárs divatipar sztárrendszerének kulisszái között eligazodó kiállítások radikálisan más gondolkodásmódot tükröznek, mint az erőteljes művészettörténeti beágyazottsággal rendelkező történetiviselet-múzeumok

[10] “There is no reason why exhibitions cannot be both beautiful and intelligent, entertaining and educational.” Uo. 14.

[11] Peter McNeil: “We’re Not in the Fashion Business”: Fashion in the Museum and the Academy, *Fashion Theory*, 2008/12. 65–82.

[12] Christopher Beward: *Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies*, *Fashion Theory*, 2008/12. 83–94.

DIVATTERVEZŐI MÚZEUMOK

¶ Harmadrészt a divattervezők elművészesedése, amely folyamat a 19. század végétől indult be, azzal a következménnyel is járt, hogy – a kulturális termelés más területeinek sztárjaihoz

Jean-Paul Love is Love című kiállításán, Montreal Museum of Fine Arts
Bohemian Baltimore felvétele





milyen mértékig
alakítható
látvánnyá az egyén
élete,
a biografikus illúzió
veszélye mennyire
kerülhető el, hol
van a kegyeletsértés
határa
az egyéni relikviák
kiállításában,
hogyan állítható ki
az egyéniség?

hasonlóan – egyéni tervezőknek szentelt múzeumok is létrejöttek. Ezek az emlékházak sokban emlékeztetnek azokra a problémákra, melyek az egyéni zsenialitások kiállításának módszertanában más területeken is megjelennek: milyen mértékig alakítható látvánnyá az egyén élete, a biografikus illúzió veszélye mennyire kerülhető el, hol van a kegyeletsértés határa az egyéni relikviák kiállításában, hogyan állítható ki az egyéniség?¹³

¶ A fentebbiekben felsorolt problémák (az autonómiaelv, a szakmai tudások közötti konfliktusok, a látványkezelés, a hitelesség problémája) mind-mind felvethetők a 2017-ben Párizsban megnyitott Musée Yves Saint Laurent esetében. Amint a korábbiakban is láttuk, Yves Saint Laurent az a tervező és divatház, akinek/amelynek a múzeumi szcénához való viszonya jelentős előtörténettel rendelkezik, illetve a divat kortárs művészeti mecenatúrájának folyamataiban is kiemelkedő szerepet tölt be.

¶ A divatipar hetvenes évekbeli túlmediatizáltságának kontextusában¹⁴ is kevés tervező kapott akkora figyelmet, mint Yves Saint Laurent. A neki kijutó médiafigyelem pedig éppen annyira tulajdonítható a tervező kiválóságának, mint annak a módszeresen felépített, zsenialitás mítosznak, amelyet Yves Saint Laurent partnere, a kultúrmeccénás Pierre Bergé irányított. Az Yves Saint Laurent márkát 1961-ben alapította az akkor huszonöt éves tervező Pierre Bergé segítségével, biztatására, és 2002-ig, nyugdíjba vonulásáig vitte a ház művészeti irányítójának szerepét. 2008-ban halt meg. Pierre Bergé 2002-ben létrehozta a Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent-t, mely szervezet rendeltetése a tervező örökségének védelme és kommemorációja. A szervezet emellett a művészeti meccénás szerepét és az AIDS-ellenes harc támogatását is céljának tekintette. Anyagi alapját az a 2009-es árverés biztosította, amit az „évszázad árverésének” nevezett a francia sajtó, s amellyel Pierre Bergé kiárúsította Yves Saint Laurent-nal közösen létrehozott műtárgygyűjteményét, melyben olyan tárgyak voltak, mint Goya, Braque, Cézanne vagy Mondrian alkotásai. Az alapítvány az Yves Saint Laurent divatház korábbi székhelyén, az 1974-ben megszerzett

[13] Sophie Forgan: "Keepers of the Flame", *Biography, Science and Personality in the Museum. In: Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities.* Ed. Kate Hill, Boydell and Brewer, London 2012, 247–265.

[14] Erről a korszakról és abban Yves Saint Laurent helyéről, imázsáról lásd Alicia Drake: *The Beautiful Fall, Fashion, Genius, and Glorious Excess in 1970s Paris.* Back Bay Book, 2006.

a Marceau 5. szám alatt, illetve a pár marrakechi villájában, Marokkóban egyszerre nyílt meg két Yves Saint Laurent-émlékmúzeum

Avenue Marceau 5. szám alatt található, és gyűjteményét az Yves Saint Laurent-hagyaték alkotja: ötezer, a *haute couture* kollekciókhoz tartozó ruha, tizenötezer kiegészítő és ötven ezer divatrajz. 2004 és 2016 között ezen a helyszínen évente átlagban két tematikus kiállítást szerveztek, ezek az életmű egy-egy sajátosabb vonatkozására világítottak rá. 2017 októberére pedig egy nagy ívű kezdeményezést harangozott be a szervezet: a Marceau 5. szám alatt, illetve a pár marrakechi villájában, Marokkóban egyszerre nyílt meg két Yves Saint Laurent-émlékmúzeum. Fokozottan autentikus helyszíneken: a tervező legjelentősebb alkotói periódusának helyszínein. Yves Saint Laurent hamvai a marokkói Jardin Majorelle földjében nyugszanak. Pierre Bergé 2017 szeptemberében meghalt. Mindkét múzeum úgy nyílt meg, ahogy eltervezte és előkészítette.

¶ Yves Saint Laurent kétségkívül a 20–21. századi divatipar legösszetettebb alakja. Életét minden tervezőnél többször filmeztették meg, munkásságáért megkapta a legnagyobb francia állami elismeréseket, és – mint korábban láttuk – életében kultuszmárkává vált. Ebben a nagyon erőteljes és gyors kanonizálási folyamatban Pierre Bergé kultúrmeccénási szerepe és hálózatépítő képességei nagy szerepet játszottak. És azt is érdemes figyelembe vennünk, hogy ez a kanonizáció nem kis mértékben a tervező és a mögötte álló gazdasági szakértő tökéletes szakmai és érzelmi összhangján alapult. A zseniális tervező Yves Saint Laurent tulajdonképpen azért volt képes kora legnagyobb divattervezőjévé válni (sugallja ez a mítosz), mert a zseniális márkaépítő Pierre Bergé a szó szoros értelmében kézen fogva vezette az úton: ha Yves Saint Laurent a 20. századi *haute couture* napja, akkor Pierre Bergé kétségkívül a nap árnyéka.¹⁵ Az Avenue Marceau 5. szám alatti múzeum gyönyörűen tükrözi ezt a forgatókönyvet.

¶ A második császárság idején épített magánvilla Párizs luxuskörnyezetében található, az arany háromszögtől nem messze, a Palais Galliera, Párizs divatmúzeuma és a Palais de Tokyo kortárs művészeti központ szomszédságában. Ez volt az a helyszín, ahova a személyre szabott Yves Saint Laurent-darabokat megrendelni és próbálni jöttek a kliensek egy olyan

[15] 2014-ben két Yves Saint Laurent-életrajzi filmet is bemutatottak: Jil Lespert Yves Saint Laurent és Bertrand Bonello Saint Laurent című filmjét. Az első kiszolgálja a Pierre Bergé építette kánont, és felépíti a zseniális harcos-társak és tökéletes párkapcsolat mítoszát, a második viszont Pierre Bergé érzelmi zsarnokságának történeteként meséli el ezt az összetartozás-történetet. A következő években valószínűleg sok minden tisztázódik majd Pierre Bergének az Yves Saint Laurent-kép alakításában betöltött szerepét illetően, és várhatóan a kultikus értelmezések kritikája – az itt említett film-ben megjelenőnél komolyabban – is meg fog születni.

A párizsi Yves Saint-Laurent Múzeum kiállítása
Luc Castel felvétele, Musée Yves Saint-Laurent





*a múzeumi terek
a privát és
nyilvános tér
közötti törékeny
határon
szerveződnek,
a nagypolgári
szobák méretei
megőrződtek, és
a privát szalon
jelleg a teljes
múzeumban
domináns marad*

*a látogatónak
a rövidnadrágos-
melegítő turisták
látán és között
gyakran van olyan
érzése, mint a
kirándulók által
megrohmozott
templomi
terekben: a nem
rendeltetészerű
használat zavarba
ejtő tapasztalata*

korszakban, amikor ezeknek a ruháknak az ára egy Rolls Royce árával egyezett meg. A múzeum tudatosan törekszik arra, hogy a látogatót az a kitüntetetté-érzést élje át, amit a ház kliensei a hetvenes–nyolcvanas években megtapasztalhattak: a bejáratnál öltönyös biztonsági őrök, majd kísérő-személyzet fogadja a turistát, akik felkísérik a kasszáig, és néhány üdvözlő szóval tájékoztatnak a múzeumi séta időtar-tamáról. A villa őrzi a korábbi szerkezeti felosztást: a múzeu-mi terek a privát és nyilvános tér közötti törékeny határon szerveződnek, a nagypolgári szobák méretei megőrződtek, és a privát szalon jelleg a teljes múzeumban domináns ma-rad. Éppen ezért a ház egyszerre kevés látogatót lenne képes befogadni, viszont a látogatók számát csak felületesen korlá-tozzák, így gyakran van torlódás az egyébként aprólékos né-zelődést megkívánó kiállítóterekben. Illetve a látogatónak a rövidnadrágos-melegítő turisták látán és között gyakran van olyan érzése, mint a kirándulók által megrohamozott templomi terekben: a nem rendeltetészerű használat za-varba ejtő tapasztalata. Nyilván azzal a finoman érzékelhető kitüntetetté-érzéssel együtt, ami a házat rendszeresen lá-togató klienseknek mindennapos lehetett. A terek berende-zésekor a korábban említett három tárgycsoport egyformán hangsúlyos szerepet kap: a divatrajzok, a kiegészítők és a ru-hák jó megvilágításban, finom asszociációkat lehetővé téve kerülnek egymás társaságába. Yves Saint Laurent divatrajzai kétségkívül a divatipar mítoszai: a hírhedten könnyen rajzo-ló művésze olyan felvétel is látható a múzeumban, amelyen tussal végigvezet és felépít egy figurát azzal a kommentárral kísérve, hogy csak el kell kezdeni, mert a vonal folytatni fogja önmagát, és a ruha gyakorlatilag szervesen, magától alakul a tusvonás alatt. A múzeum kétségkívül leglátványosabb ele-me a harmadik emeleti dolgozószoba, amelyet olyannak lá-tunk, ahogyan a tervező idejében is kinézett: az egyik olda-lán végig nagy ablakos szoba, amely a nap minden szakában erőteljes nappali fényt kap, impozáns látvány és tökélete-sen szervezett. A bejárattal szembeni üvegfal felerősíti a lát-ványt, viszont a funkcionalitása is tagadhatatlan: a tervező elé bevonuló manökenekre így könnyen rá lehetett igazítani



Yves Saint-Laurent egykori lakóháza, a Villa Majorelle
Marrakech, Marokkó



Az Yves Saint-Laurent Múzeum
Marrakech, Marokkó

az Andy Warhollal
való barátság
nagyon fontos
pontja
a kanonizációnak

az öltözéket. Az ablakra néző íróasztalok mögött pedig könyves- és textíliás fal található. Az asztalokon mindazok az inspiráló tárgyak, portrék ott vannak, amik a művész életéről, motivációiról készült dokumentum- és fikciós filmekben, albumokban megjelennek. A legutolsó teremben pedig a ház különböző területekért felelős szakembereivel forgatott interjúk láthatók. Kétségkívül izgalmas dokumentumok: az öltözködéskultúra *fast fashion* előtti századának legelőkelőbb működési szintjéhez kapcsolnak lábjegyzeteket. A teljes tér koreográfiájához pedig még hozzátartozik az is, hogy az első kiállítótér előtt Andy Warhol négyes Yves Saint Laurent-portréja látható: az Andy Warhollal való barátság nagyon fontos pontja a kanonizációnak – a múzeum honlapján az 1968-as év kiemelkedő eseményeként olvashatunk róla. Azzal a megjegyzéssel, hogy a két visszahúzódo zseni alkati azonossága miatt is szimpatizált egymással.^[16] A kiállítótérből pedig úgy lépünk ki, hogy Yves Saint Laurent és Pierre Bergé fekete-fehér portréja búcsúztat bennünket: az Yves Saint Laurent-i portré enyhén kiugrik Pierre Bergéé elé, ezzel is figyelmeztetve a jól megkomponált erőviszonyokra. A múzeum még egyéves fennállását sem ünnepelte, látogatói mutatói egyelőre magasak. De hogy ez a kultuszteremtés mennyire képes hosszú távon működni, kérdéses. Pierre Bergé hatása még erőteljesen érződik a francia művészeti mecénatúra berkeiben.

¶ Három, divat és múzeum kortárs viszonyát példázó jelenségre állt módomban kitérni ebben az írásban. A példákból jól látszik, hogy az elején idézett Bauman-féle diagnózis éppen annyira érvényes, mint amennyire meghaladott: a divat kétségkívül modellje a 20. századi, késő modern, látványorientált kultúrafogyasztásnak, de éppen annyira tanul is a kulturális iparágak területeitől. A kultuszépítés, az autentikusság modellje, amelyet a Musée Yves Saint Laurent esetében láthatunk, az irodalom és a magasan kanonizált művészeti szcénák inspirációját mutatja, de a divattervezők múzeumi megjelenítése a történet- és társadalomtudományos jelentésképzés stratégiáit is követi. Mindezt a hibridizáció és az átesztétizálás jegyében.

[16] Lásd: 1968 –
Rencontre avec
Andy Warhol. mu-seeysparis.com/bi-ographie/rencontre-avec-andy-warhol.

A Füzéri Tájház
A szerző felvétele



IA néprajzi szakirodalomban a magányos vadászok, orvhalászok és –vadászok megnevezésére használt kifejezés a rapsic. Vadorzás vagy rapsickodás pedig köznyelvi értelemben a vadászatra nem jogosított személyek által véghez vitt vadászat és halászat volt, amelyet engedély nélkül folytattak. Ezt a kifejezést kölcsönözve egyfajta kulturális és örökségrapsicként tekintek azokra a gyűjteményekre, amelyeket nem lehet beleszorítani sem a hivatalos, sem az amatőr múzeum fogalmi rendszerébe. Írásomban azokról az alapvetően néprajzi tematikájú gyűjteményekről kívánok szólni, amelyek nem tekinthetők múzeumnak, mégis gyakran használják ezt az elnevezést.

IAz elmúlt évtizedben megszorodott azon intézmények száma – szinte minden turistalátványosság, illetve a nyilvánosság elé tárt tárgyegyüttest bemutató hely –, amelyek magukat valamiféle múzeumként hirdetik, persze legtöbbször csak marketingfogásként. Azt, hogy mit is nevezünk múzeumnak, nemzetközileg elfogadott, egyértelműen az ICOM (International Council of Museums) által közzétett definíció,² de a magyar jogszabályok alapján is pontosan körülírható. „A múzeum olyan, a kulturális javakat tudományosan rendszerező intézmény, amely ezen javakat és örökségelemeket tudományos, örökségvédelmi, ismeretátadási, identitásőrző céllal gyűjti, őrzi, feldolgozza, kutatja, bemutatja, kiállítja és nyilvánosan hozzáférhetővé teszi. Ezt nemcsak önnön tudományos céljai érdekében, hanem a közösség természeti, társadalmi, művészeti és kulturális örökségének megismertetése, a jelen társadalmi változásainak megértése és a jövő kihívásaira adandó válaszok megfogalmazása érdekében teszi.”³

IA múzeum nem tekintélyelvű autoritás, hanem a közönség bevonásával megvalósuló, szinkretikus intézmény, amely egyszerre esztétikai szemlélődés és szórakozás, műértés

[1] A Magyar Etimológiai Szótár szerint „a német Raubschütz nyelvjárási raabschütz alakjának átvétele; olykor rabsic formában is írják. A német szó a rauben ('rabol, fosztogat') és Schütz ('vadász') elemekből áll.” A kifejezést cikkemben természetesen nem jogi értelemben, hanem egyfajta mentalitás jelzőjeként használok.

[2] „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment” (icom. museum/the-vision/museum-definition/). „A múzeum egy állandó, nonprofit intézmény a társadalom és annak fejlődése szolgálatában, ami a közösség előtt nyitva áll, összegyűjti, megőrzi, kutatja, kommunikálja és kiállítja az emberiség és környezete kézzelfogható és eszmei örökségét tanítási, kutatási, valamint szórakoztatási céllal.”

[3] Vö. az 1997. évi CXL. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről

és fogyasztás, egyéni és közösségi helyszín. Úgy is mondhatnám: akik ennek megfelelnek, ők a profik.

¶ Az elmúlt években a magyar múzeumi diskurzusban is egyre több szó esik a részvételről, a részvételi muzeológiáról. Gyakran nem könnyű kurátori feladat a korábbi évtizedes struktúrák mellett az új szemléletet felvállalni, a MÚZEUM kinyilatkoztató, frontális szerepvállalását egy befogadó, párbeszédet generáló attitűdre változtatni. Az elmúlt években több kísérlet is történt erre, elég itt csak a Kassák Múzeum, a Néprajzi Múzeum vagy a Skanzen példáira gondolni. A kurátor szerepe fontos és megkerülhetetlen, a tudás, amivel rendelkezünk, egy szakma, amelynek megvannak a maga törvényszerűségei.

¶ A kiállításrendezés elméleti oldala nem mindig találkozik a közösség elvárásaival. Nem kell azonban lemondani a kurátor szakmai, etikai normáiról. Ezeket használva kell építkezni. Ebben közös módszertani alap lehet a részvételi muzeológia: másokkal együtt dolgozni csapatmunka, akkor is, ha múzeumi szakemberek mellett külső szakértők, laikusok, különböző közösségek tagjai vesznek részt benne. Mindennek az alapja a tisztelet a másik iránt, hogy az ő tudásukat is megfelelően értékeljük, a saját nézőpontunk elnyomása nélkül. Fontos a reprezentáció kérdése, azonosulni tud-e az érintett közösség a kiállításban megjelenő reprezentációval?⁴

¶ A gyűjtés lehet többcélú, és táplálkozhat számos attitűdből: lehet szenvedély, lehet vállalkozás, lehet az identitás reprezentációjának kérdése. A múzeum a közösség kulturális, történeti örökségének tárgyiasult elemeit tudományos alapossággal, hitelesen, struktúrába építve, analizálva gyűjti, rendszerezi és bemutatja, miközben szelektálást is végez. Ezzel szemben a magángyűjtemények legtöbbször ezeket nélkülözve formálódnak. Persze a gyűjtési szenvedély egyfajta önképzést is jelenthet, számos magángyűjtő kiváló ismerője az általa választott témának, gyakran mélyebb tudással, mint sok, az intézményekben dolgozó szakember. Persze esetükben egy-egy téma, tárgytypus vagy korszak áll az érdeklődés középpontjában, míg a múzeumi szakembereknek gyakran a teljes gyűjteményt ismerniük kell, különösen a kis múzeumok esetében.

közös
módszertani
alap lehet
a részvételi
muzeológia:
másokkal
együtt dolgozni
csapatmunka,
akkor is, ha
múzeumi
szakemberek
mellett külső
szakértők, laikusok,
különböző
közösségek tagjai
vesznek részt benne

[4] Ezt a kérdést is érintette és megvitatta az ICOM Magyarország által a Magyar Nemzeti Múzeumban szervezett A múzeum mint párbeszéd című konferencia 2018. május 3-án.



A kiállítás részlete a Füzéri Tájháza
Hugyecsek Balázs felvétele



A kiállítás részlete a Füzéri Tájháza
Hugyecsek Balázs felvétele

¶ Az elmúlt évtizedekben egyre több néprajzi, helytörténeti gyűjtemény került a nyilvánosság elé, ezek önmagukat legtöbbször falumúzeumként, tájházként definiálták. Legtöbbjük lelkes helytörténészek, amatőr kutatók több évtizedes gyűjtésének eredménye,⁵ és egy-egy közösség tárgyi örökségének lenyomataként is megjelentek. A magyarországi néprajzos szakma megpróbált hidat képezni a tudományos elit és az amatőr kutatók között, a törekvés legjelentősebb és pozitív példája az önkéntes néprajzi gyűjtők hálózata,⁶ amelynek – mai szóhasználattal élve – mentorálását a megyei és országos múzeumokban dolgozó szakemberek látták el. A néprajzi gyűjtés korai, 19. századi története önkéntes gyűjtők tevékenységéből állt össze leginkább, majd a szakma képviselői folyamatosan támaszkodtak önkéntes munkatársakra, diákokra, például 1939–1940-tól a táj- és népkutatás keretében a középiskolások néprajzi gyűjtőmozgalmára. Igazán szervezett mozgalommá azonban 1952-ben vált, amikor a Néprajzi Múzeum és a Népművészeti Intézet országos társadalmi néprajzi gyűjtőpályázatot hirdetett, majd 1959-től a Néprajzi Múzeum az MTA Nyelvtudományi Intézetével együtt hirdette meg az önkéntes gyűjtők számára az országos néprajzi és nyelvjárási pályázatot, amely megyei és országos szinten is működött.

¶ A hatvanas évek végétől a megyei múzeumi hálózatok megerősödésével egyre több településen jöttek létre tájházak, falumúzeumok. A korszakban a magyar néprajzi muzeológia, különösen a szabadtéri múzeumokban dolgozó kutatók megfogalmazták a kereteket, definiálták a kapcsolódó fogalmakat, kialakították azokat a bemutatási formákat, alapvetéseket, amelyek ezeket a gyűjteményeket évtizedeken keresztül jellemezték, létrehozva egyfajta közös nevezőt, biztosítva ezzel az intézmények szakmai hitelességét is. A falumúzeumok, tájházak működtetését és fenntartását leggyakrabban a megyei múzeumi hálózat látta el egészen a kilencvenes évekig. Ekkor a kis helyi múzeumok visszakerültek a településekhez, önkormányzati fenntartásba, legtöbbször szakember nélkül.⁷

[5] 1974-ben egy minisztertanácsi határozat alapján állami tulajdonba vették a korábban felmért és másként nem megőrizhető népi emlékeket, amelyek alapjai lettek ezeknek a különböző megnevezéssel illetett gyűjteményeknek. Erről részletesen és a Kádár-korszak alulról jövő kezdeményezéseiről, múzeumalapításairól a MúzeumCafé 54., Kádár. A pártállam és a múzeumok számában Berényi Marianna írt kiváló tanulmányt Alulról jövő múzeumalapítók. A Kádár rendszer civil kezdeményezésére létrejövő múzeumi címmel (MC 54., 111–125.).

[6] A Magyar Néprajzi Lexikon „önkéntes gyűjtő” címszava: mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-267.html. A mozgalom ma is tevékeny, a Néprajzi Múzeum, a Magyar Néprajzi Társaság Önkéntes gyűjtő szakosztálya Tradíció címen hirdeti meg két évente.

Ezt a helyzetet ismerték fel azok a szakemberek, akik kezdeményezték a Magyarországi Tájházak Szövetsége megalapítását,⁸ ez a civil szervezet szakmai segítséget nyújt a gyűjteményeknek. 2017-től pedig a Skanzenen belül önálló igazgatóság is koordinálja és támogatja már ezeket a kis gyűjteményeket.

¶ Az 1990-es években megjelentek azok a magántulajdonú gyűjtemények, amelyek egy-egy gyűjtő saját egyéni motivációjából, érdeklődéséből táplálkozva formálódtak, és egyfajta önreprezentációként megnyitkák a közönség felé is. Ezzel összefüggésben állt, hogy sok település – identitásának erősítése céljából vagy éppen turisztikai megfontolásból – igyekezett helytörténeti múzeumot létrehozni, amely sokszor egy-egy helyi gyűjtő szorgalmára épült. Az elmúlt évtizedben pedig az Európai Unió forrásait ki/felhasználva turisztikai attrakciófejlesztés címén újulhatott meg több kis néprajzi gyűjtemény, falumúzeum és tájház.

¶ A füzéri vár rekonstrukciójához kapcsolódott az 1980-as évek elején létrehozott, önkormányzati fenntartású tájház felújítása, valamint a tájház melletti portán álló lakóház átalakítása olyan kiállítássá, amely a hatvanas–hetvenes évek lakáskultúráját és életmódját mutatja be. A programban szakértőként vettem részt a Szabadtéri Néprajzi Múzeum munkatársaként, Cseri Miklóssal közösen. Két jellemző, talán részben általánosítható észrevétel is tehetünk a munka lezárása után. Az egyik, hogy mi történik a muzeológus által berendezett kiállítással az eltelt években. A kiállítás egy kis közösség népi kultúrájának lenyomata, a helyi identitás, önreprezentáció kifejeződése, ennél fogva a közösség tagjai saját tárgyaikon keresztül is látni és láttatni szeretnék magukat, családjukat a kiállításban, ezért folyamatosan följárlanak tárgyakat, családi emlékeket – ami gyakorlatilag azt is jelenti, hogy mindezeket közvetlenül beviszik a kiállításba. A gyűjtemény kezelője pedig nem tud mást tenni, mint a muzeológusok által berendezett enteriőrökben helyezi el a különböző korokból származó tárgyi emlékeket. Így nagyon hamar műfaji keveredés jön létre: a kiállítási enteriőrben létrejönnek a látványtárszerű tárgyegyüttesek. A másik fontos megállapításunk az volt, hogy egyre erősebb a turisztikai attrakciók iránti igény,

[7] A mind az alapítás, mind a működés tekintetében személyhez kötött, gyakran egyszemélyes intézmények problematikáját Berényi Marianna már idézett cikke részletesen bemutatja.

[8] „A 2002. szeptember 17–18-án, Békésen megrendezett XIII. Népi Építészeti Tanácskozás résztvevői a békési tájház újra megnyitása örömteli pillanatait követően ajánlást fogadtak el egy szakmai-érdekképviseleti egyesület létrehozására, amely a több évtizedes hazai tájházmozgalom megújulását szolgálja. (...) Az elhatározást tettek követték. A Békésen megválasztott szervezőbizottság kidolgozta a szövetség alapszabály-tervezetét, és 2002. november 26-ára összehívta a szövetség alakuló közgyűlését, ahol 67 résztvevő megalapította az egyesületet, amelynek székhelye az Aggteleki Nemzeti Park központjában a 380 lelket számláló Jósavető lett.” skanzen.hu/hu/a-skanzen/intezmenyeink/magyarorszagitajhazak-szovetsege.

amely nagyon gyakran már a hozzánk közelebb eső korszakok, a félmúlt nosztalgikus emlékeinek reprezentációjára irányul. Érvényesül az úgynevezett *aha élmény*, hogy a saját emlékeivel találkozzon az látogató.

A VAD MÚZEUM

Izgalmas kísérlet az a példa, amikor egy kistelepülés már nemcsak saját közösségi identitását, hanem a nemzeti identitás kifejezését is felvállalja, és a magyar népi kultúra sajátos interpretációját fogalmazza meg, mint a szihalmi, uniós támogatásból, egy alapítvány által kialakított „Magyar-Tár-Ház”.⁹ Az önmagát interaktív élményközpontként meghatározó intézmény a Kárpát-medence magyarságának kulturális értékeit, a „múlt megőrzésre érdemes tárgyi és szellemi elemeit” szeretné bemutatni úgy, hogy „több legyen, mint egy múzeum”. Ezt a kitétel a digitális, interaktív tartalmak használatára vonatkoztatja, nem véve tudomást a megváltozott – és ma már általánosan elfogadott – múzeumi interpretációról és eszközökről. Ettől függetlenül az épületben látható kiállítások hagyományos múzeumi bemutatási formák, enteriőrök, tárgyegyüttesek, amelyek viszont elveszítették személyes tárgy történetüket, és nem lépnek túl egy általános néprajzi leírásnál. Emellett kérdéses a kiválasztott és bemutatott tárgyak, tárgyegyüttesek relevanciája, az az ember érzése, mint ha internetes piactereken talált tárgyak, lelkes Erdély-járók által gyűjtött viseleti darabok sokaságával egészítenék ki egy-egy teljesebbnek, egységesebbnek tűnő tárgyi anyagot, mint a felföldi viseletek vagy egy cipésműhely eszközgyűjteménye. Ugyanennyire kérdéseket felvető a bemutatott magyar népi kultúra regionális felosztása, hiszen az Alföld, Felföld, Erdély, Dunántúl földrajzi felosztás egészen leegyszerűsített tipologizálást jelent. A kiállításban érződik a digitális tartalmakkal foglalkozó cég és az intézményi háttérrel rendelkező muzeológus jelenléte, utóbbi a hagyományos múzeumi kiállítási szöveg narratíváját is beépítette a tárgyi anyag bemutatásába, amely kollekciónak nem feltétlenül az ő szelekciójára

mintha internetes
piactereken talált
tárgyak, lelkes
Erdély-járók
által gyűjtött
viseleti darabok
sokaságával
egészítenék
ki egy-egy
teljesebbnek,
egységesebbnek
tűnő tárgyi anyagot

[9] Sajnos, a 2017 elején megnyitott intézmény honlapja nem működik jelenleg: magyartarhaz.hu; Facebook-oldala azonban elérhető: facebook.com/magyartarhaz/

Részlet a kesztheelyi Nosztalgiamúzeum kiállításából
Forrás: Nosztalgiamúzeum



épült, sőt folyamatosan azt érzi az ember, hogy a szöveg és a tárgyak között egyfajta árok keletkezett, amelyet a látogató nem tud átfogni,

¶ Ezen intézmények harmadik csoportja nagyon hasonló indítatásból született gyűjteményeket takar, amikor a gyűjtő, saját érdeklődésének megfelelően egy-egy tárgytípus, egy-egy korszak speciális gyűjtőjeként gyűjti a tárgyakat, majd nyitja meg gyűjteményét a látogatók előtt. Sorra nyíltak úgynevezett baba- és játékmúzeumok, rádió- és tévéműzeumok, retro gyűjtemények. Ezek egy része kimondottan turisztikai attrakcióként jött létre.

sorra nyíltak
úgynevezett baba-
és játékmúzeumok,
rádió- és
tévémúzeumok,
retro gyűjtemények

¶ Van egy közös nevezője ezeknek a gyűjteményeknek: a szubjektivitás, mely sok esetben negatív tartalommal bír, pedig ez akár építő megközelítés is lehetne. Sokáig nem volt szerencsés a szubjektív jelzőt a hivatalos múzeumok gyakorlatában alkalmazni, hiszen a muzeológusok előszeretettel hivatkoztak praxisuk gyakorlása közben az objektivitásra. Pedig ez az attitűd mindig is jelen volt, legyen szó a kurátor vagy a befogadó szubjektivitásáról. A szubjektív múzeum (subjective museum) mint megközelítési mód és értelmezési keret a társadalmi múzeum koncepciója, és működése kapcsán vált relevánssá, amikor megjelennek a kurátor és a közönség „személyes viszonyulása múzeumhoz, gyűjteményhez, tárgyakhoz és kiállításához”.¹⁰ Persze a professzionális, tudományos alapon álló múzeumok esetében a szubjektív múzeum mint kategória nem egy elkülönített, körülírható típust jelent, hanem azt az attitűdöt, problémaérzékenységet, ami a tárgyak és az azt használó egyén, illetve a társadalom kapcsolatára, az egyéni élettörténetekre, valamint a párbeszédre is vonatkozik. A szubjektivitás sokkal szorosabban kapcsolódott és gyakran kapcsolódik még ma is azokhoz a múzeumokhoz, illetve gyűjteményekhez, amelyeket amatőr múzeumoknak is nevezhetünk, amelyekben a gyűjtemény és a tárgyak nem valamiféle szigorú, muzeológiai rendszerezés alapján jönnek létre, szerveződnek rendszerbe, hanem sokkal inkább saját, személyes elkötelezettségből, ambícióból fakadnak. A német Angela Janelli az amatőr múzeumokat vad múzeumként (wildes Museum) definiálja, ahol „a tárgyak személyes

ez az attitűd mindig
is jelen volt, legyen
szó a kurátor
vagy a befogadó
szubjektivitásáról

a szubjektivitás
sokkal szorosabban
kapcsolódott
és gyakran
kapcsolódik még
ma is azokhoz
a múzeumokhoz,
illetve
gyűjteményekhez,
amelyeket amatőr
múzeumoknak is
nevezhetünk

[10] Frazon Zsófia:
Szubjektív múzeum
(szócikk) In:
...NYITOTT
MÚZEUM...
Együttműködés,
részvétel, társadalmi
múzeum. Kézikönyv.
Néprajzi Múzeum,
2018. 151.

