

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Ösz-szehasonlító Irodalom- és Kultúra-tudományi Tanszékének adjunktusa, folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. carmenében (2017/1).

Nem egyirányú utca

A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének új, *Klasszikus ókor* című állandó kiállításáról

Tamás Ábel

„egy olyan múzeumot képzelek el..., amely nem bejárható történelem-könyvként funkcionál”

(Fehr 2012, 254)

1.

„Tudósnak lenni annyit jelent, mint meghaladottá válni” – idézte a szentenciát számtalanszor Szilágyi János György, aki a hadifogságból való hazatérését követően egészen 2016-ban bekövetkezett haláláig az Antik Gyűjtemény gyarapításán, tudományos és intellektuális műhelyé formálásán, könyvtárának megteremtésén, tárgyainak értő feldolgozásán, rendszerezésén és nemzetközi kontextusba helyezésén dolgozott, egyúttal pedig azon is (gyűjteményvezetőként éppúgy, mint általában ókorkutatóként), hogy a klasszikus ókor kultúrája és művészete ne merevedjen bele abba a szerepbe, amelyet a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” képviselőjének igénye jelölne ki számára.¹ Hiszen a winckelmanni eszmény is csak egyike a lehetséges antikvitásképeknek. A 20. század radikális – radikálison itt és most annyit érve: a tapasztalati vagy a társadalmi valóságot gyökeresen új szemszög(ek)ből láttató – képzőművészeti és társadalomtudományi irányzatai, amelyek perspektívájából Szilágyi, az idők során egyre inkább, az antik kultúra egészét és ezen belül kiemelten a képzőművészetet szemlélte, mindenesetre olyan szempontokkal szolgálnak, amelyek figyelembe vételével már önmagában messze kerültünk a maga klasszicitásába belemeredő (vagy bármilyen más, reflexió híján elkerülhetetlenül érdekelenné váló) klasszikus antikvitástól. A fent idézett meghaladottság ugyanis nemcsak a tudományos felfogásokra, hanem az antikvitás mindenkori képére is igaz: időről időre felül kell vizsgálnunk, hogy mit gondolunk az ókorhoz fűződő alapvető viszonyunkról.²

Témám az Antik Gyűjtemény állandó kiállítása. Ha az „állandó kiállítás” műfajára gondolunk, máris égető kérdések sűrűjében találjuk magunkat. Az állandó kiállítások (értsd: egy-egy témának a múzeum mint intézmény politikai és szakmai autoritásával felruházva kanonizált, hivatalos képét konzerváló és közvetítő muzeológiai konstrukciók) létjogosultságának evidenciáját a kortárs muzeológia területén sokan megkérdőjelezzik. Természetesen a múzeumok érthető okokból – nevezetesen mert emlékezeti intézményként nem mondhatnak le arról, hogy a kulturális emlékezet bizonyos, tartósnak tekintett tartalmait megjelenítsék – nem látszanak felszámolni az állandó kiállításait. Ugyanakkor az ezredfordulótól kezdve világszerte megfigyelhető az állandó kiállítások átalakulása, az alábbi, nem feltétlenül egyszerre és kizárólagosan érvényesülő szempontok mentén: búcsú a lineárisan felfogott történetiségtől, búcsú a történeti kronológia uralmától, búcsú a különféle szektorok (történeti korszakok, stílusirányzatok, civilizációk stb.) merev elválasztásától, búcsú a múzeumlátogatás irányított karakterétől, búcsú az egyféleképp elbeszélhetőség illúziójának fenntartásától, egyszerűen: búcsú attól, hogy a kiállítás valami már mindig is adottnak a bemutatása volna. Búcsú egyszersmind az állandó és az időszakos kiállítás műfajának merev kettéválasztásától (így jön létre többek közt a *semi-permanent exhibition* hibrid műfaja), és attól is, hogy a múzeum a DON'T TOUCH jegyében nyújtson esztétikai tapasztalatot: a digitális átalakulással párhuzamosan a múzeumok az ezredfordulót követően gyakran a múlt jelenvalóvá tételének élményszerűségét is felkínálják, az „eladhatóság” vitatható és vitatott szempontjának is eleget téve.³ Mondhatnánk, ez az átalakulás a

muzeológiában nagy vonalakban megfelel annak a szélesebb értelemben vett paradigmaváltásnak, amelyet Hans Ulrich Gumbrecht úgy jellemez, hogy a historista kronotoposz helyét átvette a „tágas jelen” (*broad present*) kronotoposza, vagyis az időbeliségnek egy olyan újabb, szimultaneitásokon alapuló társadalmi konstrukciója, melyben az időbeliség történeti felfogása már csak egy, és távolról nem kizárólagos lehetőségként (egyébként részben éppen a *tudomány* által fenntartott lehetőségként) él tovább. A *broad present* jellemzői közé tartozik, hogy a jelenre már nem az átmenet tünékeny pillanataként tekintünk, a feltorló múltak elárasztanak minket, és a klasszikusokhoz való viszonyunk oldottabbá válik.⁴

Az új budapesti antik kiállítás felfogásom szerint – a fent jelzett muzeológiai paradigmaváltás szellemében – úgy mutatja be az antik művészetet, hogy mindvégig arra a kérdésre keresi a választ: hogyan érdemes a tágas jelen körülményei között az antikvitást megjeleníteni? De előbb lássuk, hogyan jutottunk el ideig.

2.

1997-ben, az előző állandó kiállítás megalkotásakor Szilágyi János György a művészettörténeti paradigmát részesítette előnyben.⁵ Az öt termen való végigsétálás egyszersmind az antik művészettörténeten való végighaladás élményét kínálta, abból a megfontolásból, hogy a Szépművészeti Múzeum keretei között az antik művészetet elsősorban így, a művészettörténeti folyamat részeként érdemes bemutatni, nagy hangsúlyt helyezve arra – és ebben Jerger Krisztina kiállítás-rendezői szakértelme állt már akkor is a Gyűjtemény munkatársainak rendelkezésére –, hogy egy művészeti kiállítás egyszersmind művészeti alkotás is, amely lehetővé teszi, hogy az antik műalkotásokkal mint műalkotásokkal esztétikai értelemben is kapcsolatba lépjünk. Egyedül az 1861-es rionerói magyar ásatás leletegyüttesét bemutató tárló volt az, amelyet Szilágyi tudatosan kiemelt a művészettörténeti összefüggésből, és a gyűjteménytörténeti aspektust szem előtt tartva önállóan mutatott be: nem véletlenül, hiszen – mint *Pelasg ősök nyomában* című könyvében részletesen meg is írta – ennek az ásatásnak a története gyönyörűen példázza, hogy mégoly hagyományos szempontok is (ebben az esetben az Olaszországban harcoló magyar legionáriusok a magyar őstörténethez való hozzájárulásként gondoltak a feltárt dél-itáliai leletekre) előrevihetik a tudomány és különösen a régészet ügyét, illetve, hogy az ókorhoz a róla alkotott, akár velejéig hamis képek is hozzátartoznak, ahogy természetesen ezek kíméletlen leleplezése is.⁶ Ebben a tárlóban (ahogy másutt a hamisítványoknak – vagyis posztantik műtárgyaknak – az eredetiek melletti bemutatásában is) már az 1997-es kiállítás keretei között felsejlett annak lehetősége, hogy az állandó kiállítás akár egészen más is lehetne: nevezetesen, hogy adódnának olyan metaszempontok – esetünkben a gyűjtés és a hamisítás története, mindkettő Szilágyi kedvelt kutatási témája –, amelyek figyelembe vételével a tárgyak elrendezése gyökeresen átalakulhatna, és immár nem az antik művészet történetét beszélné el, hanem azt, hogy mikor mit jelentettek az őt alkotó fogalmak – „antik”, „művészet”, „történelem” –, és e fogalmak változása miképpen hatott ki a Szépművészeti Múzeum antik műgyűjteményének kialakulására. Röviden: hogy a kiállítás

lehetne metakiállítás is. Talán nem lett volna célszerű azzá is válnia, ám mindenképp célszerű (és, nemzetközi kitekintésben, feltétlenül időszerű) volt ennek lehetőségét felvetnie.⁷

