

Ú mint új muzeológia

FRAZON ZSÓFIA

A hétköznapiakban szeretünk mindent, ami új.
A hétköznapiakban utálunk mindent, ami új.

A legfurcsább az, hogy mindkét mondat igaz. Amikor használati tárgyainkról gondolkodunk, szeretjük az újat, követjük a változásokat, a trendeket, a divatokat, igyekszünk együtt változni a világgal. De amikor a hétköznapi tárgyak múzeumba kerülnek, akkor nagyobb értéket tulajdonítunk a régi, patinás, korábbi és legkorábbi tárgyaknak. Gyanakodva figyeljük az újat és a má. Más volna tehát a hétköznapiakban és a tudományban a viszonyunk az újhoz, a régihez és a változáshoz? Érvényes egyáltalán ez a reláció?

Az „új” jelző használata a tudományban – itt: a múzeumtudományban – egyfajta distinkcióra utal: a „rég” ellenében. A nemzetközi muzeológiai szakirodalomban a nyolcvanas évektől található rendszeresen írásokat a „hagyományos”, „rég” kiállítási gyakorlat átfogó kritikai megközelítésére, reflexiókat a kortárs kultúratudományként, kultúraelméletként felfogott muzeológia „új” szemléletére – egyfelől a műtárgyak, a gyűjtés, a gyűjtemények és a kiállítások, másfelől a múlt, a történelem, a történet és a bemutatás új módszereinek és lehetőségeinek megfogalmazására. A múzeum/kiállítás világában új korszak kezdődött. És valóban: megerősödött a szubjektivitás és a többszólamúság szerepe, gyakoribbá váltak a szerzői megszólalások, érzékelhetőek lettek addig nem hallott, ismeretlen hangok (pl. bennszülöttek, nők), amelyek új nézőpontot nyitottak, új és más (demokratikusabb) értelmezési lehetőségeket teremtettek az intézmények számára. De nemcsak a módszertani és a tematikus változások jellemezték ezt a diskurzust, hanem új gyakorlatok is: művészek, társadalmi csoportok kaptak teret és lehetőséget gyakorlataik kiállítótérre alkalmazására. Ez pedig nemcsak az alkotás és a (múzeumi) tudás, hanem a kurátori szerep és praxis átalakulását is eredményezte: az addigi 'előadás' helyett dialógust teremtett a múzeumban a témák, a terek, a tárgyak és az emberek között. Látszott, hogy valami új és más lett a muzeológiában.

Az „új muzeológia” mégsem varázsszó: és nem jelent semmit, míg nem kapcsolódik hozzá érzékelhető kritikai gyakorlat. Magyarországon jól ismert eljárás – az intézmények és az intézményeket fenntartó gazdasági és politikai hatalom részéről egyaránt – a „külföldön” bevált fogalmak verbális honosításával való fáradhatatlan bíbelődés. Ennek a munkának kitapintható felületei vannak: így váltak például a muzeológia konferenciák előadásában a kiállítások témaszövegei narratívává, de a látogatóbarátság és a fenntarthatóság is helyet keresett magának a magyarországi múzeumi szókészletben. Miközben sem fenntartani nem tudjuk intézményeinket, sem különösen barátságosak nem vagyunk. Arról már nem is beszélve, hogy a látogató semmi esetre sem a barátunk. Hiába használunk új szavakat, ha továbbra is kevés az érdemben értékelhető kiállítás- és múzeumkritika, ha fel sem kapjuk a fejünket egy varázsfogalmakra épített PPT előadás hallatán, amelyben sem tudás, sem gondolat nem csillan, kollaborálunk, menedzselünk és együttműködünk – papíron, pályázatban, önfényező előadásokon. A kritika helye és a tudásalapú módszertani fordulat ma még alig része a magyarországi muzeológiának. A reflexió nehezen kerül házon belülré, és ott sem érzi mindig jól magát. Hol van tehát az új muzeológia?

A kulturális reprezentáció nemzetközi elméletében és gyakorlatában a hatvanas évektől kezdve érzékelhető az elméleti átrendeződés: az egymást követő társadalomtudományi és művészetelméleti fordulatok hatásai megjelentek egyfelől a tudományos és művészeti szövegekben, másfelől az alkotásokban és a vizuális műfajokban: műalkotásokban, műtárgyakban, kiállításokban. A múzeumi munkában ez járult hozzá a gyűjtemények tekintélyelvű, a tudományos kánonok változtathatatlanosságán alapuló beszédmódjának kritikus/önkritikus, reflexív/önreflexív átértékeléséhez, a kiállítási tevékenységben pedig – a témaválasztáson túl – elsősorban a bemutatás és a kurátori praxis kritikai megközelítéséhez. Az elméleti és módszertani átrendeződés végül a múzeumi oktatás tartalmi és funkcionális átalakulására is hatással volt. A hetvenes és nyolcvanas évekre létrejött az a külső nézőpont, amely az addigi megközelítésekhez képest új diskurzust teremtett: a fő irányokat a kulturális és szimbolikus reprezentációkhoz, a történelemhez (múlthoz) és a társadalomhoz való viszony kritikai alapokra helyezése jelentette – kiállítási interpretációk létrehozásával, és múzeumkritikai szövegek megfogalmazásával. Ezt az elmozdulást nevezi a múzeumtudomány a nyolcvanas évektől kezdve „új muzeológiának”. A múzeum mint a politikai ideológia egy nyilvános intézménye ekkor indította el ’saját’ kritikai diskurzusát, amelyben olyan témák is megjelentek, mint a posztkolonializmus, a ’nemzet’ mint konstrukció, vagy a ’faj’ és a ’nem’ társadalmi, ideológiai és kulturális megközelítése. Az alkotók, a műtárgyak és a jelentések a múzeumban is új összefüggésbe kerültek, ami egyaránt formálta a gyűjteményeket és a gyűjteményi tudásra épített kurátori tevékenységet.

Az új muzeológia tehát a múzeumi tudás történeti változását jelenti: történeti átalakulásában szemléli a múzeumi interpretációt, a kiállítások megváltozott tudásra és tapasztalatra épített értelemadási praxisát, a kritika, az önreflexió és a szerzőség múzeumi szerepét; a műtárgy, a gyűjtemény és a bemutatás egymást formáló fogalmait és praxisát. Ebben az összefüggésben a kiállítás nemcsak a tanulás és a szórakozás helyszíne, hanem komplex politikai, ideológiai és esztétikai összefüggések megfogalmazásának helye, ahol a témára vonatkozó kortárs kurátori állásfoglalásoknak is szerepe van. Az új muzeológia viszont a muzeológia mint korszerű kritikai társadalom-, kultúra- és művészettudomány, illetve -elmélet születésének kulcsfogalma is.

A jelentős gyűjteménnyel rendelkező, meghatározó társadalmi szereppel bíró magyarországi múzeumokban az elmúlt húsz-huszonöt évben lényegesen lassabban megy végbe az önreflexióra épített muzeológiai fordulat, mint az elméleti szakirodalmat író és a gyakorlatot formáló nyugat-európai múzeumokban. A gyűjteményi örökség komplex kritikája, az ideológiai és tudománykritika hiánya, továbbá a képzés elméleti hiányosságai együttesen okozzák azt, hogy a magyarországi múzeumi intézményrendszerből nagyon hiányzik a rugalmasan és naprakészen reflektáló kutatói és kurátori tudás, a „nagy” történetek mellett megfogalmazott alternatív kritikai magyarázat, de leginkább: a kiállításokkal létrehozott új és korszerű (múzeumi) tudás. Nincs más választásunk: reagálnunk kell erre a hiányra. És ebben az összefüggésben valóban fontos lehet az Ú betű: Ú mint új muzeológia. Induljunk innen!

Az új muzeológia fogalmai és problémái

WILHELM GÁBOR

Absztrakt: Az új muzeológia megjelenése fontos fordulópontot jelentett az antropológiai múzeumok világában. Az antropológia reprezentációs válsága alapvetően kérdőjelezte meg a korábbi múzeumi gyakorlatot és fordította le az antropológiai kritikát a muzeológia nyelvére. Ebben az írásban részben e korszak előzményeit igyekszem feltérképezni, azaz mind a reprezentáció válságának, mind az új muzeológiának a kritikai antropológia gyökereit próbálom visszafejteni. Részben arra keresek választ néhány fogalom körbejárása során, hogy mi is a tétje a reprezentációs krízisnek a múzeumi antropológiára nézve. Ez utóbbi elválaszthatatlannak látszik az antropológián belüli bizonyos ontológiai, episztemológiai és módszertani kérdések tisztázásától, valamint az antropológiai reprezentáció fogalmának (e kereten belül való) megfelelő kifejtésétől. Végül körülnézek az antropológia 21. századi újabb megközelítéseiben, kínálnak-e fogadókat az új muzeológia, antropológia számára.

Kulcsszavak: kritikai antropológia, reprezentáció válsága, posztmodern antropológia, *writing culture*, kontaktzóna, polivokalizás, perspektivizmus, ontológiai fordulat, relevancia

Ebben a tanulmányban az úgynevezett *új muzeológia*¹ alapkérdéseit és – fogalmait szeretném jobban megvilágítani. Ez a jelenségegyüttes a születésétől szerteágazó és – érthető módon – az antropológia egészének gondolkodásától elválaszthatatlan formában alakult ki. Ebből következően részben azokat a fogalmakat igyekszem az antropológia egészére kiterjedő értelmezési keretbe helyezve elemezni, melyek általában és meghatározó módon e mozgalmakon belül bukkantak fel, működnek és hatnak, ilyen vagy olyan módon, máig. Továbbá részben annak a kontextusnak néhány sajátosságát vázolom fel, amelyen belül ezek a fogalmak folyamatosan jelentést nyernek.

Azért választottam egy ilyen jellegű megközelítést, mivel ez a fajta mozaikszerűség jobban leképezni látszik a diszciplínán és általában a tudományon belüli jelenlegi folyamatokat. Több dolog viszont – különböző okokból – kimarad a bemutatásból. Nem foglalkozom a múzeum típusok problematikájával az új muzeológia keretén belül, nem adok semmilyen kutatástörténetet az új muzeológiáról, nem

¹ A kifejezés általánosan az angol „new museology” formában ismert, de ezt időben megelőzte a szűkebb körben használt spanyol „nueva museologia” és francia „nouvelle muséologie” terminus.

elemzek újfajta antropológiai múzeumi próbálkozásokat (például maori vagy indián múzeumok tevékenységét) és nem szemlézek az új muzeológiában ma már klasszikusnak számító (vagy akár egészen friss) szövegei közül sem. A magyar nyelvű kutatástörténetet is kihagyom. A – nem túl nagy – magyar (antropológiai) muzeológiai szakirodalom művelői természetesen szintén ismerik mind a *new museology*, mind *writing culture*, a *contact zone* stb. alapkifejezéseket, illetve ezek kiterjedt háttérodalmát.² A fogalmakat magukat ugyanakkor jóval inkább a külső (nem múzeumi) szakírók alkalmazzák, mint a múzeumról a múzeumból írók, illetve inkább előbbieik igyekeznek végiggondolni a fogalomhasználat általános problematikáját. A háttérjelenség, azaz alapvetően a múzeum körüli vita egyes elemei ugyanakkor megjelennek egyes muzeológusoknál, főképp a klasszifikálás, könyv-, tanulmányismertető, illetve hazai, ritkábban külföldi kiállítás ismertető, -elemzések formájában.

Konkrétabban fogalmazva, tanulmányom célja az új muzeológia és az antropológia reprezentációs válságának bemutatása a korábbiaktól eltérő nézőpontból. Ennek érdekében olyan kérdéseket, jelenségeket, fogalmakat érintek eltérő mértékben, azaz nem azonos mélységben, mint például kritikai és reflexív antropológia, illetve kontaktzóna, polivokalizáció, reprezentációs válság, *writing culture*, tárgykollektíva, perspektivizmus (és relativizmus), ontológiai fordulat, szimmetrikus (lapos) ontológia, *multispecies ethnography*.³ Az említett fogalmak egy része az új muzeológián belül ma már klasszikusnak tekinthető (egy-egy fogalomnak ráadásul még hosszabb az előélete), egy másik részük főképp az utóbbi években vált ismertté. Mindegyikre jellemző, hogy a kulturális fordulatokhoz hasonlóan egy-egy újabb lökést adtak az antropológiai muzeológia (és általában az antropológia) továbbgondolásához vagy egy-egy aspektusának, problémájának kritikai újrafogalmazásához. Ami az új muzeológia keretét illeti, igyekszem amellet érvelni, hogy az antropológiai vagy éppen a muzeológiai munka ontológiai, episztemológia, módszertani és politikai *szintjeinek* alaposabb tisztázása nélkül rendkívül nehéz jól tájékozódni vagy akár továbblépni ezen a területen.

Bár a bemutatás módja messze áll a történelmi elemzéstől, az új muzeológia előtörténetét mégis érdemes végigfutni, itt megint főképp a meghatározó fogalmak, folyamatok és irányzatok azonosítása és előzményei miatt.

² A fogalmak jelentésének magyarázatára később a tanulmányban még visszatérek.

³ A fogalmak és egymással való kapcsolatuk részletesebb bemutatása természetesen meghaladja ennek az írásnak a kereteit.

Az új muzeológia születése

Ebben a részben az új muzeológia előzményeit próbálom meg hangsúlyozni, vagyis mind az antropológiában, mind az antropológiai muzeológiában meginduló kritikai és reflexív hang és gyakorlat sajátosságait jellemezni. A sokszínű hatások között hangsúlyos szerepet az 1960-as években megerősödő politikai mozgalmaktól nem független kritikai antropológiai kezdeményezések játszottak.

Az új muzeológia 20. század második felében megjelenő áramlatait érdemes három csoportra szétválasztani. Az első szorosan összefügg az amerikai antropológiának az 1960-as évektől tapasztalható és egyre erősödő válságával,⁴ belső és őslakos kritikájával, amely az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején az antropológiai múzeumokat is érinti. A második a latin nyelvű országokból kiinduló kritika, amely az 1970-es évektől kezdődően máig jelentős hatást gyakorol a nem angol nyelvű területeken. Végül a harmadik áramlat a *Writing culture* (Clifford – Marcus 1986) nyomán felszínre kerülő reprezentációs krízishez köthető, mely kezdetben *általában* az antropológiára összpontosított, majd egyre inkább a látóterébe kerültek az antropológiai múzeumok is. Bár a reprezentáció válsága mint kritika alapvetően a *szövegre* fókuszált, a múzeumi bemutatás mint egyfajta tárgyi és szöveges reprezentáció érthető módon könnyen és gyorsan került a kritikusok figyelmébe. Tehát a *writing culture* (és ezzel párhuzamosan a válság) hatásköre az antropológiai múzeumot mint reprezentáló intézményt érintette.

Az antropológiai jellegű múzeumok válsága, és ezen belül a múzeumi reprezentáció (az *exhibiting culture*) *problémája* azonban megelőzni látszik az antropológiában megjelenő nyelvi, szimbolikus fordulatot, és jóval korábbi a *writing culture* textuális kultúrákritikájánál.⁵ A kezdetek mindenképpen az 1960-as évekre tehetőek, az amerikai *kritikai antropológia* kialakulásának és hőskorának idejére. A Stanley Diamond (1964, 1974), majd többek között Gerald Berreman (1968), Kathleen Gough (1968), az őslakos oldalról Vine Deloria (1969), azután az 1970-es években Bob Scholte (1972), Diane Lewis (1973) és Talil Asad (1973) kezdeményezéseihez köthető mozgalom az antropológia egészének mint tudományos

⁴ Egyik névtelen lektorom felhívja a figyelmemet, hogy ez a kérdés ennél a megfogalmazásnál összetettebb. Ez természetesen biztosan így van, de az 1960-as évektől kezdve jól nyomon követhetők az amerikai antropológián belül egyre hangsúlyosabb és egyre szélesebb körben megfigyelhető elbizonytalanodások. Ezek összefüggnek a racionalizmus általános bírálatával (Ahmed – Shore 1995: 15), az antropológia gyarmati múltjának hangsúlyozásával, a hatalmi kérdések előtérbe kerülésével, a legkülönbözőbb színezetű polgárjogi mozgalmak megerősödésével (és egy sor egyéb jelenséggel). (Részletesebben lásd erről Grimshaw – Hart 1996.)

⁵ Tulajdonképpen arról van szó, hogy az új muzeológia első és második fázisa önmagában megelőzi az antropológia *általában vett* reprezentációs válságát. Az más kérdés, hogy e két mozgalomnak nem volt akkora hatása az antropológián és az antropológiai muzeológián belül, mint a *writing culture* nyomán létrejövő kritikának és reflexiónak.

tevékenységnek és intézménynek a válságát vallotta. Az antropológia a saját hatalmi pozíció bírálatától és megkérdőjelezésétől, az intézményi autoritás kritikájától nagyon gyorsan eljutott az antropológiai identitás és reprezentáció politikai, aszimmetrikus hatalmi aspektusaihoz, a tudomány de- és posztkolonista problematikájáig, amely nemcsak etikai és politikai kérdésként vetődött fel, hanem az *episztemológiát* érintő elméleti problémaként is.

Mint tudjuk, ez volt az az évtized, amikor az USA-ban, illetve az egész amerikai földrészen, valamint a nyugat-európai kontinentális országokban az értelmiség egy része valamennyi intézményt, köztük az akadémiai antropológiát és a múzeumot is megkérdőjelezte. Ennek a radikális álláspontnak a következetes végiggondolásaként az 1960-as évek végén az antropológusok felteszik az olyan fajsúlyos kérdéseket, hogy egyáltalán szükség van-e múzeumokra (Washburn 1968), illetve az antropológiának szüksége van-e a múzeumokra (Sturtevant 1969).⁶ E kérdések már egyértelműen azt a problémát körvonalazzák, hogy ez a fajta intézmény típus a gyűjteményében levő tárgyaival vajon képes-e megfelelően szolgálni (például információval) a változó társadalmat (az emancipálódó közösségeket). Az antropológusok és maguk a múzeumi antropológusok tehát egyre gyakrabban és az antropológia egészének kritikájával párhuzamosan adtak hangot annak az igényüknek, hogy a múzeumok *fórumokként, társadalmi* intézményekként kezdjenek el működni (Cameron 1971; Burns 1971).

Azt is észre lehet venni, hogy ebben a korszakban a politikai, intézményi és reprezentációs kritika nem nélkülözte a gyakorlati fellépést, cselekvést sem (lásd erről például Ortner 1984; Tedlock 2008). Egyre-másra alakultak az egyetemeken oktatókból és diákokból álló csoportok, amelyek tevékenyen akartak változtatni az igazságtalannak ítélt viszonyokon. Újonnan alakult színjátszó körök igyekeztek felhívni a figyelmet a hátrányos helyzetű csoportok, közösségek, rétegek problémáira, antropológusok vállaltak részt országos indián rendezvények megszervezésében (pl. az akcióantropológus Sol Tax is), illetve gondolkodtak a társadalmi, gazdasági, kulturális egyenlőtlenségekre adható különféle megoldásokon. Ezeknek a performanszoknak fontos jellemzője volt, hogy a szervezők szinte minden esetben magukat az érintetteket is bevonták a közös tevékenységbe: az egyes csoportok tagjai között találunk például őslakosokat is. A tematikát a legtöbb esetben közösen dolgozták ki, az egyes csoportok igyekeztek támogatni minden őslakos kulturális vagy társadalmi kezdeményezést.

A gyakorlati fellépést támogató mozgalmakra általában jellemző volt, hogy megpróbálták túllépni az akadémiai tudományos eszköztár adta lehetőségeken és

⁶ Csaknem ugyanebben az időben – az észak-amerikai helyzettől függetlenül – ugyanez a kérdés vetődött fel a latin-amerikai új muzeológia területén is. Az 1971-es nemzetközi múzeumi konferencián már elhangzott, hogy a múzeum mint intézmény csak alapvető változással maradhat fenn.

korlátokon, azaz igyekeztek tenni valamit a korábban kutatott csoportok önállósága érdekében. Itt már jól meg lehet figyelni, hogy az antropológusok észlelték a kutatók és kutatók közötti hatalmi (és szociális) különbségeket, a kutatás és publikálás aszimmetriáját, a helyszín, lokalitás (terep) és a tudományos szféra távolóságát, ám ennek áthidalására nem találtak megfelelő tudományos eszközöket. Ez nem jelenti azt, hogy nem kísérleteztek a helyzet megváltoztatásával az antropológián belül. Csupán azt, hogy ezek nem hoztak átütő sikert, nem váltak általánossá (részben éppen az előző ok miatt). Az adott körülmények között élőkön segíteni akaró antropológusoknak éppen ezért máshonnan kellett eszközöket keresniük.

A *latin* új muzeológiának nevezett mozgalom hangjai szintén az 1970-es években váltak egyre hallhatóbbá. Az 1971-es International Councils of Museums 9. Konferenciáján megfogalmazódott az igény a múzeum mint társadalmi intézmény radikális átalakulására, a korábbinál jóval nagyobb mértékű társadalmi szerepvállalására. Az új utakat, a közösségek életében aktívabb részvételt sürgető kulturális múzeumok 1972-ben részt vettek az ICOM által szervezett Santiagói Kerekasztalon Chilében, amelynek keretében az ún. „integrális múzeum” mellett érveltek. A santiagoói találkozóra a múzeumok jelentős része Latin-Amerikából, illetve Franciaországból, Portugáliából és Kanadából érkezett. Hazatérve sokan közülük – jóval az angol nyelvű múzeumi kritikai írások megjelenése előtt – nekiláttak e program, a közösségi múzeumokká való átalakulás megvalósításának. A résztvevők 1984-ben Québecben találkoztak újra a *First New Museology International Workshop*on. Itt fektették le azután az 1985-ben megalakuló Új Muzeológiai Mozgalom (MINOM) alapjait, mely továbbra is az adott, elsősorban lokális problémákra adható válaszokat, a helyi társadalmi, politikai és kulturális körülmények megváltoztatásában történő aktív részvételt helyezte a középpontba. Ezt követte közvetlenül, még 1984-ben a mexikói Oaxtepeci Találkozó, majd a venezuelai Caracas-i Találkozó 1992-ben, mely a Santiagói Nyilatkozat elveit frissítette, és a múzeumokat mint a közösség szolgálatában álló kommunikációs eszközöket írta le.

A québeci nyilatkozat egyértelműen kimondta (majd az ezt követő találkozók ezt pontosították), hogy a múzeumok szerepe túllép a kulturális tárgyak megőrzésén, és annak ki kell terjednie a közösségek helyzetének javítására. E tágabb és aktívabb szerep jelölésére vezették be az „integrális múzeum” fogalmát. Ennek értelmében a múzeum az adott terület, közösség és örökség egységén belül felelős a társadalom érdekeiért mint társadalmi menedzser.

E találkozók nagyon eltérő mértékben hatottak az egyes múzeumok életére, tevékenységére és változására. A latin országok több múzeumában kétségtelenül beindult egy átalakulást is hozó demokratizálódási folyamat. Számos új típusú múzeum jött létre: például közösségi, törzsi, ipari; és gondoljunk csak a francia

területeken – elsősorban vidéken – kialakuló és máig működő, a Riviere és Varine által megálmodott ökomúzeumokra (Riviere 1989).

A latin típusú új muzeológia a mai napig változóban van, és több tekintetben különböző szálakon fut(ott), mint az angolszász új muzeológia. A társadalmi változások hatására folyamatosan újrafogalmazza az új muzeológia korábbi céljainak megvalósításához szükséges eszközeit és gyakorlatát – újabban *szociomuzeológia* néven. A latin változat emellett jóval erősebb kapcsolatot mutat az amerikai (és kisebb részben kontinentális) kritikai antropológiával, majd akcióantropológiával. Mindegyik esetében hangsúlyos az adott közösségek helyzetén való javítani akarás a saját tudományos és intézményi eszközökkel, a kísérletező praxis. Viszont éppen e tevékenység központúság miatt a próbálkozások során egyre több nehézséggel szembesültek – alapvetően a reprezentáció kérdésének elméleti és módszertani tisztázatlansága miatt. Bár az egyes intézmények, csoportok céljai világosak, e latin típusú kísérleti múzeumok, köztük a francia ökomúzeumok egyre nehezebben találják meg a „közösségüket”. Ez részben a globális (például multi-, transzlokális, transznacionális) folyamatok eredménye, részben azonban az érdekek, csoportok, közösségek, képviselő és hasonló jelenségek belső tisztázatlanságából, komplexitásából adódik. Sok ökomúzeum például jelenleg nehezen látja át a látszólag átlátható méretű helyi közösség minden szinten meglévő összetettségét, ellentéteit, távoli kapcsolatait és hatásait. Ezek a gondok az akcióantropológiát is a kezdetektől fogva át- és átjárják. A dán Hastrupot és társát, Elsasst egy latin-amerikai, kolumbiai indián törzs a kutatás közben kérte meg, hogy egy terület használatának kérdésében képviseljék a törzset (az esetet lásd Kellett 2009). Hastrupék alaposan átgondolva a helyzetet, megtagadták a képviselőletet (Hastrup – Elsass 1990). Az akcióantropológia atyja, Sol Tax, a saját tevékenysége során is egyre kevésbé tudott az antropológiával foglalkozni, mert az általa felkeresett közösségek megsegítése és antropológiai kutatása mind nehezebben fért össze egymással (erről lásd részletesebben Daubenmier 2008). És ettől még a közösségi segítőmunka önmagában nem vált *sokkal* sikeresebbé. (Az akcióantropológia mint irányzat nem tartozik a sikeres irányzatok közé, abban az értelemben, hogy belátható időn belül látványos eredményeket produkál – Sol Tax munkája a meszkvaki (fox) indiánok és Karl-Heinz Schlesier (1974) tevékenysége a déli sájen indiánok között a sikertörténetek ritka példái –, de maguk a művelőik – beleértve természetesen Sol Taxot is – ezzel mindig is tisztában voltak.) Ez a néhány megjegyzés természetesen nem az akcióantropológia kritikája szándékozott lenni (ezek a problémák nem magát a célt, a projektet teszik lehetetlenné), hanem alapvetően a képviselőlet, kultúra, közösség és reprezentáció húsba vágó problematikáját akarta csupán hangsúlyozni. És éppen itt és ezért kezd izgalmassá válni a reprezentáció válságát felmutató és azután azt feloldani szándékozó brit, majd később amerikai új muzeológia.

Egy újabb állomáshoz érkeztünk, amikor 1989-ben a brit Peter Vergo hozta be a szélesebb antropológiai köztudatba és terjesztette el az angol nyelvű muzeológiai irodalomban az „új muzeológia” terminust a kritikai és reflexív muzeológia megnevezésére, és ezzel nem kis részben hozzájárult a *museum studies* (kritikai múzeumkutatás) létrejöttéhez. A Vergo (1989) által megfogalmazott, a korábbinál elméletibb és kidolgozottabb brit új muzeológia azonban a latinhoz képest némileg más utat járt be. Önmagában a megfogalmazások, a múzeumi szerepek és célok nem fedték le teljesen egymást a latin és a brit új muzeológiában. A brit szemlélet a múzeumi (a múzeumon *belül*) részvételre összpontosított, azaz a múzeumi gyűjteményeknek a korábbinál erősebb kontextualizálásából és a múzeumi reprezentációra való reflexív tekintetből indult ki, és a társadalomnak a múzeumi területre való legszélesebb bevonását sürgette. A latin irányzat alapvetően a múzeum aktív tevékenységét, a múzeumnak a társadalom javításában való részvételét tartja szem előtt, a brit, majd amerikai megközelítés ezzel szemben – a *writing culture* nyomán – a *reprezentáció krízisét* helyezi a középpontba.

A *reprezentáció válsága* mint jelenség ugyanakkor maga is több forrásból származik, vagy másképpen: kialakulása több szálon futott, amíg végül a posztmodern reflexív kultúrafelfogásban nem nyerte el ismert formáját. A kritikai antropológia a maga politikai elkötelezettségével és tevékenység-központú nézőpontjával, valamint reflexív szemléletével talán a legkorábbi ilyen jellegű előzmény. A geertz-i kultúra (mint *publikus* szimbólumrendszer) fogalmára építő és azt továbbgondoló cliffordi (a kultúrát mint szöveget kezelő) irodalmi fordulat egy másik meghatározó szál, a (világot kollektívák hálójaként tekintő) latouri (2005) társadalmi konstrukció (lásd Foster 2011) egy lehetséges és újabb, harmadik szál. Ezekben az előzményekben az a közös, hogy felvetődik a gondolat: ha másokat társadalmilag hozunk létre, akkor magunkat vajon nem ugyanilyen módon határozzuk-e meg?

A múzeum mint értelmezéseket létrehozó intézmény sem kerülhette el természetesen ezt a fajta értelmezést. Ami itt némileg bonyolít(hat)ja a dolgot, hogy a múzeum nem pusztán létrehoz, konstruál abban az értelemben, mint az posztmodern etnográfiai szöveg, hanem őriz és *birtokol* is valamit, amit elvileg lehet(ne) másképp is értelmezni vagy éppen *használni*, és ami folyamatosan ott van, felkínálván magát az állandó értelmezésre és újraértelmezésre, *illetve* egy esetleges „újrahasznosításra”. Van itt tehát egy új, külön réteg, egy újabb szűrő, illetve szűrt anyag a többi etnográfiai értelmezéshez mint szöveghez képest. Kérdés persze, mennyire emeli ki valóban (és ha igen, milyen módon) ez az újabb elem az antropológiai múzeumi kritikát általában az antropológiai kritikából? Mennyiben válik ettől mássá az antropológiai múzeumi értelmezés? Ami biztosan mássá teszi viszont, az éppen az etnográfiai anyag *materiális* megléte és folyamatossága (az egyéb, azaz szöveg jellegű etnográfiai forrásokkal szemben), ennek következtében annak

tulajdonlása, megőrzése, és minden egyéb, ami ezzel összefügg. Külön problémaként jelentkezik, hogy abban az esetben, ha például nincs kitüntetett értelmezése a „tulajdonnak” vagy „gyűjteménynek” mint fogalomnak, vagy ezek az értelmezések összeférhetetlenek, hogyan lehet párbeszédet folytatni az őrzött tárgyakra esetlegesen történeti igényt formáló közösségekkel (lásd például Laforet 2004).

Ezt a réteget is meg kell tehát valahogyan ragadni, ha az antropológiai múzeumot értelmezni szeretnénk. Mi is ez az anyag valójában (lásd tárgy, gyűjtemény és a vele kapcsolatos tevékenységek), lehet-e mindezt másképpen is értelmezni (mint tárgy, gyűjtemény)? Vagy már bizonyos értelmezéseket eleve kizártunk? A tárgyak, a gyűjtemény értelmezése a gyűjteményről szól vagy a használatokról (mint kultúra) – és persze ki az értelmező, és kinek értelmez? A kiállítás a gyűjteményt mutatja be vagy a használókat?

Fogalmak: kritika, reprezentáció és dolgok

Ha meg akarjuk érteni az antropológiai muzeológia, ezen belül az új muzeológia elemeit, összefüggéseit, előtte néhány dolgot tisztázni kell. Ilyen például az a legtágabb keret, melyen belül a tárgyalandó fogalmak, illetve dolgok, jelenségek helyet kapnak. Ahhoz, hogy meg tudjuk mondani, melyek a szereplői az antropológiának vagy közelebbről az antropológiai muzeológiának, meg kell tudnunk mondani, mit tartalmaznak az ontológiai, episztemológiai szintek, miből áll a metodológia, illetve milyen politikai célok, érdekek mentén szerveződik például a kutatás, bemutatás, reprezentáció.

Ezeket a keretbemutatókat néha megkerülhető filozófálgatásnak érezzük, ám könnyen belátható, hogy ezek a kérdések a tisztázás nélkül nem tűnnek el a képből, csak éppen nem vesszük észre őket időben. Minden ilyen jellegű választás messzemenő következményekkel jár ugyanis a további tevékenységünk során. Ahhoz, hogy a hétköznapi élet dolgaival, jelenségeivel, folyamataival érdemben foglalkozni tudjunk, meg kell mondanunk, mik is ezek, milyen típusúak. Az antropológia ontológiai alapja esetében meg kell határoznunk, milyen dolgok léteznek, mit tartunk létezőnek és nem létezőnek, mik ebben az alapegységek. Például mondhatjuk, hogy a dolgok az elemek, vagy választhatjuk a folyamatokat is annak. Mindegyik döntésünk más és más következményekkel jár majd.

Azt is meg kell adnunk, hogy az ilyen vagy olyan összetevőkből álló ontológiánk a valósághoz való viszonyában hogyan szerepel. Például választhatunk egy alapvetően pozitivistá ontológiát (a klasszikus antropológiára és muzeológiára ez volt a jellemző), vagy éppen inkább egy (mondjuk kritikai) realistát (általában véve ma inkább ez a divat). Hagyhatjuk a kérdést nyitva is, és minden ilyen jellegű problémát az episztemológia oldaláról közelítünk meg. Ez például a posztmodern

megközelítés stratégiája (a maga konstruktivista episztemológiájával). Alaposabb vizsgálattal azt is láthatjuk majd, miért nem vál(hatot)t szerencsésé vagy sikeressé ez a stratégia.

A megfelelő ontológia és episztemológia megválasztása alaposan körülhatárolja azokat a lehetőségeinket, amelyekkel jellemezhetjük, leírhatjuk a dolgainkat. Egy konstruktivista episztemológia egy nyitott ontológiával a dolgokat alapvetően relációjukban képes megragadni. Ennél tovább – azaz hogy mik is ezek a dolgok – nehezen tud menni. Egy adott kritikai realista ontológiának ezzel szemben – akár egy konstruktivista episztemológia mellett – válaszolnia kell valamilyen módon a fenti kérdésre. Ebben a világban a dolgoknak van valamilyen saját életük, szükségszerűen vannak tehát olyan vonásaik, amelyek nem merülnek ki a relációkban. Az egy más kérdés, hogy hogyan tudunk ehhez hozzáférni. Ez részben az episztemológiából (mondhatjuk például, hogy reprezentációk révén), részben a metodológiából következik.

Nézzünk egy esetet arra vonatkozóan, mennyiben játszanak szerepet az előbb említett jelenségek az antropológiai (muzeológiai) munkában. Bár több mint száz éve foglalkozik az antropológia és a muzeológia tárgyakkal, eddig kevesen tették fel a kérdést, hogy mik is ezek, illetve még kevesebben adtak kidolgozott választ rá. Ezen belül az egyik válasz, hogy az antropológia, illetve az antropológiai muzeológia maga határozza meg a *tevékenységén keresztül* a néprajzi, antropológiai tárgyat (azaz mi is számít néprajzi tárgynak). Vagyis, amivel a néprajz (antropológia) foglalkozik, az a néprajzi (antropológiai) tárgy (lásd például Kirshenblatt-Gimblett 1998: 17–18). Ez a válasz bizonyos fokig értelmezhető a konstruktivista episztemológia keretében egy jó adag metodológiai alapállással együtt: „az általunk kiválasztott, megvizsgált, értelmezett tárgy a mi tárgyunk”, ám éppen az elfoglalt alappozíció gyengesége okozza a válasz tarthatatlanságát is. A legegyszerűbb esetben ez nem más, mint egy álruhában levő meghatározás: „a néprajzi muzeológia által vizsgált tárgy a néprajzi tárgy”. Innen kiindulva természetesen meg kellene adnunk azokat a kritériumokat is, hogy *milyen jellegű* dolgokat vizsgál is *általában* a néprajzi muzeológia. Sőt azt is meg kell tudnunk mondani, hogy mik is a néprajzi muzeológia lehetséges, potenciális tárgyai. Nyilvánvaló, hogy itt már nem tudunk csak a tudomány vizsgálatára mint tevékenységre hivatkozni, hanem szükségünk van annak ismeretére, hogy milyen alapon vizsgál, értelmez a néprajzi, antropológiai muzeológia dolgokat, és miért nem másokat.

Mondhatjuk ezzel kapcsolatban azt is, hogy a néprajz, antropológia minden olyan tárggyal, dologgal foglalkozik, mely adott közösségek ontológiájának a része. Azt is lehet mondani (valamivel szűkítve a lehetséges tematikát), hogy e közösségek kulturálisan értelmezett tárgyaival foglalkozik, de lehet akár esszencializálni is e dolgokat (például minden kulturálisan létrehozott vagy használt dolog a tárgy). Ha jobban megnézzük, látni lehet, hogy mindegyik pozíciónak – a

következményei révén – van előnye és hátránya is az antropológiai értelmezésre, vizsgálatra nézve. Például egy inkább episztemológiai alapállás esetén egészen erősen, egy ontológiai pozíció esetében jóval kevésbé függünk a dolgokkal kapcsolatos *reprezentációktól*.

Míndez azért is válhat adott esetben fontossá a további elemzés tekintetében, mivel a posztmodern, kulturális fordulat nagyon sok megnyilvánulásában és változatában éppen a *reprezentáció válságából* indul ki. Azt is látni fogjuk, hogy a *writing culture*-nek az általa feltárt és megfogalmazott reprezentációs válságra adott válasza miért pont emiatt problematikus.

Az antropológia tehát minden esetben felrajzol egy világot, amelynek dolgaival egyáltalán foglalkozni tud, és amely világ a határai révén egyben kijelöli a tudomány számára nem létező dolgokat, vakfoltokat. A saját világot belül azután fel kell térképezni, megnézni, hol van benne a materiális kultúra (egyedei), hol vannak a gyűjtemények, a világképek, mitológiák, stb. A probléma akkor jelentkezik, ha a vizsgálandó, értelmezendő jelenségek, azaz a másik világába tartozó dolgok (annak darabjai és egésze) nem akarnak beleilleni ebbe az ontológiába, episztemológiába, stb. Ilyenkor beszélünk a fordítás, az értelmezés problémájáról. Fontos azonban észrevenni, hogy ez a probléma (még) nem azonos a reprezentáció krízisével. Az előző esetben ugyanis van egyfajta kijelölt keretünk, amelybe többé vagy kevésbé beleilleszthetők más dolgok. Arra is vannak stratégiák, mit kezdünk a nehezen beleillő dolgokkal. Például tekinthetjük őket tévesen elképzeléseknek, irracionális hiedelmeknek, fiktív tárgyakként vagy egyszerűen csak társadalmi szimbólumoknak. A reprezentáció krízise esetében azonban ez a keret már nem létezik *mint* kitüntetett keret. Azaz azzal szembesülhetünk, hogy többféle ontológiával van dolgunk (a sajátunkkal, a tudományéval, a másikkal, egy megint másikkal), és hogy ezek *összemérhetetlenek*. Ekkor a lehetséges értelmezések könnyen elkezdhetnek inflálódni, és a közöttük levő kapcsolatot lehet adott esetben feltárni. Erre a válságra kínálja válaszul, egy lehetséges megoldásként, stratégiaként a *polivokálitást* a *writing culture* – mind az antropológia, mind az antropológiai muzeológia számára. (A jelenségről részletesebben írtam másutt [Wilhelm 2009], ezért itt csak egy tömörebb áttekintést nyújtok.)

A polivokálitás alapfilozófiája az, hogy a sok hang és nézőpont kombinációja egyszerre képes fel- és elfedni a jelentést, azaz a kulturális tárgyak jelentései önmagukban bizonytalanok, többértelműek. A sokféle érdekeltségű és perspektívájú személyek *együtt* megfelelő kontextust adhatnak az értelmezés számára. Minél nagyobb mértékű a kétértelműség, annál inkább szükség van az értelmezés összetett folyamatára (Turner – Bruner 1986; Fernandez 1986; Coover 2003).

A polivokálitás, másképpen multivokálitás, polifónia, azaz a párbeszéd igénye nem csupán arról szól, hogy mások világát nem lehet kizárólag a mi világunk fogalmai, nyelve segítségével leírni, hanem, hogy a megértések lehetőségei között

nincs (vagy *sincs*) *kitüntetett* hely. Az kérdőjeleződik meg, hogy van-e a kezünkben egy olyan módszer, eljárás, eszköz, amelynek révén *jobban* megfejthető valamilyen más jellegű, a miénktől eltérő kulturális jelenség, ami által több (a legtöbb) mondható el róla. A hangsúly természetesen a *kitüntetett* szón van. A polivokális fogalma értelmében egy adott rítus, hely, beszélgetés kulturális értelmezése nem szűkíthető le egy adott eszköztárral bíró szakmára, csoportra, közösségre, hanem ennek számtalan egyéb módja is lehetséges. A kulturális tárgyak ráadásul materialitásuk és időbeli maradáóságuk révén különösen alkalmasak a többféle értelmezésre (Myers 1999: 272).

A polivokális fontos lépés a tudományok *relevanciájának* a globalizált világ kontextusában való meghatározásához. Ugyanakkor az is jól látható, hogy a megközelítés (multivokális vizsgálat, értelmezés) pillanatnyilag még nem teljes mértékben, nem eléggé teoretizált (McMullen 2008). Emiatt egyelőre nem képes minden tekintetben rendezni a kutatási gyakorlatot, ráadásul az indíttatás általában kívülről jövő és nem az egyes tudományok belső újrateoretizálásából fakad. Így sok esetben először csak etikai szinten működik, érintetlenül hagyva a mélyebb episztemológiai és ontológiai meggyőződéseket. Azt is láttuk, hogy a többféle hang megjelenése a kultúratudományokban nem valami igen–nem kérdés, hanem egy széles skálán való mozgás. E megvalósulások egy része kényelmesen működik korábbi keretek között is, más formái egyértelműen szétfeszítik azt. Fontos látni azonban azt is, hogy a multivokális nem egyenlő az önreprezentációval („hadd mutakozzanak be ők maguk”), hanem egy közös téren (belül) történő részvétel, vita, párbeszéd lehet csak az alapja. E hely jelenik meg a *writing culture* filozófiájában kontaktzónaként, ami azután az új muzeológiai koncepcióban magával a múzeummal azonos jelentést is kap (Clifford 1997). A kontaktzóna ilyen jellegű felfogása ugyanakkor nem tartalmazza automatikusan, hogy az a hely mentes volna minden fajta hatalmi hierarchiától, mint ahogyan a kontaktzóna fogalmát Clifford előtt bevezető Prattnak (1992) az ehhez a jelenséghez szorosán kapcsolódó *autoetnográfia* fogalma is (legalábbis Prattnál) egy hierarchikus világban történő, mások számára szóló önreprezentációban nyer igazán értelmet.

A multivokális igénye ráadásul nem egyszerű elméleti érvként került a köztudatba, hanem egyfajta szociopolitikai és intellektuális hibriditás eredményeként jött létre. Ha ezek nincsenek benne, akkor ez csak felszíni, gyakorlati érdekből való cselekvés. Itt tehát nemcsak a multivokális *technológiája* számít; ezt ugyanis elvileg bármilyen célra lehet alkalmazni. Megkülönböztethető tehát a multivokális megjelenésként (az alternatív hangok multimédia megjelenítése) és a valódi, mélyebb multivokális, ami nem más, mint a domináns narratíva megkérdőjelezése. Ugyanakkor legalább ennyire része a folyamatnak, hogy a már megindult vagy szándékolt dialógusok nem működnek úgy (például a reciprocitás, csere,

fizetség körüli félreértések miatt), ahogyan egyik vagy másik, vagy valamennyi résztvevő szeretné (lásd McMullen 2008; Kahn 2000).

A létrejövő új helyzet természetesen a hallgató, olvasó, látogató számára is feladatot jelent. Választania kell az értelmezések, olvasatok közül, mivel nincs már elsődleges szöveg (nincs központ, kitüntetett értelmezés), vezető, keret. A multivokalitás tehát a hierarchikus szerkezet helyett sokkal inkább egyfajta „hálózatként” (*assemblage*-ként) működik.

A megfelelő hangok, értelmezések, szövegek megtalálása ebben a folyamatban csak az egyik lépés: ehhez a hallgatóság is *kell* (Hooper-Greenhill 2000). A múzeumbeli új narratívák és hangok csak akkor jutnak el az aktuális közönséghez, hallgatósághoz, ha mindez a hatalom és a tudás újfajta kapcsolatrendszerébe, hálózatába illeszkedik bele. A múzeum újfajta szerepe tehát nem választható el a tudás, a hatalom, az identitás és nyelv újragondolásától, kulturális értelmezéseitől (Hooper-Greenhill 2000: 31).

De mi a helyzet magával a múzeummal (vagy mondjuk, az antropológiával) mint intézménnyel, résztvevővel, ágenssel? A *writing* és az *exhibiting culture* keretében először pontosan megfogalmazott alapvető kifogás a múzeummal mint intézménnyel szemben az volt, hogy a múzeum a Másik reprezentációjában eredendően autoriter szerepet játszik. A múzeum ugyanis a klasszikus antropológia pozitivista ontológiája alapján egy kitüntetett helynek, társadalmi intézménynek vagy a luhmanni értelemben vett kommunikációnak számított, amelynek kitüntetett hozzáférése volt a valósághoz, és éppen ezért univerzális érvényre tarthatott igényt. Ráadásul ez *kizárólagosság* univerzális érvényt jelentett, minden más lehetséges megismerési móddal szemben (már ami az antropológia hatókörét illeti). Ennek az álláspontnak a kritikája nemcsak a posztmodern konstruktivista episztemológiájú (és tegyük hozzá relativista ontológiájú) kulturális fordulattól származik, hanem a különböző etnikai mozgalmak (egyes) képviselőitől is, illetve a nem a Nyugathoz tartozó egyes politikai intézményektől vagy, a luhmanni értelemben, a nyugati pozitivista kommunikációval nem kompatibilis kommunikációktól is. Ezekben a nézetekben, megközelítésekben a múzeum mint olyan, vagy értelmetlen, értelmezhetetlen, vagy egyenesen arrogáns és bálványimádó (bizonyos muszlim értelmezésben). Indiánok például gyakran kritizálják ily módon a múzeumokat: „A múzeumok a fehérek dolgai közé tartoznak. Nem értem őket...” (Pelletier–Poole 1982: 19), és ez általában véve még a legenyhébben megfogalmazott bírálat vagy vélemény. A cserokí indián művész (volt AIM vezető), Jimmie Durham számára a múzeum ugyanazt a politikai aktust valósítja meg, mint maguk a politikai intézmények, azaz mindkét típusú intézmény tagjai kategorizálnak és minősítenek, és mindezt ugyanolyan módon teszik: a diskurzus keretét definiálják, rögzítik és véglegesítik, és a gyűjtés, válogatás és kategorizálása révén a tudás autoriter működtetői (Durham és a múzeum viszonyával kapcsolatban lásd Wilhelm

2007). A muszlimok viszonya a múzeumokkal kapcsolatban pedig önmagában és a legóvatosabban kifejezve is ambivalens, mivel abban nemcsak féltis jellegű tárgyakat látnak, hanem magát az intézményt mint olyat a Nyugati univerzalista hegemonia egyik megjelenési formájának tekintik (a tálibok által lerombolt bamijáni buddha-szobrokkal, illetve a múzeummal mint intézménnyel kapcsolatos tálib álláspont megértéséhez az egyik legjobb tanulmány Floodé [2002], illetve Zrinyifalvié [2001]).

Látni lehet azonban, hogy a múzeumellenes bírálat szorosan összefügg a múzeumnak valamilyen univerzális érvényre számot tartó álláspontjával. Gondoljunk bele, mi változik meg, ha nem tart igényt erre a múzeum, az antropológia, a nyugati kultúratudomány (a nyugati tudomány, stb. és még lehet fokozni a sort). Vajon megváltozik-e ettől a kritika mértéke, tartalma? Amennyire meg lehet ítélni a nem Nyugatról származó véleményekből, álláspontokból, a válasz sokkal inkább igen, mint nem jellegű. Ha a múzeum, az antropológia csupán egy a sok lehetséges értelmezési keret közül, amely mellett más intézmények, kommunikációk is hasonló érvényességgel helyet kapnak, akkor maga a múzeum is a polivokálitás részévé válik (hasonlóan az etnográfiai értelmezésekhez). Ennek a lehetősége – mint láttuk – a kiválasztott ontológia és episztemológia jellegétől és tartalmától függ. Amíg tehát a pozitivista múzeum univerzális érvényű, a posztmodern konstruktív múzeum relativista, a kritikai realista és konstruktivista episztemológiájú múzeum egy, és nem univerzális érvényű kommunikátor (ehhez lásd például Carruthers et al 2010).