Entertőr a keszthelyi Játékmúzeumban
Forrás: Játékmúzeum





Részlet a Keszthelyi Játékmúzeum kiállításából
Forrás: Játékmúzeum





Részlet a Keszthelyi Játékmúzeum kiállításából
Forrás: Játékmúzeum





Részlet a keszthelyi Nosztalgiamúzeum kiállításából
Forrás: Nosztalgiamúzeum





dimenziója és kapcsolatrendszere” a legmeghatározóbb tényező, amire példaként a német Heimat- és Alltagsmuseumokat hozza fel.¹¹ Hasonlóan írhatók le az itthoni, kisebb néprajzi gyűjtemények, tájházak és helytörténeti gyűjtemények, hiszen többségükben minimálisan jelennek meg a szövegek, nincs vagy alig van írott narratíva, a kiállított tárgyak élete, kapcsolatrendszere csak a személyes elbeszélés, (tárlat) vezetés esetén tárulkozik föl. A tárgyak elrendezésében sokszor a spontaneitás, a térkihasználás, az alkotók saját élettapasztalata, tudása, illetve egyfajta tárgytipologizálás jelenik meg. Első látásra gyakran kapják az *összetákolt, barkácsolt, suffni módszerekkel létrehozott* jelzőt, holott létrejöttük tudományosan a Levi-Strauss „vad gondolkodás” teóriájában megjelenő „bricolage” módszerként is leírható: a tárgyak saját tapasztalati tudásban gyökerező hétköznapi technikával kerülnek egymás mellé.¹² Ez persze nem jelenti az igénytelenséget, a koncepciótlanságot, hanem inkább a saját tapasztalaton nyugvó enteriőrépítést, illetve a tárgyak egymás mellé rendezését. Ez a jó értelemben vett amatőr szemlélet.

a tárgyak saját tapasztalati tudásban gyökerező hétköznapi technikával kerülnek egymás mellé

ez a jó értelemben vett amatőr szemlélet

¶ Szintén a kiemelt turisztikai célpontok és régiók környékén találunk nagy számban olyan „turisztikai attrakciókat”, amelyek önmagukat múzeumként hirdetik. Az egyik legkiterjedtebb, szinte hálózatként működő példa Keszthely: „múzeumként” hirdeti magát a Babamúzeum, a Történelmi Panoptikum, a Játékmúzeum, a Nosztalgia és Giccsmúzeum, a Csigamúzeum, a Reneszánsz Erotikus Panoptikum, valamint a Horrorárium és Kínzó Múzeum.¹³ De hasonlóan jó terep ebből a szempontból Szentendre is, ahol Karácsony Múzeum és Retro Design Center is várja a turistákat. Az egész világon elterjedtek az úgynevezett „karácsony múzeumok”, és az egyik legismertebb, amelyet Käthe Wolfart Rothenburg ob der Tauberben alapított,¹⁴ ma már franchise rendszerben működő hálózat, egész éven át nyitva tartó üzletekkel és kiállítóhelyekkel. Szentendén az úgynevezett Hubay-házban működő intézmény is hasonló elveken működik, amelyben a tulajdonos Hubay Éva gyűjtőszervezője is megmutatkozik, ahogy ezt egy interjúban meg is fogalmazta: „Kicsi koromtól fogva szerettem gyűjtögetni szép tárgyakat – a karácsonyi

az egész világon elterjedtek az úgynevezett „karácsony múzeumok”

[11] Janelli művének (Wilde Museen, 2012) első magyar nyelvű ismertetése és elméletének bemutatása Frazon Zsófia tollából származik: Uo. 150–161.

[12] Uo. 156.

[13] babamuseum-keszthely.hu.

[14] weihnachtsmuseum.de.

múzeum egy része családi örökség ...”¹⁵ Hasonló gyűjtőszervevény hozta létre a Retro Design Centert is, amely a szocializmus tárgykultúráját mutatja be, és használja a múzeum szót is önmeghatározásában. A tár jelleggel kiállított tárgyak sokaságát szöveges információkkal is ellátták, így a center egyfajta értelmezési keretet is nyújt a látogatóknak. A szocialista tárgyalkotó ipari design jó szemmel összeválogatott kollekciója ez, amely az emberek nosztalgia iránti vágyára épít.¹⁶

[15] nlcafe.hu/advert_tuti_tippek/20141205/szentendre-karacsony-uzlet/

¶ Emellett sajnos gyakran találkozunk félrevezető, hamis vagy éppen tévhitekre és nem bizonyított felvetésekre épülő tárlatokkal, kiállításokkal. Gyakoriak ezek az esetek olyan közkedvelt témák esetén, mint a második világháború vagy a magyar őstörténet. A közelmúlt egyik legmeghökkenőbb és leggyalázatosabb esete a budapesti „Shoah Cellar”, a Dohány utcai zsinagóga és a kiváló Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár közelében, egy pincében létrehozott holokauszt-álmúzeum. Ez a vállalkozás nemcsak történetileg hamis adatokat közöl magáról a helyszínről, az épületről, a zsidó közösség történetéről, de a kiállított tárgyak sem alkotnak szerves gyűjteményt, hanem véletlenszerűen(?) elhelyezett (fény)másolatok, gyakran irreleváns tárgyak és az egyik ismert nemzetközi lakberendezési áruházban vásárolható bútorok között sétálhat a látogató, miközben olyan valótlan információkkal szembesülhet, miszerint ebben a pincében – amely szerintük központja volt a 18. században alapított pesti gettónak – született 1860-ban Theodor Herzl, de az első világháború idején itt ülésezett az osztrák–magyar haderő parancsnoksága, 1944-ben pedig náci bunkerként helyet adott Adolf Eichmannak és Kurt Bechernek, akik innen irányították a deportálásokat.¹⁷

[16] facebook.com/retrodesigncenter/

a közelmúlt egyik legmeghökkenőbb és leggyalázatosabb esete a budapesti „Shoah Cellar”, a Dohány utcai zsinagóga és a kiváló Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár közelében, egy pincében létrehozott holokauszt-álmúzeum

¶ Szinte már zavarba ejtőek azok a „múzeumok”, „kiállítóhelyek”, ahol online felületeken vagy régiségpiacokon megszerzett tömegtárgyak jelennek meg. Ahol már az sincs, hogy egy éles szemű gyűjtő halmoz fel tárgyakat, esetleg befektetés vagy értéktörzés szándékával, hanem szinte pszichológiai esettanulmányként a mániákus gyűjtés irracionális tükröződik a kollekcióban, ahol nincs már más, csak a mentális és kulturális rapszódás.

[17] Részletesen írt róla Toronyi Zsuzsanna: hvg.hu/kultura/20171127_szelhamoskodni_holokauszt_emlekevel_shoah_cellar_toronyi_zsuzsanna.

Részlet a keszthelyi Nosztalgiamúzeum kiállításából
Forrás: Nosztalgiamúzeum







Bernhard Strigel (1461–1528) után Réti István (1872–1945): Miksa császár és családja

BASICS BEATRIX

HITELES MÁSZOLATOK MÚZEUMI GYŰJTEMÉNYEKBE

Pseudo – a szó értelmezése: valami, ami ál, hamis, nem valódi vagy valódinak látszó. A múzeumi területen már több évszázada alkalmazott kifejezés, a tárgyakban történő megjelenésével párhuzamosan. A pseudo, az „olyan mintha”, a valódinak látszó nem valódi, vagy éppen az egykori valódi újratereztett mása legjellemzőbben a 18. század közepétől jelent meg az európai kultúrtörténetben.

¶ A Johann Georg Schwandtner (1716–1791), a bécsi császári könyvtár őre által kiadott „*Scriptores...*”¹ a *Képes Krónika* illusztrációinak rézmetszetmászolataival a 19. századi történetek legtöbbet használt forrása lett. A rézmetszetmászolatokat később más művekben is felhasználták mintaként, az eredeti könyvillusztrációknál így a másolatok sokkal inkább ismeretek lettek. A 18. század második felétől egyre gyakoribbá váltak azok a kiadványok, amelyek egy-egy fontos korai történeti emlék feldolgozásaként illusztrációkkal be is mutatták azokat. Ha az eredetit nem, a későbbi változatot, másolatot megismerhette akárki, és később ezek váltak széles körben használt „hiteles” művekké.

¶ Ez idő tájt, 1760-ban jelentette meg egy huszonöt éves skót tanár, James Macpherson (1736–1796) *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language* címmel azt a versgyűjteményt, amely a romantika művészetének egyik leghatásosabb forrása és inspirációja lett. Az „ősi gael” költemények eredetijeit sosem találták meg, azok minden bizonnyal Macpherson művei voltak. 1762-ben jelent meg *An Ancient Epic Poem in Six Books: Together with Several other POEMS, composed by OSSIAN, the Son of FINGAL*. Ez esetben Macpherson magát fordítóként tüntette fel,² valójában azonban szerző volt. A költeményeket szerte Európában lefordították, kiadták, és megszámlálhatatlan képzőművészeti alkotás született hatásukra. A kora

az „ősi gael”
költemények
eredetijeit sosem
találták meg, azok
minden bizonnyal
Macpherson művei
voltak

[1] *Scriptores reum
Hungaricarum
veteres, ac genvini
pertim primvm ex
tenebris ervyi...
Amplissima
praeftatione Matthiae
Belii... cura et studio
Ionannis Georgii
Schwandtneri
austriaci
Stadelkirchensis.
Vindobonae 1746.*

[2] *Translated from
the Gaelic Language,
by James Macpherson.*

ha nem volt mit
tényszerűen
felfedezni, hát
teremtettek ilyet

Ossian festmények
és rajzok százain
jelent meg
a 18. század utolsó
évtizedeitől kezdve
egészen
a 20. századig

romantika múltkeresése, múltfelfedezési és -rekonstruálási vágya olyan erősnek bizonyult, hogy ha nem volt mit tényyszerűen felfedezni, hát teremtettek ilyet. Ennek legnagyobb hatású példái Macpherson költeményei. A pszeudo-gael hős, Ossian festmények és rajzok százain jelent meg a 18. század utolsó évtizedeitől kezdve egészen a 20. századig, Macpherson pedig méltó nyughelyet kapott a Westminster Abbeyben az irodalom óriásai között. Az általa ihletett művek Jean Auguste Dominique Ingres vad látomásától Johann Peter Krafft érzelmes biedermeier párjáig (Ossian és Malvina) a legváltozatosabbak voltak.

¶ Hasonlóképpen rejtélyes és bizonytalan eredetű „forrás”, az úgynevezett csíki székely krónika nem sokkal később, 1796-ben tűnt fel, mint az 1533-as eredeti 18. századi másolata.³ A tudományos közvélemény kétkedéssel fogadta eredetiségét, később fény derült szerzőjére és 18. század végi keletkezési idejére is.

¶ Egy másik közép-európai példa a Libuše történetét elbeszélő 1861-es cseh „ős” kézirat, amely szintén képzőművészeti alkotások sorát ihlette, közöttük Mikoláš Aleš, Josef Mathauser, Vitezlav Karel Masek és mások műveit. A történet széles körben ismertté vált, Nyugat-Európában is.⁴

¶ Az eredetiről és „remake”-jéről a 19. század vége felé megváltozott a közvélekedés, sőt a szakmai-tudományos értékelése is az elutasítástól a távolságtartáson át az elfogadás felé haladt. Az egyik legjobb példája ennek az a szemléletváltozás, amely a múzeumi műtárgymásolatok célját és feladatát a múzeumi gyűjtemények teljessé tételében látta. Ez nem csak a szobrok, illetve iparművészeti tárgyak másolataiban nyilvánult meg, a festménygyűjteményekre is érvényes volt.

¶ A szemléletbeli változást jól érzékelteti az *Archaeológiai Értesítő*ben 1872-ben megjelent híradás.⁵ „Sajnálattal említjük, hogy azon aranyban készült másolatokat, melyeket a bécsi cs. iparmúzeum a hírneves magyarországi leletekről oly remekül készített, hogy az eredetiektől épen nem lehet megkülönböztetni, gr. Zichy Edmund szintén a nemzeti múzeumnak akarta ajándékozni, de mivel másolatok, el nem fogadtattak és gr. Zichy Jenő úr birtokába jutottak. Régi eszme

[3] Kiss Erika:
A székely nemzet
áldozópohara.
In: *Történelem-Kép*
- Szemelvények
múlt és művészet
kapcsolatáról
Magyarországon.
Kiállítási katalógus.
Szerk.: Mikó Árpád-
Sinkó Katalin.
Budapest 2000.
464-466.

[4] Thomas
Carlyle: *Tales by
Musæus*, 1874.
Chapman and Hall.
London 1889, 61-
103.

[5] *Archaeológiai
Értesítő* VI. 1872.
3. 90.

a múzeumi
műtárgymásolatok
célját és feladatát
a múzeumi
gyűjtemények
teljessé tételében
látta



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867): *Osszián álma*, 1813



Johann Peter Krafft (1780–1856): Osszián és Malvina, 1810

volt az, hogy csak eredetieket szabad vagy kell a muzeumokban kiállítani; mai nap egészen másképpen gondolkodik a világ, mely a muzeumokat nem holmi ritka, de eredeti remek hézagos tárházának tekinti, hanem a mennyire csak lehet rendszeres és tökéletes sorozatok szerzése és felállítása segítségével az összehasonlítást és tanulmányt akarja elősegíteni. Vagy szegényére válik é a külföldi muzeumoknak, hogy az eredeti, belföldiek közt, mint azt meglepő ügyességgel és pontossággal készült hasonmásokban állítják ki, a mi más intézetekben jó és tanulságos, sőt szükséges is, minthogy ezen mód nélkül minden csak tökéletlen foltozás és annál inkább kirívó darabosságban marad. A másolatokhoz mellékelte lapocskák tanúskodnak azon intézetekről, melyek az eredetiek birtokában vannak. Ebből még némi tudományos haszon is ered, mert aki a francia, angol, német múzeumban nemzeti muzeumunk Parisban készült meglepő mássait látja, legalább ily uton megtudja, hogy Pesten is van muzeum, mely némi ritkaságokkal bír.”

az 1880-as
években ismert
és kevésbé ismert
művészek sora
kapott megbízást
olyan fontos képek
másolatainak
elkészítésére,
amelyek külföldi
gyűjteményekben
voltak
megtalálhatók

¶ A „tökéletes sorozatok” a festmények terén is szükségessé voltak, így az 1880-as években ismert és kevésbé ismert művészek sora kapott megbízást olyan fontos képek másolatainak elkészítésére, amelyek külföldi gyűjteményekben voltak megtalálhatók, hogy a Magyar Nemzeti Múzeumban a nemzeti történelem kiválóságainak bemutatása teljes legyen. A képek a Képtárból később átkerültek a Történelmi Képcsarnok anyagába.

¶ Beer József Konstantin (1862–1933) II. Lajos kép mását festette meg 1893-ban⁶. Az eredeti, Barthel Beham (1502–1540) festménye a Münchener Alte Pinakothek gyűjteményében található. Párdarabja, Mária királyné portréja, Hans Krell által festett eredetijét a schleissheimi képtárban másolta Beer József Konstantin, akit a Szépművészeti Múzeum kimondottan festményrestaurálás céljából alkalmazott.

¶ Sajátos módon, a másolatok elkészültét követően került csak egy kortárs, 16. századi II. Lajos-portré a Történelmi Képcsarnok gyűjteményébe.⁷ A finoman jellemzett arckép, a részletezően megfestett gazdag öltözéket, bogláros kalapot viselő, párkányra támaszkodó II. Lajos ma egy jobbára ismeretlen

[6] Fa, olaj,
45 × 36 cm, MNM
Történelmi
Képcsarnok ltsz. 467.

[7] Ismeretlen
művész, fa, olaj,
23,3 × 21,4 cm,
ltsz. 1391.



Hans Krell (1490–1565): II. Lajos magyar király, 1522

portréja. 1912. július 9-én vásárolta a Történelmi Képcsarnok számára a Szépművészeti Múzeum Julius Boehlertől 2362 koronáért. Vásárlása időpontjánál fogva a Történelmi Képcsarnok első két katalógusában nem szerepelhetett, kiállításokon sem lett bemutatva. Mivel az 1922-ben újrarendezett tárlathoz kiadott katalógus igen hiányos, sem méretet, sem leltári számot nem közöl, csak találgatni lehet, hogy a Magyar Tudományos Akadémia harmadik emeleti képtárának első termében 86. számmal bemutatott, 16. századi portréként közölt festmény ez a portré volt-e. A képmás a Szépművészeti Múzeum festményéhez (fa, olaj, 34,8 × 28,8 cm, ltsz: 77.6) nagyon hasonló mellképtípus: a viselet részletei, az ékszerek csaknem teljesen megegyeznek, viszont a Történelmi Képcsarnokbelin a kezeket is láthatjuk, a másik azonban mellkép, jóllehet méretük is csaknem azonos. Az arcvonások, az arc jellemzése tekintetében is mutatkozik eltérés – a képcsarnoki képmás hosszúkás arcú, karakteresebb vonású, a másik kezekebb arcú, szabályosabb vonású, lágyabb arckifejezésű férfarcot mutat.

- ¶ Mindkét festmény a Hans Krell által festett, a brüsszeli Királyi Szépművészeti Múzeumban őrzött portré változatának tekinthető (olaj, fa, 32,5 × 22,2, datálása 1535, ltsz: 1362). Krell Kunsthistorisches Museum-beli II. Lajos képmása viszont mind részleteiben, mind pedig festésmódjában eltér ezektől, jóllehet méretei csaknem azonosak a Nemzeti Múzeum képével (1526-ra datálva, olaj, fa, 31,5 × 25 cm, ltsz: 4460).
- ¶ Hahn Lajos (1859–1916)⁸ a nápolyi Santa Maria dell’Incoronata templom Szent Kereszt-kápolnája Szent László életének jeleit ábrázoló falképciklusának egyes részleteiről készített másolatokat. A három kép: Gentilis bíboros, magyarországi pápai követ, „Róbert király”, és egy udvarhölgy I. Johanna nápolyi királyné környezetéből, akit más alkalommal a királynéként azonosítanak.⁹
- ¶ Landsinger Zsigmond (1855–1939) az Albrecht Dürertől (1471–1528) a nürnbergi városi tanács által megrendelt Zsigmond császár-képmás kópiáját készítette el.¹⁰ Ottó magyar király (1261–1312) és felesége arcképének eredetije a schleisheimi képtárban volt egykoron.¹¹

[8] A művész nevét hol Lajos, hol pedig Antal keresztnévvel írják, előbbi valószínűbb, de nem kizárt Hahn Antal nagyváradi festő szerzősége sem, akiről csak annyit tudunk, hogy Böhm Pál nála kezdte tanulmányait.

[9] Peregriny János: *A Magyar Nemzeti Múzeum Képtárának leíró katalógusa*. Budapest 1900. 473. A képek adataival.

[10] Az eredeti a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum gyűjteményében található jelenleg, fa, olaj, 187,7 × 87,5 cm, 1512-ben készült. A másolat: fa, olaj, 189 × 90 cm, közelítőleg azonos méretű.

[11] Vásznon, olaj, 85 × 66 cm.

Albrecht Dürer (1471–1528): Zsigmond császár arcképe, 1511 körül



¶ Jacob Seisenegger (1505–1567), V. Károly császár udvari festője három gyermekportróját őrzi a hágai királyi képtár, a Mauritshuis, ebből kettőt, Miksa főherceg és Anna főhercegnő gyermekkori képmását másolta le Landsinger Zsigmond.¹²

¶ Bernhard Strigel (1461–1528) császári udvari festőként nemesi rangot is kapott. Miksa császárt, első feleségét, Burgundiai Máriát, fiukat, Szép Fülöpöt, Fülöp fiait, Károlyt és Ferdinándot, valamint az 1515-ben adoptált későbbi II. Lajost ábrázolja a kép, amely bonyolult szimbolikus összefüggéseket jelenít meg a szereplők kiválasztásával.¹³ Réti Istvántól (1872–1945), a nagybányai művésztelep egyik alapítójától viszonylag későn, 1904-ben rendelték meg a másolatot.¹⁴

¶ Az itáliai reneszánsz jeles festője, Andrea del Castagno (1421–1457) kapott megbízást egy híres emberek-sorozat megfestésére a legnaiai Villa Carducciban. A megrendelő, Filippo Carducci 1449-ben halt meg, tehát a megbízás e dátumot megelőzően született. A házat 1451-ben eladták, addigra elkészült a falképciklus, amely kilenc képmásból állt, három hadvezér (Niccolò Acciaiuoli, Farinata degli Uberti és Filippo Scolari), három híres nőalak (Eszter királynő, Tomyris királynő, a Cumaei Szibilla) és három toszkán költő (Dante, Petrarca és Boccaccio) portréiból.

¶ A 19. század közepén a firenzei Sant'Apollonia egykori bencés apátságba vitték át a falképeket, és itt készítette el a Magyarországon Ozorai Pipóként ismert Filippo Buondelmonti degli Scolari (1369–1426) ábrázoló falkép másolatát Balló Ede 1893-ban.¹⁵ Ez a freskómásolat egy olyan tervezett sorozat részét alkotta, amelyek portrémásolatai a múzeumi gyűjteményből hiányzó darabokat pótolták volna, Pulszky Károly megrendelése szerint. Ezek a művek 1892–1893-ban készültek el, közülük tartoztak a Beer József Konstantin, Haan Lajos és Landsinger Zsigmond által festett másolatok is. De rendelt más falképmásolatokat is Pulszky, amelyek szintén a Történelmi Képcsarnokba kerültek: a trevisói Sta Margherita-templom Szent Orsolya-kápolnájában Tomaso da Modena Szent Orsolya történetét bemutató falképciklusa egyes részeiről, amelyek Pulszky szerint Nagy Lajos korának illusztrálására lettek volna alkalmasak. A két lemásolt részlet mestere Carlo Linzi olasz festő-másoló (1857–1942) volt.¹⁶

[12] Mindkettő 1530-ban készült, fa, olaj, 44,7 × 34,8 cm, ltsz. 270, 43 × 34,4 cm, ltsz. 271. A másolt képek: fa, olaj, 45 × 36 cm, ltsz. 24, 26.

[13] Fa, olaj, 60,4 × 72,8 cm, ltsz. GG.832, Kunsthistorisches Museum.

[14] Fa, olaj; 73,5 × 60 cm, ltsz. 968

[15] Wenzel Gusztáv: *Ozorai Pipó. Magyar történelmi jellemrajz Zsigmond király korából* (Okmányi függelékkel) Magyar Akadémiai Értesítő, XIX. évfolyam, 1859. pótkötet. Pest 1860. 172–272. „eredeti másolat”. *Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészeti másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után.* Barcsay Terem, 2004. szeptember 30.–november 20. Szerk.: Révész Emese, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest 2004

[16] Fehér Ildikó: *A Történelmi Képcsarnok középkori falképmásolatai.* *Artmagazin*, 2015/7. 56–60.

¶ A történetmesélés szempontjából a későbbiek között megrendelt másolat Paczka Ferenc (1856–1925) Ippolito de Medici képmása.¹⁷ Az eredeti mű Tiziano 1532-ben keletkezett alkotása¹⁸. Az ábrázolt éppen a kép születésének évében érkezett Magyarországra pápai legátusként. Nyolcezer fős magyar csapat élén harcolt Nagy Szulejmán ellen, akinek Tiziano műhelyéből kikerült portréja a Paczka-másolat mellett függött a kiállításban.

[17] Vászon, olaj, 137 × 108 cm.

[18] Vászon, olaj, 139 × 107 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

¶ Pulszky Károly 1893-ban, felterjesztve a közoktatás állapotáról adandó XXII. jelentéshez szükséges adatokat, beszámolt a másolatok elkészültéről. Ezek olyan művekről készültek, amelyek „külföldön nyilvános gyűjteményekben őrzött magyar érdekű képek, s... gyűjteményünk számára nem szerezhetők meg eredetiben”.¹⁹

[19] Szépművészeti Múzeum, Irattár, 131/93.

¶ Nem ez volt azonban az egyetlen olyan eset, amely a pszeudót egyenértékűvé tette az eredeti művekkel, hogy teljes történetet lehessen elmondani. Mi több, ez a 19. század végi történet a 21. század elején sajátos módon és helyen tér vissza, egy különleges történelmi ország nemzeti múzeumában. Új-Zéland Nemzeti Múzeuma, a wellingtoni Te Papa Tongarewa, amelyet annak maori nyelvű nevét használva a közönség csak „Te Papa”-ként emleget, egy kiállítássorozatot hozott létre a kétezres évek első évtizedétől, amelynek célja a különböző migráns nemzeti csoportok bemutatása volt. Felejtjük el azonban a mi európai migránsfelfogásunkat, Új-Zélandon az ország mai népességének többségi részét alkotó egykori bevándorlók számítanak migránsoknak az őslakos maori néphez viszonyítva. Az indiai, ázsiai, majd különböző európai bevándorló csoportokat bemutató tárlatok sorában az egyik sok vihart kavart kiállítás a skót bevándorlókról szólt.

¶ Az új-zélandi Te Ara enciklopédia (ahogy magáról megfogalmazza „a complete guide to our peoples, environment, history, culture and society”) által kiadott szakfolyóirat, az új-zélandi múzeumi magazin (*Journal of Museums Aotearoa* – Aotearoa Új-Zéland maori neve) írásában a kiállítás kurátora a „közösségi kiállítás” megrendezésének nehézségeiről fogalmazta meg véleményét, a főbb kritikai megállapításokra kitérve.²⁰ Az egyik ilyen Robert Leonardé volt, aki kritikájában

[20] Kirstie Ross: Materialising Social History in Museums. *Te Ara – Journal of Museums Aotearoa*, Vol. 32. 1–2. 1–5. Robert Leonard: „Gift horse” in Lynne Seear. In: *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane, Queensland Art Gallery, 222–225.

ez a 19. század végi történet a 21. század elején sajátos módon és helyen tér vissza, egy különleges történelmi ország nemzeti múzeumában

szerinte a hagyományos értelemben vett történeti múzeumok történetek elmondására tesznek kísérletet, de ebben alulmaradnak a könyvekkel, filmekkel összehasonlítva, mert azok sokkal megragadóbban és érdekesebben tudnak mesélni

Leonard szerint az olyan pseudo múzeumi tárgyak, mint az ötödik Asia-Pacific Triennálén bemutatott Stevenson-mű, elragadóak, szórakoztatóak és meggyőzőek a közönség számára

az installáció az alkotó szándéka szerint a jelenkori migráció emlékműve is egyúttal

más az autentikus és a pseudo szerepe egy művészeti és egy történeti kiállításban

megkérdőjelezte a társadalomtörténeti téma sikeres múzeumi bemutatásának lehetőségét. Szerinte a hagyományos értelemben vett történeti múzeumok történetek elmondására tesznek kísérletet, de ebben alulmaradnak a könyvekkel, filmekkel összehasonlítva, mert azok sokkal megragadóbban és érdekesebben tudnak mesélni. Tovább nehezíti a múzeumok helyzetét a releváns és autentikus tárgyak hiánya a gyűjteményekben. (Mintha csak az 1880-as években lennének itt-hon...) Robert Leonard azzal folytatta, hogy a múzeumoknak ritkán van elég, illetve megfelelő tárgy a gyűjteményükben, ezért rutinszerűen kompromisszumokat kötnek: a valódi helyett másolat, az aktuális helyett az esetleges – a múzeumi kiállítások azt sugallják, a történelem zsákutcákkal teli, a tudás pedig romokban. Leonard szerint az olyan pseudo múzeumi tárgyak, mint az ötödik Asia-Pacific Triennálén bemutatott Stevenson-mű, elragadóak, szórakoztatóak és meggyőzőek a közönség számára. A Timor tenger argonautái egy olyan installáció, amelynek minden darabja eredeti. A művész, Michael Stevenson hosszú és fáradtságos kutatás eredményeképpen gyűjtött össze kilenc tárgyat, amelyek Ian Fairweather (1891–1974) 1952-es szerencsétlen sorsú utazásának részei voltak, amikor egy házilag készült tutajon az ausztráliai Darwinból Timor szigetére hajózott. Indonéziába érkezve a művészt Angliába deportálták, ahová eredetileg is el akart jutni – az installáció az alkotó szándéka szerint a jelenkori migráció emlékműve is egyúttal, a házilag készített eszközökön Ausztráliába jutni szándékozó bevándorlóké. Az eredeti részeken túl a tutajinstalláció alkotóelemei Darwin városának 1942-es bombázása után talált tárgyakból (ejtőernyő, üzemanagyartartály) állnak, és megidézik az 1952-ben használt eszköz pontos mását.

¶ A skót bevándorlókról szóló kiállítás kurátora azonban felhívta a figyelmet arra, mennyire más az autentikus és a pseudo szerepe egy művészeti és egy történeti kiállításban. Az utóbbi esetben azok a tárgyak a történetmesélés eszközei, amelyek rendelkezésre állnak, azaz nem a történethez kell igazítani a tárgyakat, hanem azok kell, hogy elmondják a történetet: nem mások, hanem azok, amelyeket a bevándorló elődök fontosnak tartottak megőrizni.



Napoleon Sarony (1821–1891) fényképe: *Oscar Wilde*, 1882

¶ Oscar Wilde a *The Truth of Masks – A Note on Illusion* című eszszéjében hasonló kérdésekről elmélkedve jegyezte meg, hogy a régi tárgyak tanulmányozása a jelenkor művészei számára nem az általuk megszerezhető tudás miatt fontos elsősorban, sokkal inkább az érzelmi hatásuk miatt.²¹ Az ásatásokon előkerült különleges tárgyak sem arra valók, hogy múzeumok raktáraiban elzárva tanulmányozzák őket a szakemberek, ezeket egy új művészet megteremtésének vágyával használták a művészek. Felidézve az itáliai humanista, Stefano Infessura (1435–1500) által *Róma város naplójában* leírt történetet, amely szerint 1485-ben a Via Appián dolgozó munkások egy szarkofágot fedeztek fel, amelyet kinyitva egy tizenöt év körüli gyönyörű fiatal lány épségben megőrzött testét találták. A Capitoliumra szállították, ahol a városba látogató zarándokok tömegei csodájára jártak, mígnem a pápa – megelégedve a pogány rajongást – titokban eltemettette a testet. Wilde szerint a történet akár legenda volt, akár nem, arra emlékeztet, a tárgyak felkutatása és megőrzése csupán egy tett, értéke abból adódik, felhasználják-e későbbi korok művészei. A régész és kurátor csak az anyagot szolgáltatja, a művész a módszert.