Az 1997-es kiállítás beteljesítette történelmi küldetését, miközben az idők folyamán egyáltalán nem maradt változatlan, több szempontból sem. Egyrészt az ezredforduló tájékán – nem függetlenül attól, hogy a *pro forma* nyugdíjba vonuló, ám haláláig aktív Szilágyit 1993-ban Nagy Árpád Miklós váltotta a Gyűjtemény élén – az Antik Gyűjteményben intenzív közönségszolgálati és múzeumpedagógiai programok indultak. Ennek nyomán a kiállított (és akár ki nem állított, raktárban heverő) tárgyak újfajta, a kiállítás logikája által nem sugallt összefüggések részeivé is váltak, gondoljunk akár a *Hyperion* online kiállítás virtuális terére, akár az Éős program „látogatás az ókorban” típusú megközelítésére, akár az olyan emlékezetes alkalmazásokra, mint amilyen az Antik Gyűjtemény alapításának centenáriumát ünneplő tudományos, intellektuális, irodalmi és művészeti eseménysorozat volt 2008-ban.⁸ Másrészt a gyűjtemény folyamatos gyarapodásából fakadóan az állandó kiállítás részben kibővült, részben (2003-tól) kiegészült egy olyan időszak kiállításorozattal (*Az évszak műtárgya*, 2003–2014), amely nemcsak egy-egy újabb szerzeményt mutatott be, hanem az ehhez kapcsolódó tudományos háttér munkáról is tájékoztatást nyújtott, különös tekintettel azokra az innovatív szempontokra, amelyek az adott műtárgy megszerzését indokolták.⁹ Bár a kommentárokat három kutatónemzedék írta, ezúttal legyen elegendő csak a Szilágyi által kommentált „évszak műtárgyaira” utalni: ezeket olvasva hamar feltűnik, milyen hangsúlyosan merül itt fel a kultúrák találkozásának a kérdése, amely már elsődleges klasszika-archeológiai szakterülete, az etruszko-korinthosi vázák folytán is Szilágyi egyik szívügye volt. Az általa szakszóval akkulturációnak nevezett jelenség előtérbe állítása mögött az a mélyebb megfontolás áll, hogy egy kultúra éppen attól talál önmagára, ha egy másikkal találkozik (Szilágyi szavával: „ölelkezik”), radikálisabban fogalmazva: a másikkal való találkozás adja az identitását.¹⁰ Az évszakonként bemutatott tárgyak sokszor éppen ennek a tanulságával gazdagították a látogatót, aki természetesen, ha jól figyelt, az állandó kiállításon bemutatott művészettörténeti folyamatból is kiolvashatta ezt az implicit belátást. Mint ahogy azt a belátást is, amelynek gyökerei Szilágyi tudományos szocializációjának első szakaszába, a Kerényi Károly tanítványaként eltöltött időszakba vezetnek vissza: miszerint az antik műtárgyak egy olyan, az esztétikai autonómiát a kifejezés modern értelmében nem ismerő korszakban jöttek létre, amely a világ alapvetően *valóságos* szemléletéből indult ki, amitől az értelmezéskor aligha lehet eltekinteni. Ezt a belátást leglátványosabb módon egy virtuális tárlat, a 2005-ös „Erős, Dionysos, Thanatos” érvényesítette, mely az 1997-es állandó kiállítás művészettörténeti alapon elrendezett tárgyait állította más, vallástörténeti és egzisztenciális összefüggésbe; a Szilágyi által írt koncepció alapján megrendezett virtuális tárlat – mely korábban az online téren kívül megvalósulatlan maradt – éppen a mostani, új kiállításban jutott offline megvalósuláshoz.¹¹

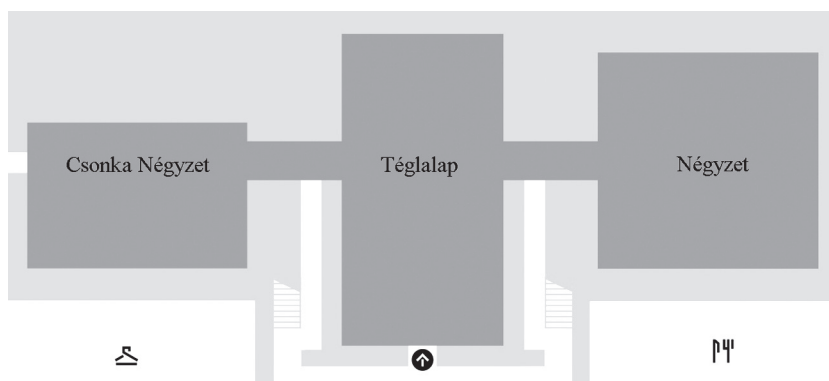
3.

Itt jutunk el a jelenlegi, 2018-ban megnyílt, *Klasszikus ókor* című állandó kiállításához. A Szépművészeti Múzeum 2015 és 2018 között teljes körű felújítás miatt zárva tartott. Ám ha nem így történt volna, az idézett szentencia szellemében nyilvánvalóan akkor is újrendezték volna az antik kiállítást: lehetetlen lenne, hogy jó húsz év elteltével ne járt volna el felette az idő. A felújítás ugyanakkor a lehetőségből kényszerrel teremtett: a kiállítást újra *kell*ett rendezni. Szilágyi 2016 januári halála különíti el egymástól a munka két fázisát: az első szakaszban Nagy Árpád Miklós még vele együttműködésben dolgozott a terveken, a második szakaszban (amikor már tudni lehetett: a kiállítás új helye a múzeum alagsorában jelöltetett ki) kényszerűen már nélküle.¹² Az új helyszín szükségképpen hozta magával a tervek radikális átalakulását: az új koncepció így már Nagy Árpád Miklós és munkatársai – legelső helyen az újabb kutatógenerációt képviselő Lakatos Szilvia – nevéhez fűződik.¹³ Mindannyian alárendelték magukat viszont Jerger Krisztina kiállítás-rendezői instrukcióinak, hogy a kutatók szempontjai ne érvényesüljenek a kiállítás mint műalkotás szempontjainak a kárára. Ezen a ponton kell feltennünk a kérdést: melyek voltak a kutatók szempontjai? Milyen új kiállítást terveztek a Gyűjtemény munkatársai? Hogyan érvényesítették az új kronotoposz, a „tágas jelen” ha nem is követelményeit, de lehetőségeit? Hogyan szereztek érvényt mindannak, ami a fentiekből (az állandó kiállítás műfajának fent tárgyalt problematizálódásából és átalakulásából, illetve az implicite már a korábbi kiállításban is jelenlévő, említett szempontok előtérbe kerüléséből) következik? Hogyan alkották meg azt az antik kiállítást, amely az új idők új dalairól szól, de közben egyetlen percig sem feledi a közgyűjteményi kötelezettséget: bemutatni azt, aminek bemutatására hivatott, nevezetesen az antik művészet történetét? Az utóbbi dilemmát azért is hozom szóba, mert eddig nem érintettem a korábbi, 1997-es kiállítás (és minden hasonló kiállítás) egyik nagy erényét: jelesül, hogy az ismerős elbeszélés közvetítésével viszonylag könnyen megadja magát a (jó esetben) tanultak újrafelismerésének, így a bizonyos előismeretekkel rendelkező látogató hamar otthonossá válik a kiállításban, és a tárgyak megtekintése során korábbi ismereteit mélyíti el, vagy legalábbis egy bizonyos mértékig ismerős művészettörténeti narratíva „üres vázát” tölti fel tartalommal. A gyors otthonossá válást követően pedig hamar szabadabbá válik abban, hogy mit és hogyan néz meg: böngészni, tanulni vagy éppen gyönyörködni támad-e kedve. Ezzel rokon erény, hogy egy ilyen egyirányú konstrukció könnyen adja magát a dekonstrukciónak: mai egyetemi oktatásunk legalábbis kevés annál kézenfekvőbb technikát ismer, mint egy klasszikus nagynarratívára való rámutatást (*ad notam*: „hagyományosan így és így volt szokás az európai művészet történetét elbeszélni, tessék csak elsétálni a Szépművészeti Múzeumba”), majd ennek a finomabb vagy radikálisabb megkérdőjelezését. Mi történik akkor, ha maga a kiállítás dekonstruálja önmagát? Rekonstruálni tudja-e a látogató (másképp: kell-e egyáltalán rekonstruálnia?), hogy mi az, amit a kiállítás

dekonstruál? Nem vész-e el az az alap, amelyhez képest az új szempontok érvényesülhetnének?¹⁴

