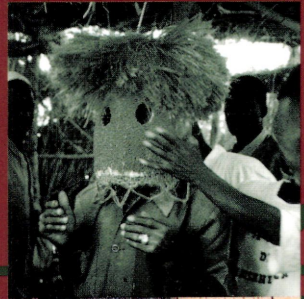


L X X X I V

2 0 0 2

# Néprajzi *Értésítő*

ANNALES MUSEI ETHNOGRAPHIÆ







# Néprajzi *Értésítő*

ANNALES MUSEI ETHNOGRAPHICÆ

Néprajzi Múzeum, Budapest 2003.

NÉPRAJZI MÚZEUM



MUSEUM OF ETHNOGRAPHY



LXXXIV  
2002



Néprajzi  
*Értésítő*

ANNALES MUSEI ETHNOGRAPHIÆ

Szerkesztőbizottság  
Balázs György, Fejős Zoltán (elnök),  
Gráfik Imre, Szacsвай Éva

Szerkesztette  
Fejős Zoltán

Grafikai terv  
Gerhes Gábor

Nyomdai előkészítés és kivitelezés  
Art-And Design Studio

Az angol rezüméket fordította  
Balázs Gábor  
Botos Andor

© Néprajzi Múzeum, Budapest, 2003

Felelős kiadó  
Fejős Zoltán főigazgató

[www.neprajz.hu](http://www.neprajz.hu)

A címlapon: 1. kép. A Gbangbaliu („a vörös”) fej látóterének és tartásának kipróbálása. (Zempléni András felvétele)  
2. kép. Rekonstruált figurális madárijesztők a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum 1994-es kiállításához. (Kriston Vízi József felvétele)  
3. kép. Részlet a felújított *Élet a Dunán* című állandó kiállításból. (Kelemen Áron felvétele)

HU ISSN 0007-9699

Megjelent a Nemzeti Kulturális Alapprogram miniszteri keret támogatásával.



A Néprajzi Múzeum fenntartója a



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG  
MINISZTERIUMA



# A néprajzi kiállítás





# Tartalom

GOTTFRIED KORFF	A néprajzi múzeum: a meghökkentés iskolája? . . . . .	9
JACQUES MERCIER – ZEMPLÉNI ANDRÁS	A jelentés kiállítása . . . . .	21
ELISABETH EDWARDS	A fényképezet újraértelmezése a néprajzi múzeumban . . . . .	39
FEJŐS ZOLTÁN	A kiállítás mint átmeneti rítus . . . . .	57
PETERDI VERA	Az otthonkultúra mint néprajzi és legújabb kori történeti muzeológiai probléma . . . . .	69
SZUHAY PÉTER	Hagyományok és újítások a Néprajzi Múzeum kiállítási törekvéseiben 1980–2000 . . . . .	77
KRISTON VÍZI JÓZSEF	Műtárgyak szabad(ab)ban avagy: néprajzi kiállítások szabadon választva . . . . .	97
BALÁZS GYÖRGY	Kapcsolat a zárt terű és a szabadtéri kiállításszemlélet között . . . . .	109
CSERI MIKLÓS	Új kísérletek. Szabadtéri múzeumok új kiállítási törekvései . . . . .	115
SÁRI ZSOLT	Milyen legyen egy állandó kiállítás? Gondolatok a Néprajzi Múzeum <i>A magyar nép hagyományos kultúrája</i> című kiállítása kapcsán . . .	121
H. BATHÓ EDIT	„Kiállítás új köntösben”. Lehetőségek és megoldások a Jász Múzeum új állandó kiállításában . . . . .	127



GRÁFIK IMRE	A bajai Türr István Múzeum új állandó kiállítása . . . . .	131
FÜRÉSNÉ MOLNÁR ANIKÓ	A bányakolónia: egy sajátos telepi életforma szabadtéri múzeumi bemutatása Tatabányán . . . . .	137
CSUKOVITS ANITA	„Kényszer szülte művészet” – 19–20. századi magyarországi rabmunkák kiállítása a váci Görög Templom kiállítóteremben . . . .	143
SCHLEICHER VERA – KEMECSI LAJOS	Egy téma, két helyszín, három tanulság . . . . .	151
SÁFRÁNY ZSUZSA	Népművészeti kiállítások = néprajzi kiállítások? Élő népművészet – önkritika egy kiállítás kapcsán . . . . .	163
SZOJKA EMESE	Gyűjteményképzés és kiállításrendezés rétegei, motivációi a népiesség és a folklorizmus kapcsán . . . . .	169
MÉSZÁROS VERONIKA	<i>Az Európa kicsinyben – Unsere Wurzeln – Nase korenje</i> című rendezvénysorozat . . . . .	175
RÉKAI MIKLÓS	Vendégek – könyvek. Látogatói attitűdök hat kiállítás kapcsán . . .	181
	Contents . . . . .	187

# prajzi Értésítő



# A néprajzi múzeum: a meghökkentés iskolája?<sup>1</sup>

## I.

A néprajzi múzeummal kapcsolatos fejtegetéseim két területre összpontosulnak – egyrészt a múzeumra mint a *tudás helyére*, másrészt ezzel összefüggésben a múzeumra mint a *meghökkentés helyére*. Ez utóbbi a német filozófus, Peter Sloterdijk tézisére utal, aki – nézetem szerint igen meggyőzően és teljes joggal – szembeállította a múzeum meghökkentő szerepének eszméjét azokkal az identitáskonstrukciókkal, amelyek általában a múzeum fogalmához kötődnek. Az én elgondolásaim ily módon a néprajzi múzeum identitásközpontú megfogalmazása ellen is irányulnak. Más szóval nem csupán az identitásképzés, hanem a *meghökkentés* múzeuma mellett is elidegenítéséről van szó, amelyek a valóság társadalmi felépítéséhez használatosak.

Tanulmányom a „néprajzi tudás” témájához kapcsolódik. Ennek megfelelően a múzeumról mint a tudás helyéről lesz szó, vagyis olyan helyről, ahol a néprajzi tudást előkészítik, közvetítik és terjesztik. A múzeum itt úgy értendő, „as an agency of public knowledge and »definitional« power” (mint a nyilvánosan hozzáférhető tudás és a „definíciós” hatalom hivatala) (MACDONALD 1995. 13; vö. még KORFF 2001). A múzeum a néprajzi tudás megalkotásának és újraalkotásának a helyeként nemcsak azért érdemel figyelmet, mert itt egy Európa-szerte sikeres múzeumtípusról van szó (ha nem is feltétlenül ezen a néven), hanem azért is, mert az utóbbi évek során egyre erőteljesebben kibontakozó múzeumi eszmecsere újra és újra mintának tekintik, mint olyan múzeumtípust, amelyből kiindulva a múzeumi munka és egyáltalán a társadalmi megismerés és tudás szerveződésének az alapvető kérdései megvitathatók. Ez bizonyára azzal magyarázható, hogy a néprajzi múzeumban a *conditio humana* kérdései hétköznapi szemszögből elfogadható módon, tehát egzisztenciális és életvilágbeli vonatkozásban is szemügyre vehetők és hozzáférhetők.

A néprajzi múzeum alapvetően különbözik a művészettörténeti múzeumtól, amely a múzeumok hierarchiájában hosszú ideig vitathatatlanul a legmagasabb rangot élvezte (és talán élvezi még egy ideig) másfajta funkciója révén. A művészeti múzeum a szemlélődést és az ízlés fejlődését szolgálja;<sup>2</sup> olyan tárgyakat őriz, amelyeket egy bizonyos típusú társadalomban kialakult és ott hosszú időn keresztül meghatározó esztétikai-normatív rendszerek igazolnak. A néprajzi múzeum ezzel szemben eltérő típusú tudásrendszerek része. Ezek olyan kérdéseket érintenek, mint például hogyan látják, értelmezik és képzelik el önmagukat a különböző társadalmak – egészen a híres Benedict ANDERSON-féle (1988) *community imagination*ig (a közösségi imaginációig) bezárólag. És az a tény, hogy az *imagined community* (az elképzelt közösségek) a nemzeti múzeumokban hozták létre a saját rendszerezőhelyeiket, saját kifejezőeszközeiket, az utóbbi években szerteágazó kutatások tárgya volt. A művészettörténeti múzeumok egy *posszesszuális*, a nép-

1 A fordítás a szerző és a kiadó engedélyével a következő kiadvány alapján készült: Gottfried Korff: Das ethnographische Museum: Schule der Befremdens? In: Times, Places, Passages. Ethnological Approaches in the New Millennium. Plenary Papers of the 7th SIEF-Conference. Ed. by Réka Kiss and Attila PALÁDI-KOVÁCS. Budapest, Institute of Ethnology 2001. 133–151.

2 Vö. Wilhelm von HUMBOLDT (1904. 573) híres megfogalmazását a berlini múzeumok 1833-as újratervezése alkalmából: szerinte a múzeumok fő célja „a művészet támogatása”, „a művészi ízlés terjesztése” és „élvezetének biztosítása”.

rajzi múzeumok pedig egy *processzualis* rendhez igazodnak. A néprajzi múzeumok a jelen felé fordulnak, ugyanakkor történelmi távlataik is vannak (már csak azért is, mert tárgyaik átélt rendszerek maradványai). A művészettörténeti múzeumok a történelem felé fordulnak, tárgyakkal azonban a jelenkori értékre számra is ösztönzést adnak. A művészettörténeti múzeumok *preserving machines* (megőrző szerkezetek); a néprajzi múzeumok ezzel szemben *research machines* (kutatógépek). A múltó idő a néprajzi múzeumban állóképpé változik; a folyamatokban létező világból egy tárgyiasult világot hoz létre.

Mindkét típusú múzeum kapcsolódik valamilyen módon a tudományhoz. A művészettörténeti múzeumban a régészeti, az *antiquityre* (a régiségekre) irányuló kutatás van túlsúlyban, a néprajzi múzeumban pedig a magyarázatokra, az indikátorokra vonatkozó kutatás (indikátorokon itt a társadalmi és kulturális konfigurációk jelei értendők). A múzeumhoz tartozó dolgok szemiforok, jelhordozók, Krzysztof POMIAN (1988. 49) muzeológiájának szép és tanulságos szóhasználatával élve. Mind a két típusú múzeumban fontos szerepet játszanak a kurátorok – a művészeti múzeumokban, mint ahogy azt egyszercs Bourdieu (1972. 153) megfogalmazta, „az arisztokratikus ezoterika helytartóiként”, a néprajzi múzeumokban pedig *operátorokként*, mint a tudásrendszerek permanens újrendeződésének és a társadalmi-politikai világképekbe történő beágyazódásának szakértői. Ezért a néprajzi múzeum kurátorainak különleges felelősségéről beszéltek, a *kurátornak a néprajzi tudás megalapozására vonatkozó hatáskörét* pedig önálló muzeológiai kutatási problémaként fogták fel. A múzeumok, mint ahogy azt Bourdieu aprólékos elemzésében kimutatta, kurátorok nélkül nem működésképesek: a szakértelem és a hivatásos tárgyi tudás ugyanis a muzeológiai és muzeográfiai tevékenységek alapja. Ha a néprajzi múzeumot laboratóriumnak, vagyis a terep folytatásának, váltakozó kísérleti elrendezések helyének tekintjük, ahogy azt Claude Lévi-Strauss leírta, akkor a kurátor szerepe mint a kulturális-társadalmi látásmódok és perspektívák operátoráé minden szinten komolyan veendő. A múzeumok a néprajzi tudást nemcsak a tárgybemutatást kísérő oktatómunka által hozzák létre, vagyis mai szóhasználatával élve a *push* programok, azaz a *public-understanding sciences and humanities* programok által, hanem explikációs stratégiák segítségével is, amelyek közé a szerzeményezés és a kiállítás is hozzátartozik. Lévi-Strauss (2001. 288) Strukturális antropológia című művének múzeumról szóló híres fejezetéből idézek: „A néprajzi múzeumokban viszont nem tárgyak gyűjtögetéséről, hanem és főképpen az emberek megértéséről van szó; és sokkal kevésbé holmi aszott maradványok őrizgetéséről, mint valami herbáriumban, mintsem inkább azoknak a létformáknak a leírásáról és elemzéséről, amelyekben a megfigyelő a lehető legközvetlenebbül részt vesz.” Már annak a definíciója is a néprajzkutatók feladata, hogy mi számít néprajzi tárgynak, mi autentikus, eredeti, hiteles. Így aztán az autentikusság a muzeológiai véleménykülönbségek kulcsszava lett, és ezzel együtt a *saját* és ezáltal az *idegen*, valamint a saját és az idegen közti viszony tematikája is újból felmerült. Ez a meghökkentés elméletének a kiindulópontja, amelyet Sloterdijk az általa javasolt muzeográfia szerves részeként tárgyal.

Sloterdijk koncepcióját az a történelmileg egyedülálló karrier inspirálta, amelyet a múzeum intézménye az utóbbi évtizedekben befutott, vagyis az, amit Németországban *Museumsboom*-nak, Franciaországban *muséomanie*-nek neveznek. Sloterdijk a múzeumi dolgok jelenleg tapasztalható vonzerejét kutatva határozottan szembefordul azokkal az identitásmodellekkel, melyek az előbb említett jelenséget magyarázni próbálják. Szerinte nem az identitáskínálat teszi napjainkban a múzeumokat érdekessé, hanem az idegenség effektusai. Ebből kiindulva hozza létre az etnológiai múzeumra vonatkozó elméletet, amelynek célja a meghökkentés és nem az identitásépítés.

## II.

A Sloterdijk által a „belső etnológia múzeuma” számára kigondolt szerep meglepő, de nem teljesen légből kapott ötlet. A két világháború közötti időszakban, a korunkban tapasztalhatóhoz hasonló múzeumi fellendülés idején is megjelent már egy hasonló gondolat, és pedig egy múzeum-történeti szempontból illusztris személyiség, Georges Henri Rivière részéről, akinek a muzeográfia-íja időközben szabályos hagiográfia tárgya lett.

1937. augusztus 27-én Rivière a Congrès International de Folklore-on bemutatta új múzeum-koncepcióját. Ennek a koncepciónak az alap gondolata már régóta foglalkoztatta, és a vázlatát 1936-ban a *Revue de Folklore français et de Folklore colonial*ban jelentette meg. Az előadás címe már tartalmazta a leendő intézmény nevét: *Méthodes museographiques du nouveau département des Arts et Traditions Populaires* (A népművészetek és -hagyományok új részlegének muzeográfiai módszerei). Az új múzeumot eleinte a Musée de l'Homme részlegének szánták, később vele párhuzamosan működőnek, végül önálló intézménynek. (A múzeum, miután beköltözött impozáns, új épületébe a Bois de Boulogne erdő szélére, a néprajzzal és kultúrtörténettel foglalkozó muzeológusok zarándokhelyévé vált, akik ott találkozhattak, anélkül hogy múzeumlátogatók tömegei zavarták volna őket. Végül soron a közönség csekély érdeklődése miatt a múzeumot hamarosan áthelyezik Marseille-be, ahol mint Musée des Civilisations: France, Europe, Méditerranée [a Civilizációk Múzeuma: Franciaország, Európa, a Mediterráneum] kezd új életet [vö. COLLARDELLE et al. 1999].)

Amikor Georges Henri Rivière 1937-ben bemutatta elképzelését, elsősorban annak a tudománynak az általános kérdései foglalkoztatták, amelyet Franciaországban *museographie*-nak hívnak. Ezt ő oktató-nevelő eszközként, a *démocratisation* eszközeként fogta fel; eközben elgondolásaira ugyanúgy hatott a francia *front populaire* kultúrpolitikája, a németországi totalitárius állam szabadidőprogramja, a *Kraft durch Freude*, az olaszországi *Dopolavoro* és a fiatal szovjet állam művelődéspolitikája – csupa olyan elképzelés, amely az 1937-es párizsi világiállításán jelen volt. Hogy ezek a trendek, ideológiák és programok milyen mély nyomot hagytak Rivière-ben, azt nemrégiben Catherine Velay Vallantin (1999) az Annales HSS egyik számolójában mutatta ki. Rivière megállapításai közül kettő igen tanulságos. Az első a múzeum mint intézmény iránti, egész Európában tapasztalható növekvő érdeklődésre utal: „...a múzeumok társadalmi szerepe egyedülálló módon megnőtt az elmúlt években”, ami szerinte azzal függ össze, hogy a „a lakosság egyre nagyobb tömegei látogatják a múzeumokat Franciaországban, Németországban, a skandináv országokban, a Szovjetunióban és az Újvilágban”.

Rivière második, igen tanulságos elgondolása a múzeumok – a tömeges látogatottságból levezethető – új tartalmára vonatkozott. A néprajzi-etnológiai múzeumnak vezető szerepet tulajdonított, éspedig azért, mert az nem a történelmi tárgyi világokra összpontosít, hanem a változás, a társadalmi dinamika mellett kötelezi el magát. A tervezett néprajzi múzeum ezek szerint akkor követi leginkább az idők szavát, ha áttekintést nyújt a jelenkor társadalmáról, és annak heterogén valóságterületei között lehetővé teszi az intellektuális eszmecsere-t. A néprajzi múzeum feladata ugyanis nem a *conservation* és a *préservation*, hanem a modernnek mint a *nem egyidejű történések világának*, az elkülönülő fejlődéseknek, a funkcionális megkülönböztetésnek, röviden: a kulturális különbségeknek a magyarázata. Rivière nem a történelem identitásteremtő erejét veszi alapul – és éppen ezáltal válik a jelen összefüggésben igazán érdekessé. Fő törekvése nem elsősorban valamiféle *passéisme* (múlra irányultság), azaz nem a származás világainak mint biztonságot nyújtó rendeknek a megidézése, hanem egy modern kifejezéssel élve a *diversities of modernity* (a modernitás változatosságának) feltárása. Így a határok – a kulturális, nyelvi, törzsi határok – kulcsszerepet töltenek be múzeumkoncepciójában. Ahol különbségek vannak – ízlés-, osztály- és rétegbeli különbségek –, ott határok is vannak, és a modern társadalom a sokféle különbség – szociális, funkcionális, regionális tagolódás – által jellemezhető társadalom. Az etnológiai múzeumot tehát Rivière (aki egyébként ekkor már régóta együttműködött Paul Rivet-vel, a Musée de l'Homme munkatársával), nem az identitás, hanem a másság megtapasztalása helyének tekintette. Rivière a múzeumot egyfajta „rimbaud-i gépezetnek” látta, mint ahogy azt Jean JAMIN (1989. 281) egykor megfogalmazta. Éspedig azért „rimbaud-i gépezetnek”, mert 1936-ban Rivière egy Arthur Rimbaud-idézetre hivatkozott, amelyben a költő a populáris művészetet, az elfajulásokat, a vad gondolkodásmódot, az alsóbb ízlésvilágot mint a kulturális megismerés és a múzeumi bemutatás anyagát méltatta. A múzeum mint *rimbaud-i* gépezet olyan intézmény, amely képeivel elbizonytalanít, „olyan intézmény, mely ha nem is arra szolgál, hogy szabálytalanná tegye az érzékeket, de legalábbis arra, hogy deformálja az ízlést és az érzékenységet”. Rivière-nek ragaszkodnia kellett az ízlés és érzékenység ilyenfajta *eltorzulásához*, hiszen a néprajzi tárgyakkal saját jogot és rangot tulajdonított. Ezáltal „a dokumentum fogalma és a műalkotás fogalma kö-



zött meglévő feszültségen” alapuló antiesztétikai ellentét alakul ki. A néprajzi múzeumok úgy bánnak tárgyaikkal, mint dokumentumokkal, mint tárgyi bizonyítékokkal, mint egy kulturális világ leleteivel, amelyekre ugyan éppúgy jellemző valamiféle esztétikai vonzerő, amelyeket azonban nem esztétikai önértékességük miatt őriznek meg és állítanak ki. Egyedül azok miatt a létformák miatt keltenek érdeklődést, amelyek – Lévi-Strauss szavaival élve – bennük tárgyasulnak.

Az esztétikum az etnomuzeológiában nem a művészi szépség kategóriájára jellemző, mint a szépművészeti múzeumok idealista esztétikaelméletében, hanem az esztétikum az érzékszervi megismerést célozza meg (a diszkurzív-intellektuális megismeréssel ellentétben). Ezért veszi alapul Rivière a *choisir* (kiválasztani) és az *expliquer* (magyarázni) momentumát. Choisir: ez az érzékszervi kifejezőerővel bíró tárgy kiválasztása. Azé a tárgyé, amely *eo ipso* idegen, és így (Stephen GREENBLATT [1995] múzeumelméletének egyik kifejezésével élve) „kulturális energiával” rendelkezik. Choisir az egyik oldalon, *expliquer* a másikon: valamilyen explikatív összefüggés létrehozása tehát esztétikai, prezentációsesztétikai eszközökkel – például hangulatos elrendezéssel vagy a híres (Rivière által feltalált) *museographie de fil de nylon* (a nyílonszál-muzeográfia) segítségével, ami egyébként a hírnevét „a vitrinek varázslójaként” megalapozta (vö. GORGUS 1999).