[21] Oscar Wilde: *The Truth of Masks – a Note on Illusion*. London 1891.

a tárgyak felkutatása és megőrzése csupán egy tett, értéke abból adódik, felhasználják-e későbbi korok művészei

¶ Wilde írása viszont bő egy évszázaddal a keletkezése után arra figyelmezteti a mai múzeumi szakembereket és a látogatókat egyaránt, mennyire megváltozott a múzeumok és galériák világa. A muzeológia területén meglehetősen nehéz és félrevezető is lehet általános következtetéseket levonni, általános érvényű megállapításokat tenni. Erre figyelmeztet az ICOM kiadványa, a tizenkét nyelven közzétett *Key Concepts of Museology*. A kiadvány egyfajta értelmező szótár a múzeumokhoz, azon különféle képzettségű és képességekkel, specializációval rendelkező szakemberek számára, akik az egyes múzeum-típusokban dolgoznak. A szakemberek közötti egyre erősödő interakció segítése ezzel a cél, egy olyan általános, egységes nyelv használata, amely a jelenleg érvényes társadalmi és kulturális értékek és üzenetek – etikai, esztétikai, tudományos és technológiai egyaránt – átadására alkalmas a muzeológia területén. Az ICOM szervezetére váró feladat annak felmérése, hogy mindez milyen hatással lesz a közeli és távolabbi jövő múzeumi gyakorlatára.

az ICOM kiadványa, a tizenkét nyelven közzétett *Key Concepts of Museology*



A nagyszentmiklósi kincs galvanoplasztikai másolata. A szegedi Móra Ferenc Múzeum tulajdonában álló tárgyak jelenleg a pécsi Csontváry Múzeumban tekinthetők meg
Fotó: Janus Pannonius Múzeum

BERÉNYI MARIANNA

MAJD NEM IGAZI: MŰTÁRGYMÁSOLATOK ÉS MŰZEUMOK

TA szabadon álló Rosette-i kő a British Múzeum első termében, a Szeptnyik 1. a washingtoni űrkutató múzeumban, Donatello Gattamelata-szobra a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményében, a nagyszentmiklósi aranykincs a Magyar Nemzeti Múzeumban, a Kovács Margit Múzeum tapintható tárgyai, a BTM múzeumboltjában megvásárolható habán kerámiaedények, a Mátyás Király Múzeum konyhájában sürgőforgó munkatársak ruhái, eszközei a Visegrádi Nemzetközi Palotajátékok alatt. Hét, első hallásra teljesen különböző dolog, amely mégis rendelkezik egyetlen, de annál fontosabb közös tulajdonsággal: minden esetben műtárgymásolatokról beszélünk. A replikák és a múzeumok kapcsolata nem új keletű, azonban az elmúlt évtizedekben, annak köszönhetően, hogy a közgyűjtemények szemléletmódja, a látogatókkal való kapcsolata változik, a hiteles tárgymásolatok funkciója átalakul. Egyre fontosabb a szerepük annak az ellentmondásnak a feloldásában, amely a múzeumok megőrző, valamint bemutató, oktató és szórakoztató céljai között feszül.

*a hiteles
tárgymásolatok
funkciója átalakul.
Egyre fontosabb
a szerepük annak
az ellentmondásnak
a feloldásában,
amely a múzeumok
megőrző, valamint
bemutató, oktató és
szórakoztató céljai
között feszül*

TA Nemzeti Múzeum, majd a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményeit még azért hozták létre a 19. században, hogy költséghatékony módon, egyetlen helyszínen sűrítsek egy-egy korszak kiemelkedő műalkotásait a nagyközönség számára. A másolatoknak köszönhetően egy-egy intézmény kitölthette a gyűjteményében és költségvetésében tátongó lyukakat, és néhány eredeti műtárgy árából egy-egy korszak művészetének bemutatására tehetett kísérletet. Egészen más céllal készítette el 1885-ben Herpka Károly ércöntő a nagyszentmiklósi kincs másolatát az Iparművészeti Múzeum galvanoplasztikai műtermében. Miután 1884-ben Budapesten is kiállították a nemzeti legendáriumba – egyebek mellett – Attila kincseként bevonult leletegyüttest, nyilvánvalóvá vált, hogy az akkori Magyarország területén a 18. század végén

*A másolatoknak
köszönhetően
egy-egy intézmény
kitölthette
a gyűjteményében
és költségvetésében
tátongó lyukakat*

megtalált tárgyak továbbra is a bécsi Kunsthistorisches Museumot fogják gyarapítani, ezért a további bemutatás és tanulmányozás céljából több másolat is készült. Ezek közül egy, már ugyancsak történeti emlékként, a Nemzeti Múzeum állandó, egy pedig a Móra Ferenc Múzeum vándorkiállításában ma is megtekinthető.

¶ Szintén nem volt soha az amerikai National Air and Space Museum birtokában a világ első műholdja, amely a Szovjetunió fölényét bizonyítva indította el 1957-ben az űrversenyt, hatalmas lökést adva egyúttal az amerikai űrprogramnak is. Mivel az úgynevezett űrkorszak első, mindössze 83,6 kg-os csodája megsemmisült a légkörben, csak rekonstrukcióként segítheti a két nagyhatalom közötti űrtechnikai verseny megértését. Hasonlóan, mint azok az eszközök, ruhák, amelyeket a különböző élő múzeumi interpretációs bemutatók szereplői viselnek, vagy amelyet a múzeumpedagógusok a gyerekek kezébe adnak, hogy könnyebb legyen egy-egy időszak szereplőit, döntéseit, életmódját megérteniük. A rekonstrukciók létrehozása során a hangsúly a korabeli technikák használatára és az eredeti ruhák létrehozásakor használt anyagok felkutatására helyeződik, hiszen a programok résztvevői – a vitrinekben lévő tárgyakkal szemben, illetve mellettük – kézzel fogható információt kaphatnak a tárgyak súlyáról, tapintásáról, működéséről. Kipróbálhatják, mennyire változtatja meg a mozgást, ha fegyvert viselnek, abroncsot, esetleg parókát. Egészen más szempontok érvényesülnek az olyan műtárgymásolatok esetében, amelyek tapintható tárgyként a megértést vagy az akadálymentesítést segítik, esetleg épp emléktárgyként várakoznak a múzeumshopokban. Az interneten például hirdeti magát olyan intézet is, amely a *Rosette-i kő* 3D-, holografikus és klasszikus változatát kínálja eladásra. Egy közülük természetesen a kiemelkedő jelentőségű műtárgyat őrző British Múzeumból sem hiányozhat. A volt Királyi Könyvtárban berendezett, a felvilágosodás korát bemutató kiállításon a látogatók megtapinthatják az egyébként az egyiptomi szobrok között bemutatott eredeti hiteles másolatát.

¶ A műtárgymásolatok múzeumi bemutatására ez csupán néhány példa. Se szeri, se száma azoknak az okoknak, céloknak,

a programok résztvevői – a vitrinekben lévő tárgyakkal szemben, illetve mellettük – kézzel fogható információt kaphatnak a tárgyak súlyáról, tapintásáról, működéséről, kipróbálhatják, mennyire változtatja meg a mozgást, ha fegyvert viselnek, abroncsot, esetleg parókát

meddig hiteles egy
másolat, és mettől
nem?

vajon minden
esetben
ugyanazokat
a határvonalat
kell meghúzni?

hol válik szét
a hamisítvány
és a másolat?

mi a fontosabb: az
eredeti bemutatása
vagy az eredeti
megőrzése?

csökkenti-e
az eredeti tárgy,
az eredeti tárgyi
környezet értékét,
a múzeum hitelét
egy rekonstrukció?

egyáltalán, ki
a múlt tulajdonosa?

amelyek indokolhatják, hogy az eredeti tárgyak között replikákat helyezzenek el. Sérülékeny, érzékeny tárgytípusok esetében, műtárgyvédelmi szempontokat figyelembe véve, már teljesen elfogadott ez a megoldás, éppúgy, mint amikor kísérleti régészeti, restaurátori kutatások során a technikai megoldások, az egykori mesterek készségei érdeklik a másolatok alkotóját, megrendelőjét. Az olyan projektekben, gyűjteményekben, amelyekben ambícióként fogalmazódik meg a teljes sorozat vagy rendszer bemutatása, ugyancsak elfogadott lehet a hiányzó darabok pótlása. A bevett gyakorlat azonban nem nélkülözi azokat a kérdéseket, amelyeket minden esetben fel kell tennie egy múzeumnak akkor, ha műtárgymásolatok használata mellett dönt. Meddig hiteles egy másolat, és mettől nem? Vajon minden esetben ugyanazokat a határvonalat kell meghúzni? Hol válik szét a hamisítvány és a másolat? Mi a fontosabb: az eredeti bemutatása vagy az eredeti megőrzése? Csökkenti-e az eredeti tárgy, az eredeti tárgyi környezet értékét, a múzeum hitelét egy rekonstrukció? Egyáltalán, ki a múlt tulajdonosa?

¶ Radnóti Sándor, aki a *Hamisítás* című könyvében¹ részletesen foglalkozik a témával, ugyancsak felteszi a kérdést: mi rossz a művészeti alkotások másolásában? A szerző nem tekinti evidenciának, hogy ez a gyakorlat feltétlenül rossz, de felveti az újdonság értelmében vett eredetiség hiányát, valamint azt, hogy ezek a tárgyak sértik a műalkotás-individuumok fölcserélhetetlenségének, helyettesíthetlenségének, unikalitásának elvét. Radnóti Walter Benjamin *A műalkotás – technikai reprodukálhatatlanságának korszakában* című híres esszéjét is elemzi. Benjamin a produkciót elgyengítő reprodukciónak azzal a sajátosságával is foglalkozik, amely szerinte a műalkotások aurájának megsemmisítésére törekszik.

¶ Az ICOM 2017-ben Sanghajban rendezett konferenciát *Original-Copy-Fake: On the Significance of the Object in History and Archaeology Museums*² címmel, ezen a Német Történelmi Múzeum munkatársa felvetette: mit jelent, ha egy múzeum reprodukciót mutat be. Nem elég megbízható ahhoz, hogy bemutatassa az eredetit? Mit gondol a látogatóról az az intézmény, amely nem jelöli, ha másolatot mutat be? Hogy a néző nem

[1] Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Budapest 1997.

[2] A konferenciakötet elérhető az interneten: network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmah/publications/Actes-Shanghai-complete2.pdf.





az örökség védelme,
a műtárgyak
biztonsága,
pedagógiai célok,
a távolság kihívásai
vagy a téma
bemutatásához
szükséges
műtárgyak hiánya

a történeti
kiállításokon
a másolatok
használata nem
okoz problémát

egészen másként
látja ezt az
összefüggést
egy művészeti
múzeumban

veszi észre a különbséget? A konferenciakötetben egymást váltják a különböző kérdések: milyen szempontok érvényesülnek egy régészeti helyszínen készült kiállítás esetében, egy történeti vagy egy képzőművészeti kiállításon. A francia Myriame Morel-Deledalle saját szakmai tapasztalatai alapján összegzi, miért választott a különböző, általa rendezett kiállításokon másolatokat, reprodukciókat, modelleket. Az indokai saját bevallása szerint nem különböztek nagy elődeitől, akik a felvilágosodás kora óta kívánták a megismerhető világot bemutatni és dokumentálni. Ilyenek az örökség védelme, a műtárgyak biztonsága, pedagógiai célok, a távolság kihívásai vagy a téma bemutatásához szükséges műtárgyak hiánya. A francia kurátor szerint azok a másolatok, amelyeket egy múzeum egy-egy történet elmondásához használ, nem vetekszenek az eredetivel. Azaz a történeti kiállításokon a másolatok használata nem okoz problémát, ameddig az intézmény egyértelművé teszi, hogy a látogató nem eredeti tárgyakat lát. Egészen másként látja ezt az összefüggést egy művészeti múzeumban, mivel a reprodukciók nélkülözik azt az érzelmi-izgalmi kontextust, amely az eredeti alkotás sajátja.

¶ Az eredeti tárgyak helyettesíthetőségével természetesen sokan vitatkoznak. Az amerikai John Schlebecker³ szerint ez csak ritkán lehetséges, és csakis akkor, ha a másolat előállítás megfelelően történt. Azaz ezeket a tárgyakat úgy kell létrehozni, hogy az eredetivel megegyező anyagokból, a saját korában használt eszközökkel, az akkori tudás szerint készüljenek. Ez a megállapítás ismételten nem vonatkozhat a művészeti alkotásokra.

¶ Ebbe az irányba mutat Kent J. Fox *Reproductions of Original Artifacts in Museum Programming and Exhibits*⁴ című tanulmánya is. Egy technikatörténeti szempontból unikális gép bemutatása csak akkor teljes értékű, ha a mai látogató működés közben is láthatja. Ez pedig a tárgy kopását, károsodását okozhatja. A történészeknek olyan mélységű információt kell elérhetővé tenniük, hogy hiteles rekonstrukciók segítségével elejét vegyék ennek a problémának. A szerző az eredeti bemutatása és a megőrzés dilemmája esetében is a másolatokat látja az

[3] John Schlebecker: „The Use of Objects in Historical Research”. In: *Material Culture Studies in America*. Ed. Thomas J. Schlereth. TN: American Association for State and Local History Press, Nashville 1982, 107-113., főként 109.

[4] mvep.org/mcmgmtpaper.htm.

hogyan
viszonyuljon,
hogyan
kommunikáljon a
múzeum
a műtárgy-
másolatok
használatáról

egyetlen megoldásnak, a múzeumoknak azonban fel kell készülniük, hogy szabályozzák ezeknek az „élő gyűjteményeknek” a kezelését a statikus anyaggal szemben. Ez azért sem elhanyagolható szempont, mert a szabályozás helyet teremt a különböző másolatoknak a múzeumi gyűjtemények rendszerében. Az erről való gondolkodás pedig az egész intézményi gyakorlat szempontjából segít abban – legyen szó gyűjtésről, kutatásról, megőrzésről, kiállításról vagy épp múzeumi programokról – hogyan viszonyuljon, hogyan kommunikáljon a múzeum a műtárgymásolatok használatáról. A British Múzeum, a Smithsonian digitális adatbázisaiba a replikák is bekerülnek. Az intézmények felvállalják, hogy stratégiájukban helye van ezeknek a tárgytipusoknak is. Magyarországon a Szabadtéri Néprajzi Múzeum a segédgyűjteményei között szabályozza a demonstrációs eszközök kezelését. Ide tartoznak azok a tárgyak (függetlenül attól, hogy rekonstrukció, másolat, eredeti vagy újonnan vásárolt a tárgy), amelyek a műtárgyhoz hasonlóan, de más módszerekkel segítik az ismeretátadást. A Magyar Nemzeti Múzeum közművelődési munkatársai is külön jegyzőkönyvet vezetnek azokról a tárgyrekonstrukciókról, amelyeket élő múzeumi interpretációik során használnak. A dokumentációnak része a tárgyak leírása és lehetőleg az a kutatási folyamat is, amelynek köszönhetően elkészülhetett egy-egy darab.

¶ A műtárgymásolatok hitelességének kérdésénél talán ez utóbbi munka is segíthet kijelölni a határokat. Visszatérve Fox írására, amely az amerikai living history gyakorlatát képviseli, egyértelműen kiderül, a kutatásoknak mekkora szerepük van abban, hogy ne jelmezként, díszletként vagy installációként ékelődjenek be a múzeumi program, kiállítás szövetébe ezek a tárgyak. Hiteles rekonstrukció⁵ csak akkor készíthető, ha megfelelő mennyiségű információ áll rendelkezésünkre. A reprodukciós tárgynak anyagában, formájában, létrehozásában a lehető legjobban kell közelítenie az eredetihez, a restaurátorok munkamódszereihez hasonlóan pontosan ismerni kell, az alkotó milyen technikával dolgozott. Ennek a gondolkodásnak mindig jelentős a költségvonzata az anyagok ára és a tárgyak egyedi kivitelezése

[5] Zay Orsolya: Fogyasztható történelem – Élő interpretáció múzeumi környezetben. In: A IV. Országos Múzeumandragógiai Konferencia válogatott anyaga. Tudás- menedzsment. XVII. évf. 1. ksz. 2016. márc. 190–201.





miatt.⁶ A megvalósítás sem könnyű, hiszen a készítőik vagy nem rendelkeznek elegendő tudással, vagy eklektikus nézőpontot képviselnek a történelemtől és a kézművességükről, és hajlamosak saját értelmezésük alapján dolgozni. A munkafolyamatok közben ugyanakkor számos akadály nehezítheti a megvalósítást. Az alapanyagok hiánya miatt a használat szempontjából nemegyszer kell kompromisszumo(ka)t kötni. A dokumentáció éppen ezért nemcsak kísérleti jegyzőkönyvként válik érdekessé, hanem egyfajta átláthatósági nyilatkozatként aprólékosan viszonyul az eredetiség és hamisítás, a múlt és a jelen paradoxonához.

¶ A műtárgymásolatokkal kapcsolatos dokumentáció, intézményi szabályozás azonban még egy adósságára figyelmezteti a magyar muzeológiát. A szakma nyelvében a másolatok különböző típusaira vonatkozó kifejezések használata sem következetes, szakáganként eltérő. Míg a kópia, a fakszimile, a reprodukció, a lenyomat, a modell kifejezést következetesen használjuk, ahogy ebből a cikkből is kiderül, az imitáció, a műtárgymásolat és a rekonstrukció fogalmáról ugyanez nem mondható el.⁷ A meglévő értelmezések sokszor konzervatívak, szükséges rosszként tekintenek a műtárgymásolatokra, nem foglalkoznak azokkal az interpretációs lehetőségekkel, amelyek egyre nagyobb számban vesznek igénybe másolatokat. „Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás itt és mostja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi máson, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávettje volt. Ide számítnak az idők során fizikai struktúrájában elszenvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok” – mondják Walter Benjaminra hivatkozva. A nyilvánosság, az ismeretátadás, az élményalapú tanulás nyomán azonban erőteljes változások indultak el, a múzeumpedagógiában, a különböző bemutatókon használt másolatok köre egyre bővül, különösen azért, mert a living history, az élő múzeumi programok egyre népszerűbbé válnak. Azaz ma már a legtöbb műtárgymásolat nem a kurátorok által felügyelt kiállításokban és a múzeumi boltokban jelenik meg, hanem

a szakma nyelvében a másolatok különböző típusaira vonatkozó kifejezések használata sem következetes, szakáganként eltérő

a múzeumpedagógiában, a különböző bemutatókon használt másolatok köre egyre bővül, különösen azért, mert a living history, az élő múzeumi programok egyre népszerűbbé válnak

[6] Németh Ádám: 150.000 Ft lesz a kistáska. Élő történelem. In: Magyar Múzeumok Online. magyarmuzeumok.hu/cikk/150-000-ft-lesz-a-kistaska.

[7] Utoljára talán Mélyi József fordításában itt: Friedrich Waidacher. *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia.* ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest 2011.

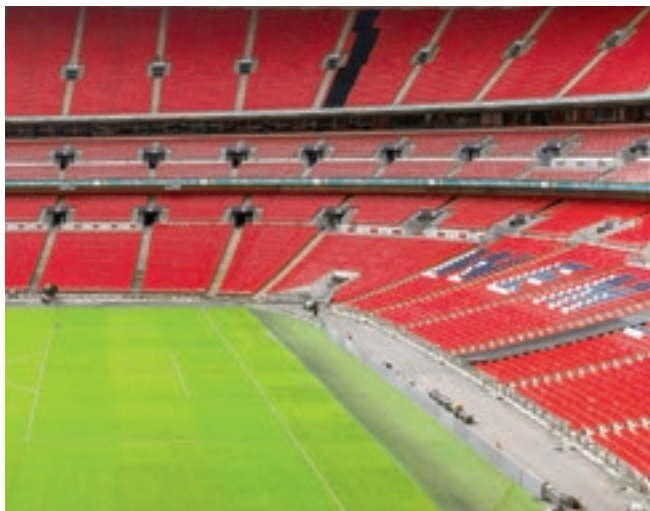
*gombamód
szaporodnak
az újabbnál újabb
másolat típusok*

*mielőbb meg
kell fogalmazni,
milyen esetekben
fogadhatók el azok
a műtárgy-
másolatok, amelyek
például a 3D-s
nyomatókból
kerülnek ki*

*a múzeum
sosem volt a
saját maga által
megfogalmazott
értelmeben a
hiteles, az eredeti,
az „igazi” tárgy
őrzője, mindig is
folytatta a másolás
gyakorlatát.
A másolás pedig
mindig is része
volt az emberi
kultúrának*

a múzeumi programok közben. A kísérleti régészetre, a hagyományörzők mesterségbeli tudásának produktumaira hasonlóan egyre több projekt épül. A fogalmak és a hozzájuk kapcsolódó határok, gyakorlatok tisztázása pedig annál is inkább égető, mert az a legújabb technikai fejlesztések, digitalizációs folyamatok nyomán gombamód szaporodnak az újabbnál újabb másolat típusok. A hologramok, 3D-s modellek áradata miatt mielőbb meg kell fogalmazni, milyen esetekben fogadhatók el azok a műtárgymásolatok, amelyek például a 3D-s nyomtatókból kerülnek ki. Egyre több felől hallhatók olyan hangok, amelyek azt pedzegetik, a múzeumok miért őriznek annyi fizikai tárgyat, hiszen sokkal olcsóbb lenne, ha csak digitális fájlok formájában tárolnák őket. Norvégiában 2015 és 2018 között külön interdiszciplináris kutatócsoport foglalkozott a másolatok kultúráját vizsgálatával.⁸ Nemcsak arra kell választ keresni, hogy a digitális kép- és tárgyakelőző technikák miként alakítják az eredetiséghez való viszonyt, hanem arról is folytak kutatások, mennyire alakul át a múzeumi szakemberek munkája, a látogató szerepe, a tárgy és gyűjtemény helye ennek következtében a társadalomban. Hogy túlléphessenek a meglévő vitákon, új szempontokat, hipotéziseket hoztak be. Ilyen, hogy a múzeum sosem volt a saját maga által megfogalmazott értelemben a hiteles, az eredeti, az „igazi” tárgy őrzője, mindig is folytatta a másolás gyakorlatát. A másolás pedig mindig is része volt az emberi kultúrának, legyen szó tanulásról, fejlődésről, ezért meg kell vizsgálni, hogy a negatív konnotáció miként alakult ki. A kutatócsoport egyik felvetése szerint az „igazi” amúgy is a sokoldalú gyakorlatok sokasága révén, változatos reprezentációkon keresztül mutatkozik meg. A digitalizálásban sincs semmi lényeges újdonság, a múzeumi gyűjtemények kezdettől fogva képlékenyek voltak, az autentikus tárgyak a múzeumi munka eredményeként jöttek létre, nem pedig annak alapjait jelentették. Hogy a kutatás miként járul hozzá a 3D-s műtárgymásolatokhoz való viszonyunk tisztázásához, nehéz eldönteni, de az biztos: a múzeumok és másolatok több száz éves kapcsolatáról hamarosan többet is megtudhatunk.

[8] <http://hf.uio.no/ikos/english/research/projects/a-culture-of-copies/>



A „csupasz” Wembley, ahogyan a stadiontúra résztvevői látják
A szerző felvétele

GRÉCZI EMŐKE

KEGYHELY, BRANDMÚZEUM, VÁROSI SÉTA VARIÁCIÓK STADIONTÚRÁKRA

egyre komolyabb
szakirodalmat
generál, elméleti és
gyakorlati szövegek
sokasága foglalkozik
a sport(ok) kulturális
örökségként való
felfogásával

a szakirodalom
szerint tehát
a történeti múlttal
rendelkező stadion
már nem olyan,
mintha (nem
pszeudo), hanem az,
vagyis museum-like
site, akár egy
parlament épülete,
egy temető vagy
templom

TAz általam megtett első, vezetett stadiontúra során végig arra gondoltam, hogy a program koreográfiája, a résztvevők érzelmi kapcsolódása és bevonódása alapján a helyzet nem sokban különbözik (ha különbözik egyáltalán) egy tárlatvezetéstől vagy egy emlékhely csoportos megtekintésétől. Hamarosan kiderült, hogy a stadionok, sportesemények helyszíneinek muzeológiai szempontú elemzése noha új keletű, de egyre komolyabb szakirodalmat generál, elméleti és gyakorlati szövegek sokasága foglalkozik a sport(ok) kulturális örökségként való felfogásával. Egyre több figyelem követi a világ minden pontján és számos sportágban létező „stadium tour” identitásképző szerepét éppúgy, mint a stadionokban kiépített sportmúzeumok használatát marketingkommunikációs eszközként. A szakirodalom szerint tehát a történeti múlttal rendelkező stadion már *nem olyan, mintha* (nem *pszeudo*), hanem az, vagyis museum-like site, akár egy parlament épülete, egy temető vagy templom. Az alábbiakban három, egymástól nagyon különböző példán keresztül ábrázolom, hogyan kezelhető múzeumként egy stadion, és milyen gyakorlatok alapján válnak a stadionbejárások tárlatvezetéseké. Az első példa a nemzeti kegyhelyként értelmezett, klasszikus értelemben vett „kiállítást” lényegében nem kínáló londoni Wembley Stadium, a második a legnépszerűbb és legsikeresebb hazai futballegyesület, a Ferencvárosi Torna Club egykor Albert Flórián, ma az egyik szponzora nevét viselő, komoly gyűjteményt önálló kiállításként bemutató Groupama Aréna. Végül mind közül a legújabb, tehát történeti hozadékkal nem, de építészeti különlegességgel és egy magángyűjtemény kiállításával rendelkező Puskás Akadémia és Pancho Aréna épületeit és tárlatait mutatom be.

IMa már evidens, hogy a sportra az egyetemes és nemzeti kulturális örökség részeként is tekinthetünk, ennek megfelelően a sportok által generált olyan helyek és intézmények, mint

a „dicsőségek fala”, a sportmúzeum vagy a stadiontúra legalább annyira kulturális helyszín vagy esemény, mint turisztikai program – akár egy múzeum- vagy emlékhely felkeresése –, természetesen gazdasági hozadékkal.¹

¶ Kulturális örökség annyiban, hogy az egyes sportágak szabályai és rituáléi évszázadok, sőt esetenként évezredek örökségei, nevükben, mai, legmodernebb formáikban is hordozzák az eredeti nyomait: az öttusa az ókori olimpiák pentatlon versenyeinek Coubertin báró ötletére feltámasztott változata, de példa lehet a tenisz pontozásának (15, 30, 40) francia (jeu de paume) eredete vagy a darts táblájának szabályos elhelyezésére vonatkozó előírás, amely valaha az angol sörshordó méretei alapján lett meghatározva, és mindez ma is kötelező érvényű a hivatalos versenyeken. És örökség annyiban is, hogy az eredmények egy közösség, egy város vagy egy nemzet dicsőségét szolgálják, bajnokai egy közösség, egy város vagy egy nemzet hősei, idővel történelmi figurái, lásd Hajós Alfréd-tól az Aranycsapaton át az 1956-os Melbourne-i olimpiai döntő „véres” vízilabda-válogatottjáig, Johnny Weismüllertől Jesse Owens-en át O. J. Simpson-ig. És további olyan rituálék kapcsolódnak a sporteseményekhez, amelyek kiemelt szerepet kapnak a stadiontúrák során, ugyanis ezeknek a rituáléknak a gyakorlása, elvégzése jelenti talán a legnagyobb attrakciót a programokon, ilyenkor éri el a bevonódás a csúcspontját – ezekről később részletesen is szólok.

¶ Szintén a kulturális örökség része a stadionépítészet,² számos szokásában és szabályában ugyancsak ókori görög mintákat követ, alakja és méretei a sportágak szabályrendszeréhez igazodtak és fordítva: összefüggésben áll a futballpálya hosszának és szélességének mérete az atlétikai számok hosszával (100 méteres sprint táv, 400 méteres kör), eredetileg ugyanis multifunkcionális, több sportág versenyének lebonyolítására alkalmas pályákat építettek. A lelátók, kiszolgáló épületek egyedisége, a virtuóz építészeti megoldások alkalmazása, a formákkal, színekkel való játék már modern kori jellemző. Különösen a lelátók lefedésével adódik mind több lehetőség a variációra, az egyediségre, a formatervezői fantázia szabadságára – ha már magánál a sportpályánál a rögzített

az eredmények
egy közösség, egy
város vagy egy
nemzet dicsőségét
szolgálják, bajnokai
egy közösség, egy
város vagy egy
nemzet hősei, idővel
történelmi figurái

[1] Gregory Ramshaw: The Construction of Sport Heritage Attractions, *Journal of Tourism Consumption and Practice*, 2011, Vol. 3, No.1. 1–25. Pontus Forslund: “Football is Forever” – the Establishment and Purposes of Football. 2006. disszertáció, Göteborg University, [lásd gu.se/digitalAssets/805/805948_Dissertation_Pontus_Forslund.pdf](http://digitalAssets/805/805948_Dissertation_Pontus_Forslund.pdf).

[2] Stadia: A Design and Development Guide. Geraint John, Rod Sheard and Ben Vickery. 2007. 187–188.

a stadiontúrák fontos része a méretek (befogadóképesség, a tetők és kijelzők méretei stb.), a mobil megoldások, egyedi építészeti elemek hangsúlyozása

az 1984-ben nyílt FC Barcelona Múzeum a nyitás évében még csak alig 20 ezer látogatót fogadott, a következő évben ennek már tízszeresét, ma pedig évente csaknem kétmillióan váltanak jegyet

a klubhűség (mint márkahűség) látogatottságot generál, a túra megtétele és a kiállítás megtekintése pedig a szurkoló identitását, elköteleződését erősíti

szabályrendszere miatt nem. Szélsőséges példája ennek a felcsúti Pancho Aréna, amely Makovecz Imre elképzeléseinek egy továbbgondolt változatában készült el. A stadiontúrák fontos része a méretek (befogadóképesség, a tetők és kijelzők méretei stb.), a mobil megoldások, egyedi építészeti elemek hangsúlyozása, erősítve azt, hogy minden stadion sajátos építészeti jellemzőkkel, technikai sajátosságokkal rendelkezik.