Az is jól látszik az előzőkből, hogy adott pozíciót elfoglaló vagy adott kommunikációban érintett szereplőket egyre nehezebb etnikai alapon jellemezni. Ha nagyon pongyolán fogalmaz az ember, beszélhet indiánokról (adott törzsből való indiánokról), stb. – mint ahogyan az előbb tettem –, de ezzel lehetetlen megfelelően jellemezni egy-egy álláspontot. Mint ahogyan az előzőkből következik, hogy a múzeummal sem lehet önmagában a Nyugatot jellemezni (vagy fordítva). Egy adott kommunikációval kapcsolatos múzeum lehet nyugati (már ha tudjuk pontosan, mi is ez, de egyfajta univerzalista politikai, társadalmi, normatív vonásokkal egy általános szinten talán körül lehet írni), de ugyanígy találkozhatunk nem nyugati vagy nem univerzalista, nem pozitivista, stb. kommunikációval kapcsolatos múzeummal is, például éppen a törzsi, etnikai múzeum esetében. Természetesen lehet amellett is érvelni, hogy az ilyen céllal létrejött múzeumok valójában a nyugati múzeumot utánozzák praxisukban vagy reprezentációjukban (mint ahogyan Olsen [2000] bírálja ezért a karaszjoki számi múzeumot, illetve lásd még ahogyan Olsent bírálja ezért – megfelelő érvekkel – Lien és Nielssen [2011]), ám a konkrét esetek a maguk komplexitásában és folyamatában nyilvánvalóan ennél sokkal árnyaltabb elemzéseknek is meg tudnak felelni (a maori nemzeti múzeummal kapcsolatban lásd például Goldsmith 2003; Williams 2005).

Hasonló a helyzet a más típusú kommunikációkkal, pontosabban az azokban való részvételekkel és résztvevőkkel kapcsolatban is. Ha eleve léteznek adott területekre vonatkozó alternatív kommunikációk, amelyek nem kizárólagosan univerzálisak, és amelyeknek a forrása, eredete nagyon különböző közösségekhez vezethető vissza, akkor elvben ezekben a kommunikációkban bárki részt vehet, függetlenül attól, milyen közösségből származik, milyen közösségeknek (volt) a tagja. Ennek a lehetőségnek megfigyelhetők egyes konkrét megnyilvánulásai. Például nem kevés őslakos vesz részt nyugati tudományos képzésben és kutatásban (csak példaként Tall Bear, Echo-Hawk, de akár Vine Deloria is). Ugyanígy nem kevés nyugati kutató képes részt venni őslakos közösségek ontológiájában vagy episztemológiájában. Nem arról van szó, hogy e részvételek minden esetben könnyen és konfliktusmentesen történnek. Azt sem jelenti, hogy bizonyos területeken, esetekben egymással ellentétben álló vagy akár összemérhetetlen ontológiák közül nem kell választani (azaz esetenként ezekben nem lehet *párbuzamosan* részt venni, máskor viszont igen). Olyan esetek is ismertek, amikor azonos (nyugati) tudományos rendszerekben részt vevő nyugati, illetve őslakos közösségek közül jövő személyek egymástól radikálisan eltérő célok, értékek mentén működtek. És ezek során nem ritkán radikálisan eltérő – bár itt nem összemérhetetlen – eredményekre jutottak.

Hogyan fogjuk fel tehát a közönség, a kutatottak, a kutatók világait és közösségeit? Ugyanolyan típusú-e az őslakos világ és közösség, mint a Nyugati? Hogyan lehet jellemezni a különbségeiket? Hol van egyes értelmezési keretekben a közönség? Van-e egyáltalán őslakos (és nyugati) világ, vagy csak *világok* vannak? Az előzőkből is látni lehetett, hogy e nem lényegtelen kérdések megválaszolásához nélkülözhetetlen az adott álláspontok tisztázása, és aztán ezek a maguk részéről alapvetően meghatározzák a válaszok lehetőségeit és lehetetlenségeit. Azonban azt is észre lehet venni, hogy a *writing* vagy *exhibiting culture* eddig a pontig, azaz a cselekvő, értelmező szubjektum de- és rekonstrukciójáig nemigen jutott el – nem kis mértékben a reprezentáció, illetve a reprezentáció szubjektumának esszencializálása miatt (lásd Mutman 2006 is).

A probléma a reprezentáció antropológiai és múzeumi válságával kapcsolatban elsősorban tehát abban keresendő, hogy a *writing* és *exhibiting culture* nem tisztázta (és nem tisztázza) sem a kutatói, sem az őslakos értelmezés és az értelmezést végző mibenlétét mint olyat (és persze a kettő viszonyát sem), azaz nem bontja ki a megfelelő mélységig (és a megfelelő ontológiai keretben) az etnográfia *alapelemeit*, összetevőit, folyamatait. Amit ténylegesen kimond (és természetesen visszafelé nézve ez a fő erénye a fordulatnak), az a jelenség (egésze) tisztázásának igénye, a probléma megléte és annak mibenléte – nyilvánvalóan a korábban uralkodó pozitivistá felfogással szemben, annak jogos kritikájaként. Amit viszont mint *megoldás* felkínál, az nem több egyfajta szimbolikus értelmezésnél, ám annak

sincsenek tisztázva a részletei, mint ahogyan a geertz-i interpretációnak sem (talán az egyik legalaposabb kritika eddig ezzel kapcsolatban Mutman 2006).

Nem szabad elfelejteni tehát, hogy a *writing culture* vagy a későbbi *exhibiting culture* máig tartó hatásának ára volt és van. A kiinduló felvetés és a kínált megoldás egy olyan antropológia képen belül jött létre, ami a problémát részben jelentősen leszűkíti az etnográfira (ez a lépés nyilvánvalóan szándékos volt, mivel itt érhető közvetlenül tetten a *másik* reprezentációja), részben (és ebből következően) leszűkíti a kérdést a reprezentációra, melyet az etnográfia művelése során létrehozott szöveggel (vagy „szöveggel”) azonosít. Bár meggyőzően szól amellett, hogy a kutató szövege, értelmezése nem tarthat igényt valamilyen kitüntetett státuszra (mivel a pozitivistá alap tarthatatlanná vált), vagyis a kutatót és a kutató értelmezései szimmetrikusan léteznek egymás mellett (lásd polivokálitás), ebből még nem következik, hogy a kutatót minden további nélkül vagy egyáltalán átveheti a kutató szándékolt szerepét, és ennek megfelelően a kutató számára értelmezhető módon (adott nyelvre) lefordítja saját reprezentációit, amelyek ebben a feltételezett szerepben a saját kultúráját fejezik ki problémamentesen (bármit is jelentsen ez utóbbi). Látni lehet, hogy a feltételezett alternatív folyamat (a polivokális értelmezés egy módja) esetének rekonstrukciójában annyi bizonytalan, kifejtetlen összetevő van, hogy ennek a töredéke is elég ahhoz, hogy ez a rekonstrukció nagyon gyorsan illuzórikussá váljon.

Továbbá: mi van abban az esetben, ha önmagunkról és önmagunknak írunk (értelmezünk)? Ha tehát nem fordítunk (mert nincs rá szükség)? Pusztán újabb válságtünettel van ilyenkor dolgunk? Vagy némileg másképpen fogalmazva: mi van, ha róluk írunk, de *nekik*? Mennyire lehetséges ez egyáltalán? Az antropológiában mint szövegben ez az álláspont – ha nagyon akarjuk – megkerülhető egy darabig (hiszen a téma az *idegen*, mondhatjuk), de mi a helyzet a muzeológiában?

Ha ezen a ponton elvérezni látszik is a posztmodern antropológia és muzeológia által kínált megoldás a reprezentáció válságára, jelenti-e ez egyben azt, hogy maga a folyamat eleve értelmezhetetlen, vagyis hogy akár az antropológiai, akár az antropológiai muzeológiai projekt a posztmodern *kritikának* megfelelő módon eleve kudarcra van ítélve? Nem feltétlenül. Egyrészt még mindig járható, bár szűkebb út a problémára való reflexió mélyebb kibontása. A múzeumok képesek például kiállításokon keresztül rámutatni a reprezentációval kapcsolatos háttér-feltételezésekre, befogadási folyamatokra, sztereotípiák hatására. Susan Vogel kiállításai például éppen e szóban forgó reprezentációs helyzet dekonstrukciójára vállalkoztak (vagyis a reprezentációk reprezentációira, lásd többek között az *Art/artifact: African art in anthropology collections* [1988] vagy *Africa explores: 20th-century African art* [1991] kiállításait). Az utóbbi egy évtizedben ugyanakkor több olyan újfajta fordulat zajlott le, illetve van folyamatban az antropológia háza táján, amely a kulturális fordulat központi és megalapozottnak látszó kritikájára

talán képes valamilyen választ (vagy válaszokat) adni. A perspektivizmus, az ontológiai fordulat és a *multispecies ethnography* szinte párhuzamosan, ám távolról sem egymástól függetlenül jelentek meg az antropológia 21. századi színpadán. Mind-egyik irányzatra, áramlatra jellemző a materiális mint olyan hangsúlyozása, a tárgyorientált pozíció, az ontológiai szint központi szerepének figyelembe vétele az elméleti keretek kidolgozásában, az antropológia tárgykörének folyamatos kiszélesítése, a *reprezentáció* fogalmának kritikai szemlélete, valamint – egy konkrétbb szinten – egyfajta kritikai realista és a (latouri eredetű) szimmetrikus (lapos) ontológiai alapállás. Ezeknek a megközelítéseknek a háttérben természetesen kitapintható az az 1980-as évektől fokozatosan és lassan egyre nagyobb teret nyerő szemlélet, amely a társadalmi és a kulturális világot a világ dolgaiban való megtestesülések (*embodiment*) formájában igyekszik megragadni, és amely részben éppen a materiális kultúra, részben az antropológiai muzeológia műhelyeiben látott napvilágot. Ennek az első (még humanista) szakaszába sorolható Strathern (1991, 1995), Thomas (1991) (mindketten a muzeológia területéről) és természetesen Gell (1992), illetve Miller (2005) is, a második (poszthumanista) szakasz úttörője mindenképpen Latour (2005), ismertebb képviselői Holbraad (2012) és Viveiros de Castro (1998). Ezek az irányzatok a materiális központi szerepe, az ontológiai problémák iránti érzékenység, az eddigi legszélesebb antropológiai ontológiai horizont alkalmazása miatt számos olyan területtel, kérdéssel és problémával próbálnak megbirkózni, amely az antropológia egészének relevancia-válságából (Ahmed – Shore 1995: 14) mutathat kivezető utat. E megközelítések jelenleg olyan témákkal foglalkoznak mint a környezettel kapcsolatos őslakos ismeretek, tudásrendszerek, az őslakos és a nyugati ontológiák kapcsolata, egymás mellettsége és a relativizmus problematikája (lásd perspektivizmus), ember és nem ember kollektíváinak kapcsolatrendszere mint társadalmi közösségi formák és folyamatok, és még lehetne sorolni. Bár a hatásuk az antropológiai muzeológiáig még nem ért el komolyabban, a kettő találkozása pillanatnyilag elkerülhetetlennek látszik. És azért közben a muzeológusok is tevékenyek (lásd például Karp et al 2006).

Összefoglalás

Az új muzeológia mint mozgalom máig tartó működését, jellegzetességeit és hatását igyekeztem néhány szempont körüljárásával és egy-egy hangsúlyosabb fogalom elemzésével megragadni.

A *Writing culture* (Clifford – Marcus 1986) megjelenésének időpontja mindenképpen fordulópontot jelentett mind az antropológiában, mind a kultúra reprezentációjával foglalkozó muzeológiában. Bár maga a kötet, illetve a vele párhuzamosan

vagy éppen a hatására megjelenő tanulmányok nem adtak *jól kidolgozott* elméleti és módszertani fogódzókat a felvetett (releváns) problémák – a reprezentáció krízisének – megoldására, a kérdés megfogalmazása, felvetése és hangsúlyozása, valamint a polivokáltság mint lehetséges eszköz, szemlélet, praxis középpontba állítása mégis mély nyomot hagyott a tudományon belül. Nem kis mértékben azért, mert ezek az elgondolások *tartalmazták* a megoldás látszatát, illetve a megoldás mikéntjét sikerült visszaterelniük magának az antropológiának a területére. Természetesen a felvetett gondolatok eleve egy kritikai és dekonstrukciós posztmodern környezetben születtek és fogalmazódtak meg, már ami a kultúratudományokat illeti, és eleve egy jóval hosszabb múltra visszavezethető kritikai antropológiai hagyományhoz csatlakoztak (legalábbis bizonyos szálakon). Ezek az előzmények és maga a szellemi környezet nem hagyta érintetlenül az antropológiai múzeumi gondolkodást sem. A *writing culture* közvetlen hatását lehetetlen nem észrevenni, bármerre nézünk is, az utóbbi harminc év antropológiai muzeológiával foglalkozó írásaiban, valamint a múzeumi praxis megújítását célzó kísérletek egy jelentős részében. A *Writing culture* (Clifford – Marcus 1986) megjelenésével ugyanis már lehetett kezelni az addig nem különösen nagy figyelemre méltított múzeumi anyagot, tevékenységet vagy legalábbis egyes részeit mint reprezentációt, és ehhez a szöveg mint modell megfelelő egységesítő eszköznek bizonyult.

Az új muzeológia folyamatát vizsgálva abból indultam ki, hogy e tágabb értelemben vett jelenségnek három fő forrása van: a kritikai szemlélet (az antropológián belül általában) és a reprezentáció válsága (mint a *writing culture* megközelítés kulcseleme), valamint a mindkettőre szükségszerűen jellemző reflexió. A két ág 1980-as évek végi találkozása – számos egyéb társadalmi adottság és folyamat hatására – hozta létre az egymással összefonódó antropológiai és muzeológiai szemléletet, diskurzust és praxist. A kritika ugyan a posztmodern váltás előtt is már jelen volt az antropológiai (és természetesen a társadalmi) irányzatokon, mozgalmakon belül, de éppen a klasszikus, pozitivista háttér miatt nehezen találta meg az eszköztárát és szerepét. A szimbolikus fordulat a geertz-i kultúra fogalom segítségével olyan eszközt adott az antropológia számára, amely (a remények szerint) a kultúrát megfoghatóvá tette, főképpen szimbolikus mivolta jóvoltából. Innen csak egy lépés volt a kultúra mint szöveg cliffordi felfogásához. Ennek az álláspontnak a reflexív elemzése vezetett egyenesen a szerzőség mibenlétének és státuszának kritikai dekonstrukciójához. A szöveg konstruktív jellege megkérdőjelezte magának a szövegnek és a szerzőnek az interpretáción belüli kitüntetett helyét, autoritását. Ha nincs kitüntetett szöveg, akkor a kultúra értelmezésére számos (vagy számtalan) szöveg állhat a rendelkezésünkre vagy általában mindenki rendelkezésére, és az ezeknek egymáshoz való viszonyát lehetetlenné válik többé kibogozni (ha ezek ténylegesen és radikálisan eltérőek). Ez a folyamat egy az egyben alkalmazhatóvá vált a materiális kultúra értelmezéseire, illetve ezeknek

egy speciálisabb változatára, az antropológiai muzeológiára is. Ez utóbbi esetben egy újabb sajátosság kapott azután külön figyelmet, a materiális kultúra *darabjainak* hovatarozása. Azaz, ha meg lehet kérdezni, kinek van joga és kitüntetett eszköze a kultúrák értelmezéséhez, akkor azt a kérdést is fel lehet tenni, kinek van joga a kultúra egyes darabjait használni, birtokolni, tulajdonában tartani, vizsgálni, kiállítani.

A fenti bemutatásból talán az is kiderülhetett, hogy a *writing* (vagy *exhibiting*) *culture*-nek a reprezentáció válságára adott válasza, azaz a polivokálitás alkalmazása éppen az elméleti háttér és alapok tisztázatlansága miatt nem képes beváltani a hozzá fűzött reményeket. A fő ok – úgy látszik – az, hogy maga az értelmező szubjektum nincs kellően megragadva, ráadásul az értelmezések, a kulturális jelentések is *esszencializálódnak* – ennek minden negatív következményével. Mindez a megközelítés episztemológiai rögzültségének az egyik hatása. Másképp fogalmazva, a *writing culture* mint irányzat a polivokális értelmezésekre mint *kulturális reprezentációkra* korlátozza a vizsgált vagy vizsgálandó közösségek világát, az alteritást. Az újabb próbálkozások – nem véletlenül – alapvetően (metafizikai) ontológiai oldalról igyekeznek kitörni ebből a csapdahelyzetből (lásd például Latour 2005; Holbraad 2012). Ennek ellenére a polivokálitás alkalmazásának stratégiája a *másik* (és az alteritás amúgy is állandóan változó) fogalmát jelentős mértékben és sikeresen kiszélesítette és új tartalommal töltötte fel. Annyira, hogy ez a folyamat azóta megállíthatatlannak látszik. Ezzel párhuzamosan a perspektivizmus és a *multispecies ethnography* eddig ismeretlen irányzatai korábban vakfoltnak számító területek feltérképezésébe kezdtek. E területek materialitása (lásd új materiális fordulat, ontológiai fordulat) jelentős mértékben érintik mind az anyagi kultúrával foglalkozó antropológiát, mind a szűkebben vett antropológiai muzeológiát. Ez a változás, perspektívabővülés – amennyire most látni lehet – az utóbbi 8–10 évben új lendületet adott az antropológiának és a(z) azzal szorosan összefonódó) kultúratudományoknak általában, és különösen a világ materiális részével vagy aspektusával foglalkozó antropológiának, ezen belül az antropológiai muzeológiának. Az sem teljesen lehetetlen, hogy ezek a változások az antropológia jövőjével kapcsolatos aggályokra is képesek bizonyos válaszokat adni. És nem csupán a reprezentáció krízisére, hanem a legalább annyira nyomasztó *relevancia* válságára is (lásd Ahmed – Shore eds. 1995).

Felhasznált irodalom

- AHMED, Akbar – SHORE, Cris (eds.)
 1995 *The future of anthropology. Its relevance to the contemporary world.* London: Athlone
- ASAD, Talil (ed.)
 1973 *Anthropology and the colonial encounter.* London: Ithaca Press
- BACHMAN-MEDICK, Doris
 2006 *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Hamburg: Rowohlt Verlag
- BURNS, William A.
 1971 The curator-as-canary. *Curator: The Museum Journal* 14. 3. 213–222.
- CAMERON, Duncan F.
 1971 The museum, a temple or the forum. *Curator: The Museum Journal* 14. 1. 11–24.
- CARRITHERS, Michale – CANDEA, Matei – SYKES, Karen – HOLBRAAD, Martin – VENKATESAN, Soumyha
 2010 Ontology is just another word for culture: Motion tabled at the 2008 Meeting of the Group for debates in Anthropological Theory, University of Manchester. *Critique of Anthropology* 30. 2. 152–200.
- CLIFFORD, James
 1997 Museums as contact zones. In James Clifford (ed.): *Routes: Travel and translation in the late twentieth century.* 188–219. Cambridge, MA: Harvard University Press
- CLIFFORD, James – MARCUS, George E. (eds.)
 1986 *Writing culture: The poetics and politics of ethnography.* Berkeley: University of California Press
- COOVER, Roderick
 2003 *Cultures in webs: Working in hypermedia with the documentary image.* CD-ROM. Cambridge: Eastgate Systems
- DAUBENMIER, Judith M.
 2008 *The Meskwaki and anthropologists. Action anthropology reconsidered.* Lincoln: University of Nebraska Press
- DELORIA, Vine Jr.
 1969 *Custer died for your sins.* New York: University of Oklahoma Press
- DIAMOND, Stanley
 1964 A revolutionary discipline. *Current Anthropology* 5. 4. 432–437.
 1974 *In search of the primitive: A critique of civilization.* Transaction Books
- FERNANDEZ, James
 1986 *Persuasions and performances: The play of tropes in culture.* Bloomington: Indiana University Press
- FLOOD, Finbarr Barry
 2002 Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm, and the museum. *Art Bulletin* 84. 4. 641–658.
- FOSTER, Jay
 2011 Ontologies without metaphysics. Latour, Harman and the philosophy of things. *Analecta Hermeneutica* 3. 1–26.
- GELL, Alfred
 1992 The technology of enchantment and the enchantment of technology. In Jeremy Coole – Anthony Shelton (eds.): *Anthropology, art and aesthetics.* 40–66. Oxford: Oxford University Press
- GOUGH, Kathleen
 1968 Anthropology: Child of imperialism. *Monthly Review* 19. 11.

- GRIMSHAW, Anna – HART, Keith
 1996 *Anthropology and the crisis of the intellectuals*. Cambridge: Prickly Pear Press
- HASTRUP, Kirsten – ELSASS, Peter
 1990 Anthropological advocacy: A contradiction in terms. *Current Anthropology* 31. 3. 301–311.
- HOLBRAAD, Martin
 2012 Things as concepts: anthropology and pragmatology. In Godofredo Pereora (ed.): *Savage objects*. 17–32. Lisboa: Imprensa Nacional Casa de Moeda
- HOOPER-GREENHILL, Eilean
 2000 Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies* 6. 1. 9–31.
- KAHN, Miriam
 2000 Not really pacific voices: Politics of representation in collaborative museum exhibits. *Museum Anthropology* 24. 1. 57–74.
- KARP, Ivan – KRATZ, Corinne – SZWAJA, Lynn – YBARRA-FRAUSTO, Tomas eds.
 2006 *Museum frictions: Public cultures/ global transformations*. Durham, NC: Duke University Press
- KELLETT, Peter
 2009 Advocacy in anthropology: Active engagement or passive scholarship? *Durham Anthropology Journal* 16. 1. 22–31.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
 1998 *Destination culture. Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press
- KOURITZIN, Sandra
 2002 The „half-baked” concept of „raw” data in ethnographic observation. *Canadian Journal of Education* 27. 1. 119–138.
- LAFORET, Andrea
 2004 Narratives of the treaty table: Cultural property and the negotiation of tradition. In Mark Salber Phillips, Gordon Schochet (eds.): *Question of tradition*. 33–55. Toronto: University of Toronto Press
- LATOUR, Bruno
 2005 *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press
- LEWIS, Diane
 1973 Anthropology and colonialism. *Current Anthropology* 14. 5. 581–602.
- LIEN, Sigrid – NIELSEN, Hilde
 2011 Conventional ethnographic display or subversive aesthetics? Historical narratives of the Sami Museum, RiddoDuottarMuseat Sámiid Vuorká-Dávvirat (RDM-SVD) in Karasjok, Norway. In Dominique Puolot – Felicity Bodenstein – José María Lanzarote (eds.): *Great narratives of the past. Traditions and revisions in national museums*. Linköping University Electronic Press, http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078 (A letöltés dátuma: 2013. május 13.)
- MCMULLEN, Ann
 2008 The currency of consultation and collaboration. *Museum Anthropology Review* 2. 2. 54–87.
- MILLER, Daniel
 2005 Materiality: an introduction. In Daniel Miller (ed.): *Materiality*. 1–50. Chapel Hill, NC: Duke University Press
- MUTMAN, Mahmut
 2006 Writing culture. Postmodernism and ethnography. *Anthropological Theory* 6. 2. 153–178.

- MYERS, Fred R.
1999 Objects on the loose. *Ethnos* 64. 2. 263–273.
- OLSEN, Björnar
2000 Bilder fra fortida? Representasjoner av Samisk kultur i Samiske museer. *Nordisk Museologi* 2. 13–30.
- ORTNER, Sherry B.
1984 Theory in anthropology since the Sixties. *Studies in Society and History* 26. 1. 126–166.
- PELLETIER, Wilfred – POOLE, Ted
1981 *Frei wie ein Baum. Ein Indianer erzählt sein Leben*. Düsseldorf: Diederichs Verlag
- PRATT, Mary Louie
1992 *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London, New York: Routledge
- RIVIERE, Georges Henri
1989 *La museologie*. Bordas: Dunod
- SANJEK, Roger
1990 *Fieldnotes: The making of anthropology*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- SCHLESIER, Karl-Heinz
1974 Action anthropology and the Southern Cheyenne. *Current Anthropology* 15. 3. 277–283.
- SCHOLTE, Bob
1972 Towards a reflexive and critical anthropology. In Dell Hymes (ed.): *Reinventing anthropology*. 430–457. New York: Pantheon
- STRATHERN, Marilyn
1991 *Partial connections*. Savage, MD: Rowman & Littlefield
- STRATHERN, Marilyn (ed.)
1995 *Shifting contexts. Transformations in anthropological knowledge*. London, New York: Routledge
- STURTEVANT, William
1969 Does anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82. 619–650.
- TEDLOCK, Barbara
2008 The observation of participation and the emergence of public ethnography. In Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (eds.): *Strategies of qualitative inquiry*. 151–171. New York: Sage
- THOMAS, Nicholas
1991 *Entangled objects*. Cambridge: Cambridge University Press
- TURNER, Victor – BRUNER, E.
1986 *The anthropology of experience*. Champaign–Chicago: University of Illinois Press
- VENTURA I OLLER, Montserrat
2000 Several representations, internal diversity, one singular people. *Social Anthropology* 8. 1. 61–67.
- VERGO, Peter
1989 *The New Museology*. London: Reaktion Books
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
1998 Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4. 3. 469–488.
- WASHBURN, Wilcomb Edward
1968 Are museums necessary? *Museum News* 47.
- WILHELM Gábor
2007 Jimmie Durham a múzeumban. In Wilhelm Gábor (szerk.): *Hagyomány és eredetiség*. 173–184. Budapest: Néprajzi Múzeum /Tabula könyvek, 8./

- 2009 Kontaktzóna – egy kísérleti múzeumi projekt helyszínei. *Tabula* 12. 1. 167–182.
- WILLIAMS, Michael
2003 „Our place” in New Zealand culture: How the Museum of New Zealand constructs biculturalism. *Ethnologies comparées* 6. 1. 1–14.
- ZRINYIFALVI Gábor
2001 Szoborrombolók. *Élet és Irodalom* 45. 17. (május 4.)
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/afganisztan.htm> (A letöltés dátuma: 2009. július 1.)

Gábor Wilhelm

NEW MUSEOLOGY: IDEAS AND PROBLEMS

New Museology just like Writing Culture can be considered as a real turning point in the history of anthropological museums. The representation crisis raised fundamental pessimism against former museological praxis and at the same time it made the relationship between anthropological and museological representation more obvious. In this essay I aim to trace back the beginnings of this new era. I locate one of its main roots in critical anthropology of the 1960s. Then I proceed with the analysis of some of the terms that play basic roles in representation crisis. I wonder what is at stake for anthropology in general and anthropological museums particularly after the reflexive, critical and literary turns. I argue that in order to see this impact further elaboration of the issue is needed. Some inspiration may be hoped from the new ontologically oriented moves of the 21st century in anthropology.

Keywords: critical anthropology, crisis of representation, postmodern anthropology, *writing culture*, contact zone, polivocality, perspectivism, ontological turn, relevance

Az évszázad és az én világa

Diskurzusok az „egy tárgy” muzeográfiájában

FEJŐS ZOLTÁN

Absztrakt: A tanulmány a múzeum és tárgy kapcsolatával foglalkozik, de nem a múzeum és a tárgy viszonyának alapvető kérdésével, hanem azt vizsgálja, hogy *egy* tárgy milyen értelmezési, episztemológiai lehetőségekkel rendelkezik. Három, egymásba is átfolyó irányzat szerint külföldi és magyarországi példákat mutat be azzal kapcsolatban, hogy miként jelennek meg egyedi tárgyak múzeumi és rokon jellegű reprezentációkban. A valós és virtuális kiállításokat, a kapcsolódó publikációkat abból a szempontból vizsgálja, hogy azok a tárgyak magyarázatának milyen lehetőségeit aknázzák ki. A három jellegzetes múzeumi diskurzus a tárgyat három eltérő kontextusban helyezi el: 1. történeti korszakok keretében, 2. társadalmi csoportok vagy kategóriák szerint, 3. személyes tapasztalatok, viszonyulások, emlékek perspektívájában. A vizsgált három muzeográfiai gyakorlat része lehet az egyedi tárgy komplex jelentése feltárásának, de nem azonos vele. Az „egy tárgy” muzeográfiájának példái egy igen egyszerű alapkérdést vetnek fel: mi az „egy tárgy” jelentése a vizsgált esetekben? Ezek olykor konkrét, egyedi tárgyak, máskor egy tárgytípust, tárgynosztályt jelentenek, illetve a tárgy mint szimbólum jelenik meg. Mindennek lényeges következményei vannak a mai múzeumi gyűjtés, illetve a gyűjteményfejlesztés szempontjából is.

Kulcsszavak: tárgy és múzeum, kiállítás, reprezentáció, tárgyjelentés, muzealizáció, jelenkori gyűjtés

„A legparányibb tárgy, ha kitaróan szemléljük, elkülönít és megsokszoroz bennünket. Sok tárgy előtt magányát érzi az álmodó lény. Egyetlen előtt sokszoros voltát az álmodó alany.” (Bachelard 1977: 648.)

Tanulmányomban a múzeum és tárgy kapcsolatával foglalkozom, de nem a múzeum és a tárgy viszonyának alapvető kérdését elemzem, hanem az *egy* tárgy szerepét, episztemológiai lehetőségét vizsgálom.¹ Három, egymásba is átfolyó irányzat szerint hozok fel külföldi és hazai példákat arra, hogy miként jelennek meg egyedi tárgyak múzeumi (és rokon jellegű) reprezentációkban. A kérdés a múzeumi gyűjtemény, illetve a gyűjteményfejlesztés szempontjából foglalkoztat. A valós és virtuális kiállítások, a kapcsolódó publikációk abból a szempontból lesznek érdekesek – mellőzve akár csak a futó kiállításelemzést –, hogy azok milyen lehetőségeit aknázzák ki a tárgyak magyarázatának. Nem tárgyalom a tisztán művészeti interpretációkat és az „egy tárgy” azon muzeográfiáját, amikor egy

¹ Részletek egy nagyobb munkából. Készült az OTKA Sabbatical 81448 sz. kutatás támogatásával.

tárgy vagy kép valamely múzeumi termék – leginkább – kiállítás üzenethordozó és -sűrítő jelképévé válik.

Írásom időkeretét az elmúlt egy, másfél évtized jelenti. Legáltalánosabb értelemben ahhoz keresek fogódzókat, hogy az etnográfiai és/vagy társadalmi múzeumi gyakorlat hogyan válhat a jelen tünékeny viszonyainak termékeny értelmező s megörökítő eszközévé. Ez a múzeumi praxis abban az értelemben rendelkezik viszonylag önálló státusszal, amennyiben a történeti vagy a művészeti perspektívák *mellett*, azoktól viszonylag *függetlenül* is érvényes megfigyelésekkel tud szolgálni a mindenkori társadalmi életéről. Ez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy a társadalmi múzeum elzárkózna a történetiség, vagy a művészet elől, s adandó alkalommal ne élne azok konkrét múzeum-módszertani eszközeivel. Ily módon a múzeumi rendszer történetileg kialakult diszciplináris adottságait – másfelől határait – nem tekintem abszolút érvényűnek és véglegesen lezártnak. Vallom, hogy a jelenkor muzeológiai etnográfiaját a művészeti, vagy a történeti muzeológia, továbbá a múzeumi szférán kívüli különféle tárgy-központú projektek is jelentősen előmozdít(hat)ják. Figyelmünket tehát nem szűkíthetjük le a szűken vett és megszo-
kott keretek közt mozgó néprajzi múzeumi törekvésekre.

Egy tárgy mint korjellemző

Mindazok a megközelítések, amelyek a történetiség szempontjából, retrospektív módon egy korszakot próbálnak meg jellemezni, aligha kerülhetik meg a tárgyak vagy az anyagi kultúra történetét. A 20. és a 21. század fordulópontja ösztönzőleg hatott arra, hogy az elmúlt évszázadot, vagy annak valamely szakaszát jellemző tárgyakon keresztül próbáljuk meg ábrázolni. A 20. század tárgyak sorozatába foglalt története egyrészt sajátos kiállításokat ihletett, másrészt alkalmat adott arra, hogy a közelmúlt és a jelenkor tárgyakban való elbeszélése szélesebb társadalmi keretek közé kerüljön.

Németországban az oldenburgi tartományi múzeum arra vállalkozott 2009-ben, hogy a német kultúrtörténet utóbbi 100 évét „100 tárgy” segítségével mutassa be. Az évet jelző „egy tárgy” számos esetben azonos vagy hasonló elemekből álló kisebb tárgycsoportot jelentett. Az indító évet az „évszázad orvossága”, az aszpirin jellemezte, igaz, 1934–35-ben gyártott orvosságos üvegekkel. Az utolsó, 1999-es tárgyként az elkészült berlini zsidó múzeum szerepelt – háromdimenziós épületmodellel megjelenítve. Mindkettő jelzi a „tárgy” – s nem kevésbé az „egy tárgy” – fogalmának tág értelmezését (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg Hrsg. 2009: 10–11, 208–209).

De természetesen az „igazi” tárgyak sem hiányoztak. Ipari vagy kézműves termék épp úgy korjelző szerepet tölthetett be, mint könyv, játék, hanglez,

sportkellék, vagy egy olyan egyszerű találmány, mint az 1958-ban szabadalmaztatott műanyag tiplí, amely forradalmasította az építőipart.² Számos évet konkrét eseményekben kulcsszerepet kapott különféle tárgyak képviseltek, amelyek lehetnek rendkívüliek – például űrhajósruha –, lehetnek hétköznapiak – mint a német egyesítés napjának jelképével ellátott trikó –, de betölthetett ilyen szerepet akár csak valamely tárgy részlete is. Az utóbbi megoldást választották, azaz egy részletet használtak fel a transzatlanti léghajózás korszakos csodájának, egyben veszélyességének illusztrációjaként: az 1937-ben New York közelében, leszállás közben kigyulladt és lezuhant híres Hindenburg nevű Zeppelin léghajót a roncsról származó, az utasok kényelmét szolgáló étkezéslet maradványaival jelenítették meg (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg Hrsg. 2009: 84–85). A részlet ebben az esetben inkább járulékos elemnek tűnik, bár minden attól függ, hogy miként definiáljuk az adott tárgyat. Mindenesetre a muzeográfiai gyakorlat a(z összetett) tárgy és a részlet között nem tesz éles különbséget, amennyiben a tárgy társadalmi használata a vizsgálat fő hangsúlya és nem mondjuk technológiai előállításának fortélyai.

Megemlíthető két magyar vonatkozású tárgy. A rendezés szerint az egyiket egyedi esemény tette emlékezetessé, a másikat rendkívüli népszerűsége és tömeges elterjedtsége. Az 1954-es futball világbajnokság döntőjén használt, a német játékosok aláírásával ellátott futball-labdát egyediségében tekintették az év tárgyának, egy Rubik-kocka pedig azáltal szolgált az 1980-as év jellemzésére, hogy a több millió példányos forgalma ekkor tört be a német piacra (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg Hrsg. 2009: 118–119, illetve 170–171). A szingularitás és a tömegesség két pólusa teremti meg a tárgyak egyedi jelentését. Az utóbbi kiválasztása a *német* kultúrtörténet részeként arra hívja fel a figyelmet, hogy a „sikeres” mai tárgyak internacionálisak (és ebből a szempontból mellékes, hogy a Rubik-kocka hazai gyártásának milyen bürokratikus, technológiai akadályai voltak). A „modern” tárgyaknál az alkotó – a tervező – személye nem „nacionalizálja” az objektumot, nagy népszerűsége épp azt jelenti, hogy valami nagyon általános tapasztalat, érzet kifejeződésének tekinthető.

A 20. század *ujjlenyomatát* kereste a hasonló jellegű magyarországi vállalkozás. A történész Gerő András ötletéből a Budapesti Történeti Múzeum által az ezredforduló évében rendezett kiállítás azonban nem múzeumi gyűjteményi anyagot szólaltatott meg, hanem felkért közéleti személyiségek történelem- és tárgymagyarázatait kötötte egy csokorba. A cél nem is a múzeumi gyűjteményképzést szolgálta, a felhívás és a kiállítás eredményeként az ötletet felkaroló főpolgármesteri hivatal kiadott egy kötetet. Ez mondandónk szempontjából elsősorban azért

² A „Fischer-S-Dübel”-ről van szó. (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg Hrsg. 2009: 126–172.) A tárgyat egy a működését szemléltető metszet-moddal állították ki.

érdemel figyelmet, mert az értéktulajdonítás szubjektív és társadalmi mechanizmusát mutatja meg, ahogy az egyedi tárgyakat a hozzájuk fűzött kommentárok, magyarázatok a történetiség dimenziójába helyezik. Pontosabban, ennek a mechanizmusnak inkább a média és a celebritás közegében való érvényesülését világítja meg. „A személy »önsúlya«, nyomatéka – írta a szerkesztő – sokszor erősebbnek bizonyult, mint a tárgy története” (Gerő szerk. 2001: 10).

Mínthogy a 20. század ujjlenyomatai a nyilvánosságban ismert személyiségek révén és a választásaik alapján kaptak médiafigyelmet, a 20. századra jellemzőnek tartott tárgyak reprezentációjában a közismert nevek felsorolása legalább annyira fontos volt, mint a konkrét tárgyak megnevezése. Ez mintegy azt sugallta, hogy a tárgy korjellemző, vagy egy adott kort kifejező erejét a médiaszereplők ismertsége erősíti, illetve gyengíti. Ez abból a szempontból érdekes – több más implikációtól most eltekintve –, hogy itt a tárgy és annak történeti jelentőségét nem múzeumi szakember állapította meg, mint az említett német esetben. De nem is tolódott át a választás teljesen arra a területre sem, amit újabban a múzeumi gyakorlatot felfrissítő „laikus kurátorok” működésének szokás tekinteni.

Egy-egy tárgy hangsúlyozása függött a közreműködő szakmájától (pl. úrkutatás, elektrokémia), és az a speciális eset is előfordult, hogy muzeológus is adott választ a felhívásra. F. Dózsa Katalin művészettörténész – a BTM akkori főigazgató-helyettese – diáklányként 1959-ben vásárolt egykori saját Panni robogóját nevezte meg, amely szerinte jól kifejezi a 20. század egyik legfontosabb változását – „hogy a nők otthagyták a »babaotthont«” –, vagyis a nők emancipációját. „A motor maga volt a szabadság – ez is a XX. század mámora, a gyorsaság, a másoktól való függetlenség!” (Gerő szerk. 2001: 53)³

A konkrét tárgy azonban csak emlékként létezett, tulajdonosa pár év használat után, még az 1960-as évek elején eladta. Így ebben az esetben a 20. századi ujjlenyomat nem valóságos tárgyi alakban került a látogató elé, hanem képzetét közvetítő fényképben és szöveges magyarázatban. A robogó mint jellegzetes dizájntermék jó példa lehet arra is, hogy meghatározott márkák és típusok szerint sorba rendezve a modern ipar és a formatervezés korszakait reprezentálja. Ezzel a módszerrel gyakran élnek a dizájn történeti bemutatók, népszerű kézikönyvek. Az emblemikus dizájn tárgyak jellegzetes korszakjelzők, és mint tárgyak egyben nagy hatású, mediatizált *képek*. Ezt a gondolatot épp az olasz robogók kapcsán és Roland Barthes híres Citroën-elemzése nyomán fejtette ki Dick Hebdige (Hebdige 2000; vö. Barthes 1983: 127–131).⁴

³ A kiállítás előbb fotó és szöveg változatban a millenniumi földalatti Opera megállójában volt látható, majd teljesebb formában, eredeti tárgyakkal a BTM várpalotai főépületében.

⁴ Barthes szövege végén az új autómódellem bemutatásának „ördögűző szertartása” kapcsán maga is utal a tárgyra – az új Citroën – mediatizálására mint a tárgy társadalmi birtokbavételének, a jelentéstudománytulajdonításnak eszközére (Barthes 1983: 130–131 – francia eredeti 1957).

Az „ujjlenyomat” gondolatot Magyarország uniós csatlakozásakor Schiffer János főpolgármester-helyettes felmelegítette és arra kérte fel ismerőseit, barátokat, közéleti szereplőket, illetve sajtófelhívás alapján a főváros lakóit, hogy olyan tárgyakat válasszanak ki, amelyeket legszívesebben nem akarnának magukkal vinni az Európai Unióba, vagyis az ország új történeti korszakába. Amolyan történeti lomtalanítást képzelt el: a tavaszi nagytakarítás mintájára „kirakjuk, ami már nem kell”.⁵ Mi az, amitől mindenképpen meg akarunk szabadulni, és azt milyen tárgy teszi kézzelfoghatóvá? Mik a magyar múlt elfeledésre ítélt örökségének tárgyi rekvizitumai?

A tárgyakból szerkesztett alkalmi kiállítás sajátos emlékműként szolgált egy meghaladni vágyott kor kifejezésére.⁶ Ebből a felvetésből kiadvány nem készült, az ötlet megmaradt az uniós csatlakozást népszerűsítő rendezvények és a színes sajtóhírek közegében. A társadalmi tárgyhaználóat szempontjából a feltett kérdés azonban muzeológiai értelemben is érvényes lehetett volna, miután arra a fenomenológiai problémára vonatkozott, amit Svédországban a „nehéz dolgokról” 54 múzeum összefogásából született kollektív kiállítás tárgyalt: melyek egy adott társadalom tárgyilag is testet öltött súlyos, tabuként szőnyeg alá söpört kérdései, melyek az ily módon nehéz tárgyak (Silvén – Björklund 2006; magyarul vö. Kirshenblatt-Gimblett 2006; Fejős 2005).

Míg a német kiállítás egy évszázad kultúrtörténetének analízisére és viszonylag átfogó bemutatására törekedett, a két magyarországi kezdeményezést más ambíció fűtötte. Főleg azért érdemelnek figyelmet, mert utat nyitottak a közelmúlt közösségi, társadalmi megítélése felé, noha megelégedtek eredeti meglátások, jó ötletek begyűjtésével, közreadásával. Erősen szöveggözpontúak maradtak, nem vezettek valóságos tárgyak módszeres elemzéséhez. Épp ezt kívánta szervesen előmozdítani Ausztriában egy múzeumokat, kutatóhelyeket tömörítő kollektív vállalkozás. A linzi Oberösterreichisches Landesmuseum (Felső-ausztriai Tartományi Múzeum) kezdeményezésére 2002-ben egy *Alltagskultur seit 1945* (Mindennapi kultúra 1945 óta) elnevezésű kutatási egyesület alakult azzal a céllal, hogy az Ausztria 60 éves fennállásának majdani ünnepi eseményei, méltatásai között a köznapi kultúra, a mindennapi élet hat évtizedes története is kellő figyelemben részesüljön. Ezt az alulnézetből felfogott történetet a korszak anyagi kultúráján keresztül közelítették meg. Empirikus, etnográfiai kutatással a köznapi tárgyi világra jellemző típusokat igyekeztek meghatározni, amelyek az osztrák társadalomban 1945 után végbement valamely jellegzetes változást fejezik ki. A kutatás eredményét *A mindennapi élet tárgyai* címmel az évfordulón, 2005-ben adták közre, amely évet *A mindennapi élet évének* is nyilvánították. Ekkor több mint

⁵ MTV 1 Nap-kele, 2004. április 2, 8:50. Observer sajtófigyelő.

⁶ A tárgyakat néhány napra az Erzsébet téren 2004. május elsejével kezdődően állították ki.

ötven regionális, városi, helyi múzeum rendezett saját kiállítást a mindennapi élet hat évtizedes történetének valamely aspektusáról. Az előzetes kutatás eredménye mintegy – szó szerint s átvitt értelemben egyaránt – tárgyi keretet adott a kiállítási sorozathoz.

A vizsgálat velejét a *Leitobjekt* fogalma jelenti; a kulcstárgy, amely egy évtized jellemző jegyeit fejezi ki. Az ilyen tárgyak komplex kulturális tapasztalatok, jelentések foglalatai. Az anyagi kultúra Ausztriára jellemző kulcstárgyait a kutatás zárókiadványa összegezte, amit az alábbi táblázattal lehet szemléltetni (Verein Alltagskultur seit 1945 Hrsg. 2005; vö. Köstlin 2005).⁷ Az osztályozás módszertani előnye – amit muzeológiai szempontból is jól lehet hasznosítani –, hogy a hat évtizedet öt alperiódus, jellemzően évtized és öt tevékenységi terület szerint tagolták. A jellemző kulcstárgyakat a megkérdezettek véleményét figyelembe véve határozták meg.

Kulcstárgy	1945–1960	1960–1970	1970–1980	1980–1990	1990–2000
Munka	traktor	számológép	műanyagszatyor idegenellenes (Kolaric) plakát	bankkártya	számítógép (PC)
Lakáskultúra	folyamatosan égő kályha tojásbrikett	építéskölcsön-szerződés mixer/mosógép	padlószőnyeg	mikrohullámú sütő	aromamécses
Szabadidő	táskarádió mozi	rágcsálnivaló Barbie baba	Fischer C4 síléc	videokazetta a Wiener he-tilap	mountain bike
Mobilitás	moped	autósnap matri-ca – Glockner „G”	autómentes nap matrica az olaj-válság idején VW Golf 1974	szuvenír	mobiltelefon
Testkultúra	rágógumi nylonharisnya	farmer	fogamzágátló	walkman	szilikon im-plantátum
Kategóriától független			T-shirt		

A korszakokat itt egyöntetűen tömegtermékek, a fogyasztói kultúra tárgyai, tárgyként létező képei – mint a matrica – jelölik. Egész pontosan *tárgyosztályok* vagy *tárgytípusok*. A csatlakozó kiadvány fényképei is általánosítanak, amit mutatnak, nem konkrét példányként jelenítik meg. Az osztályozásban vannak egyenetlenségek. A mobilitásnál például az 1945–60 közötti időre jellemzőnek tekintett moped, majd az azt követő két évtized autózással kapcsolatos matricái és egy

⁷ A táblázat a kulcstárgyakról írt kis mini esszékből szerkesztett kötetben nem szerepel, a projekt egykori honlapján adták közre. Az internetes oldal (www.alltagskultur.at) időközben elavult, átalakult; ma aktuális, ám nem túl gyakran frissülő kulturális híreket tartalmaz; a régi információkat, dokumentumokat már nem lehet elérni. A projekt keretében készült kiállítások, kiadványok listáját lásd Euler 2005.

konkrét autótípus, valamint az 1980-as éveket meghatározó szuvenír a tárgyiasság nem azonos entitását jelenti. Az utóbbi olyan gyűjtő kategória, amely a tárgyhatalom egy adott típusában még az utazásokhoz, a mobilitáshoz kötötte is a konkrét tárgyi javak széles skáláját foglalhatja magába (vö. Gablowski – Körner red. 2006; Fejős 2003).⁸ Ez kétségtelen következetlenség, ugyanakkor összhangban áll azzal a valóságos társadalmi gyakorlattal, hogy az egyébként könnyen megkülönböztethető „banális tárgy” és egy neves alkotó tárgya egyaránt korjelzővé válhat. Ennek konkrét esetei s formái nyilvánvalóan önálló elemzést igényelnek.

A kategorizáció másik tengelyét a mindennapi kultúra területei alkotják. A *munka*, a *bárá és lakáskultúra*, a *szabadidő*, a *mobilitás*, a *testkultúra* alapvető rendező kategóriák, lehetővé teszik, hogy a mindennapi élet képlekenységét áttekinthetőbbé tegyék. A mindennapi tárgyak szempontjából csoportosítási, osztályozási keretet jelentenek, ami a közelmúlt és a jelenkor muzealizálásának elengedhetetlen feltétele. De a viszonyt meg is fordíthatjuk, épp az egyes tárgyfajták sűrűsödése, egyes korszakjelzőnek bizonyuló tárgyak kiválása orientálhatja az elemzőt abban, hogy a mindennapi élet reflektálatlanságát hogyan súlyozza, miképpen tagolja. Éppen ezért a mindennapi kultúrának az osztrák vizsgálatban felállított modelljét bizonyos mértékig kor- és helyfüggőnek tekinthetjük, amely más körülmények között nem feltétlenül egy az egyben érvényes. Ugyanennek a kornak a magyar kulcstárgyai feltehetőleg nem csak a tárgyfajták, s a típusok, márkák szerint különböznenek, hanem a mindennapi élet csomópontjai is másként rajzolódhatnak ki. Feltételezem például, hogy inkább az *öltözködés*, mint a testkultúra lenne egyes kulcstárgyakat – otthonka (?), fecske fürdőnadrág (?) – elrendező más kategória.

Az osztrák vizsgálat, vagy sok más eset, mint például a Néprajzi Múzeum *műanyag* című kiállításának egyes vonatkozásai,⁹ a tárgyak és korszakok szoros kapcsolódását mint összetett kulturális rendszert mutatják meg. Az évtizedekben való jellemző kortárs beszédmód erőteljesen tárgyakba ágyazott. Az idő és materialitás összefonódik. „A dizájn kontúrjai – fogalmaz az osztrák kutatás kapcsán Konrad Köstlin –, bevésődnek az évtizedek mentális kontúrjaiba; maga a dizájn az időben való tájékozódás s az idő újrafelfedezésének jelzőjeként funkcionál” (Köstlin 2005: 4). Az időritmus felgyorsulását is híven kíséri, kifejezi. A „gyorsuló idő” fogalmát joggal lehet kötni a kommunikáció robbanásszerű átalakulásához s folyamatos változásához, ennek valós tapasztalatát a kapcsolódó tárgykultúra teszi igazán kézzelfoghatóvá a mindennapi életben. Jól példázzák ezt

⁸ Az utazási szuvenír „keletkezéséhez” néhány szempontot másutt magam is érintettem.