### III.

Jó hatvan évvel később, 1989-ben Peter Sloterdijk „a meghökkentés iskolájaként” mutatja be múzeumkoncepcióját. A múzeumot egyfajta „xenológiai intézményként”, az idegennel való bánásmód intézményeként határozza meg. Három ponton mutatható ki nála a Rivière-féle koncepcióval nyilvánvaló párhuzam. Először is Sloterdijk szintén kihívásnak érzi a 20. század múzeumának igen gyors fejlődését, különösképpen a 20. század utolsó negyedében észlelt fellendülést, másodsorban rá is hatott a *korszellem* áramlata, a posztmodern, mint ahogy Rivière-t a szürrealizmus közelsége érintette meg. Harmadszor pedig Sloterdijk az *etnológiai* múzeumról kifejezetten úgy beszél, mint a késő 20. század *tulajdonképpeni* múzeumtípusáról. „A ma múzeuma – írja – a belső etnológia múzeuma.” Belső etnológián a szerző egy társadalmon *belüli* etnológiát ért. Hasonlóképpen hangoztatta Rivière a néprajzi múzeum paradigmatiszta szerepét. Az etnológiai múzeumnak az a feladata, mint azt Sloterdijk a belső etnológia múzeumával kapcsolatban megfogalmazza, hogy az önmeghatározásaiba kapaszkodó társadalmat az idegenséggel – és nem utolsósorban a sajáttal – szembeni értelmes határforgalomra készítse. Sloterdijk meglehetősen eltávolodik részben „a múzeum identitászeleltető funkciójának” teoretikusaitól (à la Lübbe), részben pedig a 19. század múzeumi gyakorlatától. Sőt mi több: erőteljesen kritizálja a 19. századra jellemző múzeumot, és ezt eszme-, ideológia- és társadalomtörténeti alapokra helyezi. Kimutatja, hogy a múzeum és a polgári társadalom története, a múzeumtörténet és a nemzetállam ideológiája, a múzeum fejlődése és a tulajdonalapú individualizmus (mint a kulturális identitásépítés előfeltétele) egymással összefüggnek. Ezekkel a nézetekkel próbál a xenológiai intézménynek tekintett múzeum szembeszállni. Sloterdijk egy, a 19. századból fennmaradt önmeghatározási kényszerrel következően szakító új muzeológiát szorgalmaz. A múzeumnak többnek kellene lennie, mint a *saját* vagy a *megszerzett* emlék csarnokának, többet kellene nyújtania, mint az asszimilálhatatlan megszelídítést, többet, mint a kiállított tárgyakkal kapcsolatban hamis jártasság képzetének a megvalósítását. A múzeumok, írja, nem „a kulturális hulladékok példányainak a raktárai”, sem a „gyengén sugárzó anyagok végső nyugvóhelyei”.

Ha már a muzeológiát a személfeldolgozás képeivel hozzuk kapcsolatba, akkor Sloterdijk szerint tanulságos asszociációként adódik a *komposzt* fogalma mint heterogén anyagok állandó átalakulásban levő termékeny kombinációja, azaz mint a saját és az idegen folyamatosan váltakozó keveredési aránya. A múzeumban az idegenség megtapasztalása intenzíven összesűrítve valósulhat meg, és így a múzeum – töredékes voltában, pluralizmusával és *különféleségével* – sokkal inkább felel meg a modern társadalmak alaphelyzetének, mint a tanulás bármilyen más helye. A belső etnológia múzeuma az a hely, ahol az idegen és a saját tartós cserefolyamatok során kreatív hatást képes kifejteni, ahol a *pozicionalitás* megtanulható (az excentrikus pozicionalitás is, amely Plessner antropológiája szerint a megismerés előfeltétele). Sloterdijk ellentmondást nem

tűrően fejezi be muzeológiáját: „Ha a múzeum elsősorban oktatási intézmény lenne, akkor beérhetné azzal, hogy hétköznapi dolgok és műtárgyak segítségével szemléltesse az emberi kifejezés- és életformák történetét az utódok számára. Mivel azonban leglényegesebb funkciója xenológikus, így egyidejűleg a világban élő embereknek a világtól való egyre nagyobb mértékű elidegenedésével is szembesülhetünk benne.” A múzeum eszerint azért virágzik, mert a modern társadalmak megtapasztalási helyzetét egészen alapvető módon tükrözi vissza, és így a modernség metaforájává válhatott.

#### IV.

Sloterdijk állítása nem nélkülözi a logikát – ezért úgy látom, hogy elgondolásai egy, a metaforán túllépő etnomuzeológia, a hétköznapi etnomuzeológia számára is ösztönzést adhatnak. A múzeum ugyanis valójában specifikus jellege folytán különösképpen alkalmas a meghökkentés műveleteire, mivel a múzeumi munka in toto (egészében) az idegenség és a másság megtapasztalásán alapul:

1. Minden, ami a múzeumban van, idegen helyen van, vagyis *idegen*. A múzeum áthelyezett, funkciójuktól elidegenedett, a szó szoros értelmében *kizökkent* dolgokkal foglalkozik. Az idegenséget fokozza az a tény, hogy a dolgok a múzeumban töredékesek: nem mások, mint összefüggéstelen, elárvult töredékek (mint ahogy Greenblatt mondja). A dolgok töredékes voltából következik a magyarázat szükségessége, mégpedig egy olyan elrendezésé, mely a megjelenítés, az elrendezés, egy *jelzészvilág* felépítése által valósul meg, és amely az egyes dolgokat – a szó goffmanni értelmében – bekeretezi. Ez a bekeretezés is elidegenít, és ezáltal különleges megértést segíthet elő, hasonlóan a BRECHT (1967. 15: 358-379, 16: 680-685) által a színház számára javasolt *V-Effekthez*, azaz *elidegenítési hatáshoz*, mely a tartalmi kijelentéseknek az elidegenítés által történő megértetéséhez vezet (ESSLIN 1970. 170). Az elidegenítés információt tesz lehetővé azonosulás nélkül. Erre a múzeum különösképpen alkalmasnak bizonyul, mert eo ipso az idegennel van dolga.

2. A múzeum az a hely, ahol *anyagi* kultúrát őriznek, illetve mutatnak be bizonyos keretek (*framings, encadrements*) között. A múzeum építőelemeit a *dolgok*, a tárgyak alkotják. Anyagi mivoltuk biztosítja a múzeumi munka számára fontos két összetevőt: a tartósságot és a megtekinthetőséget (vö. KORFF 1992). A tartósság a megőrzés (*preservation*) előfeltétele, a megtekinthetőség pedig az érzéki megismerése. Az anyagi természetű tárgy a megismerést annyiban segíti elő, amennyiben az alannyal szemben mint idegen, mint *objectus* (azaz tárgy) jelenik meg. A múzeumi dolgok mintegy önmaguktól idézik elő az idegenség és a másság megtapasztalását. Mégpedig azáltal, hogy a szemlélő alannyal mint *tárggyal*, mint nem sajátal, mint *ellentétessel* szemben állnak, és így különösképpen alkalmasak arra, hogy motivációs és kognitív teljesítményekre ösztönözzenek. A múzeumban felépített tudásteremtő jelzészvilág az ott összegyűjtött tárgyak, objektumok, dolgok által *szembeötlő*. Más megőrző és fenntartó intézményekkel, például az archívummal, a könyvtárral és a médiatárral ellentétben ugyanis a múzeum olyan hely, ahol a társadalom anyagi, háromdimenziós, tárgyi jellegű termékeit gyűjtik össze. Ebben különleges szerepet játszik a múzeumi dolgok autentikus, eredeti volta, mert ez teszi őket idegenné. Az eredetiség a másság tudomásulvételének alapfeltétele. Csakis ez hozza létre azt, ami a múzeumba jellemző: a múzeumi tárgyak a szemlélő számára egyszerre közeliak és távoliak, *fizikailag közeliak és pszichésen távoliak*. A szemlélő közvetlenül előttük, szemtől szemben áll, és a dolgok mégis idegenek számára – mentális, kognitív és pszichés értelemben egyaránt.

Az autentikusság ilyen felfogása esetében nem az öngazolás, az érzelmi kongruencia áll a középpontban, tehát nem a romantikus-egzisztenciálfilozófiai eredetiségkonstrukció autentikussága (ami a posztstrukturalizmusban különleges módon felértékelődik), hanem a klasszikus szöveg- és jogtudományokból levezetett eredetiségfogalom, a keletkezés- és hagyománytörténeti valódiság. Itt tehát az autentikusság nem kognitív vagy affektív bemutatási és elsajátítási formaként jelenik meg, hanem forráskritikai kategóriaként. Az autentikusság ebben az esetben nem különböző eredetmagyarázatok és utópiák ígéreteiből összetevődő homályos keverék, hanem egy ge-

netikai és funkcionális kontextus hitelesítését jelenti: a hitelesség hihetővé teszi a másság megtapasztalását.

3. A másságnak ez a megtapasztalása, amelyen a múzeumi munka alapul, a múzeumot a modernség metaforájává teszi, és így annak kiemelt tanulási helyévé is, ahol annak észlelésmódjai begyakorolhatók. A néprajzi múzeum az a hely, ahol a megfejtés képessége elsajátítható, a másság – az idegen, a megváltozott, sőt az idegenné vált (azaz történelmi) konstellációk – megfejtéséé. Rivière számára a *folklor* a másság hírmondójává vált. Benne látta a *különidejűségek egyidejűségének* a bizonyítékát; a folklor így a modern társadalom időbeli és kulturális diszparitásának a bizonyítéka volt. A folklor tehát nem jól ismert származásvilágként alkotta Rivière etnomuzeológiai tárgyát, hanem a modern társadalom sokféleségének, különböző időszakaszainak, a modern társadalom *életvilágbeli* átalakulásainak indikátoraiként. „A folklor mindannak a tanulmányozása, ami a korábbi kulturális időszakokhoz tartozó szokásokból, az életvitel gyakorlatából, hagyományokból és hiedelmekből máig fennmaradt.”<sup>3</sup> Ahogy az időbeli rendszerek megengedték a saját elidegenedését, úgy változtatták meg a modernség térbeli rendszerei a globális és a lokális kapcsolatát, és hozták közelünkbe az idegent. A reflexív modernség, írja a téma teoretikusa, Ulrich BECK (1996. 331), általánossá teszi az idegenség kategóriáját: egyik központi ismertetőjegye az univerzális idegensége. Egyre több ember veszíti el társadalmi egyértelműségét a származása és a pozíciója folytán, az identitások keverednek, egyszóval: a néprajzi múzeum a modernség metaforájává, munkája paradigmatis értékűvé válik.

## V.

Ha ez így van, akkor ez az etnológiai múzeum számára nem kis kihívást jelent elmélete és gyakorlata erőteljesebb átgondolására. Mindenekelőtt azért is, mert a belső etnológia múzeuma elutasítja a 19. század birtokláselvét, és többé már nem a *lerakat*, hanem a *kirakat* helyeként határozza meg magát, az értelmezések és az értelem hozzáférhetővé tételének helyeként. A múzeumok egyidejűleg archívumok és laboratóriumok, a hagyatékok és a fennmaradt anyagi kultúra őrzőhelyei, de egyúttal, és ez egyre fontosabbá kezd válni, a perspektíva- és az értelemalkotás intézményei is. Ha a saját és az idegen képei mozognak, akkor a múzeumnak mint xenológiai intézménynek mindenekelőtt az a feladata, hogy rákérdezzen a sajátja és az idegenre. Aki kiállít, az tevékenységének tartós intellektuális átgondolására kap késztetést. Ha az elraktározás közel áll a megszenteléshez, akkor a bemutatás szerves része annak a dinamikus feszültségnek, amelyet a *new museology* a *poétikum* és a *politikum* pólusaiként nevez meg (KARP–LAVINE eds. 1991). Az *exhibiting cultures* (a kultúrák kiállítása, jegyezzük meg: *cultures*, többes számban!) a *poétikum*, azaz az elrendezés, a keret megjelenítő, szemléltető esztétikuma, illetve a *politikum*, azaz a nyilvánossággal szembeni, mindenkor kielemezendő és kiértékelendő politikai felelősség között mozog. Az *exhibiting cultures* ezért cserében megakadályozza a képekkel való azonosulást, amelyek egyedülálló elhelyezésük által (a 19. század nemzeti múzeumának modellje alapján) a megkérdőjelezhetetlen érvényességet és ugyanakkor a megtámadhatatlan esszencializmus rangját érték el. A bemutatás válaszképpen az *expozitorikus* jel- és képvilág relativizálását és sokrétűvé tételét jelenti. A megértés aktusa elbizonytalanodik; kérdésekkel találja magát szembe, ami azonban a szemlélő számára minden bizonnyal nem kevésbé szórakoztató. Az exponálás azt jelenti, hogy tárgyi tudással, érzékenységgel és képzelőerővel gyakoroljuk a *staging culture* (a kultúra elrendezése) ügyét, melynek következményeképpen a néprajzos *operátor* szerepe is próbára téte-tik. Így viszonyult Michael BAXANDALL (1991. 36) a *kiállító* szerepéhez a múzeumi eljárásrendről szóló rövid elméleti vázlatában, a múzeumi kiállítást pedig olyan területként ábrázolta, ahol három csoport szerepel (*in play*): „a tárgyak előállítói, az előállított tárgyak kiállítói és a kiállított, illetve az előállított tárgyak megtekintői”. A kiállítók *operátorokként* működnek, akiknek a szándékai és munkamódszerei rendkívül „összetettek”: „Ezek közé tartozik egy kellemes látvány megvalósítása és a hallgatóság okítása, de ha ezek a célkitűzések egy kultúra be-

<sup>3</sup> Így hangzott a Paul Rivet-től származó folklor-definíciók egyike. Vö. VÉLAY-VALLANTIN 1999. 494.

mutatásának körébe kerülnek, akkor funkcionálisan egy elmélet érvényesítését, tudniillik egy kultúraelméletet is magukban foglalnak.”

Az átláthatóvá tett autentikusság (ami nem más, mint a rivièrè-i *choisir*), az intelligens szerzőség (azaz a rivièrè-i *expliquer*) és a befogadási helyzet továbbgondolása képezi a kiindulópontot az *illúzió- és identitásellenes* muzeográfia számára. Itt a brechti elidegenítő effektusokkal dolgozó muzeográfiáról van szó, és így még jobban kihangsúlyozza a múzeumi tárgy másság- és idegenségjellegét. Ez olyan muzeográfia, amely vonakodik az identitásfejlesztő zsánerképecskék létrehozásától, amelyek gyakorta a *rètro* divatok, elvágódások és a régiségekre irányuló érzelmi elragadtatások menedék- és megállóhelyeivé válnak, és inkább *érzelmileg* járul hozzá egy társadalmi diskurzushoz, úgy hogy az identitásokat az irritációk révén töri szét. Ugyanakkor a zavar itt nem zűrzavart jelent, hanem relativizálást, mint ahogy a meghökkentés múzeuma az „identitás” fogalmát nem szétzilálni akarja, hanem pusztán kulcsfogalmi egyeduralmát próbálja megfosztani. Itt tehát nem az „identitás” mint etnológiai-kultúraelméleti fogalom ellen szeretnénk vádbeszédet tartani (habár ez a német történész, Lutz NIEHAMMER [2000] nemrégien megjelent, a kollektív identitást tárgyaló terjedelmes állásfoglalása szerint nem lenne éppen hiba) hanem a) a jelenkori politikai eszmecserében a kollektív identitásfogalmak egyre erősödő konjunktúrája elleni, b) az identitás mint célkitűzés, pontosabban mint a néprajzi múzeum egyetlen célkitűzése és létének kizárólagos megokolása elleni érvet elmondani. A néprajzi múzeum lehetőségei nagyobbak és átfogóbbak annál, hogy megengedhető lenne számára feladatainak a kulturális, szociális, regionális stb. identitás létrehozására történő korlátozása.

## VI.

A meghökkentő muzeológia lehetséges stratégiáit három tanmese jellegű példa szemléltetheti, melyek a meghökkentés különböző aspektusait mutatják be.<sup>4</sup>

Az első példát a neuchâtelai néprajzi múzeum Jacques Hainard múzeumfelfogását tükröző, évek óta híres kiállításai jelentik. Elődjétől, Jean Gabus-tól vette át az évenként változó kiállítások rendszerét. „Egy dinamikus múzeum nem más – írta egykor Gabus –, mint az időszaki és vándorkiállítások megvalósítása, hasonlóan egy színház színpadához.” Hainard kiállításai radikális, ugyanakkor rendkívül szuverén módon élnek a környezetelidegenítés trükkjével. Ez volt jellemző a *Temps perdue, temps retrouvée* (Elveszett idő, megtalált idő), a *Le salon de l’ethnographie* (A néprajz szalonja) és a *Les ancêtres sont parmi nous* (Az ősök köztünk vannak) kiállításokra. A környezettől való elidegenítés a tárgyak elrendezése, az ironikus és merész szembe- és melléhelyezések által valósul meg. „Exposer c’est déranger [Kiállítani annyi, mint megzavarni]” – nyilatkozott Jacques HAINARD (1985. 166) muzeográfiájáról: „Megzavarni, hogy könnyebbé váljon a megértés...”

A második példa egy „tagadó muzeográfiával” ismertet meg minket. Itt Horia Berneának, a bukaresti Palais de Soseában található Musée du Paysan igazgatójának egyik kifejezéséről van szó, aki 1993-ban *Crucea* (Kereszt) kiállításával lépett a nyilvánosság elé – a hallgatás hosszú éveit után, ám ezzel a kiállításával rögtön magára vonva az európai muzeológusok figyelmét (BERNEA 1997). Itt a keresztet bemutató képességek voltak kiállítva, melyek a *keresztnek* nem a keresztény egyértelműségéből, hanem annak formális, funkcionális és szimbolikus nyitottságából indultak ki. A kiállítás célja a megszokott észlelési sablonok megzavarása volt. Az ismert témákat a kiállítás mellőzte, illetve *nem mutatta* be. Ezt az elvet hívja Horia Bernea *tagadó muzeográfiának*. Ez az eljárás a megszokott látás- és észlelésmódok tagadására és kizárására épít. Horia Bernea a fogalmat néhány európai múzeumi folyóiratban muzeológiai szakértelemmel és hangsúllyal fejtette ki. Közzétett írásaiból kiderül, hogy koncepciója a francia etnológiával, Daniel Fabre-ral és Gérard Althabe-bal szoros együttműködésben jött létre. Különös figyelmet érdemel Daniel Fabre szimbólumelmélete, mely a *L’Autre et le Semblable* –

---

4 Ha előadásom időpontja előtt már ismertem volna a 2001-es *Időképek / Images of Time* milleniumi kiállítást, amelyet a SIEF-kongresszus idején mutattak be a Néprajzi Múzeumban, akkor azt mint tanulságos, ihletett és tiszteletet ébresztő példát tárgyaltam volna.

*Regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines* alapján maradandó nyomokat hagyott (FABRE 1989). Gérard Althabe a kísérőbrosúrában meg is kérdezte: „Miért ne csinálhatnánk a Palais de Soseából a jelenkori etnográfiai muzeológia számára kísérleti műhelyt, mely sajátos módon felelhetne az aktuális kérdésfeltevésekre?” (ALTHABE 1993. 27.)

Harmadik példaként egy *exposition imaginaire* (képzeletbeli kiállítás) szolgáljon, amelyet Hans Magnus Enzensberger tervezett és dolgozott ki. 2001 elején ezer európai tárgyat válogatott ki egy *Eurocentrikus listának* elkeresztelt vállalkozás keretében (ENZENSBERGER 2001) azért, hogy az Európa-képet in toto relativizálja, és ironikus színben tüntesse fel. A tárgyak elrendezésével az európai és keresztény kivételességeszmének mond ellent, azáltal hogy a magasztosság posztulátumait ássa alá, és – majdnem azt lehet mondani – *rimbaud-i mértékűre* fokozza le. Enzensberger nem a klasszikus antikvitást, a keresztény szerzetesi életet, a reneszánszot vagy a reformációt, és nem is a felvilágosodás és az iparosodás korszakát idézi fel, amikor Európát próbálja magyarázni, hanem az *ebadót*, a *csavarhúzó*t, a *savanyú káposztát*, az *intimbetétet*, a *meseügyítéményt*, a *gyűjtőgyertyát* (hogy az ezer tárgyból csak hatot említsek). Enzensberger ténylegesen egy *rimbaud-i múzeum* és egy ironikus múzeum keverékét javasolja, amelyért már egyszer az angol múzeumteoretikus, Stephen BANN (1988) is néhány évvel ezelőtt síkraszállt. A *szétziláló, felkavaró és tagadó* múzeumi tevékenységek azért is felelnek meg Enzensberger számára, mert a múzeumról szóló egyik korai esszéjében egyszer már szorgalmazott valami olyasmit, ami hasonlít Sloterdijknak *A meghökkentés iskolájához* – tudniillik a felingerlést és a megzavarást. 1964-ben a *Museum der modernen Poesie* (A modern költészet múzeuma) bevezetőjében leírt gondolatai szerint a múzeum feladata „nem a megszentelés, hanem a kihívás”.

Enzensberger csak egyike azoknak az íróknak, filozófusoknak és művészeknek, akik a múzeumról gondolkodnak, és ráadásul még *musées imaginaires*-t is terveznek. Az utóbbi években nem kevesen töprengtek el a néprajzi múzeumról, közülük néhányan még praktikus kísérleti tárlatokat is bemutattak – mint például a svájci Daniel SPOERRI (1989) „musées sentimaux-jaival” (érzelmes múzeumok), a brit filmrendező, Peter Greenaway néprajzi testfelméréseivel és tárgyelemzéseivel (DVORAK 1996),<sup>5</sup> vagy a francia amerikai Sophie Calle<sup>6</sup> kiállításra irányuló terepkutatásával. A művészek<sup>7</sup> múzeumi és a kiállítási projektjei egyébként szintén arról a lelkesedésről tanúszkodnak, amelyet a néprajzi múzeum manapság az emberekből egyre inkább kivált (vö. ARTS ET CIVILISATIONS 2000).