Megítélésem szerint éppen ez a dilemma vezethetett ahhoz, hogy a kiállítás rendezői az új kiállítás tervezése során amellet döntöttek, megtartanak valamit a régi kiállítás művészettörténeti narratívájából, és ezt egészítik ki újabb nézőpontokkal. Feltételezem, nem Gumbrecht koncepciója lebegett a szemük előtt, de ezzel éppen a „tágas jelen” kronotoposzt vitték színre: az időbeliségnek ebben az új társadalmi konstrukciójában, amely az egyidejűségek egyre táguló jelene,¹⁵ az idő historista felfogása csupán a lehetőségek egyike, mégpedig olyan lehetőség, amelyet éppen a humán tudományok tartanak fent. A három nagy méretű helyiségre tagolódó kiállítás három terme („Téglalap” = *Hellas, Itália, Róma: az európai művészet három ókori útja*; „Csonka négyzet” = *Kultúrák uniója: az ókori Mediterráneum*; „Négyzet” = „*Lépjetek be, itt is istenek vannak*”: *Erös, Dionysos, Thanatos*) a maga pluralizált megközelítésével éppen ennek a manifesztációjaként fogható fel: a historista kronotoposz nem tűnt el, csak elveszítette a kizárólagosságát (1. kép). A Gyűjtemény munkatársainak koncepciója szerint (engedtessek meg inntól Nagy Árpád Miklós geometriai elnevezéseit tulajdonnevesítve használnom) a Téglalap a művészettörténet, a Csonka négyzet a klasszika-archeológia és a kultúrtörténet, míg a Négyzet a vallástörténet szempontrendszerét képviseli (2–4. kép).¹⁶

Bár ezek a diszciplínákra utaló kifejezések *expressis verbis* nem jelennek meg a kiállítás kísérőszövegeiben, reflexiójuk talán mégis közelebb vihet a koncepció értelmezéséhez. A Téglalap megítélésem szerint abban az értelemben művészettörténeti, ahogyan a Szépművészeti Múzeum mint intézmény a mindenkor művészettörténeti paradigmák letéteményese. Aminek itt szemtanúi lehetünk, az a művészettörténész munkájának végeredménye: három elbeszélés az ókori művészet három lehetőségéről, az „egyivű” görögről, a „federatív” itáliairól és a „sokszólamú” rómaidól.¹⁷ Ugyanakkor a kiállítás rendezői sem tagadják, hogy ebben a teremben a tárgyak válogatásának egyik szempontja esztétikai minőségük volt; ennek megfelelően az elrendezést is egyrészt ez határozza meg, másodsor pedig (amint erről az alábbiakban lesz szó) egy olyan gesztus, amely az antik művészet történetéről szóló elbeszélés mögött meghúzódó, a 18–19. századtól örökölt esztétikai kánont kérdőjelezi meg a 20. század művészeti tapasztalatai alapján. A Téglalap éppen ebben az értelemben művészettörténeti: arra a kérdésre keresi a választ, hogy a „tágas jelen” körülmé-



1. kép. A kiállítás alaprajza



2. kép. „Téglalap” = *Hellas, Itália, Róma*
(2a: Itália, 2b: Hellas, 2c: Róma)

nyei között mit és hogyan mutasson be egy antik *művészeti* kiállítás.

Más értelemben, a „művészettörténet akcióban” szellemében lehetne művészettörténetinek nevezni (ami természetesen aligha mond ellent a klasszika-archeológiai és kultúrtörténeti meghatározottságnak) a Csonka négyzet enciklopédiáját. Itt sok olyasmivel is találkozunk, amit egy „szépművészeti” paradigma inkább elrejtene: nemcsak arra gondolok, hogy szabálytalan, félresikerült vagy épp esztétikai értelemben jelentéktelen tárgyak bemutatására is találunk példát, hanem sokkal inkább arra, hogy itt azt a tudományos laboratóriumot figyelhetjük meg, amelyet egy kizárólagosan „szépművészeti” paradigma



3. kép. „Csonka négyzet” = *Kultúrák uniója: az ókori Mediterráneum*



4. kép. „Négyzet” = „*Lépjetek be, itt is istenek vannak*”: *Erös, Dionysos, Thanatos*

inkább elrejtene a szemünk elől. Azt a háttér munkát, amelynek az eredményét a Téglalapban megcsodálhattuk. Miközben a Csonka négyzet fal menti tárló sorának tárgya a konnektivitás („kultúrák ölelkezése”), ennek bemutatásához a tárlat rendezői a *könyvtár* vizuális metaforáját választották, és az összenyomás csakugyan az, hogy az ókori világ – főleg regionálisan elrendezett – enciklopédiáját áll itt módunkban böngészni. Egy olyan enciklopédiát, amely 21. századi érdeklődést tükrözve a kultúrák közti kölcsönhatásokat helyezi előtérbe, ám alapvetően a historista kronotoposz szellemében, méghozzá egy olyan enciklopédista bemutatási formát alkalmazva, amelynek már a francia forradalom búcsút intett (a Louvre enciklopédikus átalakítására tett javaslatot mint „a felvilágosodás álmának utolsó sóhaját” utasítva el), ám amely paradox módon éppen az ezredforduló idején támadt fel poraiból.¹⁸ A terem közepén elhelyezkedő két sorozat egyike (a római portrék galériája) az előző teremből ismerős megközelítést érvényesíti, míg a görög figurális vázafestészet fejlődését bemutató tárló sor kifejezetten történeti, sőt kronológikus meghatározottságú. A tárgyak ebben a teremben egy 21. századi, progresszív (mert a kulturális kölcsönhatások feltárásában, valamint a „klasszikus ókor” tér- és időbeli határainak tágításában érdekelt) ókortudomány újragondolt történeti elbeszélését ábrázolják a tárgyi kultúra képviselésében.

A Négyzet – az Erós, Dionysos, Thanatos virtuális tárlatának fizikai megvalósulása – esetében a „vallástörténet” fogalmát kell megfelelően érteni: véletlenül sem arról van szó, hogy az itt kiállított tárgyak egy eleve adott vallástörténeti tudás illusztrációjaként szolgálnának, hanem arról, hogy a terem a néző számára segít felidézni azt a szellemi horizontot, amely az éppen szemlélt tárgy hajdani használójáé lehetett, és amelynek itt a vallási aspektusai kerülnek előtérbe: például a *symposion*-kultúra egyszerre „dionysosi”, „erósi” és „thanatosi” dimenziói. A vallástörténet itt – legalábbis szemléleti gyökereiben – a Kerényi Károly-féle egzisztenciális ókortudományt jelenti, ahol az istenek: lelki realitások. A kiállítás azt sugallja, hogy a látogató a tárgyat szemlélve elmerüljön ebben a (vallástörténetileg is meghatározható) szellemi horizontban; ezt a befogadói élményt leginkább kontemplációnak nevezném. Ha arra tennék kísérletet, hogy a befogadói élmény alapján határozzam meg a három termet, akkor csakis tendenciaszerűen, de meg merném kockáztatni, hogy a Téglalap *esztétikai tapasztalatban*, a Csonka négyzet *tudásban*, míg a Négyzet a *kontempláció* lehetőségében részesíti a látogatót, vagyis az új antik kiállítás – felfogásom szerint – egy esztétikai, egy enciklopédikus és egy kontemplatív tárlatra tagolódik.¹⁹