⁹ A gyártás és a használat egyaránt mutatott ilyen vonatkozásokat (vö. Fejős – Frazon szerk. 2007a).

a kommunikációs vagy informatikai eszközökből rendezett kiállítások.¹⁰ A változások gyorsulását az anyagi javak egyre gyorsabb cserélődésén keresztül érzékeljük. Mintha az évtizedekben való időérzékelés is túl tág lenne, mondja Köstlin, egyre gyakrabban még kisebb évkörökre szűkítjük megfigyeléseinket. Miben is mutatható ki jobban a 2000-es évek „eleje” és „vége” közötti különbség, mint éppen a kommunikáció eszközeiben – mondjuk a mobiltelefonok, vagy a számítógépek világában.

Az utóbbi tárgykör és a *műanyag* kiállítással kapcsolatban arra is felfigyelhetünk, hogy a korszakjelző tárgyak muzeográfiájának van egy „kifordított”, negatív változata is. Kiállításon gyakran szerepelnek jellegzetes, korhű jelenkori tárgyak. Olyannyira általánosak, elterjedtek, hogy a múzeum nem mint gyűjteményi, vagy majdani gyűjteményi példányt kezeli ezeket, hanem mint időlegesen a kiállítás érdekében felhasznált hangulatfestő tárgyat. Inkább installáció, mint a muzealizáció objektuma, bár a korszak kifejezését szolgálja. Ilyen volt a Néprajzi Múzeum kiállításában az épp lecserélődőben lévő számítógépes kellekek sokasága, ami felülről lezárta a tárgyrétegeket megjelenítő „idő-kubust”. Ezek a jórészt irodákból „gyűjtött” elektronikai hulladékok a szemétre kerültek, nem váltak gyűjteményi tárgyakká – a *Néprajzi Múzeumban*. Hasonlóképpen a Kultúrák Múzeuma Helsinkiben az energiáról 2011-ben rendezett, a középiskolás korosztálynak szóló kiállításán a mai társadalom gyorsan avuló, tömeges, nem ritkán felesleges tárgysokaságát szintén számítástechnikai eszközök és háztartási gépek hulladékaival érzékelte.¹¹ Persze, mindkét példában az avulásról, a hulladékról, a szemétről van szó. Ám ezt a jelenséget sem kerületi meg a kortárs életet figyelemmel és dokumentációs igyekezettel szemlélő múzeum, különösen, ha a társadalmi felelősség hajtja. De ez itt már egy más kapcsolódási irány.

Az idézett példákból az is világosan látható, hogy tárgyakat *utólag* értelmezzük korszakjelzőként. Ez teljesen összhangban áll a bevett, a „normál” múzeumi gyakorlattal. Sőt, a múzeum egész technológia rendszere ezen alapszik, ezt erősíti. A történeti távlat segít abban, hogy megállapítsuk, mikor melyik tárgy fejezi ki legjobban egy adott korszak, időszak lényegét. Amennyire ez az állítás stabil s meggyőző múzeumi álláspontnak tűnik fel a jelenkor etnográfija szempontjából, legalább annyira blokkol is. Épp az imént megfogalmazottak, vagyis a 20.

¹⁰ Lásd például az Országos Műszaki Múzeum 2008-as *Menő üzletember* című kamaratárlatát, vagy a miskolci Mobilkor Alapítvány gyűjteményéből 2010 és 2012 között több helyen bemutatott *Mobilkor-Történet* című, közel 500 mobiltelefont közreadó kiállítást. Más léptéket és minőséget képviselt a Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg nagyszabású *Stylectrical* című Apple-kiállítása (2011), amely épp a dizájn – pontosabban: az *electro-design* – korszakjelző vonatkozását domborította ki s bemutatta a *dizájn és a márka* fantasztikus életstílus-szervező erejét.

¹¹ Vö. http://www.nba.fi/en/museums/museum_of_cultures/exhibitions/once_upon_a_time_in_the_dark (A letöltés dátuma: 2013. július 5.) A kiállítás már nem látható, a múzeum bezárt, költözik.

század, sőt a még gyorsabb ütemű jelenkori váltakozások tanúsítják, hogy tárgyról a kortársak is gyakran mint életük jellemző kísérelőjéről, koruk kifejezőjéről beszélnek. Barthes az autót a gótikus székesegyházak mai megfelelőjének tekintette, az új Citroën – mondja lényegre törően – „az égből pottyant közibénk, mert elsősorban a lehető legtökéletesebb *tárgyként* vonja magára a figyelmet” (Barthes 1983: 127. – kiemelés az eredetiben).¹² A jelenkorkutatás szempontjából ez a kortárs viszonyulás mint a jelen egyik jellemző kifejeződése a kutatás tárgyához tartozik, s nem kerülhető meg a „később majd jobban tudják/-juk” kivárási jegyében.

Egy tárgy mint társadalmi kategóriák kifejezője

Szintén az ezredforduló kitüntetett időpontja motiválta a London Múzeum *Collecting 2000* címmel indított projektjét. Itt a kiindulópont egy olyan közösségi – ún. *outreach* – munka volt, amely a múzeum gyűjteményének tudatos bővítését szolgálta. A begyűlt anyagból az együttműködés záróakkordjaként kiállítást rendeztek, katalógust készítettek. A projektet a lottóbevételekből a Millenniumi Fesztivál tette lehetővé.

A múzeum gyűjteményeinek egy korábbi átvizsgálása során kiderült, hogy London közismert, sokat emlegetett és büszkén dicséret kulturális, etnika színésége, városrészek szerinti vagy területi változatossága a meglévő múzeumi anyaggal nem lenne bemutatható. Ezért felhívással fordultak a város több mint 2200 kulturális szervezetéhez – klubokhoz, egyesületekhez, társaságokhoz –, hogy ajándékozzanak a múzeumnak valamit, ami saját meggyőződésük szerint csoportjukat kifejezi az ezredforduló idején. Hogy *mit* és *hogyan* kívánnak önmaguk kapcsán kifejezni, azt teljesen a partnerekre bízta. Az ajándék lehetett tárgy, kép, hang- vagy videofelvétel, nyomtatott vagy elektronikus dokumentum. A hangsúlyt mindazonáltal igyekeztek a tárgyra fordítani. Ezt szolgálta a projekthez készült és a szervezeteknek megküldött segédlet, amely szempontokat sorolt fel, hogy a tárgyak miért lehetnek érdekesek csoportjuk kifejezésére.

¹² „[K]önnyen lehet – írja –, hogy az új Citroën mélyreható változást jelent az autó mitológiájában” (Barthes 1983: 129). A „cápaautó” Lengyel Péter első novellája szerint (1958) a „géppé sűrűsödött haladás maga” (Lengyel 1979: 721). A Citroënt mint tökéletes tárgyat és mint mediatizált képet Daniel Orozco kortárs művész semmisítette meg átváltoztatott, felére redukált Citroën-szobrában. Ez paradox módon nem csak személyes változatát, individuális elsajátítását képezi a mitologikus tárgynak, de újabb fejezetet nyit mitikus életrajzában. A művet a Tate Modern Orozco életműtárlatán (2011) volt alkalmam megtekinteni, képét lásd például <http://bombsite.com/issues/98/articles/2862> (A letöltés dátuma: 2013. július 2.)

Egy tárgy „jelentés- és értéktulajdonítását” a következő hét kérdéssel határozták meg: Mire szolgál a tárgy (annak magyarázatául, hogy a csoport tevékenysége milyen jellegű)? Szimbolizál a tárgy valamit (hogy a csoport létének értelme – *raison d'être* – megmutatható legyen)? Ki használja a tárgyat (hogy meghatározzuk a csoport tagságát)? Kifejez a tárgy valamilyen hagyományt (egy szokás vagy rítus megbecsülésére vonatkozhat)? Milyen érzelmek tapadnak a tárgyhoz (hogy az emberek szükségleteit és vágyait felderítsük)? Megjelenése miatt tartják értékesnek a tárgyat (hogy esztétikai értékét vessük fel)? (Reynolds 2000: 9)¹³ A kitüntetett időpillanat – a finanszírozás lehetősége mellett – annyiból játszott szerepet, hogy ehhez lehetett kötni a csoportok, szervezetek épp aktuális állapotát. Nagyobb együttműködési készséget is reméltek a leendő partnerek részéről, mert bíztak abban, hogy a megszólított közösségek a ritka történeti pillanatban maguk is fontosnak fogják tartani önmaguk megörökítését London múzeumában. A tárgy – s jelen mondanóm szempontjából az – „egy tárgy” nem retrospektív kontextusban, hanem az időfolyamat mintegy kimerevített pillanatában lett a figyelem tárgya. A tárggyűjtést és a kiállítást ez az ezredfordulós felütés biztosan ösztönözte, de az „egy tárgy” itt nem történeti diskurzust hozott létre, hanem egy más gondolatbemenetbe illeszkedett. Értelmét és kontextusát nem az *időskála*, hanem a szociális *térkép* adta.

Összesen 200 szervezet élt az alkalommal, s a múzeum meglehetősen változatos közösségekkel működött együtt. A gyalogosok egylete, a futballklubok szurkolói közösségei, a londoni meleg férfiak kórusa, az előkelő City of London Club, a London Múzeum Baráti Köre vagy a patinás, 1707-ben alakult Society of Antiquaries, Heathrow védelmének egyesülete a repülőtér bővítése ellenében csak ízelítő a változatos listából. Volt többszáz ezer fős tagságot tömörítő társulás (Westminster illetve Southwark római katolikus érsekségei), vagy csak tucatnyi tagot számláló csoport. A legrégebbit 1274-ben alapították (Worshipful Company of Parish Clerks), s a legfiatalabbak még egy évtizede sem működtek. Az érdeklődés változatossága a szabadidős céloktól az egészség- és társadalomjobbító ambíciókon át a politikáig és a vallásig terjedt. A felajánlott új múzeumi anyag is színes, változatos. A skála a viszonylag értékes műalkotástól az olyan egyszerű, hétköznapi tárgyakig terjedt, mint egy teáskanna, egy ruhadarab, sapka, zászló, krikett ütő stb. Ajánlottak fel egyesületi jelvényeket és trikókat, az adott klub tevékenységéről szóló poszttert, brosúrát, könyvet, hanglemezt, videokazettát. Több szervezet önmaga legkifejezőbb eszközének honlapját tekintette, de voltak olyan meglepő kézműves tárgyak, mint egy dobozba illesztett háromdimenziós

¹³ A múzeumi korlátok ez esetben is érvényesültek: nem lehetett mérgező, élő anyagot, ételféléket ajándékozni, s gyakorlati okokból az ajándék lehetőleg nem haladhatta meg egy tv-készülék méretét.

városkép, amit egy városvédő egyesület ajándékozott, egy nagyméretű szarvasbogár modellje, amit egy kézműves gyerekcsoport készített a városi élővilág megvédése jegyében, vagy egy kovácsolt acél virágcsokor, amit pedig a hagyományos kovácsmesterséget ápoló társaság ajánlott fel.

A projekt vezetőjének véleménye szerint az együttműködő csoportok korlátozottsága miatt a *Collecting 2000* „nem hozta létre a nagy társadalom tökéletes mikrokozmoszát”, de visszaadja London változatosságát mint „emberek és szenvedélyek olvasztótégelyét” (Reynolds 2000: 8). A múzeum egy másik munkatársa úgy véli, az összegyűlt anyag „tömör, bár némileg bizarr szeletét adja London sokféleségének az idő egy adott pillanatában, és jól illeszkedik egy figyelemre méltó történeti narratívához, amely az egyesületi életet a nemzeti identitás alkotórészének tekinti” (Ross 2004: 40).¹⁴ A szerző szerint a *Collecting 2000* mindenekelőtt újabb bizonyítékot szolgáltatott a jelenkori múzeumi gyűjtés általános törvényét illetően, hogy, tudniillik, „a kortárs anyag megszerzése még érdekesebbé teszi a meglévő történeti tárgyakat”. Számára például azzal a tanulsággal (is) járt, hogy új színben tünteti föl a gyűjteményben lévő, a magánélet eseményeit megörökítő „unalmas” emléktárgyak, mementók, alkalmi csecse-beccsek értékét. Ezek ily módon nem csak az egyéni életút állomásai kifejezőiként értékelhetők, mint eddig, hiszen „egy nagyobb társadalmi képbe illeszkednek, miként a *Collecting 2000* is” (Ross 2004: 38).

A londoni városi múzeum projektjében a tárgyat a társadalom önszerveződésében a különböző társulások reprezentánsaként kezelték. Az anyagot is aszerint mutatták be és rendezték el a katalógusban, hogy az emberek milyen céllal csatlakoznak különféle csoportokhoz, szervezetekhez. Hét jellemző társulási típust különböztettek meg: összetartozás, kampány, hit, barátság, segítségnyújtás, tanulás, játék és szórakozás. Mindez az adományként kapott tárgyak (s egyéb dokumentumok) elsődleges múzeumi interpretációs keretét jelentette, ami az adományozók önértékelésén, saját magyarázatain nyugodott. Mondanivalóm szempontjából az itt követett tárgykezelés alapelve érdemel figyelmet. A csoportokhoz való tartozás vizsgálatához választott múzeumi módszer azt az elvet követte, hogy egy-egy tárgynak a társadalom egy-egy önszerveződő szegmensét feleltették meg. A tárgy itt nem korszakot, hanem közösséget képviselt. Továbbá, hittek az egyszerű, banális tárgy – egy egyesületi lógóval ellátott sapka, trikó, egy kabalafigura – muzeológiai mondanivalójában. Ennek köszönhető, hogy az anyag egészében alacsony az esztétizáló tárgyak aránya, a csoportot kifejező műalkotás eszközével a partnerek visszafogottan éltek.

¹⁴ Ez a narratíva, elsősorban a történész Peter Clark vonatkozó könyve, Nagy Britanniát az „egyesülők nemzetének” tekinti (Ross 2004: 38).

A *Collecting 2000* részben az etnikai kisebbségi csoportok felderítésére is vonatkozott, ezáltal kapcsolódott a mai múzeumi gyakorlat egyik jellemző irányához. Ez arra vonatkozik, hogy a múzeumok nyitnak a társadalom marginális csoportjait felé, igyekeznek őket a múzeumi tevékenység érdekeltségébe vonni. Londonban többek között különféle ázsiai és afrikai női szervezetek, ciprusi törökök, zsidók, az afrikai bakongók, idős indiai férfiak, koreaiak stb. közösségei jelentkeztek a felhívásra. Az önjellemzés egyik markáns eszközének bizonyult a hagyományra utaló tárgy vagy tevékenység kiemelése. Az *Adzodo Pan-African Dance Ensemble* álló, bőrrel borított (*isukenti*) dobot ajándékozott, amely vallomásuk szerint „a hagyományos afrikai tánc és zene változatosságát és gazdagságát közvetíti az európai közönségnek”. A szomáli művészeti és oktatási csoport egyszerű, házilag készített birkabőr sarut (*kabo jangery*) választott, hogy „a fiatal szomáliaiak emlékezzenek a hagyományra és kultúrára, amit másként nem láthatnának, s amit nem ismernek” (Reynolds 2000: 51, 19).

A magukkal hozott, vagy a múlt és tradíció miatt értékesnek tekintett tárgy a migránsok, menekültek múzeumi „befogadásának” is az egyik jellemző eszköze. Változatos, gondolatébresztő sorozatot láthatunk belőlük például a párizsi francia bevándorlási központ állandó kiállításán. Ezek lehetnek a legszemélyesebb emlékek hordozói, az idegenben támaszt jelentő vallásgyakorlat valamely „szent” tárgya, vagy olyasmi, ami idővel a tömeg- és fogyasztói kultúrába is átkerül, beépül, s ott etnikai eredetű tárgyként – ez az eredet nem mindig tudott – gazdagítja az „integráló” kultúrát.¹⁵

A párizsi migrációs központ kiállításán is feltűnik egy más típusú tárgy, ami ma már a migráció múzeumi bemutatásának szinte állandó kellékévé vált, nevezetesen: az utazótáska. Ez jellegzetes mai formájában olyan nagyméretű, kockás műanyagtáska, ami Magyarországon a rendszerváltás idejében vált ismertté a „lengyel piacokon”, vagy a kínai ruhaárusoknál. Mint reprezentációs eszköz, nagy karrierre tett szert: rendszerint feltűnik az úton lévők, a társadalom peremén lábát megvetni akaró utazók–árusok, alkalmi munkavállalók ábrázolásakor.

A párizsi kiállítás is kihasználja a „migránsszatyor” szimbolikus jelentését, de itt ez a sztereotípa ironikussá is válik két kortárs művészeti alkotás jóvoltából. Thomas Mailaender hat képből álló, *Gépkecsi-katedrálisok* című fotósorozatán, valamint a kameruni születésű művész, Barthélémy Togo öt méter magas, a bevándorló szállásokra utaló installációján. Az utóbbi hat egymás fölé rakott monstre emeletes ágy és negyven táska kompozíciója – *Lefelé kapaszkodás (Climbing Down)* címmel (Guide 2007: 110–111, 131; Lafont-Couturier 2007: 43, 46–

¹⁵ A példákat lásd a www.histoire-immigration.fr oldalon, illetve a kiállítás katalógusában (Guide 2007).

47).¹⁶ A migránsok és egy tárgy(típus) szimbolikus összeolvadását a műalkotások jelentősen felerősítik. Még a jelen esetben is, ahol a műalkotásokkal éppen „a valóság esztétizálásának csapdáját” kívánják elkerülni (Lafont-Couturier 2007: 44). Másként fogalmazva: a köznapi tárgy, egyszerű használati eszköz szimbolikussá alakulását a művészet teljesíti be. Ez az általánosság – közhelyszerűvé? – válás az a kihívással állítja szembe a társadalmi múzeumokat, hogy az ilyen erős reprezentációs, ikonikus jelek mellett hogyan lehetséges a migrációt a muzeológia tárgyává tenni. Másként: milyen valóságos tárgyakkal, s nem szimbólumokkal lehet megörökíteni?¹⁷

Az egy tárgy és közösség reprezentációs – képviselési és megjelenítő – kapcsolat a múzeumi gyakorlatban a nemzeti kultúrák szintjén is felmerül, illetve felvethető. A hétköznapi nyelvhasználatban gyakran követjük ezt, amikor *a német* autóról, *a francia* divatról, *a belga* sörről stb. beszélünk. Ezt a gondolatot vette alapul a bécsi néprajzi múzeum 2004-ben. Az Európai Unió bővítésekor egy olyan kamara-kiállítást szerveztek, amely a tíz csatlakozó új tagországot jellemzőnek tekintett tárgyak segítségével idézte meg. Ehhez minden országból a partner néprajzi múzeumtól egy olyan mai tárgyat kértek, amit „tipikusnak” lehet tekinteni az adott országra nézve, s amit a bécsi múzeum a kiállítás után saját gyűjteményének gyarapítására használhatott. Az így kapott „tipikus” kortárs tárgyakat a kiállításon kiegészítették saját régi néprajzi tárgyaikkal, amelyek eredetileg is az adott ország – vagy valamely területének – jellemzőjeként kerültek a múzeumba. Ezzel történetileg érzékeltették a tárgyi kultúra egyes elemeinek jelképpé válását.

Mint a csillagok az unió zászlaján, úgy az egyedi tárgyak voltak hivatva reprezentálni egy-egy országot a megnagyobbodott Európai Unióban. Az egy tárgy egy állam (nemzet, kultúra) felettébb leegyszerűsítő képzete nem az ilyen felfogást megalapozó régi kultúrafelfogás rehabilitációját jelentette, hanem a tárgyak szimbolizációjának és szimbolikus használatának „nemzeti léptékét” hangsúlyozta. Míg az uniós zászlón az egyforma csillagok a politikai egyenrangúságot, az azonos státust fejezik ki, a kiállítás a belső tagoltságot, sokszínűséget vette alapul, s ezzel reagált arra, hogy az európai integráció a kultúrában a tagországok számára a közös vonások hangsúlyozása mellett a nemzeti jegyek védelme és megőrzése

¹⁶ Togo munkájának egy újabb változata Saint Étienne modern művészeti múzeumának tulajdonosa, ez szerepelt a Kiasma (Helsinki) *ARS 11* című, 2011-ben megrendezett kortárs afrikai művészet bemutató kiállításán.

¹⁷ Vö. Poehls 2011: 339 sk. A szöveg más címmel hozzáférhető a European Cultural Foundation honlapján is: <http://www.ecflabs.org/narratives> (Kaiser – Krankenhaus – Poehls 2012: 198–208). Ironikus megfogalmazásuk szerint koffer nélkül nincs migrációs kiállítás (Kaiser – Krankenhaus – Poehls 2012: 198) – igazolta ezt a Néprajzi Múzeum *A Másik* című kiállítása (2007–2008) is. Göteborgban a Világkultúra Múzeumában a globális mobilitásnak – utazásnak, migrációnak – szentelt nagyszabású, *Destination X* című 2010–2012-es kiállításon gömb alakú installációt építettek bőrdökből, utazótáskákból, hátizsákokból.

kiemelkedően fontosnak számít. A kiállítás címe, *15 + 10: európai identitások* legalább annyira utalt az egyes országok (kultúrák) eredendően európai mivoltára, mint az (elérendő? vágyott? valóságos?) európai identitás pluralisztikus jellegére.

Az együttműködésben résztvevő intézmények irányultságának megfelelően a nemzeti kulturális egyediségek és különbségek felvillantására hivatott tárgyak túlnyomórészt a „tradíció” körébe vágtak, azaz a hagyományos paraszti–népi vagy kézműves kultúrára utaltak. A kiállítás elsődleges üzenete volt, hogy megmutassa: *e*z sajátos forrásanyaga a(z európai) kulturális identitásnak, ami tárgyilag szembe-tűnően különbözik a mindennapi fogyasztási javaktól, vagy a műalkotásoktól. A többség oly módon azonosult a felhívással, hogy a kiválasztott tárgyat az egyes országokra általánosan jellemzőnek tartotta. Észet kötött kesztyű, máltai csipke, cseh húsvéti tojás, a „szlovén Akropoliszként” interpretált szlovén szénatároló, krakkói betlehemes jászol, szlovák háromlyukú furulya, litván kovácsolt vaske-reszt és lett csűr, illetve tölgyfa képviselték az egyes országok, nemzetek népi kultúrából, az agrár múltból vett jelképeit. A kapcsolódó szövegek az általános ismertségüket, népszerűségüket, tömeges elterjedtségüket hangsúlyozták, kétség nélkül állították, hogy e tárgyak általánosan elfogadott nemzeti jelképek.

Óvatosabb volt a Magyarországot és a Ciprust bemutató partnerek tárgyválasztása. Náluk a tárgyak, illetve a kapcsolódó magyarázatok ennek a gondolatnak a határait is jelezték. A helyi, a *ciprusi* kidomborító jegyekben – tenger, térkép, antik vagy török nőfigura, déligyümölcs – tobzódó édességes dobozok kapcsán a szövegben megjegyezték, hogy ezeket a külföldi turisták vásárolják, a helyiek ritkán élnek velük. Ennek kapcsán az is felmerülhet – a kötetben ennek nincs nyoma –, hogy a szlovén faszerkezetű szénatárolót mintázó famunkák, amelyek a ljubljana-i piactér egyik emléktárgyboltjából származtak, vajon milyen vásárlóközönység igényeit elégítik ki (Österreichisches Museum für Volkskunde Hrsg. 2004: 89 – ciprusi szöveg, 65 – szlovén). A magyar példa jobb híján a tokaji aszú volt, mert mint a szövegben olvasható „[o]lyan tárgy, amellyel minden magyar ember azonosulni tudna, amelyről úgy gondolnánk, hogy a mai Magyarországot kifejezi, tulajdonképpen nincs” (Österreichisches Museum für Volkskunde Hrsg. 2004: 79). A kiállított példány egy palack szuvenir boltból származó 6 puttonyos tokaji aszú volt fa dobozban, nemzetiszínű szalaggal átkötve, ám ehhez egy szívószálas kólás pohár, egy Kati feliratú bögre és egy söröspohár tartozott. Az utóbbiak jelezték, hogy a tokaji aszú nem a mindennapi kultúránk része. Rendszerint olyan ajándék, amit külföldieknek vagy különleges családi eseményre vásárolunk, viszont hétköznap például kólát iszunk, borivóból sörivők lettünk, s tárgyaink vagy

a globális fogyasztási kultúrából kerülnek ki, vagy személyességet, intimitást fejeznek ki.¹⁸

Kétségtelen, a magyar megoldás valamelyest megkerülte az egy tárgy kiválasztásra szóló felkérést. A szuvenírré „öltöztetett” borosüveg ugyan eleget tett ennek, a tokaji aszú mint nemzeti szimbólum kontextuális jelentését azonban újabb tárgyak pontosították. De lehetséges – így utólag – másként is magyarázni az eljárást. A négy tárgy *egyét* is alkot, *assemblage*, s bár az összeállítás és az installáció módja muzeológusok és nem művészek keze munkája volt, kortárs művészeti alkotásnak is tekinthető. Az etnográfiai konceptualizmus példája.¹⁹ Annál is inkább, mert a néprajzi tárgy és a művészi jellegű műtárgy közötti határok a többi esetben is meglazultak, elmosódtak. A résztvevők előnyben részesítették a néprajzi tárgyak bevett művészi áttételeit. Úgy tűnik, ez a szimbólummá válás, illetve a szimbólumként való használat elengedhetetlen feltétele és egyben következménye. Az észt, litván, cseh és lett „népművészeti tárgy” névvel jegyzett jó nevű alkotók munkája volt; az utóbbi esetben a lett magtárat a textilművész Rita Blumberga len faliszőnyege jelenítette meg, kisebb méretben a 20 latos dekoratív papírpénz, s szintén bankjegyen, illetve művészi fotográfián mutatták meg a férfias erőt, szépséget, állhatatosságot kifejező nemzeti szimbólumot, a tölgyfát. S bár a máltai csipke, a krakkói betlehemes és a szlovák furulya alkotóját az adományozó intézmények nem tüntették fel, ezek is már a közkultúrába átkerült „népi” tárgyak voltak. A hagyományos furulyát eleve mint színpadi hangszert szerepeltették, de az 1994-ben készült – kétségtelenül „élő hagyományt” képviselő – krakkói *szopka* kapcsán is azt írták, hogy a mai betlehemes jászlak „kisméretű, különleges művészeti alkotások” (Österreichisches Museum für Volkskunde Hrsg. 2004: 49, szöveg: Jadwiga Migdal).

Összességében a 15 + 10 kiállítás „egy tárgyai” esztétizáltak, a műfajt tekintve a „tárgyválasztók” iparművészeti, vagy népi iparművészeti alkotásokat részesítettek előnyben, esetleg kimondatlanul maguk is kísérletező kortárs művészként léptek fel. A tárgy és a társadalmi kategóriák megfeleltetése itt más megoldást képviselt, mint a London Múzeum idézett vállalkozásában. Feltételezhetően azért, mert a „típusosság” itt absztraktabb síkon kellett értelmezni, mint ott. Az általánosítás és reprezentativitás jegyében választott egy tárgy ily módon nem a köznapi használat kifejezője. Ha mégis ahhoz tartozik, mint a szuvenír, viszonyt fejez ki, nem pusztán társadalmi entitást.

¹⁸ Magyarországot a Néprajzi Múzeum képviselte, a közreadott szöveg Lackner Mónika munkája. Málta és Ciprus esetében nem múzeumok, hanem egyetemi kutatók működtek közre.

¹⁹ A metodológiai értelmű és célú fogalmat a konceptuális művészet, a konceptualizmus alapján Nikolai Ssorin-Chaikov alkotta; egyaránt vonatkozik a konceptuális művészetként végzett etnográfia-ra és az etnográfia művészi és esztétikai kísérleteire. Lásd a témának szentelt kutatói fórum tájékoztatóját, The Courtauld Institute of Art, London, 2012 tavasz (<http://www.courtauld.ac.uk>).

A bécsi kiállítás a nemzeti kultúrák szimbolikus jellemzőin keresztül az európai identitást vizsgálta. Hasonló, de a választható tárgyak alapján nyitottabb kérdést vetett fel az ICOM európai nemzetközi bizottsága és a Brüsszelben működő Európa Múzeuma. Hogyan fejeződik ki – hogyan fejezhető ki – Európa a múzeumi műtárgyakkal? Arra kérték az európai múzeumokat, hogy válasszanak ki gyűjteményükből egy tárgyat, amely „releváns Európa sokféleségének, nemzetek feletti viszonyainak, közös tapasztalatainak és jövőbeli perspektíváinak megértése szempontjából” (ICOM Europe 2010: 4). Itt tehát kifejezetten a tárgy és az „európaiság” kapcsolódását keresték. Más európai kulturális, múzeumi projektekhez hasonlóan itt is a pluralizmusra alapoztak. Bármilyen múzeumtípus részt vehetett az együttműködésben, nem volt megkötve, hogy milyen műtárgyat válasszanak ki és az sem, hogy a műtárgyakat az európaiság szempontjából hogyan értékelik. A több mint száztíz beérkezett javaslatból egy 49 darabos válogatás készült, egy kollektív képes kiadvány, amely egyedi tárgyakkal interpretálja az európai történelmet, kultúrát és a közösség jegyeit. Sok múzeum egyszerűen csak leírt egy-egy tárgyat, európai jellegét pusztán abban látta, hogy onnét való. A kötet azokat a javaslatokat részesítette előnyben, amelyeknél az európai dimenzió nyilvánvaló volt és azt jól meg is indokolták. Ezzel igyekeztek az európaiságot többnek tekinteni, mint „helyi egyediségek és regionális jellemzők” összességének (ICOM Europe 2010: 4).

Ebben a kis kiadványban az egyedi tárgyak által elmondott – elmondható – konkrét történetek szövedéke mutatja meg az európai történelem és összetartozás közös pontjait, párhuzamos mozgásait. Az „egy tárgy” itt valóban bármi lehetett, a magyar koronázási palásttól egy orosz szemetes kukáig, a Máltán kiásott késő-kőkori temetkezési figuráktól egy portugál kortárs művész, Fernando José Pereira installációjáig. Mindennapi tárgyak épp úgy szerepelnek, mint ritkaságok.

Ezúttal ez az összeállítás ugyancsak az értelmezési keret miatt érdekes. Az egyedi műtárgyak új diskurzusba kerültek, amely még a nemzetállamnál, a nemzeti kultúránál is nagyobb s elvontabb szintre vonatkozik. A kiadványban szereplő tárgyak együtt, tehát egymás kiegészítéseként, s egymás viszonyában fejezik ki azt a többletet, amit az európaiság eszméje hordoz. Ez mindenképpen az azonosság, párhuzamosság és a pluralizmus, sokszínűség, komplementaritás keveréke. A kiválasztott múzeumi tárgyak többféle jelentésük mellett, *ezt* is hordozzák, s éppen ezért nem válnak túláltalánosított – üres – európai szimbólumokká. Jól példázza ezt a válogatásban szereplő négy mindennapi tárgy, amelyek egyúttal beilleszthetők a korjelző tárgyak közé, de épp úgy tarthatók kifejezőnek a különböző nagy társadalmi kategóriák szerint is.

Értelmezésüket leegyszerűsítve, ezúttal csak egy-egy momentumot emelek ki. A Novoszibirszkából a genfi néprajzi múzeumba került szemetesvödör a „szovjet kor” köznapi tárgya; a szlovén fém éthordó a „klasszikus nagyipar”

terméke, nevezetes egykori „szlovén, jugoszláv iparcikk”, ami a határokon túl is elterjedt; a dán Women’s Museumtól kapott 1976-ból, illetve 1986-ból származó fogamzásgátló tabletták a „női egyenjogúság”, a születésszabályozás és a vállalt anyaság mai európai lehetőségének kivívását fejezik ki; Alvar Aalto 1933-as, Milánóban, Londonban is kiállított, az acél szilárdságát és hajlékonyságát leképző favázás fotelje a „modern dizájn” és az „északi” (Nordic) tárgykultúra emblematikus – ma már képként a tudatunkba vésődött – tárgya (ICOM Europe 2010: 64–71).²⁰ Mindezek mellett és ezek révén a tárgyak helyi kötöttségük fölé emelkednek – az adott diskurzus szerint *Európa* jellemzésére szolgálnak.

Egy tárgy mint a személyiség, az egyéniség manifesztációja

Az „egy tárgy” idézett példái makroszintekre vonatkoznak: a nagy történelem, a társadalom nagy kategóriái szerint értelmezték őket. Ezekre került a hangsúly, miközben – mint az imént láthattuk – a tárgy magyarázatának más lehetőségeit is magába foglalják. A „nagy” léptéknek ellenpólusát képviselik azok a felfogások, amelyek az egyén, a szubjektum felől közelítenek, a tárgyat *ebből* a nézőpontból „beszéltetik el”. A „kicsi” léptéke a múzeumi tárgykezelésben egy tárgy mondhatni igazi, valódi egyediségének kiaknázására biztosít kedvező lehetőséget.

A személyesség „ősidők” óta a múzeum tárgya. Az eredendő minta az ereklye, a szent testi maradványának, vagy saját használatú tárgyának – legyen az akár csak egy töredék –, tisztelete (vö. Geisbusch 2012). A múzeumban az, amikor bizonyos tárgyakat azért őriznek meg, mert egy meghatározott személy tárgyai, amikor egy kiállítás értelme abban áll, hogy *valakinek* valamely tárgyat, fennmaradt személyes holmiját tárják a nyilvánosság elé. A *valaki* jellemzően neves személyiség, vagy egy adott hely szülötte, aki a helyi társadalomból kiemelkedett képességei, vagy valamilyen tette, alkotása révén.

Az ICOM Europe kiadványa számos ilyen, erre a viszonyra jellemző relikviát tartalmaz. A magyar példáknál maradván itt olyan személyes ereklyék szerepelnek, amelyek a tágas magyarázati kerettől függetlenül is túllépnek a szűken vett hely érvényességén, de egyben egy-egy individuum legszemélyesebb kötődését is hordozzák. Beethovennek az 1817-ben a londoni zongorakészítő Thomas Broadwoodtól kapott zongorája, amit Liszt Ferenc adományaként a Magyar Nemzeti Múzeum őriz, a magyar komponista-zongoraművész személyiségéről is vall. Liszt

²⁰ A tárgymagyarázatok általam kiemelt elemei a tárgyakat kísérő szövegekből származnak, ha nem is minden esetben szó szerinti átvételként. A kiadvány kapcsán az európaiság további elemzéséhez és kritikájához, erre a kiadványra vonatkozóan is, lásd Krankenhagen 2012; általánosabban Kaiser–Krankenhagen – Poehls 2012: 95–137.

a már általa is ereklyeként kapott és tisztelt zongorát hazafias meggyőződésből ajánlotta fel a Nemzeti Múzeumnak. Széchenyi István útlevele 1853-as nyugat-európai utazásának nyomvonalát tanúsítja, s miután ezt az utazást az utókor „történelmi” jelentőségűnek tartja, az útlevél is különbözik ezernyi kortársától. S végül, Babits Mihály roncs írógépe joggal szerepel a kiadvány *Háború* című részében, hiszen az író legendás, Budapest ostromakor elpusztul könyvtárának megmaradt tartozéka, ugyanakkor az írógép, ez a verseiben gyakran idézett tárgy az író önkifejezésének is legszemélyesebb eszköze. Ha pedig arra gondolunk, hogy Babits egyéniségének *par excellence* foglalatja könyvtára volt, az abból megmaradt rész ismét csak a személyesség hangsúlyos vonásait hordozza.²¹

Ez a három, hírességektől származó történelmi relikvia a személyiség kifejeződésének modellértékű példája. Elválaszthatatlanok tulajdonosuktól. Az ilyen tárgyak személyhez kötöttsége által erősödik meg, hogy meghatározott eseményekben vettek részt, s mint ilyenek tanúsítják tulajdonosuk egyéniségét. Az ottlét, a részvétel valamilyen eseményben, történésben a tárgyakat ritkaságértékkel ruházza fel, ily módon bizonyítékai a végbement eseménynek, történésnek. A tárgyak ilyen bizonyítékjellege erősen közelít ahhoz a pólushoz, amikor egy tárgyat korszakjelzőnek tekintünk. *A XX. század ujji lenyomata* című kötetben ezt a mechanizmust példázzák a holocaustot, a kirekesztettséget idéző sárga csillagok Fellegi Ádámtól, vagy ellenkező előjellel Papp László olimpiai aranyérméi, de akár Eszenyi Enikő vele egyidős – születésekor szülei által vásárolt – televíziókészüléke is. A tárgyhoz tapadó *emlék* teszi a személyiség hű kifejezőjévé Korniss Péter 1971-ben Széken Balogh Márton lakodalmán kapott kalapját, amely – mint írja – „most is ott áll a nappali szobámban, a könyvespolc közepén, mint egyik legfontosabb kötődésem emléke”.²²

A múzeumok ma is gyűjtenek ereklyéket, vagy másként nézve a dolgot: a mai életet is „ereklyésítik”. A kortárs tárgybőség befogadásának egyik módja a ritásképzés. A fő szólam az ismert személyekhez kötődik, de a névtelenek is gazdagíthatják a múzeumokat „relikviákkal” – ha valamely ritka esemény, rendszerint tragédia vagy katasztrófa elszenvedői voltak.

Medgyessy Péter miniszterelnök tolla, Demszky Gábor főpolgármester öltönye, Marton Zoltán devecseri lakos szemüvege vagy órája egyaránt részesei voltak egy egyszeri eseménynek. Jobbára, ezért váltak múzeumi műtárggyá. Az első és a harmadik esetben ez elengedhetetlen volt, a főpolgármesternél csak

²¹ ICOM Europe 2010: 32–33 – zongora, 88–89 – írógép, 106–107 – útlevél. A kiadvány szövege nem utal arra, hogy a hallását már teljesen elvesztette Beethoven nem hallotta a zongora hangját; emlékezések szerint úgy tekintett rá, mint oltárra, amire „a szellem legszebb ajándékait helyezi el”, vö. Mobbs – Latcham 1992.

²² Gerő szerk. 2001: 54 – sárga csillag, 150 – aranyérem, „pályafutásom három legkedvesebb emléke”, 47 – televízió, 111 – kalap.

mellékes. Itt a közel húsz éve a főváros élén álló politikus egy jellegzetes, jeles alkalmalmmal hordott ruhadarabjának megszerzése volt a fő cél. Ő választotta ki a 2008. március 15-én viselt öltönyét, amiben „beszédmondás közben tojással megdobálták a tüntetők”. Ez kétségtelen „alkalom” volt, évfordulós állami–nemzeti ünnep, amit megzavartak, de aligha fordult meg rajta a történelem kereke.²³

A volt miniszterelnök Waterman Paris, rézberakásos, 23 karátos aranygyűrűvel díszített sötétkék kerámatollát 2003 májusában ajándékozta a Magyar Nemzeti Múzeumnak, amely ceremoniális keretek között vette át és állította ki a nagyközönség számára. A toll nem ritkasága, a dizájn magas minősége, luxustermék-mivolta miatt érdekes elsősorban, jóllehet emiatt is a kor egyik jellegzetessége, minden további nélkül lehetne korunkra épp különlegessége révén jellemző műtárgy. Párदारabja, a külügyminiszter tolla az ajándékozást követően jótékony-sági árverésen kelt el 3,8 millió forintért. Nem is pusztán azáltal lett a toll múzeumi tárgy, hogy a miniszterelnök adományozta, hanem azért, mert *ezzel* írta alá Athénban Magyarország uniós csatlakozási szerződését. Így e tényezők együttese miatt lett belőle „történelmi jelentőségű tárgy”, ereklye. Méltó arra, hogy „a Magyar Nemzeti Múzeum több jeles magyar államférfi írószerszámát őrző gyűjteményébe kerüljön], Deák Ferenc, Kossuth Lajos és Antall József tolla mellé.”²⁴

A vörösiszappal elszennyeződött szemüveg, óra, néhány személyes irat és fénykép egy család drámáján keresztül vall a századelő legnagyobb magyarországi ipari–természeti katasztrófájáról. Veszprémben 2010 decemberében a *Segélykiál(lí)tások* című bemutatón a katasztrófa személyesen átélt traumáját és tanúságát közvetítették, az *Etnomobil 2.0* mozgó kiállításon *menekített tárgyként* az emberi mobilitás egyik szélső – ám ma korántsem ritka – formáját, a menekülés pillanatát idézték meg.²⁵ Megrongálódott szemüveg, elszennyesedett iratok, törött hanglez restaurátorok idegenkedése ellenére nem ritka „vendége” a néprajzi vagy helytörténeti múzeumi gyűjteményeknek; rendszerint családtörténeti dokumentumként kerülnek múzeumba, nem a *nagy* történelem bizonyítékaiként.

²³ Az adományt Megyesi Gusztáv csipős glosszában – „Demszky kalapja – Élet” – kommentálta az *Élet és Irodalom*ban (52. évf. 2008/38.); az idézet innét származik. A provokáció, a „húsz idióta” ellenére „a Petőfi-szobornál – írja – Demszky mégse a piski csatát vívja.” Válaszul Bodó Sándor főigazgató jelezte, hogy a szellemes glossza írója félreérti a múzeumok munkáját, amelyek kötelessége a jelenkor dokumentálása is az utókor számára. „A Budapesti Történeti Múzeum gyűjti a főváros jellemző tárgyi és dokumentumértékű emlékeit is, amelyek jellemzik azt a kort, amiben élünk”. Utalt rá, hogy a főpolgármester öltözetét az utókor fogja értékelni, bemutatása még nem időszerű (*Élet és Irodalom*, 52. évf. 2008/39). Az „össze nem tartozó dolgok [...] – érvel Voigt Vilmos – a történelmet giccsesen individualizálják” (Voigt 2005: 376).

²⁴ Idézet az ünnepegről tudósító egyik sajtóhírből, <http://belfold.ma.hu/tart/rcikk/a/0/41122/>. Az árverést a Polgár Galéria bonyolította, <http://www.origo.hu/nagyvilag/2003052038millio.html> (A letöltés dátuma: 2013. július 7.)

²⁵ Vö. <http://www.etnomobil.hu/tartalom/2-menekueles> (A letöltés dátuma: 2013. július 7.)

Ha valamely drámai esemény emléknymai, s ekképpen gyűjtik be őket, átértékelődnek, akár ereklyévé is vál(hat)nak tulajdonosuk nyilvánosság előtti ismeretlensége ellenére is – akár napjainkban. Az ilyen személyes emléknymok, ereklyék valóban egyediek, ám minél inkább egy politikai vagy közéleti státushoz kötődnek, annál kevésbé szólnak a hús-vér emberről. Igaz, bármely pozíciót betölteni, nos ez, messzemenően a személyiség kérdése is.

A mai köznapi tárgyak zöme tömegtermelésből származik, mint tárgyak készek, adottak, használatuk során válnak személyessé. Hogyan élünk anyagi javainkkal, milyen életrajzi motívumok tapadnak egyes tárgyainkhoz? Ennek kapcsán egy jellemző változást is érzékeltetni lehet: a múzeumban a prominens személyiségek helyett inkább az utca embere kerül reflektorfénybe. A hírességek, ismert emberek nem vesztik el nimbuszukat, reprezentációs súlyukat, de ebben az összefüggésben a történelem névtelenjei – mondhatni – végre szóhoz jutnak. Idézünk ismét egy ezredfordulós külföldi példát!

Koppenhágában a Nemzeti Múzeum állandó kiállításának a *Dánok 2000* című utolsó része azzal foglalkozik, hogy mit jelent Dánia társadalmi, kulturális értelemben a mindennapi élet szintjén. Itt az életrajzi módszert érvényesítve tablót készítettek individuumok önmagukról adott ábrázolásaiából. Az egyik példa egy taxisofőr ingje és nyakkendője, viselőjét ábrázoló, saját maga által választott fényképével. Banális, köznapi tárgyakról van szó, amelyek jelentőségét a taxisofőr, Milun életében játszott szerepük adja. „Ezek a darabok számára nemcsak egyszerűen ruhák voltak. Véleménye szerint jugoszláv származása miatt az egyenruha alapvető fontosságú volt mindennapi munkavégzése során, mivel bizalmat ébresztett utasaiban” (Christensen et al. 2004: 96). Az eset annak is jó példája, hogy egy külföldről bevándorolt individuum nem okvetlenül származási országának valamely tárgyával – például „örökségére” utaló jellel – azonosítja magát, amikor szabadon választhat az életét befolyásoló tárgyak közül.

A példában a választott tárgy jelentése abból az intencióból származik, ami a használatot megszabja. Az öltözködés és a divat kézenfekvő esete a tudatosan alakított tárgyhasználatnak. Itt ez csak annyiban érdekes, hogy jelzi a tárgyak megszemélyesítésének és a tárgyakban való személyes önkifejezésnek egyik leglátványosabb területét. Bővebben nem tárgyalom, mert az „egy tárgy” episztemológiája helyett ebben inkább a tárgytársítás, a kompozíció és a belőle kirajzoló *style* játszik szerepet.

Jellemző keresztmetszetet adott ebből a Simonovics Ildikó által útjára bocsátott Street Fashion Múzeum online adatgyűjtő projekt *Utcai divat egykor és ma* című 2012-es tárlata. Egy adott időpontban viselt öltözet a személyesség látványos tükre. A kompozíción belül s azt szervező módon hangsúlyos lehet egy-egy viseletdarab. A kiállítási anyag kapcsán ezt a kurátor kommentárjai fogalmazták meg, s nem az interaktív projekt önmagukat dokumentáló résztvevői. (Ebben az

irányban célszerű is lenne bővíteni az adatfelvételt.) A trencskó például – írja a rendező – „viselőjének mindig egyfajta titokzatos eleganciát kölcsönös”; vagy a laza farmer „életérzést sugároz” – igaz, csak ha eredeti módon hordják, mondjuk ezüst cipővel, mint a Tűzraktérben 2010. július 23-án önmagát dokumentáló fiatalember (Simonovics 2012: 69, 87). „Az eredeti mód” az egyéniség manifesztációja, a személyes jelentés azonban inkább a két ruhadarab *összekapcsolásából* ered, mint a két „egy tárgyból”, bár a New York-ból származó ezüstpipő és a Zaramárkájú farmer sem valószínű, hogy a tulajdonos szubjektív tárgyhierarchiájának ugyanazon a polcán kapott helyett.

Egy-egy viseletdarab, vagy öltözékhez tartozó tárgy szubjektív felértékelődésére a Néprajzi Múzeumban rendezett *Kortárs ruha-tér-kép* című kiállítás is mutatott példát. A kortárs öltözködéshez az egyenruha fogalma alapján közelítő kiállítás a formalitás ízig-vérig személyes interpretációját mutatta meg egy gördeszka fiatalember öltözete, egy zenei szubkultúra követője, vagy „Dani sportcipői” esetében (Fejős – Frazon szerk. 2007b 53–59, 70–74).

A tárgy individualizációja általános emberi eljárás, nem más, mint maga a használat. Ebben a tárgyat övező érzelmek kifejezése, történetek, emlékek megfogalmazása hozzátartozik a dolgokkal való aktív cselekedeteinkhez és a dolgok velünk való cselekedeteihez. A személyes tárgymagyarázatok, tárgyemlékek gazdag tárházát vonultatta fel a Néprajzi Múzeum *műanyag* című kiállítása. A közönségtől kapott hétköznapi műanyagtárgyak főként a tárgyak felhalmozódásának, újrahasznosításának szentelt részben jutottak szerephez, s a perszonifikált tárgyéletrajzok önálló kötetben – alternatív, *személyes* műanyagtörténetként – is megjelentek (Fejős – Frazon szerk. 2006).