## VII.

Elérkeztem az utolsó ponthoz, az összefoglaláshoz. Paradox módon a múzeum sikere, a múzeumi életnek a múlt évszázad második felében végbement, történelmileg egyedülálló fellendülése az oka annak, hogy az identitásséma mint a néprajzi múzeum kulcsmodellje erőteljesen előtérbe került. Ez nemcsak az utóbbi tíz évben lezajló, politikai folyamatok által irányított fejlődésnek köszönhető (különös tekintettel Kelet- és Közép-Európára, vö. BADET et al. ed. 1996), hanem úgyszintén és mindenekelőtt a kisebb múzeumok, a helytörténeti múzeum, a *musées du terroir*, a *local museums* 1975 óta megfigyelhető, gomba módra történő, gyors és széles körű (el)terjedésének. Az ausztrál filozófusnak, Donald HORNE-nak (1984. 1) az 1980-as évek elején írt múzeumelmélete szerint Európa 2000-ben *in toto* kis múzeumokkal lesz tele: „Megpróbálják a múltat elképezni”.

Ezek a múzeumok onnan merítik az energiájukat, hogy *kompenzálják* a modern társadalmakból eltűnő *meghittsége*t.<sup>8</sup> Mivel ennek a célkitűzésnek nagymértékben elkötelezték magukat, olyan eszközökké váltak, melyek a feladatukat abban látják, hogy az identitást a múlt ápolása, a múltra vetett tekintet által biztosítsák. Ezek nem jöhetnek számításba olyan „örtornyokként”, ahonnan nézve a komplex társadalom fokozottabb, a dolgok rejtjeleinek megfejtése által felerősített érzékenységgel megfigyelhető volna. Így aztán a néprajzi múzeum egyidejűleg a múzeumi konjunktúra haszonélvezője és vesztese is. Munkáját – az identitásséma alapján – a történelmi jelentéskonstruálás irányította. A múzeum professzionalizálásán túl, mely a népszerűvé válás jegyében ment végbe, a történelmi szemléletmód a nem művészettörténeti múzeumi tevékenység

markáns sablonjaként jutott érvényre, legalábbis Németországban, ahol egyébként a történeti múzeum mintáját előkelő, példaértékű és mértékadó új alapítások folytán valószínűsítették meg, és ezek az alapítások a *raison d'être*-jüket (létalapjukat) először a kétállamiság, majd később az újraegyesítés időszakában (két erőteljes kulturális hatással bíró korban) nyerték el.<sup>9</sup>

A néprajzi múzeum programja a történetiségre és az identitásra való beszűkülés következtében nemritkán veszendőbe ment. Helyenként eltűnt a múzeumi munkából annak a figyelembevétele, hogy a modern társadalmak kulturális konstrukcióját nemcsak a *folytonosság*, hanem az *érintkezés* is jellemzi. És mindez egy olyan történelmi helyzetben történt, amelyet az érintkezések erőteljes növekedése határoz meg – a váltakozó kapcsolatok, a szabadon választható vonzalmak, a kulturális különbségek megtapasztalása.

Most újfajta gondolkodásmódok terjesztőire és eszköztáira van szükségünk, hogy bánni tudjunk a különlegességekkel, az individualitással, a folytonossághiányokkal, az ellentétekkel és az egyediséggel, és amelyek valami olyasmit szólítanak meg, amit Charles TAYLOR (1993) nemrég *deep diversity* (mély sokféleség) terminussal illetett, és ami a hovatartozások és a létezési módok sokaságára utal. Hiányoznak azok a megközelítésmódok, amelyek ezekből a létformákból, ebből a sokszínűségből mégiscsak előhozzák az összetartozás érzetét, melyek se nem átfogóak, se nem egyoldalúak, se nem eredetiek, se nem megváltoztathatatlanok, ugyanakkor mégis valóságosak. Ezért érthető és komolyan veendő a néprajzi múzeum, a belső etnológiai múzeum, a múzeum mint *xenológiai intézmény* munkájának felülvizsgálatára irányuló követelés, akkor is, ha az nem etnológusoktól, hanem politikusoktól, művészekről, filozófusoktól ered. Talán helyesen teszi az etnográfia, ha kibővített és kiélezett fogalmak segítségével igyekszik megfelelni az új muzeológia támasztotta igényeknek. Pillanatnyilag a néprajzot sok múzeumban néprajzosok nélkül művelik. A múzeumi helyzet figyelmes elemzése, legalábbis Németországban, igen hamar megerősítene ezt a feltételezést. Ugyanakkor egyre nagyobb a kereslet a *néprajzi muzeológia iránt*, anélkül hogy meglenne hozzá a megfelelő fogalmi apparátus. A meghökkentés látásmódjának ilyen jellegű bemutatása azt a célt szolgálta, hogy felhívja erre a figyelmet, és a stolerdijki indíttatások segítségével olyan *útjelző* táblát állítson fel, amely egy meghatározott irányba mutat. Remélhetőleg nem csak meghökkennek ezen.

Fordította: Varga Judit

---

5 Peter Greenaway: *Hundert Objekte zeigen die Welt. Hundred Objects to Represent the World*, a bécsi Képzőművészeti Akadémia kiállítása (1992. október 1.–november 8.) Wien–Stuttgart, 1992.

6 Vö. ehhez: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*, Museum Fridericianum Kassel – Haus der Kunst München, München 2000. A SIEF-kongresszus alatt Sophie Calle kiállítása a *The True Stories of Sophie Calle* címen volt látható a budapesti Ludwig Múzeumban (2001. március 22.–június 4.). A budapesti kiállítás számára a következőképpen írták le munkamódszerét: „Az ismeretlen úgy tanulmányozza a mindennapokban, hogy megfigyeléseket készít, adatokat és felvételeket gyűjt – külföldieket követ, megkéri őket, hogy aludjanak mellette az ágyában, szobalánynak álcázva átkutatja szobájukat, és magándetektívet bérel követésükre. Témái: identitás, szerepjáték, saját maga és mások tanulmányozása”.

7 Azoknak a művészeknek a sora, akik a hétköznapiakban végeztek etnográfiai kutatásokat, és kiállítás céljából kísérleti elrendezéseket hoztak a múzeumokba, minden nehézség nélkül bővíthető lenne: Nikolaus Lang, Harald Szeemann, Ilja Kabakow stb.

8 A 20. század utolsó két évtizedének múzeumi tevékenysége számára semmi sem adott nagyobb ösztönzést, mint Hermann Lübbe kompenzációs képlete (vö. ehhez LÜBBE 1983. 9).

9 Itt a Berlinben (1987) és Bonnban (1986/1994) újonnan megalapított történelmi múzeumokra gondolok, melyek mint szövetségi intézmények tekintélyes anyagi támogatásban részesültek, és részben etnográfiai-antropológiai tevékenységet is végeznek (vö. ehhez BEIER–FALKENBERG 1989 és STÖLZL Hrsz. 1988).

## Irodalom

ALTHABE, Gérard

1993 Une exposition ethnographique: Du plaisir esthétique, une leçon politique. Bucarest, Musée du Paysan Roumain.

ANDERSON, Benedict

1988 Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Frankfurt/M.

ARTS ET CIVILISATIONS

2000 Arts et Civilisations. Un musée à définir – L'anthropologue et le musée. Entretien avec Maurice Godelier. Le débat, no. 108. 175–115.

BADET, Claude et al. (ed.)

1996 Actes des premières rencontres européennes des musées d'ethnographie. Paris.

BANN, Stephen

1988 Das ironische Museum. In RÜSEN, Jörn – BANN, Stephen (Hrsg.): Geschichte sehen. Zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler. 63–68.

BAXANDALL, Michael

1991 Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In KARP, Ivan – LAVINE, Steven D. (eds.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington–London. 33–41.

BECK, Ulrich

1996 Wie aus Nachbarn Juden werden. Zur politischen Konstruktion des Fremden in der reflexiven Moderne. In MILLER, Max – SOEFFNER, Hans Georg (Hrsg.): Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnosa am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 318–343.

BEIER, Rosmarie – FALKENBERG, Regine

1989 Die Mentalität im Blick. Überlegungen zur Sammlungskonzeption des Deutschen Historischen Museums Berlin. Zeitschrift für Volkskunde, Nr. 85. 19–32.

BERNEA, Horia

1997 Das Museum? Ein offener Erkenntnisprozess. Museumskunde, Nr. 62. 59–66.

BOURDIEU, Pierre

1972 Die Museumskonservatoren. In LUCKMANN, Thomas – SPRONDEL, Walter M. (Hrsg.): Berufssoziologie. Köln. 148–154.

BRECHT, Bertold

1967 Schriften zum Theater. Frankfurt/M.

COLLARDELLE, Michel et al. (Sous la dir. de)

1999 Réinventer un musée. Colloque 25 et 26 Mars 1997. Paris.

DVORAK, Cordelia

1996 Eine neue Schule des Sehens. Die Ausstellung des Peter Greenaway. Frankfurter Allgemeine Zeitung, März 30.

ENZENSBERGER, Hans Magnus

2001 Die Eurozentrische Liste. Frankfurter Allgemeine Zeitung (Bilder und Zeiten).

ESSLIN, Martin

1970 Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. München.

FABRE, Daniel

1989 Le symbolisme en questions. In L'Autre et le Semblable – Regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines. Éd. par SEGALEN, Martine. Paris. 61–78.

GORGUS, Nina

1999 Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster – New York – Berlin.

GREENBLATT, Stephen

1995 Resonanz und Staunen. In GREENBLATT, Stephen: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Frankfurt/M. 7–30.

HAINARD, Jacques

1985 La tentation d'exposé. In Temps perdu. Temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent. Neuchâtel, Musée d'Ethnographie. 153–166.

HORNE, Donald

1984 The Great Museum. The Re-presentation of History. London–Sidney.

HUMBOLDT, Wilhelm von

1904 Gesammelte Schriften. Bd. XII. Berlin. 572–581.

JAMIN, Jean

1989 Le savant et la politique: Paul Rivet (1876–1958). Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris, 1. no. 3–4.

KARP, Ivan – Lavine, STEVEN D. (eds.)

1991 Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington–London.

KORFF, Gottfried

– 1992 Zur Eigenart der Museumsdinge. In Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum. Berlin. 277–281. (Bausteine des Deutschen Historischen Museums, Bd. 6.)

– 2001 Das Popularisierungsdilemma. Museumskunde, Nr. 66. 13–20.

LÉVI-STRAUSS, Claude

2001 Strukturális antropológia I–II. Budapest.

LÜBBE, Hermann

1983 Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts. Graz–Wien–Köln.

MACDONALD, Sharon J.

1995 Consuming science: Public knowledge and the dispersed politics of reception among museum visitors. Media, Culture and Society, vol. 17. 13–29.



- NIEHAMMER, Lutz  
2000 Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Hamburg, Reinbek.
- POMIAN, Krzysztof  
1988 Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.
- SLOTERDIJK, Peter  
1989 Museum – Schule des Befremdens. Frankfurter Allgemeine Zeitung, März 17.
- SPOERRI, Daniel  
1989 Kunst ist Leben, Leben ist Kunst. Zeitschrift der Kultur, Januar.
- STÖLZL, Christoph (Hrsg.)  
1988 Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven. Berlin.
- TAYLOR, Charles  
1993 Shared and Divergent Values. In TAYLOR, Charles: Reconciling the Solitudes. Essays on Canadian Federalism and Nationalism. Montreal-Kingston. 155–186.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine  
1999 Le Congrès International de Folklore de 1937. Annales HSS, no. 2. 481–506.



## A jelentés kiállítása<sup>1</sup>

### A tárgy és a test az antropológiai múzeumban

Íme elérkeztünk két nagyszabású múzeumi vállalkozás megvalósulásának kapujához, amelyek a jövőben tartósan befolyásolhatják az úgymond „egzotikus” tárgyakkal, valamint azok származási helyének kultúráját illető társadalmi percepciót. 2000 februárjában a „primitív” művészetek mintegy százhuszonöt remekművét állítják ki a Louvre termeiben. E kiállítás Félix Fénéon műkritikus közel egy évszázada megfogalmazott álmát váltja valóra. Ez az esemény – akarva-akaratlanul – a párizsi quai Branly 2004-ben megnyíló<sup>2</sup> Művészetek és Civilizációk Múzeuma (Musée des Arts et des Civilisations) előhírnökének is tekinthető. Megtekintjük a kiállítást, és attól függően, hogy milyen benyomásokat szereztünk, azt mondjuk majd: „Igen, ezek valóban mesterművek, már régen a Louvre-ban lenne a helyük!” Vagy netán: „Micsoda ötlet volt ezeket a tárgyakat idehozni, sokkal inkább a Musée de l’Homme-ba illenének!” A műértők a tárgyak kiválasztásának kritériumait vitatják. Mások a bemutatás módja miatt aggályoskodnak. De akár zajos lelkesedéssel, akár fanyalogva fogadja is a közönség a kiállítást, az egy pillanatra sem kétséges, hogy a szóban forgó kirakat sorsdöntő fontosságú lesz a jövőbeni Művészetek és Civilizációk Múzeumának végső kialakítása szempontjából. Olyan momentum lesz ez, amelynél a múzeumok nyilvánvaló megőrzési és bemutatási feladatain túl egyfajta politikai funkció is felismerhető. Nevezetesen a messzi tájakról érkezett tárgyak „múzeumi státusba” való előléptetése az ezen döntést meghozó politikai hatalom számára a más társadalmakkal és a saját népével folytatott párbeszéd elemét képezi. Ilyenkor világosan és egyértelműen kifejeződik mindaz, ami normális esetben ki nem mondott, magától értetődő: az építészeti és annak szimbólumrendszerre, a bemutatás módja, a tárgyak kiválasztása és egymás mellé helyezéseinek rendje, a közölt információ típusa, a tárgyakat körülvevő tér nagysága, a kötelező vagy javasolt haladási irány stb.

A megnyitó izgalmai okozta kritikus időszakot követően, amikor a kiállítás már rutinszerűen működik, a látogató egyszerűen a tárgyak megtekintése céljából keresi fel a múzeumot. Nyilvánvaló, hogy egy „hirtelen hangulatváltozás” bármely pillanatban kiköpkötheti a csendes szemlélődésből, és újra a múzeumi infrastruktúrát helyezheti érdeklődésének középpontjába. Ám a kiállítási anyag láttán érzett öröm – vagy legalábbis elégedettség – következtében az infrastruktúra fontossága megőrzi implicit jellegét. Azt a múzeumot, ahol az infrastruktúra, még ha csupán élvezeti síkon is, de versenyre kel a kiállítási tárgyakkal, úgy kellene tekintenünk, hogy az nem felel meg eredeti rendeltetésének. Az is tény, hogy a kiállítási anyag bemutatásának módja nem ütközhet a közönség elvárásaival, mindössze elébe mehet annak. Egy új intézmény létrehozóinak a „*best of*” elvét kell szem előtt tartaniuk: át kell venniük a már meglévő legjavát, tartós értéket kell alkotniuk a tárgyak és a – már nem csupán hazai – közönség igényeit szolgálva, elébe kell menniük a fejlődés okozta változásoknak és az elvárásoknak, anélkül hogy túlzásokra ragadtnának magukat. Egyszóval meg kell találniuk a mind szociológiai, mind történelmi szempontból legoptimálisabb egyensúlyt, valamint a múzeumok világában az átlagtól kissé elhatárolódva, referenciaként kell szerepelniük.

---

1 Exposer le sens. L’objet et le corps au Musée anthropologique. Le Débat, No. 108. 2000, janvier-février, 96-114. Megjelent a kiadó engedélyével. A magyar fordítást Zempléni András ellenőrizte. © Gallimard.

2 A cikk eredeti megjelenése óta az új múzeum megnyitásának dátuma 2005-re változott.

Ugyanakkor egy múzeumnál sokszínűbb, „szedett-vedettebb” helyet szinte elképzelni sem lehet. Teljesen eltérő, heterogén tárgyak sorakoznak egymás mellett egy olyan anyagi és emberi környezetben, amely maga is tökéletesen heterogén. Képzelnék csak el, milyen káosz keletkezne, ha minden tárgy, minden személy a saját életét élhetné itt. És mi lenne, ha történetesen valamely gonosz szellem szórakozásból összekuszálná a múzeumi kommunikáció szabályait? Ám rend a lelke mindennek. Nem engedhetünk be ártatlan látogatókat a múzeumokba terelőkorlátok híján: e kordonok testi fegyelemre sarkallják a gyermekeket és az analfabétákat is, vagy megértetik a külföldivel, hogy a szemlélődés tárgya a falra akasztott festmény, nem pedig az épület maga. A múzsák szentélyének törzslátogatói igazi kultúremberek.

De vajon kik azok, akik korlátlan urakként rendre parancsolják e helyek látogatóit? Ne higgyük, hogy a múzeumok és gyűjteményeik, a muzeológusok és a látogatók *ex nihilo* alakultak ki. A történelem termelte ki őket. Ugyanakkor e történelemnek is megvannak a maga alapítói. Egy-egy adott társadalmi helyzet létrehozta a saját múzeumtípusát, bizonyos típusú tárgyakat előbb helyeztek kiállítási tárlókba a többinél, a múzeumok legelső közönsége is a társadalom egy adott rétegéből került ki, stb. E múzeumalapítók természetesen megalkották és érvényesítették a maguk szabályait is. Minél homogénebb a múzeumi környezet, annál lazább a fegyelem – és fordítva. Vegyünk például egy modern művészeti galériát. A kiállítási tárgyak kimondottan az adott terem és közönsége számára készültek; a galériatulajdonos a művésszel közösen akasztotta falra a festményeket; maga a közönség is jól ismeri a művészt és a tulajdonost. A megnyitó szabad teret enged a vendégek fantáziadús empátiájának, mely akár a kiállítás szerves részévé is tehető. Ha az alkalom úgy hozza, ebbe bármi bevonható. A Louvre bizonyos termeivel ugyanez a helyzet: a vernissage estjén a meghívottak összekacsinthatnak Rubens valamely dicsőséges Bevonulásának királyaival vagy nimfáival, mielőtt pillantásuk egybeolvadna a többi vendég csillogó tekintetével. E pillanatokban a festmények tovább élnek. Az előbbiekkal szöges ellentétben áll mindaz, amit a régészeti vagy egzotikus tárgyak kiállításán tapasztalhatunk. Itt igen szigorú fegyelem uralkodik. Néhány mindent megtapogató ostoba látogatótól eltekintve a figyelmes közönségnek olyan érzése támad, mintha a kiállított tárgyak és a távol lévő elevenek vagy holtak néma szemrehányásokkal illetnék őket – függetlenül attól, hogy ki-ki mekkora lelkesedéssel vesz részt az adott kiállításon. Ilyen körülmények között a kiállítás megnyitó rituáléja szinte ördögűzésnek tűnhet.

## Klasszikus múzeum, néprajzi múzeum

Nézzünk szembe a kérdéssel: vajon a régi illemszabályok megfelelnek-e az egzotikus kiállítási tárgyaknak? A századok óta érvényben lévő iratlan fegyelmi szabályok továbbra is alkalmazhatók-e ezek esetében is? A régi múzeumi etikett még mindig összhangban van-e a közönség elvárásaival és ezekkel a közelmúltban értelmet nyert kiállítási tárgyakkal? A sztatikus szépség és a mindent átfogó tudomány képes-e még megteremteni a kommunikáció hídját a látogatók és a tárgyak között? Vajon ez a híd szilárdan áll-e még azóta, hogy Félix Fénéon megkísérelte bevezetni az afrikai művészetet a Louvre szentélyébe, illetve hogy nem sokkal azután letették a Musée de l’Homme alapjait, már azzal a világos céllal, hogy fejet hajtsanak az egzotikus kultúrák nagysága előtt? Nem kétséges, hogy továbbra is tartanunk kell majd magunkat bizonyos fegyelmi előírásokhoz. Ám hogyan híhetnénk azt, hogy az említett idők óta semmi sem történt az antropológiai kutatás terén? Milyen alapon feltételezzük azt, hogy a közönség magatartása változatlan maradt? Nem kellene végre számításba vennünk az adott kiállítási tárgyak saját perspektíváját? Nem lenne meg ehhez a lehetőségünk manapság?

A múzeumi illemszabályokat pofonok és rendreutasítások formájában verték belénk, de alkalmasint az intímabb jellegű szégyen vagy jutalmazás is megtette hatását. Ebből időnként jeles esztéták és nagy tudósok születtek. Ez az etikett kétségkívül cinkosi viszonyban áll a Louvre-ral és annak felséges tárgyaival, sőt netán még a 19. század végének botcsinálta művészei által festett képekkel is. Az sem vitás, hogy eme illemkódeken az egzotikus művészet nagy gyűjtői nevelkedtek, akik narcisztikus ujjongással egyenesen „ösztönnek” nyilvánították azt. De akárhogy is le-

gyen, vajon nem szabott-e gátat ez az etikett a megannyi egzotikus tárgy lételemét jelentő érzelmi rezonancia és ösztönös empátia útjának? Olyannyira, hogy e tárgyak alkalmasint akár tudat alatti ösztöneink hordozójává is válhatnak. Vajon hány titokról hull le a lepel egy-egy magasztos múzeumi látogatás alkalmával? De mi értelme annak, hogy így eltorzítsuk a kommunikációt? Mi értelme hatalmas összegeket áldozni arra, hogy múzeumi vitrinekbe helyezzük távoli tájak furcsa tárgyait?