¶ Nem kétséges, hogy a stadiontúrák komoly versenytársai az adott város múzeumainak. Különösen Barcelonában hangsúlyozzák, hogy a Camp Nou stadion (múzeumként, a mérkőzéseken kívül) ma a leglátogatottabb múzeuma a városnak, megelőzve például Picassóét: az 1984-ben nyílt FC Barcelona Múzeum a nyitás évében még csak alig 20 ezer látogatót fogadott, a következő évben ennek már tízszeresét, ma pedig évente csaknem kétmillióan váltanak jegyet, hogy a stadiontúra részeként megtekintsék a csapat 120 éves történetének relikviáit. Spanyolországban mindössze hat múzeum éves látogatószáma éri el az egymilliót, ebből az egyik a barcelonai klubé, amelyet – egy 2015-ös adat szerint – csak a Raina Sofia, a Prado és a Dalí Múzeum előzött meg, a bilbaói Guggenheim és a Thyssen-Bornemisza már nem tudta. Ahogy a Real Madrid múzeuma (a Bernabéu Stadionban) sem, hiszen alig valamivel egymillió alatt maradt.³

¶ A londoni stadiontúrák (elsősorban az Emirates Stadium – Arsenal, a Stamford Bridge – Chelsea és a nemzeti stadion, a Wembley) is komoly riválisai a múzeumoknak, de itt más sportágak „kegyhelyeivel” is számolni kell, mint a Twickenham Stadium túrájával és a benne található World Rugby Museummal vagy a Wimbledon Lawn Tennis Museummal. Emellett jelentős bevételeket hoznak az ajándékboltok, ahol ezek a túrák mindig befejeződnek.

¶ Itt kell kiemelni a klubok brand jellegét, ennél fogva a stadiontúrák és múzeumok sokszor brandmúzeumként (is) működnek: a klubhűség (mint márkahűség) látogatottságot generál, a túra megtétele és a kiállítás megtekintése pedig a szurkoló identitását, elköteleződését erősíti, nem figyelmen kívül hagyva, hogy a futball iránt érdeklődők tömegei nem zárólag annak a klubnak a stadionját járják be, amelyeknek

[3] [marca.com/en/2015/10/15/en/football/barcelona/1444928542.html](https://www.marca.com/en/2015/10/15/en/football/barcelona/1444928542.html).

szurkolnak, hanem – ha a fő rivális csapatét nem is, mert azt mégsem lehet – más csapatok, sportágak vagy nemzetek stadionjait igen. Hiszen az elköteleződésnek vannak rétegei, és, mondjuk, a „Fradi-drukkerség” mellett létezik a sportág vagy (általában) a sportok iránti szimpátia is. Az identitás hangsúlyozása mellett ez egy globálisan értelmezhető tér, ahol bárki minden további nélkül magára ölti más nemzetek klubcsapatainak vagy válogatottjának mezét, szurkol az adott mérkőzésen – pillanatnyi érzelmi indíttatásból – egyik vagy másik csapatnak, ahogy a magyarok tömegei a nyári világbajnokság döntőjekor Horvátországnak. A futballnak ez a globális fel fogása segíti elő, hogy a stadiontúrák tömegeket vonzó turisztikai attrakcióvá lépjenek elő.⁴

¶ Múzeumszakmai szemmel természetesen nem tekinthető minden stadiontúra múzeumnak, az intézmények az adottságaiknak megfelelően alakítják az alkalmanként 50 perctől másfél óráig terjedő programot, így a három példa is érzékelteti, hogy eredeti tárgyak, gyűjtemény(ek) léte vagy hiánya mennyiben határozza meg a vezetés fókuszpontjait.⁵ A (sport)múzeum és gyűjtemény lehetőséget teremt arra is, hogy hordozhatóvá váljon: az év folyamán az országot és a külhoni magyar intézeteket járja az Aranycsapat több tagja hagyatékát (is részben) őrző felcsúti Puskás Intézet kiállítása a „6:3” évfordulójának tiszteletére. A relikviák itt-ott plázákban felállított tárlókban kapnak helyet.

[4] Sean Gammon: *Secular Pilgrimage and Sport Tourism* 3–45. In: *Sport Tourism, Impacts and Issues*. Brent W. Ritchie and Daryl Adair, 2004.

[5] Pamm Kellett: *Sport museums: marketing to engage consumers in sport heritage*. 104–113. In: *Museum Marketing*. Ruth Rentschler, Anne-Marie Hede, 2011.

WEMBLEY STADIUM, LONDON

¶ A látogató bármely oldaláról közelíti is meg a 2007-ben újranyitott nemzeti stadiont, a földön különleges hall of fame-szerű feliratokkal találkozók: emlékezetes labdarúgó-, rugby- és bokszmérkőzésekre, autóversenyekre, koncertekre való utalások olvashatók, és mindez meg is előlegezi, hogy itt nem csupán egy futballpálya, hanem olyan szimbolikus hely következik, amely nem pusztán a drukkerek tömegeit vonzotta és vonzza. Azért is különleges mindez, mert a követeket (Wembley Stones) bárki megvásárolhatja, arra bármit

itt nem csupán egy futballpálya, hanem olyan szimbolikus hely következik, amely nem pusztán a drukkerek tömegeit vonzotta és vonzza

„Wembley Stones“
A szerző felvétele



nemcsak itt
nyerte első és
máig egyetlen
világbajnoki címét
az angol válogatott
1966-ban, de itt
misézett II. János
Pál pápa, énekelt
Pavarotti és Elton
John, itt táncolt
Diana hercegnő
a királyi
páholyban

rávésethet, ami valamilyen itt történt eseményre emlékezteti. Itt ütötte ki Henry Cooper Cassius Clay-t 1963-ban, itt zajlott a Bob Geldof által rendezett Live Aid, a valaha volt legnagyobb jótékonysági koncert, és itt integetett Nelson Mandela 1990-ben, a kiszabadulását üdvözlő koncert őt ünneplő közönségének. És nemcsak itt nyerte első és máig egyetlen világbajnoki címét az angol válogatott 1966-ban, de itt misézett II. János Pál pápa, énekelt Pavarotti és Elton John, itt táncolt Diana hercegnő a királyi páholyban 1985-ben, 2007-ben pedig már az ő emlékére zenéltek a meghívottak.⁶ Mindez hozzátartozik „a Wembley csodájához”, ahogy ez a kitétel többször is felvetődik, az emlékezetes, már nemcsak sport- és kultúrtörténeti, de ma már történelmiként emlegetett események fényképes és mozgóképes emlékei folyamatosan láthatók a gyülekező helyszínén és a vezetés közben a folyosókon.

¶ 1966. július 30-án a Wembley-ben zajlott a labdarúgó-világbajnokság döntője. A rendes játékidőben 2:2-re állt a mérkőzés a házigazda Anglia és Nyugat-Németország között. A hosszabbítás 11. (összességében 101.) percében Geoff Hurst hat hét méterről eltalálta a keresztlécet, onnan pedig a gólvonalra pattant a labda. A világ egyik legjobbjának tartott svájci játékvezető, Gottfried Dienst, miután néhány másodpercet tanácskozott partjelzőjével, a szovjet Tofik Bahramovval, érvényesnek minősítette a találatot, ami az angolok győzelmét jelentette. (Igaz, a felvételeken látható, hogy a labda teljes terjedelmében nem haladt át a gólvonalon, így nem volt szabályos.) Azzal köszönti ma a stadiontúra vezetője az érdeklődőket, hogy nézzenek a fejük fölé: az eredeti keresztléc üvegdobozba helyezve lebeg a tér (amelynek a neve persze Crossbar Reception) fölött, az egyetlen darab, amit megmentettek a régi pályáról, és amelynek az angol nemzeti labdarúgás máig a legnagyobb dicsőségét köszönheti. Innen – kisé felülnézetből – is megtekinthető a sikert kívívó válogatott csapatkapitányáról, Bobby Moore-ról készült, hat méternél magasabb szobor, amelyet a pályaaavatón, 2007-ben adtak át a főbejárat előtti téren. A tárlókban kupák láthatók, a képernyőkön gólösszefoglalók és koncertrészletek pörögnek, megkönnyítve ezzel a várakozást. A fotókkal gazdagon befedett

az egyetlen darab,
amit megmentettek
a régi pályáról, és
amelynek az angol
nemzeti labdarúgás
máig a legnagyobb
dicsőségét
köszönheti

[6] Wembley.
The Official Guide.
ed. Lee Barry.
é. n.



A Crossbar Reception az emlékezetes felső léccel, amely világbajnokká tette Angliát 1966-ban

folyosókon és lépcsőházakon át felfelé vezet az út, amelynek végén a stadion csaknem tetejére, a nézőtér felső részére érünk, innen érzékelhetők az építmény gigantikus méretei és finom eleganciája. Ezt követően folytatódik a túra olyan részeken, amelyek eseményre váltott jeggyel nem megtekinthetők, innentől jönnek a kulisszák, a backstage helyszínek: az öltözők napjaink nemzeti válogatott játékosainak mezeivel, érzékeltetve, kinek hol a szekrénye (igazi selfie-helyszín), a mérkőzésre való felkészülés pontjai, a gyűró- és a bemelegítő szoba, a taktikai megbeszélések helyszínei. A vezetés pontosan végigköveti a játékosok mozgásának útvonalát a parkolótól az öltözőig, a sajtószobától a játékoskijáráig, nem feledkezve meg arról, hogy különböző szintű VIP-várók helyezkednek el az útvonalon, kiemelten a királyi családé, amelynek tagjai és vendégeik rendszeresen – és természetesen – megjelennek a kiemelt eseményeken. A túra résztvevője ezen a ponton végig átélheti a játékosok szerepét: a helyükre ülhet az öltözőben, felülhet a sajtótájékoztató pódiumára, pontosan ugyanazokon a folyosókon megy végig, ahol a sportoló a mérkőzés előtt és után. A játékoskijárához érve egy képernyőn látható, ahogy ugyanezen a ponton az angol futball kortárs sztárjai várnak a játékvezetőkre, hogy elkezdődjön a bevonulás. A túra vezetője két sorba sorakoztatja a résztvevőket, ahogyan a csapatok várakoznak, önkéntes alapon kiválaszt két csapatkapitányt a sorok elejére (ottlétemkor egy német és egy horvát turista volt a szerencsés), a hangszórókból egyre erősebben szól a közönség moraja, majd elindulnak a sorok a kijárón át a pálya felé – ahonnan még brutálisabban érzékelhető a 90 ezer nézőt befogadó stadion irdatlan mérete. A feszültséget a kispadon készített selfie-ekkel lehet oldani, majd következik az angol foci legnagyobb éves eseményének rekonstrukciója, amennyire az üres lelátók között ez lehetséges: 107 lépcső vezet fel a királyi páholyhoz, ahol az uralkodó család egyik képviselője (mostanában Vilmos herceg) átadja a súlyos FA (Football Association) –kupát a kupadöntő győztes csapata kapitányának. Ezt a lépcsősort a nyertes és a vesztes csapat tagjai is megmászák, ahogy a túra résztvevői is, hogy átvegyék a kupa tökéletes másolatát a túravezetőtől – ezen a ponton nem készülhet

a túra résztvevője ezen a ponton végig átélheti a játékosok szerepét: a helyükre ülhet az öltözőben, felülhet a sajtótájékoztató pódiumára, pontosan ugyanazokon a folyosókon megy végig, ahol a sportoló a mérkőzés előtt és után

107 lépcső vezet fel a királyi páholyhoz, ahol az uralkodó család egyik képviselője (mostanában Vilmos herceg) átadja a súlyos FA (Football Association) –kupát a kupadöntő győztes csapata kapitányának

saját fotó, csak a kirendelt fotósé, amit a túra végén az ajándékboltban lehet megvásárolni, nem kötelezően. Oda újabb, fotókkal borított folyosókon (rajta David Beckhamtól Michael Jacksonig) vezet az út, hogy válogatni lehessen az FA-kupa különböző méretű másolatai, futballtörténeti könyvek, öltözetek és ajándéktárgyak hihetetlen bőségéből.

¶ Klasszikus kiállításként csak a néhány vitrinben elhelyezett kupák és díjak válogatása értékelhető (köztük jelzésértékűen egy emlék a nekik kevésbé dicsőséges, így nem is különösebben hangsúlyozott 6:3-ról), hiszen a hatemeletes – és nagyobb területén egyébként labdarúgó „csodák palotájaként” működő – National Football Museum Manchesterben található.

GROUPAMA ARÉNA, BUDAPEST

¶ Magyarországon sem előzmény nélküli, hogy egy sportlétesítmény a szponzora nevét viseli (sőt maguk a csapatok is, lásd Videoton – ma MOL Vidi, Rába ETO stb.), de hogy két brand (egy egyesület és egy sporttól független cég) ennyire komoly léptékű gazdasági együttműködést kössön, az elsőként a Ferencváros 2014-ben megnyitott stadionjával fordult elő, ugyanis a biztosítótársaság súlyos milliárdokért hét évre megvette a lehetőséget, hogy a pálya a nevét viselje – és még nyilván néhány egyéb szolgáltatást. (Egy másik biztosítótársaság nevét viseli ma a Bayern München és a Juventus stadionja, tehát nem hazai sajátosság ez a fajta üzlet.) Nem szükséges céges iratokban kotorászni ahhoz, hogy lássuk, a nem a legnagyobb múltú, de kétségtelenül a legnépszerűbb magyar sportklub stadionja elsősorban rendezvényközpont, vélhetően hatalmas bevételeket produkálva, és ebből a labdarúgásé magáé tán a legkevesebb. A stadiontúra során kiemelt hangsúlyt kapnak a létesítmény más célú hasznosításának sikerei (évente több rendezvénynek ad helyet, mint ahány nap van a naptárban), a multinacionális cégek fogadásától az esküvőig és a halotti torig (!), nem beszélve az évekre tíz- és százmillióért bérbe adott VIP-boxokról, ahol a bérlő annak lehetőségét vásárolja meg, hogy barátaival és vendégeivel, luxus

*a legnépszerűbb
magyar sportklub
stadionja
elsősorban
rendezvényközpont*

*évente több
rendezvénynek
ad helyet, mint
ahány nap van a
napárban,
a multinacionális
cégek fogadásától
az esküvőig és
a halotti torig (!)*



A Groupama Aréna folyosója, ahonnan a játékosok öltözői nyílnak
A szerző felvétele

a S. A. M. O.
tervezőiroda
a belső terekben
ipari hangulatot
teremtett,
visszatérő elem
(a falak, üvegek
mintázatában)
a futball-labdákat
burkoló
öt- és hatszögek
megidézése

catering igénybevételével tekintse meg az FTC és – a lebontott Népstadion, majd Puskás Stadion helyén épülő nemzeti aréna átadásáig – a válogatott mérkőzéseit. A S. A. M. O. tervezőiroda a belső terekben ipari hangulatot teremtett, visszatérő elem (a falak, üvegek mintázatában) a futball-labdákat burkoló öt- és hatszögek megidézése. A stadiontúra az új stadionnal egykorú Albert Flórián-szobor (Kligl Sándor alkotása, amely az egyetlen magyar aranylabdást jellegzetes tartásában, csípőre tett kézzel ábrázolja) mögül, a Múzeum feliratú bejárat mögött indul, azonnal néhány emelettel feljebb, a Ferencváros történetének nagyjairól elnevezett VIP- (Sky)-boxok megtekintésével, majd a sajtó működésének helyszínével (sajtópáholy, a sajtótájékoztatók terme, sajtószobák stb.) folytatódtnak. Ez a magaslati nézőpont ismét megfelelő helyszín a teljes tér és az építészeti sajátosságok felméréséhez. Ezt követően lenn, a labdarúgók útjának követése következik, ahonnan a buszból kiszállva megközelítik az öltözőket, felkészülnek a mérkőzésre, majd elindulnak a játékoskijáró felé. Ez a koreográfia nem különbözik a Wembley-ben tapasztaltaktól, és ahogy majd látjuk, a Pancho Aréna vezetése is ezt az útvonalat követi. A folyosókon elhelyezett fotók és nevek mintegy illusztrációként szolgálnak, nehogy elfelejtsük, hogy az FTC stadionjában járunk, emellett viszont meglepően kevés az erre utaló, a „fradista” identitást erősítő elem, különösképpen a felső emeleteken.

meglepően kevés
az erre utaló,
a „fradista”
identitást
erősítő elem,
különösképpen
a felső emeleteken

¶ A játékoskijárón kísértálva a pályaszintről tekinthető meg a hazai viszonylatban hatalmas méretű és valóban igényesen megtervezett (a The Stadium Business Award első díját is elnyerő) stadion, és itt derül ki, hogy csak látszólag véletlenszerű a nézőtér a sötét- és világoszöld székek elhelyezése, valójában „optikai tuning”, ugyanis ha nincs tele a nézőtér, a jegyvásárlók általában az alsóbb (jellemzően világosabb) sorokat foglalják el, a sötétebb felsők viszont olyan látványt nyújtanak, mintha többen lennének a nézőtér. (Legalább ennyire tanulságos a játékoskijárót meghosszabbító sátor-szerű építmény funkciója, hogy megvédje a sportolókat, bírókat, edzőket a fölötte lévő nézőtérrel történő esetleges dobálástól, köpködéstől.) A kispadok kipróbálása után következik

csak látszólag
véletlenszerű
a nézőtér a sötét-
és világoszöld
székek elhelyezése,
valójában „optikai
tuning”

A „csupasz” Groupama Aréna





a mindezekről teljesen elszigetelt és önállóan is megtekinthető Fradi Múzeum, amely minden tekintetben megfelel az ICOM vonatkozó előírásainak, és évek óta az egyik legnépszerűbb célpontja a Múzeumok Éjszakájának.

*Nagy Béla,
a Mátyás Pince
egykori pincére, aki
saját magán-
gyűjteményének
szisztematikus
bővítésével
létrehozta az egyik
legnagyobb
hazai sport-
gyűjteményt és
sportmúzeumot*

¶ Itt kell megemlékezni a klub történetének éppoly emblemikus alakjáról, mint amilyen némely bajnok volt, Schlosser Imre, dr. Sárosi György vagy Dalnoki Jenő. Ő Nagy Béla, a Mátyás Pince egykori pincére, aki saját magángyűjteményének szisztematikus bővítésével létrehozta az egyik legnagyobb hazai sportgyűjteményt és sportmúzeumot. 1967 és 1970 között még társadalmi munkában gyűjtötte a klub történetének adatait és tárgyi emlékeit, majd az 1969-es jubileumi (70 éves) kiállítást követően a klub főállású „krónikása” lett, a gyűjteményt pedig a dolgozószobájában építette tovább. Évente több, általa írt kötet (füzet) emlékezett az egyesület dicsőségére, 1985-ben pedig az akkori, ugyancsak e helyütt állt (de 90 fokkal elfordítva a mostanihoz képest) stadion székházában létrehozta az első nyilvános Fradi Futballmúzeumot. 2006-ban hunyt el, az Albert Stadion lebontását és az új aréna felépítését már nem érte meg, ahogy azt sem, hogy az alapítást követő 30. évben, 2015-ben a gyűjtemény hivatalosan is megkapta a múzeumi státust és ezzel együtt megállapodást kötött Budapest Főváros Levéltárával a további kutatások ösztönzésére, hiszen „az egyesület története nélkül nem lehet megismerni Budapest múltját sem”.⁷ Nagy Béla emlékét és nevét a múzeum bejáratánál egy tábla, valamint a kiállítás egy tere őrzi.

¶ A kiállítás két részből áll: egy labirintusszerű, a megértést infografikával segítő idővonalaszerű rendszer, amely az alapítástól máig tekinti át az egyesület történetét, rengeteg magyarázószöveggel és fotóreprodukcióval. (A folyosók ma már túl szűknek bizonyulnak, így hamarosan ezt a részt elbontják, és egy másik, tágasabb, átgondoltabb tér fogja váltani.) A tárlat második részében a relikviák, tárgyi emlékek sorakoznak különböző tematika alapján (Kincsestár néven): külföldi kupák, egy-egy játékos hagyatéka stb. A legbizarrabb kiállított tárgy minden bizonnyal egy apró kitömött majom, amelyet (természetesen még élve) a deportáltak százait mentő és emiatt a nyilasok által 1945 februárjában kivégzett Tóth Potya István

a legbizarrabb kiállított tárgy minden bizonnyal egy apró kitömött majom

[7] fradimuzeum.hu/hirek/HivatalosanismuzeumlettaFradiMuzeum.html.



Emeleti folyosó a Groupama Arénában, a régi labdarúgókról elnevezett boksok bejáratával
A szerző felvétele



Az idővonal egy részlete a Fradi Múzeumban
A szerző felvétele

hozott haza a csapat uruguayi turnéjáról 1929-ben, ajándékkul családjának. A leszármazottak megőrizték az állat tartósított tetemét, és a múzeum rendelkezésére bocsátották.

¶ A relikviák egy része ajándékozással került a múzeumba, egy részüket az örökösök letétként helyezték el itt. Külön szobában rekonstruálták azt az irodát, ahol dr. Springer Ferenc aláírta az egyesület alapító okiratát (az örökösök jóvoltából az eredeti íróasztal is látható), és ugyancsak egy külön teremben őrzik a legfontosabb trófeákat, köztük Albert aranylabdáját és Nyilasi Tibor ezüstcipőjét, az 1965-ös Vásárvárosok Kupáját (a mai Európa Liga elődjét), amelyet a döntőben a Juventus legyőzésével hódított el az FTC. A stilizált nézőtér a kettővel korábbi pálya fa lelátójának rekonstrukciójával és a legendás „Kalap”, a Fradi-gólok után a lelátón a kosarából fruttit szóró árus panoptikumszerű figurájával vetítésekre és előadásokra alkalmas teret alkot. A vezetést a múzeumban nyugdíjas önkéntes tartja, aki kérésre a legkorábbi összeállításokat is egy szuszra felsorolja.

*külön teremben
őrzik a legfontosabb
trófeákat,
köztük Albert
aranylabdáját
és Nyilasi Tibor
ezüstcipőjét*

¶ Igazi brandmúzeum és igazi identitást erősítő kiállítás ez, gazdagságával és a kiállítás területével, részletességével egyedülálló a hazai, egyetlen egyesülethez köthető sportgyűjtemények között. Idősebbeknek alkalmas az emlékezésre, fiatalabbaknak a bevonódásra, és míg az előbbieket az Albert Stadionban még a játékoskijáró mellett állt Springer-szobor ma a főbejárat előtt tornyosuló alakját nézik párás tekintettel, az utóbbiaknak talán már a jegypénztárak előtt felállított, egy futball-labdával elrepülni vágyó Fradi Sas (Szőke Gábor Miklós alkotása) jelképezi a csapatot. Az elegáns ajándékboltban az evidens ajándéktárgyak mellett még olyan, kifejezetten a stadion számára tervezett villanykapcsolóból is lehet vásárolni, amelyet az öltözőben kapcsolgatnak a játékosok.

PUSKÁS AKADÉMIA ÉS PANCHO ARÉNA, FELCSÚT

¶ Nincs könnyű dolga a Puskás Akadémiának, a történet hiányát kell feledtetni, és ez ebben az esetben nemcsak azt jelenti, hogy nincsenek hősei az egyesület múltjának, ennél fogva

relikviái sincsenek, hanem maga a hely sem rendelkezik történettel, emlékekkel, emlékezetes eseményekkel. Ebből kell felépíteni egy tartalmas stadiontúrát.

¶ A hangsúly így azonnal áttevődik a sportkomplexum (hiszen itt nem egyetlen stadionról van szó) építészeti különlegességére és a rekordsebességgel gyarapodó, az akadémián belül működő Puskás Intézet gyűjteményére. A vezetés a komplexum kertjében kezdődik, az akadémia épületeit ugyanis még valóban Makovecz Imre tervezte a maga sajátos, organikus stílusában. A terület nagy részét nemrég még erdő borította, kivéve az eredeti (falusi, tehát különösebb nézőtér és klubház nélküli) pálya környezetét és a ma az akadémia campusaként hasznosított Kozma-kúriát. Az U alakú épület udvarát Makovecz Imre befedte, a belsőépítészeti megoldások (stilizált virágok, madarak) szintén az ő elképzelései szerint készültek, és egy katedrális belsejét idézik, ami a campus közösségi részeként működő térben, pingpongasztallal és egyéb játékeszközökkel különös látványt mutat. A kúria egyes részletei (például a borospince és a szocializmust varrodaként átvészelő kápolna) megmaradtak, ezek ma előadótermek, a névadó Puskás fotóinak hatalmasra felnagyított reprodukcióival díszítve. A stadiontúra nem is itt, hanem az udvaron, az ugyancsak Makovecz által tervezett (és Dobrosi Tamás által véglegesített), halat, sárkányt szimbolizáló, pikelyes tetővel lefedett kiszolgáló és orvosi épületek megtekintésével kezdődik, majd az akadémia előbb említett épületében folytatódik, Domonkos Béla 2014-ben avatott egész alakos Puskás-szobrára vetett pillantások után. (Boros Péter ugyanekkor készült Makovecz-büsztyje ugyancsak a kertben látható.) A vezetés fókusza az akadémia felépítésének és működésének részletes ismertetése, a „Puskás körút” nevet viselő, sajátos városi séta lényegében ennek a működésnek az illusztrációja.

¶ A Pancho Aréna (munkacímén Aranycsapat stadion) első vázlatait még ugyancsak Makovecz készítette, ám mivel ez két évvel későbbi, mint az akadémia többi épülete, Dobrosi mind több részt vállalt a tervek kidolgozásában. Ettől függetlenül a kommunikáció Makovecz-épületeknek nevezi ezeket, bár

az U alakú épület udvarát Makovecz Imre befedte, a belsőépítészeti megoldások (stilizált virágok, madarak) szintén az ő elképzelései szerint készültek, és egy katedrális belsejét idézik, ami a campus közösségi részeként működő térben, pingpongasztallal és egyéb játékeszközökkel különös látványt mutat



A felcsúti Puskás Akadémia campusa, az egykori Kozma-kúria udvarának beépítése Makovecz Imre tervei alapján
A szerző felvétele

A Puskás Akadémia kiszolgáló épületeinek egyike, Makovecz Imre, majd Dobrossi Tamás terve
A szerző felvétele





Átrium a Pancho Arénában, Puskás Ferenc egyik melegtűzfelsőjével
A szerző felvétele





Részlet a Puskás-hagyatékek kiállításából, a Pancho Aréna emeletén
A szerző felvétele







Puskás-mez az Aranycsapat tagjainak mellszobraival
A szerző felvétele

nem biztos, hogy az idelátogató futballszurkolók számára ez nagyobb értékkel bír, mintha Dobrosi nevén futnának. (Talán kijelenthetjük, hogy nem PFLA-szurkolók, hanem megrögzött stadiontúrázók alkotják a látogatók zömét, akik a fővárosból bő fél óra alatt elérik a minden tekintetben egyedi épületegyüttest.)

a stadion (és az akadémia) minden tere templom-, sőt katedrálisszerű, és hogy ilyen lesz, az a tervező kiválasztásának pillanatában eldőlt

- ¶ A stadionban a vezetés itt is felülről halad lefelé, a VIP-boxok és az aréna felső nézőpontból való megtekintésével. A betonpala-rézlemez konstrukció ilyen méretben valóban ámulatba ejtő, és ennél csak a belső, átriumszerű, héjas tetőszerkezettel fedett terek meglepőbbek, főleg hogy mindegyikben lebeg egy-egy Puskás-mez. A fehér 10-es mez terében az Aranycsapat tagjainak mellszobrai sorakoznak. A stadion (és az akadémia) minden tere templom-, sőt katedrálisszerű, és hogy ilyen lesz, az a tervező kiválasztásának pillanatában eldőlt. Némely teremben vitrinek állnak, benne a Puskás-hagyaték magyar vonatkozású, Felcsútra került darabjaiból összeállított válogatással, amely tárgyak ezzel együtt az Aranycsapat és a magyar futballtörténet ereklyéi. A túra során nem lehet elég időt tölteni a dokumentumok, tárgyak, érmek, írott anyagok alapos áttekintésével, de ez a tárlatvezetések során végül is természetes.
- ¶ A túra backstage része itt is a szokásos koreográfia szerint zajlik, azzal a különbséggel, hogy itt a hall of fame legfeljebb a jelen néhány, a válogatottba már meghívott játékos életnagyságú fotóját, illetve Puskás Ferenc különböző világnagyságokkal közös fényképeit jelenti. Egyébként pedig van egy terem, ahol az akadémia valaha volt összes hallgatójának és edzőjének fényképe megtekinthető időrendi sorrendben – itt legfeljebb tíz évről beszélünk.
- ¶ A túra annak ellenére (vagy amellet) igazodik a nemzetközi gyakorlatokhoz, hogy a hely adottságai meglehetősen sajátosak. Annyiban viszont mindenképpen különbözik, hogy a vezetéskövetően a látogató szabadon és egyedileg megtekintheti az akadémia füves és műfüves gyakorlópályáit az aréna mellett és mögött, sétálhat az intézmény kertjében. Ezt a szabadságot kétségkívül semmilyen más stadiontúra nem engedi meg a látogatóinak.

kutatás



Red Star Line Museum, Antwerpen

az elmúlt bő évtizedben egyre-másra létesültek úgynevezett „migrációs múzeumok”, amelyeknek két fő típusa ismert a vándorlás természetéből adódóan: a kivándorlással foglalkozó, illetve a bevándorlás kérdéseire összpontosító intézmények

A kortárs múzeumok, kiállítások egyik újabb jellegzetessége, hogy előtérbe került a nemzetközi migráció jelensége. A tematikus történeti, művészeti, néprajzi kiállítások mellett az elmúlt bő évtizedben egyre-másra létesültek úgynevezett „migrációs múzeumok”, amelyeknek két fő típusa ismert a vándorlás természetéből adódóan: a kivándorlással foglalkozó, illetve a bevándorlás kérdéseire összpontosító intézmények. Utóbbiak a nagy bevándorlóországokban jöttek létre, az Egyesült Államokban, Kanadában, Ausztráliában, Brazíliában, Argentínában. Mára Európában is megjelentek az ilyen témájú múzeumi kiállítások, valamint a bevándorlók, menekültek felé nyitó, a társadalmi integrációt segítő programok, s több országban – Franciaország, Olaszország, Skandinávia, Németország stb. – önálló bevándorlási tudományos és múzeumi központok formálódtak. Ezzel párhuzamosan és 150-200 éves történeti múlt alapján Európa-szerte új kivándorlástörténeti kiállítások és múzeumok jöttek létre, a régebbiek pedig többnyire újraértelmezték feladatukat.

a tengeri utazás körülményeit, megpróbáltatásait tesszik átélhető múzeumi élménnyé

- Az európai országok lakói tengerentúli kivándorlásának történetét elsősorban a tengeri kikötőkben létesített múzeumok tudják látványos módon bemutatni. Az autentikus helyszín, ahol a kikötő felújított, rekonstruált egykori épületei biztosítják a bemutatás kereteit, elsősorban a tengeri utazás körülményeit, megpróbáltatásait tesszik átélhető múzeumi élménnyé. Ilyen Cork város kikötőjében az írországi éhínséget követő nagy kivándorlás drámájának emléket állító Cobh Heritage Center. Száz év alatt csak innen két és fél millió ír hagyta el szülőföldjét. Az Amerikában otthonra lelő ír telepesek egykori életmódját az ulsteri szabadtéri múzeum dolgozza fel az American Folk Park nevű részében. A szintén jelentős olasz kivándorlásnak Genovában a Galata Tengerészeti Múzeum szentelt nagy állandó kiállítást, melyet 2011-ben nyitottak meg. Ennek egy része az Olaszországba irányuló újabb bevándorlást taglalja. A normandiai Cherbourgban az impozáns tengeri múzeum, tudományos és szabadidős központ – Cité de la Mer – keretében 2012-ben hoztak létre önálló kivándorlástörténeti kiállítást. Ez a Titanic itteni kikötésének emlékét idézi (a kontinensen itt vette fel a hajó az utolsó utasait), de tágabb megközelítésben a kivándorlás egészét bemutatják.
- Valamivel korábban létesült a két nagy német kikötőváros, Hamburg és Bremerhaven kivándorlástörténeti múzeuma, amelyek ösztönzőleg is hatottak

Az európai országok lakói tengerentúli kivándorlásának történetét elsősorban a tengeri kikötőkben létesített múzeumok tudják látványos módon bemutatni.

a hangsúly a személyes élettörténetekre, vagyis a kivándorlás, beilleszkedés egyéni tapasztalataira, a küzdelmekre, a sikerekre kerül

a témának szentelt más múzeumok, kiállítások életre keltésére. Főként a bremerhaveni kikötőben kialakított, nagyszabású Deutsches Auswanderer Haust kell megemlíteni, amely Németországnak, de Európának is a legjelentősebb ilyen intézménye. A 2005-ben megnyitott múzeum egyike a legkorszerűbb és leglátványosabb európai múzeumoknak. A közönség körében is rendkívül népszerű, 2007-ben elnyerte Az év európai múzeuma díjat (European Museum of the Year). A kezdeti koncepció idővel kibővült, így állandó kiállítása ma már két egyenrangú részből áll: a németországi ki- és bevándorlás történetét egyaránt bemutatja. Olyan korhű rekonstrukciók teszik látványossá a kivándorlás, a tengeri utazás, a beilleszkedés tapasztalatainak bemutatását, mint egy kivándorlóhajó, az Ellis Island-i fogadóállomás, a New York-i központi pályaudvar nagycsarnoka vagy németországi bevándorlók üzletei. A hangsúly a személyes élettörténetekre, vagyis a kivándorlás, beilleszkedés egyéni tapasztalataira, a küzdelmekre, a sikerekre kerül. A migrációt meghatározó nagyobb összefüggéseket, strukturális okokat elsősorban azzal érzékeltetik, hogy a német kivándorlást az általános európai, sőt interkontinentális népességmozgás részeként kezelik. Ezt az is megerősíti, hogy egyedül Bremerhavenből több mint hétmillió kivándorló hagyta el Európát az 1852-t követő száz évben. A németországi bevándorlásnak szentelt egység 2012-ben nyílt meg, ez kifejezi az újabb általános európai felfogást, mely szerint a 18–20. századi kivándorlást és az Európába irányuló 20. századi és mai bevándorlást egységes keretben vizsgálják, s a migrációs kutatások, kiállítások a transznacionális folyamatok, a társadalmi integráció és az interkulturalizmus kérdéseit állítják előtérbe.