A pápai Képfestő Múzeum farmernek szentelt 2007-es kiállítása szintén támaszkodott személyes emlékekre, a tárgyhasználat egyéni vonatkozásaira, mint például egy kultusztárgy, a népszerű rock-zenész Karácsony János fellépő farmerkabátjának – újabb erekye a Nemzeti Múzeumból – szerepeltetésével. Egészében azonban a farmert tárgytypusként kezelte, s inkább külső, leíró szempontrendszert követett, így rajzolta meg egy Magyarországon is érvényes *Leitobjekt* tárgytörténetét, magyar jelentését. Más keretek között Hammer Ferenc tett kísérletet arra, hogy az általa gyűjtött „első farmerem” történetekből a farmer szocializmus kori életrajzát megírja. Ez a történet kollektív személyes tapasztalatként rajzolódt ki, mert a szerző az „egy tárgyat” mint emléket, mint az egyéni élettörténet részét fogta fel.²⁶ Ez olyan szempont, ami a „hozzon egy tárgyat” manapság közkedvelt múzeumi felhívásokat is motiválja, hogy, tudniillik, a tárgy kapcsán megfogalmazott emlék, vallomás a tárgyat is felruhazza a személyiség jegyeivel, s

²⁶ Méri 2007: 37. A pápai kiállítás új installációval 2008-ban a Néprajzi Múzeumban és a Móra Ferenc Múzeum volt látható. Vö. Hammer 2008, magyar változata: Hammer 2013: 15–28.

ezáltal kiemeli azt az „anyagi kultúra” személytelenségéből, differenciátlan masszájából. Ez része annak a törekvésnek, hogy a mai társadalommal foglalkozó mai (etnográfiai) múzeum elmozdulhasson a „hagyományos kurátor-vezette, tárgyközpontú interpretációtól [...] az embereket a központba állító megközelítéshez” (Rhys 2011: 88).²⁷

A fogyasztói kultúra tömeg- és célirányos termékeinek fő sodra mellett a kortárs életvilág különböző szektoraiban az anyagi kultúra más zsánerű területei fedezhetők fel. Ez a tárgyi világ szerteágazó, eredetét, funkcióját, jellegét tekintve különböző csoportokba osztható, amiket át- meg átszönek az érték- és ízlésnyilvánítások jellegzetes kortárs diskurzusai. Ezúttal az „egy tárgy” muzeográfiaját vizsgálva csak a személyesség azon aspektusára térek ki, ami az aktív alkotótevékenység következménye. De a tárgynak a kreativitásból származó személyessége is szélesebb kört jelent, mint ennek az írásnak a szűkebb témája.

Az alkotás, önkifejezés, önmegvalósítás, a nagy struktúrákkal szembeni ellenállás az intézményesült művészet határterületeitől – *outsider art*, *informal art* – a mai népművészetten át – jelentsen az bármit – a kézművesség, a köznépi – *vernacular* – tárgykészítés és -alakítás széles terepéig terjed. Ide tartozik a házi ügyeskedés, fúrás-faragás, barkácsolás, a kézimunka, horgolás-kötés, hímzés, a saját igényeket kielégítő hasznáلتcikk-újrahasznosítás. Ezek ugyanakkor lehetnek formalizáltabb, például klubokban, szabadidős programok keretében űzött hobby tevékenységek, de képzőművészek által átvett és újraértelmezett alkotó módszerek is. Mindennek más, itt nem tárgyalható összefüggései is vannak.

Ezúttal egy kérdést teszünk fel: az ebből a tárgykonglomerátumból választott „egy tárgy” reprezentációs használata teremt-e valami más diskurzust, mint az előbbiek? Már most jelzem, hogy az itt szóba jövő kísérletek „egy tárgyai” inkább hasonló egyedek társulásában jelennek meg, mint kiemelt, egyként kezelt példányokban. Termékeny viszonyítási pontot jelent Vladimir Arkhipov, orosz képzőművész radikális nézete, aki a házilag előállított tárgyakból nagy gyűjteményt hozott létre. Az ő figyelmét a mindennemű tudatos művészi ambíció nélkül házilag előállított tárgyak keltették fel, amelyek alkotója kívül van a művészeti szcénán. Nemcsak kívül van ezen a körön, de munkáját sem kíséri tudatos esztétikai értékelés. Tíz alumíniumvillából, ventilátor talpból és alumíniumhuzalból összeállított tévé-antenna, üres ajakrúzs-dobozkába erősített kréta, ásványvizes palackba szerelt cérnatartó, két sorban, szívószálra húzott spulnikkal, hanglemezről hajlított virágtartó mind a tárgyat megalkotó személy közvetlen használatára készültek.

²⁷ A „tárgybehozást” először a *műanyag* kiállítás alkalmazta.

Arkhipov közel két évtizede gyűjti a mindennapi szükség, a hiány által életre hívott tárgyakat. Gyűjtését 1994-ben saját háza táján, az apjától rámaradt különös használati tárgyakkal kezdte, de idővel kilépett az orosz–szovjet kontextusból, honlapja szerint ma már tizenöt országból vannak tárgyai. Meggyőződése, hogy ez a népi tárgyfajta mindig és mindenütt létezik: „A mindennapi használatra háziilag készített tárgyak előállításának népi jelensége széles körű, spontán és nagyrészt ismeretlen” (Arkhipov 2006: 5). Kétségtelen ugyanakkor, hogy gyűjteményének java része a Szovjetunió hiánygazdaságának következtében született tárgyakat öleli fel. Öndefiníciói jelzés értékűek: a gyűjteményének szentelt 2008-ban nyitott website-ot az orosz „népi formákra” utalva nevezte el (www.folk-forms.ru), amelynek mottója: „szükségből született”. Magát a gyűjteményt Arkhipov „a házi készítésű tárgyak népi múzeumának” tekinti. A korpusz tárgyait egy 2011-es írásában viszont még tágabban az *anti-design* funkcionális formáinak nevezi. A dizájn – állítja – a fogyasztói társadalom fétisévé vált, ezzel szemben áll a személyes alkotás (self-making) teremtő aktusa. És ez időben, térben, társadalmilag általános, része az anyagi kultúrának. „Bár a szovjet korszakból származó saját készítésű tárgyaknak kétségtelenül van »szovjet« sajátossága (még a szögek és csavarok is különbözők voltak), általában lehetetlen kitalálni a háziilag készített tárgy eredetét: lehet olasz, német, vagy spanyol” (Arkhipov 2011: 174).

Mintegy kétezer darabos gyűjteményének tárgyait három dolog jellemzi: a funkcionalitás, a vizuális egyediség és az alkotó személyes vallomása, aki a tárgy megteremtője és használója egyben. Az Arkhipov által kiválasztott tárgy tehát nem válik el eredeti közegétől, s maga a gyűjtés is spontán, a mindennapi emberi kapcsolatok alakulásának logikáját követi. Az alkotók vallomását a művész személyes találkozások során rögzíti, ha szükséges tolmács segítségével, legyen a színhely Ukrajna, Albánia, Írország, vagy Brazília, Szaúd-Arábia. A honlapra felkerült tárgyak fényképe mellett ezeket a hangfelvételeket is meg lehet hallgatni. A szövegek fordítása csak az orosz anyagból válogatást nyújtó kötetben olvasható (Arkhipov 2006, a gyűjtésről és a tárgyak három jellemző vonásáról lásd a bevezetőt és az utószót: 6–7, 303).

Az anyag prezentációját az a kettősség jellemzi, ami Arkhipov művészi elgondolásából és imént jelzett gyűjtőmódszeréből származik. Egyrészt tehát arra törekszik, hogy gyűjtésével a házi készítésű tárgyak mint „vizuális nyomok” eredeti auráját, „tisztá autentikusságát” híven megőrizze. Ezek az ő kifejezései. Másrészt azáltal avatja őket művészetté, hogy az általa gondosan gyűjtött – tehát *kiválasztott* – anyagból újabb célirányos válogatással és az eredetihez hű bemutatással kiállításokat rendez. A kiállítás után a művészi létből a tárgyak visszavedlenek egyszerű háziilag készített tárgyakká. Legnagyobb eredményét – művészetének lényegét – abban látja, hogy ezzel legyőzi saját mulandóságát: az alkotók listájának végére a saját nevét is elhelyezi (Arkhipov 2011: 172).

A honlap mint nyitott archívum és reprezentációs eszköz szintén jól átgondolt forma; tudatos alkotás, amely a meglévő, folyamatosan bővülő alapanyagot öleli fel. Őrzi az alkotók személyességét, a tárgyteremtés és -használat intimitását, de nem tartalmazza az egyes kiállításokra válogatott összeállításokat. Mondhatni, az archipovi átalakítás *előtti* és *utáni* fázisban láttatja a tárgyakat, azonban azok személyes dokumentumértéke miatt a honlap a kortárs tárgyi világ paradigmaticus referenciapontját képezi. Mint ilyen, legalább annyi tanulsággal jár a dizájn művelői számára, mint a kortárs életvilág muzealizációjára fölesküdtött etnográfusnak.²⁸

Magyarországon sem ismeretlen a jelenség, amire itt is a társadalomkutató-són és az intézményes múzeumi rendszeren kívül lévők figyeltek fel elsőként, eltekintve Kovács Ákos és munkatársai által még 1981-ben a madárijesztőkről rendezett hatvani kiállításától (Magyarországi 1981; Kriston Vizi 2003).²⁹ A rendszerváltás lázas első évében indult szatirikus lap, a *Hócipő* hasábjain Fábry Sándor és Farkasházy Tivadar *Dizájn Center* című rovata, amely ironikus módon akart búcsút inteni az épp kimúlóban lévő államszocializmus vizuális és tárgyi kultúrájának. Az új világ kiépülése a sorozatnak új inspirációt adott, amely egészen 2002 szeptemberéig futott, éveken át párhuzamosan Fábry *Esti Showder* című tévéműsorában a témának szentelt (*Sbon*) *Dizájn Center* című betéttel. A médiában kultikussá vált, jó szemmel meglátott és nagy nyelvi leleménnyel tálalt anyagból az ötlet gazdája reprezentatív kötetet adott ki, amely a „műtörténeti paródiákkal” és fényképekkel – szavai szerint – „félmultunk szörnyű díszleteit” vonultatja föl. A „hiányból, a szükségből és a pénztelenségből fakadó buhera” csak a tárgyalat „szörnyűségek” egy rétegét alkotja, más csoportjai hazai és külföldi iparcikkek-ből, a mindennapi környezet vizuális elemeiből kerülnek ki. Az alkotók – berhelők – személye ismeretlen, feloldódnak „a megalázottak és megszorítottak” arctalan közegében, akiknek „megmosolyogtató szükségét” Fábry igyekezett kétségtelen rokonszenvvel, „szeretett-teli ironiával ábrázolni”. Bevallása szerint a „módszerváltás” utáni újjgazdagok ízléstelenségéről kevésbé sikerült számot adnia (Fábry 2004: 2. – az idézett szavak, fordulatok, szövegrészek a bevezetőből származnak).³⁰

Ez a kontextus tökéletes ellenpárja Arkhipov megközelítésének. A kipellen-gérezett tárgyak, vizuális megnyilvánulások eltávolodnak a mindennapi élettől.

²⁸ Mindkét irányban jelzés értékű, hogy Arkhipov 2011-es írása a bécsi Iparművészeti Múzeum *Design Anthropology* című kötetében jelent meg, amit az antropológiából a londoni University College-on doktorált dizájntörténész Alison J. Clarke, a múzeum új igazgatója szerkesztett. A múzeum 2012 nyarán az egyszerű formákról rendezett kiállítást *Dinge: schlicht & einfach / Things: plain & simple* címmel (vö. <http://www.mak.at/programm/event/dinge> – a letöltés dátuma: 2013. július 7.).

²⁹ A vállalkozás igazi jelenkutatás volt, a kiállítás az 1980–1981-es kutatás során talált „élő” anyagot mutatott be.

³⁰ A kötetben 294 cikkből 116 szerepel. Az összeállítás DVD-n is forgalomba került.

A kényszerből született tárgyi invenciók akaraton kívül nagy rivaldafénybe kerülnek, s a vice, a kifigurázás tisztítótüzébe vetve egy korszak kívülről nézett rekvizitumaivá válnak. Az anyag az album közreadását követően múzeumi körülmények között is megjelent, mégpedig nemcsak képileg, hanem a Fábry által éveken át gyűjtött tárgyak kiállításával. Az Első Magyar Látványtárban 2004-ben bemutatott kiállításon a házigazda Vörösváry Ákos gyűjteményéből is szerepeltek hasonló objektumok. Az új művészi kontextus némileg új fénybe állította a vállalkozást, de a Dizájn Center anyagát továbbra is homogén kordokumentumnak mutatta. A Látványtár művészeti közege sem választotta fogalmilag jobban le a hiányból született alkotásokat a szocialista könnyűipar, vagy a „maszek” kisiparosok korra jellemző termékeitől. A Trabant-karosszéria és egy csónak összeillesztéséből született vízi jármű, a szigetelő szalaggal rögzített Sokol rádió és a fecske úszónadrág, a VIM-es doboz, vagy az „50-es évek” jellegzetesnek tartott ún. „dinamógatyája”, a svájcisapka, a szocialista ipar tökéletlenségét jelképező – működése miatt – vándorló centrifuga s az azt megszelídítő gumipárna egy képbe tartozott.³¹

Hasonló tárgyak más retró- vagy nosztalgia-látványosságban is megjelentek, nem segítve ezzel a tárgyak társadalmi életének differenciáltabb értelmezést. Másképp kezelte a jelenséget a Néprajzi Múzeum *műanyag* kiállítása, mely a műanyagipar termékeit vegyítette a házi ügyeskedés és a professzionális – de nem *mainstream* – alkotók néhány munkájával. Míg a csomózott faliszőnyeg, a traktor-gumiból készült moldvai bocskor, a villanyvezetékéről lehúzott színes műanyag szállal befont üvegpalack itt is elsősorban korszakjelző funkciót kapott, illetve jelezte a „műanyag” egyes anyagfajtaikat, a tejeszacskóból kötött lábtörő, a flakonból kialakított recepttartó, vagy a Gyimesben terepmunkával gyűjtött dróthuzalú kosár az újrahaznosítás köznapi gyakorlatát jelezte. A tárgyteremtés örömét idézte két játékkutya. Az egyik mindössze két tejfölös pohárból állt, a másik egy folyóból kihalászott, fröccsöntött gyerekjáték volt, amit úgy keltettek életre, hogy újra fejét kapott szigetelő szalaggal hozzá erősített levágott ásványvizes palackból,

³¹ Az új, művészi keret Fábry Sándor is hangsúlyozta egy rádióinterjúban. „Amiatt vállalkoztam erre: reméltem, hogy Vörösváry Ákos úr művészetnek tekinti [...] engem is érdekelt, hogy ezek a dolgok, amelyek nálam évek óta különböző kartondobozokban gyűlnek, hogyan fognak egy más térben megjelenni, valóban múzeumi körülmények között. Csodálatos tárlókban, vitrinekben, képekerek mögött. Meg vagyok tisztelve, hogy ezzel egy kicsit a magas művészet csarnokába léptem be, az Első Magyar Látványtárba.” (Magyar Rádió, 2004. július 18. – Váradi Júlia interjúja, www.radio.hu/print_wrapper.php?cikk_id=98660 – a letöltés dátuma: 2004. július 27.) A kiállításról a *Népszabadság*ban megjelent ismertető (2004. július 26, 13. old) az anyagot „kultúrhistoriái szempontból mindenképpen” fontosnak tartotta, de a *Magyarsnassz és neociki* címnek megfelelően csak a giccs rendszerváltás előtti és utáni elegyét látta benne, noha idézte Vörösváry Ákos szavait a giccs „megemeléséről”, vagy a „ronccsá váló” tárgyak által demonstrált pusztulás, elmúlás drámájáról. A Látványtár kiállításához nem készült katalógus, néhány fénykép a <http://www.bomon.hu/fabry.htm> site-on érhető el (A letöltés dátuma: 2013. július 5.).

kupakból és egy kávéspohárból. Mindezek alkotóit és indítékait a katalógusból lehet kiolvasni, magukat a tárgyakat legfőljebb a velük párhuzamosan kiállított olyan „hivatásos” munkák kontextusában lehetett *alkotásként* is értékelni, mint Szabó Eszter Ágnes ugyancsak tejeszacskót hasznosító, „kézimunkázott” neszesszere, vagy a jelmeztervező, Nagy Fruzsina pille-palackokból s más hulladékokból komponált táncmaszkja. Az utóbbiakat nem a szükség hívta életre, hanem külső tényezők: az árusítás és a művészi előadás.³² Az „egy tárgy” muzeográfiai kiemelését kevésbé érvényesítette a tárgyak özönét felvonultató kiállítás, mint a használók–emlékezők személyes tárgyleírásaiból szerkesztett, egyéni hangokat közvetítő – már említett – kiadvány.³³

Teljesen más házilág készített tárgyakat hozott felszínre Koronczai Endre képzőművész akciója, aki 2003. november 22-én Nagybörzsönyben demonstrációt szervezett a szántóföldek, gyümölcsösök szállítóeszközeiből. A csettegő-szépességversenynek nevezett akció³⁴ a népi leleményből született, mindennapi funkcionálitást szolgáló egyéni járműveket *public art*ként kezelte, a verseny lehetőségével a helyi alkotókat és lakosságot mobilizálta. Ezáltal nem a nagyvilágnak szóló show, hanem a helyi közeg előtti bemutatkozás és a művészi gesztus emelte ki az egyéni műveket a privát használatból. A nyilvánosságban a korrekt beszámolók mellett inkább a kuriózumot látták meg bennük. „Ezek a járművek – írta például a *kulturport* hírportál – a faluvilág Rolls Royce-ai. Mindegyik egyedi darab, kézzel készítik őket, és tele vannak extrákkal. A csettegő a vagány gazdák járgánya.”³⁵

A projekt hatására a tárgyfajta hamar elérte a muzealizáció hatósugarát. A nagybörzsönyi fődíjas művet, *Panczípet*, a traktoros Czibula Zoltán csettegőjét, amelyet alkotója másfél éven át épített, tökéletesített 2004 áprilisában kiállításon mutatta be a Közlekedési Múzeum. Ebben az időben vásárolt ilyen alkalmi munkagépet a Magyar Mezőgazdasági Múzeum, ami Keszthelyen a Georgikonban található. Néhány évvel később a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum szerzett be egy csettegőt a MaDok-program anyagi támogatásával a készülő 20. századi tájegységhez. A múzeumi rutin egyértelműen kordokumentumként csapott le rájuk, de a jó dokumentáció mellett ezek a személyiség keze nyomát, a kreativitást is

³² A kiállításához csatlakozó egyik kamaratárlat Szőnyi György magányűjteményéből adott válogatást, benne fonott üvegek változatos sorozatával (Fejős – Frazon szerk. 2007a 344–345).

³³ Fejős – Frazon szerk. 2007a 289 – faliszőnyeg, 40 – bocskor, 57 – dróttal font üveg, 133 – láb-törő, 294 – receptgyűjtő, 326 – drótkosár, 299 – kutya, 279 – roncs kutya, 134 – Szabó Eszter Ágnes tárgyai, 330 – maszk.

³⁴ Komplet dokumentáció: <http://koronczai.hu/csettego/november22.html> (A letöltés dátuma: 2013. július 3.) Az esemény házigazdája, Lágler Péter antropológus 50 perces filmet készített, *Gép-művészet* címmel. A házi készítésű mezőgazdasági szállítóeszközökhöz lásd Bali 2008; vö. Fábry 2006: 37–39; 68–69 – fűnyíró.

³⁵ <http://kulturport.hu/tart/rcikk/f/0/66130/1> (A letöltés dátuma: 2013. július 3.)

méltán demonstrálhatják. Idővel talán ismét kiléphetnek a „szocialista buhera” szűkös zubbonyából.

Záró megjegyzések

Az „egy tárgy” értelmezésének példái sokrétű hálót szőnek. A kifeszített három fő orientációs szál jellegzetes múzeumi szemléletmódot és feldolgozási módszert mutat meg. A három taglalt diskurzus más-más magyarázati keretben helyezi el a tárgyat. Ezek többszörösen összekapcsolódhatnak, egymásba folynak, de analitikai célból megkülönböztethetők. Ez nem jelenti azt, hogy egy konkrét tárgy jelentéseit csak ezekben az irányokban lehet felfejteni. Messze nem erről van szó. Egy tárgy különböző kontextusok szerinti jelentésének tüzetes vizsgálata és az itt tárgyalt három magyarázati keret csak részben fedi egymást. Az utóbbiak csak egy-egy szempont kiemelését szolgálják, ám ezek hangsúlyos múzeumi diskurzusok. Az „egy tárgy” meghatározó muzeográfiai eljárásai és egyetlen tárgy komplex egyedi és változékony jelentérendszerének feltárása nem ugyanaz a kérdés. Közelíthetnek egymáshoz, de ez nem szükségszerű, s a kettő nem fedi egymást. Az egyedi tárgyak alapos, körültekintő elemzése nem csak a tárggyal kapcsolatos ismereteket tárhatja fel, hanem egy múzeum domináns tárgykezelési módját is módosít(hat)ja.

A frankfurti néprajzi múzeum – 2001-től a Világkultúrák Múzeuma – fennállásának 100. évfordulójára egy ilyen újdonsággal rukkolt elő (2004–2005). A koncepció az volt, hogy ugyanazt a tárgyat többféle perspektíva szerint mutatják be. Európán kívüli, többnyire a „primitív művészet” emlékeiként méltatott műtárgyakról volt szó, de homogenitásuk rögtön elenyészett, mihelyst mindazok hangja megszólalt, akik élete során kapcsolatba kerültek vele. Minden tárgyat más kurátor választott ki saját személyes preferenciája és kötődése szerint, de egyben azt is meg kellett magyaráznia, hogy a tárgyat miért tartja a tudomány – az etnológia – különlegesnek és fontosnak. A múzeum ilyen, már önmagában kettős hangja azonban csak része volt a tárgy megmutatásának, mert ezen kívül „szót kapott” készítője, bemutatták korábbi használóit, akiknek ugyanaz a tárgy nyilvánvalóan mást és mást jelentett. A használat kiemelt kérdése volt a műkereskedelem, ha a tárgy múzeumi léte előtt ilyen „körökben” is megfordult. Az „egy tárgy – több használat” a tárgy történetének, jelentésének összetettségét tette kézzelfoghatóvá. A módszer meggyőzően demonstrálta, hogy a tárgynak nincs egyetlen kötött jelentése (Rein 2009: 13–14).³⁶

³⁶ A kiállítás *Száz év felfogásmódjai* címen volt látható.

A példában alkalmazott életrajzi módszer a tárgyak kontextusváltó képességén alapul. Ezt a sokféleképpen leírható alapkérdést a muzeológiai irodalomban Peter van Mensch a tárgyak adathordozó mibenléte felől közelíti meg. A kész, valóságos tárgy kettős természetéből indul ki, és megkülönbözteti a tárgy tényszerű (*factual*) és aktuális (*actual*) identitását. „A tényszerű identitás a létező tárgy strukturális, funkcionális és kontextuális aspektusaira vonatkozik. A tárgy jellemző jegyeinek összessége, ahogy az alkotó szándékai szerint (és azoktól függetlenül) megvalósult; azáltal létezik, hogy az előállítási folyamat befejeződött.” Az aktuális identitás a tárgy azon sajátossága, amit élettörténete során végbement változásai, módosulásai eredményeznek. Az ilyen információk másodlagosak a tárgy előállításából fakadó elsődlegesekkel szemben. Általában használata során a tárgy információs tartalma növekszik, de nem ritkán információvesztést is szenved. Az aktuális identitás „a felhalmozódott információk eredménye, minden szinten”, „az, ahogy a tárgy előttünk megjelenik”; az elsődleges és másodlagos információk összessége (Mensch 2011: 7).³⁷

Ezt a kettőséget a belső és külsődleges információkkal is leírhatjuk. Az utóbbiak szövegekbe, történetekbe ágyazottak, ezért ugyanaz a tárgy különféle történetekben más-más megítélés alá eshet, akár ellentétes életeket is élhet. A frankfurti múzeum kiállítása ezzel a lehetőséggel operált. A külsődleges információkat, leíró és magyarázó szövegeket immateriális tárgyaknak tekinthetjük. A fenti megkülönböztetést ezekre is vonatkoztathatjuk, vagyis az immateriális tárgyaknak is van tényszerű és aktuális – továbbmondott, megváltozott tartalmú – identitása.³⁸ Ez döntő szempont, rögtön látni fogjuk, miért. A tárgyak adathordozó képessége és tüzetes leírása egyre összetettebb feladat. Az egyes múzeumi szakirányok, továbbá a muzeológiai eljárásmodok – mint például az itt elemzett tárgykezelési felfogások – a tárgyak kettősségének nem egyenlő megoszlású leírását–értelmezését képviselik, ám a kettősségtől nem függetlenek.

Az „egy tárgy” muzeográfiajának szerteágazó példái egy igen egyszerű alapkérdést is felvetnek: mit jelentett, mit képviselt az „egy tárgy” az említett esetekben? Mindegyikben valóban egy konkrét, egyedi tárgyról volt szó? Korántsem, és ha igen, mint az ereklyék esetében, akkor is az egyedi tárgy mint a nagy kategória – az ereklye – képviselője emelkedett ki eredendő használati közegeből. Nagy a vibráció az egyedi tárgy, a tárgytípus, tárgyosztály és a tárgy mint szimbólum jelentése között.

³⁷ A szerző felfogásában kulcsszerepet játszik a tárgyak életrajzának fogalma – ő maga is hivatkozik erre –, amit az Arjun Appadurai által szerkesztett kötet, s különösen Igor Kopytoff (1986) tanulmánya fejtett ki hatásosan (lásd még Gosden – Marshall 1999). Ezt a felfogást érvényesítette a frankfurti kiállítás is. A tárgy kettős természetét a jelentés felől, más terminológia szerint is megközelíthető, melyre magam is tettem kísérletet (Fejős 2005).

³⁸ Peter van Mensch munkája nyomán ezt a kiegészítést veti fel Trip – Ramp 2012: 7.

Az egyik idézett példa kigondolója, Gerő András szerint a 20. századra „a tárgyak elképesztő méretű megszorodása” jellemző, ez egyik „lényegi tendenciája”. Ugyanakkor a század fogalmakat is tárggyá tett. „[A] tárgyak nyelvén értő társadalom – írja – tömegfogyasztásra szánt szimbolikus üzenetekkel rakta tele a világot, illetve bizonyos tárgyak esetében megteremtette a szimbolikus tartalom működésének feltételeit. Tárgy a sárga csillag – konkrétan és szimbolikusán. Tárgy a szögesdrót – konkrétan és szimbolikusán. Tárgy a trianoni béke elleni tiltakozó ceruza – konkrétan és szimbolikusán. Tárgy az olimpiai láng fáklyatartója – konkrétan és szimbolikusán” (Gerő szerk. 2001: 10–11).

Jól látható, hogy egy-egy korszak emblematikus tárgya több mint egy-egy konkrét tárgy. Ez is előfordulhat, ám sokkal inkább típusról van szó, ami egyben általános szimbólum. Referense nem az egyedi tárgy, hanem azok sokasága, virtuális összessége. A hivatkozott Citroën, a DS 19-es cápaautó, vagy az 1980-as évekre jellemzőnek tartott Apple számítógép nem az első prototípus, vagy az alkotó saját példánya, nem is valamelyik múzeum konkrét tárgya, hanem a termék egyedeinek egy szimbólummá gyúrt képe, amely ily módon voltaképpen fiktív képzet. A mindennapi életben ugyanakkor „a tárgyak számunkra elsődlegesen mint kézre álló/használatra kész kellékek jelennek meg: székek, ágyak, kályhák, balták, kajakok, hűtőszekrények, házak, autók, utak – másként szólva, mint működő tárgyak és nem mint szimbolikus javak [*consumables*]” (Olsen 2011: 172). Ez a közvetlen használat szintje, vagy miként az imént mondtuk, a tárgyak faktuális minősége, annak tárgyasulása, amiért előállították.

Mindezek a múzeumi gyűjtés szempontjából is kérdéseket vetnek fel. A mai megfigyelés-értelmezés szerint jellegzetesnek ítélt tárgyat hogyan, mely változatban szükséges múzeumba vinni? Nyilván sokféle eljárás lehetséges. A megoldás alapvetően attól függ, hogy a tárgy melyik identitását részesítjük előnyben, s azt hogyan kezeljük. A dokumentáció, archiválás attól függ, hogy a tárgy melyik aspektusát helyezük előtérbe. A műszaki vagy technológiai-ipari múzeum az egyes innovációkat, a termékfajtákat rendszerint egymást követő fejlődési sorokba rendezi és így dokumentálja.³⁹ Egy-egy korszakhatárt jelző gépet, szerszámot, elektronikai terméket tervezők, típusok, gyártók, technológiák, esetleg az alkotórészek anyaga szerint szokás múzeumi tárggyá tenni. Az ipari formatervezés, a dizájn gyűjteményei főként tervezők, gyártók, anyagok szerint gyarapodnak. A tárgy tényszerű identitását itt is a megszerzés állapotára jellemző aktuális információk egészítik ki, amit az akvizíció során elvileg rögzítenek, de ez háttérbe szorul, esetleges a tárgy belső, lényegi, technológiai identitásával szemben. A külsődleges, másodlagos információk annál bőségebbek, minél hosszabb, differenciáltabb

³⁹ Lásd például a londoni Science Museum nagyszabású állandó kiállítását, *Technológia és mindennapi élet, 1750–2000*, vagy a háztartási eszközöknek szentelt *Αξ otthon titokzatos világa* című bemutatót.

volt a tárgy társadalmi élete. Ez inkább a történeti vagy társadalmi múzeumok figyelmének a tárgya. Számukra épp a tárgy faktuális jegyeinek leírása számít „idegen területnek”.

Egy „átlag” etnográfus nincs felkészülve a mai új anyagok meghatározására és teoretikus értelmezésére (vö. Ingold 2012),⁴⁰ neki az csak „műanyag” – hogy a „legkönnyebb”, szinte már „hagyományos” esetet említjük. Számára a tárgy életrajzi vonatkozásai, a tárgy és a társadalmi gyakorlat – *practice* – általános kérdései lesznek a fő szempontok. A személyessé vált tárgy aktuális identitása mindig egyedi, ezáltal egy tárgytípus is csak változataiban fogható fel. Ebből mintha az következne, hogy a mai társadalmi múzeum gyűjteménye a fragmentumok kvintesszenciája. Korábban is részletekből tevődött össze, de a totalizáció – a „ritka”, az „átlagos”, a „tipikus”, a „nemzeti”, az „egyetemes” felmutatása – hajtotta és az egyedi példányokat is ilyen nagy kategóriák képviselőinek tekintette. Ennek hatása mozgatja az „egy tárgy” három jellemző diskurzusát.

Zárásként röviden még egy gyakorlati muzeológiai nehézségre is utalni kell. Ha a tárgy és a kor kapcsolatának szubjektív magyarázatát kutatjuk, a szerzeményezés feladatánál komoly módszertani problémákba ütközünk. Melyik legyen az a múzeumi megőrzésre kiválasztott konkrét tárgy, amit mint típust például egy kérdőíves felmérésben a válaszolók korunkra jellemzőnek tartanak? Aligha fogják azt mondani, hogy az *én* Rubik kockám az a tárgy, hanem a Rubik kockát tartják ilyennek, vagyis a tárgy kollektív képzetét. Ez azt sugallja, hogy a legelterjedtebb kortárs tárgyak közül bármelyik behelyettesíthető a másikkal. De ha ez az interpretáció adott szintjén így is van, nem elegendő egy konkrét tárgyat csak mint szimbólumot regisztrálni egyfelől, de másfelől az sem elégséges, ha a konkrét példányt pusztán XY személyes holmijának tekintjük.

A szimbolikus tartalom a tárgy aktuális identitásának kétszeres áttétellel kialakult vonatkozása. Azon része, ami társadalmi életének történeteiből létrejött, a tárgyra „rakódott” immateriális tárgyak újabb „másodlagos” értelmezési – immateriális – hozadéka. Ez kétszeres, folyamat jellegű információbővülés, mely szintén hozzátartozik a tárgyhoz. A tárgy lényege – fejtegeti Bjørnar Olsen – eredendő tartóssága (*duration*), időtálló létezése, fennmaradása (Olsen 2011: 119–121). Ezt a tartósságot a tárgy aktuális állapota – identitása, szimbolikus tartalma – szintén folyamatosan megerősíti, legyenek e tartalmak bármennyire változékonyak is. Nincsenek viszont benne minden elemében az egyes tárgyak egyedi történeteiben, mert fokozatosan – vagy inkább szétáradóan – rakódnak rá arra a közös tudásra, ami a tárgyról már felhalmozódott, s ami ekképpen eredendően változékony tudás. Az elemi muzealizációs feladat abban áll, hogy a megőrzésre kiválasztott

⁴⁰ A szerző érvelése szerint az anyagok sem csupán fizikai entitások, hanem „történetek” (Ingold 2012: 434–435).

tárgyat egységében örökítsük meg, tényszerű – például műszaki–technológiai – identitásában épp úgy, mint „származástani” – azaz életrajzi – mivoltában. A kiválasztás a típust és az egyedít próbálja összhangba hozni. A jelenkori gyűjtésnek ez nagy előnye, hiszen bőséggel rendelkezésre állnak információk, a használat élő kontextusokban tanulmányozható, a használók meghallgathatók, ám mindennek ára, hogy ezt a kutatást *most* el is kell végezni. Nem utalható a jövőbe.

Felhasznált irodalom

ARKHIPOV, Vladimir

- 2006 *Home-Made. Contemporary Russian Folk Artifacts*. London: FUEL Publishing
 2011 Functioning Forms/ Anti-Design. In Clarke, Alison J. (ed.): *Design Anthropology. Object Culture in the 21st Century*. 169–181. Vienna: Springer

BACHELARD, Gaston

- 1977 Részlet az ember naplójából. In Gyergyai Albert (szerk.): *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*. 645–656. Budapest: Európa Könyvkiadó

BALI, János

- 2008 The Clicker. Home Made Rural Engine-driven Vehicle and Process Machine in Hungary in the Second Half of the 20th Century. In Pirjo Korkiakangas – Tiina-Riitta Lappi – Heli Niskanen (eds.): *Touching Things. Ethnological Aspects of Modern Material Culture*. 217–225. Helsinki: Finnish Literature Society

BARTHES, Roland

- 1983 *Mitológiák*. Budapest: Európa Könyvkiadó

CHRISTENSEN, Lars et al.

- 2004 *A Dániai történetek 1660–2000* című kiállítás. Hat jelenkori történet. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *Korunk és tárgyaink – elmélet és módszer. Fordításgyűjtemény*. 87–97. Budapest: Néprajzi Múzeum

EULER, Andrea

- 2005 *Alltagskultur seit 1945. Ausstellungen, Projekte, Publikationen*. Linz: Denkmayr GmbH.

FÁBRY Sándor

- 2006 *Dizájn center*. Leányfalu: Bohumil Kft.

FEJŐS Zoltán

- 2003 Az utazás emlékezete: a tárgyak, a képek. In Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt (szerk.): *Hebye(in)k, tárgya(in)k, képe(in)k. A turizmus társadalomtudományos magyarázata. Tanulmányok*. 7–18. Budapest: Néprajzi Múzeum
 2005 Esszé egy késről. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *Jelentésteli tárgyak*. 28–39. Budapest: Néprajzi Múzeum

FEJŐS Zoltán – FRAZON Zsófia (szerk.)

- 2006 *Plasztik művek. Alternatív műanyagtörténet a celluloid könyvtáblától a felújítható fotelig*. Budapest: Néprajzi Múzeum
 2007a *Műanyag*. Budapest: Néprajzi Múzeum
 2007b *Kortárs ruha-tér-kép*. 2007. december 12. – 2008. március 16. Budapest: Néprajzi Múzeum

- GABLOWSKI, Birgit – KÖRNER, Gudrun (red.)
 2006 *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken.* Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main, 28. Juni – 29. Okt. 2006. *Erinnerung ohne Dinge? Auf dem Weg zum digitalen Souvenir,* Museum für Kommunikation Frankfurt am Main 29. Juni – 10. Sept. 2006. Köln: Wienand
- GERÓ András (szerk.)
 2001 *A XX. század ujjenyomata.* Budapest: Városháza
- GEISBUSCH, Jan
 2012 Awkward Objects. Collecting, Developing and Debating Relics. In Were, Graeme – King, Jonathan (eds.): *Extreme Collecting. Challenging Practices for 21st Century Museums.* 112–130. Oxford: Berghahn
- GOSDEN, Chris – MARSHALL, Yvonne
 1999 The Cultural Biography of Objects. *World Archeology* 31. 2. 169–178.
- Guide
 2007 *Guide de l'exposition permanente.* Paris: Cité nationale de l'histoire de l'immigration
- HAMMER Ferenc
 2008 Sartorial Manoeuvres in the Dusk: Blue Jeans in Socialist Hungary. In Trentmann, F. – Soper, K. (eds.): *Citizenship and Consumption.* 51–68. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- 2013 *...nem kellett élt vasalni a farmerba. Mindennapi élet a szocializmusban. Tanulmányok.* Budapest: Néprajzi Múzeum
- HEBDIGE, Dick
 2000 Object as Image: The Italian Scooter Cycle (1988). In Schor, Juliett – Holt, Douglas B. (eds.): *The Consumer Society Reader.* 117–154. New York: The New Press
- ICOM Europe
 2010 *Reflecting Europe in its Museum Objects.* Idea and concept Udo Größwald, scientific editor Isabelle Benoit. Introduction by Krzysztof Pomian. Berlin: ICOM Europe
- INGOLD, Tom
 2012 Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology.* 41. 427–442.
- KAISER, Wolfram – KRANKENHAGEN, Stefan – POEHL, Kerstin
 2012 *Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung.* Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
 2005 Nehéz dolgok: zavarba ejtő és felkavaró tárgyak, történetek. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *Jelentései tárgyak.* 149–153. Budapest: Néprajzi Múzeum
- KOPYTOFF, Igor
 1986 The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In Appadurai, Arjun (ed.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives.* 64–91. Cambridge: Cambridge University Press
- KÖSTLIN, Konrad
 2005 Alltagskultur seit 1945. An Austrian Project. *Samtid & museer* 29. 2. 4–5.
- KRANKENHAGEN, Stefan
 2012 Being Rubbish – Becoming European? Some Thoughts on Recollecting Europe. *COMCOL Newsletter* 19. October, 6–8. <<http://network.icom.museum/comcol/>>
- KRISTON VIZI József
 2003 Műtárgyak szabad(ab)ban, avagy: néprajzi kiállítások szabadon választva. *Néprajzi Értesítő,* 84. 97–108.

- LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE OLDENBURG (Hrsg.)
 2009 *100 Jahre 100 Objekte. Das 20. Jahrhundert in der deutschen Kulturgeschichte.* Konzeption der Ausstellung Dr. Sigfried Müller. 5. Juli bis zum 4. Oktober 2009 in Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Oldenburg: Keber Verlag
- LAFONT-COUTURIER, Hélène
 2007 The Musée National de l'Histoire de l'Immigration: a Museum Without a Collection. *Museum International* 59. 1–2. No. 233/234. 41–47.
- LENGYEL Péter
 1979 Citroën DS 19 – avagy az első novella. *Kortárs* 23. 5. 721–725. (Kötetben: Rondó. Budapest, 1982)
- MAGYARORSZÁGI
 1981 *Magyarországi madárijesztők.* A kiállítást rendezte Kovács Ákos, Kriston Vízi József, Lengyel László. Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum
- MENSCH, Peter van
 2011 The Object as Data Carrier. In *Towards a Methodology of Museology*. PhD thesis, University of Zagreb 1992. <http://www.muuseum.ce/uploads/files/mensch12.htm> (A letöltés dátuma: 2012. július 5.)
- MÉRI Edina
 2007 *Az örökéletű farmer.* Kétfestő Múzeum Pápa, 2006. november 23. – 2007. május 31. Pápa: Kétfestő Múzeum
- MOBBS, Kenneth – LATCHAM, Michael
 1992 Beethoven's Broadwood. *Early Music* 20. 3. 527.
- OLSEN, Bjørnar
 2010 *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects.* Lanham: AltaMira Press
- ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE (Hrsg.)
 2004 *15 + 10 Europäische Identitäten. Eine Ausstellung anlässlich des EU-Beitritts zehn neuer Mitgliedsländer am 1. Mai 2004 / 15 + 10 European Identities. An Exhibition Marking the Entry of EU's Ten New Member States on May 1, 2004. 21 April bis 04 Juli 2004.* Wien: Österreichisches Museum für Volkskunde
- POELS, Kerstin
 2011 Europe Blurred: Migration, Margins and the Museum. *Culture Unbound* Vol. 3. 337–353. <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v3/a22/cu11v3a22.pdf> (A letöltés dátuma: 2013. június 28.)
- REIN, Anette
 2009 One Object – Many Stories. The Museum is not 'Neutral' Place. *Museum Aktuell* Nr. 165. 9–18.
- REYNOLDS, Rachel
 2000 *Collecting 2000. An Exhibition Held at Museum of London 29 September 2000 – 29 April 2001.* London: Museum of London
- RHYS, Owain
 2011 *Contemporary Collecting: Theory and Practice.* Edinburgh: Museums Etc.
- ROSS, Cathy
 2004 *Collecting 2000* Three Years on: Was it Worth it? *Social History in Museums*. 29. 37–41.
- SILVÉN, Eva – BJÖRKLUND, Anders
 2006 Defecting Difficulty. In Silvén, Eva – Björklund, Anders (red.): *Svåra saker. Ting och berättelser som upprör och berör.* 248–264. Stockholm: Nordiska Museet
- SIMONOVICS Ildikó
 2012 *Street Fashion Múzeum – Utcai divat egykor és ma.* Kiállítás a Kiscelli Múzeumban, 2012. június 22. – augusztus 21. Budapest: Budapest Történeti Múzeum

- TRIP, Laurett Laman – RAMP, Selwyn
 2012 The Public Perception: Collecting Artefacts of War or not? *COMCOL Newsletter*
 No. 17. April, 5–7. <<http://network.icom.museum/comcol/>>
- VEREIN ALLTAGSKULTUR SEIT 1945 (Hrsg.)
 2005 *Dinge des Alltags. Objekte zu Kultur und Lebensweise in Österreich seit 1945*. Weitra:
 Bibliothek der Provinz
- VOIGT Vilmos
 2005 A giccs tárgya. *Holmi* 17. 5. 567–577.

Zoltán Fejős

THE CENTURY AND THE SELF
 DISCOURSES IN MUSEOGRAPHY OF ONE „PARTICULAR OBJECT”

The paper discusses the nexus between museum and object, but not the relationship between *the* museum and *the* object. Instead, it explores the interpretative and epistemological potentials of *one* object in museum practices. According to three different but interrelated directions it brings out examples from the international and Hungarian context of how individual artefacts appear in museum and related representations. Real or virtual exhibitions and related publications are analysed to understand what potentials of object interpretations are played up. Three peculiar museum discourses are defined as how differently they contextualise objects: 1. the framework of historical periods, 2. the context of social groups and categories, 3. perspectives of personal experiences, evaluations and memories. The three museum practices analysed might contribute to exploring the complexity of meanings of an object, but they are not fully equivalent with such an endeavour. Examples of museography of „one object” also raise the question of what exactly is „one object” in the different cases discussed. These might be specific, individual objects, in other cases they are more representatives of object categories, or that of classes of objects, and they are frequently seen as symbols. This complex treatment has important implications regarding contemporary museum collecting as well as for collection development.

Keywords: object and museum, exhibition, representation, object meaning, musealization, contemporary collecting

A muzeológia elefántcsonttornya – hol maradnak a mindennapok?

FOSTER HANNAH

Absztrakt. Tanulmányomban a mindennapok diskurzusának terepmunkában és múzeumi reprezentációban való fontosságára hívom fel a figyelmet. Céлом bemutatni, hogy a muzeológia tudományának elefántcsonttornyát érdemes és szükséges egy létrával a földhöz, a látogatókhoz kapcsolni. Eljátszom a gondolattal, hogy ez a metaforikus létra akár a mindennapok diskurzusa is lehetne. Írásom elején a múzeumok és szakmabeliek diskurzusában uralkodó kultúrpeszimizmusból indulok ki, és megvilágítom annak feleslegességét. Felhívom a figyelmet a mindennapok diskurzusának kihasználatlanságára és rávilágítok a hétköznapi banalítások megfigyelésének és múzeumi használatának fontosságára. Mindezt a színházi és múzeumi életből merített példákkal illusztrálom, illetve egy „múzeum-szemüveg” játékkal, ami céлом szerint azt is szemlélteti, hogy a terepmunka megfelelő értelmezése is közelebb vihet minket metaforikus létránk megalkotásához. Felvetéscimmel annak fontosságára kívánom ráirányítani a figyelmet, hogy muzeológus, múzeum és látogató kicsit elszántabban próbáljon közelíteni egymás felé, és gyümölcsöző párbeszédbe kezdjen.

Kulcsszavak: kultúrpeszimizmus, mindennapok diskurzusa, terepmunka, közlekedés, „múzeum-szemüveg”

Mielőtt in medias res belevágnék mondandómba, lássuk a kiindulási szituációt! Az új muzeológiai diskurzusban számtalanszor hallani a következő kérdéseket: Szeretnek-e az emberek múzeumba járni? Mi a jó a múzeumban? Hogyan lehet egy múzeum társadalomkritikus? Populáris-e a múzeum, s ha igen, mitől az, annak kell-e egyáltalán lennie? Kinek csináljuk a múzeumot? Aktív vagy passzív befogadás? Akarják-e a látogatók, hogy a múzeum közelítsen feléjük? Hogyan hasznosíthatók a kutatómunka során gyűjtött ismeretek a múzeumban?

Amikor elkezdtem muzeológiával foglalkozni,¹ meglehetősen frusztrált, hogy a témával kapcsolatban bármi kerül is a kezem ügyébe, az valami olyan nyomasztó kérdéssel bombázott, ami még azt is megkérdőjelezte, hogy van-e egyáltalán értelme a szakmának, az elhivatottságnak. Csak hogy néhányat megemlítek ezek

¹ Az egyetemen néprajzot és/vagy kulturális antropológiát tanulok, ezért amikor a szövegben múzeumokról beszélek, főleg a társadalomtudományi múzeumokra gondolok. Ezt a szövegben külön nem jelöltem, de úgy gondolom, egyértelműen elkülöníthető, hogy mi az, ami más típusú múzeumokra is vonatkoztatható.

közül: a *Pilla a tokban – múzeumi pillanatok 2012* előadássorozat nyitóelőadása rögtön azzal kezdte,² hogy egy múzeum csak akkor vonzza a látogatókat, ha populáris „legeket” állít ki, ha a tömeghez szól, ha dívik oda járni. Ugyan nem ez volt az előadás fő mondanivalója, de erőteljesen benne volt, és az utána következő vitán is előkerült, mint téma. Ezen kívül akárhány magánygyűjtővel találkozom (ez jelenlegi kutatási témám), legtöbbször ferde szemmel néz rám és kiábrándultsággal közli, hogy nem érdemes túl sok energiát fektetni ebbe a témába. Vagy ott vannak György Péter és Ébli Gábor írásai (György 2003; Ébli 2009). Előbbinél inkább azt érzem, hogy életszerűen, mindenféle sajnálkozás és baljóslat nélkül tárgyalja a látogatói igények átalakulását és a múzeumok idomulását ehhez. Zavartalanul ír arról, hogy a klasszikus bemutatás iránti igény egyre csökken és inkább a múzeumshop-ok és kávézók minősége, előkelősége vonzza a látogatókat; illetve arról, hogy a múzeumok hogyan alkalmazkodnak mindehhez, hogyan próbálnak bekapcsolódni a kortárs kommunikációs áramba. Az ember szinte felkapja a fejét, hogy az ő hangjába miért nem vegyül semmiféle borúlátás. Az átalakulásról egyszerűen beszél, természetes reakciónak és folyamatnak tartja. Ezzel szemben, vagy emellett, ott van Ébli Gábor, aki hangsúlyosan felhívja a figyelmet a pesszimista múzeumi diskurzusra. Egyértelműen elítélendőként szól róla, mégis, mialatt körbejárja a tárgyalt téma különböző aspektusait, végig kihallatszik gondolataiból a finom kultúrpeszimizmus. Sajnálkozik a múzeumi pillanat eltűnésén, a klasszikus múzeumi hatás szórakozássá alakulásán, majd arról is említést tesz, hogy a fogyasztói társadalomban a látogatók ismeretszintje egyre csökken, ezért a múzeumoknak mindenféle megnyilvánulási formában (tárlat, kiállítás, tárlatvezetés, publikációk stb.) a korábbinál elemibb információkat kell közölniük és kevésbé specializált tudást közvetíteniük. Tehát egyféle minőségi romlásnak lehetünk tanúi. Hosszasan sorolhatnék még példákat arról, hogyan vegyül realitás és kultúrpeszimizmus a 21. századi múzeumokról szóló diskurzusban. Jelen tanulmányban azonban nem ez a célom, pusztán jelezni kívántam a kiindulási szituációt, ami inspirálta gondolataim megfogalmazását.