Számos egzotikus tárgy az emberi létnek éppen azokat a dimenzióit célozza meg, amelyeket a neveltetésünk folytán megpróbálunk kordában tartani vagy szublimálni. Ugyan nem lennénk képesek arra, hogy a tárgyak percepcióját ezen *elfojtott* dimenziók felé hajtsuk? A tárgyak észlelését villámgyorsan az irányítása alá vonó lelki kényszereinket vajon nem elsősorban a kiállítás scenográfiája hozza mozgásba, melyeknek pontosan az lenne a céljuk, hogy e percepciót megteremtse?

Hadd emlékeztessünk ezzel kapcsolatban a múzeumok, illetve a kiállítási tárgyakhoz való viszonyunk történelmének néhány fontos mérföldkövére. A 18. században a királyi galériák festményei, túl azon, hogy a tulajdonosuk pompáját voltak hivatottak nyilvánvalóvá tenni, a vendégek ízlésének kifinomultságát is visszatükrözték. A nemes vásznak a művészek szenvedélyének és egyéni stílusának retorikája szerint kerültek a falra. Ám ugyanebben az időszakban jött divatba egy másik elrendezési mód is, amely a különböző festőiskolák – itáliai, flamand iskola stb. – vásznait kronológiai sorrendben mutatta be, és amely döntő lökést kapott a Louvre 1792-es megalapításával. Ezen a fajta bemutatáson keresztül jól kifejeződtek a demokratikus eszmék, valamint a királyi kincsek hozzáférhetővé tétele a köznép számára, így az hamarosan valamennyi európai művészeti múzeumban magától értetődően az egyedüli lehetséges elrendezési móddá vált.

Az egzotikus tárgyaknak nem járt akkoriban ehhez hasonló kiállítás. Több mint egy évszázadon keresztül különféle helyiségekben hányódtak: városi múzeumok különtermeiben vagy természettudományi múzeumokban, ahol még manapság is előfordulnak. Ugyanolyan engedelmesen szolgálták az egyéni kíváncsiságot, mint az evolúciós elméletet – egészen addig, amíg a 20. század elején Franz Boas, miután nagy szenvedéllyel kitanulmányozta e tárgyak különféle készítési módjait, a klasszikus múzeumok sémája alapján kialakított kiállítási tárlók mögé kezdte helyezni azokat. A nyugati művészet mutációi, amelyek letaszították talapatáról a figuratív ábrázolást, a későbbiekben megakadályozták, hogy a kiállításrendezők tömegesen forduljanak vissza a régi elvek felé. A normalizációval szembeni ellenállás mindazonáltal roppant erős volt, amely főleg az „etnikumok” alapján történő elrendezésen vagy a történelem nélküli társadalmak elgondolásán alapult, lehetőséget biztosítva a retorikához való visszatérésre.

Az egzotikus tárgyak „normalizációja” révén megnyílt az út ahhoz, hogy e tárgyakat is a Szépség klasszikus szófordulataival illessék, vagyis „remekműveknek”, „mestermunkáknak” nevezék azokat. Hamarosan ezek a szófordulatok már a Formára utaltak. Természetesen ebben nagy szerepet játszott a 20. század elejének művészeti forradalma és a művészek újkeletű érdeklődése e tárgyak iránt. Mindehhez azonban hozzájárult egy – bár sokkal bátortalanabb – fejlődési folyamat magukban a múzeumokban is: a tárgyak leírása céljából a muzeográfusok kénytelenek voltak azokat a kezükbe venni, és – mivel a keletkezésük történetét nem ismerték – az alkotások formái tulajdonságait helyezték előtérbe. Ebből a viszonyból fakadnak az egzotikus tárgyakhoz kapcsolódó, hagyományosan esztétizáló diskurzus szövegei: ennek pozitív oldala a nyugati művészetre való hivatkozás, melyről egyre inkább látjuk, hogy nem helyettesítheti e tárgyak *in situ* ismeretét.

Az egzotikus tárgyak párosítása a modern művészetekkel döntő jelentőséggel bírt azok prezentációjára nézve. Ahogyan a fehér háttér egyre inkább elterjedt a modern művészetek galériáiban, úgy férközött be a fehér szín a gyakran ugyanezekben a termekben elhelyezett egzotikus tárgyak mögé is. A Nagy Fehérség lassan véglegesen eluralkodott a múzeumokon, kiszorítva onnan az addigi faborításokat és színes selyemtapétákat. A műzsák szentélyében az oromzatok és oszloporsók helyét a McEvillynek oly kedves fehér kocka foglalta el. Maga az – időközben „Nagy Louvre-rá” avanszált – Louvre is beállt ebbe a sorba, de híven nemesi gyökereihez, a pusztá, festetlen követ választotta a közönséges meszelt falak helyett.

A Musée de l'Homme létrehozása a harmincas években azt a szükségszerű igényt elégítette ki, hogy végre kellő komolyságot tulajdonítsanak az egzotikus alkotásoknak, azok teljes szociokulturális környezetével együtt. A klasszikus múzeumok továbbra sem látszottak hajlandónak ugyanolyan tiszteletet tanúsítani e műtárgyak iránt, mint a nyugati civilizáció vagy az írásos ázsiai civilizációk tárgyi emlékeinek. Az elismertetés iránti küzdelemben többek között a konzervatív ideológiával és annak megnyilvánulásaival kellett birokra kelni. Céljuk elérése érdekében a Musée de l'Homme megalkotói búcsút mondtak a Trocadéron magasodó operettpalotájuknak, a fát alumíniumra váltották, gyűjteményeikből számúzték a „remekműveket”, és a kiállítási tárgyakhoz hosszú magyarázó szövegeket fűztek az adott tárgy használatáról, illetve társadalmi vonatkozásairól. Mindeközben tovább folytatták az 1792-es demokratikus forradalom bizonyos törekvéseit. Ám igen hamar, még mielőtt az új épület elkészülhetett volna, a tárgyak a társadalmi szerkezet tanulmányozásának alibijévé váltak: az egzotikus alkotások társadalmi körülményeire vonatkozó információk összegyűjtésével megbízott néprajztudósok felcserélték a prioritásokat. Az úttörők eltűnését követően a tárgyak múzeumba helyezését úgy tekintették, mint az általuk odaadón tanulmányozott társadalmak elleni gyarmatosító erőszak jelképeit. A Musée de l'Homme-ban sorakozó tárgyak az oda bezárkózó néprajzkutatók számára megannyi szemrehányó tekintetet jelentettek. A strukturalista retorika által felújított nyelvezetének újjászületése és a néprajztudomány egyetemi oktatásának fejlődése az intézmény elhagyására készítette őket. És ez a Musée de l'Homme bukását jelentette. Eközben a „klasszikus” muzeológusok – áldozatosan bezárkózva a hajdani Franciaország gyarmati hatalmát idéző volt Musée des Colonies krokodiljai és frízei közé – fokozatosan a kezükbe vették az egyre növekvő számú egzotikus eredetű szerzemények kezelését. Azt követően, hogy az időközben Afrikai és Óceániai Művészetek Nemzeti Múzeumává (Musée National des Arts de l'Afrique et de l'Océanie) átkeresztelt intézményt formálisan hozzákapcsolták a Louvre-hoz, a Művészetek és Civilizációk Múzeumának (a jövőben Musée du Quai Branly-nak) a létrehozása a klasszikus muzeológia hatalmi térnyerésének következő lépését jelenti. A francia múzeumpolitika felsorakozik a nagy nyugati országok múzeumpolitikái mellé. Nem kevés tépelődés és tiltakozás után lezárul egy fejezet. Jól láthatjuk ezen keresztül, mennyi jelentéssel, érzelemmel, mosollyal és könnyel van átítatva a gyűjtemények elhelyezésének kérdése.

Mind a klasszikus, mind a néprajzi muzeográfiának megvannak a saját scenográfiai – kiállítási díszlettechnikai – paradigmái. Az egyik valamely távoli múltat idéző viselkedésforma kifejeződése: *ad hoc* létrehozott tárgyakat – így például a királyi galériák festményeit – társítja a Föld más pontjain, más célból készült tárgyakkal, melyekkel kapcsolatban azonban műkritikusaink soha nem mulasztják el megjegyezni, hogy azok alkotói és használói valós esztétikai érzékek birtokosai. A másik felfogás egyfajta tudásvágy kifejeződése, amely a tárgyak titkait a nagyszámú magyarázó feliraton keresztül, a szöveg közvetítésével próbálta felfedni. Ám amint a tárgyakhoz kapcsolódó tét nagysága nőtt – nevezetesen a beszerzési árak jelentős drágulása következtében, amely de facto egy szintre helyezte az egzotikus tárgyakat a nyugati szerzeményekkel -, a játszmát ez utóbbi irányzatnak fel kellett adnia.

Vagyis a klasszikus megközelítés győzedelmeskedett. Márpedig az egzotikus tárgyak esetében ez inkább a tudáshiány kifejeződése, mintsem az ismereteké. A tudásunk nyilvánvalóan hiányos. Léteznek olyan tárgyak, amelyek már jó ideje elidegenedtek az azokat valaha létrehozó társadalomtól, és amelyek eredete és működése örök rejtély marad számunkra. Hogyan lennének képesek ezek érzéseket kiváltani belőlünk, ha nem a saját, jól ismert kultúránk alkotásai által kijelölt távlatok szerint? De miért kellene bezárkóznunk ide? Hogyan is hihetnénk, hogy a tárgyak felfogása egy fél évszázada csöppet sem újult meg? Miért gondoljuk, hogy nem nyíltak új távlatok, a scenográfiát megújítani képes távlatok abban az értelemben, miszerint a scenográfia szerepe az, hogy új távlatokat teremtsen a tárgyak számára, illetve meghatározza azt az érzékelési horizontot, amelyen érzékzerveink az adott tárgy sajátosságait képesek megragani?

Az antropológia, úgy mint az egzotikus tárgyak ismeretének egyik eszköze, jelentősen fejlődött az elmúlt fél évszázad során. A retorika nem volt képes azt teljesen burokba zárni. Boas hívása értő fülekre talált. Az antropológusok többé nem elégedtek meg a tárgyak alaki szépségével, sem szociális funkciójukkal, sőt a tárgyaknak a mítoszokon belüli más entitásokkal való asszociációjával sem, hanem elindultak felfedezni azok eredetét és rituális működési módját.

Eközben soha nem látott értelmezési tartományokat tártak fel, és elavulttá tették az addig érvényben lévő, a tárgyak hatékonyságára vonatkozó megítéléseket, úgy mint „babona”, „hiedelem”, sőt „társadalmi konszenzus” stb. Az előírásokhoz mereven ragaszkodó, formalista nyelvezet és tartományokat számízta a muzeális kommunikáció területéről, mintegy elhomályosítva a tárgyakat létrehozó társadalmak által kínált megoldásokat, amely a téves ismeretek, félreértelmések fennmaradását *idézi* (*idézte*) elő. A kulturális, orvosi és vallási polimorfizmus térnyerése idején nehezen hihetnénk, hogy a közönség érdeklődését hidegen hagyja e tárgyak rituális funkciója, melynek titkait a muzeográfia hivatott felfedni.

## A tér- és testélmény visszaadása (gyakorlati tapasztalatok keresése)

Kerüljünk a konkrét tárgyakkal kézzelfogható közelségbe! Etnokulturális és stilisztikai csoportosításuknál fogva könnyen egymás mellé kerülhet egy *kanaga* vagy *kodali* maszk és egy *nomo* vagy *deo* szobor a dagon vagy szenufo kiállítási területen, amely alkalmasint kiterjed a mende-voltai területre is; netán az etiópiai emlékeket is magában foglaló, az afrikai ókereszténységet vagy az afrikai írott kultúrákat bemutató termék egyikében csupán néhány centiméter választ el egymástól egy guez<sup>3</sup> nyelven írt illusztrált keresztény kódexet és egy guez nyelvű imákat és képeket tartalmazó amulett-tekerceset. Ilyesmire volt már példa, és továbbra is lesz. Ezzel kölcsönhatásban áll a látogató percepciója: a tárgyak egymás mellett való elrendezéséből önkéntelenül is azok esztétikai és kulturális rokonságára következtet. Úgy tűnik, hogy manapság szinte kötelező jellegű e tárgyak, szobrocskák és maszkok, tekercesek és kódexek heterogén csoportosítása. És nem elég azokat egyméternyre eltávolítani egymástól, hogy különbözőségeiket a látogatók szemébe tűnjenek. Az is fontos, hogy sikerüljön közölnünk valamit e tárgyak jellegzetességeiről.

Az imént elmondottak illusztrálására vizsgáljunk meg három tárgytípust: az etiópiai amulett-tekerceseket, a jósszobrocskákat, valamint a szenufo maszkokat. E tárgyakban közös, hogy mindhárom alkalmas egy olyan scenográfiára, amely képes a hagyományos muzeográfia legnyilvánvalóbb hiányzó elemét megjeleníteni. E hiányzó elem nevezetesen nem más, mint az az élő kapocs, amely a tárgyat az azt éltető testtel összeköti a saját érzékelési horizontja alatt, vagyis ama távoli kultúrában, ahol valaha használták vagy még ma is használják. Meglehet, egyesek azt mondják majd, hogy mindez csupán egyfajta ájtatos kívánság, hiszen az efféle scenográfiák médiuma teljességgel rejtve marad előttünk. Pedig nagyon is jelen van, a régi múzeumi fegyelem fűzőjébe szorítva: a médium nem más, mint maga a látogató teste. Egyébként nem hagytuk-e ki a számításból a múzeumok iránt jelenleg tapasztalható túlzott ámulat egyik legkézenfekvőbb mozgatórugóját akkor, amikor a képernyő állandó kísézője mindennapjainknak, amikor az információt a fotelben ülve szerezzük, a mozdulatlanságra kárhoztatott testünk új tér- és időbeli ismeretekre vágyik? És nem csupán elgémberedett lábaink kinyújtóztatásáról van szó? Sokkal inkább arról, hogy testünk a maga módján fedezhesse fel azt a világot, amelyben a képernyőtől elhomályosuló tekintetünk már nem képes hinni többé. Soha nem vágyott még ennyire a látogató teste a tárgyak tér- és időbeli megtapasztalására, amely korántsem azonos egyfajta tudálékos gyönyörködéssel vagy az audiovizuális úton történő megértéssel. A múzeumaink fogságában található „egzotikus” tárgyak többsége valaha egy másfajta, rituális testek által irányított életet élt. Ez utóbbiak jeladóként vagy előhírnökként, határvonalaként vagy centrumként, tömörítőként vagy tágitóként használták e tárgyakat... a maguk sajátos terében. A látogató teste kész fogadni mindazt az élményt, netán fegyelmet, amely e különös térben és az azt létrehozó rituális testekben rejlik. De hogyan vezessük el őt odáig? Hogyan oltuk be a hagyományos és a rituális tárgyak egyedi térbeliségét abba a minden egyénre jellemző téralkotó képességbe, amelynek köszönhetően testünk térbeliségét folyamatosan szervezzük és módosítjuk? Hogyan támasszuk fel poraiból az eredetileg e tárgyakhoz kapcsolódó testek térélményeit a múzeum falai között? Egyszóval hogyan változtassuk konkrét tette a látogató hajlandóságát a tárgyak testi megismerésére? Jelen írásunkban erre a kérdésre keressük a választ.

3 Az etiópiai liturgikus és gyógyító célú írásokban alkalmazott sémi nyelv. Írásjelei az Etiópiában az i. e. 6. század környékén elterjedt délarab ábécéből alakultak ki.



## Tárgy és rítus

Mint számos hasonló gyógyító célú tárgy, az etiópai amulett-tekercek is roppant bonyolultak. Megannyi értelemmel bírnak. Ismertetőjegyeiket a mágikus hasonlóság elve szabályozza: a fogadó beteg csillagjegye határozza meg azt az állatot, amelynek bőréből a tekercsnek készülnie kell. Szintén meghatározza az állat leölésének időpontját, az állat bundájának színét, a tekercsre kerülő imák és ábrák fajtáját, de még az íráshoz használandó tinta összetevőit is. A tekercs képei megszállottak tekintetének szólnak. Következésképpen néha magát a démoni megszállottságot hivatottak megjeleníteni, ami az etióp festőket időnként az ábrázolásban addig soha nem látott utakra vezette. Igen fontos tényező, hogy a tekercek szoros kapcsolatban állnak a testtel: áldozat útján keletkeznek, melynek lényege a beteg testének egy állat testével történő helyettesítése, illetve a két test hosszas érintkezése különféle manipulációk során. Ezt követően a tekercsot kiszabják az állat bőréből. A hosszúsága megegyezik a beteg testének hosszával, hogy védő hatását a betegen tetőtől talpig kifejthesse. Az áldozati funkciót tekintve a tekercs szimbolikus határvonalat hoz létre – pontosabban: visszaadja azt – a páciens teste számára, amelyet megszálltak a betegségét okozó szellemek; valójában ez a beteg bőrének hasonmása. Az áldozati szertartás pillanatában kiűzött szellemek nem képesek újból áthatolni e mesterséges határvonalon. A tekercs a testet a gonosztól elzáró műveletnek állít emléket, és annak hatását hosszú időre tartósítja.

Egy évszázaddal ezelőtt a figyelem a szövegekre és azok képi megjelenítésére összpontosult. És minthogy az ábrázolás az esetek többségében nonfiguratív volt, a képeket egyszerűen grotesznek titulálták, és azokat, elkorcsosult képződményeknek tartva, egy kalap alá vették az etiópok babonák iránti megrögzött vonzódásával. Időben hozzánk közelebb, mintegy ötven évvel ezelőtt kezdett tért hódítani az a nézet, miszerint a helyi teóriák és rituálék nagy fontossággal bírnak, és igazolják a tárgyak egymás melletti elhelyezésének helyességét. Egy Denise Paulme-féle scenográfia szerint berendezett kiállításon egymás szomszédságában találhattunk volna tekercsot, jövőmondó könyvet, áldozati kést és áldozati állat bőrért. Fénykép ábrázolta volna a beteg fekhelye elé vagy házának egyik pillérére akasztott tekercsot. E kapcsolat világossá tétele egy magyarázó tábla feladata lett volna, hiszen a beszéd a megértés közvetítője.

Napjainkban egy ehhez hasonló diszkurzív bemutatás korántsem elégtené ki a kívánalmainkat. A tekercs és a test viszonya nem csupán szóbeli, hanem tettleges. A rituálé nélkül a tárgy nem lenne az, ami. Ilyen feltételek között, ha a múzeumba helyezendő tárgy újjáélesztése érdekében scenográfiai elemekhez kell folyamodnunk, nem árt mindenekelőtt tisztáznunk, hogy a testnek a tárgya való implikációja és – általánosabb értelemben – a tárgy és a test összekapcsolhatósága csupán elenyésző számú tárgytípust érintő, elszigetelt vagy kellőképpen általános jelenség ahhoz, hogy a scenográfiát a múzeumi problematika középpontjába állítsuk.

## A szimbolikus antropológia vívmányai

Bármilyen nehéz is megbecsülni e jelenség általános jellegének mértékét, a test-tárgy viszonyról árukkodik az antropológiai múzeumokban sorakozó szerzemények nagy része: egymástól teljesen különböző tárgyak – maszkok, fétisek, mágikus tárgyak és amulettek, relikviák, jóslási jeltárgyak, regáliák, beavatási tárgyak, szobrocscák..., a mozgásban lévő testhez kötődő megannyi hétköznapi tárgyról nem is beszélve.

Figyeljünk meg a gyűjteményekben gyakran megtalálható két másik tárgytípust: a jósszobrocscákat, valamint a szenufo maszkokat! Az afrikai művészeti kiállítások eme klasszikus darabjait már a gyarmati időkben felfedezték, nyilvántartásba vették és leírták. Morfológiájuk, sztatikus esztétikájuk és variánsaik napjainkra többé-kevésbé ismertté váltak. Közel harminc éve már nem azok felkutatása és osztályozása képezi a néprajzkutatók legfőbb törekvését, hanem sokkal inkább működési módjuk megértése a gyakran roppant bonyolult rituális eszköztáron belül, amelynek részét alkotják. Az etnográfusok érdeklődési irányának és vizsgálódásának változásában két, sok esetben elhanyagolt tényező játszott fontos szerepet.