Az eddigiekből is kiderülhetett, hogy olvasatomban az új kiállítás nagyon erősen magán viseli rendezőinek a kézjegyét, miközben ez a kézjegy nem válik tolatkodóvá. A népes látogatógárda (a kiállítás máris látványos népszerűsége tette szert a hazai és a külföldi közönség körében is) jó része nyilvánvalóan nem a fenti szempontok alapján közelíti meg a kiállítást, ám a fenti szempontok – éppen a „tágas jelen” lehetőségeinek való megfelelésük folytán – lehetővé teszik számukra, hogy kedvükre böngésszenek a gyűjteményben, anélkül, hogy valami-féle teljességigénynek kellene megfelelniük. A „pluralizálás” és az „antropologizálás” jegyében a kiállítás egyrészt többféle lehetséges befogadói attitűdöt kínál fel, másrészt számtalan lehetséges útvonalat, amelyek segítségével ki-ki megalkothatja saját antikvitását. Nincs nagybetűs „Antikvitás”, amelyhez, ha megfelelően kondicionált látogatók vagyunk, siker esetén eljuthatunk, egyáltalán: nincs siker és kudarc, hanem attitűdök, nézőpontok és útvonalak vannak, amelyek lehetővé teszik, hogy bizonyos tárgyakat bizonyos jelenségekkel összekapcsoljunk, és éppen ezek a kapcsolódások rajzolnak ki bizonyos hálózatokat, amelyeket – hangsúlyozottan többes számban – akár „antikvitásoknak” is nevezhetünk. Míg gyönyörködünk, tanulunk és szemlélődünk, észre sem vesszük, hogy a klasszikusokhoz való viszonyunk – ahogy Gumbrecht fogalmaz – oldottabbá válik.²⁰ Amikor az alábbiakban bemutatok egy lehetséges útvonalat (nyilvánvalóan: az én személyes sétámat ezen a kiállításon), akkor szándékom szerint éppen erre az oldott viszonyra mutatok példát.

4.

Sétám nem terjed ki a kiállítás egészére: a Téglalap, Csonka négyzet és Négyzet hármásából csak az ezen belül is három részre (Hellas, Itália, Róma) tagolódó Téglalapon „sétálok végig”, bemutatva a kiállítás egy lehetséges olvasatát. A monotonia és a terjengősség elkerülése érdekében a Csonka négyzet

és a Négyzet bejárásához pusztán néhány kérdést és állítást fogalmazok majd meg.

A kiindulópont természetesen adott, ám rögtön a feloldás irányában hat. A nagyméretű kykladikus idola, a gyűjtemény egyik kiemelkedő darabja, a bejáratnál, a kiállítás címét két nyelven közlő felirat alatt, környezetéből egyes-egyedül kiragyogva úgy várja a látogatót, mint egy hajdani kultúra néma őrzője, a történelem angyala (5. kép).

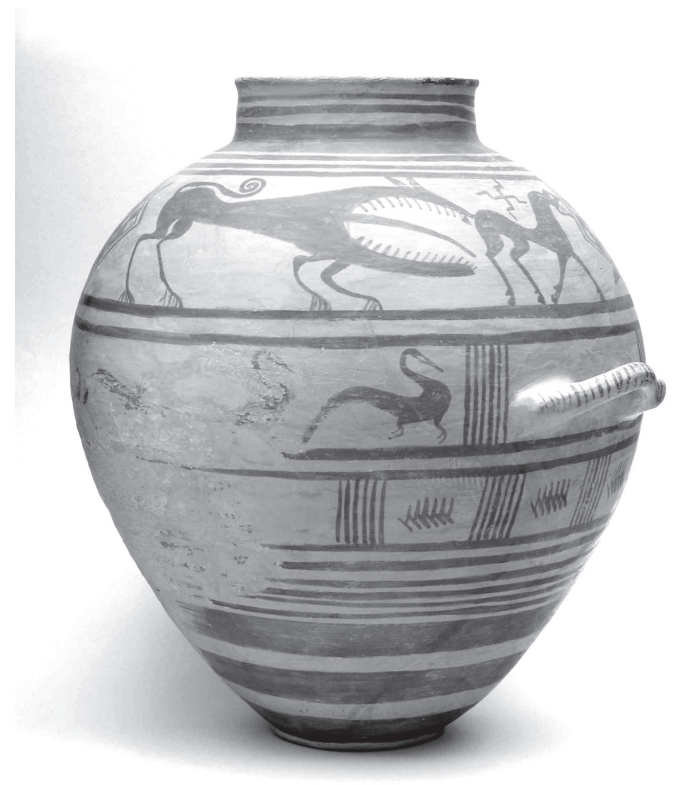


5. kép. Márvány nőalak a Kykládokról, Kr. e. 2700–2400

Pablo Picasso a feliraton idézett szavai világossá teszik, hogy az „istennő” (aki ma már, számunkra: szobor) egyszeresmind antik és modern közti közvetítés garanciája is: a legősibb a legmodernebb, az archaikus egyszeresmind avantgárd.²¹ A kykladikus idol még liminális – a kinti és a benti tér közti átmenetet szolgáló – teréből léphetünk át a Téglalap hármastagolású világába. Az alsorsori kiállítás világa, amelybe itt belépünk, egy számunkra sok tekintetben elveszett világ: Hadés, amelybe alászálltunk, hogy *katabasis*unk keretében megelevenedjék a múlt.²² Balra Itália, jobbra Hellas, s mindkettőn túl Róma. Indulhatunk balra és jobbra is, ám a kiállítás megalkotói mégis építettek arra a régi múzeumi tapasztalatra, hogy a többség jellemzően balra indul; a tapasztalatot pedig azzal támogatták meg, hogy a kiállítás bevezető szövegét is a balra található teremrészbe helyezték. Márpedig balra indulva éppen nem azzal találkozunk, amit várnánk: meglepetésünkre nem Hellas, hanem Itália „nyitja” a sort.

Ott vagyunk, ahol a part szakad: a hagyományos művészettörténeti narratíva, illetve a mögötte meghúzódó, a 18–19. századból örökölt esztétikai kánon felborul, a görög művészet mint abszolút ideál (és kiindulópont) helyére a – rómaiak előtti – itáliai művészet kerül, amely az antik művészettörténeten belül (bizonyos mértékben) mind a mai napig marginalizált pozícióban van, dacára az olyan kutatók munkájának, mint Szilágyi, aki energiáinak jelentős részét éppen a római hódítás előtti Itália művészetének átértékelésére fordította. A budapesti gyűjtemény itáliai *highlight*-jai az „első” teremrészben valami egészen izgalmasat üzennek: nevezetesen azt, hogy a lokális, a marginális, sőt az, amit egy nagy birodalom eltörölt vagy magába olvasztott (a rómaiakra mindkettő jellemző volt), olykor akár érdekesebb is lehet, mint az univerzális, a centrális és a birodalmi. Nemcsak azért, mert nekünk is egy félperifériás országban adatott élnünk, hanem azért is, mert a teremrész annak a folyamatáról tanúskodhat, amit egyébként majd egy másik terem, a Csonka négyzet fog tudományos eszközökkel is bemutatni: hogyan válik egy kultúra anyanyelvévé az, ahogyan egy másikhoz viszonyul. Az itt sorakozó itáliai tárgyak részben éppen a görög kultúrához fűződő sajátos viszonyoknak a tanúságtételeként is szolgálhatnak, valamint annak a művészi energiának, amely éppen az átfogalmazás gesztusából fakad. Szép példája ennek a sakktablamotívumáról és özre támadó, nyitott szájú, groteszk oroslánjáról elhíresült etruszk *olla* – amelyet jó évtizede több kiváló kortárs költő is megénekelt²³ –, ahogyan a clusiumi etruszk síremléktalapzat (négy oldalán a halotti játékok ábrázolásaival) inkább mintha egy önálló etruszk tárgyi kultúra dokumentuma lenne (6–7. kép).