Két dolog összecsengése ez az írás: városban élek és muzeológusnak készülök. Ez meglehetősen jó eszköz és terep ahhoz, hogy az ember mélyet merítheszen múzeumi, múzeumelméleti kérdések „megoldásának” kitalálásához, a kultúrpeszimizmus feloldásához. Azért tartottam szükségesnek a múzeumok és szakmabeliek diskurzusában uralkodó kultúrpeszimizmussal kezdeni, mert a továbbiakban minden gondolatommal ennek a borúlátásnak a feleslegességét szeretném erősíteni. Cikkemmel a változás hasznára és a benne rejlő lehetőségekre

² Fejős Zoltán: Legek – szempontok a sztár tárgyak fenomenológiájához című, 2012. november 13-án a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban elhangzott előadása online is megtekinthető: <http://www.magyarmuzeumok.hu/videoteka/player/136/4> (A letöltés dátuma: 2013. június 18.)

kívánom felhívni a figyelmet. Például arra, hogy a hétköznapi banalitások megfigyelése, a terepmunka fogalmának kitágítása, a mindennapok diskurzusának használata segíthet a múzeumi reprezentációban, a múzeumok és látogatók közti kommunikációban. Nem gondolom, hogy a múzeumok süket fülekre leljenek, sőt biztos vagyok benne, hogy a párbeszéd múzeum és látogató között, – amit oly gyakran hiányolunk – valójában nagyon is létezik, csak észre kellene venni azt.

Kezdjük a mindennapok diskurzusával. Annak ellenére, hogy ez a kérdés nem feltétlenül van jelen a gyakorlati és elméleti muzeológiában, nagyon is tartalmaz olyan témákat, amelyek minket foglalkoztatnak, s amelyek átgondolása gyümölcsöző lehet a muzeológia terén is. Mindennapja, hétköznapija mindenkinek és mindennek van, és, akár akarjuk, akár nem, a kultúra, a társadalmi kérdések, a művészetek, az életmód – vagy bármi egyéb, amivel egy múzeum foglalkozhat – át- meg áthatja, keresztül-kasul szövi azokat. A témakörök, amelyekkel a múzeumok foglalkoznak, a mindennapok témái, minden ember életében jelen vannak. Mégis aggódunk, hogy az emberek nem értik, nincs rá igényük, fel sem tűnik nekik.³ Nem gondolom, hogy a látogatót vagy befogadót, tehát a múzeum célközönségét passzívnak és érdektelennek kellene tartanunk. Csak meg kell találni a megfelelő frekvenciát, valamit, ami kapcsán egymásra lehet hangolódni. És ez a feladat nem lehetetlen.

Jelenlegi kutatásaim kezdetén ezekkel a gondolatokkal a fejemben vágtam bele egy kísérletbe. Nem hagyott nyugodni, hogy a múzeum témái ott vannak az emberek életében, a hétköznapiakban, és mégis hatalmas űr tátong a múzeumok által bemutatott dolgok és az azt szemlélő látogatók közt – tipikus „elefántcsonttorony-effektus”. Arra gondoltam, ha élesebb szemmel figyelnénk az embereket, sikerülne áthidalni ezt a szakadékot – megtalálni a „létrát föld és torony közt”. Sikerülne múzeumnak és látogatónak is belátni, hogy a két szféra nagyon közel van egymáshoz, és igazából bármikor gyümölcsöző párbeszédbe kezdhetnének, sokkal egyszerűbben megérthetnék egymást. Belefogtam hát egy játékba, és elkezdtem a világot úgy szemlélni, mintha múzeum volna. „Felvettem egy nagy szemüveget”, amelyen keresztül a világ múzeumnak látszik, az emberek kurátoroknak, megkonstruált környezetük pedig kiállításnak, tárgyaik installációknak. Mindenki formálhatja valahogy a nagy egészet és az apró részleteket is, hiszen ahány ember, annyi különbözőképpen megkonstruált valóság létezik – ergo annyiféle

³ Valószínűleg elsősorban sokaknak egy társadalomtudományi múzeum jut eszébe, ahol az életmódról, a munkáról, valakinek az életútjáról vagy hasonlókról eshet szó. Szeretném felhívni a figyelmet, hogy egy művészeti múzeum, egy galéria is lehet hétköznapi, tárgyalhatja a mindennapokat. Minden festmény szobor, installáció reflektál egy kor hétköznapijaira, az akkor fontos kérdésekre. Lehet, hogy az a kor, az a gondolkodás távol áll a látogatóktól, de a múzeum feladata, hogy közel hozza, hogy lefordítsa a jelen hétköznapi nyelvére annak érdekében, hogy a látogató ráébredjen, ez a kérdés az ő életében is ugyanúgy releváns. Ha pedig kortárs művészetről van szó, nem kell túl sok erőfeszítést tenni, hogy az emberek észrevegycék, ez az ő életükről szól.

különböző kiállítási koncepció, múzeumparadigma, display, tárgye gyüttes-képzés stb. A világ apró részletekből áll össze egészzé, ami tökéletes párhuzama annak, amikor a múzeumban kiállított kultúratöredékekből a látogató fejében összeáll egy teljes kép. Lehet, hogy minden látogató fejében más kultúrafogalom áll össze, de a világ is annyiféle, ahányan szemlélik. Nem is beszélve arról, hogy ahogy egy ember a kultúrát szemléli, az közrejátszik abban, ahogy a világot szemléli, és fordítva. Ha tehát a dolgot egy kicsit átformáljuk, rögtön játékom lényegéhez jutunk. A gondolkodásmód, az idea, a rendszer, amely mentén az emberek a világot látják és életüket élik, hasonló lesz ahhoz, ahogyan a kultúrát szemlélik. Ők minden esetben ugyanazok lesznek, gondolkodásuk ugyanaz marad, témáik is ugyanazok lesznek – és ez lesz majd a kulcs, ami kitágíthatja a terepmunkát, ami segíthet a múzeumi reprezentációban. Térjünk erre vissza később.

A következőkben lássuk a játékot, hogy mit is lát az ember, ha múzeum-szemüveget visel. Álljon itt néhány példa, amelyeket teljesen hétköznapi helyzetekben, közlekedés közben figyeltem meg. Vegyük észre, hogy a mindennapi élet szituációi mennyire hasonlítanak a múzeumi szituációkhoz. Mindenkinek a fantáziájára bízom, hogy miben lát párhuzamot és miben nem, a magam ötleteit az al-címekben jelöltem.

Melankolikus Pasztell – Múzeumi interpretáció

Az egyik kiállításon pillantom meg M. P.-t, a lányalakot. Egyedül ül egy ülésen. Ő a kedvenc installációm, megfigyelésére több mint tízpercnyi időt szánok.

Természetes vörös haj, hosszú csupasz lábak. A fülön egy hatalmas fehér, SONY feliratú fülhallgató hosszú zsinórral, ami egy okostelefonban végződik. Feje tetejére tolva krémszínű, kerek, arcot kitakaró fazonú napszemüveg. A pasztellrózsaszín ruhácska egy amolyan falatnyi, feneket éppen hogy eltakaró darab. Felül középen kivillan alóla a türkizkék csipkeszélű, barna mintás kombiné, ami remek kontrasztot képez a vörös hajjal. Ennek erősítésére a kusza pálmafába rendezett frizurát egy szintén türkiz hajgumi tartja egyben. A kékségek elengedhetetlen kelléke, a műanyag fültágító sem hiányozhat – de csak az egyik fülben. A pasztell eklektikát fokozza a halványzöld fonott mintás szandál és a púderszínű körmök. A túl sok romantikus szín ellensúlyozására a lábkörmök izzó vörösek, a bal kézen pedig hatalmas, levél alakú fekete gyűrű. A jobb kézen egy barna, kerek – szintén méretes – fagyűrű. Mindez illik a táska stílusához: kékes alapszínen rengeteg cirkálmányos, keleti hangulatot idéző minta; ami visszaköszön a kombiné barna részén. Több órányi reggeli töprengést igényelhet egy ilyen jól összeválogatott kompozíció, amely mégis szertelen lazaságot és hanyagságot kíván sugallni – elismerés a kurátornak!

M. P. ölében egy táska és egy művészi kellékeket sejtető papírtekercs pihen. Testtartása görnyedt, figyelmét lekötő telefonja, vagy a kifelé bámulás az ablakon. Nézem őt, és elképzelem a végtelen melankóliát, amivel a suhanó tájat kémleli. Talán már értem is, mit üzen a műremek: „Tökéletesen egyedi és művészi vagyok. Fittyet hányok a világra, szabad vagyok és laza; ugyanakkor meghittsége és romantikára vágyom, amit a töménytelen pasztelszínnel kívánok jelezni. Gondolataim szárnyalók. Alternatív zenét hallgatok. Csendesen mosolyogva beszélek, ugyanakkor vad és kemény is tudok lenni, amit, remélem, kellőképpen sugall a kék fültágítóm és a művészi szétszórtságom.”

Ez vagyok én, „Melankolikus Pasztell – a lelke mélyén megértésre vágyó kamasz” című installáció a 27-es buszkiállításon a Dózsa György utca felé.

Szerelem és láma – Feszültségoldás

Egy másik buszkiállításon egy nagyon magával ragadó performanszt volt alkalmam megfigyelni. Elég közel álltam, úgyhogy minden apró részletet gondosan szemügyre tudtam venni. A jelenet lassan haladt, így volt időm közben gondolkodni, hagytam, hogy a látottak hassanak rám.

Egy fiú és egy lány szomorú tekintettel lépnek a színre, leülnek egymással szemben és mélyen hallgatnak. A lánynak könnyesek lesznek a szemei, fejét elfordítja és halkan sír. A buszablakot imitáló színpalak mögött suhannak a fák, épületek, emberek. Utaznak. Én is utazom velük. A lány szemlélése annyira magával ragad, hogy érzem, ahogy nő bennem a feszültség. Kezem összeszorul és izzadni kezd, sajnálom a lányt és tehetetlennek érzem magam.

Feszülten figyelek. Kicsit megnyugodni látszik, megtörli szemét. Tekintetemet a fiúra szegezem. Kitisztult arc, göndör fürtök, a szerelem pírja. Gyönyörködve, csendesen nézi a lányt. Egyszer csak szája szélén megjelenik egy apró görbület. A lánynak is feltűnik. A fiú széles, megnyugtató mosollyal néz. A tekintetük összetalálkozik, és többet nem válik szét. A lány arca a szomorúból kismulttá válik, majd szép lassan a fiú megnyugtató tekintete kicsal belőle egy mosolyt. Sikerült. Hatott rá. Szinte cinkosomnak érzem a fiút. Csöndben ülnek és csodálják egymást. Mint szemlélő, az én lelkem is kezd megnyugodni, talán nincs akkora baj. És milyen gyönyörű a szerelmük... Hirtelen felébredek álmodozásomból, mert az eddigi csend, a mimika hosszú játéka megszakad.

A lány megszólal: „Láttam egy lámát.” – és kiszakad belőlük a felhőtlen nevetés. Én is elmosolyodom és továbbhaladok. Elhagyom a busz-színt, megszűnik bennem a feszültség. Már tudok gondolkodni róluk, az életükről, a problémáikról. Tudom, hogy az a furcsa, rettentően szomorú pillanat elmúlt, hogy újra boldogok. Jó, hogy a múzeum feloldja az elmúlt idők nehéz pillanatainak feszültségét; hogy

minden nyomás, kényszer és sürgetés nélkül gondolkodhatok róluk. Hogy nem nekem kell ott lennem, megélnem és döntenem. De ugyanakkor átérezhetem, hogy nekik ott, akkor, nehéz volt.

Turista-felfedezéseim – Meghökkenés és megszokás

Első napom Hamburgban, U-Bahn, reggel. Monoton zötykölődés, az emberek hevesen simogatják okostelefonjuk képernyőjét, drámai arccal elmélkednek a fülhallgatón át áradó kitudjamiról, könyvet olvasnak – a sokat utazóknak persze ez kommersz, inkább e-bookot használnak. Gyerekek anyjuk vállán, mély álomba zuhanva alszanak, míg azok már a munkára koncentrálnak kezükben lévő kütyüjük nyomkodásába mélyednek. A metró tömve van, de szinte akkora a csönd, mintha egyedül lennék a szerelvényen. Senki sem szól, csak a hangosbemondó. „Gong... Nächste Haltestelle... Zurückbleiben bitte!” Minden olyan gördülékeny, szürke és monoton. Megszokott. Furán érzem magam, hogy nincs a kezemben semmilyen nyomogatható alkalmasság, még könyvet sem hoztam magammal, mert gondoltam, minden figyelmemet az új helynek szeretném szentelni. Megint „Gong... Nächste Haltestelle...” gombot nyom, kiszáll, beszél „...Zurückbleiben bitte!” És megyünk tovább. Fura ez a csönd, fura, hogy mindenki egy másik világban utazik, még a mellettem ülő barátomat sem merem megszólítani, nehogy megtörjem saját csöndjét és világát. „Gong... Nächste Haltestelle... Zurückbleiben bitte!” Már vagy 10 perce utazunk. A figyelmem lankadni kezd, már nem tudom, melyik megállónál járunk.

Egyszer csak „Gong... Ich bin Smudo von den Fantastischen Vier, nächster Halt Christuskirche...” kiszállás, beszállás... „Zurückbleiben bitte!” Néhányan felemeljük fejünket és elmosolyodunk. Nem mindenki. Van, akit még ennyi sem zökkent ki a saját világából. Mi az, ők talán nem hallották? Hé, ez valami nem normális dolog volt! Meghökkenés! Megtört a monotonitás! Ki az a Smudo? Ez valami vicc? Fog még valami történni? A többiek miért nem veszik észre? Hiszen nekik is biztos feltűnt. Kik azok, akik mosolyognak? Vajon ez legális? Ki találta ki? És miért? Hosszasan foglalkoztat a dolog és erősen figyelek minden megállónál, hátha megint hallok valami szokatlant.

Másnap ugyanezen a vonalon utazom, feszülten figyelem a „Gong... Nächste Haltestelle... Zurückbleiben bitte!”-ket. Várom a Christuskirchét. És megint hallom: „Gong... Ich bin Smudo von den Fantastischen Vier, nächster Halt Christuskirche.” Ismét csak egy páran mosolygunk. Nem értem.

Így ment ez egy hétig. Utolsó nap már egyáltalán nem érdekelt, hogy mit mondanak a hangosbemondóban, és már én sem lepődtem meg, nem mosolyogtam, és elnézően vettem tudomásul, hogy vannak helyettem új mosolygók. Ők a

turisták. A többiek már megszokták. A meghökkentő normális lett. A visszatérőknek valami új kell. A múzeumra gondolok, ahol a meghökkentő dolgok felkelik az emberek figyelmét, gondolkodásra serkentik őket. Persze csak addig, amíg újdonságként hatnak.

Láthatatlan kiállítás – A geg

Utazom a buszon, kinézek az ablakon, egyszer csak megpillantok egy semmitmondó drótkerítést, mögötte két sánpárral. A kerítésen megszaggatott papír, rajta felirat: *Láthatatlan kiállítás*, mögötte semmi. Minden láthatatlan.

A játékot természetesen nemcsak utazás közben lehet játszani, hanem az élet minden területén. Minden pillanatban meg lehet figyelni a múzeum-szemüveggel, hogy melyek a társadalom mozgatórugói, ezekből melyek kompatibilisek a múzeummal, múzeumi interpretációval, melyek azok, amik elősegítenék a két szintér, múzeum és látogató kommunikációját.

A világ, az emberek, a történések mélyrétegeiben ott van az, hogy mi az emberek valódi igénye, mi érdekli őket, mi hozza őket zavarba, mi örvendezteti meg őket, mi az, amiről félnek beszélni, annak ellenére, hogy érdekli őket. Ezen dolgok felderítéséről szól az antropológiai terepmunka. Ez alapvető elméleti tétel az antropológiának, de a kevésbé sikeres megvalósítás miatt mégis fontosnak tartom felhívni a figyelmet arra, hogy nem pusztán azért kellene terepmunkát végeznünk, hogy megfelelő anyagunk gyűljön össze egy témáról, hanem azért is, hogy aztán erről beszélni tudjunk azokkal, akiktől begyűjtöttük azt. A terepmunkának az is célja legyen, hogy felismerjük, hogyan tudjuk a gyűjtést követően hasznosítani adatainkat, tárgyainkat.

Nagyon leegyszerűsítve a kérdést, az antropológia alkalmazása egy múzeum esetében akkor lesz működőképes, ha az alkalmazás módszereit, témáját és célközönségét (ez utóbbit csak részben, mert nagyon fontos aktorok vagyunk mi magunk is) a terepmunka során gyűjtjük össze, ismerjük meg. Egy múzeum megújulása, antropológizálása, modernizálása, társadalomkritikussá tétele nemcsak azon múlik, hogy bemutat-e kortárs jelenségeket és reflektál-e aktuális társadalmi kérdésekre, hanem, hogy tudatosítja-e magában, hogy voltaképpen mi is az, amit bemutat. Tágítsuk ki a terepmunkát! Tanuljunk meg kommunikálni a világgal, az emberekkel, a látogatókkal!

A múzeum gyakorlatilag azt mutatja be, akinek bemutatja – és ez egy kulcsfontosságú dolog. A kiállítások a társadalomról, az emberekről, a világról (is) szólnak; és célközönségük a társadalom, az emberek, a világ. Ha a terepmunka során nem csak adathordozóként és adatközlőként tekintünk az emberekre, hanem kultúrahordozóként, akkor beláthatjuk, hogy a kultúrájuk magába foglalja azt is,

ahogy majd múzeumot fognak vagy nem fognak látogatni. Felismerhetjük a témákat, amelyek érdeklik őket, a gondolkodásmódjukat, amin keresztül megszólíthatók, ami egyben az a frekvencia lesz, amire a muzeológusoknak hangolniuk kell a mondanivalót. A terepmunka során megismerhetjük a bemutatandó témákat, a bemutatáshoz szükséges eszközöket, azokat, akiknek a témákat bemutatjuk, és azt, ahogyan bemutatjuk. Ébli Gábor ezt úgy fogalmazza meg, hogy a közgyűjtemény közhasznú szellemi tevékenységet folytat, tehát: „olyan üzenetet és olyan módon kell közvetíten, ami tartalmában is nyilvánossá, közérthetővé és közhasznúvá teszi” (Ébli 2009: 178). Nem kell túl bonyolult dolgokra gondolni, egészen hétköznapi témákról van itt szó, mint például az utazás. A könnyebb érthetőség kedvéért, két példát hozok ennek gyakorlati megvalósulására, egyet a színház, egyet pedig a muzeológia területéről.

Kezdjük a színházzal!⁴ A *TITÁNIUM – nemes a cél – Tebetségkutató Színházi Szemle* egyik darabjáról, Boross Martin *Promenád – városi sorsturizmus* c. előadásáról van szó. A mű egy pályázati felhívás szemledarabjaként született, amelynek keretében ifjú, 35 év alatti „titánok” valósíthatják meg produkcióikat. A progresszív színházi darabok támogatására kiírt pályázatot évente kívánják meghirdetni; így ismétlődő jellege miatt kiválasztottak néhány munkát, hogy irányt mutassanak a jövőbeni pályamunkáknak. Ez a darab is köztük volt, az idei PLACCC fesztiválon került bemutatásra.⁵ A darab lényege a következő: a nézők egy buszon ülnek, ami a Csepeli Munkásotthon elől indul, mindenki fején fülhallgató van, és passzívan üli végig az egész előadást. A busz beutazza Budapest három kerületét és különböző helyeken ugyanaz a néhány figura száll fel. Egy narancssárga sortos futólány, egy csikos ruhás terhes nő, egy turistalány, a börtönből frissen szabadult srác, a valahová érkező bőröndös fickó, az öngyilkosságra készülő szomorú lány, a kantáros nadrágot viselő munkás férfi, vagy az elszökő beteg és az őt üldöző orvos. Egy-egy feltűnő, náluk lévő tárgy, ruhadarab tudatja, hogy ők a színészek. A nézők a fülhallgatón kapják az aláfestő zenét, egyébként a párbeszédet nem hallják. Teljesen hétköznapi szituációkban és helyzetekben kell meglátniuk a művészetet.⁶

⁴ Köszönet témavezetőmnek, dr. Kuti Klárának, hogy felhívta figyelmemet a buszszínház projektre és a színhaz.net weboldalra.

⁵ Évente megrendezésre kerülő fesztivál Csepelen helyi alkotók rendhagyó művészeti produkcióival. Bővebb információhoz lásd a PLACCC Fesztivál hivatalos weboldalát: <http://placcc.nolblog.hu/> (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

⁶ A darabról szóló ismertetőhöz lásd: Varga 2013 valamint Az Artus és a Stereo Akt produkciója: *Promenád – városi sorsturizmus* <http://www.fugeprodukcio.hu/hu/625-promen%C3%A1d-v%C3%A1rosi-sorsturizmus-tit%C3%A1nium> (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

Ugyanezen színházi szemle egyik támogatója a Trafó Kortárs Művészetek Háza.⁷ Ez egy kortárs világba ágyazott, több művészeti ágat (színház, tánc, cirкус, zene, vizuális művészetek) magába foglaló, társadalmi kérdésekkel foglalkozó, és nézőit azzal szembeesítő művészeti csoport. Az egyik színházi sorozatokról szóló cikkben a következőket olvashatjuk:

„A Trafó Gyűjtőpont-sorozata az aktivitásra, részvételre serkentő gondolatok mérőben tömegeket érintő problémakörének egy szűkebb, de nem kevésbé jelentős halmazát válogatta össze, és felülírva propaganda és művészet korábbi viszonyát, arra keresett választ, hogyan lehetséges – ha egyáltalán – az aktivizmus eszméjét körbejárni művészeti eszközökkel. És vevő-e a nem megszokott, olykor elvetélt, máskor sikerült formákra, kérdésfelvetésekre, a »nem biztosra« legalább az a szűk értelmiségi réteg, amelyben lassan elindult a társadalmi szolidaritásra és részvételre való hajlandóság. [...] Részvétel, részvételi demokrácia – ezek most a társadalom szinte már elkoptatott, mégis legfontosabb, még előttünk álló feladatainak hívószavai, és a színházban is középpontban áll a részvétel kérdése, legfeljebb másképpen nyilvánvaló a néző bevon(ó)dása egy fórumszínház, egy, a közönséggel diskuráló improvizatív RögvEst vagy egy kukucska-színházi produkció esetében” (Herczog 2013).

Olyan előadásokról, csoportokról, színházi irányzatról van szó, amelyek figyelik a társadalmat és így tisztában vannak azokkal a jelenségekkel, amelyek hétköznapi-ságuk miatt képesek megfogni az embereket. Használják a mindennapok diskurzusát. Például a fentebb általam is választott utazás témája olyan dolog, amiről mindenkiben vannak kollektív képek, sztereotípiák, anekdoták stb, ami mindenkit érint. Ennél fogva feltételezhetjük, hogy ilyen szituációban, a közös tudás segítségével „mélyebb rétegekbe is leáshatunk”, komolyabb témákról, problémákról is kommunikálhatunk, elgondolkodtathatunk. Ehhez hasonló fogódzók remek példaként szolgálhatnak a múzeumi interpretációhoz. Csak említés szintjén szeretném előhozni a Néprajzi Múzeum *EtnoMobil* és *EtnoMobil2.0* projektjeit, amelyek pontosan az utazás témakörével kapcsolatban tesznek erre kísérletet.⁸

A továbbiakban lássuk a másik, múzeummal kapcsolatos példát. Június elején voltam Hamburgban, ahol a Hamburg Museum – Historische Museen Hamburgban láttam egy témánkba vágó kiállítást: *Wohin mit der Stadt?* A kiállítás a

⁷ További információhoz lásd a Trafó Kortárs Művészetek Háza hivatalos weboldalát <http://trafo.hu/hu-HU> (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

⁸ Részletekhez lásd a Budapesti Néprajzi Múzeum *EtnoMobil* és *EtnoMobil2.0* projektjeinek hivatalos weboldalát: <http://www.etnomobil.hu/> (letöltés ideje: 2013. június 13.)

⁹ Részletekhez lásd a *Wohin mit der Stadt?* c. kiállítás hivatalos weboldalát és a projekthez kapcsolódó blogját: <http://wohinmitderstadt.de/> (letöltés ideje: 2013. június 13.), valamint a Hamburg Museum – Historische Museen Hamburg hivatalos weboldalát: <http://www.hamburgmuseum.de/de/index.htm#.UboNmOecM4o> (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

több mint száz éve működő múzeumra, annak anyagára, kiállítási koncepciójára, az elvégzett és el nem végzett feladatokra próbál reflektálni – mindezt a látogatók segítségével. Mivel a múzeum Hamburg történelmét hivatott bemutatni, a kiállítás azt a koncepciót követi, hogy kiragadva néhány tárgyat, amelyek amolyan linkként működnek, bemutatja a múzeum által körüljárt témákat. Hogy mi az, amit a múzeum Hamburgról sugall (pl. a hajózás/kikötő, árvizek, tűzvész, templomok, zsidóság, ki- és bevándorlók stb). A kiválasztott tárgyakat egy hosszú fal mentén, tematikusan csoportosítva tekinthetjük meg. A hosszú fallal szemben kis fülkék, szobák találhatók, amelyek egy-egy múzeumi feladatot képviselnek (gyűjtés, restaurálás, raktározás, bemutatás, publikálás). A kis fülkék szintén két részre oszlanak. Egyrészt szemrevételezhetjük, hogy a múzeum az adott múzeumi funkció keretén belül hogyan reprezentálta az elmúlt száz év során Hamburg városát, másrészt pedig különböző interaktív módszerek segítségével javaslatokat tehetünk a változtatásokra. Mielőtt mindebben elmerülnénk, a kiállításhoz vezető folyosó fehér falain végig idézetek olvashatók arról, hogy kinek mit jelent a város. Amikor végigértünk a folyosón, egy citromsárga panelben találjuk magunkat, ahol egy hatalmas, egész falfelületnyi rajztablára írhatunk ötleteket a jövő Hamburgjáról. Az oldalfalakon a Nexthamburg csoport városfejlesztő ötleteit láthatjuk inspirációként. Az egész kiállítás a közös gondolkodásról szól egy új, lakók és látogatók igényeinek megfelelő Hamburgról és Hamburg Museumról.

Ez a kiállítás példaértékű a múzeum és látogató közti párbeszéd, az egymásról és egymástól tanulás témájában. Nem csak azért, mert az oly sokszor hangoztatott önkritikát és társadalomkritikus szemléletmódot is megvalósította, hanem azért is, mert képes volt mindezt egy látogatókkal közösen kialakított diskurzusban tenni. Úgy tapasztaltam, hogy az ötlet működik, a rajztablákat, játékokat, papíríveket (ilyenek szolgáltak az ötletadásra) fiatalok és idősek, turisták és helyiek egyaránt használják. A téma pedig egészen egyszerű – mindennapi, az emberek és a múzeum hétköznapi tere: a város. Akárcsak a színházi, a kiállítás példája is arra mutat rá, hogy az emberek egyszerű, mindennapi témákon keresztül ragadhatók meg. Majd ha már ismerjük az embereket és témákat, a mélyrétegekhez is eljuthatunk, komolyabb dolgokról is beszélhetünk, múzeum és látogató igazi párbeszédbe kezdhet.

Zárszó

Nézzük végig és foglaljuk össze, hogy gondolatmenetemmel mire is próbáltam rávilágítani! A múzeumok és szakmabeliek közt uralkodó kultúrpeppszimuszból indultam ki. A borúlátás feleslegességét a mindennapok diskurzusának a terepmunkával való összekapcsolásán keresztül fejtettem ki. Felhívtam a figyelmet

a hétköznapi banalítások megfigyelésének fontosságára, a terepmunka értelmének kitágítására, majd példákat hoztam ennek megvalósulására a színházi és múzeumi életből. Mondanivalóm lényege, hogy az antropológiai terepmunka a múzeumok esetében azt jelenti, hogy a későbbi alkalmazás módszereit, témáját és célközönségét a terepmunka során gyűjtjük össze, ismerjük meg és mindezt ennek fényében használjuk. Fontos felismerni, és kiaknázni a lehetőségeket a múzeum és látogató közti kommunikációban, hogy így közelebb hozhassuk egymáshoz a múzeumot és a mindennapokat. Írásom elején utaltam a mindennapok diskurzusának kihasználatlanságára. Most arra bátorítanék, hogy ha már az embereknek és emberekről építünk kiállításokat és működtetünk múzeumokat, ezt velük együtt tegyük! Tegyük leírát tudományunk elefántcsonttornya és a világ közé! Ismerjük meg a világot, de ne csak a toronyból szemlélve, hatalmas adathalmazként, hanem eszközként és célközönségként, társként és kommunikációs partnerként. Legyünk nyitottak a megismerésre és a megismerhetőségre, keressünk egyszerű fogódzókat és ne féljünk együttműködni, közösen gondolkodni!

Felhasznált irodalom

ÉBLI Gábor

2009 [2005] *Az antropológizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*. Budapest: Typotex

GYÖRGY Péter

2003 *Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a bálózáti kultúra korában. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa*. Budapest: Magvető

HERCZOG Noémi

2013 A közönség mint társadalmi modell. A Trafó Gyűjtőpont-sorozatáról. Aktivizálhat-e a művészet, és ha igen, akkor kit aktivizál a rétegszínház? http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36675:a-koezoenseg-mint-tarsadalmi-modell&catid=79:2013-aprilis&Itemid=7 (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

VARGA Kinga

2013 Nemesacél, avagy nemes a cél. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36700%3Avarga-kinga-nemesacel-avagy-nemes-a-cel&catid=13%3Aszinhazonline&Itemid=16 (A letöltés dátuma: 2013. június 13.)

Hannab Foster

THE IVORY TOWER OF MUSEOLOGY
WHY DO WE IGNORE THE EVERYDAYS?

In my paper I would like to draw attention on the importance of ‘everyday discourse’ in the fieldwork and in museum representation. My goal is to show that the ladder between the ivory tower of museology and the earth, the visitors is needed, that these two spheres should be connected by a ladder. I play with the idea, that this metaphorical ladder could be the everyday discourse as well. At the beginning of my study I highlight the redundancy of cultural pessimism, a trait dominant in the discourse between museums and professionals. I call attention on the vacancy of everyday discourse, and I clear up the importance of researching the banalities of everyday and using them by museum work. I illustrate all this with examples from the museum- and theatre-life, and with a ‘museum-glasses game’, which highlights that proper interpretation of fieldwork could help us by creating our metaphoric ladder. With my paper, I would like to call attention on the importance of the convergent dialogue of curators, museum and visitors.

Keywords: cultural pessimism, everyday discourse, fieldwork, transport, ‘museum-glasses’

Múzeum vagy „csak” játék?

A Moskovszky-gyűjtemény muzeológiai értelmezése

NAGY VERONIKA

Absztrakt: A Hetedhét Játékmúzeum 2012-ben jött létre Székesfehérváron. A gyűjteményét megalapozó Moskovszky-gyűjteményt, ami a hazai játékmuzeológia legjelentősebb anyaga, Auer Erzsébet és Moskovszky Éva (anya és lánya) hozták létre nagyjából 1920 és 2010 között. A berendezett, kb. 70 db babaszoba számos művészettörténeti ritkaságot vonultat fel, és játéktörténeti vonatkozásai mellett a 19. századi polgárság tárgykultúráját és életmódjának számos aspektusát is megjeleníti. De mivel a gyűjtők tevékenységének mozgatórugója eredetileg nem a múzeumi bemutatás (dokumentálás) volt, hanem a játszás, a gyűjtemény alapvetően a két asszony játéktérbe és játékidőbe helyezett társadalomképét tükrözi. A szubjektum, a perszónális meghatározottság – kiegészülve a kurátor(ok) szakértelmével és személyes irányultságával – kulcsfontosságú ebben a múzeumban, így sajátos módon feszül egymásnak a történeti hitelesség és a gyűjtők szubjektív világteremtésének perspektívája, miközben ezek mesterien ki is egészítik egymást. A gyűjteményi anyagból származó tudás csak a gyűjtőszenvedélybe ágyazott szubjektív játéktevékenység kontextusában értelmezhető, és ez az értelmezési mód a múzeumi tevékenység minden területét áthatja, a tudományos feldolgozástól kezdve a kiállítási tevékenységen át a múzeumpedagógiai gyakorlatig.

Kulcsszavak: muzeológia, kiállításrendezés, kulturális reprezentáció, tárgykultúra, játéktörténet, játékgyűjtemény

„Öröm a múzeumok nagy családjának, ha egy testvérük új lakásba költözik. Különösen manapság, amikor gyakorta úgy érezzük, kulturális örökségünk mint-ha valami teher volna, és nem úgy tekintünk rá, mint erőforrásra, ami gazdagítja a mai modern életünket is.” Ezzel a mondattal kezdte megnyitó beszédét Csorba László, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatója 2012. május 11-én, Székesfehérváron, a Hetedhét Játékmúzeum felavatásán.¹ Valóban, örülhet a szakma, és örülhet a város is, mert a Moskovszky Éva nevével fémjelzett játékgyűjtemény a

¹ A Hetedhét Játékmúzeum két állandó kiállításból jött létre 2012 tavaszán. A Moskovszky-gyűjtemény Moskovszky Éva és édesanyja, Auer Erzsébet 18–19. századi polgári játékokból összeállított, túlnyomórészt babaszobákba rendezett gyűjteményét mutatja be, amely 1998-ban került Székesfehérvárra. A múzeum másik állandó kiállítása Réber László népszerű mese-illusztrációiból és felnőtteknek szóló grafikáiból válogat.

korábban megyei fenntartású Szent István Király Múzeum hangulatos, de szűk kiállítóteréből Székesfehérvár központjába, egy felújított műemléképületbe került. Az új állandó kiállításban lehetőség nyílt több tárgyat elhelyezni, a kiállítás-hoz rendszeres múzeumpedagógiai és családi programok kapcsolódhatnak múzeumpedagógus vezetésével, és a gyűjteményért felelős muzeológus vezetése mellett megvalósulhat a Moskovszky-gyűjtemény tudományos feldolgozása.

Öröm ez a múzeumok családjának, de tudja-e ez a megújult múzeum, hol foglaljon helyet a családi asztal körül? A kialakítás és a kialakulás kezdeti időszakában (is) lényeges kérdés, hogy a Hetedhét Játékmúzeum hogyan pozicionálja magát a múzeumok között. Identitásának meghatározásában fontos kérdés, hogy sajátos műgyűjtői tevékenységből származó gyűjteménye hogyan írható le mint múzeumi gyűjtemény és milyen tudományos célokra használható. Állandó kiállítása milyen üzenetet hordoz, és a benne lévő tárgyak hogyan válhatnak a megismerés és a reprezentáció eszközévé? Egyáltalán reprezentálhat-e valamit egy tudományosan alig feldolgozott gyűjtemény? Ha igen, mi a szerepe ebben a gyűjtő(k)nek és mi a kurátornak? Játékgyűjteményről lévén szó, az is kérdés, hogy ez a múzeum hogyan illeszkedik a hazai játékgyűjtemények sorába és milyen szerepet játszik a magyarországi játékmuzeológiában. A feltett kérdések kiindulópontja az a muzeológiai szemlélet, amely a múzeumot olyan nyitott kulturális fórumként tételezi, amelyben a tudás és az élmény, az oktatás és a szórakoztatás összekapcsolódik, és amely a múzeumi gyűjteményből származó információkat nem megkérdőjelezhetetlen tényként, hanem folyamatosan változó véleményként kezeli, és ennek megfelelően prezentálja.² Ebből következik a tárgyak sokrétű jelentése és a múzeumi kiállítások személyes meghatározottsága. A Hetedhét Játékmúzeum létrejötté és a Moskovszky-gyűjteményből rendezett állandó kiállítás kapcsán indokolt a muzeológiai elvekről és módszerekről folytatott diskurzus, hiszen az önálló múzeumi lét új perspektívákat jelenthet a gyűjtemény értelmezéséhez.

Gyermekből gyűjtő, gyűjtőből kutató

Az elsőszámú hazai játéktörténeti gyűjtemény a kecskeméti Szórakaténusz Játékmúzeum és Műhely, amely országos szakmúzeumként több mint tizenötezer darab magyar és nemzetközi gyermekjátékot őriz az ősi játékoktól kezdve a népi játékokon át a polgári játékokig (Kalmár 2002: 5). Ezzel szemben a Hetedhét

² A társadalomtudományos gondolkodás változása és megújulása a 20. század utolsó évtizedeitől a múzeumi diskurzusban is jelen van. Az új muzeológiának nevezett önreflexív kultúratudomány magyarországi kibontakozásáról, elméleti és módszertani alapjairól lásd Fejős 2003; Ébli 2009; Frazon 2011. Mindhárom kötet meghatározó fogalmi és módszertani keretet nyújthat egy-egy konkrét múzeum muzeológiai tevékenységének értelmezéséhez.

Játékmúzeum tárgygyűjteménye csupán néhány ezres nagyságrendű, mégis meghatározó szerepet játszik a magyarországi játékmuzeológiában, elsősorban a tárgyak kvalitása és a gyűjtemény unikális jellege miatt. A múzeum tudományos célja egyetlen témára, a polgári játékok kutatására és feldolgozására korlátozódik, de nem könnyű egyértelműen meghatározni, hogy műtárgyállománya melyik muzeológiai terület illetékességébe tartozik. Az esetenként főúri, nagyobb mértékben polgári-középosztálybeli tárgykultúrát reprezentáló Moskovszky-gyűjtemény társadalomtörténeti, kulturális vonatkozásai miatt elsősorban történeti vagy néprajzi-antropológiai gyűjteménynek tekinthető, de a tárgyállomány nagy részének művészi megformálása a művészeti, főként az iparművészeti múzeumok illetékességét is indokolja. A kérdést bonyolítja, hogy látszólag a gyermeki létet meghatározó, a kultúrával való azonosulás folyamatát tárgyakban is kifejező játékfogalom adja a tárgyak összetartozásának keretét, de valójában a Moskovszky-család két generációjának története, illetve a család két tagjának sajátos játéktevékenysége jelenti azt a láthatatlan kohéziót, amely a tárgyak együvé tartozását megteremti. A tárgyállomány egy része ugyanis eredetileg nem játéknak készült, hanem Auer Erzsébet és lánya, Moskovszky Éva gyűjtőszenvedélybe ágyazott játéktevékenysége folytán vált játékká. Ebből következik, hogy a Moskovszky-gyűjtemény – mint bármely más gyűjtemény is – csak úgy értelmezhető múzeumi gyűjteményként, ha ismerjük létrejöttének, illetve magángyűjteményi létének körülményeit, és a gyűjteményi anyagból felhalmozott tudást a gyűjtemény létrehozásának kontextusában értelmezzük (vö. Fejős 2003: 62–63).

A gyűjtemény létrejötte Auer Erzsébet szomorú történetével kezdődik. A jó módú polgári családból származó kislány 1903-ban született Ózdon. Szerető szüleitől – különösen bányamérnök édesapjától – sok játékot kapott. A boldog gyermekkor hamar véget ért, mert 13 éves korában meghalt az édesapja. A család Miskolcra költözött, és Erzsébet édesanyja elajándékozta kislánya játékait, mert úgy gondolta, hogy 13 évesen egy lány már nem játszik, nincs szüksége babákra. Férje iránt érzett gyászában megfélekedezett arról, hogy egy alig felcseperedett gyermek számára a játékok az otthon melegét, a család semmivel sem pótolható biztonságát jelentik, akkor is, ha már csak ritkán játszik velük. Auer Erzsébet így egyszerre veszítette el szerető édesapját, az otthonát, és legkedvesebb játékait. Ez a hármass trauma eredményezte, hogy felnőtt korában tudatosan kezdte el gyűjteni a játékokat. Eleinte gyermekkori kedves játékaival igyekezett visszavarázsolni az „elveszett paradicsomot”, majd gyűjtőtevékenysége kiterjedt a 19. század második felének és a 20. század elejének zömében külföldön készült, de Magyarországon használt játékaira. Férje élete végéig pártolta kedvtelését, és ebbe a gyűjtőszenvedélybe és játékszeretbe született bele egyetlen lányuk, Moskovszky Éva. Számára ebben a családban a létezés alapját jelentette a régi játékok iránti érdeklődés.

Moskovszky Éva az egyetemen a latin és a történelem szak mellett régészeti és művészettörténeti tanulmányokat folytatott, s felnőttként édesanyjával közösen, de már tudományos igénnyel végezte a régi játékok gyűjtését. Elsősorban a táblás játékok őstörténete érdekelte, ebben a témában született meg a *Sors és játék, a táblás játékok eredete és őstörténete* című könyve (Moskovszky 2004). Munkássága során kapcsolatba került német, osztrák, dán, amerikai játékgyűjtőkkel, játéktörténészekkel, „babaológusokkal”, publikált külföldi szaklapokban, és a hazai játékkutatás kiemelkedő egyéniségévé vált. Alapító tagja volt a Kiss Áron Magyar Játék Társaságnak, és a kecskeméti Szórákaténusz Játékmúzeummal is szoros kapcsolatot ápolt. A Magyar Nemzeti Múzeumban 1969-ben az ő forgatókönyvére épült a *Gyermeki játékok* című játéktörténeti kiállítás, amely nagy hatással volt a hazai játék iránti érdeklődés és gyűjtés megindulására. Játéktörténeti tudása és tárgykölcsonzései révén 2010-ben bekövetkezett haláláig nagy szerepet játszott a magyarországi játékmuzeológia kibontakozásában (Györgyi 2010: 265).



1. kép. Moskovszky Éva és Auer Erzsébet. Budapest, 1942.
A felvétel készítője ismeretlen

Moskovszky Éva munkássága, játékgyűjtő tevékenysége megismerhető saját, illetve kollégái, barátai, családtagjai visszaemlékezéseiből, édesanyja tevékenységére azonban nem rendelkezik megfelelő rálátással a hazai játékmuzeológia. A gyűjtemény létrehozásának és a gyűjtés kezdetének története kizárólag Moskovszky Éva narrációja, amely csupán a valóság egyfajta olvasataként értelmezhető, de

mivel más történet nem ismert a gyűjtemény létrehozásával kapcsolatban, ez a történet jelenti a Moskovszky-gyűjtemény elsődleges értelmezési keretét, sőt a múzeumi kiállítás kiindulópontját is.

Tárgyból játék, játékból gyűjtemény

A gyűjtés sokféle formát ölthet, és különböző funkciókat tölthet be, de a tárgyak felhalmozását és gyűjteménnyé alakulását mindig megelőzi a kiválasztás. Ma már az elméleti muzeológia alapelvei közé tartozik az a felfogás, miszerint a tárgyak a múzeumba kerülés gesztusával kikerülnek eredeti közegükből, és a kiállítással új összefüggérendszerbe, új kontextusba kerülnek. A kiválasztással megváltozik eredeti környezetük, a tárgy pedig különféle értelmezési keretek hálójába kerül (Fejős 2003: 44–45). Lényegében ugyanez történik egy magángyűjtemény kialakítása során is, azzal a különbséggel, hogy itt nem feltétlenül a „mentés” és a bemutatás a kiválasztás elsődleges célja. Láttuk, hogy a gyűjtés motivációja Auer Erzsébet esetében alapvetően lelki eredetű volt, eredménye azonban túlmutat az elvesztett gyermekkor tárgyi világának egyszerű „visszavarázsolásán”. Moskovszky Éva visszaemlékezéséből tudjuk, hogy édesanyja gyűjtési stratégiája kettős síkon mozgott:

„...gyermekkorának legkedveltebb játékaiból, mint hintaló, huszárcsákó, kard, építőkő, képes kocka, laterna magica, igyekezett minél teljesebb sorozatot beszerezni, mintegy dokumentálva a 19. sz. végének, a 20. elejének Magyarországon ismert játékeit. Ezenkívül a gyönyörű kis bútorokból, porcelánokból együtteseket készített, ha nem is teljes szobákat, de egy-egy méretben összeillő részletet alakított ki” (Moskovszky é. n.).

Ha a gyűjtemény létrejöttét történetiségében vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy nagyjából az 1950-es évekig – Moskovszky Éva tudományos érdeklődésének kezdetéig – nem volt a gyűjtés háttérében indokolt tudományos cél, és a tárgyak beszerzése nem nélkülözte az ötletszerűséget. A tárgyak kiválasztása Moskovszky Éva tudományos érdeklődése folytán vált egyre tudatosabbá, és az idő múlásával – Auer Erzsébet 1992-ben bekövetkezett halála után – felmerült a későbbi bemutatás lehetősége is.

A gyűjtemény tárgyi anyaga, összetétele változatos és sokrétű. A tárgyak legnagyobb részét a 19. századi ipari fejlődéssel meginduló játékipar termékei jelentik. Európában elsősorban Anglia, Franciaország és Németország járt élen a játégyártásban, és ahogy a környező országokban, Magyarországon is angol, német, francia játékokkal népesültek be a polgári gyerekszobák, csekély számú, főként háziipari keretek között készített magyar játékokkal vegyítve (Tészabó 2003; Tészabó – Török – Demjén 2010). Ebbe a tárgycsoportba tartoznak a magyarországi

játékboltokban árusított vagy külföldről vásárolt játékszerek (pl. babák, játékbútorok, társas- és logikai játékok, járművek, katonák stb.); a mesteremberek főúri családok megrendelésére vagy saját gyermekük számára készített egyedi játécai (pl. intarziás ebédlőszekrények); valamint Moskovszky Éva gyermekkori játécai is (pl. Steiff állatfigurák, babák, játékbútorok). A gyűjtemény jelentős részét alkotják azok a tárgyak, amelyek eredetileg nem játéknak készültek. A mesteremberek berendezési tárgyakhoz készített mintadarabjai (pl. bútorok és kályhák) vagy a felnőttek kisméretű használati tárgyai (pl. táncrend, szuvenírként árusított emléktárgyak, bűcsújáróhelyek kisméretű kegytárgyai, miniatűr könyvek, ékszeres dobozok) játékká válhattak, amikor kikerültek az eredeti használatból. Ezek egy része még a gyűjteménybe kerülésük előtt, más részük pedig a gyűjtés gesztusával, a gyűjtők tárgyakat elrendező (játék)tevékenységével vált játékká. A tárgyak legkisebb, harmadik csoportját saját készítésű „játékok” alkotják (pl. tájképek, baba ruhák, könyvek, füzetek, rajzok), amelyek a gyűjtők – főként Auer Erzsébet – alkotótevékenységéből származnak.



2. kép. *Babaszoba részlet.* Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény, 2012.
Fotó: Kiss László

A Moskovszky-gyűjtemény tárgyai tehát zömében olyan múzeumi tárgyak, amelyeket a gyűjtők nem közvetlenül szakítottak ki eredeti közegükből (kivéve például Moskovszky Éva gyermekkori játékeit, vagy a saját készítésű játékokat). A tárgyak életének kitüntetett szakaszáról, azaz társadalmi használatuk idejéről és teréről

a legtöbb esetben csak esetleges és részinformációkból álló tudással rendelkezünk (vö. Fejős 2003: 89). Kereskedők, műgyűjtők, családi örökségüket elajándékozó magánszemélyek közvetítésével jutottak el a gyűjtőkhöz, és gyakran jelentős fizikai átalakuláson vagy többszörös jelentésváltozáson estek át addig, amíg a gyűjteménybe kerültek. Majd az értelmezési keret, amely a gyűjteménybe emelésüket, azaz a kiválasztásukat meghatározta, tovább módosult a muzealizáció gesztusával. A tárgyak kontextusváltására és többretegű jelentésstruktúrájára szemléletes példa a gyűjtemény egyik minikönyve. A könyvecskét 1896-ban adta ki a Lempel Róbert nevét viselő könyvkiadó, amelynek tulajdonosa 1874 után Wodianer Fülöp és fiai voltak (Markó 2002: 63); szerzői: Baróti Lajos és Csánki Dezső, címe: *Magyarország története*. A könyvecske az 1891-ben kiadott mű térképekkel és illusztrációkkal is ellátott miniatűr változata, amely jelentős könyvészeti és történeti-földrajzi értékkel bír.



3. kép. *Boncza Berta (Csinszka) által dedikált minikönyv.*
Hetedhét Játékmúzeum, – Moskovszky Gyűjtemény, 2012. Fotó: Kiss László

Nem tudjuk, hogy 1896 és 1925 között mi volt a könyvecske sorsa, de azt tudjuk, hogy 1925-ben személyes emlék vált belőle, mert Boncza Berta (Csinszka) – Ady Endre özvegye – egy kislánynak ajándékozta. A könyv első lapján ugyanis a következő dedikáció olvasható: „Fenyő Pannika barátnőmnek 1925 Karácsony Csinszka.” Fenyő Miksa, a Nyugat alapító főszerkesztőjének lánya, Fenyő Pannika ekkor 15 éves volt, és mint a dedikációból kiderül, baráti viszony

fűzte az akkor 31 éves Csinszkához. Számára a könyvecske nyilvánvalóan nem (csak) történelemlérvet, hanem az életének egy adott pillanatát megőrző emléktárgyat jelentett. Később Moskovszky Éva és Auer Erzsébet játékként illesztette gyűjteményébe, s a műtárgy multivokálisát jelzi, hogy a történetébe sűrített jelentések révén évtizedek múlva, már múzeumi közegben, a Moskovszky-gyűjtemény meghatározó darabjává vált, azaz újabb kontextusba került.