Egyfelől a néprajzi megfigyelések technikai segédeszközeiben fejlődés következett be. Amikor a harmincas évek hagyományos jegyzetfüzete, cédulái és fényképezőgépe mellett egyszerre megjelent a magnetofon, a filmfelvevő, majd a könnyű videokamera, új korszak kezdődött: ettől kezdve megnyílt az út ahhoz, hogy a *posteri* vizsgálják meg és elemezzék az adott tárgy verbális, térbeli és mobil működését a rítusban, amely a funkcióját megszabja, és a tárgyhöz kapcsolódó érzelmeffektusokat működteti. Hasonlítsunk össze egy ceruzával lejegyzetelt, magnetofon segítségével megfejtett és egy videofelvétel alapján analizált szenufo jóslási szeánszot – ég és föld! Bármilyen kifinomult legyen is, a ceruza csupán a jóslás sztatikus eszköztárának leírására, illetve a végeredmény hozzátételleges összegzésére képes. A magnószalag elemzése által már megragadhatunk néhány jelzést arról a sajátos kijelentési módról, amely a jóst és szellemének megtestesülését – azaz az elébe helyezett szobrocskát – összekapcsolja: a szoborhoz, azaz a szellemhez intézett utasítások vagy felhívások nyilvánvalóvá teszik, hogy e tárgy – vagy pontosabban lény – a jövődőlőszavak személytelen igazmondásának alátámasztására szolgál. Ezenkívül a páciens tudtára adja, hogy a jövődőlőmondás alanya nem a jós, hogy e jós gesztusain és szavain keresztül a szobor által megjelenített szellem cselekvése és beszéde fejeződik ki. Végül a jóslásról készült videofelvétel elemzése által a maga teljes bonyolultságában megérthető az a tér- és testbeli eszköztár, amelyhez a jósszobrocscska kötődik, és amely nélkül nem lenne több egy élettelen múzeumi tárgynál. Elég egy pillantást vetnünk az itt található illusztrációkra, és máris kaphatunk némi fogalmat erről a tér- és testbeli eszköztárról.<sup>4</sup> A jós elé helyezett két – férfit és nőt ábrázoló – szobrocscska, valamint a jós felsőteste és széttárt lábai a másik oldalon mintegy lezárják és polarizálják a körbehatárolt rituális teret. A szellemiszobrocskáival szemben a középpontban helyet foglaló jós bal kezével a jeltárgyakat, jobb kezével páciense kezét tartja, aki hozzá hasonlóan ült helyzetben látható egy – a múzeumi kiállítóterem atmoszférájával szöges ellentétben álló – kunyhó belsejében: a házacska zárt, sötét és főképpen szűkös. A térnek ez az összezsugorított, behatárolt és testiesült struktúrája a szenufo jóslási szobor működésének elengedhetetlen feltétele. A kunyhón kívül a szobrocscska nem használható. Ami a jós cselekedeteit – a jeltárgyak kivetését, orákulumok olvasását, felsőtestének ritmikus ringását, a szobrocskákra vetett pillantásait és rájuk szegeződő tekintetét, felkiáltásait, az igenek és nemek skandalását, combjaira ütő kezének hangos csattanását – illeti, a videofelvételek analízisének köszönhetően az is napvilágra kerülhet, ami a magnószalag elemzésekor rejtve marad: a szobrocscska által megjelenített láthatatlan örök munkája.<sup>5</sup> E jóstevékenység folyamán egyfajta testienergia-keringés megy végbe, amelynek során a tárgyak – a szobrocscska és a jeltárgyak – szoros összeköttetésben állnak a páciens és a jós fizikailag összekapcsolódó testével. Végeredményben nincs is szenufo „jósszobor” e rituális tér és e testi tevékenység nélkül. A múzeumban kiállított tárgy árva: elveszítette a testi hatása által strukturált saját terét.<sup>6</sup>

A nagy gyűjtemények megalapítása óta bekövetkezett változás másik faktora jobban ismert. A néprajztudomány technikai segédeszközeinek fejlődésével párhuzamosan az antropológia új kutatási területek felé fordult. Mind a szimbolikus antropológia általában, mind – szűkebb értelemben véve – a test, a rítus és az érzelmek antropológiája új megközelítésbe helyezte a tárgyakat. Valamennyi területen előtérbe került a tárgy működési módja, illetve a társadalmi testtel – a királyi testtel, a beavatási testtel, a megszállott testtel, a megbabonázott testtel, a fejevadász testével vagy a sámán testével... – való viszonya. A néprajztudósok már nem elégedtek meg a regáliák, a zúgattyúk, a maszkok, a skalpok, a dobok vagy a sámánszönyegek leírásával, hanem elemezni kezdték a tárgyak használatának, hatásának és működési módjának változatos koncepcióit. Az orvosi antropológiában rájöttek arra, hogy a hagyományos kúrák korántsem jelentenek egyet a mi verbális terápiáinkkal, sőt még csak nem is hasonlíthatnak azokhoz: a kúrák során alkalmazott tárgyaknak a beteg testére gyakorolt hatása teljesen jogosan került az érdeklődésük középpontjába.

4 Lásd szintén FORSTER HOMBERGER 1988. 78. 23. számú szövegrajz.

5 Ezzel kapcsolatban lásd ZEMPLENI 1955. 233–249.

6 Fontos megjegyeznünk, hogy mindez nem csupán a szenufo népcsoportokra vonatkozik. Számos más nyugat-afrikai társadalom ismer az úgynevezett „combsapkódáshoz” hasonló típusú jövődőlési módszereket, illetve ugyanilyen szobrocskákat, lásd például PIET MEYER (1981. 41–52.) leírását és illusztrációit. Ebben az esetben a konzultációra akár a ház teraszán is sor kerülhet, de a rituális teret (a „jóstáblát”) itt is a szobrocskákat és a páciens testével összeköttetésben álló jós teste határolják be.

Egyszóval az antropológusok munkássága már hosszú évtizedek óta egy alapvető kérdést vet fel a muzeológusok számára: milyen technika vagy scenográfia segítségével rekonstruálhatók a rituális tárgyak vagy – általánosabb értelemben – a tradicionális tárgyak tér- és testbeli tulajdonságainak legalább leglényegesebb elemei? Napjainkban meg kell-e őriznie és az egész mai múzeumi térnek azt az általános és egyetemesnek vélt közösségi jelet, amelyet elődeitől örökölt? Vajon nem lehetne-e inkább néhány „beavató fészket” berendezni a tárgyak egymástól olyannyira eltérő rituális tere számára, külön területet szentelve például a relikviának, a maszk interaktív hatásának, a mágikus védelem eszköztárának vagy a jósszobrocskának? És a múzeumlátogató teste csakugyan annyira érinthetetlen volna, hogy nem vonható be az ezen tárgyak által kialakított és szervesen hozzájuk tartozó rituális terek tér- és testbeli átélésébe? Vajon károsodik-e vagy éppenséggel még inkább kiteljesül az ily módon saját testet és környezetet visszanyert tárgyak szépsége?

Bizton állíthatjuk, hogy a filmek vagy az informatikai eszközök nem elegendők a rituális tárgyak ilyesfajta tér- és testbeli megtapasztalásához, hiszen a látogató teste és téralkotási képessége ezeknek nem képezi szerves részét. A japán „kozmosz szoba” mintájára a képernyő vagy a fejhallgató kizárja az illető testét a kísérletben való aktív részvételtől, és csupán a hallás vagy a látás útján próbálja számára a tapasztalatot közvetíteni. Az audiovizuális eszközök gúzsba kötik – „tértesítik” – magát a téralkotó testet is. Viszont az említett eszközök jelentősen javíthatják az antropológiai muzeográfia tudományos és esztétikai minőségét. Egyrészt igen hasznos ellenszerként szolgálhatnak az antropológusok közismert értelmezési túlkapasáira. Jól tudjuk, hogy az antropológia minden formája – legyen szó akár írott vagy vizuális antropológiáról – az értelmezésen alapul. Márpedig egy jóslásról vagy beavatási szertartásról készült jól sikerült film összehasonlíthatatlanul több ismeretet képes átadni, mint bármiféle szöveges leírás. Másrészt a szöveg-kép kombináció jelenleg használatos technikái – a néprajzi fényképezés és a néprajzi elektronikus kiadványszerkesztés – a hagyományos magyarázó feliratok pazar kivitelű helyettesítői lehetnek. Ezen montázsok esetében a szöveg érthetővé teszi a rituálé során végbemenő tér- és testbeli történéseket, következőképpen ezek jelenleg a legjobb sztatikai eszköznek számítanak a tárgy értelmezésének és szépségének bemutatására. E tekintetben egy folyamatosan forgatott filmből kiragadott képek vitathatatlan tudományos és esztétikai jelentőséggel bírnak: segítségükkel a tárgyat a testtel való interakciójának legbensőségesebb pillanataiban lephetjük meg. Végzetül az informatikai és az audiovizuális berendezések értékes segédeszközként szolgálhatnak a scenográfia számára, pontosan azért, mert kihangsúlyozzák a tárgynak a média általi megismerése, illetve a tér- és testbeli megtapasztalása közötti különbségeket. A televízió kereszttül szerzett ismeretek korában nem az lenne a múzeumok egyik legfontosabb hivatása, hogy e lényeges különbséget a látogatók tudomására hozza?

## A mozgó szépség

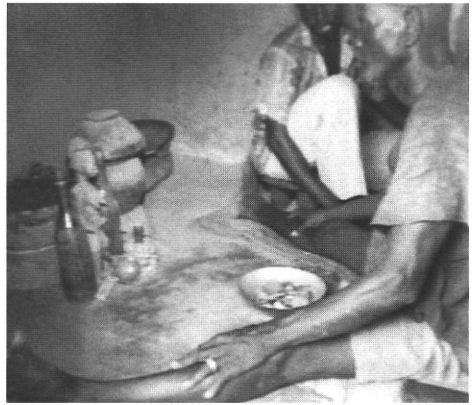
A harmadik példánk tárgyat képező maszk másfajta kérdéseket vet fel. A minket jelenleg érdeklő szempontok szerint nézve e tárgytípus a jósszobrocskával és az etióp oltalmazó tekerccsel átlalában helyezkedik el. Az általa képzett rituális tér nem mondható sem szűkítettnek, sem zártnak, de még csak körülhatároltnak sem. A maszk közege nyitott, tág és állandó mozgásban van a tárgy helyváltoztatásai, kivonulási rítusai és mozdulatai folytán. A szenufo népcsoport tagjai szemében mindenesetre a maszk szépsége lényegében mobil. Ha megfosztjuk állat formájú fejének lassú, horizontális mozgásától, a körbejáró tekintetétől jéggé dermedt közönség reakcióitól, a holttest fölött lejtett felséges táncától vagy a közönség felé tett hirtelen kirohanásaitól..., a múzeumaink tárlóiban őrzött *wao* vagy *wanyugo* maszkok csupán szánalmas bábuk. A helyi felfogás szerint a maszk szépsége semmiképpen nem korlátozható fejének<sup>7</sup> vagy mozdulatlan testének esztétikai értékeire. És boszorkányüző képességének hatékonyságát egyáltalán nem fejt ki mindaddig, amíg a viselője mozgásba nem hozza. Amint láthattuk, az etiópiai amulett-tekerics különálló bőrként, egyfajta

<sup>7</sup> *Wabele* fejek fotóit lásd a FÖRSTER-HOMBERGER 1988. 57. 59.

távolságtartó burokként használatos, amely a testközegtől *külön* áll. A jósszobrocska a jóstestével együtt hozza létre a rituális teret. Ami a maszkot illeti, az *autonóm* test, egy olyan tárgy, amely semmit sem ér, ha nem tölti be testleplező funkcióját. Egy test nélküli tárgyat „maszknak” nevezni értelmetlen dolog. És minthogy a maszk egy testet alkotó tárgy, ennek az autonóm testtárgynak – akárcsak bármely emberi testnek – úgyszintén megvan az a képessége, hogy testének terét szüntelenül megújítsa és változtassa. Ám gyermekeink vagy színészeink jól tudják, hogy a maszk nem az a test, mint ami a viselőjéhez tartozik. Íme egyikünk személyes élménye: „Aznap, amikor alkalmam nyílt egy *poro* maszkot viselni, két meghatározó élményben volt részem. Egyrészt olyan benyomásom támadt, mintha a tér kitérítve volna. Kódolt mozdulataim és gesztusaim – azaz inkább a maszkoméi: hirtelen elindulás az emberek felé, karemelés, sarkon fordulás... – olyan távreakciókat váltottak ki – menekülést, riadt tekinteteket, elfordulást... –, hogy az a szinte részegítő érzésem támadt, mintha a testem határai és az általam bejárt élettér kiterjedtek volna. A testmaszkom proxemikájának semmi köze nem volt a saját testem proxemikájához. Másik benyomásom egy ugyanilyen szokatlan hatalomérzet volt, amelyet a mozdulataim által kiváltott távoli és szélsőséges reakciók látványa és érzése idézett elő bennem. Íme ez az oka, amiért a szenufo maszkok viselői oly gyakran tesznek említést a mozdulataik által kiváltott elváltozás részegítő benyomásáról.”<sup>8</sup>

A fent leírt mozdulatok a maszk szépségének lényeges összetevőjét képezik. Gyakran megfellelünk arról, hogy a maszk plasztikus vonásai gondosan igazodnak *mozgó szépségének* különleges követelményeihez. A szenufo maszkok készítői egyben azok használói is, akik tapasztalataik alapján jól tudják, mi megy végbe a tükör két oldalán. Sok időt töltenek ennek a mozgó szépségnek a tökéletesítésével, ami szükségszerűen elkerüli a maszk-

8 Részlet Zempléni András egy jegyzetfüzetéből (1980. március). A viselt maszk a *vi-na* típusba tartozott, amely testhez simuló és díszes textíliából készül, háromszögletű csuklyarésze a nyak körül záródik, és a kezekben tartott két fenyvegőt virgács tartozik hozzá.



1/a, 1/b, 1/c kép. A szenufo jósszobrocska terét a páciense kezét tartó jós teste és a tárgy határolja be Zempléni András videogramjai

gyűjtők figyelmét. Egyikünk néhány hónappal ezelőtt kamerával a kezében végigkísérte a sinematia *kodali* maszkok kollektív készítésének hosszú folyamatát.<sup>9</sup> E csodálatos rostból készült maszkok formái aprólékosan igazodtak a tér- és testbeli követelményekhez, illetve jövőbeli nyilvános performanszaik gesztuskódjához: az egyik maszkot merev, de mégis lobogó, torzonborz haj díszítette; a másikra hamis oldalsó szemeket készítettek, a távolba és minden irányba látó tekintet illúzióját keltve; az élénkpiros ruha távolról is jól látható ragyogása vagy a fehér fej eltűnt mérete is igen hatásos volt, stb. Ezeket a mozgó látványt és a messziről észlelhető hatáselemeket szolgáló részleteket a munka előrehaladtával gondos próbának vetették alá, és elvégezték a javítást, először a beavatási műhely zárt ajtaja mögött, majd egyfajta főpróbát követően a környékbeliek előtt. Egyszóval ezek a maszkok – amelyek korántsem magányos művészek keze nyomán születnek, hanem a tárgyat a gyakorlatban használók csoportos alkotásai – homlokegyenest különböznek a múzeumi szépség baudelaire-i ideáljától: szeretik a „sorokat megbontó mozgást” – és e célból készültek. Mozgó szépségük megtapasztalása nélkül az esztétikájuk megfoghatatlan marad.

Végezetül a maszk és a jósszobrocscsa még egy lényeges ponton különbözik egymástól. Míg a szobor hozzákapcsolódik a jós testéhez, addig az autonóm testet alkotó maszk elkülönül címzettjei testétől, vagyis a közönségtől, amely testi reakciói által eleveníti meg azt. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a jósszobrocscsa egy aktív tárgy, miközben a maszk interaktívnak tekinthető. A „szemléllőivel” váltott gesztusok, pillantások, jelek nélkül megszűnik létezni. A múzeum látogatói ezzel tisztában vannak. A saját kultúrájukban megtalálható jelmezek – a Mikulás-ruhától a farsangi maskaráig – alkalmi viselőiként vagy szemléllőiként tapasztalatból ismerik a szinte elkerülhetlen „maszkhatást”: a másik testterének csapdájába való esés nyugtalanító különösségét, ami mimetikus visszatükrözésre készíti saját testterüket; a maszkot viselő valódi identitásának felismerését és az ezzel járó röpké illúziót, miszerint a testük a megszokott társadalmi térben áll interakcióban; a hiedelemre oly jellemző „tudom jól, de csak azért”-et, amely mégis arra készíti őket, hogy folytassák saját testtereik másságának társasjátékát...

Mindezzel csak azt kívánjuk kiemelni, hogy az antropológiai múzeum látogatójának teste kétszen áll más népek maszkjainak átélésére. Megfelelő scenográfiák alkalmazásával miért is ne ruházhatnánk fel ezeket újra az otthoni környezetükben kiváltott megragadó maszkhatásaikkal, amelyek más esztétikai mércén mozognak, mint a mi kedves Mikulásaink? Az magától értetődik, hogy mindennemű interaktív scenográfia, amely az afrikai maszkok mozgó szépsége sajátos játékszabályainak figyelmen kívül hagyásával próbálná meg visszaállítani e tér- és testi hatásokat, a giccsesség vádját aligha kerülhetné el. A mozgó szépség a maszkhatás gondosan kiművelt és ápoltság virága, amelynek művészetét az alkotói körében tanulják meg. Legfőbb ideje, hogy elővezessük a névtelenségből a tradicionális művészt – a szobrocscsa vagy a maszk fejének faragóját –, azonban annak is eljött a pillanata, hogy beüljünk az afrikai maszkok mozgó szépségét megálmódó és formába öntő művészek-felhasználók iskoláiba. Az etnikai besorolás nem csupán a művészek nevét és egyéni stílusát kárhoztatja névtelenségre, hanem a hagyományos kollektív alkotóműhelyek tevékenységét is. Az antropológiai muzeológia egyik legégetőbb feladata, hogy a tárgyak sztatikus esztétikájától továbblépjen azok mozgó szépsége felé. E tekintetben a szóban forgó kollektív alkotóműhelyek két okból is érdekesekek. Minthogy ezen alkotások rendszeresen átessenek társadalmi funkciójuk és fogadtatásuk kettős próbáján, a kulturális hitelesség legmegbízhatóbb garanciáját jelentik. És mivel egyenesen a saját társadalmuk művészi tradícióinak közvetítésére jogosult felhasználók keze közül kerülnek ki, a segítségükkel eljuthatunk a – meglehetősen egyenlőtlen intenzitású – esztétikai etnicitáshoz.

---

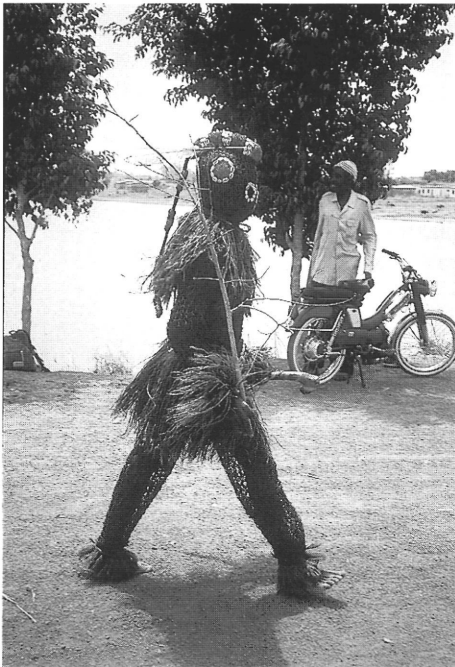
<sup>9</sup> Három, a többi szenufo népcsoport fából vagy fémből készült *kodali* maszkjaitól teljesen eltérő maszkról van szó. Például a *Die Kunst der Senufu* című kiadványban (FÖRSTER–HOMBERGER 1988. 33–44) bemutatott számos *kodali* egyike sem hasonlítható ezekre a fehér, piros és fekete rostokból készült maszkokra, melyek gazdagon díszített fej-részen nem található az emberi arcra utaló ábrázolás.