- ¶ A bevándorlás felé az olyan régebbi migrációs intézmények is nyitottak az utóbbi években, mint az 1986-ban létesült norvég emigrációs központ Stavangerben, mely egyben genealógiai központ is. A torinói Center Altreitalie szintén az olasz(országi) migráció minden irányát tanulmányozó intézetté alakult 2005-ben.
- ¶ Hamburgban 2007-ben nyílt meg a BallinStadt Múzeum, melynek az egykori kivándorlóhajókat kibocsátó Veddel szigeten a háborúban elpusztult, újraépített központi várócsarnok és kiszolgáló épületek adnak otthont. A múzeum látványos, élményközpontú kiállítása a Hamburgból Észak- és Dél-Amerika felé irányuló német – s részben európai – kivándorlás történetét mutatja be.

a közönségnek itt is lehetősége van család történeti adatok kutatására

A Hamburgból induló hajók szerencsésen megőrzött utaslistái s más források alapján a közönségnek itt is lehetősége van családtörténeti adatok kutatására. Hamburgban a várostörténeti múzeum is foglalkozik a német kivándorlással, valamint a nemzetközi kivándorlást bonyolító hajózási társaságok tevékenységével. Itt a bemutatás helyszíne egy hagyományos városi múzeumépület, ahol értelemszerűen nem lehetett támaszkodni a tengerparti, kikötői környezet adottságaira. Részben ebből adódik, hogy ez a kiállítás visszafogottabb bemutatási módot követ.

a legendás belga hajótársaságról, a Red Star Line-ről elnevezett múzeum az egykori kikötőben idézi meg a társaság által szállított több mint kétfélmillió európai kivándorló emlékét

¶ Antwerpenben 2013 szeptemberében nyílt meg a két német kikötői múzeumhoz hasonló intézmény. A legendás belga hajótársaságról, a Red Star Line-ről elnevezett múzeum az egykori kikötőben idézi meg a társaság által szállított több mint kétfélmillió európai kivándorló emlékét. Az egykori utasok „nyomaiba” lépő mai látogatót az interaktív, látványcentrikus bemutató a nagy exodus emberi oldalával igyekszik megismertetni.

¶ Az európai kivándorlás legújabb múzeuma 2015 májusában nyílt meg a lengyelországi Gdyniában. A szintén a kikötőben létesült Lengyel Kivándorlási Múzeum az 1830 és 1989 közötti lengyel kivándorlási hullámokat és a világban szétszóródott lengyelek – Polónia – főbb közösségeit mutatja be. Fő attrakciója a legendás lengyel óceánjáró, a Bátor 1:50 méretarányú makettje, mely jelenleg a világ legnagyobb – több tonnás – hajómodellje. Ez a helyszínen szolgáló kikötő, a felújított, átalakított tengerparti épületkomplexum már eddig is nagy közönségérdeklődést váltott ki. (Bár nem olyan könnyű rátalálni.)

¶ Az említett új múzeumok, kiállítások a migráció, vagyis a ki- és bevándorlás kérdését veszik alapul, s kevésbé a vándorlás nyomán létrejött diaszpórákat. Ilyen az említett olasz és a két német kikötői múzeum kiállítása, bár mindháromban figyelmet fordítanak az olasz, illetve a német telepek kialakulására az amerikai kontinensen vagy Ausztráliában.

¶ Diaszpóramúzeum – mint olyan – alig létezik. Úgy tűnik, az erős kivándorlási hangsúly ellenére, a többi hasonló megoldáshoz képest az új lengyel múzeum tekinthető leginkább „diaszpóra jellegű” múzeumnak, mert ez az elvándorlás és az idegenben létrejött lengyel közösségek alakulását egyaránt hangsúlyosan kezeli. A nyugat- és észak-európai múzeumokhoz képest itt abból a szempontból

Hamburgban 2007-ben nyílt meg a BallinStadt Múzeum, melynek az egykori kivándorlóhajókat kibocsátó Veddel szigeten a háborúban elpusztult, újraépített központi várócsarnok és kiszolgáló épületek adnak otthont.

Kép a hamburgi Ballinstadt Museum kiállításáról





is változik a bemutatás tematikája és jellege, hogy a térségben a migráció 1945 után messzemenően átítatódott politikai motivációkkal. S itt most *nem* a jelen viszonyairól van szó.

*a kelet-európai
menekültkérdés
korszakait
mindmáig
kevésbé kutatták,
nem úgy, mint a
nagy gazdasági
kivándorlást*

¶ A volt szovjet blokk országainak 1945 utáni kivándorlási hullámainak, a kelet-európai menekültkérdés korszakait mindmáig kevésbé kutatták, nem úgy, mint a nagy gazdasági kivándorlást. Igaz ez Lengyelországra, Horvátországra, Szlovéniára és Litvániára is, ahol évtizedek óta intézményes keretek között folytak s folynak az elvándorlással, migrációval és a külföldi diaszpóra-közösségekkel kapcsolatos kutatások. Mindebből még viszonylag kevés kiállítás született. A migráció még történetileg sem feldolgozott a térség múzeumaiban. Kivételként említhető a Varsói Történeti Múzeum néhány éve rendezett kiállítása, amelyet a londoni lengyel emigráns kormány ötvenéves történetének szenteltek vagy az önálló Szlovénia elismeréséért folytatott szlovén emigrációs kampányt feldolgozó tárlat Ljubljanában (2011). A Kaunasban 2004-től működő Litván Emigrációs Intézet folyamatosan készít emigrációs témájú kisebb kiállításokat, de a legjelentősebb litván kivándorlási periódus, az 1945 utáni menekülttáborokból az Egyesült Államokba befogadott menekültek történetét nem itt, hanem a chicagói Balzekas Litván Múzeumban rendezték meg 2014-ben. Az egykori kissé poros és belterjes – jellegzetesen emigráns lelkületű – chicagói litván múzeum ezzel a vállalkozással alighanem megtalálta ma érvényes szerepét. Hasonlóképpen az 1945 utáni ukrán menekültekről a Manhattanben lévő New York-i Ukrán Múzeum, illetve korábban a kanadai testvérintézet rendezett kiállítást. A gdyniai Lengyel Kivándorlási Múzeum ebből a szempontból is elsőként vállalkozott arra, hogy a kényszerszermigráció, a politikai emigráció és az államszocializmus korszakában tömegesen útra kelő lengyel munkavállalók, kivándorlók történetét is szerepelteti állandó kiállításán. Ezt részben a megfelelő kutatói-kutatási háttér tette lehetővé, részben az a koncepcionális elhatározás, hogy a múzeum minden lengyel migrációs jelenségre kiterjeszti figyelmét. Elvileg nincs kizárás: mindenki, aki valamilyen okból elment, okkal tette, motivációit, tetteit meg kell érteni. Így minden kivándorlási vagy menekülthullám egyaránt kutatásra érdemes, nem csak az, ami adott pillanatban „szimpatikus”, mert a jelenkor bizonyos eszméinek előzményeként fogható fel. Arról egyelőre nincs információ, hogy a lengyel múzeum az általános európai gyakorlat mintájára feladatának tekinti-e a lengyelországi bevándorlás tanulmányozását s majdani bemutatását is.

*a gdyniai Lengyel
Kivándorlási
Múzeum ebből
a szempontból
is elsőként
vállalkozott
arra, hogy a
kényszerszermigráció,
a politikai
emigráció és az
államszocializmus
korszakában
tömegesen útra
kelő lengyel
munkavállalók,
kivándorlók
történetét is
szerepelteti állandó
kiállításán*

(A fenti írást egy, a szerzőnek a magyar diaszpóra kulturális örökségével foglalkozó, lapunkban publikálásra szánt sorozata bevezetőjeként közöljük.)



Deutsches Auswanderer Haus, Bremerhaven



Endre Béla (1870–1928): *Önarckép*
Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum

SZABÓ VERONIKA

[1] Juhász Gyula: „BENNE A RÓNA DALOLT”¹

Endre Bélának
sírjára című
verséből.

ENDRE BÉLA HALÁLÁNAK KILENCVENEDIK ÉVFORDULÓJÁRA

[2] Többek között
László Emőke,
Ambrus Tibor,
Dömötör János,
Tóth Károly és Nátly
Róbert.

TMindannyian, akik eddig foglalkoztak Endre Béla művészetével,² rávilágítottak arra a hiányra, amely a festő művészetének írásos és képi reprezentálását egyaránt érinti. E tanulmány célja annak a művészettörténeti megszokásnak az újraértelmezése, amely Endre Bélát rendszerint Tornyai János árnyékába kívánja helyezni. Okot ad még az írásra a művész halálának kilencvenedik évfordulója is. Nem képeire helyeződik a hangsúly, hanem annak a személyiségnek az elemzésére és bemutatására, aki ezeket a műveket létrehozta. Élete és pályája nemcsak festményein keresztül vagy a róla szóló tanulmányokból ismerhető meg, hanem a kiterjedt levelezéséből is, melyben – többek között – olyan nevek szerepelnek, mint Tornyai János, Ybl Ervin, Espersit János, Barcsay Jenő, Szász Géza, Rudnay Gyula, Pásztor János, Kiss Lajos és Móricz Zsigmond; családjából feleségével, édesapjával, nagynénjével és Sára lányával folytatott levelezése is ránk maradt.³

[3] Hagyatékának
egy nagyobb része
a Magyar Nemzeti
Galéria Adattári
gyűjteményét
gyarapítja. A levelek
nagy részét eredeti
formájában,
néhányan gépelt
változatát őrzik
a múzeum.

I Endre Béla 1870. november 19-én született gazdag polgári család egyetlen gyermekeként a szegedi Fekete Házban (Mayer-kúria), amelyet 1857-ben Kovács János építész tervezett. Édesapja mérnök volt az Ármentesítő Társulatnál, fia gyakran elkísérte a Tisza-vidékre. Az elemi iskolát Hódmezővásárhelyen kezdte, több helyen végzett tanulmányai és érettségije után beiratkozott a budapesti Műegyetemre. Apja ambíciója vitte Endre Bélát 1892-ben mérnöki pályára, ahol két év alatt hamar megmutatkozott művészi tehetsége rajzaiban és karikatúráiban. Zsebők János diáktársa és más barátai ösztönzésére, majd végül édesapja beleegyezésével otthagyta az egyetemet, és elindult a festői pályán. Tanulóéveit egyéves római útja gazdagította 1895-ben, ahol az Accademia di Raffaello Sanzio tanulója volt.⁴

[4] MNG Adattár
Endre Béla-hagyaték
20019/1978/311;
Hernády Gyula:
Endre Béla, in:
Művészet, 1962. X.
III. évf. 10. sz. Az
Akadémián Vetró
Sándorral dolgozott
együtt, tanáruk
Bompiani volt.

I Endre Béla már római utazása után is több ízben ellátogatott a Tisza-parti füzesekhez festeni, ekkor ragadta meg a táj szépsége és annak gondolata, hogy itt bontakoztassa ki művészetét. Legtöbbször otthon, nyaranta Mártélyon tartózkodott. 1898 januárjában – az akkor már nagyon beteg édesapjával – még egy rövidebb olaszországi utazást tett üdülés céljából, ahol szenvedélye lett a fotózás. Olaszországi tanulmányainak akadémikus hatását mutatja a hazatérés után megfestett, később megsemmisült *Léthe partján* című kompozíciója.⁵

[5] Dömötör János:
Endre Béla (1870–
1928), in: *Látóhatár*,
1971. 374.

[6] Tornyai János 1894-ben iratkozott be a Julian Akadémiára. Tóth Károly: *Hódmezővásárhelyi művészek 1900–1914*, Budapest 2007, 179.

[7] MNG, 20019/1978/305–307.

[8] MNG, 20019/1978/1. *Endre Andor levele fiához, Hódmezővásárhely, 1899. szept. 8.*

[9] Tóth Károly: *Hódmezővásárhelyi művészek 1900–1914*, Budapest 2007, 170–178.

[10] Kiss Lajos: *Vásárhelyi művészet*, Budapest 1957.

[11] Ambrus Tibor: *A vásárhelyi művészet múltja, 1904–1954*, in: *Kortárs*, XI. évf. 12. sz. I. r.

[12] Endre Béla: *Leszámolás* (1903–1904), olaj, vászon, letét Sz. M.

¶ Endre 1898 nyarán ismerkedett meg Tornyai Jánossal, aki az idősebb festőgeneráció tagjaként addigra már megtapasztalta Párizs művészpártoló légkörét.⁶ A fiatal festő végül 1898 őszén kiutazott Párizsba, és beiratkozott a Julian Akadémiára, minderről önéletrajzi regényében ír.⁷

¶ A művész rendszeresen levelezett édesapjával; a Magyar Nemzeti Galériában őrzött hagyaték bőven tartalmaz írásos anyagot kettejük kapcsolatáról. Atyja szigorú hangvételő leveleinek egyikében így ír fiának: „Dolgozzál, tanul és haladj, édes fiam, hogy kortársaid között számot tevő ember legyél, nehogy kerülnöd kelljen a tisztességes rokonaid társaságát, akik pedig szeretnek.”⁸ Intelmei végigkísérték Endre Béla fiatal éveit. Másfél éves franciaországi tartózkodása után, 1900-ban hazatérve – egy évvel Tornyai Jánost követően – végleg letelepedett Hódmezővásárhelyen. Édesanyja korai (1892) halála után ebben az évben apját is elvesztette. Februárban Tornyaiival közösen bérelt műtermet Vásárhelyen, a Rózsa utca 1.-ben, 1901-ben pedig már saját, biedermeier bútorokkal és színes függönyökkel berendezett, elegáns műtermet nyithatott a Petőfi utcában, ahová Rubletzky Géza is csatlakozott 1909-ben. Tornyai Jánossal kialakult baráti kapcsolata Endre Béla egész életét meghatározta, rendszeresen szerepeltek együtt kiállításokon, 1905-ben pedig Tornyai mellett volt mindaddig, amíg barátja felépült kisebb agyvérzéséből.⁹

¶ 1904 fordulópontra jelentett az életében. A két művész szegedi kiállítása, valamint Tornyai sikere (*Juss*) a pesti Tavaszi Tárlaton és a Nemzeti Szalonban, hozzájárult a művészet pezsdüléséhez. Pásztor János szobrász ekkor nyert ösztöndíjat a várostól, Endre Béla ekkor dolgozott először együtt Tornyai Jánossal és Várady Gyulával II. Rákóczi Ferenc díszes feliratú tábláján, amely a fejedelem hamvainak hazahozatala alkalmából készült. Kiss Lajos pedig ebben az évben ismerte meg Endre Bélát.¹⁰

¶ Miközben „Tornyai egész lénye, művészi alkata szinte kívánta a drámát”,¹¹ Endre Béla kompozícióin az egyensúly uralkodik. Nem csupán a körkörös eszetekezés vezeti őt a drámai erő reprezentálására, hanem a színekkel való játék is. Harsogó koloritja által olyan tömörségben képes színeket egymásra halmozni, hogy egyszerre van jelen hajnali derengés és alkonyi napsütés ugyanazon a tájon. Tornyai János indulatokkal teli „drámája” nála beleszensül fájdalmakba, mély emberi érzésekbe.

¶ Endre Béla 1903-ban festett *Leszámolás*¹² című művét, melyet az utókor a festő főművének tekint, és amely a művész paraszti életképeinek legelső darabja, a Szegedi Képzőművészeti Egyesület következő év márciusában megnyíló kiállításán láthatta a nagyközönség. Tornyai János „magyar zsáner” jellegű, egy családi vitát feldolgozó *Juss* kompozíciója áll hozzá a legközelebb, és mivel Endre Béla is

[13] Endre Béla:
Bölcső mellett (1905),
olaj, vászon, 125 × 170
cm, letét Sz. M.

[14] Endre Béla: *Piros
kendős lány* (1906–
1908), Tornyai János
Múzeum, ltsz. 66.6.

[15] Endre Béla:
Kurizálás, olaj,
vászon, 93 × 130
cm, Tornyai János
Múzeum,
ltsz. 68.6.1.

[16] Endre Béla:
Csendélet, olaj
vászon, 64 × 54 cm,
jvl.: Endre. Tornyai
János Múzeum,
ltsz. 72.22.1.

[17] MNG, 20019/
1978/160 2. lap 2.

[18] MNG,
20010/1978.

[19] Endrey Béla
(1891–1985)
polgármester és
főispán, majd
a Tornyai Társaság
alelnöke.

[20] Szathmáry
Tihamér (1869–1934)
városi tiszviselő és
újságíró, a Tornyai
János Társaság első
alelnöke. 1928-ban
alapító tagja majd
szerkesztője volt
a *Vásárhelyi Friss
Újságnak*.

[21] Darvassy István
(1888–1960) festő-
művész. Rudnay
Gyula vásárhelyi
rajziskolájában
tanult, 1912-ben
elvégezte a Képző-
művészeti Főiskolát.
Évente utazott le
Mártélyra festeni.

[22] Sz. n.:
Eltemették Endre
Bélát, in: *Az Est*,
1928. 8. 18.; Sz. n.:
Eltemették Endre
Béla festőművészt,
in: *Nemzeti Újság*,
1928. 8. 19., Sz. n.:
Endre Béla, in: *Friss
Hírek*, 1928. 8. 13.

[23] Galyasi Miklós:
Endre Béla halálára,
in: *Vásárhelyi Friss
Újság*, 1928. 8. 17.,
MNG, 20019/1978/56.

nemrég vesztette el édesapját, a téma őt is megihlette, talán barátjához hasonló élményekből merítve.

A festő 1905-ben alkotott *Bölcső mellett*¹³ című képe meleg, homogén színek használatával szép reprezentálása a paraszti élet szomorúságának, az anyai fájdalom megnyilvánulásának. A később festett *Piros kendős lány*¹⁴ és a *Kurizálás*¹⁵ című művei életképeinek legjobbjai közé sorolhatók. Néprajzi motívumokkal gazdagított csendéleteit kiválóan megszerkesztett kompozíció jellemzi. A *Csendélet almákkal*¹⁶ című kiváló alkotása mellett meg kell említeni virágcsendéleteit, valamint szobabelsőt ábrázoló képeit. Utóbbiak általában egyalakos kompozíciók kevés fénnnyel, kifejezetten sötét tónusokkal határolva körbe a teret.

¶ Endre Béla legtöbb idejét mégis tájképeinek szentelte. Mártélyt Tornyai kivül ő is kedvelte, gyakran kijárt festeni a természetbe. „Mártély – írja. – (...) A végtelemségben most itt van az én középpontom. Művészkedtem, jártam, vergődtem, néztem és most látok. Sok láthatatlant látok.”¹⁷ A mártélyi Tisza-vidéket megörökítő, alacsony horizontú képei a fő vonulatát adták művészetének, az erdők, felhők, naplementék, alkonyi és hajnali fények sokszínűségével. 1913-ban rövidebb időre Bajára költözött, amely változatosabb környezetével szintén megihlette, erről Espersit Jánosnak küldött levelében mesél részletesen.¹⁸

¶ A csendes Mártély vidéke vonzotta a festőt 1928-ban is, mikor halála előtt tíz nappal kiment a gátórházba, hogy kiszakadjon a hétköznapiakból, a lázas tervezetésekből. Halála váratlanul érte barátait, szeretteit, a vásárhelyieket. Néhány óra elteltével találtak rá elszenderülve a gátórházban. Bereczk Pál városi tanácsnok intézkedett átszállításáról Hódmezővásárhelyre, temetéséről a városi tanács gondoskodott. A Csáky Albin téren megrendezett ravatalozáson és gyászszertartáson Endrey Béla,¹⁹ Szathmáry Tihamér,²⁰ Darvassy István²¹ és Juhász Gyula mondott búcsúbeszédet. A város kifejezte együttérzését a gyászoló családdal azzal a gesztussal, hogy „gondozásába vette” az elhunyt festőművész három gyermekét, valamint Tornyai Jánossal, Juhász Gyulával, Rudnay Gyulával és Fejérváry Józseffel közösen egy emlékkiállítás megrendezésének élére állt.²² Galyasi Miklós verssel búcsúzott tőle a *Vásárhelyi Friss Újságban*.²³

¶ Hódmezővásárhelyre sok művész látogatott el szívesen. A felvidéki, pelsőci születésű Rudnay Gyula 1905-ben érkezett a városba, ahol szoros barátságot kötött Tornyai Jánossal és Endre Bélával. Együtt járták a környéket, képeiken az erőteljes és lendületes ecsetkezelést, a Munkácsy-féle hagyományt vitték tovább. Ebből a realista hagyományból indultak ki, s oly módon haladtak meg korukat, hogy míg az irodalom (Móricz Zsigmond, Gárdonyi Géza) ekkor még csupán

Endre Béla barátai körében: Rudnay Gyula, Tormyai János és Endre Béla
MNG Adattár





Endre Béla műtermében. 1910-es évek
MNG Adattár





[24] *Alföld a festészetben*, 1966. 6.

humoros, játszadozó hangvételben írt a paraszti élet mindennapjairól, addig ők képesek voltak a „bús magyar sors” mélységeit is megragadni.²⁴

¶ Tornyai és Endre Béla az 1910-es években szakított a Munkácsy-vonallal, ekkor már nem használták képeiken fekete színt, hanem ugyanazt a sötét és komor hatást inkább a festői ecsetkezelés, a festék felhordásának technikája révén oldották meg.

¶ Endre Béla életművéből kiindulva nehéz feladat festői korszakainak meghatározása. Képeit ritkán datálta, témái pedig újra és újra visszatértek. Mégis, két nagy festői korszakát biztosan el tudjuk különíteni. Az első az 1914-ig tartó, tartalmas és ösztönző, korai tanulási éveket öleli fel, a Munkácsy-féle realizmusra alapozva. Az ezekben az években megrendezett festészeti kiállításai nem sikerültek jól, szerény anyagi haszonnal jártak csak Aradon és Vásárhelyen is. „Pénzt kell teremtenem” – írta Espersit Jánosnak.²⁵ Rossz anyagi helyzete miatt és a világháború borzalmainak hatására egy időre abbahagyta a festést, ez az alkotói csend jelenthetett fordulópontot második festői korszakához.

[25] MNG, 20010/1978/6. Endre Béla levele Espersit Jánoshoz (1912?).

¶ Az alföldi művészek számára a legfontosabb témát – az impresszionizmusból és a Munkácsy-hagyományból gyökerezve – a természet adta. „Eldobni mindent – írja a festő. – Úgy festeni a természetben, mintha nem lenne ott a Természet; mintha otthon komponálná az ember a képet. A véletlenek vezessék, fejleszszék a képet.”²⁶

[26] MNG, 20019/1978/160 2. lap 1.

¶ Endre Béla műveltséget és művészetre való fogékonyságot örökölt családjától. Naplóiban számtalan feljegyzés, vonalakkal elválasztott apró gondolat, idézet található költőktől, íróktól, a magyar- és a világirodalom nagyjaitól egyaránt. Olvasott Gárdonyit, Dosztojevszkijt, Goethét, ismerte a neves magyar festők életművét; verseket, novellákat, regényt írt. Életfelfogásához hozzátartozott az utazás: 1906-ban, több hónapos itáliai körútja során megcsodálta az olasz városokat,²⁷ megállíthatatlanul tanult és dolgozott alkotói fejlődése érdekében. E tanulmányútjairól fennmaradt írásai – egyebek mellett Rómáról, Velencéről, Nápolyról és Palermóról – még jobban árnyalják személyiségét. Úti leírásain túl találunk elmélkedő hangvételű írásokat is, melyek művészi meglátásait tartalmazzák. Oldalakon át értekezik az emberiség sokszínűségének szépségéről, a művész-lét sajátosságairól és arról, mennyire kevesen pártolják a művészetet.

[27] A körútra nagybátyja, Kovács Sebestyén Aladár műegyetemi tanár kísérte el. Endre Béla 1907-ben nagyközönség előtt is bemutatta Olaszországban készült felvételeit. Tóth Károly, 2007, 42.; Kiss Lajos, 1957, 187.

¶ Endre nemcsak részt vett, de 1905 után olykor szervezőjévé is vált azoknak az irodalmi és művészeti esteknek, amelyeket több alkalommal hódmezővásárhelyi házában vagy barátjánál, Várady Gyulánál tartottak barátaik társaságában.²⁸ Az estek az 1920-as évekre előadásokká nőttek, amiken szerda esténként Endre Béla is felolvasott.

[28] MNG, 20019/1978/311.; Hernády Gyula: Endre Béla, *Művészet*, 1962. X. III. évf. 10. sz.

[29] Tóth Károly,
2007, 173.

[30] MNG,
2010/1978/37.
A kiállításon
megjelentek
a Majolikatelep
tervező művészei:
Kallós Ede,
Tornyai János,
Pásztor János,
Endre Béla
és Smurák József.

[31] Dömötör János:
Mű, emberség,
barátság. Barcsay
Jenő és Endre
Béla barátsága
levelezésük
tükrében, in: Juss,
1988. 9. 1.

[32] MNG,
2010/1978/38.

[33] Sz. n.:
Vásárhelyi
képzőművészeti
kiállítás
Franciaországban,
in: Népszabadság,
1968. 4. 4.

[34] Székely András:
Két emlékkiállítás,
in: Népszabadság,
1971. 2. 24.
A kiállítást Pogány
Ó. Gábor beszéde
nyitotta meg. László
Emőke: Endre Béla.
Corvina Kiadó, 1973.

¶ A festő 1912-ben aktív részese volt a Művészek Majolika és Agyagipari Telepének (MMAT) megalakításában, ennek sikerét és munkáját saját kézzel rajzolta – a fazekasság motívumkincséből merített – népi motívumaival gazdagította. Ehhez a gyűjteményhez, valamint a megalakult néprajzi múzeum gyarapodásához hozzájárult egy 1904-es kiáltvány – amelyben a művészek a vásárhelyiektől kértek kölcsön tárgyakat az általuk első ízben megrendezett néprajzi kiállításhoz²⁹ –, valamint Tornyai János és Endre Béla gazdag magángyűjteménye, amely az évek során – 1904 júniusától Kiss Lajos segítségével – gyűjtött helyi kerámiatárgyakból állt. A tárlat az Országos Ipari és Mezőgazdasági Kiállítás keretében valósult meg 1904 augusztusában: létrejöttét Várady Gyula és Plohn József, valamint Nyilasy Sándor és Kacziány Ödön festőművészek segítették. 1905-ben került sor a Városi Múzeum első néprajzi bemutatkozására. Később, 1912 novemberében Szegeden is kiállították gyűjteményüket.³⁰ Endre Béla csendéletein rendszeresen megjelennek néprajzi motívumokkal festett edények, vázák, dokumentálva e tárgyak iránti vonzalmát.

¶ Meg kell emlékeznünk Endre Béla és Barcsay Jenő sajnálatosan rövid életű, de annál szorosabb barátságáról.³¹ Az 1925-ben, Makón vagy Vásárhelyen történt első találkozásuk bensőséges barátsággá mélyült, amelynek csak Endre 1928-ban bekövetkezett halála vetett véget. Barátságuk kiegészült – talán a közöttük lévő korkülönbség miatt – egy tiszteletteljes tanár–diák, „szülő–gyermek” kapcsolattal.

¶ Endre Béla nem egyszerűen beilleszkedett a hódmezővásárhelyi művészek körébe: határozott személyisége és festői látásmódja követőkre talált a későbbi nemzedék tagjai közt. Megtalálta helyét ebben a festészetben és költészetben egyaránt konzervatív értelmiségi körben, amely kevésbé kívánta befogadni az akkori modern irányzatok újító szellemét.