Auer Erzsébet és Moskovszky Éva gyűjtőtevékenységében a kiválasztás mellett kulcsszerepet kapott a tárgyak rendszerezési elve, amely a gyűjtemény létrehozásának már említett szubjektív történetével együtt szintén személyes narratívát generál a múzeumi bemutatás során. A gyűjtők nem kronologikus sorrendbe vagy tematikus egységekbe rendezték tárgyaikat, hanem az összegyűjtött valós és vélt játékokból babaszobákba rendezett kicsiny életvilágokat alakítottak ki, sajátos összefüggéseket teremtve ezzel a tárgyak között. A különböző korszakokból származó bútorokat és a mindennapi élet tárgyakban kifejeződő egyéb megnyilvánulási formáit (háztartási eszközöket, játékokat, könyveket, képeket, textileket stb.) megfelelő érzékkel és jó ízléssel helyezték el a kicsiny babaszobákban, s az így kialakított enteriőröket sok esetben ők maguk látták el valamilyen történettel, jelentéssel (pl. Minka asszony szatócsboltja; Rózsa, Artúr és gyermekeik). Így a tárgyak elrendezésén keresztül maga a játéktevékenység vált Auer Erzsébet és Moskovszky Éva gyűjtőtevékenységének mozgatórugójává. Másként fogalmazva, gyűjtőszünetük tárgyát a játékszer, célját pedig a játszás mint tevékenység jelentette. A tárgyak eltérő időszakokból és eltérő társadalmi-kulturális közegekből kerültek ki, többszörös jelentésváltozáson estek át addig, amíg a gyűjtemény részévé váltak, de a gyűjteményben való elhelyezésük, azaz a kontextualizáció azonos elvek alapján történt. A kérdés az, hogy az érzelmi, esztétikai, tudományos alapon kiválasztott tárgyak összessége, amelyben a legfontosabb rendezőelv a játszás mint tevékenység, nyújthat-e értelmezési keretet bármilyen kulturális jelenség bemutatásához. Hiszen a fentiek értelmében a Moskovszky-gyűjtemény alapvetően a gyűjtők játéktérbe és játékidőbe leképezett társadalomképét tükrözi.

Gyűjteményből kiállítás, kiállításból Babaház

Egy magángyűjtemény közgyűjteménnyé alakulása általában hosszú folyamat eredménye, és a kezdeményezések mögött különféle szándékok, elgondolások állhatnak. A Moskovszky-gyűjtemény közgyűjteménnyé válása több tényező együttes közrejátszásának köszönhető, és a jelenlegi intézményi keretet biztosító Hetedhét Játékmúzeum létrejötté több szakaszból álló időbeli folyamatként értelmezhető. A folyamatban kiemelkedő szerepet játszott a gyűjtő szándéka. Világos, hogy Moskovszky Éva életének utolsó évtizedeiben előre tekintett, és már

nem csak saját maga számára gyűjtött. Hogy fikatív közönsége valódivá váljon, szüksége volt egy befogadó intézményre és egy segítőkész munkatársra. Ez a személy Illyésné Ötvös Tünde restaurátor, a Szent István Király Múzeum osztályvezetője volt. A múzeum és a munkatárs személye biztosítékot jelentett számára, hogy féltve őrzött kincsei majd jó helyre kerülnek. A gyűjtemény 1998-ban került Székesfehérvárra letétként, és 14 évig működött *Fehérvári Babaház* néven a Szent István Király Múzeum gondozásában. Előzménye egy karácsonyi játékiállítás volt 1996-ban Illyésné rendezésében, amelyen néhány enteriőr szerepelt a gyűjteményből. Moskovszky Éva e bemutatót követően helyezte letétbe gyűjteményét Székesfehérváron. Az 1998-ban megnyílt állandó kiállításnak szintén Illyésné volt a rendezője.

A muzealizációval nyilvánosság elé került a gyűjtemény, s a tárgyak gyűjtők által meghatározott eredeti értelmezési kerete a kiállítást rendező személy elméleti és módszertani megfontolása mentén módosult. Moskovszky Éva 1998-ig budai villájának pincéjében őrizte az évtizedek alatt összegyűjtött játékokat és az édesanyjával közösen kialakított, babaszobákba rendezett tárgyakat. A tárgyak üvegszekrényekben sorakoztak és a láthatóságukat biztosító tárolási mód lehetővé tette, hogy a gyűjtők időről időre átalakítsák, új szerzeményeik birtokában átrendezék, kiegészítsék, egyszóval éltessek saját maguk által teremtett játékvilágukat. A múzeumi kiállítás létrehozása némileg korlátozta Moskovszky Éva ez irányú tevékenységét, de nem akasztotta meg teljesen. Az állandó kiállítás koncepciója ugyanis Moskovszky Éva és Auer Erzsébet tevékenységét tekintette kiindulópontnak, így a mindennapi élet parányi tárgyaiból létrehozott életvilágokat két vagy három fallal körülvett, vitrinekbe zárt miniatűr enteriőrökbe emelte át. Moskovszky Éva iránymutatása és ellenőrzése mellett e babaszobák mintájára készültek az új enteriőrök is. Az így kialakított több mint félszáz babaszoba-enteriőr megőrizte és érzékeltette a tárgyak magángyűjteményi közegét, de ugyanakkor idealizált képpé is merevítette azt.

Az enteriőrök kialakításában és átrendezésében új szubjektív látásmód jelent meg Illyésné Ötvös Tündének köszönhetően. A babaszobák egymáshoz való térbeli viszonya az ő elgondolását tükrözte és új jelentésstruktúrákat mutatott meg a gyűjteményből. Például a három különböző konyhát megjelenítő enteriőr egymás mellé helyezése lehetőséget adott a különböző korszakokból származó tűzhelyek összehasonlítására. Az enteriőrök térbe szervezett jelentéstulajdonítási eljárása során alakult ki a tárgyegyüttesek új, múzeumi kontextusa. A múzeumi kontextus a tárgyak értelmező bemutatását jelenti, amely *pusztán* a tárgyak térbeli elrendezésével általában nem jut kifejezésre (különösen, ha figyelembe vesszük az építészeti adottságokból adódó korlátokat). Megfelelő értelmezési lehetőséget a különböző kommentárok, pl. a szöveges magyarázatok nyújtanak.

A *Fehérvári Babaház* kiállítása Moskovszky Éva tárgyakat ismertető narratíváit használta fel erre a célra. Tartalmukat tekintve ezek a szövegek a gyűjtő által leginkább értékesnek vélt tárgyak készítési helyét és idejét ismertetik, vagy formai megjelenésüket magyarázzák. Például: „A garnitúra 1880 táján készült, a kis zongora thüringiai...”; „Az esztergályozott lábú szék ülése és háta nádfonatú...” Néhány esetben a gyűjtő egyes szám harmadik személyben utal a tárgyak megszerzési körülményére és a hozzájuk fűződő személyes viszonyára is. Például: „A babaház 18. századi konyhája báró Groedel Dóra gyűjteményéből való...”; „Rara, a Babaház alapítójának, illetve az ő lányának volt gyermekkori kedvence.” Az egyes szám harmadik személy használatával a kívülállóság megteremtése, a tárgyakban rejlő objektív ismeretanyag közvetítése lehetett Moskovszky Éva és Illyésné Ötvös Tünde célja, de közben folyamatosan érződik a gyűjtő személyes „jelenléte” is.

A gyűjtők által összeállított tárgye gyűjtemények enteriőrökbe rendezett megjelenítése kézenfekvő módszernek bizonyult a gyűjtemény múzeumi bemutatására, és ezt a módszert Moskovszky Éva is támogatta, sőt ösztönösen és tudatosan képviselte. Nem túlzás őt modern szemléletű látványtervezőnek tekinteni, mert bár a magángyűjteményi környezetben nem volt jelentősége, a múzeumi kiállításban meghatározó tényezővé vált a gyűjteményi anyag reprezentativitása és a tárgyak által hordozott információk élményszerű közvetítése. Azzal, hogy a kiállításban nem időrendben elbeszélte játéktörténet, és egymástól tipológiai alapon elkülönített tárgcsoportok sorozata jelent meg, a tárgyakban rejlő információk másfajta jelentésrétege érvényesült (vö. Frazon 2011: 46–50; Ébli 2005: 14). Nem a tanításra került a hangsúly, hanem az otthonosság megteremtésén keresztül a személyes megérintettségre, az életvilágokba bekukucsálva azonban megelevenedett a múlt számtalan aspektusa: játékipar, háziipar, lakáskultúra, divat, műveltség, viselkedés stb., és mindez átítatódott a boldog gyermekkor felett érzett nosztalgiával. A tárgyak mentalitást is tükröző társadalmi-kulturális vonatkozásai az elrendezésnek köszönhetően váltak érzékelhetővé és láthatóvá.

Babaházból múzeum – és újra kiállítás

A Fehérvári Babaház megnyitása növelte a Szent István Király Múzeum látogatottságát, de a kiállítótér kicsinek bizonyult, sok érdekes tárgy maradt a raktárban. Az állandó kiállításához nem kapcsolódtak élményszerű, az óvodai neveléshez és az iskolai oktatáshoz kapcsolódó korszerű és rendszeres múzeumpedagógiai programok. Nem történt meg a gyűjtemény tudományos feldolgozása, a tárgyak szisztematikus leírása és nyilvántartása. A Moskovszky-gyűjtemény egy nagy múzeum kis gyűjteményeként létezett.

A városvezetés 2006-ban döntött úgy, hogy a gyűjteményt az akkor még felújítás alatt álló Hiemer-Font-Caraffa épülettömbben helyezi el és a város saját intézményeként működteti. A 2012-ben megvalósult fejlesztésnek, azaz a Heted-hét Játékmúzeum létrejöttének köszönhetően az új állandó kiállításban lehetőség nyílt több tárgyat elhelyezni, a tárgyak kikerülhettek a raktárból. Az állandó kiállítás új installációs elemekkel és interaktív eszközökkel bővült. A kiállításához folyamatos múzeumpedagógiai és családi programok kapcsolódhatnak, valamint megvalósulhat a Moskovszky-gyűjtemény tudományos feldolgozása, és a jövőben országos tekintetben is meghatározó játékkutató műhely bontakozhat ki. A Moskovszky-gyűjtemény tudományos produktumon alapuló, a társadalom számára hasznos, oktatást és ismeretszerzést célzó, szórakozást és élményt nyújtó, de a kutatókat is kiszolgáló komplex kulturális intézménnyé válhat.

Az új állandó kiállítás a tárgyaknak új környezetet biztosított, de kérdés, mennyiben változott ennek következtében a gyűjtemény értelmezési kerete, mondanivalója. Az új múzeumi kontextusban a legnagyobb kihívást a kiállítási tér megfelelő kihasználása jelentette, de a kiállítási koncepció kidolgozásakor a gyűjtők szerepének, a szubjektum és a szerzőség jelentőségének újragondolására is szükség volt. Ennek egyik oka, hogy az új kiállítás kurátorának személyében új szubjektív látásmód és tudományos attitűd jelentkezett,³ másfelől Moskovszky Éva 2010-ben bekövetkezett halála okán szembe kellett nézni a gyűjtemény további gyarapíthatóságának vagy lezárhatóságának kérdésével.

Az új kiállítás alapkonceptiója Moskovszky Éva és édesanyja játékgyűjtő tevékenységét helyezte a középpontba. Az időbeliség és a klasszifikáció továbbra sem rendezőelvként, hanem a tárgyakhoz fűzött magyarázatok viszonyrendszerében jutott kifejezésre. A kiállítás rendezője a babaszobákba rendezett életvilágokat tudatosan a korábbi kiállítás – Moskovszky Éva ellenőrzése és irányítása mellett berendezett – enteriőrjeivel teljesen megegyezően alakította ki. Ezzel az eljárással nem csak kimerevítette, hanem véglegesítette is a gyűjtők keze alatt folyamatosan aktivizálódó tárgyegyütteseket, mintegy dokumentálva azok utolsó, a gyűjtés funkciójában (is) létező állapotát.

Ez az elgondolás a gyűjtemény tudományos feldolgozásának és a tárgyak (múzeumi) gyűjteményi nyilvántartásának a kiindulópontját is jelentette. Mert ha a gyűjtők játéktevékenysége adja a gyűjteményi anyag elsődleges értelmezési síkját, akkor azokat a szobabelsőket megjelenítő enteriőröket, amelyek egy harmadik személy (korábbi kiállításrendező) elgondolásai alapján és már nem az eredeti gyűjtői közegben, de Moskovszky Éva jóváhagyásával jöttek létre, és amelyek az

³ A kiállítás kurátora: Nagy Veronika etnográfus muzeológus, a kiállításban közreműködött: Illyésné Ötvös Tünde restaurátor (a korábbi állandó kiállítás rendezője, Fehérvári Babaház, Székesfehérvár, Megyeház u. 17.), Bernáth Éva múzeumpedagógus.

új kiállításban is ebben a formában kerülnek bemutatásra, feltétlenül összetartozó tárgyakként, egy leltári szám alatt kell szerepeltetni a nyilvántartásban. A Moskovszky-gyűjteményt pedig – Moskovszky Éva halála után – zárt gyűjteménynek kell tekinteni. Ezzel kapcsolatban felvetődik a gyűjteménygyarapítás kérdése, amely minden múzeumnak alapfeladata (Fejős 2003: 100–101). A nyugat-európai játékmuzeológiából több példát is ismerünk arra, hogy magángyűjteményen alapuló közgyűjtemény a gyűjtemény bővítésével kiemelkedő jelentőségű játékmúzeummá vált.⁴ A múzeum jövőbeni gyűjteménygyarapítási és nyilvántartási stratégiájával szemben azonban fontos elvárás, hogy a nyilvántartási rendszerben egyértelmű jelzés vagy magyarázat utaljon a Moskovszky-család által gyűjtött törzsgyűjteményi állománytól való elkülönülésre.

Az eredeti és a gyűjtők által berendezett babaszobákra visszatérve felmerül a kérdés, hogy a Moskovszky-gyűjtemény esetében, a kiállításrendezés gyakorlatában mennyire tekinthető releváns prezentációs eljárásnak az enteriőr mint a tárgyakba sűrített jelentések elsődleges interpretációs eszköze. A gyűjtők által megteremtett életvilágok nem klasszikus múzeumi enteriőrök, hiszen nem az a céljuk, hogy a felnőtt világ tipikusnak vélt személyes élettereit jelenítsék meg. A klasszikus múzeumi enteriőrök, idealizáló vizuális világuk miatt – a tárgyak valóságos mérete ellenére is – gyakran keltik babaház hatását (Frazon 2011: 270). A Moskovszky-gyűjteményben viszont éppen ez a céljuk, alkalmazásuk ezért is indokolt a gyűjtők és a kurátor oldaláról egyaránt. A háromfalú „babaházak” természetes prezentációs keretét adják azoknak a tárgyaknak, amelyek túlnyomó része eredeti közegében is így szerepelt.

A kontextualizáció szempontjából lényeges, hogy a miniatűr berendezési tárgyakkal gazdagon berendezett enteriőrök a tárgyakat nem izoláltan, hanem funkcionális és esztétikai összefüggésükben mutatják meg, és a tárgyak elrendezésén keresztül nemcsak azt lehet látni, ami szép, hanem azt is, hogy Moskovszky Éva és Auer Erzsébet hogyan gyűjtött és hogyan játszott. A fiktív életvilágok nem engedik fetisizálódni a más tárgyakhoz viszonyítva csekély forrásértékű, „jelentéktelen” tárgyakat (pl. adatok nélküli csipketerítő, kerámia edények, kosarak, papírdobozok stb.), ugyanakkor hétköznapi tárgyakkal társítanak és a mindennapi élet szférájába szorítanak kiemelésre (is) érdemes magas művészeti/esztétikai értékű tárgyakat. Ezzel a tárgyak kulturális és társadalmi környezete válik hangsúlyossá, de nemcsak a játékok és a játszás szintjén, hanem a felnőttek világára vonatkoztatva is. Ez a látásmód a múzeum mondanivalóját komplexebbé, a kiállítást pedig élményszerűbbé teszi (Korff 2004; Frazon 2005).

⁴ Lydia Bayer magángyűjteménye alapján jött létre a nürnbergi játékmúzeum és jelentős játékgyűjtemény (Folk-gyűjtemény) az alapja a salsburgi játékmúzeumnak is. (Térszabó Júlia: A Fehérvári Babaház – Moskovszky-Gyűjtemény az európai játék- és babamúzeumok sorában. Játéktörténeti konferencia Moskovszky Éva emlékére. Székesfehérvár, 2010. november 20.)

4. kép. *Babaszoba részlet.*

Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény,
2012. Fotó: Kiss László

5. kép. *Babaszoba részlet.*

Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény,
2012. Fotó: Kiss László

A Hetedhét Játékmúzeum állandó kiállításában fontos volt a gyűjtők babaszobákba rendezett játékvilágának reliktszerű megőrzése, és ez az irányelv határozta meg a tárgyegyüttesek térbeli viszonyának megszerkesztését, illetve a különálló, a gyűjteményben önálló játékszerekként létező tárgyak elhelyezését. A gyűjtők gondolkodásmódját, játszás iránti igényét alapul véve és követve ez utóbbi műtárgyak is tárgyegyüttesek részeként és nem önállóan, egymástól egyértelműen elhatárolva jelennek meg a kiállításban. A babákból, építőközből, kirakókból, társas játékokból, járművekből összeállított tárgyegyüttesek elsősorban a tárgyak használati lehetőségeit modellálják fiktív környezetben: valóságos méretű gyermekszoba illúzióját keltő enteriőrben és játékbolt kirakatát megidéző vitrinben. A vitrin mint prezentációs eljárás a kiállítás egészen végigvonul, annak ellenére, hogy a jelenetekbe rendezett, scenírozott bemutatás általában nem kedvez az üveg által karakteresen leválasztott térbe állításnak (Frazon 2011: 232). A műtárgyvédelmi szempontokon túl a kisméretű babaszobákat a vitrinek zárt üvege olyan módon foglalja magába és határolja el egymástól, ahogyan a valóságban a lakóházak falazata körbeöleli és leválasztja az egymás mellett létező, de különálló személyes élettereket. Ezt a hatást tovább erősítik a földszinti, alacsony belmagasságú, boltíves kiállítótér háztető formájú vitrinjei. A vitrinhasználat célja ebben az esetben nem a mesterséges, steril kiállítási tér létrehozása, hanem a tárgyegyüttesek eredeti kontextusának érzékeltetése (Frazon 2011: 229) – arról nem is beszélve, hogy a gyűjtők otthoni környezetében is hasonló üvegek mögött helyezkedtek el a tárgyak.

A különálló porcelán étkészleteket, teás- és kávékészleteket bemutató, át-tört falfülkébe épített többpolcos vitrin szintén a kiállítás mondanivalóját alátámasztó installációs eszközként jelenik meg. A falfülke formájában és méretében a valódi polgári otthonok vitrinszekrényeire emlékeztet, s rajta keresztül a benne lévő porcelánok a 19. századi polgári életformára jellemző önkifejezésre és

reprezentációra mint kulturális jelenségre utalnak. A konvencionális vitrinhasználat az utcai játékboltok kirakatát idéző installációhoz is megfelelőnek bizonyult. Az önálló játékszerekből kialakított játékbolti kirakat koncepcionálisan lehetőseget teremt arra, hogy a tárgyak ne csak kompozícióban (a babaház mint szerepjáték összefüggésrendszerében), hanem egyediségükben („árucikként”) is jelentést hordozzanak.



6. kép. Részlet az állandó kiállításból.

Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény, 2012. Fotó: Kiss László

A kiállítás prezentációs eljárásaiban sajátos módon kapcsolódik össze a vitrin és az enteriőr. Ma már muzeológiai közhely, hogy a tudomány és a közönségszolgálat nem lehet meg egymás nélkül, egymással szimbiózisban kell működniük. Fontos társadalmi elvárás, hogy a múzeumi kiállítások élményt nyújtsanak, tehát elég látványosak legyenek ahhoz, hogy felkeltsék és fenn is tartsák a látogatók érdeklődését.⁵ Az élmény, a látvány és a tudomány együttes fontosságát maga Moskovszky Éva, sőt édesanyja, Auer Erzsébet is megfogalmazta. A Hetedhét Játékmúzeum jövőbeni létrehozásával kapcsolatos terveiről Moskovszky Éva a következőt írta 2009-ben: „Az elv a kiállítás berendezésénél marad az, amit Moskovszkyné Auer Erzsébet felállított: első a látvány, ebből ered az élmény, a harmadikat, a tudományt a munkatársak szakszerű munkája jelenti” (Moskovszky é.n.). Az élmény fokozása érdekében a modern múzeumok előszeretettel nyúlnak

⁵ A múzeumok élményközpontúságáról és ennek eszközeiről lásd Fejős 2003; Vásárhelyi 2009; Lakner 2010; Káldy 2010; Bereczki 2010; Vasáros 2010; Frazon 2011.

a multimédia, az informatika, az IT technológia eszközeihez, mert ezek számtalan lehetőséget nyújtanak a tárgyak sokrétű jelentésvilágának megjelenítésére, és a mai, vizuális kultúrában létező ember számára a kiállítóterben is fenntartják a digitális technika egzisztenciális birtoklásában megnyilvánuló kényelemérzetet (vö. Sári 2010: 189).

A Hetedhét Játékmúzeum állandó kiállítása igyekszik a látogatóknak a mai kor igényeihez igazodva új információkat nyújtani. A kiállítóterben LCD paneleken válnak láthatóvá bizonyos tárgyak más eszközökkel nem látható részletei, illetve egy képernyőn Moskovszky Évát is láthatjuk-hallhatjuk, amint szenvedélyéről, a játékgyűjtésről beszél. A múzeum távlati céljai között szerepel, hogy érintőképernyős konzolokon, jó minőségű tárgyfotók felhasználásával, a látogató enteriőről enteriőrré, virtuális térben haladva eljuthasson az őt érdeklő legkisebb tárgyakig és a tárgyak jelentésrétegeiről a lehető legtöbb információ birtokába juthasson. Ennek ellenére fontos leszögezni, hogy a Moskovszky-gyűjteményből rendezett kiállítás (tudatosan) nem a legújabb technológiai eszközök felhasználásának színtere és (tudatosan) nem operál önmagában is figyelemfelkeltő, látványos installációs elemekkel. Mert minél több a mesterségesen előállított vizuális inger a kiállításban, annál kevésbé válik „élvezhetővé” a statikus helyzetű autentikus tárgyak nyújtotta élmény.

A Moskovszky-gyűjtemény sajátos, egyedi vonásai közé tartozik, hogy a miniatűr tárgyak hozzáadott látványelemek nélkül is képesek több generáció számára is meghatározó, maradandó élményt nyújtani. Ennek legfőbb oka – a fantáziával és szakértelemmel kivitelezett eredeti tárgyak látványán túl – az, hogy a játékok, és a játékszerepbe került különböző miniatűr tárgyak a nosztalgia érzetét váltják ki a modern kor emberéből. A nosztalgia szentimentális és idealisztikus műltszemlélet, egyfajta vágyódás valami után, ami egykor létezett. Ez a múlt lehet a gyermekkor fogalmán alapuló egyéni, valóságosan megélt múlt, de lehet annak általánosabb képzete is (Otto – Pedersen 2004: 30–31). A nosztalgia szorosan összekapcsolódik az intimitás érzetével, az intimitás legfőbb színtere pedig az enteriőrökben megjelenített otthon, amely a benne lévő tárgyakon keresztül emlékeket idéz fel a felnőtt látogatóban.

A múzeum célja, hogy a gyermek-látogatók számára is maguk a tárgyak nyújtsák az elsődleges élményt. Az ő igényeiket, érdeklődésüket nosztalgiával nem lehet aktivizálni. A személyes megérintettség az ő esetükben is fontos, de ezt náluk (különösen egy játékmúzeumban) játékkal célszerű előhívni. Az oktatás és a szórakoztatás kulcsfontosságát felismerő kiállítások gyakran élnek interaktív eszközökkel ahhoz, hogy a gyermekeket megszólítsák. Mivel a Moskovszky-gyűjtemény a játékról szól, nagyon lényeges, hogy a múzeum játéokra bírja a látogatókat. De hogyan lehetséges ez úgy, hogy az interaktív eszközök ne vonják el a figyelmet a kiállított gyűjteményi anyagról? A Hetedhét Játékmúzeumban az

adott babaszobákhoz közvetlenül kapcsolódó interaktív játékok és feladatok (kikarók, rajzolós feladvány, érzékszerveket „dolgoztató” feladatok, lapozható minikönyvek stb.) a vitrinek aljába rejtett kihúzható fiókokban találhatóak, a múzeum logójával ellátott fogantyúval jelezve az aktivitás lehetőségét. Az ilyen módon elhelyezett interaktív eszközök elsősorban a múzeumot látogató családoknak szólnak, és nem pótolják a szervezett keretek között zajló, folyamatos múzeum-pedagógiai tevékenységet.



7. kép. *Interaktív eszközt rejtő fiók az állandó kiállításban.*
Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény, 2012. Fotó: Bernáth Éva

Játéktörténetek – játék a történetekkel

Az a kijelentés, mely szerint a Moskovszky-gyűjteményből a tárgyak segítségével megismerhető a 19. századi polgári életmód számos aspektusa, némi megszorítással érvényes. Emlékeznünk kell arra, hogy a Moskovszky-gyűjtemény „csak” játék, még pedig személyes történetbe (Moskovszky Éva és Auer Erzsébet történetébe) ágyazott játék, mert a gyűjtőknek nem a 19. századi életmód dokumentálása volt az eredeti célja. Éppen ezért le kell szögeznünk, hogy a gyűjtemény művészettörténeti és művelődéstörténeti forrásként csak más forrásokkal összevetve alkalmas teljes és hiteles életmód-történeti rekonstrukcióra (vö. D.

Horváth é. n.). Tárgyai és tárgyejegyüttesei alkalmasak például az egykori viseletek vagy a polgári szalon berendezésének felidézésére, de a gyűjtemény összessége aligha tekinthető a mindennapi élet valóságáhu leképezésének. De akkor mit reprezentálnak a babaszobákba rendezett életvilágok, és mi ismerhető meg a tárgyakból? Hogyan szólíthatók meg a tárgyak, és mire irányul a gyűjtemény tudományos kutatása?

Ahogy a gyűjtemény egésze személyes történetbe, úgy a tárgyak egyenként is (szubjektív és objektív) történetekbe ágyazottan léteznek. Sokrétű jelentésük történetekben megfogalmazva tárható fel és ismerhető meg (vö. Fejős 2003: 115–127). Például a Jenny Lind nevű babához kapcsolódó narratívák leírhatók játéktörténetbe, technológiatörténetbe, pedagógiatörténetbe, társadalomtörténetbe, zenetörténetbe ágyazottan egyaránt, sőt egyetlen emberi sors tárgyban kifejeződő vetületeként is beszélhetünk róla.

A dekoratív mázas porcelánbaba a híres 19. századi svéd énekesnőről, Jenny Lindről kapta a nevét. Frizurája alapján nevezte el így a gyártó vagy a forgalmazó. A szegény családból származó operaénekesnő óriási karriert futott be, az 1850-es években Európa-szerte ismerték. Ő volt Andersen reménytelen szerelme – *A rít kiskacsa* című mesét állítólag ő inspirálta. Szociális érzékenységéről is híres volt, egész életében segítette a rászorulókat (Borger 1983: 103; Bulman 1956). Ez utóbbi tulajdonsága nagymértékben meghatározta Moskovszky Éva személyes kötődését ehhez a babához. A példából látható, hogy egy bizonyos tárgyhoz más narrációt kapcsolhat a gyűjtő, az eredeti tulajdonos, a muzeológus, egy kortárs babakészítő, egy műkereskedő vagy a laikus látogató. De mindannyian saját perspektívát, legitim történetet képviselnek.



8. kép. Babaszoba részlet.

Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény, 2012. Fotó: Kiss László

Mimi szobájában a komódra helyezett fémsisak úgy jelenik meg, mintha egy 1905 mintájú osztrák drago-nyos tiszti sisak miniatűr játékváltozata lenne (Rest – Ortner – Ilming 2002: 268). Az elrendezés azt sugallja, hogy a tárgy az eredeti közegében is be

tölthette ezt a funkciót, hisz a (gyűjtői) szubjektum által meghatározott múzeumi kontextusban így jelenik meg. A tárgyhoz kapcsolódó kommentár segítségével azonban kibomlik a fémsisak másik jelentése, miszerint az ezredbálok vendégei a 19. század végén és a 20. század elején ilyen, felnőtt fémsisakot mintázó bonbontartóban vittek haza apró ajándékot gyermekeiknek. A tárgyak többszólamúságára számos példát idézhetnénk még a Moskovszky-gyűjteményből. A kérdés az, hogy mindez hogyan ragadható meg, melyik történetet választjuk a reprezentációhoz, és a különböző jelentésstruktúrákat hogyan kapcsoljuk tágabb kontextuális dimenziókhoz (Fejős 2005: 38)?

A jelenlegi múzeumi reprezentáció során azok a történetek válnak hangsúlyossá, amelyeket Moskovszky Éva a tárgyakat kísérő magyarázó szövegekkel emelt ki. Ezek a kommentárok ugyan nem adnak átfogó és teljes képet a 19. századi európai játéktörténetről és a felnőtt polgári életmódról, de az enteriőrök kis világain és az autentikus tárgyak információtartalmán keresztül lehetséges a nagyobb struktúrákhoz való kapcsolódás (Korff 2005: 25). Az autentikus tárgyakban rejlő információ előhívásával kapcsolat teremthető a tárgy és a tágabb jelentéskörnyezet között, de a gyűjtők közbeékelődött játéktevékenysége miatt ez csak forráskritikai megszorításokkal lehetséges. Például a gyűjtők által „vörös szalonnak” nevezett enteriőr berendezése alkalmas a 19. századi polgári lakáskultúra jellegzetességeinek felidézésére, de csak azzal a megszorítással, hogy a gyermekek és a gyermekjátékok olyan mértékű jelenléte, amely a gyűjtők elrendezésében megjelenik, korántsem volt általános, hiszen kizárólag ünnepek idején volt a szalon ajtaja nyitva a gyermekek számára (Fábrí 2009; Peterdi 2011). Vagy a fémsisak példájára visszatérve, a miniatűr sisak formai megjelenítése és a felnőtt kultúrából származó analógia alapján más források bevonásával felidézhető a 20. század eleji osztrák ezredbálok társadalmi-kulturális környezete.

A Moskovszky-gyűjtemény reprezentativitása a miniatűr tárgyakba sűrített jelentések interpretációjával ragadható meg. A Hetedhét Játékmúzeum legfontosabb tudományos törekvése, hogy ezeket a jelentéseket körültekintő részletességgel tárja fel a tudományos, oktatási és közművelődési hasznosíthatóság érdekében.



9. kép. Bonbontartó sisak.
Hetedhét Játékmúzeum – Moskovszky Gyűjtemény,
2012. Fotó: Kiss László

A Moskovszky-gyűjtemény mint múzeumi kiállítás tradicionális kiállítási módszerekkel megrendezett kiállítás, de szemléletében mégsem tekinthető lezárt, állandó formának. Sokkal inkább felfogható olyan prezentációs folyamatként, amelynek személyes konstrukció által meghatározott, statikusnak tűnő vázára folyamatosan ráépíthetőek a különböző értelmezési és reprezentációs technikák, például kiadványok, digitális tartalmak, előadások, tárlatvezetések, múzeumpedagógiai foglalkozások formájában.

A Moskovszky-gyűjtemény nem birtokolja sem a nemzetközi, sem a hazai játékkultúra tárgyakban kifejeződő teljességét, de mégis hordoz nemzetközi és nemzeti vonásokat. A Hetedhét Játékmúzeum állandó kiállítását megnyitó Csorba László gondolataival egyetértve, Moskovszky Éva egy zseni volt, aki kitűnő művelődéstörténeti érzékkel ismerte fel azt, hogy a játék olyan tükör, amelyben az emberi kultúra változását sajátos módon lehet bemutatni. És ez az a sajátosság, amivel ő hozzájárult a nemzet, sőt Európa kulturális kincsének gyarapodásához.⁶

Felhasznált irodalom

- BERECZKI Ibolya
2010 Kiállítások és kiállítási stratégia a múzeumokban. In Bereczki Ibolya – Sággi Ilona (szerk.): *Múzeumvezetési ismeretek 1.* Múzeumi iránytű 8. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – MOKK
- BORGER, Mona M.
1983 *Chinas, Dolls for Study and Admiration.* San Francisco (California): Borger Publications
- BULMAN, Joan
1956 *Jenny Lind: a Biography.* London: Barrie
- ÉBLI Gábor
2005 *Az antropológizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón.* Budapest: Typotex
- GYÖRGYI Erzsébet
2010 Búcsú dr. Moskovszky Évától (1925–2010). In Demeter Zsófia (szerk.): *Alba Regia. A Szent István Király Múzeum Évkönyve 39.* 265. Székesfehérvár
- FÁBRI Anna
2009 *Hétköznapú élet Széchenyi István korában.* Budapest: Corvina Kiadó
- FEJŐS Zoltán
2003 *Tárgyfordítások. Néprajzi muzeológiai tanulmányok.* Budapest: Gondolat Kiadó
2005 Esszé Egy késről. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *MaDok-füzetek 3.* 28–39. Budapest: Néprajzi Múzeum

⁶ Interjú Csorba Lászlóval, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatójával. Katolikus Rádió, 2012. május 14. Hetedhét Játékmúzeum Adattára.

- FRAZON Zsófia
2011 *Múzeum és kiállítás. Az újrajrészolás terei.* Budapest: Gondolat Kiadó, Pécs: PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék
- D. HORVÁTH Enikő
é. n. *Jó házból való úri lányok – művelt nők a dualizmus korában.* Kézirat. Hetedhét Játékmúzeum Adattára
- Interjú Csorba Lászlóval, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatójával.*
2012 Katolikus Rádió, 2012. május 14. Hetedhét Játékmúzeum Adattára
- KALMÁR Ágnes
2002 *A Szórakaténusz Játékmúzeum és Műhely Gyűjteménye.* Kecskemét
- KORFF, Gottfried
2004 A tárgykultúra múzeumi feldolgozásának nehézségei. A muzealizálás mint intézményeken túlmutató trend. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *MaDok-füzetek 2.* 18–25. Budapest: Néprajzi Múzeum
- KÁLDY Mária
2010 A társadalmi szerepvállalás meghatározó eleme – a múzeum és az életen át tartó tanulás. In Bereczki Ibolya – Ságghi Ilona (szerk.): *Múzeumvezetési ismeretek 1.* (Múzeumi iránytű 8.) Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – MOKK
- LAKNER Lajos
2010 Nyitott, szolgáltató és oktató múzeum – fejlődési irányok. In Bereczki Ibolya – Ságghi Ilona (szerk.): *Múzeumvezetési ismeretek 1.* (Múzeumi iránytű 8.) Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – MOKK
- MARKÓ László (szerk.)
2002 *Új Magyar Életrajzi Lexikon.* IV. kötet. L–Ö. Budapest: Magyar Könyvklub
- MOSKOVSKY Éva
2004 *Sors és játék. A táblás játékok eredete és őstörténete.* Budapest: Ráció Kiadó
é. n. *Moskovszky Éva visszaemlékezése.* Kézirat. Hetedhét Játékmúzeum Adattára
- OTTO, Lene – PEDERSEN, Lykke L.
2004 „Összegyűjteni” önmagunkat. Élettörténetek és az emlékezés tárgyai. In Fejős Zoltán – Frazon Zsófia (szerk.): *MaDok-füzetek 2.* 28–39. Budapest: Néprajzi Múzeum
- PETERDI Vera
2011 A dualizmus kori Budapest polgári lakáskultúrájának képviselője a Magyar Nemzeti Múzeum legújabb kori Bútor, berendezés gyűjteményében. In Ihász István – Pintér János (szerk.): *Történeti Muzeológiai Szemle 11.* 7–35. Budapest
- REST, Stefan – ORTNER, M. Christian – ILMING, Thomas
2002 *Des Kaisers Rock im 1. Weltkrieg: Uniformierung und Ausrüstung der österreichisch-ungarischen Armee von 1914 bis 1918.* Wien: Militaria
- SÁRI Zsolt
2010 Egy kiállítás és muzeológiai tanulságai. Három a kislány! – Babaházak. Rendhagyó időszaki kiállítás a Skanzenben. *Ház és ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 22.* 181–190. Szentendre
- TÉSZABÓ Júlia
2003 *A gyermekjáték a 19–20. század fordulóján.* Budapest: Pont Kiadó
- TÉSZABÓ Júlia – TÖRÖK Róbert – DEMJÉN Bence
2010 „A Babatündérhez”. *A budapesti játékkereskedelem története.* Budapest: Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum
- VASÁROS Zsolt
2010 *Kiállító-tér. Múzeumi tárlatok kézikönyve.* (Múzeumi iránytű 7.) Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – MOKK

VÁSÁRHELYI Tamás

2009 *A nyitott múzeum.* (Múzeumi iránytű 2.) Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – MOKK*Veronika Nagy*MUSEUM OR 'ONLY' TOYS?
A MUSEOLOGICAL INTERPRETATION OF THE MOSKOVSZKY
COLLECTION

The Hetedhét Toy Museum was established in Székesfehérvár in 2012. The Moskovszky Collection, as its base collection, is the most significant one in Hungarian toy museology, was created by Erzsébet Auer and Éva Moskovszky (mother and daughter) roughly between 1920 and 2010. Constructed and furnished, the some 70 doll rooms feature several rarities of art history, and apart from their toy-historical values, they represent multiple aspects of daily life and object culture of 19th-century bourgeoisie. However, as the collectors' original motivation was not museological presentation (documentation) but the joy of playing, the collection essentially reflects the two women's own vision of society, placed in a game space and time. The subjective and individual determination, coupled with the curator(s)' expertise and personal orientation, are key factors in this museum where, in a specific way, historical authenticity and the collectors' subjective world-creation perspective collide, yet gorgeously complement each other. Knowledge derived from the collection material can be interpreted only in the context of the subjective activity of playing, embedded in a passion for collecting; this way of interpretation permeates every field of the museum's activity from scientific processing to exhibition and to museum education practice.

Fordította: Lapikás Judit

Keywords: museology, exhibition management, cultural representation, material culture, history of toys, collection of toys

Az 1940-es évek dél-dunántúli lakosságcseréjének múzeumi reprezentációja a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban

VASS ERIKA

Absztrakt: A Szabadtéri Néprajzi Múzeum közel 60 hektár területen mutatja be Magyarország népi építészetét és lakáskultúráját. Az építészeti jellegzetességek mellett az utóbbi években egyre nagyobb hangsúlyt fektetünk a paraszti életvilágok (munkák, folklórelemek) részleteinek bemutatására. Ennek részeként olyan zárterű kiállításokat készítünk, melyek az enteriőrök mellett értelmező keretként szolgálnak. Ebbe a sorba tartozik a történelmi eseményeknek a mikrotörténelem szemszögéből való ábrázolása. A múzeum hidasi házának hátsó részében létrejött kiállítás a bemutatott szituációk mögötti információk feltárását célul tűző irányzat egyik első eleme. A kiállítás célja a II. világháborút követő kényszerű lakosságcserének a személyes narratívák felőli bemutatása. A tankönyvekből megismerhető nemzeti narratíva helyett a látogatók a történeteknek a mindennapi életre gyakorolt hatását ismerhetik meg az eseményeket átélt 12 személlyel készített interjú alapján. Az volt a szándékom, hogy a látogatók körében mélyebb érzelmi részvételt érjek el az interpretációs eszközök alkalmazásával.

Kulcsszavak: kitelepítés, svábok, bukovinai székelyek, felvidéki magyarok, szabadtéri múzeum, mikrotörténelem

Bevezetés

A II. világháborút közvetlenül követő időszakban Európa-szerte többek között a különböző népcsoportok politikai erőszakkal végrehajtott áttelepítése jelentett sokakat megrázó eseményt. A traumát okozó történetek sokáig feloldhatatlan ellentéteket szítottak a kényszerűségből egy településre sodort lakók között. A magyarországi németeket, hasonlóan a csehszlovákiai és lengyelországi sorstársaikhoz, Németország II. világháborús szereplése miatt kollektívan vonták felelőségre, és 1946–1948 között jelentős részüket (megközelítően 200.000 főt – Füzes 1991: 33–34; Tóth 1993: 21.) Németországba telepítették ki. A bukovinai székelyeket még 1941-ben telepítették át önszántukból, jobb jövő reményében az

akkori Jugoszláviától visszacsatolt Bácskába, ahonnan azonban 1944 őszén a háború forgatagában el kellett menekülniük (kb. 10.000 főnek – Szóts 2001: 144). A székelyek és az 1947–49-ben Csehszlovákiából szintén kollektív bűnösség elve alapján kitelepített felvidéki magyarok egy része Tolna és Baranya megye korábban németek lakta településeire került.¹

A Szabadtéri Néprajzi Múzeum muzeológusaként 2011-ben ennek az időszaknak a bemutatására vállalkoztam *A történelem sodrában. Lakosságcsere a Dél-Dunántúlon az 1940-es években* című kiállítás keretében. Nem a történelem tankönyvekben szereplő konkrét történelmi adatok, politikusok érdekeltek, hanem a témát a mikrotörténelem szemszögéből közelítettem meg: hogyan élték meg ezt a tragédiát az azt elszenvető emberek, milyen mentalitásbeli különbségek alakították a különböző népcsoportok közötti előítéleteket, a résztvevők mennyire tudták feldolgozni az eseményeket. Úgy éreztem, ezzel a megközelítéssel közelebb vihetem a látogatókat az egykor történtek megértéséhez, és a személyes történelem szemszögéből hitelesebben ábrázolhatom az eseményeket.

A Szabadtéri Néprajzi Múzeum egyik alapvető módszere, hogy a családtörténetek felől közelítjük meg az egykori életet, a bemutatott szituáció és dátum az adott házban élt családhoz kötődik. A lakosságcserét tárgyaló kiállítás célja a ház első felében látható enteriőrök kibontása, értelmezése, hiszen addig elsősorban a teremőr interpretációjára épült a házban kiállított tárgyak és a szituáció megértése. Ezért nem vállalkoztam a jelenség komplex bemutatására, hanem a berendezésben látható tárgyakból indultam ki, adatközlőim pedig dél-dunántúli falvakban élő személyek voltak. Tanulmányomban azt mutatom be, hogyan jött létre az 1940-es évek dél-dunántúli lakosságcserejét feldolgozó kiállítás a hidasi lakóházban, ez minden tér el a múzeum többi egységétől, és hogyan viszonyulnak hozzá a látogatók.

A kiállítás elkészítését hosszas kutatás előzte meg, kezdve egyetemi szakdolgozatomtól, melyet a kübekházi svábokról írtam (Vass 2001: 99–149). 2000–2004 között a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum néprajzkutatójaként kutattam a Völgységben. Meghatározó élményem, amikor 2000 szeptemberében a cikói búcsúban a misére várva két bátaszéki asszonnyal ismerkedtem meg, egyikük a malenkij robotot is megjárta. A beszélgetés később otthonukban folytatódott, majd idővel más településeket is bevontam a kutatásba. Ennek eredménye az ulmi Donauschwäbisches Zentralmuseum *Háztörténetek. Német sorsok a Duna mentén* című kiállításának cikói háza (Vass 2002a 443–469, 2002b 18–24), illetve a szekszárdi múzeumban 2003-ban bemutatott *Ruha teszi az embert* című kiállítás

¹ Az akkori Csehszlovákiából kb. 90.000 fő érkezett Magyarországra a szervezett áttelepítés keretében, ezen felül pedig még azokkal is számolnunk kell, akik átszöktek a határon az éjszaka leple alatt (Vadkert 2007: 303–304).

(Vass 2003: 152–153), amelyen sváb, bukovinai székely és felvidéki magyar viselet is látható volt.

Korábbi kutatásaim alapján (az említetteken kívül a Fejér megyei Etyek, Gánt, Vértesboglár, a Pest megyei Dunaharaszti, Vecsés) és a témáról szóló szakirodalom (Albert 1983; Csupor 1987; Tóth 1993, 2008; Vadkerty 2007.) ismeretében elmondható, hogy hasonló folyamatok játszódtak le másutt is, és a lakosok ugyanolyan nehézségeken mentek keresztül. Épp ezért a lakosságcsere témája a más településekről származó, a kérdésben érintett látogatókban, illetve családtagjaikban is elindíthatja az emlékezést, ahogy az a vendégkönyv bejegyzéseiből is kitűnik. Nekem is volt módom ilyen emberekkel találkoznom a kiállításban, és a velük folytatott beszélgetések alapján úgy éreztem, hogy a kiállítás saját családi emlékeik megőrzése, továbbadása és identitástudatuk megerősítése szempontjából is fontos volt.

A hidasi ház a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban

Annak ellenére, hogy a lakosságcsere szinte egész Magyarországot érintette, a kiállítás helyszínválasztása azért a Dél-Dunántúlra, ezen belül is a Völgységre esett, mert a Szabadtéri Néprajzi Múzeum lakóépületei közül a hidasit építtette olyan sváb család a 19. században, amelynek leszármazottai közte voltak a faluból 1946-ban Németországba kitelepített 1.165 főnek (Videcz 1999: 103). A ház jószágaival, bútoraival együtt egy távoli otthonából szintén kiűzött bukovinai székely család tulajdonába került. A beköltöző Biszak Ferenc és családja a meneküléskor csupán a ruhaneművel telerakott festett menyasszonyi ládát és a szövőszéket tudta magával hozni.

A Zentai Tünde rendezésében 2005-ben létrejött Dél-Dunántúl tájegység a Szabadtéri Néprajzi Múzeum korábbi gyakorlatának megfelelő módszerek alkalmazásával született meg, és a kurátor nagy hangsúlyt fektetett a házakhoz kapcsolódó családok történetére.

„A népi építészet, a lakásbelső, a telekelrendezés, a gazdasági üzem, a településforma helyi sajátosságainak a szokásos bemutatása mellett célunk az volt, hogy megjelenítsük a Dél-Dunántúl jellegzetes kistájai – például az Ormánság, a Sárköz, a somogyi Zselicség – hagyományos kultúráját. El kívántuk kerülni az általánosító életmód-rekonstrukciókat, a tipikus jellemvonásokat konkrét családok, konkrét időhöz kötött tárgy világán keresztül érzékeltetjük” (Zentai 2005: 3).

A muzeológus korábbi tervei szerint a kezdetben sváb család lakta hidasi ház eredeti épületként került volna Szentendrére, ám abból időközben az Országos

Műemléki Felügyelőség irányításával tájházat alakítottak ki. Ezt követően döntött Zentai Tünde a hiteles másolatban való felépítés mellett (Zentai 2003: 178).



1. kép. *A hidasi ház a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban.* 2011. Fotó: Deim Péter

A múzeumépítés korai szakaszában az építészeti jellemzők bemutatásán volt a hangsúly. Ezt példázzák az 1959-et bemutató hidasi ház első lakásának tüzelőberendezései, melyeknél a kurátor archaizáló rekonstrukcióval élt. Az épület 20. század eleji állapotához igazította a konyha és a második szoba falán átbújtatott takaréktűzhelyet, az első szobában pedig egy Aranyosgadányból származó, magyar nemzeti címerrel díszített táblás kályhát építtetett fel, mert ezek kuriózumnak számítottak, és kiállításukra a tájegység többi házában nem lett volna lehetőség.

A tájegységet rendező muzeológus a hidasi ház bemutatásának célját abban látta, hogy az

„...egymásba kapcsolódóan szemlélteti a Schwäbische Türkei területének német és bukovinai székely lakáskultúráját, a 20. század közepén történt erőszakolt népmozgásokat, valamint a földműves munkássá – itt bányásszá – válásának folyamatát” (Zentai 2003: 14).

Az 1959. év választása újszerűnek tekinthető mind a múzeumban, mind a dél-dunántúli tájházak ismeretében. A 2005. évi megnyitásakor ez volt az időben leg-

közelebbi bemutatási időpont a múzeumban, továbbá Zentai Tünde kívülállóként felvállalta az együttélés időszakát, amire addig nem volt példa.

Szekszárdi muzeológusként 2000–2004 között sok dél-dunántúli tájházat ismerhettem meg. Ezekben azonban a három népcsoport tárgyi anyaga mindig egymástól jól elkülönítve jelent meg, teljesen hiányzott a reflektálás az együttélésre, hiszen a kiállítás létrehozóiban is élt még a tragédia emléke, amit szerettek volna meg nem történné tenni. A tájházak létrehozói a bemutatásnál nem alkalmazkodtak egy konkrét évszámhoz, hanem a közösség tagjai által értékesnek, megőrzendőnek érzett, különböző korszakokból származó tárgyakat adták a gyűjteménybe. Ezek sem egy konkrét családra jellemző mennyiségben kerültek be, hanem bizonyos tárgyakból (pl. imakönyvek, szentképek, vasalók) több található, míg a jelentéktelennek érzett vagy a mindennapos használatban elnyűtt tárgyak kimaradtak.