Ám a magam részéről mégis egy olyan tárgyat emelnék ki, amely már nem itt, hanem éppen a Hellas művészetét bemutató teremrészben kapott elhelyezést, a határok átjárhatóságára is rávilágítva: egy apuliai vörösalakos oszlopkraterről van szó (8. kép), mely a kiállítás egészének összetett szempontrendszerét – és egyszeresmind a szempontok szétválaszthatatlanságát is – gyönyörűen példázza. Mint a felirat is utal rá, jelen van itt a kultúrák ösz-



6. kép. Etruszk olla. Narce-festő, Kr. e. 700–690

szefonódásának szempontja (a dél-itáliai görög polisban, Tarasban készült vegyítőedényen a nőalak kezében tartott edény – *trozzella* – helyi, messapus eredetű; a két ifjú is helyi viseletben jelenik meg), adott a vallási kontextus, amely sajátos, dél-itáliai színezettel bír: itt a Dionysos világába való belépés – a szőlőt tartó ifjú talán a halottal azonos – egyúttal a holtak világába való átlépést is jelenti, továbbá az esztétikai szempont is különös hangsúlyt nyerhet, nemcsak a tárgy és az ábrázolás megkapó szépsége miatt, hanem azért is, mert a „kép a képben” játék (az egyik ifjú egy olyan kratérből merít bort, amilyen éppen ez az edény is) számunkra elsősorban esztétikai



7. kép. Etruszk síremléktalapzat. Clusium, Kr. e. 480 körül



8. kép. Apuliai vörösalakos oszlopkratér.
Letét-csoport, Kr. e. 360–350

dimenziókat mozgat meg. Míg ez a „kicsinyítő tükör” a korban talán használati utasításként rögzítette az éppen használt tárgyat a rajta ábrázolt dionyszosi (és itt egyszerűsített hadészi) világban, addig mi mindezen túl azon is eltöprenghetünk, hogy az a stilizált tánc, amelyet a képen szereplő kép ábrázolni látszik, miképpen azonos és mégsem azonos az általunk elsődlegesen szemlélt jelenettel: lehet, hogy egy létszférával már arébb vagyunk? A váza tehát bármely teremben helyet kaphatott volna. Ez egyáltalán nem hiba, hanem a kiállítás sajátosságából fakad: egyedi döntésekkel kellett itt vagy ott elhelyezni a tárgyakat, miközben maguk a feliratok jelzik azokat a további összefüggéseket, amelyek nyomán a látogatók képzeletben akár újra is rendezhetik a kiállítást. (Itt jegyzem meg, hogy mennyire lényegre törőek és tanulságosak a kiállítás magyarul és angolul is olvasható felirataival.²⁴)

Ugyanez igaz a szintén a Hellas művészetét bemutató teremrészben elhelyezett csodálatos tárgyra, az Andokidés-festő szemes kylixére (9. kép), mely Athénban készült, de a kultúrák találkozásának egy igen egyszerű gyakorlata, a tengeri kereskedelem folytán, amennyire ez tudható, Itáliából került elő.²⁵ A szemes kylix ajkunkhoz emeléskor az a két szem, amely visszanez ránk, egy dionyszosi megkettőződés jegyében („két Thébát látok”) a tulajdon két szemünk: az antik ember a *symposion* rítusában saját magával szembesült. Az Andokidés-festő kylixén egy skyphosból ivó férfialak éppúgy a *symposion* keretében lép át Dionysos világába, ahogy mi magunk is, pontosabban az az énünk, amely a váza „tükreben” visszazakószon. Ez számunkra elsősorban esztétikai tapasztalat, ám alapszerkezete az antik vallás ismerete nélkül aligha belátható. Tárgyról tárgyra járva tárul fel tehát Hellas művészetének né-



9. kép. Athéni vörösalakos kylix. Andokidés-festő, Kr. e. 520 körül

hány vonása: az itt kiállított tárgyak sajátosságaiból adódóan a görög művészetnek a szelíd és visszafogott arcával ismerkedhetünk meg, olyan, mesebeli hangulatot árasztó darabokkal, mint egy mykénéi sírláda a Kr. e. 13. századból, és olyan keccses műremekekkel, mint a klasszikus kori Grimani-kancsó (10–11. kép).

Sétám Rómával folytatódik. Érdekesnek tartom mindkét útvonalat (és mindkettőt ki is próbáltam): milyen az, ha Itália, és milyen az, ha Hellas felől érkezem? A római teremrészrel kapcsolatban most elsősorban ez érdekel. Ha Itália felől érkezem, adódik az összehasonlítás; Itália művészetéhez képest a Római Birodalom művészetének itt kiállított tárgyai műfajilag is eltérőek: reprezentatív, szobrászati anyagot látunk, elsősorban, de nem kizárólag a császárkorból. A Csonka négyzet enciklopédikus tárlatán természetesen olyan egyszerű tárgyakkal is találkozunk majd, mint a birodalom hétköznapjait reprezentáló *terra sigillaták*: itt ellenben sokkal inkább a márványban ragyogó Rómát látjuk. Ám éppen az Itáliát bemutató teremrész felől érkeve izgalmas hangsúlyáthelyezéseknek is tanúi lehetünk: bár az összképet valóban a plasztika fehér ragyogása határozza meg, a tárgyak, amelyekkel először közelről szembe-sülhetünk, nem a tér- és időbeli „centrumot” mutatják, sokkal inkább a „széleket”: egy római kori egyiptomi koporsófedelelet (az Egyiptomi Gyűjteményből kölcsönözve), a Török László könyve²⁶ által híressé lett vadászó kentaurt (Egyiptom, Kr. u. 4. század), vagy éppen egy palmyrai síremléket a Kr. u. 2–3. század fordulójáról (12–14. kép). Ezekhez képest a gyűjtemény olyan reprezentatív darabjai, mint az actiumi domborműsorozat három reliefje – különös tekintettel az Augustus-kori római birodalmi koncepciót paradigmátikusán és nagy esztétikai erővel bemutató, 2000-ben megszerzett, teljes relief-lapra – mintha szándékosan a kiállítás margójára kerültek volna: kísérletként egy kánon megkérdőjelezésére. Ám ez, hangsúlyozom, csak az Itália-teremrész felől érkeve van így. Ha Hellas felől sétálunk a Róma művészetét bemutató teremrészbe, az Actium-reliefek mint egy hajdani szentély töredékességükben is ragyogó maradványai ragyognak ránk, s ezek előterében „a Budapesti táncosnő” (a gyűjtemény hasonlóképpen nevezetes darabja) a maga bájos humorával csak árnyalja és humanizálja, de semmiképpen sem ellensúlyozza a birodalmi önreprezentáció ünnepélyes pompáját (15. kép). Rómában tehát – sugallhatja a teremrész kétfelől való megközelíthetősége – minden hangsúlyosan azon múlik, hogy honnan nézzük.

Ahogy ígértem, itt megtorpanok, s csak kérdéseket, illetve állításokat fogalmazok meg a további két teremmel kapcsolatban. Az első kérdés: merre tovább? Az elsősorban esztétikai élmény után inkább tanulni vágyunk, vagy éppen kontemplálni? Tegyük fel (és megkockáztatom, hogy ez a jobb választás), hogy balra indultunk el, és a Csonka négyzettel folytatjuk a sétát: itt mivel kezdjük? A terem közepével (római portré-szobrok galériája; a görög figurális vázafestészet fejlődése) vagy a fal menti, enciklopédiához méltóan kimerítő tárlósorral? Vagy esetleg az ókori Mediterráneumnak azzal a nagyszabású térképével, amelynek művészeti terve Gerhes Gábortól származik, s amely jelentős segítséget nyújt az e teremben bemutatott kulturális interakciók vizualizációjához? Vagy éppen a *Museum*-nal, amely *Az évszak műtárgya* című sorozat utódja, és ezúttal éppen medmai terrakottaszobrocskákat mutat be



10. kép. Mykénéi sírláda (larnax). Kréta, Kr. e. 1250–1200



11. kép. A Grimani-kancsó (bronz). Kr. e. 450 körül



12. kép. Egyiptomi kartonázs koporsófédél.
Kr. e. 1. – Kr. u. 1. század
(Egyiptomi Gyűjtemény, fotó: Galambos Éva)



13. kép. A vadászó kentaur: dombormű. Egyiptom, Kr. u. 330–360



14. kép. Nő sírköve. Palmyra, Kr. u. 2–3. század fordulója



15. kép. Három relief az actiumi domborműsorozatból
(Kr. u. 1. század közepe), előttük balra: Kislány szobra
(„a Budapesti táncosnő”) (Róma, Kr. e. 240–220 vagy 150–100 körül)