¶ A festő emlékezetéről, néhány jeles tanulmánnyal kiegészítve, kiállításai gondoskodtak. 1928-ban, halála után emlékkiállítással tisztelegtek művészetét előtt, melyet Fejérváry József és Szathmáry Tihamér rendezett meg.³² 1958-ban rendezték meg gyűjteményes kiállítását Hódmezővásárhelyen, 1959-ben pedig az *Alföld a festészetben* című tárlaton, a budapesti Műcsarnokban állították ki műveit. 1967-ben Hódmezővásárhelyen alkotóházat neveztek el a tiszteletére, 1968-ban Franciaországban, Vallauris-ban nyílt Vásárhely művészetét bemutató kiállítás.³³ 1970-ben Hódmezővásárhely, Budapest és Szeged adott otthont a festő születésének századik évfordulója alkalmából megrendezett kiállításoknak.³⁴ 2018 márciusában a Tornyai János Múzeum olyan feladatra vállalkozott, amely – kiemelve Endre Bélát az elfeledett alföldi festők sorából – egy teljesebb képet kívánt adni festészetéről, bő negyven év után.

kiállítás

A kiállítás plakátjának mintaképe: Otto Wagner rajza a bécsi Császári és Királyi Postatakarékpénztár épületének eredeti, ívegfödémes terve alapján
A végleges terv szerint, a megrendelő kérésére, egy nyitott belső légtérű udvart alakítottak ki.
Otto Wagner: Einige Skizzen, Entwürfe und ausgeführte Projekte, Bd. 3, [Bécs 1906, 45., nyomán © MAK



IA bécsi *Museum für Angewandte Kunst* (MAK) építészetelméleti és eszmetörténeti fókuszú időszaki kiállításának címében a „Post” kettős jelentésére utaló szójáték akár el is bizonytalaníthatja az embert. A *Postatakarékpénztártól a posztmodernig* – hangzik a tisztázó célzatú alcím. Vajon a szervezők egy korszak méltatását, netalán kritikai méltatását tűzik ki célul? Avagy éppen a premodern és a posztmodern építészet kapcsolatának témájáról igyekeznek valami újszerűt és frisset mondani? Ha az újabb tisztázás reményében elolvassuk a kiállítás rövid témaleírását, még mindig csak sejteni véljük, mire is kellene gondolnunk. Halálának századik évfordulóján az építész Otto Wagner (1841–1918) továbbra is a „modernizmus atyja”; „hatása maradandó”; tanítványai „rányomták bélyegüket a 20. század építészetére”, illetve „munkásságuk az új irányzatok és törekvések egyfajta – manapság újból divatba jött idiómával – *laboratóriuma* volt”. Sőt „ezek az irányzatok a posztmodern korban ismét a vita homlokterébe kerültek”. Nem olyan gondolatok ezek, amelyeket már ne hallottunk volna jó párszor. Ráadásul – mint látni fogjuk – a kiállítás egészének tekintetében mindezek nem is lényegesek.

IA bejárat melletti első tabló kivonatszerű összefoglalója jól mondja, hogy ez nem egy monografikus tárlat,² amely sorra veszi Wagner vagy követőinek és kritikusainak munkáit, valamint az ezekhez tartozó építészeti kérdéseket és – legtöbbször – közhelyeket. Sajnos azt már nem mondja, hogy ezzel szemben akkor pontosan mi. Merthogy *koncepcionális tárlat, ráadásul a jobbik fajtából*. Nem azt hirdeti, hogy a kiállítás eszméket tesz meg tárgyául székek, tervrajzok és makettek által képviselt épületek helyett, ahol az artefaktumok csak azért vannak, hogy rámutassanak: valójában a kiállított tárgy egy gondolat. Inkább amellettt érvel, hogy a koncepcionális tudás szükséges ahhoz, hogy értsük azokat a tárgyakat, épületeket, amelyeket dicsérni vagy kritizálni kívánunk. Bizonyos építészek (ennek a társaságnak az egyik emblémája Wagner) tehát eszközöket adnak a kezünkbe ahhoz, hogy megértsük azokat a homlokzatokat, tetőszerkezeteket, falakat és használati tárgyakat, amelyet a mindennapjainkban igénybe veszünk. A megértés kulcsai fogalmak, amelyeket követve ezek az alkotók – bevalott módon – alkottak. Az itt következő kritika is nagyban összpontosít ezekre a fogalmi eszközökre, valamint az elméleti művekre, amelyek feltárják azokat.

koncepcionális tárlat, ráadásul a jobbik fajtából

amellettt érvel, hogy a koncepcionális tudás szükséges ahhoz, hogy értsük azokat a tárgyakat, épületeket, amelyeket dicsérni vagy kritizálni kívánunk



Az úgynevezett Mester és tanítványok szignetek

Otto Wagner *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete* című könyvének harmadik kiadásából (Anton Scholl, Bécs 1902, 18.) © MAK



- ¶ A kortárs filozófia- és eszmetörténet egyik nem lényegtelen belátása, hogy a 20. századi európai gondolkodás története közvetlenül a 19. század közepén kezdődik. Ez az a korszak, amely a 18. század végének és a 19. elejének gondolkodását az új társadalmi változások és a látványos technikai fejlődés nyomán átértékelve hagyományozta ránk. Ebben a minőségében pedig megkerülhetetlen. A 19. század közepén végzett eszmei munka így nemcsak továbbította felénk a megelőző időszak tudását, hanem alkalmassá tette arra, hogy az új igények szerint befogadjuk azt. A 20. század számtalan újító vagy éppen forradalmi igényű gondolkodói irányzatát és az előző évtizedek sajátos preferenciáit és ellenpreferenciát ismerve nem meglepetés az, hogy erről a korszakról – a marxizmus kezdetének kivételével – hajlamosak vagyunk elfeledkezni.
- ¶ A Post Otto Wagner valami hasonlónak jár utána a modernista építészet és város-tervezés történetével kapcsolatban. Nem egyszerűen azt igyekszik megállapítani, hogy Wagner városi vasútja, folyómeder-rendezése és főképpen emblematikusan premodern épületei³ érthetetlenek lennének anélkül az ellenállás nélkül, amelyet alkotójuk a 19. század historizmusával szemben tanúsított. Ennél a maga részéről szintén nem jelentéktelen spekulatív tételnél is jóval markánsabbat mond. Az alapvető inspirációkat Wagner és kortársai számára éppen azok a gondolatok és hangsúlyos állítások jelentik, amelyek megfogalmazóival sokszor vitatkozni szeretnek. Az ilyen – az utókor szemében sokszor képzelt – ellenfelek közül kiemelkedik Gottfried Semper, illetve az, amit az iparművészetről, építészetéről és ezek eredetéről gondolt és írt a 19. század közepén.
- ¶ Wagnernek és kortársainak elméleti szövegekkel is nyomatékosított munkássága⁴ szép példája annak, hogy a technikai feltételek nyújtotta lehetőségek miképp tudnak együttműködni az építész alkotói szabadságával, hogy ennek révén az épületek esztétikumáról kapjunk releváns állításokat. Az épület esztétikuma tehát nem más, mint a technikai és funkcionális lehetőségek és az alkotó azon szabadságának keveréke, hogy ezeket a technikai feltételeket – a külső igények és a kifejezendő eszmék szerint – elrejtse, avagy a néző elé tárja. Ennek a gondolatnak az eredete – így a kiállítás legfontosabb tanulsága – két olyan fogalomban keresendő, amelyet Semper műveiből rekonstruálhatunk.⁵ Egyik fogalmat sem Semper használta először, de mindegyik az ő koncepciójában nyerte el építészeti relevanciáját. Az *anyagcsere* (*anyagváltás, Stoffwechsel*) és az *öltözet-elv* (*Prinzip der Bekleidung*) konceptusairól van szó.
- ¶ A kiállítás kurátora Sebastian Hackenschmidt, a MAK Bútor- és Famegmunkálás Gyűjteményének főgondnoka. Ugyanakkor nem elhanyagolhatók azok

az épület esztétikuma tehát nem más, mint a technikai és funkcionális lehetőségek és az alkotó azon szabadságának keveréke, hogy ezeket a technikai feltételeket – a külső igények és a kifejezendő eszmék szerint – elrejtse, avagy a néző elé tárja

a szakmai-koncepcionális tanácsok, amelyeket a bécsi modernizmus első vonalbeli kutatójától, Iris Medertől,⁶ illetve Moravánszky Ákostól, az ETH Zürich emeritált építészetelmélet professzorától kapott.

Moravánszky recensen publikált elméleti munkája a kiállítás egyik főhőse, koncepciója pedig a tárlat legfontosabb sorvezetője

¶ Ha az érdeklődő közönség egy kicsit elmélyül a látott anyagban, gyorsan kiderülhet számára, hogy Moravánszky recensen publikált elméleti munkája⁷ a kiállítás egyik főhőse, koncepciója pedig a tárlat legfontosabb sorvezetője. Ez a könyv a kortárs építészet több tendenciáját megvilágító erővel köti a két semperi terminushoz. Segít abban, hogy a posztmodern építészet kritikai antiintellektualizmusát és antimaterializmusát olyan szerzők olyan elméletei szerint magyarázza, akik maguk is tisztában voltak azzal, egy túlhangsúlyozottan tektonikus vagy organikus építészet miért problematikus. Semper ilyen szerző, és Moravánszky jelentős érdemeket szerzett abban, hogy ezt érthetően és szemléletesen mutassa be. A könyv az építészeti anyagcsere- és öltözékgondolat rendkívül bőséges példatára, amely a megvalósult épületeket és az általuk kifejezett gondolatokat is leírja, illetve megmutatja, hogy melyik gondolat eredetileg honnan származott.

az építészet legfontosabb célja az, hogy a tartószerkezeteket valamilyen módon „felöltöztesse”, beburkolja, és így a fizikai, anyagi valóságot átalakítsa

¶ A könyv alaptézise, röviden, a következő: Semper praktikus esztétikája a fent már említett két kulcsfogalmon alapul. 1. Az építészeti *anyagcsere* definíciója szerint nem más, mint annak az elvnek az érvényesítése, hogy az „eredetileg egy bizonyos matéria megmunkálásához köthető technikát másfajta anyagokra alkalmazzák.”⁸ A téglafal mintázata például a térelválasztó textíliák szövésmintáját tükrözi. Erre a fogalomra viszont Sempernek azért van szüksége, hogy egy másikat alapozzon meg: 2. az építészet legfontosabb célja az, hogy a tartószerkezeteket valamilyen módon „felöltöztesse”, beburkolja, és így a fizikai, anyagi valóságot átalakítsa.⁹

¶ A történeti építészek munkái tehát aszerint értelmezhetők, hogy a fizikai valóság maszkírozására, eltakarására való törekvésük mennyire volt domináns; tehát, hogy mennyire tudták „a struktúrát (a tektonikus komponenseket)” és „a külső szövetet (texturális komponenseket)”¹⁰ összekapcsolni. Semper ezzel egy olyan teóriát alkotott meg, amely sokban ellentmond a félszáz évvel későbbieknek: az építészetet olyannyira meghatározza a szerkezet láthatóvá vagy láthatatlanná tételére tett erőfeszítése, hogy lehetetlen azt csak strukturális-tektonikus művészetként kezelni.¹¹

¶ A könyv ezeknek a hangsúlyoknak a kitételével visszahelyezi Sempert az általa egyszer már kivívott, mégis gyakran elfelejtett pozícióba. Hogy ezt a pozíciót jobban lássuk, érdemes itt Alois Riegl néhány vonatkozó megállapítását idéznünk. Riegl szerint Semper lényeges összekötő kapocs az építészetről adott filozófiai látletelek és a technikai fejlődés korabeli kortárs művészetfogalma



A Post Otto Wagner kiállítás egyik központi tere
Fókuszban a Postsparkasse (1905–1912) épületének mérnöki, művészeti és ikolonológiai kérdései © MAK

A tárlaton több helyen feltűnnek hazai ismerősök:
Lechner Ödön, vagy, mindenek fölött,
a Wagner-tanítvány Medgyaszay István.

között. Riegl egyrészt azt hangsúlyozta (bár a kommentátorok szerették őt erős kritikusként láttatni), hogy Semper az anyagi és a technikai feltételeket a művészettörténet meghatározó faktorai közé emelte.¹² Aki tudja, mennyire fontos az egyes anyagok tulajdonságait ismerni ahhoz, hogy azok művészeti lehetőségeit mérlegeljük, könnyen belátja ennek jelentőségét. Másrészt kiemelte, hogy valahol Semper környékén találjuk meg újra azt a gondolatot, amelynek megszületése, a német idealizmus művészetelmélete óta méltatlanul kevés figyelmet kapott: az építészet és az iparművészet a képzőművészetekkel legkevesebb egyenrangú művészeti ágak. Mivel az építésznek valami olyasmit kell létrehoznia (vagyis egy stabil, de rugalmas, a benne élők védelmét szolgáló szerkezetet), amely a természetben ebben a formában nincsen, ezért az alkotó tehetsége, szabadsága is itt tud a legtisztábban megnyilvánulni. Így fogalmaz: „Megszokott, hogy az építészetet és az iparművészetet a művészet alacsonyabb rendű fajtáinak tartják. Csakhogy pontosan ezekben a fajtákban tud maga az ember alkotó lenni. Mivel nincs példaképe, önmagából alkot. Ha valahol, akkor itt találjuk a természettel való szabad versengést. [...] Ebben az értelemben az építészet és az iparművészet inkább művészetek, mint a többi.”¹³

mivel az építésznek valami olyasmit kell létrehoznia (vagyis egy stabil, de rugalmas, a benne élők védelmét szolgáló szerkezetet), amely a természetben ebben a formában nincsen, ezért az alkotó tehetsége, szabadsága is itt tud a legtisztábban megnyilvánulni

¶ A leggrandiózusabb kiállítási tárgy, amellyel a tárlaton találkozhatunk, Wagner bécsi Postatakarékpénztárának makettje. A műtárgyat bőséges levéltári anyaggal veszik körül (például a MAK gyűjteménye által frissen megszerzett, és restaurálásra váró eredeti tervekkel). Az igazi érdekesség viszont egy gondolatközvetítő technikai megoldás prezentációja.

az igazi érdekesség viszont egy gondolatközvetítő technikai megoldás prezentációja

¶ Az egyik tárló az épület burkolólapjainak rögzítéstechnikáját mutatja be. Az épület majdnem teljes emeleti traktusát alumíniumgomb-végződésű acél-szegecsekkel rögzített, vékony márványlapok borítják. Ezek egyrészt az ipari fémszerkezeteket rögzítő gömbszegelesre utalnak, másrészt a technikai leírás ellenére, az allúzív-esztétikai funkciójuk erősebb, mint valós hasznuk. Mivel a vékony, két centiméteres márványlapokat a habarcs is hathatósan rögzíti, ezért a gömbszeg utalás azt hivatott inkább kifejezni, hogy itt egy elegáns, de a maszszív kőburkolatnál jóval takarékosabb megoldást láthatunk, amely szinte csak egy vászon vékonyságú takaróréteget von a tartószerkezetre. Ráadásul az építő azt kívánja közölni, hogy ez a fajta szerkezeti őszinteség¹⁴ és átláthatóság annak a pénzügyintézetnek is sajátja, amelytől a megbízást kapta: a postabank, vagyis

a szerényebb keresetű ember megtakarításainak bankja, pénzügyi biztonságot kíván adni, de soha nem kecsegtet többel, mint amennyit a kisebb mennyiségű pénzösszeg nyújtani képes. Az építészeti kifejezőeszközök így a korabeli társadalmi struktúrákat is képesek közvetíteni: azt a keresztényszociális ideát, amely a takarékpénztárak felállításához vezetett az épületek homlokzatai is értelmezhetővé teszik.¹⁵

ÉPÍTŐI MORÁL ÉS TUDÁSSZOCIOLÓGIAI MÓDSZERTAN

¶ A kiállítás magyar vonatkozásai és a könyv magyar vonatkozásai tulajdonképpen azonosak. Moravánszky az Osztrák–Magyar Monarchia építészetének egyik legjobb ismerője, és az erről forgalmazott nagy eszmetörténeti képek tekintetében az egyik legismertebb és –elismertebb elméletalkotó a nemzetközi terepen.¹⁶ A tárlaton több helyen feltűnnek hazai ismerősök: Lechner Ödön, vagy, mindenek fölött, a Wagner-tanítvány Medgyaszay István. A magyar vonatkozások azonban csak annyiban lényegesek, amennyiben szemléltetik az alapvető gondolatot: igazán újító építész az tudott lenni, aki nemcsak felismerte, hogy bizonyos megmunkálási technikák az eredetitől eltérő anyagokra is alkalmazhatók, hanem aki gondolt is valamit arról, hogy ezzel a cserével, átültetéssel mit lehet kifejezni. Ezt erősítette, ha az új és szokatlan anyaghasználat mellett az alkotó egy elméletet is fel tudott sorakoztatni. Medgyaszay példája beszédes: nem egyszerűen betonból öntötte ki a fagerendák és a fából faragott boltozati ívek elemeit világi és egyházi épületein, hanem választásait elméleti háttér előtt is meg tudta indokolni.¹⁷ A népi építészek által használt faanyag statikai tulajdonságai nagyon hasonlóak, mint a vasbetonéi, és mint ilyenek, egy takarékos építői morált tükröznek. Ezt az építői morált a modern építésznek esztétikai preferenciái nyilvánvalóvá tétele mellett (mármint hogy a vernakuláris formakezelés és motívumkincs – magyarán: a tulipános gerenda – tetszik-e neki vagy sem) is fontos érvényre juttatnia.

¶ Az első látásra meglepő anyagcserepéldák, mint Jean-Louis Desprez rézlemezekből készült királyi sátra,¹⁸ mind ugyanezért fontosak, még ha kidolgozott elméleti álláspont nem társul is hozzájuk. Utóbbi példában a sajátos anyaghasználat arra irányítja a figyelmet, hogy az épületnek egyszerre kell rugalmasnak és mégis időtállóknak lennie, és hogy ezt az elvet az ideiglenes építmények bizonyos formái közvetítik a legtisztábban. Az ideiglenes és a tartós építmények közötti átmenetet képviseli Sempernek egy a kiállításon is szereplő alkotása, a zürichi Treichler mosodahajó 1857-ből,¹⁹ amely a Limmaton lebegve biztosított

igazán újító építész az tudott lenni, aki nemcsak felismerte, hogy bizonyos megmunkálási technikák az eredetitől eltérő anyagokra is alkalmazhatók, hanem aki gondolt is valamit arról, hogy ezzel a cserével, átültetéssel mit lehet kifejezni

helyet az akkor folyóvízhálózat nélküli város mosni kívánó háziasszonyainak. A vízen úszó épület könnyű, de merev fémszerkezetből és a rácsosan tagolt épülettestet kitöltő festett bádoglepkekből áll, amely egyszerre látja el a belül levő személyek védelmét és hordozza annak lehetőségét, hogy a külső védőburkolatot új igények szerint alakítsák át.

az építészeti
összművészeti
törekvéseinek
érthetővé tétele

¶ A kiállítás egy explicit módon nem hangsúlyozott, mégis végig ott levő gondolata is említést érdemel, ez az építészeti *összművészeti törekvéseinek* érthetővé tétele. Az összművészet jelen esetben főleg az iparművészeti és építészeti szakmunkák folyamatos egymásra utaltságát jelenti (amelyet éppen az ésszerűség jegyében is fontos volt összehangolni). A szerkezet és a szerkezet kitöltése-beburkolása az épületeknél és a teherbíró funkciót is kielégítő tárgyakkal (fekvő- és ülőalkalmatosságoknál, szekrényeknél) nagyon hasonlóan viszonyul egymáshoz, ahogyan nagyon hasonló az épületek és a bútorok viszonya a felhasznált anyagokhoz. Az összművészeti aktivitás lényege ebben az esetben éppen az, hogy az épület és berendezése egyforma erővel sugallja azt a funkciót, amelynek betöltésére létrehozták.

az épületek
általában
hangulatokat
keltenek
az emberekben,
és „az építészeti
feladata az,
hogy ezt finomra
hangolják”

¶ A bécsi premodern építészet és művészeti esszé klasszikusa, Adolf Loos itt lép be a képbe, és csatlakozik kimondatlanul is a kiállításon szintén rejtve maradt összművészet-fogalomhoz. A rendszeresen publikáló Loos egy 1910-ben megjelent cikkében írt arról, hogy az épületek általában hangulatokat keltenek az emberekben, és „az építészeti feladata az, hogy ezt finomra hangolják”. Mint folytatja, „a szobának kellemesnek, a háznak lakályosnak kell kinéznie. Az igazságügyi palotának mintegy fenyegetőleg kell fellépnie a helybéli erkölcsatlanságokkal szemben. A banképületnek azt kell mondania, hogy a pénzre itt becsületes emberek vigyáznak.”²⁰ Ezek a hangulati elemek azonban gondolati tartalmakat fejeznek ki. Egy gondolat pedig akkor adható át a legtisztábban, ha az azt elgondoló építész és az ehhez társuló egyéb művészek ugyanazokat az anyagokat és formai megoldásokat állítják ennek szolgálatába.

¶ A kiállítás komoly figyelmet szentel jelentős Wagner-tanítványok, a szlovén Jože Plečnik és az olasz-délszláv-német Max Fabiani építészeti és világnézeti örökségének, valamint feltárja azt a hálózatot, amely Wagner körül épült ki. Ennek a mester családjá, építészeti irodájá vagy a Művészeti Akadémián birtokolt katedrájá révén közvetve vagy közvetlenül oly sokan részesei voltak a kismester Hans Schlechtától a későbbi sztárpépítészekig, például Josef Frankig. Plečnik és Fabiani munkásságára pont amiatt vetül több fény, amit már Medgyaszay kapcsán is kiemeltünk: nemcsak felöltöztetik épületeiket, és ezzel mintegy gyakorlatba ültetik az anyagcsereelvet, hanem emögött stabil – és a kortársakéhoz viszonyuló – koncepciót tudnak felvonultatni.



Anyagsereelv és öltözetelv megjelenése Wagner Postatakarékpénztárának (Bécs I, Georg Koch Platz 2.) főhomlokzatán, a szegecselt borítás a könnyű, gömbszegelt ipari acélszerkezetekre utal. A borítás textilszövetre hasonlít: mintha egy fellógatott szőnyegbe vágták volna az egyszerű ablaknyílásokat © Zuh Deodáth



A Wagner-tanítvány, Jože Plečnik tervei szerint, 1903 és 1905 között épült Zacherlhaus (Bécs I, Brandstätte 6.)
eresze és a homlokzat függönyszerű gránitborítása © Zuh Deodáth



A Wagner-tanítvány, Max Fabiani tervei szerint 1901-ben befejezett Portois & Fix üzlet- és bérház (Bécs 3, Ungargasse 59–61.) sima, majolikaborítású függönyhomlokzata. A mindössze két referenciaárnyalatú csempét használó borítás a takarékos építés elvét igen hangsúlyosan juttatja érvényre © Zuh Deodáth

az építészet és az építészetelmélet ugyanazokról az alapvető szellemi sajátosságokról tanúskodik, mint amelyet a jog, az irodalom vagy a képzőművészet dokumentál

¶ Max Fabiani Ungargasse 59–61. szám alatti többfunkciós raktáruháza-lakóháza²¹ a wagneri őszinteség-átláthatóság elvét az anyaghasználatban ráadásul egy újabbal is megtoldta. A homlokzatot az emeleti traktusban szőtt textilfelületként vagy egyfajta szőnyegként fedő kerámiaburkolat kétféle csempét használ: a zöld összesen két árnyalata révén rajzol ki többféle mintát. Ez a fajta, erősen ipari-minimalista megoldás arra hivatott utalni, hogy a kereskedőháznak a piac igényeihez szabottan rugalmasnak kell lennie: mindig a meglévő (sokszor egyáltalán nem változtatott) anyag felhasználásával kell képesnek lennie arra, hogy árukészletét megújítsa.

¶ Talán mondanom sem kell, hogy mindkét szerzőnek lényegi szerep jut Moravánszky könyvében is.²² Különösen a klasszikus szellemtörténeti módszer inspirálta eljárás adja a kiállítás és könyv rokonságát: az építészet és az építészetelmélet ugyanazokról az alapvető szellemi sajátosságokról tanúskodik, mint amelyet a jog, az irodalom vagy a képzőművészet dokumentál. Mindez összefonódik a Wagner esetében már érvényesített tudásszociológiai módszertannal: az építészet által közvetített gondolatok hozzájárulnak ahhoz, hogy a társadalom felépítéséről és a társadalmilag motivált intézményekről szerezhető tudást gyarapítsuk. Ahogyan az ipari szerkezetre vont burkolat őszinte takarékosága Wagnernél a társadalmi igazságosságnak a takarékpénztár intézménye által támogatott eszméjét fejezi ki, úgy az isztriai kő és a klinkertégla egymásra rétegzése Plečniknél az etnikumok szerint is jelentősen tagolt krajainai társadalom rétegzettségét jeleníti meg.

RÉGI SABLONOK

¶ A kis kalauzként is használható könyv és a tárlat kapcsolatai után térjünk vissza magához a kiállításhoz néhány – a felütésben már körvonalazott – kritikai megjegyzés erejéig.

1. A legszembetűnőbb probléma, hogy a kiállításon bemutatott anyag jelentős része nem kapott képaláírást. Hogy csak a hazaival kezdjem: Medgyaszay Istvánnak a bécsi Wagner-kurzusok kapcsán készített, még részben Benkó név alatt jegyzett skicceiről és rajzairól csak akkor derül ki, hogy ki szerezte őket, ha Otto Schöntal vagy Max Fabiani sokszor szintén feloldatlan szerzőségű vázlatai között megfigyeljük a kiállított eredeti mappa címezését vagy az építésznek a kép sarkában levő szignóját. A hasonló példák gyakoriak. Érthető, hogy egy információdömpinget hozó kiállításon vizuálisan jó néhány helyen vissza kellett fogni a filológiai alaposágot. De vajon miért pont az olyan rajzoknál, amelyek

megvalósult-létező páryait valaki élőben is szeretné látni; vagy akár tudni – például a Medgyaszay-rajzok esetében –, hogy azok (csak) tervek maradtak-e. A képekhez tartozó száraz adatokat mondja fel a kiállítás elején beszerezhető, egy kódkulcs és térsablon alapján eligazító ideiglenes füzet, amely – ahogyan az állandó tárlaton is – rendkívül körülményessé és veszélyessé teszi az eligazítást. A kiállítás részletes *catalogue raisonné*-je a tervek szerint hamarosan megjelenik.²³ Csakhogy a tárgyleírásokat tartalmazó füzethez hasonlóan ez sem tudja kiváltani a konkrét képaláírások által képviselt, lényegre törő, operatív magyarázatokat. Viszont remélhetőleg összefogja majd azokat a koncepcionális elemeket, amelyek segítenek a kiállítást egészen látni.

2. Az előbbiekhöz kapcsolódva: a kiállításon bemutatott anyag nemcsak nagyon bőséges, hanem nagyon széttartó is, így a nagy ívű eszmetörténeti koncepcióval karöltve már-már befogadhatatlanná válik.²⁴ Lévén, hogy a hagyományosan gazdag bútorrészleg vezetője a kurátor, az állandó tárlat és a raktári készlet jelentős része vándorolt egymással karöltve a földszinti hátsó kiállítótérbe, miközben mérhetetlen mennyiségű makett, fotó és vázlat színesíti az állományt. Mivel a teljes anyag több mint félszáz címszó köré szerveződik, ember legyen a talpán, aki ezt éppen a fenti sorvezető nélkül átlátja. Az érdeklődő nem feltétlenül jó értelemben vesz el a részletek között. Hogy az akadémiai írás műfajából vegyünk egy párhuzamot: ha a tárlat egy ötven kulcsszavas szaktanulmány lenne, könnyen visszautasítanák a bírálati folyamat első fázisában, mondván, hogy koncepciója nem kellően fókuszált.

a teljes anyag több
mint félszáz
címszó köré
szerveződik, ember
legyen a talpán,
aki ezt éppen
a fenti sorvezető
nélkül átlátja.
Az érdeklődő
nem feltétlenül
jó értelemben
vesz el a rész-
letek között

A *Post Otto Wagner*nek azonban nagyon markáns, két kulcsszóban megragadható fókusza van. Mégsem tesz meg minden azért, hogy ezt váltig hangsúlyozza. Az alkalmi, de kimerítő tárlatvezetésen részt vevő kritikus ellenben tudja, mit veszít az a néző, aki efféle instrukciók nélkül csöppen a stubenringi épületbe.

3. A legfontosabb kritika is ebből az irányból érkezik (vagy erre halad tovább). Aki a *Post Otto Wagner*en végigrágja magát, annak éppen azt kellene világosan és egy csapásra meglátnia, hogy az építészeti anyaghasználat, az öltözet anyagainak megválasztása hangulati tényezők révén hatékonyan közvetíti az épület célját és funkcióját a szemlélők és felhasználók számára. A kereskedőház hangulatában áttekinthetőséget és átrendezhetőséget, a bank megbízhatóságot sugároz, Wagner épületei pedig az ipari konstrukció őszinteségét közvetítik.

¶ Az elmélyült szemlélő hosszú megfigyelés és kitaró olvasás után levonhatja ezt a következtetést. Az egyszeri látogató számára azonban ez nem feltétlenül biztosított. Ellenben nagy eséllyel néz majd a Ringen kicsit lejjebb álló Wagner-féle Postatakarékpénztárra – a régi sablonok szerint – továbbra is úgy, mint „a modernizmus úttörőjére”, a „kortárs építészetre hatást gyakorló” sarkalatos darabra.

Az ilyen mondatok a jó szándékú kezdőknek hasznosak lehetnek, de kevésszer visznek előre. Pedig a néző tudhatná, hogy Wagner művének újszerűsége abban áll, hogy immár 1905 óta, az „apró betűs részek” olvasása nélkül, az ipari takarékoság egyszerű vizuális motívumai révén mondja el: van olyan bank, ahol a pénz spekulációk és különösebb ígéretek nélkül, őszintén kamatozik.

¶ Összességében azt lehet mondani, hogy ha a *Post Otto Wagner* kevesebb anyagot ölelt volna fel, vagy központi koncepcióját (amelyet a *Semperből* inspirálódó fogalmak friss és kreatív elsajátításaként jellemezhetünk) jóval tudatosabban és koncentráltabban adta volna elő, mi is többre mentünk volna. Legalábbis nem lettünk volna arra utalva, hogy címben rejlő szójáték értelme után kutassunk.

Jegyzetek

- [1] Bécs, Museum für Angewandte Kunst, MAK-Ausstellungshalle, 2018. 05. 30.–09. 30. Kurátor: Sebastian Hackenschmidt. Szakmai tanácsadók: Iris Meder és Moravánszky Ákos. A kiállítást átfogó koncepcióról, annak határozott ívéről nemcsak a műtárgyakat kísérő leírások, hanem az a gondolatgazdag tárlatvezetés is tanúszkodott, amelyet Hackenschmidt és Moravánszky ez év június 5-én tartottak. Itt olyan fogalmakat tisztáztak, amelyek a kiállított anyag bőségének zavarában könnyen elsikkadhatnak a néző számára. A cikk írásában nyújtott segítségéért köszönetemet fejezem ki Moravánszky Ákosnak, az illusztrációs anyag kiválasztását és közlési jogait illetően pedig hálával tartozom Sebastian Hackenschmidtnek és a MAK munkatársainak.
- [2] A monografikus tárlat, amely sorra veszi Wagner munkásságát a jubileumi év rendezvénysorozatának keretében a Bécsi Várostitörténeti Múzeum (Wien Museum) karsplatzi épületében látható (a cím egyszerűen: *Otto Wagner*, 2018. március 15.–október 7., Kurátorok: Andreas Nierhaus és Eva-Maria Orosz). Az, aki megbízhatóan át akarja tekinteni a korai historista ornamentikájú bérházaktól a tektonikus-minimalista díszítés meglepően puritán példáig ívelő hosszú életművet és annak korabeli recepcióját, nem csalódik, ha megnézi.
- [3] Összefoglalásképpen: Otto Wagner nagy építészeti sikereit a mai U4 és U6-os metróvonalak részeként létező kéregalagutaknak, hidaknak és állomásépületeknek, a Wien-folyó és a Duna-kanális mederszabályozásához köthető átfogó urbanisztikai terveknek, a Császári és Királyi Osztrák Postatakarépezintár épületének, több magánmegrendelésre tervezett, premodern jegyeket mutató bérháznak (ilyen az ún. *Majolikaház* és testvérháza a Linke Wienzeile 40. ill. a 38. szám alatt), valamint a Steinhof szanatórium területén épül templomnak köszönhet.
- [4] Wagner egy a korban nagy hatású, több kiadást megélt könyv szerzőjeként is felhelyezte magát a térképre: *Moderne Architektur*. Anton Schroll, Wien 1896. A már említett Wien

Museum-beli kiállítás katalógusában több kísérő tanulmány foglalkozik Wagner elméletírói munkásságának – szintén monografikus – áttekintésével, gondolatainak rekonstrukciójával és ezek helyével a modernizmus építészelméletében. (Lásd Werner Oechslin: *Historische Verwerfungen. Otto Wagner und die immer noch nicht bereinigte Geschichte der modernen Architektur*, in: Andreas Nierhaus–Eva-Maria Orosz (Hrsg.): *Otto Wagner*. Residenz, Wien 2018. 16–23.)