Jan Assmann szerint „a társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezős kultúráját” (Assmann 1999: 18). A tájházak mint a lokális emlékezet ébrentartói és továbbörökítői azt a képet reprezentálják, ahogyan a helybeliek önmagukat kívánják láttatni a tágabb társadalmi nyilvánosság előtt. Habár a társadalmi gyakorlatban már rendszeresek a vegyes házasságok, a tájházat létrehozó helyiek a II. világháború előtti időszaknak, illetve saját származásuknak állítottak emléket a tájházon keresztül, az elveszett térnek és közösségnek, amit az idő megszőpített, és ami ezáltal felértékelődött. Az is motiválta a tájházat berendezőket, hogy megmutathassák: nem csak a másik két csoporthoz tartozó személyeknek, hanem nekik is vannak értékes, díszes tárgyaik.

A Szabadtéri Néprajzi Múzeum hidasi házában a tárgyak egy része a Biszak családtól származik, más része pedig más hidasi családoktól, ilyen tárgye gyűjtésenként csakis a múzeumi bemutatás során álltak össze, de visszaemlékezések alapján, az eredeti társadalmi helyzetnek megfelelően, hitelesen újraalkotott kontextusban. Habár tematikájában újat hozott az 1959. évi berendezés, azonban úgy éreztem, hogy ennek az összetett történelmi folyamatnak a megértéséhez nem elegendő az életkörülmények újraalkotása. A berendezésben a német bútorok között 1920-ban Andrásfalván készített láda és bukovinai székel szőttesek láthatók, de a látogatóink nagy része nem tudja, melyik tárgy milyen eredetű, nem ismerik a berendezés létrejöttének hátterét, és számukra a tárgyak elsősorban esztétikai okok miatt lesznek emlékeztetők.

A kiállítási koncepció előzményei

Ahhoz, hogy a tárgyak jelentéssel telítődjenek, a szabadtéri múzeumok *in situ* módszere mellé az addig üresen álló hátsó, egykor gazdasági részben egy

értelmező, *in context* kiállítást terveztem meg,² melynek megtekintése után a látogatók számára egyértelmű, hogy milyen körülmények közé került a házban élő Biszak család.

A kiállítás annyiban tér el a Szabadtéri Néprajzi Múzeum korábbi irányvonalától, hogy nem a látogatók azon elvárására épül, ami az ünnepek vagy hétköznapi megélését, a közös gyökerek, a hagyományos paraszti értékrend megtalálását állítja középpontba.³ Ezek helyett egy komoly társadalmi traumát tár a látogatók elé, melyet évtizedeken keresztül elhallgatás vett körül, hiszen a résztvevők féltek az újabb megtorlástól. Emiatt a magyarországi németek azon generációjának nagy része, amely a kitelepítést követően született Magyarországon, sosem tudott igazán közel kerülni a saját kultúrájához. Tapasztalatom szerint a mostani 30–40-es éveiben járó korosztály az, amelyik ismét tudatosan felvállalja identitását, gyakran úgy, hogy németül már nem vagy csak kevéssé beszélnek.

Szabadtéri múzeumi tanulmányútjaim során két szemléletes példát láttam a társadalmi problémák múzeumi reprezentációjára: a hollandiai Arnhemben a *Nederlands Openluchtmuseum*ban annak a 12.000 katonának és családjának állítottak emléket, akik 1951-ben az újonnan megalakult Indonéziából menekültek el Hollandiába, sose látott környezetbe, mert korábban a holland kelet-indiai hadsereg katonái voltak. A németországi Detmoldban található *LWL-Freilichtmuseum Detmold – Westfälisches Landesmuseum für Volkskunde* egyik házában pedig egy zsidó család 1932. évi élete jelenik meg, de a ház egy részében, külön egységben a holokauszt okozta tragédia is bemutatásra kerül nemcsak a családtagok, hanem más áldozatok életén keresztül. E két példa hívta fel a figyelmemet arra, hogy amennyiben az enteriőr mögötti történet megkívánja, termes kiállítási egységek alkalmazásával lehet bővíteni a kiállítást, hogy megmagyarázzam a látogatóknak az adott konfliktust.

Az Ébli Gábor által „antropologizált múzeum”-ként definiált intézmény szervező elve az emberközpontúság. Nem a világon és tárgyain uralkodó emberé, hanem az azokkal együtt élőé. A múzeum küldetése az ember és a környezetének tárgyai közötti összetett viszony feltárása, ahol a szempontok közül a szimbolikus konnotáció lépett az első helyre, vagyis a tárgy fizikai valójához nemigen köthető, ám szubjektív és társadalmilag rétegzett, dinamikusan változó tényezők (Ébli 2005: 15–16). Lényeges megemlíteni Fejős Zoltán azon gondolatát, mely szerint közvetve, közvetlenül a néprajz az egyik legfontosabb „szállítója” a kollektív identitás megalkotásához szükséges építőanyagoknak. Az „objektívált” kultúra segítségével – melynek egyik fő teremtője – a néprajz a társadalmat az azonosságtudat

² Barbara Kirshenblatt-Gimblett elméletét Frazon Zsófia foglalta össze (Frazon 2011: 76–77).

³ A Szabadtéri Néprajzi Múzeum látogatói felméréseit Nagyné Batári Zsuzsanna elemezte (Nagyné Batári 2012: 211–218).

kidolgozásához, életben tartásához kulturális ismeretekkel látja el (Fejős 2003: 63). Ez egyúttal felelősséget is jelent a kurátor számára, hogyan és milyen építőanyagokat biztosít ehhez.

A kiállítással nem végleges igazságot akartam az emberek elé tárni, hanem egy eleven párbeszédet, melyhez a látogatók is hozzájárulhatnak saját történeteik megírásával. A kiállítás a saját és az idegen kultúra viszonya, a kulturális konfliktus, az asszimiláció, az otthontalanság, kiszolgáltatottság témáit veti fel. Az emberek bizonytalan, átmeneti léthelyzetbe kerültek, amikor a korábbi rend már felborult, de az új még nem látszott. Az elmúlt évtizedek alatt a résztvevőkben és lezármazottaikban is szinte teljesen egységes kép alakult ki az akkori tragédiáról, azt mindenki veszteségként élte meg. Nyilván árnyaltabb lett volna a kép, ha közvetlenül a kitelepítések után készülnek az interjúk, de az elmúlt évtizedek során kialakult narratíva annak megismerését nem teszi lehetővé. Egyedül a Magyarországról önként Csehszlovákiába távozó szlovákokról említették meg a felvidéki magyarok, hogy az innen elköltöző szegény sorsú családok új lakóhelyükön szabadon választhatták ki valamely nagygazda nagyméretű portáját, így számukra a társadalmi mobilitás lehetőségét jelentette az új lakóhely. (Ezt erősítették meg a Magyarországon élő szlovák adatközlőim is.)

A kutatás során nagy hangsúlyt fektettem a mentalitásbeli különbségekre (Vass 2005: 135–153), hiszen a terepmunka alatt akarva-akaratlanul felbukkantak a különböző csoportok közötti feszültségek, az 1945–47 közötti időszakban felgyülemlett sérelmek, fájdalmak. A kiállítás rendezése során épp ezért tudatosan törekedtem arra, hogy a lakosok egymásról alkotott előítéletei helyett mindegyik népcsoport a maga teljességében jelenjen meg. Ennek az eredménye az is, hogy a bemutatásra kiválasztott személyek számát nem a nemzetiségi arányok alapján határoztam meg, hanem mind a három csoportból egyaránt négy-négy főt választottam. A 12 életutat éreztük múzeumpedagógus munkatársammal, Molnár Józseffel megfelelőnek a múzeumpedagógiai foglalkozások kiscsoportos feldolgozásához is.

A kiállítás megvalósítása

A kiállításához Buzás Miklós látványtervező sötét tónust, durva alapanyagokat választott, hiszen ez illik a komor témához. A szövegek fekete alapszínű tablókra kerültek, és a nagyméretű fekete-fehér képek is ezt a nyomasztó légkört erősítik. A film megtekintéséhez kényelmes székek helyett zsákokat és egyszerű faládákat helyeztünk el, mint amilyenekben a kitelepített személyek magukkal viheték kevés holmijukat.

A kiállítás szövegeinek színében következetesen három színt alkalmaztunk, hogy ezáltal is segítsük a látogatókat: a felvidéki magyarok szövege zöld, a sváboké sárga, a bukovinai székelyeké pedig piros színt kapott.

Mivel a kiállítás középpontjában az egyéni életutak állnak, az elsődleges vezérelv nem a kronológián nyugszik, hanem az életutak főbb elemein. Az időrend csupán a három csoport történetét ismertető tablónál volt lényeges, ezen kívül azonban a sztereotípiák, látogatói visszaemlékezések, a menekülés (vagon, szekér, bukovinai székelyek útját ismertető film) köré épülnek fel az egyes jelenetek. A kurátori tevékenység mellett természetesen még sokak munkájára volt szükség ahhoz, hogy a kiállítás létrejöjjön.⁴

Prezentációs technikák

SZÖVEGEK

A prezentációs technikák közül a hangsúlyt a vizuális elemekre (archív fotókra, filmekre, hanganyagokra) helyeztem, a szövegeknek elsődlegesen a konkrét történelmi tények közlésében és interpretálásában szántam szerepet. A szövegeket onnan kezdtem el felépíteni, hogy először a korábbi évszázadok fontosabb eseményeit ismertető, általános történeti összefoglalót írtam a svábokról, a bukovinai székelyekről és a felvidéki magyarokról. Ezt egy térképpel egészítettem ki, amely Kelet-Közép-Európa 1938–1949 közötti etnikai átrendeződését ábrázolja.

A történeteket átélt személyekkel való azonosulás megkönnyítése céljából szituációs kártyákat is készítettem: a kiállításba érkező látogatók első lépésként a 12 élettörténet egyikét húzzák ki, pontosabban annak első felét addig a pontig, amikor el kellett hagyniuk otthonukat. Itt arra törekedtem, hogy bizonytalanságban hagyjam az olvasót, mi is fog vele történni, hogy elinduljon a kiállításban megtudni, mi lett az általa választott személy további sorsa. Így például Harcsa Pálné, Kiss Margitról első lépésben ennyit tud meg a látogató:

⁴ A levéltári kutatáshoz Bank Barbara nyújtott segítséget, a völgységi terepmunkához pedig Csibi Krisztina, Partiné Harcsa Magdolna és Rónai Józsefné. A látványtervet Buzás Miklós készítette, és ő irányította a kivitelezést, melyben a Múzeum kivitelezési, restaurátor és nyilvántartási osztályainak munkatársai közreműködtek. A múzeumpedagógiai rész kidolgozásában Csesznák Éva, Kovács Zsuzsa és Molnár József vettek részt. A filmet Hügyecsek Balázs, Rizmayer Péter és Vass Erika forgatták, a feldolgozásban Halák Emese segített. A szövegeket Nagyné Batári Zsuzsanna fordította angolra. A kiállítás létrejöttét a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



2. kép. *A szítációs kártyák.* 2011. Fotó: Vass Erika

„1937-ben születtem a csehszlovákiai Nagysallóban. A családom jómódú volt, 27 hold földünk és 1,5 hold szőlőnk volt. 7 éves koromban a háborús bombázások miatt gyakran a pincébe kellett menekülnünk. Utána egy kicsit kezdett javulni a helyzet, de 1945-ben édesapámat és a 16 éves bátyámat elvitték Csehországba földmunkára, hogy megtörjenek minket. 3 hónapig azt sem tudtuk, hol vannak. Édesapámat 1 év múlva hazaengedték, a bátyámat úgy szöktette haza, mert őt nem engedték. Megint elindult a munka, erre jött a hír, hogy el kell hagyni az országot, és elvisznek bennünket valahova. Hogy hova, azt nem tudtuk. A falu elhagyása örök emlék a szívemben, 10 évesen azt a borzalmat végignézni, amit a szülőkön láttam, soha nem lehet elfelejteni.”

A kiállításban látható filmben Harcsa Pálné is beszél, így itt már az arcát, hangját, személyiségét is megismeri a látogató, a kiállítás utolsó termében pedig megtalálja a történet befejezését. Az egyes szám első személyű előadásmódot a látogatók közvetlenebb megszólítása, a személyesebb hangvétel érdekében alkalmaztam.

A szerepkártyák ismeretében jutnak el a látogatók a mentalitásbeli különbségeket tagláló részhez: öt tablón, a gazdálkodás, a lakáskultúra, a táplálkozás, a viselet és a vallás-nyelvhasználat témakörökön keresztül ismerhetik meg a történeti–földrajzi adottságokon nyugvó eltéréseket. Mindegyik tabló hasonló mondatkezdéssel él: Ha Ön sváb... / Ha Ön felvidéki magyar... / Ha Ön bukovinai

székely..., ami a kihúzott szerepkártya használatán alapszik. Bízom benne, hogy ezzel a megoldással többen olvassák el a szöveget, mint ha ott csak egy általános leírás lenne. Ennek az öt egységből álló résznek az is célja volt, hogy egymás mellé állítva láttassa a népcsoportok egymásról kialakított sztereotípiáit. Ezáltal ütköztettem a különböző nézőpontokat, amiből azok viszonylagossága is előtűnt: a magyarországi németek az egy szekéryi holmival menekült székelyeket hasonlították a cigányokhoz, de a Németországba telepített magyarországi németeket is cigányoknak nevezték új lakóhelyükön az útközben elrongyolódott ruháik miatt.

A vallás és nyelvhasználat témakörben az alábbi szövegek kerültek ki a táblókra:

„Ha Ön sváb, akkor nem vagy csak kicsit tud magyarul. 1946 után megszűnnek a német nyelvű prédikációk, gót betűs imakönyvét csak otthon használhatja, és hivatalos helyen nem beszélhet anyanyelvén. Az evangélikus templomok egy része hívek hiányában pusztulásnak indul.” „Ha Ön székely, akkor jellemzően elemi iskolát végzett. Bukovinában az 1930-as évek elejétől román nyelven folyt az oktatás, ezért nem biztos, hogy megtanult helyesen írni-olvasni magyarul, ráadásul a mezőgazdasági munkák miatt nem mindig mehetett iskolába. Új lakóhelyén sem érezheti magát teljesen otthon, hiszen nem mindenki tud jól magyarul. Egy székely asszony, akinek az egyik fia német lányt vett el, mesélte el, hogy az eljegyzési ebédén a leendő nászasszonya: »...egy szót magyarul nem tudott. Annyit mondott: etyék, ityék otthon! Mondom: köszönöm szépen. Értem, mit mond: egyék, igyék úgy, mint otthon! Nem tudta szegény«”. „Ha Ön felvidéki, akkor szülőhelyén 1945-ben megfosztották állampolgárságától és tilos volt anyanyelvét használnia. Gyermekként még volt lehetősége magyar iskolába járnia, és ha módos családból származott, akkor az elemi iskola 4. osztálya után polgári iskolában folytathatta tanulmányait. Így a Dél-Dunántúlra kerülve segíthet székely szomszédainak a levelezésben. Előfordul, hogy a szomszédos településre kell templomba járnia, mert a telepítésnél vallási hovatartozását nem vették figyelembe.”

A vasúti vagon mellett található egy emlékfal, ahová a látogatók által beküldött visszaemlékezések kerülnek ki. Tapasztalatom azonban az, hogy a látogatók nem élnek ezzel a lehetőséggel: szívesen elmesélik személyesen az egykori eseményeket, vagy rövid bejegyzést írnak a vendégkönyvbe, de hosszabb leírást nem küldenek nekünk, pedig ehhez kialakítottunk egy külön sarkot is a kiállításban, illetve azt e-mailen és postán is visszaküldhetnék.

FÉNYKÉPEK

A kiállításban nagy szerepet szántam az archív fényképeknek, mert a vizuális tartalom könnyebben hív elő érzelmeket a látogatókból, mint a szöveges leírások. Így a nézők jobban bevonódnak, jobban eljut hozzájuk az üzenet, ami lényeges a tanulási folyamatban, a látottak elraktározásában. Ehhez a Magyar Nemzeti

Múzeum Történeti Fényképtárának, a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum történeti, illetve néprajzi gyűjteményének és a bonyhádi Völgységi Múzeumnak a fényképeit használtam fel, továbbá az adatközlőim tulajdonában lévő fotókat. A Nemzeti Múzeumban a svábok kitelepítéséről és a felvidéki magyarok meneküléséről őriznek fotókat, a szekszárdi múzeum néprajzi gyűjteményében pedig a bukovinai székelyeknek a Bukovinából Délvidékre történt 1941. évi áttelepítéséről. A Wosinsky Mór Megyei Múzeum történeti gyűjteményéből a svábok két világháború közötti gazdálkodását, a Völgységi Múzeumban pedig a bukovinai székelyek népviseletét ábrázoló képek kerültek elő.⁵ Az adatközlőimnél digitalizált fényképek a lakosságcserét megelőző életmód dokumentálásához nyújtottak forrást.

A Nemzeti Múzeum gyűjteményében csupán 34 fénykép maradt fenn a lakosságcseréről, és azok egy része is csak részben meghatározott (például az 1947. augusztus 17-i, 10 darabból álló képsorozatról csak annyit tudunk, hogy a Dél-Dunántúlon készült, de a pontos helyszín nem ismert). Ezért úgy döntöttem, hogy a gyűjtemény Békásmegyeren készült 11 fényképét is felhasználom, továbbá azokat a fényképeket is, melyek a Csehszlovákiából menekülteket ábrázolják, de nem tudjuk, hogy a képeken látható személyek sorsa mi lett, hova sodorta őket az élet. Mindez a hitelesség szempontjából megkérdőjelezhető lehet, de amint a bevezetőben is említettem, az események hasonlóképpen mentek végbe az ország más vidékein is, emiatt vállalhatónak érzem a képek felhasználását. Lényegesnek tartottam, hogy a kiállítás a látogatók érzelmeire is hasson, hogy megérezzék, mit jelenthetett az otthon kényszerű elhagyása, ebben pedig nagy szerepük van a felhasznált fotóknak és a rajtuk szereplő személyeknek.

Fényképeket több helyen is alkalmaztam, ezek közül kettőt érzek különösen lényegesnek. A Magyar Nemzeti Múzeum fényképeiből készített összeállítás a vasúti vagonban négy digitális képkereten fut, ezzel érzékeltetve azt a kort, amiről közben az adatközlőkkel készített interjúk részleteiből informálódik a látogató. A Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött egyik dél-dunántúli kép (mn 190) azt a jelenetet ábrázolja, amikor a falu elhagyásakor a svábok leadták kulcsaikat a kitelepítést irányító személyeknek. Ez a kép jól sűríti magába a feszültség pattant drámai helyzetet, ezért ezt ember nagyságú méretben állítottuk ki, méghozzá úgy, hogy a kulcsok előtt kitágítottuk a teret, és igazi kulcsokat helyeztünk el. A látogatók reakciói alapján jól döntöttünk, valóban megérinti őket ez a jelenet, sokan asszociálnak saját otthonuk fontosságára.

⁵ A képek válogatásában Kiscsatári Marianna (Magyar Nemzeti Múzeum), Balázs Kovács Sándor, Thuróczy Péter, Viliminé Kápolnás Mária (Wosinsky Mór Megyei Múzeum) és Csibi Krisztina (Völgységi Múzeum) voltak segítségemre.



3. kép. Nagyméretű fényképek alkalmazása. 2011. Fotó: Vass Erika

Feliratként csak egy-egy szót vagy gondolatot írtunk (például *Egy székéren az élet*, *Az új hazá reményében*, *Útra készen*), ami alapján bármelyik népcsoport tagja szerepelhetne az adott képen. Az volt a célom, hogy a történeteket előítéletektől mentes módon tárjam a látogatók elé, ezért nem akartam, hogy bárkit is befolyásoljon, éppen kinek a hányattatása látható. A képekről bizonytalanság, otthontalanság, úton levés, mély fájdalom sugárzik. Ezzel azt a gondolatomat szerettem volna érzékelhetővé tenni, hogy a személyek akár fel is cserélhetőek a képek alapján: vagyis ha valaki kívülről tudta volna szemlélni az eseményeket, más rálátása lehetett volna, és az egymás közötti különbségek hangsúlyozása helyett észrevehette volna a másikban is a szenvedő embert, aki hasonló tragédián ment keresztül.

Konkrét adatokkal (név, születés helye és ideje) az a 12 személy szerepel a kiállításban, akiknek személyes sorsa képezi a kiállítás központi szálát. Ők vállalták azt is, hogy a nyilvánosság előtt mondják el családjuk kálváriáját. Arra törekedtem, hogy a lehetőségekhez képest részletekben gazdag, eltérő jellegű sorsokat mutassak be. Az 1927-ben született Fetzer Lőrincnét 1945 januárjában hurcolták el malenkij robotra, majd Németországba szállították, ahonnan hazaszökött Magyarországra. Az 1937-ben született Koch Ádámné szülei a Volksbunddal szemben megalakult Hűséggel a hazához mozgalom tagjai voltak, ám ennek ellenére – jelentős vagyonuk miatt – el kellett hagyniuk otthonukat, és egy másik településre, jóval kisebb házba kellett költözniük. Az 1930-ban született

Forster Keresztély családja szintén tartózkodott a Volksbundtól, Koch Ádámnéhoz hasonlóan ugyan a családon belül németül beszéltek, de magyar iskolába jártak. Az interjúkból az is kiderül, hogy a későbbi években egyre többen kötöttek vegyes házasságot, így például Forster Keresztély még sváb lányt vett el, de egyik menyé felvidéki magyar, a másik bunyevác származású.

FILMEK

A kiállításban két filmet nézhet meg a látogató. Az adatközlők kiválasztásánál az volt az egyik lényeges szempont, hogy a kamera előtt is merjenek őszintén megnyílni. Kutatásaim során talákoztam olyan emberekkel is, akik még a 2011. évi népszámláláson sem merték bevallani német anyanyelvüket és nemzetiségüket, mert attól féltek, hogy ebből még káruk származik, mint arra az 1941. évi népszámlálás adatai kapcsán sor került. Egykori adatközlőim közül többen elcsodálóztak, hogy mások a kamera előtt is fel merték vállalni életüket, mert az ő falujukban eddig nem került sor nyílt kibeszélésre a német és a magyar lakosok között. Úgy érzem, abban, hogy mindenki nyíltan felvállalhatta az identitását, szerepe lehet egy kiállításnak is, ezért koncentráltam azokra az emberekre, akik szívesen meséltek hányattatásaikról.

Adatközlőim 1924–1937 között születtek, az idő előrehaladtával a legidősebb személy is még legényként élte át a történeteket. A hányattatást felnőtt fejjel elszenvedő generáció azonban már elhunyt. Ez abból a szempontból befolyásolhatta az elmondottakat, hogy a fiatalabbak minden bizonnyal valamelyest rugalmasabbak voltak a változások után, mint szüleik, nagyszüleik, akiket egész életük munkájától szakítottak el.

A film elkészítésében Gyarmathy Líviának Andrásfalvy Bertalannal 1982-ben készített *Együttélés* című dokumentumfilmje motívált, mely egy somberekai sváb lány és egy palotabozsoki székely legény lakodalmára fűzve elevenítette fel a lakosságcserét. Mivel én a filmet a kiállításához készítettem, jobban kellett ügyelnem az idő rövidegére, hiszen tudom, hogy a látogatók többségének nincs ideje megnézni egy 1,5–2 órás filmet. Emellett az volt a célom, hogy minél több szereplő megszólaljon, így a különböző perspektívák segítségével még árnyaltabb képet adhassak. A riportalanyaim összeszedetten, jól felépítetten mondták el a történeteket. Ez nyilván abból is adódik, hogy az eseményeket már sokadjára elevenítették fel, és így kész szövegpanelekkel rendelkeztek. Véleményem szerint hitelesnek tekinthetők az amúgy mindig szubjektív visszaemlékezések, nem festettek idealizált képet, és épp azért álltak a kamera elé, hogy másoknak is tudtára adják, miket kellett elszenvedniük.

Az anyag feldolgozása során sem kívántam érzelmileg túlfűtött történetet kerekíteni, megmaradtam a dokumentarista ábrázolásnál, szemben például az

adott politikai hatalomnak alárendelt egykori filmhíradókkal. A kiállításban szereplő filmhez Bátaszéken, Bonyhádön, Cikón, Kisdorogon, Lengyelen, Majoson és Mórágyn készítettünk interjút 19 emberrel. Közülük 12 személy történetéből állítottunk össze egy kronológiai sorrendre építő filmet, melynek utolsó részlete a csoportok közti különbségekre és az együttélésre koncentrált. Azért döntöttem a több helyszínen történő forgatás mellett, hogy a látogatók ezáltal is megértsék, ez a történet nem csupán a hidasiakról szól, illetve a filmben szereplők révén nagyobb közösség érezheti magáénak a kiállítást.

A másik film a térkép mellett látható: egy idős bukovinai székely házaspár meséli el, milyen göröngyös úton jutottak el Bukovinából a Tolna megyei Majosra. Ez a személyes hangvétellő film közelebb hozza a múltat a látogatókhoz, a filmben megjelenő térkép révén pedig térben is látható válnak az 1941–45 között a bukovinai székelyek által megtett nagy távolságok.

TÁRGYAK

Míg a látogató a ház első részében eredeti tárgyakkal találkozik, addig ebben a részben az installáció (pl. vasúti vagon, kulcsok) és a tárgymásolat (a festett ládáé) adja a történeti háttér felvillantó látványt, a tartalom pedig a személyes élettörténetek köré épül. Ami ennek a résznek az erejét adja, és ami miatt jól kiegészíti az első részt, az az értelmező és elemző közeg, amelynek segítségével a látogató elmélyülhet annak a történelmi folyamatnak a megismerésében, ami hozzájárult az első részben létrejött tárgye gyűttes kialakításához.



4. kép. *A menekülő székelyek szekere*. 2011. Fotó: Deim Péter

A filmben elhangzik, hogy a bukovinai székely menekülők 1944 őszén a Délvidékről csupán néhány apróbb tárgyat tudtak magukkal hozni egyetlen szekéren. Ezt jeleníti meg az első szobában látható, 1920-ból származó festett láda másolata a szekér tetején, amely közvetlen kapcsolatot teremt a két kiállítási egység között.

A vasúti vagon az eredeti marhaszállító vagonok másolataként készült el, és két történet felidézésére szolgál: egyrészt az a kb. 50.000 személy tette meg ilyen vagonokban az utat, akiket Magyarországról malenkij robotra hurcoltak el 1944–45 telén, másrészt a németországi kitelepítésekhez használtak ilyen vagonokat. Az adatközlőim egyöntetűen úgy emlékeztek vissza, hogy ezeket zsúfolásig tele-töltték emberekkel, a WC helyett egy lyukat vágtak a padlóba. Ennek a zsúfoltságának az érzékeltetésére a vagonba durva anyagból készített hengereket lógatunk be, hogy a látogatók kényelmetlenül érezzék magukat. Az archív képekből készített válogatás megtekintése közben két hangbejátszásra figyelhetnek a látogatók: az egyik az 1927-ben született Fetzer Lőrincné személyes visszaemlékezése arra, amikor 17 évesen elhurcolták malenkij robotra, a másik részlet pedig egy cikói imádságos könyvbe bejegyzett szöveg felolvasása, amit egy Németországba kitelepített személy írt le tört magyarsággal.



5. kép. *A vasúti vagon a hidasi kiállításban.* 2011. Fotó: Vass Erika

MÚZEUMPEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSOK

Az előítélet-mentes gondolkodás kialakítása az egyik központi célja a kiállításhoz kapcsolódó múzeumpedagógiai programoknak is. Persze könnyebb dolgunk van olyan fiatalok körében, akik már nem éltek át személyesen az eseményeket, de sajnos a médiából kaphatnak téves információkat, ami alapján előítéletek bennük is kialakulhatnak. Az is lényeges, hogy a jövőben megelőzzük hasonló esetek megtörténtét, ehhez viszont a szemlélet tudatos kialakítása szükséges. Molnár József múzeumpedagógus munkatársammal általános iskola 7–8. osztályos tanulói (Molnár – Vass 2011a) és gimnázium III–IV. osztályos diákjai (Molnár – Vass 2011b) részére készítettünk foglalkoztató füzetet, lévén a két korosztály befogadó szintje más és más. Az alapkoncepció mindkét esetben ugyanaz, a foglalkozás a Múzeum három portáját érinti.

A Kisalföld tájegység jánossomorjai és harkai sváb házaiban a diákok megismerik a két világháború között itt élt sváb családok életkörülményeit, hagyományait, majd a hidasi házban a bukovinai székely család életét. Az első két helyszínen a diákok öt-öt csoportban dolgozzák föl a látottakat, melyhez alapot a jánossomorjai házban 1925-ben született Maria Kranner visszaemlékezése nyújt (ház és porta, gyerekek élete, felnőttek élete, ünnepek és szokások témakörök).⁶ Molnár József a foglalkozás kidolgozásának elején internet segítségével felkutatta Maria Krannert, aki épp akkor települt haza Németországból, és épp Szentendrére. A kapcsolatfelvétel után a jánossomorjai házban készített az idős hölgygel filmet, aki egy alkalommal a hidasi házban egy bukovinai asszonnyal közösen is mesélt gyermekkoráról a diákoknak.

A hidasi házban négy csoportra oszlanak a tanulók: Zentai Tünde hidasi gyűjtéseit (pl. a Biszak Ferencné Varga Juliannával készített interjút),⁷ Maria Krannernek a kitelepítésre vonatkozó visszaemlékezését és a hidasi kiállítás egyik filmjét dolgozzák fel. Ezt követően mindenki húz egy szerepkártyát, majd a jelenlévők az adott személy származása alapján három csoportba (bukovinai székelyek, felvidéki magyarok, svábok) rendeződnek, és előbb egymás között dolgozzák fel sorsukat, majd végezetül minden csoportból egy-egy fő mesél a másik két csoport tagjainak. Persze ez csak a foglalkozás váza, a lényeges az, hogy mindez intenzív beszélgetés keretében történik, a diákok reflexióira építve alakítjuk a foglalkozás menetét, attól függően, mi fogja meg őket a történetből, milyen kapcsolódási pontot találnak a múlt és saját élethelyzetük között.

⁶ Kranner Mária visszaemlékezése. Passau, 1994. Szabadtéri Néprajzi Múzeum Magyar Népi Építészeti Archívum E-121.

⁷ Szabadtéri Néprajzi Múzeum Magyar Népi Építészeti Archívum E-295.



6. kép. A múzeumpedagógiai terem részlete. 2011. Fotó: Vass Erika

A múzeumpedagógiai terem berendezése a kiállítás többi részéhez igazodik, az asztalok itt is nyers, durva kialakítású faládák. A látogatók demonstrációs tárgykból válogathatják ki azt a fejenkénti 20 kg-os csomagot, amit a kitelepítettek magukkal vihettek Németországba. Mágneses kártyákon pedig ma használatos tárgyak képeit találják, melyekből saját életükre gondolva válogathatják ki, hasonló helyzetben ma mit vinnének magukkal. Ez a feladat talán azért is vonzza a látogatókat, mert a fogyasztói világunkban rengeteg tárgy vesz bennünket körül, és teljesen más a tárgyakhoz való viszonyunk, mint egykoron.

A KIÁLLÍTÁS FOGADTATÁSA

2012 januárjában a kiállítás New Yorkba utazott, ahol a New York-i Magyar Kulturális Központban került bemutatásra. A *Leave Everything Behind... The Micro-history of Forced Migration in Central Europe after World War II* címet viselő tárlat a Szabadtéri Néprajzi Múzeum és a Kulturális Központ hosszútávú együttműködésének első állomásaként jött létre. A hidasi házban élt személyek sorsa jól tükrözi a soknemzetiségű közép-európai térség etnikai konfliktuskezelését, ami a multikulturális New York-i közegben sajátos színezetet kapott.

Fülemile Ágnes, a New York-i Magyar Kulturális Központ igazgatója azért választotta ezt a kiállítást, mert ráirányítja a figyelmet arra, hogy a személyes

történelem is része a nagy narratívának: mindenki élettörténete tanulságos és megőrzendő. Ily módon a kiállítás koncepciójában kapcsolódik ahhoz a kutató, gyűjtő programhoz, amit az intézet szeretne elindítani *Személyes történelem – közös örökség: amerikai magyarok történetei* címmel. A kiállításához szükséges néprajzi tárgyak egy részét (asztal, székek, edények) az 1955-ben alapított *American Hungarian Foundation* New Brunswickban (New Jersey) található *Hungarian Heritage Museum* adta kölcsön. Izgalmas volt az intézmény raktárában szétnézni, mi mindent vittek magukkal Magyarországról az új hazába vándorló személyek.

A kiállítás az Intézet több rendezvényének háttérül szolgált, ezek közép-pontjában szintén a 20. századi Közép-Európa kényszerű telepítési folyamatai álltak (például egy irodalomtörténeti előadás Herta Müllerről és Kertész Imréről; egy beszélgetés Visky András erdélyi drámaíróval, aki kétéves volt, amikor édesanyját a hét gyermekkel kitoloncolták a Duna-delta egyik deportáló táborába).

A hidas vendégkönyv bejegyzéseinek nagy része (eltekintve az „Itt jártunk” sablonos beírásoktól és a gyerekrajzoktól) a kurátor szándékának célba érését mutatja:

„Nekünk ez a történelem sodrában egy elég új világot mutatott meg a történelemben. Újdonság volt számunkra.” „Bízunk benne, hogy ilyen szörnyűség soha többé nem fog megtörténni. Köszönjük, hogy a kiállításon keresztül megismerhetik az emberek – azok is, akiknek családjuk nem volt érintett – milyen kegyetlenül lehetett emberi sorsok felett döntenit!” „ÓRIÁSI szükség van, hogy minden korosztály tisztába legyen a KITELEPÍTÉS valóságos gyötrelmeivel. Nem tudom ma kibírnánk-e ilyen sorsot.” „Nagyon érdekes volt belepillantani a múltba! Szomorú, hogy ilyen sok ember élete megváltozott egy csapásra. Köszönjük a tájékoztatást!” „Mély borzongó gondolatokat támasztott bennünk a kiállítás.” „Döbbenet! Tolna Megyéből érkeztem. Tudtam arról, amit itt láttam, hiszen én sváb őssokkal rendelkezem. Apósom felvidéki. Nagyon sok elbeszélést hallottam már. Viszont látni tárgyakkal teljesen más! Rémisztő, amit tettek az emberekkel. Néztem a fényképeken az arcokat és csak szédültem! Köszönöm.” „Nagyon torokszorító és jól összeszedett kiállítást láthattunk. Kell az ilyen, hogy emlékezzünk.” „Köszönjük szépen a kiállítást, ilyenkor értékeli az ember az életét, mikor látjuk régen milyen szörnyűségek történtek.” „Nagyon megviselt a kiállítás és az előadás. Bízunk benne, hogy a leszármazók majd feldolgozzák lelkiükben az »őseik« fájdalmát. Ezt kívánjuk mindnyájuknak.”

Összegzés

A Szabadtéri Néprajzi Múzeumban létrejött kiállításnak az a jelentősége, hogy a bemutatott szituációk mögötti információk feltárását célul tűző irányzat egyik első eleme. A személyes narratívák által egy-egy téma azokat a látogatóinkat is jobban megéri, akik korábban nem hallottak az eseményekről. Az értelmezés

elengedhetetlen részévé vált a látottaknak, és ez a kiállítás is azt jelzi, hogy az intézmény építészeti múzeumból az embert középpontba állító életmód múzeummá vált.

Felhasznált irodalom

- ALBERT Gábor
1983 *Emelt fővel*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- ASSMANN, Jan
1999 *A kulturális emlékezet*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó
- CSUPOR Tibor
1987 *Mikor Csikéből elindultam*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- ÉBLI Gábor
2005 *Az antropológizált múzeum*. Budapest: Typotex Kiadó
- FEJŐS Zoltán
2003 *Tárgyfordítások. Néprajzi Múzeumi tanulmányok*. Budapest: Gondolat
- FRAZON Zsófia
2011 *Múzeum és kiállítás. Az újrajrészolási terei*. Budapest – Pécs: Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék
- FÜZES Miklós
1991 Völgységi forgószél. Népeségi viszonyok változásai a régióban. In Szita László – Szóts Zoltán (szerk.): *A Völgység két évszázada*. 33–44. Bonyhád: Völgységi Múzeum
- NAGYNÉ BATÁRI Zsuzsanna
2012 *Új módszerek és eszközök szabadteri múzeumok állandó kiállításainak létrehozására*. Kézirat. Debrecen: Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar
- SZÓTS Zoltán
2001 A bukovinai székelyek migrációjának kérdőíves vizsgálata. In Szita László – Szóts Zoltán (szerk.): *A Völgység huszadik százada. Struktúrák és konfliktusok*. 143–150. Bonyhád: Magyar Történelmi Társulat Dél-Dunántúli Csoportja, MTA Pécsi Akadémiai Bizottsága Város- és Helytörténeti Munkabizottsága, Völgységi Múzeum
- TÓTH Ágnes
1993 *Telepítések Magyarországon 1945–1948 között. A németek kitelepítése, a belső népmozgások és a szlovák-magyar lakosságcsere összefüggései*. Kecskemét: Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat
- 2008 *Hazatértek. A magyarországi kitelepítésből visszatért magyarországi németek megpróbáltatásainak emlékezete*. Budapest: Gondolat
- VADKERTY Katalin
2007 *A kitelepítéstől a reszlovakizációig. Trilógia a csehszlovákiai magyarság 1945–1948 közötti történetéről*. Pozsony: Kalligram
- VASS Erika
2001 Társadalmi, térbeli és időbeli határok Kübekházán az 1850–1950-es évek házassági anyakönyvei alapján. *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. Néprajzi tanulmányok. Studia Ethnographica*. 3. 99–149.
- 2002a Egy cikói német ház élete. *A Wosinsky Mór Múzeum Évkönyve*. 24. 443–469.
- 2002b Cikó, Mikes utca 9. In Fatuska János – Lackner Mónika – Mészáros Veronika – Vass Erika (szerk.): *Ház történetek. Német sorsok a Duna mentén*. A Néprajzi Múzeum Kamarakiállítása 9. Budapest: Néprajzi Múzeum

- 2003 Ruha teszi az embert? Tájak, népek, viseletek Tolna megyében. *Múzeumi Hírlevél* XXIV. 152–153.
- 2005 Eltérő értékrendek egy völgyégi faluban a 20. század második felében. In T. Beczki Ibolya – Sári Zsolt (szerk.): *A népi építészet, a lakáskultúra és az életmód változásai a 19–20. században. Tanulmányok a Dél-Dunántúlról és Észak-Magyarországról.* 135–153. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum
- 2013 *A történelem sodrában. Lakosságcseré a Dél-Dunántúlon az 1940-es években. In the course of history. Population exchange in Southern Transdanubia in the 1940s.* Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum
- VASS Erika – MOLNÁR József
- 2011a *Népek, nyelvek, kultúrák.* Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum
- 2011b *Maria és Júlís: „...mindent ott kellett hagyni.” Foglalkoztató füzet A történelem sodrában című állandó kiállításhoz.* Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum
- VIDECZ Ferencné
- 1999 *Fejezetek Hidas történetéhez.* Hidas: Önkormányzat
- ZENTAI Tünde
- 2003 A hidasi ház és telek berendezése. *Ház és Ember* 16. 177–192.
- 2005 A Dél-Dunántúl tájegység. *Téka* 2005/1.

Erika Vas

THE MUSEUM REPRESENTATION OF POPULATION EXCHANGE IN
SOUTHERN TRANSDANUBIA IN THE 1940S – AN EXHIBITION OF
THE HUNGARIAN OPEN AIR MUSEUM

The Hungarian Open Air Museum presents the folk architecture and interior furnishings of rural Hungary on 60 hectares. Besides the architectural characteristics the representation of peasant life worlds (working processes, folklore elements etc.) has been more and more emphasised in the recent years. As part of this trend curators of the institution create indoor exhibitions which interpret the interiors. The display of historical events from the aspect of microhistory follows this tendency. The exhibition at the backroom of the Hidas house of the Museum is one of the first examples of a trend aiming to unfold background information of represented situations. This exhibition focuses on presenting a forced population exchange of the post-World War II era through personal narratives. As opposed to canonised history, visitors can get to know the impact these events had on everyday life on the basis of ethnographic research. Twelve interviews are in the focus of the exhibition, all conducted with people who had gone through the events. We intended to achieve a deeper emotional involvement of the visitors through the use of interpretation devices.

Keywords: relocation, Danube Swabians, Szeklers of Bukovina, Hungarians of Upper Hungary, open air museum, microhistory

Állandó kiállítások közép- és kelet-európai néprajzi múzeumokban

ÉBLI GÁBOR

A rendszerváltás nyomán a 19. század nemzetalapítási törekvéseinek újabb hullámaként mintegy húsz önálló ország jött létre a Baltikumot a Balkánnal összekötő sávban. Ezek immár saját múzeumi intézményrendszerük részeként működtetnek néprajzi múzeumot és annak keretében prezentálják népi kultúrájukat, illetve eltérő módozatokkal annak viszonyát a szomszédos vagy távolabbi más kultúrákhoz. A térség néprajzi múzeumaiban az állandó kiállítást számos tényező befolyásolja az etnográfia tudományos helyzetétől az adott országra jellemző kulturális-politikai erővonalakig, mégis kevés összehasonlító elemzés ismert e témáról, míg a helyi nyelveken született szövegek szűk tájékozódást biztosítanak.

E rövid áttekintés távolról sem lép fel egy tanulmány igényével, módszertanilag is csak egyetlen, szubjektív elemre, néhány állandó kiállítás személyes megtekintésére épít, egyedül azzal a céllal, hogy a felhozott példák kontextusában serkentse a gondolkodást a néprajzi állandó kiállítás műfajáról térségünkben és lehetőségeiről Budapesten. A körképet érdemes a régió egykori birodalmi központjaiban indítani, mivel a 19. században e mai húsz ország többsége nem élvezett szuverenitást, hanem a kontinens közepe és keleti fele hatalmainak befolyása alatt állott.

Bécsben külön intézmény a Volkskunde és a Völkerkunde múzeuma. Az 1895-ben alapított Volkskundemuseum egy soknemzetiségű regionális hatalom népismereti gyűjteményeként a Habsburg-területekről széles merítéssel szerveződött. Amikor 1920-ban egy kisméretű és korábban nemzetként nem létezett állam múzeuma lett, s mai helyére, az egykori alkancellárról elnevezett Schönborn-palotába költözött, e kitekintést európai etnológiai gyűjteményként definiálták újra. Szemben a nemzetközponturnéprajzi intézményekkel, a múzeum állandó kiállítása ma sem kreál osztrák jellegzetességeket; tematikus blokkokban a tágabb régió népcsoportjainak élethelyzeteit tárja elénk.

A Volkskundemuseum nemcsak nemzetet, hanem népet sem konstruál. Bár zömmel a rurális világot mutatja be, az állandó kiállítás bőven válogat városi

anyagcsoportokból, leírásaiban is alig alkalmazza a „nép” szót. A legelső terem első táblájának nyitómondata jelzi ezt a szemléletet: ez a múzeum *kultúratudományi* intézmény, amelynek kutatási tárgya és módszerei az időben változnak, tudatában van önnön történetiségének; s mostani állandó kiállítása is az élethelyzetek többféle lehetséges ábrázolásának egyike.

A dinamikus szemléletével, az emeleten bemutatott innovatív időszak kiállításokkal régóta elismert múzeum állandó kiállításának (1986) felújítása évek óta csúszik. Zsúfoltságán, a félhomályos terek szó szerint poros tárlóin túl az épület egészében is igen leromlott állagú és szűkös a múzeumnak; hosszú ideje téma az elköltözés. De a hármas hibrid státuszú intézmény nehezen változtatható: egyesületi múzeumként jött létre, ma is döntő a Verein szava és korlátozott anyagi kerete. Az állam csak a béreket utalja, a mostani válságban már ezen is takarékoskodva. Mióta nyugdíjba ment az igazgató, helyét nem tölti be a minisztérium. Az épület viszont a városé, amelyik nem kíván költeni se a felújítására, se más ingatlan megvásárlására.

Lehetséges kiút a napirenden lévő egyesülés a Völkermuseummal. Az első gyűjteményi egységét 1806-ban szerző intézmény komoly kollektciókra tett szert az első világháborúig, 1928-ban költözött mai helyére, a Neue Burgeba. 2013-ban átnevezték Weltmuseummá, s ígérik a hosszú ideje csak esetlegesen látogatható, földrajzi beosztású állandó kiállítás újrendezését és újranitását is. Mivel a hely itt is szűk, az adott épületen belül nehezen képzelhető el az összevonás a Volkskundemuseum anyagával. Nyitott kérdés, hogy tartósan hol és milyen megosztásban látható majd az európai és a nem európai anyag.

Berlinben ugyancsak két néprajzi kollektiót hoztak létre. Az Európán kívüli anyagot birtokló Ethnologisches Museum a brandenburgi választófejedelmek ritkasággyűjteményeire nyúlik vissza. 1886-ban emelt hatalmas belvárosi épülete a második világháborúban helyrehozhatatlanul károsodott, s így került az intézmény az 1904-től már raktárként használt, előkelő, de városszéli helyszínre, Dahlembé (1967). A szovjet megszállás idején a néprajzi gyűjtemények is megosztásra kerültek. A keleti városrészbe került Múzeumsziget párhuzamként Nyugat-Berlin három városrészben is múzeumi negyedek épített ki; Dahlemben az egyetemes néprajzi kollektió kiemelt helyzetet élvezett. Igen jelentős európai *művészeti* anyag állomásozott itt, új fénybe helyezve az etnológiai tárgycsoportokat. Nem „primitív” népek „egzotikus” tárgyainak szemléje volt ez, hanem az Európán kívüli magaskultúrák civilizációtörténeti prezentációja.

A félmillió tételes gyűjteményből a Perutól Kambodzsaig terjedő ív került előtérbe, amelyet az esztétikum közös nevezőjén lehetett az európai művészeti válogatással közös szemléletben bemutatni. Ám az újraegyesítéssel Dahlemből elköltözött számos kitűnő európai művészeti anyag; a Múzeumsziget felújítása és a város újrastrukturálása nyomán Dahlem perifériára szorult. Hiába nevezték és

rendezték át az etnológiai kollekción, mára látogatottsága visszaesett. A tervek szerint az egykori Berliner Schloss helyén épülő Humboldt-Forum ad majd tartós helyet a múzeumnak, s így a raritásgyűjtemény háromszáz év múltán visszakerül a kunstkamerának is helyet adó egykori épület helyére. Az etnológia ügyén szimbolikusan sokat lendíthet a közelség a Múzeumsziget öt nagy intézményéhez, hiszen az elhelyezés azt sugallhatja majd, a görög, a reneszánsz és a nem európai civilizációs gyűjtemények ugyanolyan rangon helyezkednek el a múzeumi hierarchiában.

A *Museum für deutsche Volkskunde* (1889) anyaga nyolcvan százalékban megsemmisült a világháborúban, majd a maradék zömmel az NDK-hoz került, így Nyugat-Berlinben négy évtizedre visszaszorult a saját társadalom materiális örökségének bemutatása. Az újraegyesítést követően szintén Dahlemben összevont *német* néprajzi anyaghoz csak a kilencvenes évek átcsoportosításai során társították az *Ethnologisches Museum* európai anyagát, s így kialakult egy határ az Európán kívüli, illetve európai múzeumi anyag között.

A német népismereti múzeumból így európai etnológiai közgyűjtemény lett, jelenleg elismerten innovatív vezetéssel. Ez a *Museum Europäischer Kulturen* nem fókuszál a „nép” képeinek megteremtésére, hanem széles társadalomtudományi kutatási, gyűjteményezési intézményként fogja fel feladatait. Másrészt nem koncentrálna a múltra, nem egy letűnt népi létformát rekonstruál, hanem ma (is) releváns jelenségeket vizsgál történetileg és mai szociológiai szempontok szerint. Kiemelten a mai német és európai társadalom számára központi kérdést, a migrációt, az embercsoportok mozgását és egymásra hatását. A 2011-ben megnyitott új állandó kiállítás címe is *Kulturális kapcsolatok*; mozgatórugói a jelenkorkutatás, a mindennapi kultúra és a populáris művészet: nem népi, hanem *populäre Kunst*. Ez a múzeum nem a magaskultúra, nem is egy rurális világ felé keres kapcsolódási pontokat, hanem a múlt és a jelen, mai szóval tömegkulturális jelenségeit vizsgálja.