Bence Ágnes értő tolmácsolásában?²⁷ És egyáltalán, hogyan böngésszünk? A történelmi, földrajzi, művelődéstörténeti, társadalom- és életmódtörténeti, ikonográfiai, technikai stb. információk és kapcsolódások sűrűjében milyen stratégiát választunk? Legalábbis az első látogatáskor? Megnézzünk mindent, vagy csak válogassunk? Minden tárgyat információk hordozójaként szemléljük, vagy próbáljuk közben ki is metszeni őket az enciklopédia rendjéből, és egyedi műalkotásként is szemügyre venni? Egyáltalán: ezek ellentétes irányok, vagy sem? Hogyan kerüljük el, hogy a Téglalapban szerzett esztétikai tapasztalatok után ne hasson ránk nyomasztóan a Csonka négyzet tanulmányi tárlata?²⁸ És mit gondoljunk a konnektivitásról, a kultúrák ölekezéséről? Ez egy általános jelenség, amelynek különféle megnyilvánulásait szemlélhetjük, vagy egészen eltérő jelenségekről van szó? Lehet-e egy kalap alá venni az olyan kulturális kölcsönhatásokat, mint például a korinthusi vázafestészeti stílus etrusiai átültetése vagy a Cipruson összetalálkozó civilizációk – a tárgyi kultúrában is lecsapódó – párbeszéde, a globalizáció olyan ókori jelenségeivel, mint a Római Birodalom kulturális olvasztótégelyének művészeti dokumentumai? És látjuk-e „Apollónt” abban a Buddhában, aki néhány más tárggyal együtt – a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum szívességéből – Gandhára művészetét képviseli az új antik kiállításon?

És mire figyelünk a Négyzet „kerényiánus” tárlatán? Ám itt a kérdések valójában véget is érnek, mert az a tapasztalatom, hogy a Négyzet esetében nincsenek dilemmák: a látogatók – akik például Kelemen Zénó „Tutajszobrán” üldögélve kezdik az ismerkedést a teremmel (16. kép) – itt válnak a leginkább fesztelenné, kapcsolatuk a klasszikusokkal végképp

oldottá válik, és önfeláldozóan adják át magukat a kontemplációnak. Az ókor tengerén való szabad vitorlázásnak. Főképp, ha a Csonka négyzet enciklopédiája felől érkezünk (és épp itt derül ki, mennyire érdemes ezt a sorrendet választani), válik igazán erőssé a kontraszt: a tudomány súlya itt többé nem nehezedik ránk, nyugodtan belefeledkezhetünk abba, ami a kiállítás egyik központi gondolata: hogy ezek a tárgyak rólunk szólnak. Legyen szó halotti maszkokról, a *symposion*hoz kapcsolódó – és/vagy *symposion*okat ábrázoló – tárgyakról, rabszolgamaszkokat formázó szobrocskákról, mitológiai jelenetekkel díszített vázákra vagy bármi másra, azt érezhetjük, hogy ezek nem egy elsüllyedt múlt megőrzésre méltó fragmentumai (mint a Csonka négyzet tárlatán), de nem is feltétlenül nagy becsben álló műalkotások (ez a Téglalap egyik fontos vonulata), hanem egy olyan világ természetes alkotóelemei, amely elmúlt ugyan, de amelyhez közel kerülni nem erőfeszítés. Nem azért, mintha közel lenne hozzánk, hanem azért, mert senki nem várja tőlünk, hogy közel kerüljünk hozzá. Valahogy úgy van ez, mint az antik istenekkel: nem kell hinni bennük ahhoz, hogy legyenek, mert egyszerűen csak: vannak. Vagy hirtelen ott teremnek. A Négyzet kiállítása így a kontempláción túl akár az epifánia élményével – az antik világ epifániájának élményével – is megajándékozhatja a látogatót.²⁹

5.

Három kritikai megjegyzést szeretnék megfogalmazni. Az első kifogásom: a metakiállítás hiánya. Tekintettel Szilágyi és Nagy gyűjteménytörténeti munkásságára,³⁰ a gyűjtemény ösz-



16. kép. Kelemen Zénó műalkotásán üldögélő látogató a Négyzetben

szetett eredetére (benne olyan fénypontokkal, mint amilyen a rionerói lelet, vagy mint az itt már nem látható gipszgyűjtemény – nevezetesen antik szobrok gipszmásolataiból –, amely az Antik Gyűjtemény létrejötte előtt az antikvitást képviselte a Szépművészeti Múzeumban³¹), továbbá arra a körülményre, hogy éppen korábbi gyűjtési és kiállítási kontextusok idézhetik fel igen látványosan azt a belátást, hogy minden korban és kontextusban mást és mást jelentett az „antikvitas”, és hogy a történeti szemlélet is csak egy, utólagosan konstruált, a gyűjtőket korántsem feltétlenül befolyásoló elrendezési szempont volt (amely nem a tárgyak elrendezésének szükségszerű és természetes alapelve), számomra kihagyott lehetőségnek tűnik, hogy az új állandó kiállítás szinte teljesen lemond arról, hogy ízelítőt adjon saját létrejöttének lehetséges elbeszéléseiből. Mint értesültem, a szándék egyáltalán nem ez volt.³² Kivételt jelent itt néhány hamisítvány elhelyezése az eredeti tárgyak között, a megfelelő magyarázatokkal. Bennfenteseknek szolgáló ingyencsésze az a Négyzet mitológiai ábrázolásokat bemutató tárló sorában megvalósult megoldás, amelynek keretében egy, a gyűjteményben őrzött, modern (19. századi) díszítéssel ellátott athéni feketemázás amphorát együtt állítanak ki azzal a bécsi Kunsthistorisches Museum antik gyűjteményétől kölcsönkért lékythosszal, amelynek alapján a modern mitológiai díszítés („Héraklés és Apollón harca a tripusért”) készült. Bár a feliratokból mindez kiolvasható, a kiállítás „metaizációja” valójában csak beavatott kevesek számára válik itt kézzelfogható élménnyé.³³ Leginkább azok számára, akik ismerik Szilágyi Legbőlcsebb az idő című nevezetes tanulmányát, melyben a budapesti amphorát „az antikhamisítás egyik mesterművének” nevezi.³⁴ El tudom képzelni azokat a muzeológiai megoldásokat, amelyek – akár éppen ebből a látványos példából kiindulva – a „metaizációt” többek élményévé tehetnék.

A második kifogásom, mely a kiállítás „három terem – három nézőpont” elvének és a gyűjtemény, illetve a tér méretének viszonyát érinti, egyszersmind elismerés is. A három nézőpont szimultán jelenléte maga után vonja, hogy minden tárgynak potenciálisan több helye is van a kiállításon. Természetesen ez erény, mert így a látogató számára kézenfekvő, hogy képzeletben akár ő maga is újrakonfigurálja a kiállítást. A probléma ott keletkezik, hogy megítélésem szerint nincs elég tér, illetve tárgy ahhoz, hogy a három nézőpont helyenként mégis ne egymás kárára érvényesüljön. Ennek fő kárvallottja a Téglalap Hellast bemutató, kevés tárgyat felvonultató teremrész: hiába szerepel itt csupa jeles darab, elsősre mégis az a *hamis* benyomás támadhat a látogatóban, hogy a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye csak ezt a csekély anyagot őrizi az ókori Hellas művészetéből. Persze: mert a többi a másik két teremben kell keresni. Mégsem szabadultam azonban itt valamiféle hiányérzettől, amelyen csak részben enyhíthetne, ha a Gyűjtemény munkatársai a kiállítás elején elhelyeznének egy ma még hiányzó áttekintő térképet arról, hogy megközelítőleg hol mivel találkozhat a látogató.³⁵