## A scenográfia forrásai

Más tárgyak tanulmányozása során minden bizonnyal hasonló eredményre jutnánk, mivel a szertartások oly sokféle testtípust manipulálnak – beavatási vagy áldozati



2. kép. A holttest fölött táncot lejtő és a halott hozzátartozóit fürkésző wao maszk. Szenufo nafara, Sinématiali vidéke  
Zempléni András felvétele

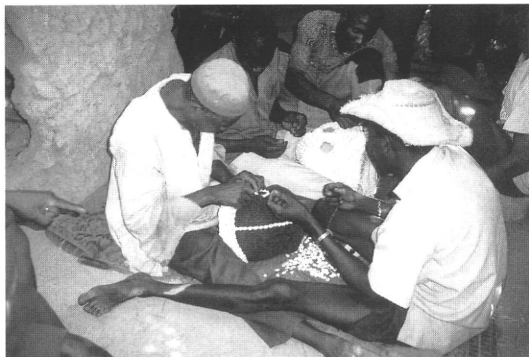


3. kép. Az oldalsó „szem-fülekkel” rendelkező kodali Wobi vagy Luwoni („a fekete”), a bozótosból való visszatérés közben. Nafara szenufo, Sinématiali  
Zempléni András felvétele



4. kép. Kodalik Sinématialiban, a bozótosban rendezett bemutatóról való hazatérés közben  
Zempléni András videogrammja





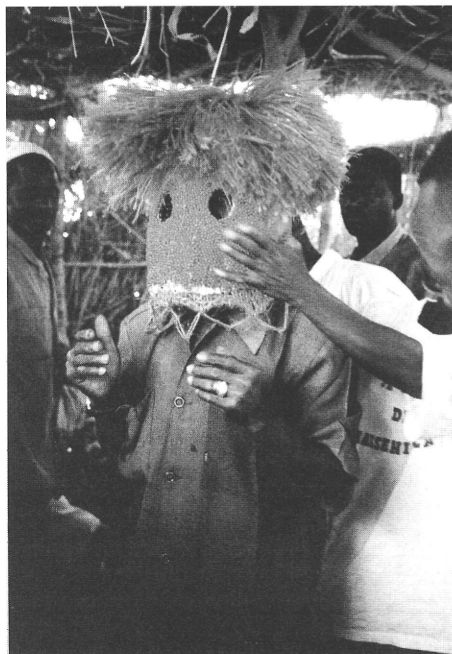
5. kép. A kodali maszkok szeméit formázó, körben elhelyezett kauricsigák közösen történő felvarrása a beavatási kunyhó titkos szegletében. Nafara szenufo, Sinématiali vidéke  
Zempléni András felvétele



6. kép. Kauricsigák felvarrása a Nadyeun („a szép férfi”) vagy a Navi („a fehér férfi”) fejére, amely Sinématiali négy kodali maszkjának a „főnöke”. Az anyagot egy, a leendő viselője fejméretével megegyező nagyságú edényre feszítik ki  
Zempléni András felvétele



7. kép. Egy vadcsérje fekete magvainak felhelyezése a meleg gyantával átitatott szövetanyagból készült Wobi fejére. Az oldalsó „szem-fül” jól megfigyelhető  
Zempléni András felvétele



8. kép. A Gbangbaliu („a vörös”) fej látóterének és tartásának kipróbálása. A „szép férfit” őrző Gbangbaliut Zozoroginak is nevezik („a nyugtalan), amely bozontos és merev hajzatával félelmet kelt  
Zempléni András felvétele



9. kép. A maszk összeállítása és a leendő viselője testéhez igazítása a kipróbálása előtt  
Zempléni András felvétele

ti testeket, az ősök vagy az istenek testét, a rituálé szereplőinek vagy nézőinek testét stb. Ezek a szimbolikus hálózatok a mai antropológusok érdeklődésének középpontjában állnak, és várható, hogy a nagyközönség is egyre inkább érdeklődik majd irántuk.

Volt olyan időszak, voltak olyan helyszínek, amikor és ahol mindennek nem sok jelentőséget tulajdonítottak. A látogatót akkoriban a szeme elé tett tárgyak rendkívüli plasztikájának felfedezése kötötte le. Mostanában azonban más szelek fújnak. Egy bizonyos Romuald Hazoumé dagon maszkot csinál egy benzinkannából. Ez kizárólag azért lehetséges, mert mindenki tudja, hogyan néz ki egy dagon maszk. A stílusok ismertetőjegyei elterjedtek, és nyilvántartásba vették őket. A műanyag kanna látványa által okozott meglepetés is képes újjáéleszteni az érdeklődést.

Most az a feladatunk, hogy életre keltsük a múzeumba helyezett tárgyat. Mint már utaltunk rá, létezik egy olyan test, amelyhez a tárgyat hozzákapcsolhatnánk, nevezetesen a látogató teste. Sőt, a kapcsolat már létre is jött: a látogató diszkrét léptekkel közeledik a tárgyhoz, megdönti a felsőtestét, körüljárja az alkotást, elbúvólt tekintettel oda-vissza járkál a tárgy és a felirat között. E kapcsolatfelvétel eszközei egyfelől a látogató testére tér- és időbeli befolyást gyakorló építészeti és a scenográfia, másfelől – felfelé haladva – a nevelés, különösképpen a jó nevelés. De vajon elegendő-e mindez?

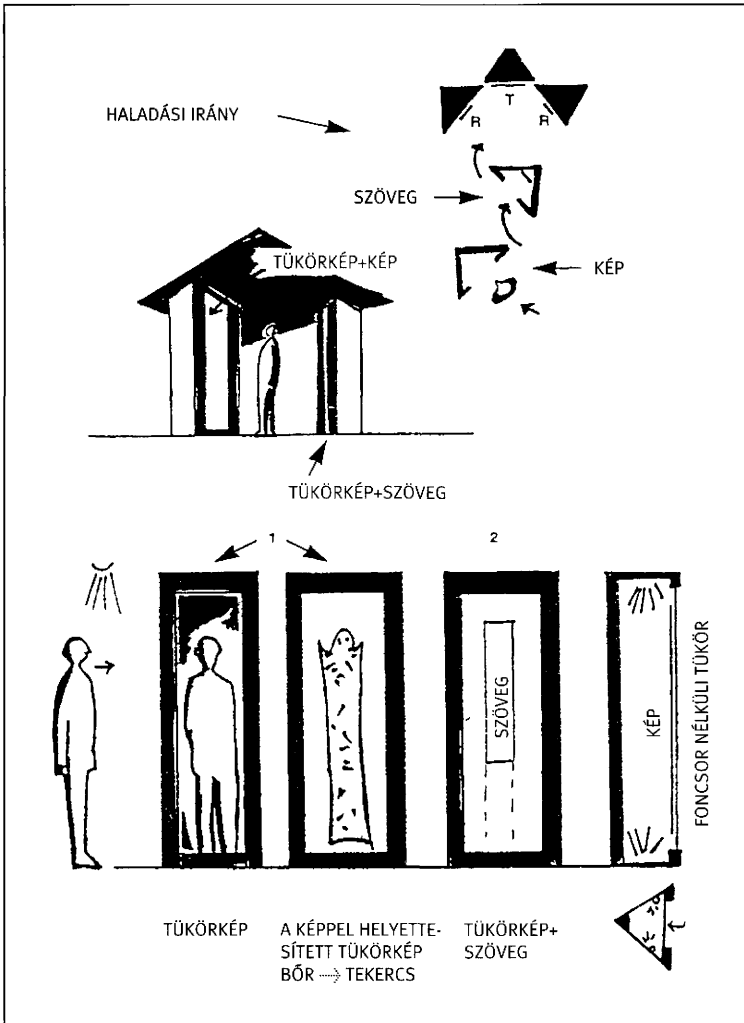
Nem létezik egyetlen olyan terület sem, ahol a scenográfia annyit változott volna az elmúlt két évszázad során, mint éppen az egzotikus tárgyak területe. Hosszú ideig előszeretettel állították ki ezeket úgy, mintha valamilyen tróféáról, hadizsákmányról lenne szó, a fegyvereket a középpontba helyezve. Majd típusok szerint osztályozták őket. Ennek a muzeográfiának az egyik példája érintetlenül fennmaradt: az oxfordi Pitt-Rivers Museum a 20. század fordulóján élte legdicsőbb korszakát. Ebben a múzeumban találunk olyan vitrint, amely a négy égtáj felől érkezett számtalan karkötőt rejt, egy másik tárlóban dobokat, a harmadikban emberalakokat őriznek, és így tovább. Ha a lehetőségek megengedték, a tárgyakat igyekeztek sorozatokban elrendezni, ezáltal érzékeltetve a fejlődési folyamatot. Így például egy tábla segítségével bemutatják, hogy bizonyos vonós hangszerek formája az új továbbfejlődése következtében alakult ki. Az ideális fejlődési sorozat hiányzó láncszemeinek pótlására a muzeológusok nem haboztak a kiállítási tárgyaikat a világ legtávolabbi sarkaiból összegyűjteni, a legrégebbnek tartott szerzeményeket „letűnt korok túlélőjének” minősítve.

A 19. század közepétől kezdődően a diorámák kínálkoztak az egzotikus tárgyak legmegfelelőbb bemutatási formájának: tájat ábrázoló festett háttér előtt, gyakran kicsinyített méretű viaszembere tárgyakat tartanak a kezükben. A világkiállítások, amelyek gyakran azt a luxust is megengedhették maguknak, hogy hús-vér modelleket alkalmazzanak, hathatósan járultak hozzá ennek a típusú scenográfianak az elterjedéséhez, amely napjainkra már elárasztotta a természettudományi kiállításokat. A New York-i American Museum of Natural History diorámái, amelyeken a rekonstruált emberi alakok kitömött állatokkal benépesített természetű környezetben láthatók, még mindig nagy tömegeket vonzanak. Amikor a tárgyak művészi rokonságára roppant fogékony Boas hozzáfogott az alkotások kulturális területek szerinti csoportosításához, biztos, ami biztos, mindenesetre megőrzött néhány diorámát a vasárnapi családi múzeumlátogatások kedvéért. Picasso előszeretettel mesélte, hogy a Trocadéro múzeum diorámái láttán megértette: a műalkotásoknak hatásosaknak kell lenniük ahhoz, hogy létezhesenek. A palotából kilépve megfestette első „ördögűző” művét – egy barcelonai bordélyjelenetet, melynek köszönhetően elmondása szerint<sup>10</sup> kiűzte magából a nemi betegségek iránti félelmet. Az afrikai formákat is felvontató, utóbb átdolgozott kompozícióból lett később *Az avignoni kisasszonyok*. Realizmusuknak köszönhetően a diorámák tényleg lenyűgöző jeleneteket képesek a szemlélő elé tárni, viszont azok szimbolikájáról semmit sem árulnak el számára. Így a látogató kénytelen a magyarázó táblák homályos és szűkszavú szövegeire hagyatkozni: „varázslási jelenet”, „boszorkányok” stb.

Ami az esztétizáló kiállításokat illeti, azok már a 20. század második évtizedétől kezdve feltűntek a német és amerikai galériákban, majd a második világháborút követő években általánossá váltak az amerikai múzeumokban. Plasztika helyett helyesebb plaszticitásról be-

---

10 Nem árt megjegyezni, hogy ez az emlék a lehető legjobb apropó volt annak bizonyítására, hogy a festő nem elégedett meg afrikai formák pusztá másolásával.



12. KÉP. Etiópai festett terek-  
cek scenográfiájának vázla-  
ta (J. Mercier)

szélnünk. A gyűjtemények rendkívüli sokfélesége, valamint a tárgyak és az azokra vonatkozó szöveg között meglévő távolság sokáig lehetőséget nyújtott a muzeológusok-szenográfusok számára, hogy a saját kedvük szerint rendezzék el azokat, ami a modern művészeti galériák esetében nem volt lehetséges. Amikor a Luxembourg Múzeum egyszercsak kiment a divatból, az épület, a gyűjteményei, de még az újítás téje is mindenestül a feledés homályába borult.

A New York-i African Center munkatársa, Susan Vogel érdekes scenográfiai kísérleteket hajtott végre. Arra vállalkozott, hogy giriamá temetési oszlopokat három különböző scenográfia szerint mutasson be, nevezetesen dioráma, néprajzi, illetve esztétikai scenográfia segítségével. Ez 1988-ban történt. Mielőtt búcsút mondott volna az időközben „museum”-má előléptetett „Center”-nek, 1995-ben új köntösbe öltöztette néhány korábban alkalmazott scenográfiáját, és vadonatúj ötletekkel is előrukkolt, melyek némelyike finoman szólva utópisztikusnak hatott: például azt javasolta, hogy a látogatókat helyezték a vitrinekbe, és a tárgyak töltsék be a szemlélődő szerepét. Franciaországban semmi hasonló nem történt. Elvégre ott sokkal komolyabb emberek élnek. A Musée de l’Homme prehisztórikus részében ott találjuk a tautaveli ember diorámáit, il-

letve az Amerika-teremben megtekinthetjük a *Nap-templom* képregényt... Másol irányszavakat választanak. Ritkán tesszük fel magunknak a kérdést, mi is a scenográfia. Talán azért, mert már mindent tudunk?

A scenográfia rendelkezik egy olyan potenciállal, amely képes befogadni a szimbolikus antropológia felfedezéseit. Ám ezt a potenciált meglehetősen félreismerik. Jelenleg ugyanaz a helyzet a múzeumi rituálé státusával, mint az Edgar Poe novellájában szereplő ellopott levéllel. Annak egyes szempontjai annyira ismerősnek tűnnek, hallgatólagosan annyira elfogadottak, hogy már nem is érzékeljük a sajátosságukból következő változékonyságukat.

Az egyik számunkra fontosnak tűnő szempont a látogató tér-idejének strukturálása. Ez elsődleges dolog azok számára, akik a múzeumi térben mozognak, mielőtt a tárgyak szimbolikájának közegebe hatolnának. A látogató először ezt a teret érzékeli. Ebben a térben észleli a tárgyakat. Ha történetesen megpróbálnánk a tárgy szimbólumrendszerét a látogatóéval összekapcsolni – hiszen ő maga is szimbólumok sorából épül fel –, akkor először ezt a mezőt kellene tekintetbe vennünk. Egyikünk személyes tapasztalára visszatérve explicitte tehetjük a rejtett gondolatokat, bebizonyíthatjuk, hogy egy semleges múzeumi tér attól, hogy univerzális, még nem kevésbé sajátosságos.

Amikor egyikünknek etiópiai amulett-tekerceket bemutató kiállítást kellett terveznie, elhatározta, hogy részletes leírást készít a potenciális scenográfusok számára a tekercs használatjának a tárgyhoz fűződő viszonyáról. Ezután megkérte őket, hogy vázolják fel elképzeléseiket: milyen scenográfiai megoldásokkal tudnák kifejezni ezt a viszonyt, illetve miként valósítanák meg a sorozatok globális térben való elhelyezését.<sup>11</sup> Ez a tárgy és a látogató közötti kommunikáció megteremtésére irányuló kérdés igen figyelemreméltó válaszokat eredményezett a tekintetben, hogy a scenográfusok nagyon általános modelleket vetettek be vagy hoztak létre. Egy lyoni alkotóműhely a templomok liturgikus terét vette modellül: a kórust, az ambulatóriumot, a kápolnát, az oltárt, a világitást, a kórusi pulpitust, a litániákat. Egy párizsi műterem modelljét leginkább egy egyiptomi-szabadkőműves mitológiára épülő templomhoz hasonlíthatnánk, meglehetősen *design* kivitelben. Két másik alkotóműhely modelljét a díszítőművészet kategóriájába kellene sorolnunk: a tárgyakat a lehető legharmonikusabban próbálták elhelyezni a vitrinekben, amelyek között szintén harmonikusan osztották fel a témákat. Ez utóbbi séma jól tükrözi az időszaki és állandó kiállításokon messzemenően uralkodó felfogást. Ez kétségkívül nagyon távoli múltra tekint vissza, de felismerhető benne a múzeumok távoli rokonának ősi formája – a szalon, amelynek berendezési tárgyai egy választékos társadalom kifinomultságát tükrözték vissza.<sup>12</sup>

Mindazonáltal érkezett két eredeti javaslat is: az egyik egy galériai festőtől, a másik egy színházi díszlettervezőtől. Az előbbi olyan útvonalat javasolt, ahol a látogató egy teremben oszloptól oszlopig halad – a tekerceket ezekre az oszlopokra erősítették fel. A másik elképzelés széles oszlopok labirintusszerű elhelyezésére vonatkozott oly módon, hogy a pillérek egymáshoz való pozíciója következtében a látogató soha ne láthasson két tekerceket egy időben, illetve a tekerceket vagy csak a két oszlop közötti hézagon keresztül, vagy közvetlen közelről, szinte hallucinációs állapotban vehesse szemügyre. Csöppet sem meglepő, hogy e két eredeti javaslat szülőatyja éppen egy képzőművész és egy díszlettervező – vagyis olyan személyek, akik számára e feladat az újdonság erejével hatott. A profi belsőépítészek ugyanis e játék során közel azonos, általánosnak tekinthető modelleket mutattak fel. Csupán a vonalvezetésük különböztette meg őket egymástól... Egyébiránt a vállalatokká duzzadt alkotóműhelyek már kész kiállításbelsőket kínálnak ügyfeleiknek.

Az nyilvánvaló, hogy egyes műalkotások – még az afrikaiak is – jól illenek a szalonok közegebe. Így például a nagyúri pompa kellékei, még akkor is, ha egyesek hangoztatni próbálják, hogy a regáliák szimbolikájának bizonyos aspektusai nem a nagyközönségnek szólnak. Ám a határainak sérteklésében csorbát szenvedett egyedi test számára készült tekercs, a jós testével rituális teret alkotó jövendőlésszobrocska vagy a maszk, melynek szépsége csak mozgás közben teljeseedik ki, természetellenesen hat egy szalonban vagy egy templomban. És ugyanígy, egy nép-

11 MERCIER 1997. 109-114.

12 E tárgyban lásd fentebb említett sorainkat a kiállítások megnyitójával kapcsolatban, amely némely múzeum igazgatósága szemében az egyedüli fontos eseménynek számít.

rajzi jellegű bemutatás tökéletesen megfelel a szavakkal és társadalmi kapcsolatokkal átítatott tárgyaknak. De minthogy az a valóság bemutatása helyett a diszkurzív módszer helyezi előtérbe, féltő, hogy a múzeumot enciklopédiává változtatja, vagy – ha a tárgyak ellenállást tanúsítanak – akár tudálékos locsogás színhelyévé.

Az előzőekben bemutatott példák jól mutatják, hogy a scenográfia nem csupán vonalvezetés kérdése. Nem csupán a dolgok kozmetikázása. A tárgy jelentését építi fel. És ehhez előzőleg a tárgy mélyreható antropológiai elemzése szükséges. Rendszerint a muzeográfia jelentésének egy része rejtve marad, mert e jelentés valójában nem más, mint a muzeográfusok tevékenységének teret szabó horizont: egy kijelölt térben a tárgyak elrendezését kell megvitatni... Ami a látogatót illeti, az ő feladata, hogy mozgósítsa... a lelke legjavát, vagyis a kommunikációs és tudásvágyát, a szép, az örökkévaló és az igazi iránti vonzódását, a fogékonyságát stb. A szimbolika többi részét – amely azzá teszi őt, ami, és amely az identitásának leglényegesebb alkotóeleme – homály fedi. Legalábbis a nyugati alkotások esetében az alakok, a színek, a rajztechnika, az alapanyag eredményesen és hatásosan játszanak egy adott szimbolikus regiszteren, ingerelnek, sőt akár a végletekig fokoznak egy adott ösztönt. De amikor a kódok ismeretlenek, netán az általunk megszokottakkal ellentétesek, amikor a tárgyak funkciója és működési módja a mi égtájainkon szinte megfoghatatlannak tűnik, az empátikus kommunikáció lehetőségei meglehetősen behatároltak. A kommunikációban nyilvánvalóan nagy elégtelenség mutatkozik. Vajon nem a – lényegileg nem diszkurzív – scenográfia feladata volna, hogy a látogatóban mozgósítson egy adott szimbolikus regisztert, amely kész megnyitni a tárgy saját szimbólumvilága felé? Valamely tárgy áldozati státusát soha nem lesz képes megfelelően érzékeltetni egy dioráma által megjelenített kivégzés vagy egy kés hologramja. E jelenetek nem jelenthetnek többet a szemlélő számára egy külvárosi fürdőkádban elkövetett vérengzésnél vagy egy ötvösmester ékszerénél. Itt az ízlés mit sem számít, akár jó, akár rossz legyen is az. A látogató lelkének legmélyére, a leglényegibb szimbolikus mechanizmusaihoz kell hatolnunk úgy, mintha a tükörkép működési módját kutatnánk, hogy megkeressük az áldozati szertartás helyettesítő folyamatának lényegét visszaadni képes eszközöket – hiszen az áldozati szertartás nem csupán egy állat leölését jelenti, de még csak nem is az a célja, hogy egy élőlényt egy másikkal helyettesítsen; a tétje egy élet, egyes szám első személyben, vagyis a beteg élete... azaz a látogatóé. Ez az általunk a „megértés útjának” nevezett folyamat egyenlő távolságra tör ösvényt magának a rémdrámaszínház és a *high tech* között, amelyek egyedüli célja, hogy a kommunikáció hiányát a valóság kettéosztásával homályosítsák el.

A maszk mozgó szépsége és testi hatása, e tárgy egyszersmind kényszerítő és mámorító viselése, kitágult és interaktív esztétikai tere ugyanúgy visszhangot találhat a látogató lényében. E lehetőség kiaknázása az antropológiának – a látogató antropológiájának és a múzeum antropológiájának – van alárendelve. Ha az antropológiai múzeumnak létezik bármiféle sajátossága, akkor az a tárgy és a látogató antropológiájának egymásba illesztése, a szemlélő és az alkotás közötti kommunikáció tér-idejének együttgondolása. Ez az a pont, ahol ez a múzeum strukturális szempontból különbözhet a Louvre-tól, amely maga is foglalkozik egzotikus kultúrák bemutatásával: a kommunikáció antropológiailag alaposan átgondolt konstrukciója révén. Ez alkalmasint egybevághat az esztétizáló vagy a néprajzi jellegű bemutatással, mert ezeket úgy tekinti, mintha azok saját magának a momentumai, egy tágabb mezőben helyet foglaló sajátosságok lennének. Ez a szintetizáló jellegű kapcsolat időnként az ellentétek formáját is felöltheti, úgy állítva szembe ezáltal az antropológiai konstrukciót a „fehér” prezentációval, mint az intenzívet az extenzívvel, a beavatásit a profánnal, a rendkívülit a köznapival, következőképpen úgy, mint a mulandót a tartóssal, az ideiglenest az állandóval vagy akár a tolakodót a diszkréttel. Időnként kétségkívül szükség van arra is, hogy a látogatónak a tárgyhoz való viszonyát a berendezések segítségével fokozzuk, melyek hatékonyságát növeli azok kísérleti vagy meglepetést keltő jellege; viszont eljárhatunk úgy is, hogy a minimálisra törekedve néhány újszerű változtatást idézünk elő, amelyek elegendőek ahhoz, hogy új perspektívákat nyissanak a tárgyakra, és ráirányítsák a látogató tekintetét a hétköznapi scenográfia által közvetített olyan jelentések sajátosságára, mint a „bálvány”, a „dekoráció” vagy a „remekmű”.