- [5] Lásd főleg *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Bd. I–II. Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt 1860.
- [6] Iris Meder elsősorban Josef Frank munkásságának népszerűsítésébe és tudományos feldolgozásába fektetett szellem látható energiát az utóbbi években. A nevéhez fűződik a 2016-es *Against Design* tárlat szakmai koncepciója, az ezzel kapcsolatos részletes katalógus (*Against Design. Das antiformalistische Werk des Architekten*. Birkhäuser, Basel 2016) és tanulmánygyűjtemény szerkesztése, valamint Frank elméleti és kritikai írásainak Christopher Longgal és Tano Bojankinnal közösen jegyzett kiadása (*Schriften/ Writings 1910–1965*. Bd. I–II. Metro, Wien 2016.) is.
- [7] Moravánszky Ákos: *Stoffwechsel. Materialverwandlung in der Architektur*. Birkhäuser, Basel 2017. A szerző a bevett anyaghasználat átalakításáról mint az építészet egyik meghatározó eljárásáról a magyarországi példaanyag kapcsán már korábban is írt: *Materialwahrheit und Bekleidungsästhetik. Aladár Árkays Reformierte Kirche in Budapest, 1911–1913*. In: Jürgen Nautz –Richard Vahrenkamp (Hrsg.) *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Böhlau, Wien–Köln–Graz 1993, 588–604.; és a könyv előszavában is kiemelte, hogy egy körülbelül húszéves, fokozatosan formálódó alapkoncepció látott most napvilágot (13.).
- [8] Moravánszky, i. m., 15.
- [9] I. m., 222.
- [10] I. m., 116.
- [11] A tipikus ellenpéldához lásd Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina, Budapest 1969, 157.: „az építészet eredendően tektonikus művészet, és szemlátomást csak a dekoráció szabadul fel kötött törvényszerűségei alól.”
- [12] Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Richard Carl Schmidt und Co., Berlin 1923 (eredetileg 1893), vi.
- [13] Alois Riegl: *Historische Grammatik der Bildenden Künste* [különösképpen: *Kollegheft des Jahres 1899*.] Hrsg. Karl M. Swoboda–Otto Pächt. Mit einer Einleitung von Andrea Pinotti. Mimesis, Milano–Udine 2017. 303.
- [14] A szegecselt homlokzattal kapcsolatban már a mű megszületése idején több spekuláció látott napvilágot. A recens szerkezeti és anyagvizsgálatok arra mutattak rá, hogy a szegecses statikailag nagyrészt funkció nélküliek (lásd ehhez újabban Michaela Tomaelli–Thomas Hasler: *Des Nagels Kern und seine Hülle. Über die konstruktive Wahrheit des*

legendäre Scheinnagels, in: *Otto Wagner* [lásd feljebb], 96–109. Különösképpen: 100. A tanulmány a látszatszegecek kifejezőerejét John Ruskin alapján tárgyalja. Vagyis ahogyan kifejez valamit, az nem teljesen őszinte, de amit ki akar fejezni, az igen). Hogy a gondolati tartalom esetünkben legalább olyan fontos lehet, mint a műszaki, korábban már Vágó József is kiemelte azzal, hogy Wagner megoldását az ipari konstrukció „őszinte” jelzésként értelmezte (Wagner és Lecher, in: *A Ház* 1911/4, 365–366.). Wagner hatására Vágó saját épületein gyakran használt ilyen gondolati tartalmakat közvetítő szegeceket (például az Árkád Bazar fővárosi épületén), amelyeknek viszont, lévén hogy a burkolólapok sarkaira helyezte őket, semmilyen statikai szerepük nem volt.

- [15] Vö. Moravánszky: *Stoffwechsel*, 198–200. Erről szól Moravánszky egy korábbi magyar nyelvű cikke is: Méhek és szegecek. Lechner Ödön budapesti és Otto Wagner bécsi Postatakarépképzőintézet, in: *Századvég* 11. (1999), 25–44.
- [16] A Monarchia építészettörténete a Monarchia értelmiségtörténetének egyik fontos motivációs forrása. Ebben az összehasonlító esztétikai történelmi folyamatban Moravánszky érdemeit többen kiemelik. Legújabb lásd William N. Johnston: *Zur Kulturgeschichte Österreichs und Ungarns 1890–1938. Auf der Suche nach geborgenen Gemeinsamkeiten*. Böhlau, Köln–Graz–Wien 2015, 29–31.
- [17] Medgyaszay István: A vasbeton művészi formájáról, in: *Művészet* 1909/1. 30–37. Részletek a műből és annak rövid elemzése a kiállítási pannókon és Moravánszky könyvében is. Vö. 274–275., ill. 287.
- [18] Moravánszky, i. m., 101. Az építmény Stockholmban áll, és eredetileg III. Gusztáv svéd király számára készült a Haga-kastély parkjába 1787 és 1790 között.
- [19] Vö. i. m., 229.
- [20] Adolf Loos: *Architektur*, in: *Trotzdem*. Gesammelte Schriften 1900–1930. Hrsg. Adolf Opel. Unveränderter Nachdruck. Prachner, Wien 1997, 90–104. Különösképpen 102–103. Moravánszky könyvében részben parafrázálva (vö. 256.).
- [21] Eredetileg a Portois & Fix bútorgyár és kereskedés megbízásából és áruházának céljaira.
- [22] Moravánszky, i. m., 200–202., 236–241.
- [23] *Post Otto Wagner*. Hrsg.: Christoph Thun-Hohenstein–Sebastian Hackenschmidt. Birkhäuser, Basel 2018.
- [24] Beszéd példája, hogy a Wagner urbanisztikai elveinek (szisztematikus tervezés és akár beavatkozás a régi város szövetébe az ésszerűség jegyében) bemutatása kapcsán hirtelen egymás mellé kerül több bécsi és nemzetközi, nagy léptékű rendezési terv. A chicagói belváros és a canberrai városközpont művészi megformálásától a Vörös Bécs szociális lakástervein keresztül a Bécs–Kagran metróállomás 1970-es évekbeli makettjéig mindent megtalálunk a kiállított tárgyak között. Ezek közül egyesek relevanciáját nyomban felfogjuk, másokét viszont első látásra semmiképpen.

múzeumőr



Szilágyi Lenke felvétele

KARÁCSONY ÁGNES

MIT? KINEK? MIÉRT? HOGYAN?

BESZÉLGETÉS VÍGH ANNAMÁRIÁVAL

A MÚZEUMMÁ VÁLÁS MAGYAR SZABÁLYOZÁSÁRÓL

IVígh Annamária történész muzeológusként került annak idején a Budapesti Történeti Múzeum Újkortörténeti Osztályának élére. Majd 2000-ben az akkori kulturális tárca munkatársa lett. Előbb a Múzeumi Osztályt, majd idővel a valamennyi közgyűjteményi területet átfogó Közgyűjteményi Főosztályt vezette 2018 májusáig. Több mint tizenhét év minisztériumi munka után váltott ismét: jelenleg a Szépművészeti Múzeum általános főigazgató-helyettese. Nevéhez számos országos múzeumi program elindítása kötődik. Most pedig segít minket eligazodni abban, mit tekintünk múzeumnak vagy „csupán” gyűjteménynek, s persze szóba kerülnek a „pszeudo múzeumok” is – egyes tájházak, helyi gyűjtemények vagy akár a mackómúzeum, a kerékpármúzeum, az óramúzeum, a lámpamúzeum, nagyon hosszú a példák sora –, amelyek többségét ő maga mindenképpen a rugalmasan változó muzeális intézményi rendszer fontos részének tekinti.

MC: *Egyszer említette: a minisztériumi munkájában azt találta a legérdekesebbnek, amikor dönteni kellett arról, muzeális intézménnyé minősítsenek-e egy adott gyűjteményt vagy sem.*

I Ez valóban komoly kihívás volt. A tradicionális felfogás híve vagyok, azt vallom: a múzeum alapja a gyűjtemény, azt kell vizsgálni elsőként ahhoz, hogy időtálló, megalapozott döntést lehessen hozni.

MC: *De folyamatosan változik a múzeum fogalma – az adott kor elvárásaihoz igazodva.*

I Így van. Ugyanakkor a múzeumok létjogosultságát a mai világunkban is egyértelműen igazolja több száz éves történetük. Amikor nehezebb helyzetek adódnak múzeumügyben – akár szélesebb nézőpontból, akár csak a hazai viszonyok között –, akkor is biztosak lehetünk abban, hogy erre a különlegesen inspiráló, az emberi kreativitást felszabadító és az érzelmeinkre is ható kulturális intézményre igenis szükségünk van. Ez jó érzéssel tölt el.

MC: *Gyűjtemény nélkül nincs múzeum?*

¶ A magyar szabályozás – ez pozitívum – tradicionális felfogású. Szabályokhoz kötött – egyebek mellett abban is, hogy milyen feltételek alapján minősül muzeális intézménynek egy adott gyűjtemény –, de egyúttal rugalmas is, ugyanis lehetőséget biztosít a múzeumi intézményrendszer belső fejlődésére. Természetesen a múzeumok története, a múzeumfogalom folyamatos alakulása, igazodása a változó társadalmi elvárásokhoz, nem rekonstruálható kizárólag a jog eszközeivel. A civil kezdeményezésre vagy az uralkodói szándékból létrejövő gyűjtemények múzeummá válása évszázadok óta kutatott folyamat, amely újabb és újabb eredményeket hoz – újabb és újabb szempontok alapján. Jogi eszközökkel szabályozott működésről a 20. századtól beszélhetünk, ebben az időszakban születtek meg Európában az első olyan múzeumi törvények, amelyek a gyűjteményekre vonatkoztak. A második világháború után, érthető okból, lényegesen szigorodtak ezek az előírások. De a múzeum egyik legfontosabb alapismérve már a 18–19. században is egyértelmű volt paragrafusok nélkül is: a szaktudományos elvek mentén rendszerezett gyűjtemény megléte.

MC: *A másik, gondolom, a hozzáférés lehetősége.*

¶ Pontosan. Korábban számos vita zajlott arról, a hozzáférés igénye mennyire van jelen a múzeumok történetében. E diskurzus révén még inkább egyértelművé vált, hogy a gyűjtemények megnyitása, ha korlátozottan is, de az első pillanattól fontos volt. Nagyon sokféle szempont motiválhatta ezt a nyitási szándékot – akár a felvilágosult abszolutista uralkodó hatalomgyakorlási filozófiája, akár az emberi bölcsesség –, de bárki, aki nyilvánossá tette a gyűjteményét, kezdetől a hozzáférést akarta szolgálni, csak nem ezt a fogalmat használta. Bár mára a hozzáférés eszközrendszere, a kapcsolódó társadalmi elvárások lényegi változásokon mentek keresztül, a köz számára létrehozott gyűjtemények, vagyis a közgyűjtemények kapcsán az alapkérdések nem változtak. Ezek azok, amelyek a mai múzeumügyet is meghatározzák: „mit”, „kinek”, „miért” és „hogyan”. Ez az úgynevezett állandóság, amely egyben a folyamatos változtatás kötelezettségét is magában hordozza, ad biztonságot a múzeumoknak bármely pontján a világnak, bármely korszakban.

MC: *A törvény szerint nálunk minden múzeum muzeális intézmény, de nem minden muzeális intézmény múzeum, például a kiállítóhelyek vagy a gyűjtemények önma-
gukban még nem minősülnek annak.*

¶ A muzeális intézmények átfogó fogalmi kategóriáját elődeink határozták meg, és az eltelt idő igazolta ezt a törekvést, így lehetőség van arra, hogy a különböző szakmai besorolású intézményekre vonatkozóan általános szakmai követelményeket is megfogalmazzunk. Ez az elv biztosítja, hogy ma Magyarországon több mint nyolcszáz muzeális intézmény van.

MC: *Ez sok vagy kevés?*

¶ Nagyon nehéz megmondani. Jelentős hányaduk – ez 81 százalék – nem múzeumi besorolású intézmény, hanem gyűjtemény vagy kiállítóhely. Ide soroljuk a tájházak többségét, a helytörténeti gyűjteményeket is. Utóbbiakat is gyakran „emeli” múzeummá az alapító maga vagy a fenntartó azzal, hogy egyszerűen kiírja ezt a megnevezést a bejárat fölé. Sokan nincsenek tisztában azzal a szabály- és követelményrendszerrel, amely a múzeumi besorolás feltétele, sőt azzal sem, hogy vannak feltételek. A muzeális intézmény legegyszerűbb formája a kiállítóhely, amely a rendszer legelső kategóriája. Ebben az esetben is „csak” azt kell első lépésként eldönteni, szükséges-e a muzeális intézményi működési engedély, vagyis a bemutatandó értékek kulturális javaknak minősíthetők-e. Van olyan szakmai megközelítés is, amely úgy ítéli meg: ami nem éri el a múzeumi szintet, azzal nem kell foglalkozni. Csakhogy ezzel a megközelítéssel nagyon értékes kulturális értékektől fosztanánk meg a rendszert, olyan erőforrástól, amely folyamatosan motiválja a gyűjteményezést és a bemutatást. Van olyan szemlélet is, amely szerint az igazi tudományos szakmai tevékenység csak a múzeumokban zajlik. Ez részben valós, hiszen a jogszabály pontosan meghatározza, milyen feladatai vannak egy múzeumnak, s ezek sorában hangsúlyos a tudományos tevékenység. Ugyanakkor a nem múzeumi besorolású intézményeknek – amelyek a magyar múzeumi rendszer nagyobb részét teszik ki – kiemelten fontos közművelődési, ismeretadási feladataik vannak a kultúraközvetítésben és a szemléletformálásban, emellett számos gyűjtemény végez helyi szinten értékes kutatási tevékenységet. Ennek megítélése természetesen nem lehet azonos a legmagasabb minősítési mércéket teljesíteni képes országos múzeumi besorolás követelményével. A jelenlegi minősítési rendszert – hiányosságai mellett is – azért tartom alapvetően jónak, mert világosan meghatározza az egyes besorolási szintekhez tartozó követelményeket, és emellett ösztönző hatása is van: láttatja, milyen fejlődési, esetleg visszafejlődési pálya áll az adott intézmény előtt.

MC: *Egységes feltételrendszerük van az egyes kategóriáknak?*

¶ Jó a kérdés, ugyanis bár a feltételrendszer egységes, sohasem zárhatók ki az emberi tényezők. Előfordul, hogy papíron minden rendben lévőnek tűnik, ám a valóságban a kép ettől eltér. Mondjuk, egy babagyűjtemény lehet muzeális intézmény, de hogy múzeuma legyen például a népviseletes babáknak, ahhoz nagyon sok feltételnek kellene teljesülnie: vannak olyan esetek, amikor azt kell mondani, ez nagyon szép kollekció, helyi szinten is fontos, ettől azonban még nem múzeum. Sőt itt van az a pont, amikor minden szakértőnek tudnia kell: ahhoz, hogy valódi, élő, jól működő múzeumi rendszerünk legyen, nemet is kell mondani. Ennek a rendszernek ugyanis akkor van értéke – és európai összehasonlításban is ereje –, ha garantált minőséget jelez. Az angol vagy francia múzeumi rendszer – mindkét esetben más-más módszertannal – nemcsak vizsgálja az adott besorolási kritériumokat, hanem szigorúan ellenőrzi is azokat. Nekünk ebben még van hova fejlődünk.

MC: *De hát a magyar törvény is tiltja, hogy múzeumként nevezze magát az a gyűjtemény, amely nem múzeum.*

¶ Tiltja, ugyanakkor szankció nincs.

MC: *Ezért is címkézheti bárki az intézményét úgy, hogy babamúzeum, kerékpármúzeum, macskómúzeum, marcipánmúzeum, óramúzeum, és így tovább?*

¶ Hosszú a sor, valóban. Formailag használják a kifejezést, de a jogszabály szerint nem tehetnék meg, mert nyilván nincs muzeális intézményi működési engedélyük, nincsenek meg azok a kötelezettségeik – szigorú nyilvántartás, kedvezmények rendszere, nyitvatartási rend, hogy csak az alapvetőeket említsem –, amelyek elsősorban kötelezettségek, másfelől számtalan lehetőséget is nyújtanak, például pályázatokon való részvételt. És meg kell vallanom, ebben a kérdésben nem vagyok szigorú. A legtöbb esetben az adott gyűjtemény büszkeségből használja a múzeum kifejezést, rangnak találja azt. Ráadásul számos komoly gyűjteményünk válik idővel valódi múzeummá. Ha becsúszik is egy-két „pseudo múzeum” – nyilván jó lenne, ha nem így lenne –, azzal nehéz szembemenni.

MC: *Felléptek valaha is bárki ellen, amiért törvényellenesen használta a múzeumi kifejezést?*

¶ Viszonylag hosszú volt a minisztériumi pályám, de nem tudok ilyen esetről. Fontos azonban hangsúlyozni: amennyiben az intézmény működési engedéllyel



„Karácsony Múzeum” Szentendre óvárosában





KARÁCSONY MÚZEUM



CHRISTMAS MUSEUM

& SHOP

„Karácsony Múzeum” Szentendre óvárosában





Idén költözött új helyre Szentendrén a Mikrocsofák Múzeuma



MicroArt Museum



A szentendrei Retro Múzeum, közvetlenül a buszparkoló mellett, megkerülhetetlen állomása a városba érkező turistáknak





RETRO
DESIGN
CENTER

EK VILÁGA

O MÚZEUM

RO WELT * MY3EŇ - PETPO



rendelkezik, a dokumentumon csak a jogszabályi feltételek teljesítését igazoló megnevezés szerepelhet. A muzeális intézményi minősítés nélküli gyűjtemények esetében azért akadnak zavaró jelenségek. Van olyan település – nevet nem említek –, ahol számos, magát múzeumnak nevező kis bemutatóhely van, miközben mellettük több múzeum is. És mivel a látogatók egyáltalán nincsenek tisztában a fogalom mögötti tartalmi, színvonalbeli különbséggel, be-mennek ezekbe a gyűjteményekbe, és számtalanszor nincs erejük, kedvük felkeresni a valódi, minősített múzeumokat. Magyarán: a múzeum kárát láthatja ennek. Megjegyzem: az sem zárható ki, hogy a minősített gyűjtemény unalmas és poros látnivalónak bizonyul. Összességében úgy érzem: ezeknek az úgynevezett „pszeudo” múzeumoknak is van szerepük, hiszen – nyilván számos értéktelen dolog mellett – sok olyan különlegességet is rejtnek, amelyek „pusztán” élményt nyújtanak a maguk szintjén.

MC: *És a látogatóközpontok voltaképpen kicsodák? Önálló muzeális intézmények vagy „pszeudo múzeumok”?*

¶ Magunk is sokat gondolkodtunk, hova soroljuk ezeket. A legtöbb látogatóközpont épít valamilyen gyűjteményre. Szervezetileg is számos látogatóközpont kapcsolódik múzeumhoz. Néhány évvel ezelőtt a Fővárosi Állat- és Növénykert vezetése is fontolgatta valamilyen speciális, a muzeális intézményi besoroláshoz hasonló, de azon túlmutató minősítés megszerzését. A jelenleg zajló Nemzeti Kastélyprogram és a Várprogram kapcsán is felvetődött: a legtöbb felújítandó kastély kiállításokkal is tervez, mégsem biztos, hogy ezek muzeális intézményként is működtetendők. Milyen kapcsolatuk van, illetve lehet a múzeumi intézményrendszerrel, a múzeumok gyűjteményeivel? Ezek a kérdések is rávilágítanak arra: igencsak élő, a valóságra folyamatosan reagáló intézményrendszert működtetünk, amelyben szerencsére folyamatosan felvetődnek az érdemi válaszokat igénylő kérdések.

MC: *Mondta az előbb: a minősítési rendszer láttatja, milyen fejlődési, esetleg visszafejlődési pálya áll az adott intézmény előtt. Megeshet, hogy visszaminősítenek pusztán gyűjteménnyé egy múzeumot?*

¶ Hogyne. Időről időre újraértékeljük a múzeumokat. Ez nagyon komoly lehetőség, és remélem, a jövőben erre még több erőforrás jut, hiszen ezt a rendszert folyamatosan revízió alatt kell tartani. Egy gyűjtemény lehet majd múzeum, és a múzeumot vissza is lehet minősíteni, amelyre számos példa akadt már.

Az sem ritka eset, hogy ez a visszaminősítés csak időszakos, és a gyűjtemény ismét megkapja a múzeumi besorolást, mert van akarat a feltételek teljesítésére. Még az is elképzelhető – legalábbis jogszabályi alapon vizsgálva –, hogy az országos múzeumok közül nem mindegyik marad ezen a szinten, ha nem tudja teljesíteni a kritériumrendszert. De ilyen még nem fordult elő. Valóban az állandó mozgás a lényeg, miközben a különböző besorolások, minősítések is változhatnak, ami inspirálóan hat az intézményekre.

MC: *Öt éve, 2013-ban jogszabály alapján megváltozott az egykori megyei múzeumi rendszer: a települések a múzeumok, illetve az egyéb gyűjtemények fenntartóivá váltak. Akkor sokan tartottak attól – szakmai szervezetek is hangot adtak ennek –, hogy ez az átalakítás minőségi romláshoz vezet majd, a települések nem fogják biztosítani a szükséges követelményeket, és sok múzeum elveszíti múzeumi rangját.*

¶ Bennem is volt ilyen félelem. Szerencsére ez nem igazolódott, és ma a szakmai munkám legérdekesebb időszakaként gondolok az átalakítás folyamatára, a személyes konzultációk sorozatára a településekkel. Munkatársaimmal együtt igen nagy tempóban kellett dolgoznunk, de nem éreztük tehernek, bízunk a sikerben, a települések ugyanis pozitívan fogadták mindezt. Az átalakítást követően emelkedett a múzeumi besorolású intézmények, a területi múzeumok száma, és a települések döntő többsége ma is presztízsértékűnek érzi saját múzeumát.

MC: *Hiszen a helyi identitást erősíti...*

¶ Abszolút. A megyei hatókörű városi múzeumok, a volt megyei múzeumok a leg-erősebb rendszerpontjai a területi ellátásnak, kiteljesítve a szolgáltató múzeum lehetőségeit. Szolgáltató központként számos területi feladatot ellátnak, például az állományvédelem terén, de múzeumi üzeneteik elsősorban a városnak szólnak, a városi identitást erősítik. 2013-ban szakmai felügyeleti vizsgálatot végeztünk azoknál a muzeális intézményeknél, amelyek fenntartót váltottak. Folyamatában láttunk rá arra, milyen figyelemreméltó folyamatokat indított el ez a felülről jövő beavatkozás. Kaposvárott például párhuzamosan működött jó néhány városi fenntartású és megyei intézmény. Voltak, amelyek a megyei múzeumi rendszerben működtek, míg mások városi alapításúak voltak. Sokszor egymással is versenyeztek, konkurencsei voltak egymásnak. A 2013-as változás után azonos fenntartói körbe kerülve a korábbi versengés építő együttműködéssé változott. A múzeumi átalakítás sikerét az is befolyásolta, hogy

egybeesett az oktatási és az egészségügyi rendszer átalakításával, amely jelentősen csökkentette a városok fenntartói kötelezettségeit. Múzeumuk felértékelődött, ahogyan a könyvtárak is. Mi azt mondtuk: nem elég, hogy a múzeumi dolgozók tisztában vannak azzal, milyen nagyszerű a gyűjteményük, annak a fenntartó közösség számára is nyilvánvalónak kell lennie, és ezt a befogadást anyagi eszközökkel is segíteni kell. Az ország nagyon sok pontján vannak igen jelentős gyűjtemények, ezért figyelünk kell ezekre is, pályázati lehetőségekkel, szakmai segítséggel, szakértői hálózattal, módszertani fejlesztési projektekkel kell támogatni az intézményeket, hogy talpon maradjanak. Ez egy nagyon fontos küldetés.

MC: *A műtárgyállományt is megkapta az önkormányzat?*

¶ A jelenleg hatályos szabályozás szerint a 2013. január 1-je után bekerülő műtárgyállomány már az önkormányzat tulajdona. A korábbi műtárgyanyag, amely a településhez került, jelenleg is állami tulajdon. Az állami tulajdonú műtárgyállomány jó kezekben van a településeknél, de munkájukat mind anyagilag, mind szakmailag segíteni kell. A magyar múzeumi rendszer jellemzőinél számolnunk kell azokkal az intézményekkel is, amelyek helyi alapításúak, és nem képezték a korábbi megyei múzeumi hálózat részét. Esetükben is szükséges a szakmai segítségnyújtás, a módszertani támogatás.

MC: *Vannak civilek vagy magángyűjtők ma is, akik múzeumot akarnak a kollekciónak?*

¶ Vannak, de kevesen. Példaként említhető a budapesti Molnár-C. Pál-gyűjtemény, amely ragaszkodott ahhoz, hogy muzeális intézmény legyen, bár enélkül is sikeresen dolgozott. De a család úgy érezte, ez különös rangot ad a működésnek. Viszonylag új fejlemény a magán fenntartású tájházak megjelenése. Megvan a lehetőség arra is, hogy muzeális intézményi besorolás nélkül is működjenek, nem feltétlenül kell muzeális intézménnyé válniuk. Másfelől az örökségvédelmi törvény révén a magángyűjtemények akár nemzeti érdekű nyilvános gyűjteménnyé vagy közérdekű kulturális értéké nyilváníthatják magukat éppen azért, hogy azok a magángyűjtemények is bekerülhessenek egy minősítési rendszerbe, amelyek nem szándékoznak muzeális intézménnyé válni.

MC: *Beszélt arról, milyen fontosnak tartja, hogy rugalmas a magyar múzeumi szisztéma. Ez a pályázati rendszerre is érvényes?*

¶ Nem, sajnos a mai rendszer csak részben alkalmas arra, hogy megfelelően és céltan ösztönözze a különböző kategóriájú intézményeket. Éppen a rendkívül népszerű Kubinyi Ágoston-pályázat sikere mutatja: lehet és érdemes így gondolkodni a támogatások esetében. Hasznos lenne például újragondolni az NKA pályázati rendszerét is oly módon, hogy stimulálja a belső rendszerbeli mozgásokat. Amikor megkérdezi egy gyűjtemény vezetője, miért gondoljuk, hogy jó lenne továbblépnie, és muzeális intézményi működési engedélyt kapnia, ma inkább a követelményeket tudjuk sorolni, és kevésbé a lehetőségeket. Sokat beszéltünk a mai akkreditációs rendszer sajátosságairól, előnyeiről és hiányosságairól. Utóbbiak körében fontos lépés még a nemzeti jelentőségű, vagyis az országos múzeumok rendszerszerű átalakítása. Kisebb a beavatkozás, mint a 2013-as, hiszen a feladatrendszer apránként megújult, ám az ehhez igazodó finanszírozási szisztéma és a szervezeti struktúrák megújítása biztosan a jövő feladata. A városligeti új múzeumi egységek megszületésével ez nyilván megkerülhetetlen lesz. Annak idején azért hagytam ott a jóval nyugodtabb muzeológusi munkát, és mentem a kulturális tárcához, mert úgy éreztem, tehetek valamit a rendszer egészének fejlesztéséért. Most, visszatérve az intézményi világba, sok olyan szemléleti változást érzékelek, amelyeket talán a fenntartói oldal támogatása is segített. A számtalan érdekes feladat mellett itt is ugyanaz érdekel: mit tehetünk az egészért egy múzeum szemszögéből, miként lehet a folyamatban lévő és formálódó nagy fejlesztési lehetőséggel élve szemléletformáló módon alakítani a múzeumok ügyét. Munkám a Szépművészeti Múzeumban megerősíti korábbi hitvallásomat: a változás kényszere a múzeumok éltető ereje.

VÍGH ANNAMÁRIA 1981-től '94-ig a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumának főmuzeológusa volt, aztán igazgató lett ugyanitt. Innen ment 2000-ben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumához, ahol először a Múzeumi Osztályt, majd 2004-től két évig a Múzeumi Főosztályt vezette. 2006-tól 2018-ig az Emberi Erőforrások Minisztériuma (illetve annak jogelődje) Közgyűjteményi Főosztályát vezette. Jelenleg a Szépművészeti Múzeum általános főigazgató-helyettese. Kutatási területei: újkortörténeti és helytörténeti kutatások, muzeológiai ismeretek, múzeumi szakigazgatás, múzeumfejlesztési stratégiai programok kidolgozása, finanszírozási technikák, szervezetfejlesztés, a szakmai ellenőrzés módszertana és gyakorlata.

summary

The renovation of the Museum of Fine Arts' Romanesque Hall directed attention to the plaster casts stored there. Several planning processes aimed at settling the situation of these replicas and the rehabilitation of the collection were launched from the early 2000s. This was facilitated by an international trend, which had brought renewed appreciation for plaster casts from the 1980s onwards. Copies were already made of the most important sculptural works at art academies in the 18th century but the golden age of collecting plaster casts and exhibiting them in museums only came in the second half of the 19th century. In the early 20th century, art historians questioned the need for these collections, thus the museum profession noticeably turned towards the acquisition of original artworks. This shift in the concept of museums resulted in countless collections of replicas becoming neglected and partly or fully destroyed. Such collections were in a peculiar situation in the USA as they were the most affected by the change in the museum approach in the 1920s and 1930s: a great number of institutions tried to get rid of their 'useless' plaster casts. Although many American universities established collections of copies in the late 19th century, only a few of these have survived. The three most prominent museums – the Metropolitan Museum of Art in New York, the Museum of Fine Arts in Boston and the Art Institute in Chicago not only owned plaster copy collections but based their entire collections on them; yet, none of them have these now. The radical termination of plaster cast collections in the US is partly linked to the museums' having changed their approach to copies already from the 1910s – they increasingly viewed replicas as unnecessary pieces not suitable for exhibition – and to the emergence of wealthy patrons taking an interest in the arts and having the required funds to purchase them. European collections had a slightly different story. The Victoria & Albert Museum in London is regarded by today's museologists as a model institution; its rearranged exhibitions in the past one or two decades serve as examples to be followed by all museum experts. The museum's plaster cast collection is not only impressive thanks to its size but also because it was assembled by Henry Cole, the man who did the most to promote the cause of such collections. He was the initiator of the agreement signed in 1867, which increased the popularity of plaster casts in Europe and provided access for them. The permanent exhibition displaying the Budapest Museum of Fine Arts' collections of copies of antique, medieval and Renaissance sculptures will open in 2019 in the Csillagerőd (Star Fortress) in Komárom. It will be one of the few institutions built solely on plaster copies; indeed, the idea of establishing such museums spans the entire history of plaster copy collections.