A harmadik kifogás hangsúlyozottan ideiglenes jellegű, a jelenlegi helyzetre vonatkozik: a kiállítás *egyelőre* lemond a legfiatalabb generációról. A Gyűjtemény munkatársai gőzerővel dolgoznak azon, hogy a három terem közti két átjáróban a gyerekek számára alakítsanak ki múzeumpedagógiai teret, jelenleg azonban ez még nem áll rendelkezésre. Természetesen a Gyűjtemény kivételes közönségszolgálati programokkal várja továbbra is a legfiatalabb generációkat (Éós), ám ha az „utcáról”, különösebb előkészületek nélkül érkezünk, egy kisebb gyerek számára jelenleg kevés azonnali fogódzót kínál a kiállítás. Szemben az Egyiptomi Gyűjtemény új kiállításának kifejezetten gyerekeknek szóló megoldásaival, itt még nincsenek vakon kitapintható műtárgymásolatok („találd ki, mit ábrázol”), rajzoló- vagy színezőlapok, és – a Négyzetben elhelyezett három tableten kívül – kifejezetten a gyerekeknek szóló digitális eszközök.³⁶ Márpedig ha egy gyerek figyelmét ily módon már felkeltették, akkor jó eséllyel érdekelni fogja a kiállítás többi, nem kifejezetten a legkisebbeknek szóló része is. Mindezt enyhíthetné, ha a Szépművészeti Múzeum – nem gyűjteményspecifikus – múzeumi társasjátéka, az Utazóbörönd, kiterjedne az antik kiállításra; de sajnálatos módon egyelőre nem ez a helyzet.³⁷ Mindhárom fenti kifogás élen csökkenthetnek viszont egyrészt a kilátásba helyezett ígéretek, másrészt az, ha az Antik Gyűjtemény honlapja „beéri” az állandó kiállítást: az ugyanis egyelőre még az előző állandó kiállítást mutatja be és arra épül, ám a honlap ígért megújulását követően a virtuális bővítésnek, magyarázatnak és kontextusteremtésnek immár semmi sem állja majd az útját. Daktylia hamarosan segíteni fog.³⁸

6.

Összegezve: az Antik Gyűjtemény új állandó kiállítása a lehető legkorszerűbb módon – a korszellemmel érintkezve, de annak nem kiszolgáltatva magát – mutatja be a gyűjtemény jelentős részét, helyenként kölcsöntárgyakkal is bővítve saját anyagát. A sokféle nézőpont együttes érvényesítésének igénye akár konfúzióhoz is vezethetne. A kiállítás ezt érzésem szerint elkerüli, és kivételes összetettséget teremt egy olyan térben, amelyet a szabadság szülte rend határoz meg. A látogató szabadságáról van szó. A kiállítás hármastagolású tere megengedi ugyanis, hogy egészen különböző attitűdökkel közelíthessük meg az antik művészetet, és közben még azon is elgondolkodhassunk, mi az, hogy „antik”, és mi az, hogy „művészet”. Abban a tágas jelenben, amelyben élünk, a tudomány helyet biztosít a történeti szemléletnek, amelyről (a tanítás igényével együtt) ez a kiállítás sem mond le, ugyanakkor arról sem, hogy a befogadót olyan tapasztalatokban részesítse, amelyek segítségével az, ami elmúlt, jelenvalóvá válhat a számára. Ez a szimultaneitás teszi az új állandó kiállítást különösen korszerű és egyszersmind időtálló konstrukcióvá.

Jegyzetek

Az esszé az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült („Bolyai+”). Köszönöm Nagy Árpád Miklósnak, az Antik Gyűjtemény vezetőjének, hogy végigvezetett az új antik kiállításon, és beavatott a koncepció kialakításának és a kiállítás megrendezésének háttér munkálataiba, valamint a jelen írás kéziratához is értékes észrevételeket fűzött. Köszönöm Endreffy Kata és Vér Ádám fontos észrevételeit is. Hálával tartozom Szikora Patriciának azért a lelkiismeretes munkáért, amelyet a cikk képanyagának előkészítésébe fektetett. A fotókat – egy kivétellel – Mátjus László készítette; ő is fogadja hálás köszönetemet. Úgyszintén köszönöm az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének művelődéstudományi képzésén a 2018/19. tanév tavaszi félévében tartott kurzusom résztvevőinek a kiállítás értékelésével kapcsolatos hasznos megjegyzéseit.

- 1 Szilágyi életművéhez lásd az alábbi, Komoróczy Géza szerkesztette két kötetet (interjúkkal, visszaemlékezésekkel, levelekkel), melyek tanulságaiból a jelen írás is sokat merített: Szilágyi 2018.
- 2 A Szilágyi számára élete utolsó évtizedeiben meghatározó társadalomtudományi nézetekről lásd „Új perspektíva felé” című, programadó írását, először az *Ókorban* (2006/1–2), majd gyűjteményes kötetében: Szilágyi 2011, 379–382. Az öt érő modern művészeti hatásokról életútinterjújában és leveleiben (mindkettőt lásd: Szilágyi 2018) bőszégesen nyilatkozik.
- 3 Az „antropologizált” és „pluralizált” múzeum koncepciójáról lásd Ébli 2005, 13–27; az állandó kiállítások átalakulásának két londoni példájáról 220–231. A kortárs múzeumelméleti diskurzus áttekintéséhez lásd az alábbi szöveggyűjteményt: Palkó 2012.
- 4 Ehhez lásd Gumbrecht 2016, 64–67.
- 5 A korábbi kiállításhoz lásd Szilágyi vezetőjét (Szilágyi 2012), amely a Gyűjtemény honlapján – mely jelen pillanatban még a korábbi kiállításra referál – online is olvasható. Az Antik Gyűjtemény honlapja hamarosan megújul, és az új verzió már az új kiállításhoz igazodik majd, ugyanakkor a tervek szerint egy gazdag filmdokumentáció segítségével virtuálisan fenntartja a korábbi kiállítás emlékeztét.
- 6 Szilágyi 2003.
- 7 A British Museum új állandó kiállításának a metaszempontokat képviselő, a felvilágosodást bemutató részéről lásd Ébli 2005, 221–222. A metakiállítás fogalmához – az irodalmi kiállítás példáján – lásd Wirth 2012.
- 8 Ehhez lásd az *Ókor* 2009/1. számát. Erre rimel az *Ókor* jelen száma is, mely a 2018-as *Antik ünnep* anyagának jó részét közli 2019-ben.
- 9 *Az évszak műtárgya* sorozat leporellóin olvasható szövegeket mindvégig közölte az *Ókor*. A sorozatról lásd Nagy 2015.
- 10 Erről sok helyütt írt, az „ölelkezés” kifejezés forrása: Szilágyi 2011, 8. Lásd továbbá az alábbi paradigmaticus megfogalmazást az *Erős*, *Dionysos*, *Thanatos* koncepciójából: „A görögségfogalom ilyen kitágításának azonban nem pusztán művelődéstörténeti hangsúlya van. Sokkal inkább a kiállításnak ma különlegesen időszerű két vezérgondolatát kívánja illusztrálni: egyfelől azt, hogy a különböző más kultúrákat készséggel befogadó nyitottság az európai kultúrának a görögöktől kapott öröksége, másfelől a nem kevésbé fontos tanulságot, hogy mindaz, amit idegenből kaptak, nem tette kevésbé görögé kultúrájukat, ellenkezőleg, hagyományaik szilárd talaján mindazt, amit bárhonnan átvettek, görögé formáltak és görögségük kifejezésének gazdagítására tudták felhasználni. Az ellenkező szemszögből nézve pedig nem kevésbé jelentős, hogy a görögökkel érintkező kultúrákat az, ami tőlük érkezett, a maguk sajátos vonásainak kifejezéséhez segítette: az ibér kultúrát jellegzetesen ibérré, az etruszkot etruszkká nem utolsósorban a görögökkel való érintkezés tette.” (Szilágyi 2011, 236.)
- 11 A koncepciót lásd Szilágyi 2011, 235–239. Online olvasható a gyűjtemény honlapján: <http://www2.szepmuveszeti.hu/dionysos/bevezeto.php>.
- 12 A történeti hűség kedvéért: Nagy Árpád Miklós közlése szerint Szilágyival kb. 2015 tavaszáig beszélgettek az új kiállításról, további találkozásai alkalmával már nem került szóba.
- 13 A kiállítás létrejötte ugyanakkor kollektív munka eredménye. Például a kiállítás megnyitását megelőzte egy hároméves restaurálási program, ami példa nélküli az Antik Gyűjtemény 110 éves történetében. A legjelentősebb változás a vázáknál látszik: Jerôme Bresson (Párizs) a legtöbb fontos vázát restaurálta. Ugyancsak jelentősen javult a terrakották állapota, főleg Rostás Zita (a gyűjtemény munkatársa) munkájának köszönhetően. Fontosak a kiállítás tudományos háttér munkálatai is, amelyekhez minden esetben a megfelelő szakembereket hívták segítségül: például Dévai Kata az üvegek, Kárpáti András az antik zenéhez kapcsolódó tárgyak, Válóczy Róbert pedig a gandhári anyag kapcsán segített szak tudásával.
- 14 Csak példaként utalnék itt a budapesti Néprajzi Múzeum – ma már természetesen nem látogatható – állandó kiállításához illesztett, *Ablak* című műtárgyösvényre, amely a korábbi tárlat megtartásával végezte el a reflexió munkáját. Rőviden az *Ablak*ról: <https://www.neprajz.hu/hirek/2015/ablak-mutargyosveny.html#>.
- 15 Gumbrecht 2013, 65, 183.
- 16 A termék (Nagy Árpád Miklós szóhasználatában: „egységek”, mert klasszikus értelemben vett „termei” az 1997-es kiállításnak voltak) éppen azért igénylik a geometriai elnevezést, mert nincs sorrendiség, így a számozás is értelmét veszti.
- 17 Nagy Árpád Miklós kifejezései.
- 18 Vö. Meijer-van Mensch – van Mensch 2012, 102.
- 19 Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy esztétikai tapasztalat és kontempláció itteni elkülönítése teljes mértékben *ad hoc* jellegű. Mégsem mondanék le róla, mert érzésem szerint eltérő attitűdöket sugall a két terem: a Téglalap esetében a tárgyakkal elsősorban mint műalkotásokkal szembesülünk, míg a Négyzet arra tanít, hogyan merüljünk el abban a múltban, amelyet e tárgyak megidéznek, és hogyan vonatkoztassuk magunkra. A jelen írás keretei között (erősen korlátozott érvénnyel) utóbbit kontemplációnak nevezem, amely természetesen az esztétikai tapasztalat egyik válfajaként is felfogható.
- 20 Vö. Gumbrecht 2016, 66.
- 21 „Időnként eszembe jut: élt egyszer egy Kis Ember a Kykládokon... Azt gondolta, a Nagy Istennőt mintázza meg, vagy valami ehhez hasonlót... Én viszont itt, Párizsban, pontosan tudom, mit akart alkotni: nem istent, hanem szobrot.” (Pablo Picasso)
- 22 Az ötlet a fent említett szeminárium hallgatóitól származik.
- 23 A verseket lásd az *Ókor* 2009/1. számában.
- 24 A fordítás Endreffy Kata és Agócs Péter munkája.
- 25 A tárgyról alaposan ír Szilágyi 2011, 74–89.
- 26 Török 1998.
- 27 A *Museion* sorozathoz írt kommentárokat – *Az évszak műtárgyához* hasonlóan – az *Ókor* folyamatosan közölni fogja; az elsőt, Bencze Ágnes munkáját lásd előző, 2019/1. számunkban, valamint az Ókorportálon. Az *Ókor* jelen számában Bencze Ágnes és Rostás Zita további kommentárjai olvashatók a medmai anyagról.
- 28 Hallgatók mondják: elsöre nehéz megbirkózni azzal a tudásmentyiséggel, amelyet ebben a meglehetősen zsúfolt teremben át akarnak adni a kiállítás rendezői, és ez – főként a szellősen berendezett Téglalap élményéhez képest – akár nyomasztó hatással is járhat.
- 29 Az epifániához lásd Gumbrecht 2016, 91. (Jelenlét-filozófiáját tárgyaló könyvében mindezt bővebben is kifejti, lásd Gumbrecht 2010.)