A háromdimenziós képek informatizált korában fel kell készülnünk a diorámák erőteljes visszatérésére: megnézhetjük a japán kozmikus szobát vagy – szerényebb formában – az útiter-

vet Róma makettjén. Négy kamera is elegendő egy emberi lény háromdimenziós megjelenítéséhez. Az épületekről és településekről készülő virtuális diorámákat minden kétséget kizáróan a szertartások és rituálék diorámái követik majd. Kedvünkre röpködhetünk majd az áldozatot bemutatók között, ugrálhatunk a testtől a jós szobrocskájáig, ringathatjuk magunkat az éppen táncot lejtő maszk fején. Vajon ez lenne az antropológia visszatérése a természettudományi múzeumok falai közé? A kör bezárult? A szimbolikus újra ki lesz törölve? A scenográfia – amely talán a multimédiának csupán egy módosult változata -, mint láthatjuk, egy roppant fontos kommunikációs probléma középpontjában áll, és még jó ideig ott is marad.

Fordította: Neofitu Éva

## Irodalom

FÖRSTER, T. – HOMBERGER, L.

1988 Die Kunst der Senufo. Zürich, Museum Rietberg.

MERCIER, Cf. Jaques

1997 Art that Heals, Image as Medicine in Ethiopia. New York, Museum for African Art.

MEYER, Piet

1981 Kunst und Religion der Lobi. Zürich, Museum Rietberg.

ZEMPLÉNI, András

1955 How To Say things with Assertive Acts? About some Pragmatic Properties of Senoufo Divination. In BIBEAU, G. – CORIN, E. (eds.): Beyond Textuality. Berlin–New York, Mouton and de Gruyter.





# A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban<sup>1</sup>

## Múzeumok és műfajok

Már igen sokat írtak a fényképészetről és antropológiáról, a művészeti és a néprajzi muzeológiáról, illetve létrehozásuk politikájáról és poétikájáról a posztkoloniális és kisebbségi kultúráknak a nyugat-európai múzeumokban történő bemutatásával kapcsolatban. Ugyanakkor kevesen tárgyalták ezeknek a különféle eljárásoknak az egymáshoz fűződő viszonyát vagy konkrétan a fényképészet szerepét a jelenlegi múzeumi gyakorlatban, a szépművészet szabályain vagy a 'reprezentáció' tágabb értelmezésein túlmenően. Ez a feladat különösen azóta vált sürgetővé, amióta a gyarmatosítás alól felszabadult népek és közösségek egy szélesebb kulturális párbeszéd keretein belül próbálják önazonosságukat értelmezni és újraértelmezni. Ebben a tanulmányban azt vizsgálom meg, hogyan működhetnek a fényképészet szerepére vonatkozó újabb elképzelések – különösen a néprajzi múzeumokban – értelmezési stratégiákként vagy a fordítás eszközeiként a múzeum nyilvános terén belül. A fénykép áttetszősége és analogikus hangsúlyai által mintegy észrevétlenül járult hozzá az uralkodó eszmecseréhez, és ezáltal a reflexív kritikáknak és az alternatív eljárásoknak egyaránt odaillő összetevőjévé vált. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy ha manapság bármilyen megnyilatkozás az antropológiai írásokban és a múzeumi kiállításokon belül problematikus, akkor a fényképezés mint realista oktatóeszköz tekintélye *par excellence* megkérdőjelezendő. A fényképekre jellemző kétértelműség nemcsak az antropológia, hanem a múzeumi gyakorlat bizonytalan identitásával áll összefüggésben. Következésképpen esetleg fontolóra lehetne venni olyan alternatív stratégiákat, amelyek a fényképezés elmélete, a vizuális antropológia és a múzeumi eszmecsere, illetve gyakorlat kapcsolatain alapulnak,<sup>2</sup> és kutatásokat lehetne arra vonatkozólag végezni, hogyan is működhet a fényképészet mint kritikus hang a néprajzi múzeum terében, miközben elmossa és átlépi azokat a hagyományos korlátokat, melyek között a fényképek aktív szerepüket játsszák.

Az *oral history* fogalmai alapvetően fontossá válnak itt. Elképzeléseimet a műfajokra, az elvárásokra és az előadásmódra vonatkozóan szeretném körvonalazni, mert a múzeumi környezetben a fényképek oktató jellegű áttetszőségétől való eltávolodás magában foglalja a múzeumi kiállításon belül a kultúra vizuális átültetésére vonatkozó különböző elvárások összehangolását. A fényképeket a néprajzi téren belül a „performativitás”, vagyis az intézményeken belüli diskurzusban a formaváltást előidéző szerepük tekintetében is tárgyalni fogom. Míg a műfaj kifejezést a fényképészetben gyakran formalista kategóriaként és megközelítési módként alkalmazzák, addig itt célszerűbben úgy fogalmazódik meg, mint a különböző állítások megfelelő formáinak kifejezésére szóló társadalmi szerződés. Ezek bizonyos formájú elvárásokat vonnak maguk után. „A nézés minden aktusában jelen van a jelentésre vonatkozó elvárás is... Minden magyarázatot megelőzően egy elvárás alakul ki, hogy maguk a

1 Megjelent *Rethinking Photography in the Ethnographic Museum* címmel a szerző önálló kötetében 2001-ben: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford–New York, Berg, 183–209. A cikk fényképeit technikai okokból nem közöljük; megjelent a kiadó engedélyével. © Berg.

2 Itt a múzeumi térben, a társadalmilag összefüggő tárgyak kulturális átültetésén belül a tárgyak szomszédságában működő fényképek állnak érdeklődésem központjában, és nem a galériák terében lévő képek, amelyeknek más esztétizáló rendszerük és megjelenítési nyelvezetük van.

jelenségek mit is szándékoznak feltárni.” (BERGER–MOHR 1989. 117.) Az *oral history* fogalmaival kifejezve „az átadás társadalmi kontextusa... lehet a meghatározó, és nem a tartalom” (TONKIN 1992. 8–9). A műfaj itt különböző „cselekménytípusokat” hoz létre, amelyek maguk is értelmezések. Néhány író a műfajokat úgy jellemezte, mint találkozhelyeket, mint közvetítőket, amelyek segíthetnek például a költészet, a történelem, a néprajz és a múzeumi diskurzus közötti kapcsolatok megvizsgálásában (TODOROV 1990. 20; BAXTER–FARNON 1991. 3–4). Mi történik a tényekkel és a „narratívákkal”, ha a kiállítási térben különböző műfajok segítségével értelmezik őket? Míg a fényképek esetében összpontosíthatunk a műfajokra, ezek nem léteznek önállóan, hanem más műfajokhoz kapcsolódnak. A múzeumoknak maguknak is megvannak a saját műfajaik. A néprajzi múzeumok (és valójában a társadalom- és kultúrtörténeti múzeumok) funkcionálisan realista megjelenítésmódokat alkalmaztak mint „ablakot a világra”, anélkül hogy akár a fényképezés tennivalóit, akár azt a módot, ahogyan a fényképezést a múzeumokon belül intézményes gyakorlatként működik, vagy akár magának a fényképezésnek a természetét megvitatnák (PORTER 1989; BORNE 1998). A fényképek természetüknél fogva azonban több ponton is a múzeumi diskurzustól való elszakadással fenyegetnek. Ennek a médiumnak a fragmentáló és hangsúlyozó természete, az idő- és térbeli kétértelműségei, szemiotikai meghatározhatatlansága és majdnem végtelen újrakódolhatósága abban a pillanatban ingatagá teszi a képeket, amikor a tárgyak uralkodó elvárásainak megfelelően szükség van a jelentésükre.

A fényképezési bemutatókra vonatkozó elvárások a néprajzi múzeumokban és a kiállításokon már régóta a kurátorok és a látogatók között meglévő hallgatólagos együttműködésen alapulnak, amely szerint fenn kell tartani egy bizonyos elvárást, amelyet az áttetsző realizmus táplál, és amelyet kritikátlanul alkalmaznak illusztráció és magyarázat céljára, megerősítve a kulturális látványalkotás *status quo*-ját, ahelyett hogy kihívást intéznének hozzá. A referencia bizonyosságát és a médium áttetszőségét tanúsítja az a mód, ahogyan a fényképek címében jelen van a klasszikus ráutaló stílus – *Batak ház* – a *„Batak ház fényképe”* stb. megjelenítés helyett. Noha igen kevés olyan kurátor és persze látogató van, akinek ilyen naiv véleménye lenne a fényképezésről – végül is mindennap azt olvassák ki a reklámokból, amire azok valók – mindazonáltal a múzeumi térben a fényképeknek a tárgyközpontú elbeszélésekkel kapcsolatos „láthatatlan szerepe” hajlamos előnyben részesíteni bizonyos fényképezési stílusokat vagy műfajokat, amelyek a kiállításkészítés szempontjából problémamentesnek bizonyulnak. Ez az álláspont sok kurátor sajátja, és bizonyára múzeumlátogatóknak is, annak ellenére, hogy a megjelenítés politikai és erkölcsi vonatkozásai, amelyek az utóbbi néhány évtizedben a néprajzi múzeumokkal kapcsolatos vitákat uralták, ezt az álláspontot tarthatatlanná tették.

Az antropológiát elárastó dekonstruktivista és posztstrukturálista kritika és megjelenítés politikájával kapcsolatos viták ellenére (lásd például VERGO 1989; BENNETT 1995; COOMBS 1994; SIMPSON 1996; BAL 1996; CLIFFORD 1997) a muzeológusok az elmélet és a gyakorlat között egyenlítyoznak – egyrészt annak a nyomásnak engedve, hogy a kiállítás csupán „informatív” legyen és ne „formatív” (SHELTON 1990. 89), másrészt pedig a fényképezés természete és a kulturális funkciójához kötődő feltételezések miatt. Mindazonáltal, ahogy azt AMES (1992. 139) kifejtette, a múzeumban dolgozó antropológusok megfelelő helyzetben vannak ahhoz, hogy aktív szerepet játsszanak az antropológiai rekonstrukcióban az episztemológia és a megjelenítés kérdéseinek azonnali és gyakorlati megoldásaival, amelyek az antropológia tudományának egyéb területein is nagy visszhangot kaptak, illetve ahhoz, hogy az antropológiai gondolkodást összefüggőbb narratívák megírására használják (BOUQUET 2000). Ezt az álláspontot a konzultáció, a felelősség, a többértelműség, a hozzáférhetőség stb. politikáját illetően a múzeumokban többnyire elfogadják, és a reflexivitás kifinomult formái a kiállítások legkülönbözőbb szintjein érvényre jutnak. Ezen a területen a fényképek jelentéshordozó tulajdonságait a múzeumi környezetben teljes mértékben elismerik (LIDCHI 1997b). Sok szempontból mégis úgy tűnik, hogy a fényképezést a „pozitív” és „negatív” képkalkotás vitáit leszámítva túlnyomórészt változatlan maradt, annak ellenére hogy a vizuális antropológia a reprezentációról szóló vitákban központi szerepet kap. Továbbá míg a fényképezést fogalmain belül a szimbolikus használat hangsúlyossá vált, igen kevés történet ennek felváltására vagy a fényképek használata egyéb módjainak feltárására. Még akkor is, ha a sztereotípiákat megkérdőjelezzik, a fényképek alkalmazása egy didaktikai konszenzus keretein be-

lül történik. Mindenesetre én inkább azt javasolnám, hogy a fényképek „pozitívként” vagy „negatívként” történő besorolásának kísérlete helyett inkább hatékonyságukkal kellene foglalkozni (BHABHA 1994. 67) annak a kísérletnek a keretében, hogy láthatóvá tehessük a múzeumi gyakorlat episztemológiai alapjain belül meghonosodott fényképészeti feltételezéseket.

LIDCHI (1997a. 15) jogosan érvelt amellett, hogy a muzeológusok teljesen tisztában vannak azokkal a korlátokkal és értelmezési kerettel, amelyeket az egyes intézmények kényszerítenek rájuk, és arra törekszenek, hogy minél kreatívabban vegyenek részt ebben a munkában. Mindazonáltal a fényképek oktató jellegű funkciói, bármilyen szintről legyen is szó, szerves részét alkotják a jelentés politikai gazdaságtani kialakításának. Ezek közvetlenül határozzák meg a kialakítandó és fenntartandó jelentést (GREENBERG 1996. 2; PORTER 1989), miközben elmagyarázzák és bemutatják a látogatóknak, akik elvárják az objektív információ befogadásához szükséges kognitív távolság megeremtését (RIEGL 1996. 87). Ezenkívül a fényképek „kontextuális” használata szintén egy intézményes szándéknyilatkozat része. Jelenlétük nem annyira a tárgyakról szóló formális, esztétikai üzenetet hordoz, mint inkább egy „kulturális” üzenet közlését jelzik ott, ahol a fényképek „kontextualizálása” nem vagy csak minimális szinten működik (CLIFFORD 1997. 159).<sup>3</sup> A néprajzi múzeumban, amelynek részei a gyarmatosítás utáni korszak utódintézményei, a világkultúra és a világművészet galériáiban a fénykép mint kulturális közlés kiemelkedő fontossággal bír. A fényképeket oktató jelleggel használják, azért hogy megmutassák, hogyan „működik”, „használatos”, „készül” ez vagy az a dolog. Az elvárások szerint biztosítják a kontextust a tárgyakhoz, valamint elmagyarázzák, hitelessé teszik és adott esetben helyettesítik azokat. Más esetekben pedig szervezőmechanizmusokként használják őket, hogy egy nép vagy egy helyszín bemutatásakor a társadalmi valóság megalkotása által, a környezet és az adott hely „látványának” szemléltetésével létrehozassák a teljes környezetet – mint például azokat a hatalmas tájofotókat, amelyek a British Museumban 1998-ban a *Maori* kiállítás több „funkcionális” részlege mögött voltak elhelyezve.<sup>4</sup> Így a fényképek kiterjesztik a tárgy[ak]at, helyrehozva „a leválás költészetét”, azt a folyamatot, amely megalkotja a gyűjtött múzeumi tárgyakat (KIRSHENBLATT–GIMBLETT 1991. 338). Paradox módon ezzel párhuzamosan megismétlik és meghonosítják a leválást a fényképészet töredékes természeté révén.

A tárgyakat illetően Kirshenblatt-Gimblett *in situ* és *in context* kiállítási stratégiákat különböztetett meg. Az *in situ* a metonímiát és a mimézist foglalja magában, egy kérlelhetetlenül realista vagy pozitivistá eszmecserén belül teremtve új környezetet a tárgyak számára. A kiállításokon a fényképfalak, mint például a *Maori* kiállításon látható darabok is pontosan így működnek, a hátrahagyott dolgok nagyobb mértékű bevonása által kitérítve a tárgyak határait. Ezek a stratégiák természetesen nem semlegesek; azzal érvelnék, hogy a fényképek funkciójára vonatkozó elvárások egy ilyen bemutatáson belül természetessé teszik vagy semlegesítik az *in situ* megközelítések megalkotását, és didaktikai stratégiáik szerves részét képezik. Másrészt viszont az *in context* típusú kiállítási stratégia sokkal inkább értelmező jellegű. A múzeumi környezetben az *in context* megközelítési módoknak „igen nagy kognitív hatalmuk van a tárgyak felett”, és a tudás megszerkesztettségét sugalmazzák (KIRSCHENBLATT–GIMBLETT 1991. 389–391).<sup>5</sup> A fényképek kiállításon belüli generikus funkcióinak átetszősége azonban bizonytalanná teszi az *in situ* és az *in context* stratégiák közötti különbségtételt. Ez derül ki Cliffordnak a Museum of Mankind 1993-as *Paradise* (Paradicsom) kiállításának fényképeiről írott elemzéséből. Itt, ahol a fényképek arra valók, hogy „összegyűjtsek” és „bemutassák” azokat a tárgyakat, amelyek csak a fényképekhez fűződő viszonyukban válnak valóságosabbá és magyarázhatóbbá (CLIFFORD 1997. 160), a fényképek megjelenítése a tárgy és a kontextus megkülönböztetése ellen irányuló kihívást jelent. Vajon a tárgy lett-e a fénykép, vagy a fénykép a tárgy?

3 Az utóbbi stratégiát a New York-i Metropolitan Művészeti Múzeum Rockefeller Szárnya vagy a Kelet-angliai Egyetemhez tartozó Vizuális Művészetek Sainsbury Központja szemlélteti, ahol a fényképek a tárgyakat csak a katalógusokban helyettesítik, és nem magában a múzeumi térben.

4 Az *Amazonas rejtőzködő népei* című kiállítás (1985) egyik kritikája tényleg azt kifogásolta, hogy egy árva fénykép nem szerepelt arról a folyóiról, amelyről a kiállítás a nevét kapta (idézet: BOURNE 1985. 380).

5 Itt a leírás a tárgy dokumentumként történő felhasználására utal, szemben a tárgylagosság és a közhelyszerűség némely hatásával a kontextus tekintetében. De a fényképek használatáról szóló jelen vita kontextusában ez csak eltolná a kontextus problémáját, ahelyett hogy körbejárná azt.

Természetesen van hely ilyesféle értelmező stratégiák számára – földhözragadt dolog lenne bármi mást állítani, hiszen a fényképek elsősorban ezért vannak. Mindazonáltal az indexikális jellegük – a barthes-i „itt voltam” – ez idáig túl nagy hangsúlyt kapott, amely igen nagy mértékben felelős a fényképzési igazság mítoszának megeremtéséért (BROTHERS 1997. 5). Mindez a képek egyfajta kiegyenlítődéjét, a funkciók homogenizálódását eredményezi, mely a fényképzészet realista áttetszőségének az elfogadásán alapul: a fénykép itt nem más, mint a látvány, az észlelés és a tudás összekapcsolódásában megvalósuló azonnali kielégülés és totális magyarázat (PORTER 1989. 23–24). Ezek alkotják a valóságnak azt a keretét, amelyben a fényképek működnek – ahogyan Tagg rákérdez: milyen körülmények között lenne „valós” a Loch Ness-i szörny fényképe (TAGG 1988. 5)? Az ember kísértést érez, hogy azt válaszolja: „egy oktató jellegű kiállításon a Természetrajzi Múzeumban”. A műfaj, az elvárás és a megjelenítés ilyen jellegű kapcsolatát a kiállítás kontextusában arra használják, hogy a kiállítás vagy azon belül egyes tárgyak kívánt olvasatát megeremtsék (LIDCHI 1997b). Például a *The Maldive Islands: Thriving on a Reef* (A Maldív-szigetek: Boldogulás egy zátonyon) című kiállításon a British Museumban (a Museum of Mankindban) 1994-ben a kiállítási paneleken elhelyezett kisméretű fényképek az alkotó kezére és a tárgyak használatára összpontosítva hozták létre a tárgyaknak mint finom kézművesmunkáknak az olvasatát (LIDCHI 1997a. 21). Ezt a narratívát valójában a múzeum gyűjteményében tárolt maldív anyag korlátozott terjedelme eredményezte. Lidchi a képeknek egy olyan finoman árnyalt kiválasztását írja le, amely megváltoztatta a kiállítás kívánt olvasatát, és megalapozta az érzelmi tónust. Az azonban tény, hogy a fényképek továbbra is egyfajta hivatalos kijelentést hordoztak magukban, amely realista olvasatokat igényelt.

A fényképeknek ez a hagyományos szerepe mind a médiumnak az elmélet fogalmaival leírható természetét, mind pedig készítésük történeti jellegzetességeit és aszimmetrikus viszonydinamikáját háttérbe szorítja. Ez különösen igaz a történelmi képek esetében, ahol a fényképek hagyományos használatából szintik kimaradtak a képek történelmi jellegzetességei a különböző megjelenítési módjaikban. Például az amszterdami Trópusi Múzeum kelet-ázsiai galériájában a fényképeket nagy mennyiségben és képalírás nélkül arra használják, hogy a kiállított tárgyakat az időszak és a helyszín „hangulatával” egészítsék ki, a fényképek saját történelmi voltának mindennemű elismerése nélkül. Ezzel szemben nagyon aktívan bemutatják a tárgyak értelmező környezetét, mivel a múzeum tárgyalapú diskurzusai olyan rendet igényelnek, amely olyan mértékben előtérbe helyezi a tárgyat, és háttérbe szorítja a fényképet, hogy ez utóbbi tetszés szerint eltávolítható lesz, és így egy, a tárgy által körvonalazott kontextusban kap „jelentést”, és nem a fénykép révén (PORTER 1989. 24). A fotókiállítások, amelyek egyre gyakoribbak a néprajzi múzeumokban (a közvetlenül a tárgyak mellé helyezett fényképekkel szemben), gyakran csupán a realizmus tárgyalapú diskurzusának a kiterjesztését jelentik azáltal, hogy tárgyilagossá, „ablak a világra” jellegű megállapításokat tesznek. Az ilyen kiállítások sikeresen tágitják a helyettesítés retorikáját; a múzeumi diskurzus részét képezi, mely a tárgyak közötti kapcsolatok kialakítása szempontjából a nyugati logikai sémák néprajzi megalkotásának naturalista-realista modelljén alapul (SHELTON 1990. 99). Ez naturalizálja az általa létrehozott jelentéseket, és a kultúra holisztikus képét nyújtja. Míg egy információs szinten az ilyen kiállítások teljes létjogosultsággal bírnak, hiszen ilyen értelemben lehetséges hozzáférést biztosítani a történelmileg és néprajzilag jelentős kiállítási anyaghoz, ez utóbbi csak a reprezentációs alap figyelmen kívül hagyása árán valósulhat meg.