FROM PRINCE TO PARTY SECRETARY – AND VICE VERSA

*Humboldt Forum in the reconstructed Stadtschloss in Berlin*Dániel Kovács, *Art historian, programme director of the Collegium Hungaricum Berlin until June 2018*

p. 69

According to plans, the Humboldt Forum in Berlin will open with a slight delay, at the end of 2019. The budget of Germany's largest-scale cultural project of recent years will amount to 620.5 million euros, out of which a hefty 92.5 million comes from the direct contribution of taxpayers, making it the biggest community project of all time. The twin towns of Berlin and Cölln II, situated on the two banks of the River Spree, owe their ascent to Frederick II ("the Iron"), prince-elector of Brandenburg, who started the construction of the new Hohenzollern residence by the Cölln bank of the river. It was prince-elector Frederick III (King of Prussia from 1701 as Frederick I), who commissioned court architect Andreas Schlüter to rebuild the residence into a royal palace, or *Schloss*. Schlüter's palace had a square plan, with some of the old buildings on the bank of the Spree functioning as the eastern wing. He applied a unified style to the entire inner courtyard as well as to the southern, western and northern street facades. Schlüter was relieved of his office in 1706 and the project was taken over by Johann Friedrich Eosander, alias von Göthe, who doubled the basic area of the complex by attaching another court towards the other branch of the Spree. He used Schlüter's basic forms on the exterior facades, while building a triumphal arch-like main gate on the new, western main facade. The complex, completed in 1716, only received its crowning element, already envisioned by Eosander – the dome above the main entrance – much later, in 1845–1853, when it was implemented by Friedrich August Stüler based on Karl Friedrich Schinkel's design. The Schloss was devastated by the bombing of Berlin, and in 1950 the communist party ordered the blowing up and clearing away of the ruins upon the personal command of Walter Ulbricht. The only part preserved in its original material was gate IV, from the balcony of which, as legend has it, Karl Liebknecht declared the republic in 1918; this section was built into the State Council headquarters, erected on the adjacent plot (1962–1964). The GDR's new parliament building was constructed from 1973 to 1976. The Palast der Republic, symbolising a break with the past even in its name, was not only home to the national assembly: the modern glass façaded building also operated as a conference and entertainment centre. Following the change in the political system it was closed and became unusable. The German parliament enacted the rebuilding of the Palast in 2002. It was finally demolished in 2008, and many ideas arose for its future function; the winning concept was a complex cultural programme called the Humboldt Forum. The new building will house two museums: the Ethnological Museum and the Asian Art Museum. Its operation will be managed by a foundation; the Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, which will co-ordinate the work of the autonomous institutions.

THE TOWN THAT NEVER WAS

(a Jewish quarter is not Disneyland)

Péter György

p. 91

What a Jewish quarter is is an unanswerable normative question that critical social science avoids answering for good reason. The concept, which requires a delicate historical approach, was introduced in Hungary in recent years by people with the conviction – respectable but not necessarily to be acted upon – that the essence of the Jewry that penetrated historical space can and should be translated into cultural spaces. In the meantime, the followers of *social constructivism*, i.e. the users of notions dependent on *chronotopes*, learnt a lot from urban historians about the fact that conceptual history, which follows conceptual changes and creates new meanings, made the dramatic differences that existed in regard to expectations and experiences between the 17th–18th centuries and the 19th century as well as between the various regions of Europe visible in the urban space. Belonging to social classes, regions and districts impacted the representations of identity as much as the image of the eternal Jew, the myth of the permanence of the Jewry, and the imprints of observing religious ordinances in the urban space. What happened until 1938 might be a closed chapter of history but making it non-existent in retrospect is a logical absurdity. We are affected by every event that happened, every deposited stratum, even if we do not wish to be, even if others see us different and differently: i.e. not as Jews but an individual who in a certain context could even be regarded a Jew, but this alone has no real meaning or significance. It might also be the case that the contemporary use of the term ‘Jewish quarter’ – i.e. its new conceptual history – is not linked to unbiased descriptions but is fundamentally connected to the idea of ‘redeeming’ the *unredeemable* Holocaust in the politics of remembrance, virtually and morally. The symbolic reconstruction of the architectural environment once also inhabited by Jews, or more accurately by residents who, by the end of their lives, were ‘turned into Jews’ despite what they had believed to be their own history is – should be – addressed *not* as an issue of those who were ousted from the nation but that of the entire Hungarian society. The question is ‘merely’ this: what can we do and when do we act right if we want to make visible all that was made invisible by state socialism after the Holocaust, when cultural and political identities were exiled from the public sphere for decades: dead and living Jews alike. There are many urbanistic solutions that can be used in the politics of remembrance to act on the moral command of a symbolic redemption of wrongs: such examples include Günther Demnig’s Stolperstein project – the stumbling stones placed in the living tissue of Berlin and creating a map of commemoration – and the minimalist historical and symbolic reconstruction of the mass grave in the garden of the Synagogue in Budapest’s Dohány Street.

Museums are pseudo places to start with. Places that *ab ovo* create pseudo reality. At an exhibition the museum and the visitor enter into a contract, according to which both parties know that a chair on display is not an ordinary chair but a chair in a museum, and as such is stripped of many of its functions – it is not for sitting on for example – and it is given many new attributes, such as it cannot be sold and converted and it must be protected against any form of damage... etc. Both parties are mutually aware of all this and thus jointly sustain the appearance of a pseudo reality. The pact is in effect up to the point when one of the parties terminates or starts thinking or stating that the museum narrative is reality itself or that the basis of the museum narrative is not reality but a fiction. The Anna exhibition staged by the Hungarian National Museum in 2017–18 stretched the limits of the above-described pact to extremes. It was built on a story with a biography invented by the curators and presented as if a woman shared the story of her life. She talked about the 20th-century life of Sekler women in the first person singular, as if it was her own reality. Her story suggested that women were vulnerable in the face of events. The exhibits provided the pseudo background for this story. The exhibition posed the question: what would happen if we could live our lives twice. As if in the final judgement it could be asked: what would have happened if a mother had decided differently about her child-to-be and it could all be started again from scratch. However, it is as if the two live stories had reached the same destination. This fictitious story was part of the 'museum pact' and it was easy to imagine as if it had actually happened. In historical museums history is related mostly through objects. The selected objects are assigned meaning and function as proof and testament to a constructed history, which creates order and hierarchy and establishes continuity between past and present. History substitutes the place of missing objects, it fills the gaps and bridges the hiatus. In this regard, the Anna exhibition was a historical exhibition, although it included ethnographic artefacts too. It conveyed a clear narrative, assisted by objects that fit the exhibition concept. The historical narrative of the Anna exhibition was built on the historical and ethnographic practice in which the narration of a life's story is used as an illustration: as if the individual is needed as a vehicle to narrate the story with. The story is fully credible, realistic – yet fictitious. The option of posing the question "what if..." was built into the exhibition experience, giving visitors the opportunity to stop at the end of the narrated life story and return to the crossroads to walk along another possible life path.

Fashion brands and museums are built on the logic of medial mass culture, which had amalgamated by the 19th century, and their similar *modus operandi* includes numerous shared components such as world fairs, urban spaces, spectacular mass-scale events etc. This question also has several contemporary manifestations. Firstly, there is the case of contemporary art museums as well as art and cultural centres financed by fashion brands. The first important example of this model was the *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, established in 1984 by Cartier, the French luxury brand specialised in accessories. The foundation opened on the outskirts of Paris, and in the early 1990s it started to look for a location in Paris: they moved into a newly opened spectacular building, designed by Jean Nouvel, in Montparnasse in 1994. Cartier thus created the first example of a type of museum whose aim is to provide patronage for contemporary art; the venues for these institutions are mostly buildings designed by star architects. Also forming part of the contemporary landscape of the meeting points between fashion and museums are exhibitions dedicated to fashion designers and those curated by fashion designers. This 'trend' had reached its prominence by the late 2000s with paradigm-setting examples such as the Jean Paul Gaultier exhibition in 2011 in the Montreal Museum of Fine Arts, which toured six cities in six years to return to Montreal in 2017. The history of fashion entering the museum scene was opened by an iconic journalist for Harper's Bazaar and then that of Vogue, Diana Vreeland, who became the curator of the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art. The exhibitions she mounted were praised for elevating fashion to the rank of high art and ushering discussion about fashion designers into the context of art discourse. The process of the 'artification' of fashion designers began in the late 19th century and resulted in a new phenomenon: similarly to the stars of other fields of cultural production, individual fashion designers had museums dedicated to them. These memorial houses pose many questions similar to those emerging in the case of exhibitions centred on geniuses in other areas: To what extent can an individual's life be turned into a show? Can the trap of creating a biographic illusion be avoided? At what point does the display of personal relics reach the limit of profanation? How can personality be exhibited? Fashion undoubtedly models late modern, visually oriented 20th-century cultural consumption but it also uses many valid curatorial logics borrowed from other cultural industries. Its cult-building and model of authenticity confirm the inspiration of literature and the highly canonised art scenes, while the presentation of fashion designers in museums also follows the content-making strategies of historical and social scenes, and does so in the spirit of hybridisation and re-aesthetisation.

Ethnographic literature uses the term *rapsic* for lonely poachers of fish and game. Poaching, or *rapsicing*, used in the everyday use of the word meant illegal, unlicensed hunting and fishing. Borrowing this term, the phrases cultural and heritage rapsic have been coined to refer to collections that cannot be squeezed into the conceptual framework of either official or amateur museums. My writing will discuss those collections with a basically ethnographic theme that cannot be regarded as museums yet often use the term when referring to themselves. The last decade has seen a mushrooming of institutions – virtually all tourist attractions and ensembles of objects displayed to the public are ‘exhibition’ venues – that advertise themselves as a kind of museum, this in most cases only being a marketing ploy. The definition of what a museum is internationally accepted but it can also be clearly defined based on Hungarian regulations too. A museum is not an authoritarian entity but a syncretic institution realised with the involvement of the public; it is a venue for aesthetic contemplation and entertainment, the appreciation and consumption of art, an individual and communal place. I could say: the institutions satisfying these criteria are the professionals. In recent years, participation and participative museology have come to the fore in Hungarian museum discourse. It is often a challenge to curators to adapt to a new approach when the existing museum structures are decades old and to change the MUSEUM’s declarative, frontal role into an inclusive attitude that generates a dialogue. The public has been able to visit more and more ethnographic and local history collections in past decades; these institutions mostly define themselves as village or local museums. They are the result of the decades long collecting efforts of passionate local historians and amateur researchers, often providing the imprints of the material heritage of the local communities. Village and local museums were typically operated and maintained by the county museum network up until the 1990s, when the small local museums were returned to the municipal maintenance of settlements, often without experts being involved in the professional work of the institutions. This unfortunate situation was realised by the founders of the Hungarian Association of Local Museums, a civil organisation providing professional help for collections. A separate directorate, set up within the Open-air Museum (Skanzen), has coordinated and supported these small collections since 2017. Another group of *rapsic* museums are collections created by enthusiastic private collectors of a certain type of object or period who make their collections accessible to the public. We have been witnessing the emergence of doll, toy, radio and television ‘museums’ and retro ‘collections’, many of which are clearly tourist attractions.

Pseudo: something that is fake, sham, not authentic but appears to be so. This term has been used in the museum field for centuries along with its application to artefacts. Pseudo, or ‘appearing genuine’ but not so and in some cases the reproduction of old, authentic works generally appeared in European cultural history in the mid-18th century, from which time there was an increasing trend of publications with illustrations of historic artefacts. Although the original works were not accessible to many, the later replicas were available to all and these were later widely used as ‘authentic’. Public discourse in regard to the original and its ‘re-make’ started to change in the late 19th century; the professional-academic views on this subject ranged from rejection through reservations to acceptance. This is exemplified, for example, by the shift in attitude museums took to the use of replicas with the aim of completing their collections. ‘Perfect series’ were needed when it came to paintings too; hence, well or lesser known artists received commissions in the 1880s to make copies of Hungarian masterpieces included in collections abroad so that the presentation of the masters of our national history in the Hungarian National Museum could be made complete. In the data submitted in 1893 for the government’s report on the state of public education, the museum’s director, Károly Pulszky, mentioned the completion of the museum’s copies, which were made of “artworks whose originals cannot be acquired for our collection...”. The above was not the only case when pseudo artworks were regarded on a par with originals in order to complete a collection. Indeed, the above late 19th-century story was repeated in the early 21st century in the national museum of a country with a special history. The National Museum of New Zealand in Wellington, called Te Papa Tongarewa – which the public simply refers to by its Maori name “Te Papa” – hosted an exhibition series from the first decade of the 2000s with the aim of presenting the nation’s migrant groups. But let us put aside our European attitude to migrants: in New Zealand ‘migrants’ are the majority of the current population who once arrived here, when the land was inhabited by the indigenous Maoris. The exhibitions devoted to the Indian, Asian and later European migrant groups included a controversial one about Scottish migrants, in connection with which the curator called attention to the importance of the authentic and the pseudo in exhibitions of art and history. In the latter case, he said, the objects at our disposal are used to tell a story; in other words, artefacts should not be adjusted to the story but they – which the migrant predecessors found important to preserve – should be the basis for telling a story.

The place of replicas in museums is not a newly emerged question but with the changes in the general approach and the attitude to visitors' needs that have taken place in public collections in recent years, the function of authentic replicas has also been modified. They have an ever-increasing role in resolving the conflict between the various roles of museums, namely conservation, exhibition, education and entertainment. In reconstructions of artefacts the emphasis is on the application of old techniques and materials used for the original items since concrete information is provided to museum visitors about their weight, texture and operation on the captions in the showcases or placed next to the exhibits. The situation is entirely different in the case of 'tangible' replicas specifically made to facilitate understanding or access, and those available in museum gift shops. There is an online business, for example, that sells 3D, holographic and classical copies of the Rosetta Stone. One such replica is found in the British Museum, where the original is also preserved: a tangible authentic replica of the Rosetta Stone – whose original is displayed here alongside Egyptian statues – is included in the exhibition devoted to the Age of Enlightenment in the former Royal Library. These are only a few examples of replicas displayed in museums, but a plethora of reasons and objectives justify the inclusion of replicas among authentic artefacts and artworks. This solution has become completely accepted in the case of fragile and vulnerable objects for the reason of conservation, similarly to cases when replicas are used to illustrate technical solutions and the skills of old masters during experimental archaeological and restoration projects. When the ambition of presenting a full collection of system arises, the missing items are frequently substituted by replicas too. At the same time, it is common practice that museums ask themselves certain questions when contemplating the inclusion of replicas. Up to what point is a replica authentic and from what point is it not? Are the criteria always the same? What distinguishes a replica from a fake? What is more important: to present or to preserve the original? Do reconstructions reduce the value of the originals and the authenticity of the museum environment? The use of replicas in historical exhibitions is unproblematic as long as the institution clearly states that the exhibits are not the original objects. This completely changes in the case of art museums since reproductions do not convey the same emotive context as originals artworks do. The digital databases of the largest museums do include replicas; their strategies validate the use of this object type.

The museological analysis of stadiums and sports venues is a relatively new phenomenon, yet has been generating significant literature: numerous theoretical and practical texts address the issue of sport(s) as a cultural heritage. More and more attention is devoted to the identity-forming role of 'stadium tours', which exist in many branches of sport worldwide, as well as to the marketing function of sports museums. In the literature produced so far, stadiums with a historical past *are not pseudo* but they are *the thing*, i.e. museum-like sites, akin to parliament buildings, cemeteries and churches. The article first discusses London's Wembley Stadium, which does not have an 'exhibition' in the classical sense of the world, understood as a national memorial site. This will be followed by Budapest's Groupama Arena (first named after Flórián Albert and now after its sponsor) with its exhibition documenting the story of the FTC, the most popular and successful Hungarian sports club of all time. Finally, the buildings and exhibitions of the Puskás Academy and the Pancho Arena in Hungary will be surveyed, these being new buildings, not distinguished by a historical heritage but memorable for their architectural solutions and private collections. Today sport is clearly seen as part of our universal and national cultural heritage; thus sites and institutions such as 'walls of fame', sports museums and stadium tours are not only attractions but also cultural venues and events, which generate profit on the side. Stadiums also form part of our cultural heritage and follow ancient Greek models in many respects: their designs and scale are steeped in the traditional system of sports, while their unique grand stands and service facilities, often virtuosic architectural details as well as compelling interaction of forms and colours cater to contemporary needs. Stadium tours typically focus on scale, mobile solutions and special architectural elements, sending the message that each stadium has its own architectural character and technical parameters. Stadium tours have undoubtedly become rivals to museums in cities. This is especially true for Barcelona, whose Camp Nou stadium is the most frequented museum (functioning as such when no matches are played), beating the Picasso museum for example: the FC Barcelona Museum attracted only 20 thousand visitors in the year of its opening, 1984; this increased tenfold in the following year and now nearly 2 million tourists flock here every year to view the relics from the 120-year-old club. Clubs also play a strong branding role, thus stadium tours and museums often (also) function as brand museums: loyalty to a given club (=brand loyalty) attracts visitors, while going on the tour and seeing the exhibition strengthen the identity and commitment of the fan base.

A new feature of contemporary museums and exhibitions is their growing focus on international migration. Besides thematic historical, artistic and ethnographic exhibitions, 'museums of migration' have been emerging in the last decade or so with two main types dictated by the nature of migration: those dealing with emigration and those focussing on the issues of immigration. Examples for the latter can be seen in the big 'immigrant countries', i.e. the USA, Canada, Australia and Brazil, Argentina. More recently, exhibitions with migration as their theme have also appeared in Europe, alongside programmes aimed at openness to migrants and refugees and trying to facilitate their social integration, while scientific and museum centres of migration were established in France, Italy, Scandinavia and Germany. In parallel with this, and based on a history of 150-200 years, new exhibitions and museums of emigration have been established across Europe, and the older institutions have mostly reinterpreted their mission. The history of overseas emigration from European countries can be most spectacularly presented in museums in sea ports, whose renovated and reconstructed old buildings provide an authentic venue. The museum experience is created here by focussing mainly on the conditions of travelling by sea and the hardships along the way and the emphasis is on personal life stories, i.e. the individual experiences, struggles and successes of emigration and integration. The concept of new museums and exhibitions is based on the issue of migration (emigration and immigration) and place less focus on the diasporas that come into being as a result. The waves of emigration that took place in the former Soviet bloc countries after 1945, as well as the periods of the issue of Eastern European refugees are far less researched than the great economic migration. This is also true for Poland, Croatia, Slovenia and Lithuania, where research linked to emigration, migration and foreign diaspora communities have been carried out within an institutional framework for decades; a relatively low number of exhibitions have been based on these findings, and even the history of migration is not presented by the museums of our region. An exception to this is the exhibition organised a few years ago by the Warsaw History Museum, devoted to the 50-year history of the Polish émigré government in London. Also, the Lithuanian Emigration Institute, operating in Kaunas since 2004, has been mounting smaller exhibitions on emigration; however, the history of the most important period of Lithuanian emigration after 1945 from refugee camps to the United States was not organised here in 2014 but in the *Balzekas Lithuanian Museum* in Chicago. The Polish Emigration Museum in Gdynia was the first to act in this regard too: its permanent exhibition includes the history of the forced mass emigration from Poland during the period of political emigration and state socialism.

"THE GREAT PLAIN SANG THROUGH HIM"

Béla Endre died 90 years ago

Veronika Szabó

p. 221

Those who ever dealt with Béla Endre's painting have all called attention to the scarcity of the written and pictorial representation of his art. This article, lent special topicality by the 90th anniversary of the artist's death, seeks to amend the conventional art historical approach that tends to place Béla Endre in the shadow of János Tornyai. Its emphasis will not be Endre's pictures but much rather the analysis and presentation of the man who created them. The artist's life and work unfolds not only through his paintings and studies written about him but also his extensive correspondence, in which letters to János Tornyai, Ervin Ybl, János Esperit, Jenő Barcsay, Géza Szász, Gyula Rudnay, János Pásztor, Lajos Kiss and Zsigmond Móricz, among others, as well as his own family members (his wife, father, aunt and daughter Sára) have survived. Béla Endre was born on 19 November 1870 as the only child of a wealthy middle-class family living in the Black House (Mayer mansion) in Szeged. He often accompanied his father, an engineer at the Flood Control Company, to the River Tisza. After completing his primary and secondary education, he enrolled in the Technical University of Budapest – driven by his father's ambition – in 1892. During the two years he studied there his artistic talent soon manifested in his drawings and caricatures. One of his fellow students, János Zsebők, and other friends encouraged him to change his course and, upon his father's consent, he left the university and embarked upon the path of becoming a painter. His studies were enriched by a one-year trip to Rome in 1895. After returning from Rome, Béla Endre went to paint the willows on the bank of the Tisza several times; it was then that he became captivated by the beauty of the landscape and the idea grew in him to pursue his art here. He mainly stayed in Hódmezővásárhely, where he settled, and in summers he went to the village of Mártély. In January 1898 he travelled again to Italy for a short vacation and photography emerged as his new passion. In summer 1898 Endre met János Tornyai, who, as a member of the older generation of painters, had already experienced the art patronage of Paris. The young Endre travelled to Paris in autumn 1898 and enrolled in the Académie Julian, which he included in his autobiographical novel. He kept up regular correspondence with his father; the legacy preserved in the Hungarian National Gallery, contains ample written material attesting to their relationship. The friendship that developed between Béla Endre and János Tornyai lasted all his life, and the two artists regularly participated together in exhibitions. Béla Endre devoted most of his time to landscapes. It was the tranquil landscape of Mártély that drew the painter in 1928, when, ten days before his death, he retreated to the weir keeper's house to get away from the daily rut and the anxiety of future plans. It was here that his dead body was found.

THE METABOLISM OF BUILDINGS

Post Otto Wagner. *Von der Postsparkasse zur Postmoderne, Vienna, MAK*

Zuh Deodáth, *Institute of Philosophy, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences*

p. 233

The dual meaning of 'Post' in the title of the seasonal exhibition on architectural theory and the history of ideas staged by the Viennese *Museum für Angewandte Kunst* (MAK) may well puzzle the public. *From the Post Savings Bank to the Postmodern*, reads the subtitle, added with the intention of clarifying the main title. Did the organisers wish to pay tribute to an era, perhaps even a critical assessment? Or did they want to say something novel and fresh about the relationship between premodern and postmodern architecture? The panel by the entrance with an excerpt-like summary accurately states that viewers are not about to see a monographic exhibition providing an overview of works by Wagner, his followers and critics accompanied by architectural issues and – most often – clichés linked to them. Regrettably, however, it fails to mention what visitors are in for. It actually is a *conceptional exhibition, and one of the better kinds*. It does not seek to make ideas its subject instead of buildings represented by chairs, plans and mock-ups and using artefacts only to point out that the exhibits are actually ideas. On the contrary, it argues that without conceptional knowledge we cannot understand objects and buildings that we praise or criticise. Some architects (with Wagner being an emblematic figure) give us the necessary tools to help us make sense of the facades, roof structures, walls and household objects that surround us in our everyday lives. Concepts – which these architects followed in their design activity – are the key to understanding. Serving as basic inspiration for Wagner and his contemporaries were those ideas and emphatic statements, whose formulators they often liked to enter into debate with. The most grandiose exhibit of the show is the mock-up of Wagner's Post Savings Bank in Vienna, bedecked with archival documentation. Familiar Hungarian faces emerge in several places: Ödön Lechner, and, most importantly, the Wagner-student István Medgyaszay. However, Hungarian references are only significant in that they illustrate the central idea of the exhibition: truly innovative architects were those who not only discovered that already existing techniques could be transferred to other materials too but also backed it up with a theoretical explanation as to what can be expressed through such a transfer. Although not explicitly stated, there is another intention that spans across the entire exhibition: to demonstrate how architects thought in terms of *total artworks*, which in this case primarily means the constant interdependence of applied art and architecture. The exhibition also devotes serious attention to the architectural and philosophical heritage of prominent students of Otto Wagner, including the Slovenian Jože Plečnik and the Italian-Yugoslav-German Max Fabiani, while unfolding the network that built up around Wagner.

WHAT? TO WHOM? WHY? HOW?

In conversation with Annamária Vígh about Hungarian museum regulations

Ágnes Karácsony

p. 253

Historian Annamária Vígh joined the Budapest History Museum and became the head of its Modern History Department as a museologist. She then started working at the Ministry of Culture in 2000. She was first placed in charge of the museum department and then, until May 2018, of the Public Collections Department, which extended to all Hungarian public collections. After more than 17 years at the ministry, she is now the deputy general-director of the Museum of Fine Arts. She has launched several nationwide museum programmes during her career, and in this interview she helps readers understand what can be regarded as a museum, what is 'only' a public collection, and what we mean by 'pseudo museums' – local museums and collections, teddy bear museums, bicycle museums, clock museums, lamp museums and many more – most of which she actually sees as important parts of the rapidly adapting institutional system of museums. Hungarian museum legislation takes a positively traditional approach. While regulations clearly define the requirements of gaining museum status, it flexibly provides the opportunity for the internal development of the system. The fundamental issues – What? To whom? Why? and How? – have not changed in regard to public collections (i.e. collections created for the public) and form the foundation of today's museum affairs too. This permanence is coupled with the sector's duty to be open to change, thus creating stability for museums in every corner of the world at any time. Hungarian law strictly forbids collections that are not museums to call themselves as such, although there are not sanctioned if they do. They might use the term in their name but, according to the regulations, they have no right to do so as they do not have a license to operate as museums, thus they do not have to comply with strict administrative requirements and opening hours, to mention the most obvious ones; these are not only duties, however, but would also grant countless opportunities, such as participating in tenders. Annamária Vígh is not rigorous in this matter. She feels that in many cases institutions use the term 'museum' out of a sense of pride: to have prestige. Moreover, many substantial collections eventually become real museums. A few 'pseudo museums' might slip into the mix – which would ideally be good to avoid – but it is hard to take action against them. While collections may be given museum status, they can also be stripped of it: there have been many examples of this happening. In some cases, this decision was temporary and the museum rank was restored to the institutions upon the fulfilment of the given requirements. Theoretically speaking, national museum could even lose their museum status if they do not satisfy the legal criteria but there has been no such case so far.



Fotó: Májnik Zsolt

TBarátok örökre – ez volt a mottója az idén 25. alkalommal Százhalombattán megrendezett Summerfest Nemzetközi Folklórfesztiválnak. Augusztus 12. és 22. között 19 ország mintegy 900 táncosa találkozott, hogy ízelítőt adjon egymásnak nemzetük értékeiből, népük kincseiből, hagyományaiból, mintha egy-egy képzletbeli gyűjteményt, múzeumot mutatnának be. A Magyar Fejlesztési Bank – amely a rendezvényhez hasonlóan ugyancsak negyedszázados jubileumot ünnepel az idén – támogatásával segítette a Magyarok Öröksége Alapítvány által szervezett rendezvény megvalósulását. A folklórfesztivál sajátossága, hogy a külföldi táncosok százhalombattai családoknál laknak a rendezvény ideje alatt, és szinte az egész várost lázban tartja, kihez milyen nemzetiségű vendégek érkeznek, és hogy hány barátság születik a tíz nap alatt.

¶ Az idei fesztivál díszvendége Kárpátalja volt, ami meghatározó a fesztivál jövője szempontjából, hiszen ettől az évtől Kárpátalja mindig jelen lesz a fesztiválon. A nyitó ünnepségen a Magyar Állami Népi Együttes lépett fel *Megidézett Kárpátalja* című műsorával, majd a rendezvénysorozat ideje alatt bemutatkozott a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház és a Kárpátalja Táncegyüttes is. Az idei Summerfestre az Amerikai Egyesült Államok Idaho államából, Bolíviából, Észak-Ciprusról, Dél-Koreából, Észtországból, Franciaországból, Jakutföldről, Kirgizisztánból, Oroszországból, Tatárországból, Mexikóból, Panamából, Paraguayból, Tahitiről, Tajvanból, Thaiföldről és Törökországból érkeztek együttesek, tagjaik – érdekességképpen – összesen 195 ezer kilométert utaztak, mintegy 276 millió forintért vásárolták meg a menetjegyeket, és 36 tonna jelmezt és hangszer hoztak magukkal öt kontinensről. A fesztivál lebonyolításában majdnem száz önkéntes vett részt.

¶ A legtöbb programelemet a korábbi években már megszokott nagy érdeklődés kísérte: sokan vettek részt a fesztiválklubon, a kiemelt koncerteken és a gyerekeknek, családoknak szóló programokon. Csaknem 80 ezren voltak kíváncsiak Boban Marković és zenekara koncertjére, és óriási volt az érdeklődés az Aranyszív gála iránt, amelyen sérült fiatalok a százhalombattai Forrás Néptáncegyüttessel karöltve léptek fel. A záró ceremónia egyik legkülönlegesebb előadása a világzenekar játéka volt. A részt vevő országok valamennyi zenésze saját, autentikus hangszerével állt színpadra: tizenkilenc ország 117 zenésze adta elő Berlioz *Rákóczi-indulóját* Pál Lajos vezényletével. (x)

múzeumcafé 67

2018/4. szeptember-október

www.muzeumcafe.reblog.hu

www.facebook.com/muzeumcafe

www.muzeumcafe.hu

Szerkesztőbizottság: Baán László, E. Csorba

Csilla, György Péter, Martos Gábor,

Rockenbauer Zoltán, Török László

Főszerkesztő: Gréczi Emőke

Szerkesztő: Basics Beatrix, Berényi Marianna,

Karácsony Ágnes, Magyar Katalin

Lapterv, tipográfia: Pintér József

Fotó: Szesztay Csanád, Szilágyi Lenke

Korrektor: Szendrői Árpád

Angol fordítás: Sarkady-Hart Krisztina,

Adrian Hart

E számunk szerzői: Basics Beatrix, Berényi

Marianna, Fejős Zoltán, Gréczi Emőke,

György Péter, Herczog Noémi, Karácsony

Ágnes, Keszeg Anna, Kovács Dániel,

Kómár Éva, Kuti Klára, Magyar Katalin,

Sári Zsolt, Szabó Veronika, Sz. Fejes Ildikó,

Szőcs Miriam, Zuh Deodáth

Szerkesztőség: 1068 Budapest, Szondi utca 77.

E-mail: muzeumcafe@szepmuveszeti.hu

Kiadó: Kultúra 2008 Nonprofit Kft.,

1146 Budapest, Dózsa György út 41.

Lapigazgató: Lévy Zoltán

Lapmenedzser: Bacsa Tibor

bacsatibor.hatvan@gmail.com

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 árusítóhelyek: 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, Kieselbach Galéria,

Kogart, Írók Boltja, Rózsavölgyi Zeneműbolt,

Kódex Könyvárúháza, Fuga Budapesti

Építészeti Központ

Kedvezményes előfizetési díj

2018. évre lapszámonként 990 Ft,

az elofizetes@muzeumcafe.hu

e-mail címen.

Lapunk a terjesztési hálózaton belül

1390 Ft áron vásárolható meg.

Tilos a kiadvány bármely fotójának, írott

anyagának vagy azok részletének a kiadó

írásbeli engedélye nélküli újraközlése.