- 30 Az előbbihez kár is lenne külön példát kiemelni; az utóbbihoz lásd Nagy 2013.
- 31 Ennek előtörténetéhez (ti. a Magyar Nemzeti Múzeum másolatgyűjteményéhez, amely a 20. század elején az újonnan alapított Szépművészeti Múzeumba került) lásd Szentesi 2006. A gipszek kiállítása 2020 tavaszán nyílik a komáromi Csillag erődben.
- 32 Nagy Árpád Miklós tájékoztatása szerint az eredeti tervek között szerepelt, hogy a Téglalap és a Négyzet közötti átjáró egyik falán a már elhunyt donátorok fényképe, a másikon pedig a korábbi kiállításokat bemutató fényképsorozat legyen látható, ám a múzeum vezetése végül nem támogatta ezt az elképzelést. Az anyag a gyűjtemény új honlapján, valamint a Négyzetben elhelyezett tableteken lesz hozzáférhető.
- 33 A „metaizáció” fogalmához muzeológiai összefüggésben lásd Wirth 2012, 273–274.
- 34 Szilágyi 2005, 151.
- 35 Ugyancsak a háromszatú szerkezetből fakad, hogy bizonyos szempontok háttérbe szorulnak: ha valaki például a szirénábrázolás ikonográfiájának változásaira kíváncsi, kiváló anyagot talál a kiállításon, de az egyes ábrázolásokat a legkülönbözőbb helyekről kell összeszedgetnie magának. A termek között kell cikkcakkozni akkor is, ha az „esztétikailag” vagy „kontemplatív” megnézett tárgyakat területileg vagy történetileg is kontextualizálni szeretné a maga számára. Ám ezeket – hiába fogalmazták meg kifogásként a hallgatók – én nem írnám a Gyűjtemény munkatársainak számlájára: a tárgyak multidimenzionalitásából fakad, hogy sokféle összefüggésben elhelyezhetők, amelyek közül bármely kiállítás csak egyet-egyed tud megvalósítani; a cikkcakkozás kényszere pedig a „nem egyirányú” kiállítás egyik nagy erényeként is felfogható.
- 36 A tableteken a Kaleidoszkóp digitális programja használható, játékokkal, a MoME hallgatóinak a műtárgyakat, ókori mítoszokat feldolgozó animációival.
- 37 Lásd <https://www.szepmuveszeti.hu/programtipusok/csaladi-es-gyermekprogramok/>.
- 38 Daktyliához – a virtuális múzeum digitális műsájához – lásd Battro 2012, 49.

Bibliográfia

- Battro, A. M. 2012. „Malraux képzeletbeli múzeumától a virtuális múzeumig” (ford. Czékmány A.): Palkó 2012, 44–63.
- Ébli G. 2005. *Az antropológizált múzeum*. Budapest.
- Fehr, M. 2012. „A történelem konstrukciója – a múzeumban” (ford. Wernitzer J.): Palkó 2012, 239–254.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Gumbrecht, H. U. 2016. *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*. Budapest.
- Meijer-van Mensch, L. – van Mensch, P. 2012. „A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig. A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században” (ford. Balázs-Szécsi D.): Palkó 2012, 97–126.
- Nagy Á. M. 2013. *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada*. Budapest.
- Nagy Á. M. 2015. „Laudatio funebris. Az évszak műtárgya 2003. tél – 2014. tél”: *Ókor* 14/1, 75–78.
- Palkó G. (szerk.) 2012. *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Budapest.
- Szentesi E. 2006. „Görög szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század harmadik harmadában”: *Ókor* 5/1, 20–26.
- Szilágyi J. Gy. 2002. *Antik Gyűjtemény. Vezető az Antik Gyűjtemény állandó kiállításához*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2003. *Pelasg ősök nyomában*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2005. „Legbölcsebb az idő”: uő: *Szirénzene*. Budapest, 145–175.
- Szilágyi J. Gy. 2011. *A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2018. *Örvények fölé épülő harmónia. Interjúk, dokumentumok, levelek. I–II*. Budapest.
- Török L. 1998. *A vadászó kentaur*. Ford. Naszlady Á. Budapest.
- Wirth, U. 2012. „Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?” (ford. Lénárt T.): Palkó 2012, 273–287.