A harmadik volt birodalmi központban, Szentpéterváron is külön intézményben találhatóak a saját, illetve a nem európai néprajzi gyűjtemények. Az egyetemes kollekción Nagy Péter 1728-ban, a ma is látható épületben megnyitott kunstkamerájára vezethető vissza. E heterogén gyűjteményi együttes később szakosodott. Az Európán kívüli népek anyaga 1878-ban vált etnológiai múzeummá, s ma az Orosz Tudományos Akadémia részeként az alapító cárról elnevezett Néprajzi és Antropológiai Múzeum. Az intézmény az évszázados világhatalmi ambícióknak, egyúttal Nagy Péter belátásának köszönheti fejlődését, miszerint az ország modernizálásához, európai elfogadtatásához a kontinens reprezentációs intézményeinek átvételére is szükség van. A máig csak Kunstkameraként emlegetett, s több részletében annak is meghagyott múzeum az Admiralitással szemben álló, ún. Péter-barokk stílusú palotában ma is kötelező célpont honi és külföldi látogatóknak, miközben az épület nagy részét elfoglaló állandó kiállítás nem változott. A kötelező átnevezések – például Szovjetunió helyett Orosz Föderáció –

rendre megtörténnek, ám egyébként a múzeum múzeumában, egy alapjaiban nem módosított állandó kiállításon járunk. Pici terek zsúfolt, patinás vitrinjeiben földrészek szerinti csoportosításban látunk megannyi nép életkörülményeiről szentvtelen hangú, bármilyen reflexiót nélkülöző, a felvilágosító tudomány (ál-)objektivitását használó szövegekkel kísért bemutatókat.

Hasonló kép fogadja a látogatót Szentpétervár másik, a „saját társadalom” anyagát prezentáló néprajzi közgyűjteményében, az Orosz Múzeum szomszédságában álló Etnográfiai Múzeumban. Amint az Ermitázs egyetemes régészeti és művészeti kollekcója mellé egy a birodalom saját, fokozatosan nemzetiként értelmezett művészetét méltán bemutató múzeum, az Orosz Múzeum, ez is ugyanúgy III. Sándor idején jött létre. Először (1895) még az Orosz Múzeum osztályaként működött, majd 1934-től önálló intézményként az orosz/szovjet uralom alatti területek népeinek, a százhatvan népcsoportnak a gyűjteménye. Fontosságát mutatja, hogy az intézménynek célzottan emeltek épületet száz évvel ezelőtt, nagyságában és pompájában, ha nem is egyenrangú, de az Orosz Múzeumnak helyet adó Mihály-palotával arányos párt. Alig van a világnak olyan városa, amely az etnológiai és az etnográfiai közgyűjteményét egyaránt célzottan tervezett múzeumépületben tudná elhelyezni.

Az Etnograficeszkij Muzejben is a tudás semleges, a külvilágtól elemelt várába lépünk. A helyesbített elnevezésektől eltekintve semmi nem utal az elmúlt évtizedek tudományos vagy politikai változásaira. Kimért földrajzi rendben Oroszország megannyi nemzetisége tárgyak, öltözetek, fényképes dokumentáció és térképek révén, ám érdemi, netán többirányú, (ön)kritikus interpretáció nélkül jelenik meg előttünk. Ezt lehet ugyanakkor részben elismerően is nyugtázni: ide nem folyik be közvetlenül a politika, nem lesz fehér folt a háborús Kaukázus vagy az oroszokat a függetlenség óta elutasítóan kezelő Baltikum, de nem is jelenik meg az „új muzeológia” egyik szentpétervári néprajzi állandó kiállításon sem.

Az egykori birodalmi központoktól közrezárt térségünk kis, nemzeti néprajzi múzeumai már létrejöttük idején is gyakran inkább más minták mentén fejlődtek, s ma is sokféleképpen pozicionálják magukat. Leggyakoribb, hogy a politikai szuverenitás kivívása előtt megalapított nemzeti múzeumok keretében indult meg etnográfiai gyűjtés a 19. – kora 20. században, s ebből önállósult országokként eltérő profillal valamilyen néprajzi múzeum. A bécsi, berlini és szentpétervári példához képest a fő eltérés általában – az etnológiai gyűjtemények szerény mérete miatt érthetően – a nem európai kultúrákat bemutató külön intézmények hiánya, miközben a saját nemzet népi kultúrájának prezentációja a módszertani reflexió és megújulás országokként igen eltérő fokozatait tanúsítja.

Zágráb az Osztrák-Magyar Monarchián belül markáns múzeumi fejlődést tudhatott magáénak, versenyben Béccsel és Budapesttel. A város három részén is úgy helyeztek el közgyűjteményeket és kulturális intézményeket, hogy azok

mini-negyedeket képezzenek. A Nemzeti Színház és az Iparművészeti Múzeum szomszédságában emelték 1903-ban a Kereskedelmi és Iparmúzeumot, amelyet a Nemzeti Múzeumból (1846) 1919-ben önállósodott Néprajzi Múzeum céljaira építettek át. Az Otto Wagner egy tanítványa által tervezett szecessziós palota számos díszre áldozatul esett a purifikáló átépítésnek. Azóta az eredetileg szabadon álló palotát három oldalról is körbeépítették, ma nehéz elképzelni eredeti kisugárzását. A legutóbbi, 1972-es renováláskor alakították ki az állandó kiállítás átnevezésektől eltekintve máig érvényes változatát, s ezen a 2009-ben, az intézmény kilencvenedik évfordulóján eszközölt módosítások sem újítottak érdemben. Az egykori egyetemes gyűjtési ambíciókat tükrözi a három teremben berendezett Európán kívüli anyag, a gyűjteményben felbukkanó minden földrésről egy-egy tárgycsoport. Nagyobb a saját anyag prezentációja, amely három földrajzi részre osztja fel Horvátországot, s precíz arányosítással minden témában (öltözködés, háztartás) a dinári, adriai és pannóniai vidékekről merít. Paraszti életforma, múlt, rutinszerű vitrines tárgyelhelyezés, merőben adatközlő szövegek: a néprajzot kikezdzhetetlen hagyományként, lezárt tudományként tükröző állandó kiállítás.

Szlovéniában a közelmúltig a Nemzeti Múzeum főépületében régészeti, természettudományi és egyéb kollekciókkal együtt maradt a néprajzi anyag, míg a belváros szélén, még jól elérhető helyszínen múzeumi negyedek kezdtek kialakítani egy volt laktanya komplexumból. A hat darab, 19. századi, jellegzetes Habsburg-sárga épület, plusz egy kis pavilon, nagy udvart fog közre, s jelenleg már három múzeumnak biztosít helyet. Itt a Néprajzi Múzeum 2004 óta látogatható négy szintes elhelyezésben, az eredeti épület nem túl kreatív, de a szükséges elvárásoknak megfelelő kibővítésének köszönhetően. A hasznos alapterület fele az állandó kiállítás, másik fele az időszakos és a kiszolgálóterek. Az állandó kiállítás itt is két részre tagolódik, de nem a saját–más mentén, hanem hívószavak, témák szerint. Ezek nem is csupán a paraszti kultúra, illetve a múlt dimenziójában helyezkednek el, hanem egykori és mai, rurális és urbánus dilemmákról mesélnek elvont, ezáltal sokféleképpen értelmezhető kategóriák (például vágy, környezet, spiritualitás) mentén. Megjelenik a saját–más kapcsolat, hiszen az *én*, a *mi* és a *mások* visszatérő címadó kifejezések a kiállításon, de tágabb értelemben, az identitások rétegzettsége, kapcsolódása, ütközése révén. Joggal fogalmazták meg az állandó kiállítás kurátorai a látogatókat megszólító táblán, hogy a tárlat a befogadók egyéni élményeit kívánja mobilizálni; nem a rendezők tudását kívánja ráerőltetni a látogatóra, hanem akár a kiállítástól eltérő, annak ellentmondó saját reflexiókat előhívni, csupán egyetlen dolgot elkerülve – hogy a befogadó közömbös maradjon.

Prágában a Nemzeti Múzeum Etnográfiai Múzeuma – mely szervezeti konstrukció 1922-ben alakult ki – 1901 óta látogatható mai helyén, a Kinsky család városi parkjának empire stílusú nyári rezidenciájában. Önálló vezetéssel bír,

mégsem önálló; része a Nemzeti Múzeumnak, de a nagy intézményen belül még csak az öt fő részleg közé sem sorolják. A Kinsky park nincs messze a belvárostól, de kirándulást igényel, s a parkon belül a bájos, de kicsi, egy szegletbe eső épület inkább a divatosan felújított kávézója révén jelent vonzerőt. A múzeum a most tízéves állandó kiállításán azzal igyekszik a szervezeten és városi elhelyezésében egyaránt ambivalens pozíciójához képest önálló üzenetet közvetíteni, hogy a hagyományos paraszti tematikát háromféle nagy hívószó alá rendezi, s azt nem csupán a tárgyi kultúra, hanem folyamatok, összefüggések felől közelíti meg. A földrajzi tagolás itt is érvényesül a három régió, Bohémia, Morvaország és Szilézia mentén. Az időtáv csak a huszadik század első feléig nyúlik, a kiállítás a jelen felé nem nyitott érdemben.

Némileg más típusú példa a Szlovák Nemzeti Múzeumé, amelynek pozsonyi főépülete 1924–28 között épült, míg számos osztálya és kiállítása az eredeti helyszínen, Turócszentmártonban (Martin) maradt. Más szláv nemzeti kulturális egyesületek mintájára 1863-ban itt alakult meg a Matica slovenská, amelyet a magyar kormányzat 1875-ben betiltott, de tevékenysége továbbélt, s a városban 1908-ban megnyílt az első szlovák állandó múzeumi kiállítás. Az Etnografické Múzeum mellett utóbb Turócszentmártonban maradt a Szlovák Falumúzeum is. A két állandó kiállítás meghatározó eleme ma is a nemzeti identitás és a paraszti fókusz.

Szófiában az Etnográfiai Múzeum szintén a Nemzeti Múzeum része, s a Nemzeti Képtárral együtt a volt uralkodói palotában, a belváros szívében helyezkedik el, kicsiny kiállítási alapterületen, hagyományos felfogású állandó kiállítást nyújtva. 2011 nyarán az egyébként szobrászként jegyzett kulturális miniszter előterjesztette elképzeléseit ezen és más szófiái múzeumok átalakításáról. A belvárosban lévő másik nagyobb, művészeti múzeumi épületet kibővítik, s a kultúra minél több ágának gyűjteményeit vonják össze egy bolgár Louvre koncepciója jegyében. A képtárnak és a néprajzi anyagnak egykor otthont adó, építészeti szempontból cári palotát az egykori uralkodói reprezentáció jegyében visszaalakítanak egy bolgár Versailles gyanánt, még ha kérdéses is, hogy a bolgár folklór ott maradó állandó kiállítása a hajdani cári rezidencia teremsorainak várhatóan turistaközpontú átalakítása után szakmailag mennyire önálló prezentációval fogadja majd a látogatókat.

Bukarestben 1906-ban alakult meg a Paraszti Kultúra Múzeuma, amelytől a második világháború után elvették önállóságát, sőt épületében párttörténeti múzeumot rendeztek be, s az intézmény csak 1990-ben, a forradalom után nyerte vissza státuszát és otthonát. Hat évvel később az Európai Év Múzeuma-díjjal tüntették ki új állandó kiállítását. Tematikája alig tér el a bevett néprajzi múzeumi fókuszról, a különbség a közelítésben rejlik. A bukaresti múzeum, s főként a 2000-ben elhunyt neves igazgatója, a festőművész Horia Bernea számára a

paraszti életforma nem történeti kérdés, pusztulásra ítélt letűnt korszak, amelyet éppen a pusztító modern kor lelkiismeret-furdalást csökkentő intézménye, a múzeum hivatott megőrizni és ezáltal merevségbe kényszerített kövületként reprezentálni, vagyis újra, mesterségesen, egy városi dobozban bemutatni, hanem egy örökérvényű kulturális és szociológiai jelenség, tele ma is tanulságos kérdésekkel. A jelentős alapterületű állandó kiállítás szó szerint kérdéseket tesz fel a látogatónak – minden egyes teremben. Meg kell találni a választ, dolgozni kell a kiállításon, szellemi munkát kell végezni, s így egy mai, városi befogadó szemével is fel lehet fedezni a kapcsolódási pontokat. A múzeum olyan *helyzetekben* mutatja be a tárgyi emléksanyagot, ahol kitűnik a szerepük és jelentésük a környezethez, emberekhez való viszonyban. A paraszti életforma időtlen értékű gondolati modellként tárul elénk, amelynek kérdéseit és arra adott válaszait mi magunk mérlegelhetjük, akár magunkénak is vallhatjuk.

Míndez nem vitrinekben jelenik meg, hanem mozgalmas, termenként változó rendezésben, ahol megéljük az adott kiállítási egységet, mert az szervezi a saját terét, mint egy színpadi helyzet. A látogatót érkezésekor erre készíti fel már az épület külseje is. Az 1941-ben befejezett múzeum a néprajzi közgyűjtemény céljára épült, ami párját ritkítja térségünkben, s jelzi fontosságát Bukarestben. Téglaborítású tömbje jellegzetes romániai vidéki építészeti elemeket ötvöz. Bár ez az eklektika nem eredményez kiegyensúlyozott múzeumi épületet, a szándék és üzenet nyilvánvaló: a néprajznak *saját* múzeumot biztosítani.

Az is ösztönözheti a múzeumot a specifikus, a paraszti kultúrát komplex, intellektuálisan összetett módon bemutató kiállítási munkára, hogy közelében nem csupán két másik közgyűjtemény található, egyfajta kis múzeumi szegletet létrehozva, hanem Európa egyik legnagyobb skanzene is. Mivel ez a Falumúzeum hatalmas anyagot mutat be a megszokott regionális tagolásban, a Parasztmúzeum jótékony nyomás alatt van, hogy összetettebb kiállítási filozófiát vállaljon fel. Példája döntő jelentőségű, mert bizonyítja, hogy egy néprajzi múzeum akár a szűken vett saját rurális kultúra bemutatójaként – városi és/vagy a jelen felé történő nyitás *nélkül* – is megújulhat, ha valódi értelmet akar adni a rábízott örökségnek, s ehhez hajlandó új múzeumi gondolkodást követni.

Míg Romániára is igaz, hogy az ország méretéből adódóan a fővároson kívül is jelentős néprajzi múzeumok helyezkednek el, az ilyen, országon belüli szakmúzeumi verseny fő példája a lengyel. A méreten túl itt a történelem játszotta a fő szerepet a párhuzamos, máig egymást stimuláló közgyűjteményi struktúra kialakulásában. A lengyelek a múzeumok létrejöttének másfél évszázada, a hosszú tizenkilencedik század folyamán háromhatalmi megszállás alatt fejlesztették kulturális intézményeiket. A néprajzi múzeumok közül így ugyan a legnagyobb az 1888-ban alapított varsói, amely kelet-európai összevetésben jelentős Európán kívüli kollekciónkkal is bír, szemléletében ma fontosabbnak tűnik a krakkói. Nincs

érdemi egyetemes anyaga, ám a lengyel népi kultúrát bemutató állandó kiállítás Kazimierz, a volt zsidónegyed egykori városházáján már abból következően is innovatívnak számít régióinkban, hogy nem a múltról szól. A múzeum küldetésnyilatkozata eleve a jövőről beszél, az etnográfia az emberi gondolkodás jövődjének egyik kulcsaként pozicionálva. Nem a múzeum tárgyi anyagát – legyen az lengyel vagy univerzális, paraszti vagy városi, múltbéli vagy jelenkori –, hanem az etnográfia, tehát a múzeum profilját, módszertanát, szemléletmódját.

A múzeumot e felfogásban nem a gyűjteménye határozza meg, hanem az a mód, ahogyan viszonyul a tárgyakhoz. A múzeum így nézve nem tárgyak összessége, hanem szemüveg, látásmód. Látni, gondolkodni tanít, mert önmagát, munkatársait is erre készíti ahelyett, hogy valamely tárgyi együttesről egy vélt tudományos normát közvetítene állandósággal. Természetesen a múzeum konkrét tárgyakkal rendezi meg állandó (és minden egyéb) kiállítását, de ebben a például krakkói értelmezésben előbbre való az a hozzáállás, ahogyan gondolkodik önmagáról, szerepéről, közvetítői funkciójáról tárgyak és látogatók viszonyában, s mivel végeredményben a tárgyak mögött mindig emberek állnak, valójában különböző embercsoportok között. Az ilyen felfogású múzeum a társadalmi dialógus helyszíne, tere, amelynek generálója a kiállított tárgy és a kapcsolódó hang-, vizuális és egyéb dokumentáció, meghatározó módon aszerint, hogy a kurátor azt milyen intencióval és hogyan helyezi el, ki, szembe, alá vagy éppen fölé. Az ilyen, reflexív (néprajzi) múzeum egyformán szól a valós, fizikailag kiállított tárgyi tételről és a tudományáról, munkatársainak szellemi töltetéről, egy kultúrákövetítő intézmény intellektuális missziójáról.

Mivel a budapesti Néprajzi Múzeum helyzetét e szakfolyóiratban megjelenő kis cikk olvasói a területen járatlan szerzőnél sokkal jobban ismerik, a szövegben tudatosan nem is tértem ki az intézményre. Az intézményenkénti, országokénti összehasonlítást Budapesttel mindenki megvonhatta maga. De az előző bekezdésben megfogalmazottak kapcsán mégis megkockáztatható két, talán provokatív, de éppen egy külsős, a néprajzi, illetve múzeumi világban nem gyakorló munkatárs szerzőtől.

Az első az állandó kiállítás megújításának sürgőssége. A budapesti Néprajzi Múzeum kutatásait, publikációit, időszaki kiállításait, szélesen értelmezett projektjeit az ezredforduló óta módszertanilag reflexív, világosan újító vonal jellemzi. Erről talán megoszlik a szakma véleménye, de az újítás ténye és ereje vitán felüli. Ehhez képest feltűnő az állandó kiállítás tartalmilag és vizuálisan elavult szintje. Hiába magyarázzuk ezt forráshiánnyal, az esetleges költözés miatti változatlan-sággal, további jogos praktikus szempontokkal, a magyarázatok sem a külföldi célcsoportot, sem a hazai közönséget nem érdeklik. Közben térségünk példáin láttuk, hogy szemléleti alapon a hagyományos néprajzi tematikán belül is mekkorát lehet változtatni az állandó kiállításon, s ez milyen komoly üzenetértékkel

bírhatna akár az idejövő külhoni turista, akár a kulturális megértésről tanulni vágyó magyarországi diákcsoportok számára. Lehet, hogy nincs mód az állandó kiállítás teljes megújítására rövidtávon, de akkor is szemi-permanens megoldásokkal, kísérleti beavatkozási, átértelmezési folyamattal jelezni lehetne, hogy ez a reprezentációs felület ma más szellemi laboratóriumként kellene, hogy működjön.

A második vetület az Európán kívüli gyűjtemény fontossága. Budapesten, az Osztrák-Magyar Monarchián belül élvezett egykori pozíciónak köszönhetően, regionális mércével nézve releváns etnológiai anyag van; korábban állandó kiállítás is szerepelt. A térség többi néprajzi múzeumához képest ez a profil az egyik szóba jövő, fő megkülönböztető jegy, egyszersmind a lehetséges közös vonás a világ azon néprajzi múzeumaival, amelyek magukat univerzális tudományos mezőben próbálják elhelyezni. Bármilyen kihívás is pénzügyi, állagvédelmi, lehetséges költözési, létszámbeli, szemléleti vagy egyéb okok miatt ezt az etnológiai profilt mobilizálni, a kelet-európai összehasonlítás afelé mutat, hogy indokolt lenne, a budapesti Néprajzi Múzeum alapvető identitásához, valamilyen rotációs módon lehetőleg az állandó kiállítási megjelenéshez tartozóként bemutatni.

Két egyszerű következtetéshez jutottunk: a reflexív muzeológia, illetve a saját népi kultúra bemutatásán túltekintő univerzális tudományosság iránytűjéhez – lehetőleg az állandó kiállítás frontján is, nem csupán kiadványokban, időszaki tárlatokban, kutatásokban. Talán a kelet-európai körkép például a módszertanilag újító szlovén, román vagy lengyel esetekkel, másrészt a kicsit tágabb kezdeti osztrák, német és orosz kitekintéssel érthetőbbé tette azt a kontextust, amelyben ez a két követelmény az élen kellene, hogy álljon.

Olvasósarok

Villangó-Török Ivett
Szilágyi Judit

Palkó Gábor (szerk.): Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum és Ráció Kiadó. 2012. 304. p.

Villangó-Török Ivett

A Petőfi Irodalmi Múzeum gondozásában jelent meg 2012 decemberében a *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig* című tanulmánykötet, amely külföldi múzeumi szakemberek és teoretikusok magyarra fordított műveit tartalmazza. Bár a tanulmányok szerzőinek bemutatását, rövidke életrajzát hiányolhatjuk a könyv végéről, mégis az általuk hozott példákból is sejthető, hogy egytől-egyig Nyugat-Európából származnak. A tanulmányok eredeti forrásait végigböngészve örömmel tapasztaljuk, hogy az itt megjelent cikkeket nagyjából az elmúlt 10 évben publikálták: a legkorábbi egy 1999-ben elhangzott konferencia előadás, amit átdolgozva 2010-ben jelentettek meg, de szerepel köztük 2000-es, 2005-ös, 2007-es és 2011-es szöveg is. Ugyanakkor a szerzők által hivatkozott irodalom is mind ezredfordulót követően jelent meg, ami kifejezetten hasznos a téma iránt érdeklődőknek a további tájékozódásban.

A kötetben szereplő írások három nagy téma köré csoportosulnak: informatika, muzeológia és irodalom. Az informatika tematikának nyitánya Manuel Castells tanulmánya, amely 2001-ben az *ICOM News*-ban jelent meg. A szöveg programadónak is tekinthető, mivel a múzeumok helyzetét tárgyalja az információs társadalomban. A szerző szerint korszakunk átalakult kommunikációs struktúrájában a múzeumok előtt két út áll: vagy „a történeti kultúra mauzóleumai lesznek a globális világban”, vagy pedig „közvetítenek a kultúrák között egy olyan társadalomban, amely már nem is tudja, hogy hogyan kell kommunikálni” (Castells 2012: 43).

Antonio M. Battro tanulmánya André Malraux 1951-ben kiadott, de a világháború előtt megfogalmazott *képzeletbeli múzeumok* fogalmával indul, ami nála a fotó-reprodukciók világméretű másolatgyűjteményét jelenti. Battro ezt a gondolatot fűzi tovább, hiszen a digitális technika folyamánya, hogy a műalkotások újabb átalakuláson mennek keresztül. A Virtuális Múzeum tehát „a Képzeletbeli Múzeum lenyűgöző evolúciójának terméke” (Battro 2012: 45).

Érdekes megközelítést alkalmaz Wolfgang Ernst: tanulmányában számítástechnikai fogalmakat (pl. RAM és ROM) állít párhuzamba a múzeummal. Szerinte a múzeumoknak nem arra kellene törekedniük, hogy digitálisan leképezzék, hanem hogy a kibertérben újraalkossák őket, vagyis ez lehet a múzeumi tér

alternatívája. A digitális tér múzeumában adatbankokat állít ki és „olyan tereket nyit meg, amelyeket egyetlen valós múzeum sem kínál” (Ernst 2012: 69).

Darren Peacock tanulmánya folytatja az informatika tematikát *Digitális technológia* címmel. Azt a kérdést járja körül, hogy a digitális információs és kommunikációs technológiák (vagyis az IKT-k) miként lehetnek a változás előmozdítói a kulturális örökségi intézményeken belül – ezzel kitekintést nyújt a könyvtárak világába is. Kiinduló pontja az Európai Bizottság kezdeményezésére 2002-ben létrejött *DigiCULT* tanulmány, amely ötéves ütemtervet tartalmaz az európai kulturális örökségnek az információs társadalomban betöltött helyéhez (Peacock 2012: 183).

Hat tanulmány olvasható a muzeológia témaköréből. A kötet első szövege Peter Sloterdijk tollából származik, amely remek választás, mert a kötetre hangolja az olvasót. A szerző azzal a megállapítással kezdi írását, hogy a muzeológia a xenológia (idegenség-tudomány) egyik formája, hiszen a múzeum mint az idegennel való találkozás helyszíne idegenbarát tapasztalatokat közvetít. Ugyanakkor lehet xenofób (idegengyűlölő) hely is, ha a csúf idegent mutatja be, ami megvetéshez, ellenszenvhez vezet. Úgy fogalmaz Sloterdijk, hogy a modern múzeum neuralgikus ponttá válik, „ahol a kultúra munkáját egyidejű elsajátításként és elutasításként tanulmányozhatjuk” (Sloterdijk 2012: 19). A későbbiekben felsorolja azokat a közhelyeket, amiket a múzeummal kapcsolatban ismerünk, majd mellett érvel, hogy többnyire igazság áll a háttérükben. Például a múzeum olyan, mint a futballstadion, „mindkettőben a nézőszámmal mérik a sikert” (Sloterdijk 2012: 28).

Fiona Cameron tanulmánya összeköti az informatikát és muzeológiát, ám főként a gyakorlati tapasztalatokra fekteti a hangsúlyt. A múzeumi gyűjteményeket veszi górcső alá; a kiindulópontjában egy komoly kérdésfelvetés áll: „hogyan fejlődhetnek a dokumentációs rendszerek és a gyakorlatok úgy, hogy megfeleljenek a tudás kortárs paradigmáinak és a felhasználók igényeinek?” (Cameron 2012: 156). A kérdést a szakmai oldal bemutatásával kezdi. A mai gyűjteményi nyilvántartási formák a 19. századi empirikus gondolkodásmódban gyökereznek, amely szerint egy tárgy hiteles jelentése annak fizikai megjelenésében rejlik. Majd a posztstrukturalista elmélet szerint a tárgyakat csakis kontextusban lehet értelmezni, tehát a dokumentációnak tartalmaznia kell, hogy ki és hol gyűjtötte, ki és hogyan értelmezte, hol történt meg ez az értelmezés, stb. A felhasználók számára mindez érdektelen, nem kérdőjelezi meg a gyűjtemény nyújtotta jelentésmagyarázatokat, csupán az érdeklí őket, hogy könnyen tudjanak keresni az online adatbázisban (kronologikus vagy hierarchikus rendszerben), nem akarnak értelmezni.

Aki kicsit is foglalkozik muzeológiával, megkerülhetetlen számára a múzeumtörténet. Egy monográfiához képest rövidke, de a Palkó Gábor által szerkesztett kötetben terjedelmes helyet elfoglaló Léontine Meijer-van Mensch és Peter van Mensch közösen írt cikkét csak ajánlani tudom, ami címében is jelzi, nem

akármilyen vállalkozással van dolgunk: *A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig. A gyűjtés és múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és 20. században*. A szerzők a gyűjtemények nyilvánossá válásától, a nyilvános múzeumok megjelenésén át, a szakmai hálózat létrejöttéig villantják fel a legfontosabb csomópontokat, amelyek a gyűjtés intézményesülésében szerepet játszottak. Nem kis meglepetésül szolgált a Magyar Nemzeti Múzeum alapításáról szóló bekezdés, amit a 2010-ben megjelent írás a méltán sokat hivatkozott Korek József 1977-es német tanulmányából (Der Museumsgedanke und die Sammlungsmethode in Ungarn. In Bernard Deneke–Rainer Kahsnitz (szerk.): *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. 29–36. München: Prestel) idézett (Meijer-van Mensch – van Mensch 2012: 100).

A múzeumtörténeti áttekintéshez kapcsolódva John Carman tanulmánya a múzeumi tárgyak átlényegülését vizsgálja, vagyis „*bogyan lesz valamiből műtárgy?*” A szerző Michael Thompson, Jean Baudrillard és Pierre Bourdieu munkáit hívja segítségül a tárgyak „osztályzásához”. A tárgy úgy válik autentikussá, hogy múzeumba kerül és azáltal régivé, hogy kilép a mindennapi életből. Azzal nyer kulturális jelentőséget, hogy elhelyezik a többi hasonló darab közé (Carman 2012: 216).

Gottfried Korff a múzeumok sikertörténetét két jelenségben látja: a modern társadalmak dinamikájából adódó bizalomvesztésének múzeumi kompenzációjában illetve a múzeumi tárgyak eredetiségének vonzerejében. Tanulmányában a gyűjtés és kiállítás viszonyát vizsgálja. A múzeum védi a múltat, tehát megőrizz és egyben újra is értelmezi azt, úgy, hogy kiállítást rendez. A múzeum (akárcsak a levéltár, könyvtár, színház) az emlékezet kulturális színtere, az érzéki megismerés tere. A muzeológus segít a látásmód és értelmezés kialakításában a kiállításokon keresztül (Korff 2012: 238).

Rhiannon Mason cikke interdiszciplináris megközelítésű: a kommunikációelmélet és múzeumtudomány keresztmetszetében vizsgálja a kulturális örökséget. Kutatásának középpontjában a kiállítás és az általa közvetített kommunikáció áll. A szerző arra világít rá, hogy a múzeumok és az örökségi helyszínek már nemcsak a tanítás és az ismeretterjesztés színhelyei, hanem olyan terek, amelyek „lehetővé teszik a kommunikációt, a vitát, az eszmecserét és az interakciót” (Mason 2012: 130). Mivel a kiállítást megtekintők egyszerre lehetnek tagjai több közönségnek, így a reakciójuk attól függ, hogy az adott pillanatban melyik kapcsolat kerül előtérbe. Így a múzeumi szakembereknek olyan programot kell kitalálniuk, amivel egyszerre tudják lekötni a nagy „kulturális tőkével” rendelkező szakértő csoportokat valamint azokat a látogatókat is, akiknek nincs előzetes tudása (Mason 2012: 152).

Michael Fehr tanulmánya is kommunikációtudományi megközelítéssel kezdődik. A szerző abból a megállapításból indul ki, hogy a múzeum mint régimódi kommunikációs eszköz újraformálódik korszakunkban és terjesztőeszközzé,

illetve bizonyos tudáskészlet reprezentációs helyszínévé válik. Mivel a múzeum a történeti tudat terméke és helyszíne, így ez az átalakulás az épületeken is leképződik, hasonlítsuk csak össze a British Museum és a Tate Modern épületét. Fehr ezt hozza példaként arra, hogy „a múzeumnak elsődlegesen az idő tematizálására, a különböző idők és időfogalmak bemutatására és átélhetőségére kell törekednie. Ez a tapasztalat jelenti ugyanis a nem a mi időnkől származó tárgyak megértésének előfeltételét és alapját” (Fehr 2012: 251).

Az utolsó két tanulmány az irodalmi kiállítások módszertani problematikáját mutatja be. Christian Metz a kiállítás befogadására fókuszál az intertextualitás, a befogadásesztétika és a dekonstrukció olvasáselmélet elemeinek felhasználásával. Uwe Wirth írása az irodalmi szöveg létesülési folyamatának megítéléséből indul ki és kiállítási színrevitelét vizsgálja. Nem vethetjük szemére a szerkesztőnek, hogy irodalmi muzeológiával zárja a kötetet. Ugyan a könyv többi részét az általános muzeológiai művek foglalják el, a gyakorlati példákat mégis a képzőművészeti és a történeti muzeológia mindennapi munkájából merítik.

A hazai, muzeológiával kapcsolatos tudományos művek egyébként is csekély száma csupán egy maroknyi kötetet sorolhat a múzeumelmélet témakörébe. A több éves tapasztalattal rendelkező kollégák sem mindig vállalkoznak elméleti fejtegetésekre, pedig ezekre igen is szükség lenne. A *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig* című kötet nagy előnye, hogy a legújabb nyugat-európai tapasztalatokat, kutatási irányelveket teszi elérhetővé magyarul. A tizenhárom tanulmány meglehetősen széles spektrumon mozog. A szövegek olyan elméleti alapokra épülnek, mint a hermeneutika, a szervezetelmélet, a posztstrukturalizmus vagy a kortárs médiaelmélet. Ami közös bennük: a teoretikus megközelítés. A cikkekben hivatkozott szakirodalmak a közelmúltban születtek, ami az érdeklődők számára nagy segítséget nyújthat a további tájékozódásban. A tanulmányok témái igen sokszínűek ahhoz, hogy egyetemi oktatóknak és hallgatóknak, valamint a szakmabelieknek is érthetővé tegyék a nemzetközi múzeumi megközelítéseket.

Black, Graham: Transforming Museums in the Twenty-first Century. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 2012. 276. pp.

Szilágyi Judit

A 2005-ös, *The engaging museum* című sikeres múzeumpedagógiai könyv folytatásaként Graham Black a múzeumok önmegreformálását ösztönzi a *Transforming museums in the twenty-first century* című kötetben. Graham Black a Nottingham Trent Egyetem Általános Történelem és Örökségmenedzsment Tanszékének egyetemi

docense, valamint örökségkezelési tanácsadó, a notthinghami Vármúzeum korábbi munkatársa, számos múzeumi kitüntetés tulajdonosa.

Az utóbbi három évtizedben, Peter Vergo új muzeológiája (1989) óta tanulmányok és kötetek sora jelent meg a múzeumok körében szükséges változásokról, illetve változtatásokról, ráirányítva a figyelmet a kiállítások újragondolására, a múzeumi és múzeumpedagógiai programok új társadalmi igényekhez történő igazítására és a múzeum közösségi szerepvállalására. Graham Black kötete szintén az új muzeológiát tárgyaló könyvek sorába tartozik, azonban a kérdés már nem maga az átalakulás, hanem a hogyan és mikor, tehát a múzeum hogyan valósítsa meg a változtatásokat a jelenlegi gazdasági- kulturális környezetben. Black a jelen kötetben az utóbbi évtizedben elindított és sikerre vitt múzeumi programokra és az azokról készített látogatói felmérésekre alapozva tesz javaslatokat, és, mint korábbi kötetében is írja, „bárhol levő, bármilyen múzeum számára adaptálható” (Black: *The engaging museum* 2005) gyakorlatokat ismertet.

A szerző jelen könyvét azon – számos felmérésre és kutatásra alapozott – álláspontra építi, miszerint a 21. század nagymértékű technikai-, és társadalmi – szociális változása a népesség szabadidő eltöltési igényére és elvárására is hatással van. Tehát a múzeumnak szükséges megismernie az új igényeket és küldetésében, szolgáltatásaiban olyan irányba mozdulni el, hogy a látogatóit megtartsa, illetve rendszeresen látogató közönséget neveljen ki. Meglátása szerint a 21. század múzeuma nem csak a múzeumban mint fizikai térben, hanem online, interneten keresztül is az érdeklődő közönséget keresi és szolgálja majd. A kötetben öt problémakört tárgyalva – Informális tanulás; Múzeumok és a formális tanulás; Társalgás a gyűjtemények körében; Családi kommunikáció ösztönzése a múzeumban; Közösségi részvételtől a polgári szerepvállalásig – fejt ki, hogy a sikeres 21. századi múzeum kialakítása érdekében a múzeumok hogyan változtathatnak önmagukon.

A könyv két részre tagolódik; az elsőben a látogatók és a múzeumlátogatások minőségének megismerése, illetve megismertetése a cél. A 21. század általános kihívásait szem előtt tartva lakossági trendeket elemez, illetve a társadalomkutatás számos gazdasági, oktatási és kulturális eredményét használja fel a jelen társadalom szokásainak és igényeinek feltérképezésére. Már az első rész címe, *Múzeumlátogatóktól a múzeumhasználókig*, is a szerző 21. századi múzeumokról alkotott szemléletmódjára utal. A könyv második részében a 21. századi múzeum fő kérdéseit tárgyalja, megállapításait a társadalomtudományi kutatásokra és a látogatói felmérésekre alapozva; itt gyakorlatilag elsődleges célként tekinti a múzeum felé nyitó és elkötelezett látogató (használó) kinevelését. Mindenki számára jól ismert, központi kérdés a muzeológiában és a közbeszédben: Miért is vannak a múzeumok, megéri-e fenntartani őket? Mivel az interneten keresztül az információk már otthonról is könnyedén elérhetőek, Black a múzeumi élmény hármasságának kialakításában látja a megoldást, így az Élvezd! (nézelődés, olvasás, hallgatás), a Beszéljess!

(társaságban eltöltött idő, társas cselekvés és interaktivitás) és a Csináld! (kreativitás, részvétel, hozzájárulás, vélemény) végig kulcsszavak a kötetben.

A könyvben használt felméréseket nem egy az egyben veszi át a szerző, hanem azokat módszeresen, több oldalról átgondolja és érvekkel támasztja alá, miközben óriási szakirodalmi jártasságról tesz tanúbizonyságot, főleg az angolszász írásokat és kutatásokat alkalmazza.

A kötetet megjegyzések, gyakorlati példák és inspiráló esettanulmányok teszik értékké. A szerző egy-egy gondolatbeli egységet táblázatokban foglal össze, melyek ötletadóak, modellezőek vagy javaslatokat tartalmaznak. A könyvet figyelemfelkeltő és szórakoztató ábrák, rajzok teszik könnyedebbé, informálissá, ugyanakkor még mindig nehezen olvasható olyan mély elméletek tömkelege miatt, melyek látszólag nincsenek összhangban a kötetben feltüntetett gyakorlati módszerekkel (pl. a 140. oldalon az oktatásra utaló viselkedési módok összefoglalása egy táblázatban), és nem mozdítják előbbre a tárgyalt témát.

A szerző az új muzeológiában már jól ismert frázisokat (a látogatószolgálat szerepe, közérthetőség, pihenőhelységek, interaktivitás, rugalmasság) ismétli, bár azokat erős elméleti kontextusba helyezi, egyszerre szokatlan, de meggyőző érveket nyújt. Például a frontszemélyzet helyes viselkedésének és megjelenésének fontosságát hangsúlyozni nem új keletű dolog, ám azt a mindennapi életből hozott példák teszik jellegzetessé: a múzeumokat kereskedelmi tevékenységet folytató üzletekhez hasonlítja, és azok szociális tapasztalatait alkalmazza, hiszen a vásárlók sem a széles áruválasztékra emlékeznek, hanem az eladók viselkedésére, goromba vagy segítőkész attitűdjére. Az alapvető, megszokott múzeumi szabályoknak ellentmondó javaslatokkal igyekezik a társadalom bizonyos rétegét a múzeumba bevonni. Szerinte például érdemes hagyni, hogy a látogatók a múzeumban fényképezkedjenek, hiszen a képek közösségi oldalakon történő megosztása többet használ akár melyik hivatalos reklámnál, ha az a kellemes időtöltést, a jó hangulatot sugallja a múzeumból.

Black szerint az informális tanulás fókuszpontjai a következők: a múzeumi időtöltés kötetlensége, a személyre szabható látogatás, a gondolkodásra és visszacsatolásra lehetőséget adó tér kialakítása és, a könyvben folyton visszatérő, új technológia használata – ez utóbbi véleményem szerint figyelmen kívül hagyja a múzeumok többségének költségvetési problémáit. A szerző azt a múzeumi teret tartja alkalmasnak az informális tanulásra, amelyben a látogatók az őket valóban érdeklő információkat szerzik meg, és azt a saját tanulási képességeiknek megfelelő ütemben teszik.

Az ötödik fejezetben a múzeumlátogatást a kötelező tantermi oktatás kiegészítéseként tárgyalja. A múzeumi foglalkozás bevett módszer az iskolai tananyag színésítésére, ami a tárgyi ismereteken kívül, többek között, a tanulók tantárgyközi tudását is fejleszti, elősegíti a csoportos munkát, az önkifejezést, valamint csiszolja a kreatív és kritikai gondolkodást is. A múzeum a szabályozott, kötelező oktatást kiegészítő tanulási környezet, amely éppen a tanórán kívüli, élethosszig tartó tanulást

ösztönzi. A 21. századi kihívásokat figyelembe véve Black két – némileg túlértékelt – ok miatt érzi fontosnak a fejezet tárgyalását. Egyrészt azért, mert az oktatást is elérő technológiai fejlődéssel a múzeumoknak is lépést kell tartania, másrészt a tudományos világon belül a természettudományok felé történő hangsúlyeltolódás és az IT egyre intenzívebb alkalmazása miatt a formális oktatásban. Mindezek persze a múzeum szempontjából pozitív változásnak is tekinthetők, hiszen így ezeknek az intézményeknek kell kiemelt figyelmet fordítania az iskolákból kimaradó kulturális, történelmi és művészeti ismeretek átadására. A fejezetben Black részletes leírást ad a múzeumok és iskolák közötti kapcsolatok fenntartásának mikéntjéről, illetve arról, hogyan teheti magát a múzeum kívánatosabbá további iskolai kapcsolatok kialakítására. Javaslatokat tesz a múzeumi foglalkozás adott tantárgyhoz kapcsolódó témájának kialakítására és tervezésére, valamint a múzeumpedagógus és a tanár közötti munkamegosztásra. A múzeumpedagógusok számára hasznos fejezetben korábbi kutatási eredményekre alapozva azt hangsúlyozza, hogy a múzeumi foglalkozás sikerességének egyik tényezője a múzeumi szakembereknek vagy a látogatott kiállítás tudományos szakértőjének jelenléte a foglalkozáson. A továbbiakban már bevett gyakorlatok ismertetésével támasztja alá a digitális eszközök múzeumi használatának jelentőségét. A sikeres példák említése ellenére az olvasó szeme előtt mégis inkább egy idealisztikus kép rajzolódik ki, hiszen ezek az okostelefonok, az iskolai, otthoni és múzeumi számítógépek korlátlan használatát és elérhetőségét sugallják, nem is említve azt a nagyszámú múzeumi munkatársat, amit a megvalósítás feltételez.

A szerző a kötet hatodik fejezetében a gyűjteményekről, illetve a gyűjteményekben folytatott beszélgetés témáját tárgyalja. Megfogalmazása szerint a látogatók felé elkötelezett múzeum nem a gyűjteményekben, kiállításokban és programokban testesül meg, hanem mindazok között találkozik a látogatókkal. A múzeumi kiállítás nem csupán a múzeumvezetők előre kigondolt ötleteinek, hanem a látogatók és más partnerek közötti folyamatos kommunikációnak az eredménye. Véleménye szerint a 21. században annál értékeesebb lesz egy kiállítás, minél inkább arra ösztönzi a látogatókat, hogy részt vegyenek a múzeumi párbeszédben és új jelentések megalkotásában. A látogatók felé elkötelezett múzeum folyamatos visszajelzésekre, interakciókra, gyűjteményekben tartott vitákra, dialógusokra, a szervezett programok és kiállítások visszhangjára épül. A fejezet a gyűjteményről folytatott beszélgetést részletezi, a múzeumi látogatás holisztikus természetét szem előtt tartva tárgyalja a múzeumi beszélgetések szükségességét és módjait. Az általa felvázolt javaslatok és minták, noha nem úttörő gondolatok, mégis hasznosnak bizonyulnak, mert felépítésük szisztematikus és magyarázó jellegű. A szerző több helyen utal Michael Ames a “múzeum demokratizálás”-ának gondolatára, amit a múzeumi dialógus irányából közelítve gondol újra, mint például a vélemények kifejezése, on-line és on-site szavazások, látogatói megjegyzések, és közösségi „tagging” (jelölés). Kiemeli a tárgyak emlékezetét mint a beszélgetés kialakításának fő irányát. Black

ugyan egyetért Nina Simon “társas tárgyak” – azon tárgyak, amelyek természetük-nél fogva képesek a beszélgetés inspirálására, ezen tárgyak lehetnek személyesek, aktívak, provokatívak vagy kapcsolatteremtők (2010 Nina Simon: *The participatory museum*. 127–182) – fogalmával és azok jelentőségével, ám vitatja kizárólagos használatukat, mivel szerinte minden múzeumi tárgy “társas tárgy”, tehát minden tárgyban észre kell venni a lehetőséget a múzeumi beszélgetés kezdeményezésére. A fejezetben szintén további javaslatokat tesz a tárgyakhoz kapcsolódó, illetve a tárgyakról folytatott beszélgetéshez megfelelő kiállítási elrendezésre.

A családok múzeumi látogatásának ösztönzésével a jövőbeni rendszeres látogatók nevelhetők ki. Azonban a múzeumnak ez esetben számolnia kell a többgenerációs látogatói csoporttal és azok elérő igényeivel. A szerző a hetedik fejezetben a családi látogatás előnyeit és jellegzetességeit elemezve fogalmaz meg javaslatokat, illetve esettanulmányok és példák segítségével szemlélteti a családi látogatások ösztönzésének eszközeit.

Az utolsó fejezet a társadalom különböző rétegeit megcélzó magasabb látogatószám elérésének lehetőségeit tárgyalja. Ezt egy olyan kollektív küldetés megfogalmazása révén tartja megvalósíthatónak, amely egyszerre jelent hasznot a múzeumnak és a kiszolgált közösségnek, hiszen a társadalmi kohéziót támogatja: nyit a társadalom elnyomott, kisebbségi vagy fogyatékkal élő rétegei felé, valamint a megértést és elfogadást sugallja mind a kiállításokban, mind a szolgáltatásokban. A múzeum ilyen társadalmi szerepvállalása és kultúra-közvetítő szerepe szintén a jövő múzeumának feladata.

Black a legutolsó médiái és technológiai újításokat figyelembe véve állította össze a „21. századi múzeumról” válás programjait és teendőit, tehát a könyvben tett javaslatok *jelenleg* teljes mértékben felhasználhatóak. Fel kell tennünk azonban a kérdést, meddig lesznek érvényesek ezek az ötletek, hiszen nem csak a technika fejlődik, hanem a társadalom szabadidő-eltöltési igénye is változik. Ma még a közösségi oldalak élnek virágkorukat, de már bizonyos csoportok elhatárolódnak az ilyen fajta önmegmutatástól, valószínűsíthető tehát, hogy a közeljövőben ezek használata már csak egy bizonyos életrétegre lesz jellemző. Egyetérték Black azon véleményével – és a kötet ezzel a gondolattal mutat újat a kortárs muzeológiai diskurzusban –, hogy a 21. században nem szabad a múzeumi kiállítást lezárt egységként kezelni. A múzeumnak állandóan nyitottnak kell lennie a látogatók visszajelzéseire, és abban az esetben, ha a látogató a kiállításhoz kapcsolódó élettapasztalatát és emlékezetét meg kívánja osztani, készen kell állni arra, hogy azzal gazdagíthassa a kiállítást. Ilyen esetekben érdemes és szükséges módosítani az eredeti kiállítási koncepciót és a visszatérő látogatók érdekében figyelmet kell fordítani arra, hogy a múzeumok folyton megújuló programokat szervezzenek.

A kötet igazán tanulságos és jól használható forrás ahhoz, hogyan alakíthatók át a múzeumok a jelenlegi látogatói igényeknek megfelelően. Különösen jónak

találom azt, hogy nemcsak a múzeumok köréből közöl esettanulmányokat, hanem párhuzamot von a mindennapi élet olyan területeivel is, amelyek a technika- és tömegkommunikáció fejlődésének következményeként szintén megváltoztak, illetve a változás okozta kihívásokra kedvezően tudtak reagálni, azokat képesek voltak saját hasznukra fordítani (pl. politika: Obama kampánya; kereskedelem). Megemlíteném, hogy az olvasó, Black eredeti céljától eltérően, nem egy klasszikus értelemben vett gyakorlati kézikönyvvel találkozik, mert a kötet számtalan kizárólagosan elméleti részt is tartalmaz, amely egyben a szerző széleskörű elméleti tájékozottságát dicséri. A kézikönyvként való használatban fontos megjegyezni, hogy meglehetősen kevésbé tűnik hangsúlyosnak a feltüntetett példák közüli válogatás és kiemelés lehetősége, annak ellenére, hogy a szerző minden múzeumnak azt javasolja, hogy válogassa meg a számára megfelelő és alkalmazható gyakorlatokat (2012: 101). Mivel a kötet alapvetőnek tételezi, hogy a múzeumok nagyszámú munkatárssal és elegendő költségvetéssel rendelkeznek, így az „ezt-is-csinálnod-kell a siker érdekében” nyomása nehezedik az olvasó muzeológusra.

A kötet végkicsengése szerint a 21. századi látogató múzeumi élménye akkor teljes, ha a kiállítás stílusát odaillőnek és kényelmesnek tartja, szép környezetben láthat számára is értelmezhető régi tárgyakat, a látottakhoz a megfelelő eszközök segítségével további jelentéseket és tapasztalatokat tud kapcsolni, valamint mindezek közben társas cselekvést végez. A könyv az új muzeológiát követni kívánó múzeumi példák nagyszerű összefoglaló kötete, az ismertetett esettanulmányokból válogatott és saját profilra alakított gyakorlatok valóban hasznosak lehetnek bármely múzeum számára.