Természetesen érvélemmel szemben fontos ellenvetések is felmerülhetnek. Stratégiai értelemben a fényképzészetnek igen különböző olyan felhasználásmódjai létezhetnek, amelyekben a valóság nyoma a múzeum és a kiállítás célkitűzései szempontjából központi szerepet játszik. A *Captive Lives* (Foglyul ejtett életek) kiállításon, amely az Ausztrál Nemzeti Könyvtárból kiindulva végigutazta egész Ausztráliát, a képvilág – beleértve a fényképeket is – létrehozta egy Palm Island-i őslakos népcsoport történetének mind a diskurzusát, mind a metaforikus narrációját. Ezeket az embereket annak idején elvitték otthonukból, tulajdonuktól megfosztották, és az európai, illetve észak-amerikai bemutatókon a vadember egyfajta látványosságává változtatták (POIGNANT 1993). A fényképek – egy nép indexikális nyoma – történelmük megközelítésének mégis fontos eszközei. Az emlékmúzeumnak nevezhető intézmények, mint például a Holocaustról való megemlékezés és oktatás helyei, szintén nagyon világos, a speciális történelmi tapasztalatok-

kal összefüggő fényképészeti stratégiákkal dolgoznak, melyek nagyon meghatározott történelmi élményekhez fűződnek, és itt a fotografikus nyomok kulturális és technikai bizonyossága a múzeum célkitűzése szempontjából alapvető. Például a kambodzsai Tuol Slengben létrehozott Népi Múzeumában a terem falait a kínzást elszenvedő vagy éppen haldokló foglyok fényképei borítják. Blokkonként harminchat ember, tíz, egyenként harminchat embert befogadó blokk – ez 360 négyzet: az áldozatok jelzesszerű nyomainak tömeges felhalmozása a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt nyilvánvalóvá teszi az atrocitások mértékét (LEDGERWOOD 1997. 84).<sup>6</sup>

## Hibás párosítás

A múzeumokban a fényképek használata azon az implicit hiedelmen alapul, hogy a kontextus képes irányítani a kép többértelmű előre meg nem jósolhatóságát. Azok a politikai és kulturális diskurzusok viszont, amelyekkel a múzeumlátogatók különböző rétegei azonosulnak, szintén meghatározzák a „kontextus” helyénvaló voltát és érzelmi határait, mint ahogyan azt már jó néhány múzeumi kurátor megtanulta a saját kárán. Nem volt véletlen, hogy a torontói Royal Ontario Museumban 1989–1990-ben bemutatott az *Into the Heart of Africa* (Afrika mélyére), illetve a Museum of Mankindban 1985-ben rendezett *Hidden Peoples of the Amazon* (Az Amazonas rejtett népei) kiállításokon a fősorok középpontját a fényképek alkották.<sup>7</sup> Torontóban a kurátorok reflexív szándékai és az anyag történetileg sajátos természete ellenére konkrétan egy misszionárius feleségét ábrázoló kép, amelyen „az asszonyokat mosni tanította”, hiúsította meg a szemiotikai energia ellenőrzésére irányuló kísérleteket. Ezáltal a múltbeli elnyomás hangsúlyos emlékeztetőjévé vált (AMES 1992. 157), és az afrikai, illetve afrikai-kanadai tapasztalatban jelen levő rasszizmus és elnyomás szimbólumaként kezdett működni, amellyel – néhányan így érveltek – a kiállítás egybevágott. A kiállítás iróniájának a megértéséhez szükséges kognitív távolság nem volt jelen azok számára, akikhez a szóban forgó téma politikailag és érzelmileg közel állt (RIEGEL 1996. 94), különösen akkor nem, ha az a fényképek indexikális hangsúlya által bontakozott ki. Az *Amazon* kiállítás esetében a kultúra időtlen megjelenítését érte bírálat, mivel ezáltal az Amazonas-menti indián népcsoportok jelenkori válsághelyzetének ábrázolása elsikkadt. A kritika kereszttüzébe a kiállítás végén elhelyezett kisebb fényképrészlet – *The Amazon Today* (Az Amazonas ma) – került, amely jelenkori problémákat mutatott be. Itt nemcsak a megjelenítés és az érzelmi töltet kiegyensúlyozatlanságáról volt szó: kicsi, életlen, tárgyyszerű fényképek, szemben a „hagyomány” drámái és megkapó ábrázolásával. A központi fényképet – amelyen egy fiatal panare indián férfi volt látható, amint éppen Paul Henley, a fényképet készítő brit antropológus motorbiciklijé mellett áll – triviálisnak értelmezték, és úgy találták, hogy jól szimbolizálja a kiállítás elégtelen hozzáállását az Amazonas vidékén élő népek kulturális életben maradásért folytatott harcához. Ez különösen igaznak látszott ezzel a fényképpel kapcsolatban, minthogy a panare nép a századokon át tartó gyilkos találkozással szemben a kulturális fennmaradását sikeresebben valószínűsítette meg, mint más népek (SIMPSON 1996. 36). A fiatal panare férfi sajátos, indexikális bemutatásától a jelenkori Amazonas általánosító képéig vezető út elégtelen reprezentáció volt, és – egy kritikus szavaival élve – a nézőnek a közhelyszerűvel, az édeskéséssel és a festőivel kellett beérnie (BOURNE 1985). A fénykép realista bizonyító ereje egyik esetben sem tartalmazhatta a komplex jelölőkészlet kétértelműségét a jelentések létrehozásakor: „A képben a tárgy teljesen átengedi magát nekünk, és a róla alkotott képünk biztossá válik.” (BARTHES 1984. 106, eredeti kiemelés.)

6 Ezzel nem arra akarok utalni, hogy a népi társokról szóló történeteken belül nincs jelen a tapasztalatok és a narratívák sokrétűsége; mindössze azt hangsúlyoznám, hogy múzeumi viszonylatban ezeknek az intézményeknek a kívánt olvasata az emberiség elleni bűntettek szörnyű voltának megítélésében egységes. A Holocaust megjelenítése széles körű eszmecsere tárgya volt, lásd például FRIEDLANDER ed. (1992) és van ALPHEN (1997), illetve az ott lévő utalásokat.

7 A két kiállítás által felöltött komplex témák figyelembevétele itt saját külön célokom szempontjából érintőleges. A kanadai kiállítás különösen lényeges irodalmat hozott létre, amikor implikációi begyűrűztek a múzeumok világába. Lásd például: OTTENBURG (1991); SCHILDKROUT (1991); CLIFFORD (1997. 206–208); RIEGEL (1996). Az *Amazon* kiállítással kapcsolatos rövidebb eszmefuttatásokhoz lásd BOURNE (1985); SIMPSON (1996. 35) és COOMBES (1994. 219).

Most egy olyan esetet szeretnék megvizsgálni, amikor szándékosan mutattak be különböző műfajokat a galéria terében, de a kiállítás kívánt olvasata egészében elnyomta a lehetséges fényképzési megjelenítési módokat. Ez nem egyszerűen a bizonylatlan jelölők problémájával azonos, bár a jelölők bizonytalansága a műfajokkal kapcsolatos kétértelmű megjelenítési módok következtében valóban tovább nő; sokkal inkább azoknak a fogalmi alapoknak a szükséges módosítását jelzi, amelyekből kiindulva a fényképeket felhasználják. A Glasgow-i Múzeumhoz tartozó St. Mungo Museum of Religious Life and Art Life Cycle galériája, ahogy azt elnevezése sugallja, azokat a különböző módokat vizsgálja, ahogyan az emberek vallási vagy spirituális meggyőződésük szerint a legtágabb értelemben megválasztják az életformájukat. Ez a megközelítés általában a tárgyak és az őket kiegészítő fényképek, illetve audiovizuális eszközök konvencionális, szigorúan megtervezett és egységbe rendezett kiállítását eredményezi. Ennek a kellős közepén azonban különböző fényképzési műfajok jelennek meg. Bár ez eredetileg a vallásos tapasztalat szubjektívitásának bemutatását szolgálta, és a kiállított tárgyakat volt hivatva „elevenebbet tenni vagy benépesíteni” (LOVELACE–CARNEGIE–DUNLOP 1995. 68), a didaktikus téren belül a fényképek tartalma dominál. Annak felismerése ellenére, hogy ezek különböző típusú fényképek, a fogalmi alapjuk, a narratív kontextusuk és szubjektív vonásaik nem kaptak elég értelmezési teret ahhoz, hogy a lehetőségeiket megvalósítsák. Ez azért érdekes, mert megfigyelhető, hogyan fonják körbe a néprajzi térben a képi világot a műfajok, az elvárások és a megjelenítési módok. Az egyik fénykép egy apácajelölteket ábrázoló, *Brides of Christ* (Krisztus menyasszonyai) című sorozatból való; a kiváló magnumos fényképész, Eve Arnold munkája. A fénykép nemcsak dokumentum jellegű a szó hagyományos értelmében, vagyis annyiban, hogy a világ egyfajta értelmezésének a lejegyzésére és továbbadására törekszik: a fénykép sajátos formai elemei, mint például az izgalmas keret jelentést hoz létre a forma és a tartalom közötti feszültségek által, ugyanakkor a közvetítő szerepére is rámutat. Sebastián Salgado-nak egy perui gyermek temetését ábrázoló fényképe az *Other Americas* (Más Amerikák) projektből hasonló módon nagymértékben függ a hatását illetően a kereten belül érvényesülő geometriától és a halott bőre, illetve a gyapjúruházat ellentétes felületein játszó fénytől. Ezek a fényképek a galérián belül különböző módon jelennek meg, eltérő diskurzusaikra utalva. Egy művészeti galéria stílusának megfelelően vannak mattírozva és keretezve, míg a többi fénykép szárazon montírozott, nincs bekeretezve, és rekeszekben vagy a falakon van elhelyezve mint jelentéktelen, hosszúkas papírdarabok a tárgyak között. Mégis minden szándék ellenére jelen van egy olyan jelentésük, amelybe a dokumentum jellegű képek sem formai, sem technikai értelemben nem illenek bele azokkal az oktatói jellegű, illetve funkcionális képekkel, amelyek őket körülveszik, és amelyek közül a legtöbb fényképszetileg naiv, mindössze „dolgokat” ábrázoló fotó, egy „stílus nélküli” stílusban, ahol a közvetítés a háttérbe szorul. Az utóbbiak a fényképszet nyelvére lefordított közvetlen megfigyelést és néprajzi hitelességet sejtetnek, míg a dokumentumjellegnek régóta az értelmező közvetítő, az igazságot felfedő hatású látás az alapja. Nagyon különböző megjelenítési módokkal van dolgunk; noha a muzeológusok ezt felismerték, a fényképek nem képesek megvalósítani kommunikatív lehetőségeiket, még a koherens tartalom szintjén sem, mert a didaktikus törekvések lármája éppen azt fojtja el, ami sikeres fényképekké teszi őket.<sup>8</sup>

8 Jellemző módon ezeket a fényképeket kiállításuk előtt szerzeményezték a Glasgow-i Múzeumok Szépművészeti Részlegében (Antonia Lovelace, személyes közlés. Hálás vagyok neki azért, hogy hosszasan beszélt velem a galériáról). A többi darabnak nem adták meg a tárgyak státusát, nem katalogizált, tehát mulandó és elhasználható illusztrációk maradtak. Ez összhangban van Porter megelégedettségével, aki szerint „a Múzeum rendje megköveteli a tárgy felmagasztalását és a fényképzési kép alárendelését... [ez a] hierarchia érvényesül a tárolásnál és a bemutatásnál is.” (PORTER 1989. 24.)

9 Lovelace, személyes közlés.

Másrészt viszont Stanley Matchettnek az a felvétele, amelyen Daly atya látható, amint 1972-ben az észak-írországi véres vasárnap egyik haldokló áldozata számára a halálba vezető utat biztosítja, és amely a vallást és a hatalmat bemutató szekció része, csodálatra méltóan valósítja meg a kurátoroknak azt a szándékát, hogy a „nagyon felerősítő, kapcsolódó esetet” ellensúlyozza.<sup>9</sup> Mint képi megjelenítés az Arnold- vagy Salgado-fényképeknél kevésbé szigorúan és tudatosan van megszerkesztve: hiszen ez mégiscsak egy más típusú fénykép. Mint a fényképes újságírás egyik sikeres darabja a fényképeknek egy olyan válfajához tartozik, amelynek az a célja, hogy tömör üzenetet közvetítsen a különböző szö-



vegkörnyezetek széles körében. Megvan benne egy pillanatkép vizuális metszete a jelentés szűk zártságával együtt, a jelöltekkel összeolvadó jelölők kereten belüli sűrítettsége a fordítás aktusa során, vagyis az, amire úgy utaltak, mint „a fényképészet főnevei és igéi” egyetlen keretben (Stryker, idézi RETMAN 1996. 54). Ez az eljárás szándékaiban bizonyíthatóan didaktikusabb, mint az itt leírt többi fénykép (végül is a képes újságírás azért van, hogy „tudósítson”), ugyanakkor a néprajzi galéria elvárásainak tükrében mégiscsak egy másmilyen típusú képi megjelenítés. Érdekes módon ez a látogatók részéről nemtetszést váltott ki. Akárcsak az *Into the Heart of Africa* és az *Amazonia* fényképeinek szemiotikai energiája esetében, a fényképet nem lehetett „lefékezni”, és egyesek ezt a „terrorizmus támogatásának” vélték. Ezt a képet nem lehetett látványában depolitizálni, mivel az indexikális hangsúlyát és a referens jelenlétét nem lehetett korlátozni sem a fénykép, sem a kontextusbeli használata keretén belül – éppen ezért a bemutatást alkalmatlannak ítélték.<sup>10</sup> A forma és a tartalom azért kerül kapcsolatba egymással, hogy együtt hozzon létre olyan jelentést, amely kiszélesíti számunkra a küzdelem megtapasztalásának mértékét. Kevés olyan, néprajzi kiállításon felhasznált kép van, amely ezzel büszkélkedhetne.

Így azzal érvelhetünk, hogy Arnold és Salgado glasgow-i fényképhasználata bizonyos értelemben pusztán illusztráció maradt, és kritikai minőségében kudarcot vallott ott, ahol a műfaj nem felel meg az elvárásoknak. Míg a véres vasárnapról készült fénykép ebben a kontextusban sikerebbnek számított, mindegyik egy muzeológiai értelemben hagyományos képi használat diskurzusának csapdájába esett, melyben az alapok, amelyekből a jelentések keletkeznek, megkérdőjelezetlenek vagy legalábbis kifejtetlenek maradtak (BAL 1996. 8). Az ilyen jellegű, egymással versengő műfajok által a térben létrehozott feszültségek és ürök, úgy tűnik, éppen „a (tárgnyelvi termékeknek tartott) tényszerű állítások, illetve (egy vagy több metanyelv termékeinek tartott) értelmezéseik megkülönböztetése révén jönnek létre”; és „a szerkesztés módjait [a műfajokat] a tények megjelenítésére alkalmazzuk oly módon, hogy különböző fajta történetek formáját és jelentését mutatják be” (WHITE 1992. 39 [saját kiemelés]). A glasgow-i galéria a fényképészeti diskurzus kibővítésének kísérletét mutatja be, mégis éles megvilágításba helyezi a különböző műfajok alkalmazásának problémáit, anélkül hogy megfelelő mértékben módosítaná azokat az ismeretelméleti vagy interrogatív alapokat, amelyek alapján ezek működnek. Ez tanulságos példája annak, hogy hol jelezhetnek zűrzavart a fényképészeti műfajok, az elvárások és az előadásmódok révén reprezentált „látásra vonatkozó kategóriák”, ha nem kapnak elég teret szándékolt működésükhöz. Az ezt kísérő szemiotikai zűrzavar és a jelentésnek elsődlegesen a kép tartalmára alapozása – a műfaj rováására – ténylegesen megtörte a lehetőségeiket arra, hogy a szemlélőt akár néprajzilag, akár fényképészetileg bevonja az aktusba.

## Alternatív műfajok – különböző elvárások?

Így tehát a fényképészeti jelentések zártságának bármilyen további erősítésére vonatkozó remény kilátástalan vállalkozás, ha magának a fényképezésnek a szervesen hozzátartozó többértelmű és töredékes természete, helyspecifikus megjelenésmódjai, illetve a szemlélő és öközött megvalósuló szubjektív kölcsönhatás problémát jelent – mi tehát a teendő? Esetleg meg lehetne vizsgálni, hogy mit nyernének akkor, ha előnyben részesítenének ezeket a sajátosságokat, amelyek a fényképekkel szembe kerültek. Mint ahogy azt máshol is kifejtettem (EDWARDS 1997), a fragmentálás, a kétértelműség, az elmozdítás és a bizonytalanság megfordítható, miáltal olyan tér jöhet létre, mely magában foglalja az alkotót, az intézményt és a nézőt a tudás megalkotásában. Martinez megvizsgálta ezeket a stratégiákat a néprajzi filmekkel kapcsolatban, és úgy találta, hogy azok a filmek, amelyek inkább „nyitott” szövegépítő stratégiákat alkalmaznak, ahelyett hogy pontosabb jelentéshatárok elérésére törekednének, ténylegesen kifinomultabb, provoka-

---

<sup>10</sup> Lovelace, személyes közlés. A fénykép éppen annyi általános kifogásra adott alkalmat, mint az ezzel ellentétes felhasználása a *rite de passage* részlegén belül, ahol a nő körülméletést elszenvető fiatal lány félelemtől és fájdalomtól eltorzult arca volt látható a fényképen. Ez utóbbi fényképet egyesek úgy értelmezték, hogy egyetért ezzel a gyakorlattal, amikor nem tesz eleget elítélésért: a képet új szöveggel látták el, hogy az ellentmondás megfogalmazása meggyőzőbb legyen.

tívabb és reflexívebb reakciókat váltottak ki. Viszont az aberrált olvasatok legerősebb mintái, illetve maga az érdeklődés hiánya és az elidegenedés a tényszerű és távolságtartó bemutatási módok zártabb jelentéseinek feleltek meg. A szerző arra utal, hogy a kísérleti vagy reflexív stílusok hatalommal ruházzák fel a nézőket azáltal, hogy teret engednek nekik a jelentések dialógikusabb és interaktívabb módon történő megvitatására, ez pedig általában összetettebb és elkötelezettebb értelmezéseket eredményez (MARTINEZ 1992. 135–136). Így tehát egy kifejezetten fényképészeti tevékenység által következtetésmentes narratívát lehetne alkalmazni a múzeumi térben annak érdekében, hogy egy zárt autoritás megnyílhasson, és a szemlélőt a tudás közös megszerkesztésébe bevonja.<sup>11</sup> A fényképészet kifejezőképességének alkalmazásával talán „nyilvánvalóvá válik az átfogó tudás korlátoltsága vagy töredékessége, mely a megfigyelői státusra irányuló élesebb fókuszálás eredménye” (GREEN–LEWIS 1996. 34).

Az alternatív stratégiák azért érdekfeszítőek, mert az antropológia is hozzájárul a fényképészet, különösen pedig az antropológiába beolvadt és azon belül használt történeti fényképészet vizsgálatahoz, és pedig azáltal, hogy ledönti az ember-, illetve helyábrázolás szigorú határait és módjait, amelyekhez a múltban olyan erőteljesen hozzájárult. A hagyományos reprezentációs paradigmák összeomlása, a tekintély decentralizálása, a szerzőség kétértelmű státusa és a válaszok többszólamúsága a szövegekben, a filmekben és a fényképészetben egyaránt szubjektív teret nyitott a fényképekről és a fényképekkel való gondolkodáshoz. Bár számomra itt az az episztemológiai alap érdekes, amelyből kiindulva a fényképek a néprajzi múzeumban a hatásukat kifejtik, az általam tárgyalt stratégiák a többszólamúságra, a kultúrák közötti fordításokra, az óslakoshangokra és arra a tekintélyszétmorzsolásra vonatkoznak, amelyek egyre inkább kitöltik a kritikus ellenpontok által létrehozott teret. Ugyanakkor a hiteles kulturális értelmezések határai eltolódtak. Mint ahogy CLIFFORD (1988. 118–21) kifejtette, a „komoly fikció”, mint például a regény, az elbeszélés, a napló és az önéletrajzírás úgy olvadt bele az antropológia szövetének új kánonjába, mintha bizonyos reprezentatív érvényességgel bírna. Ugyanez a véleményem a fényképészetrel kapcsolatban:<sup>12</sup> azaz mi a vizuális narratívák eltérő változatait vizsgáljuk különböző dialektusok, műfajok és tematikai típusok révén. Ezek lehet, hogy nem a realista fényképészeti szintaxistól függenek, hanem az idézéstől, a metaforáktól és az expresszív árnyalatoktól. Talán azt is előre bocsáthatjuk, hogy az ilyen stratégiák, ha intelligens, érdeklődő és informális módon alkalmazzák őket, amikor a fényképészeti szerkesztés megbontja és széttöri a realista elképzeléseket, esetleg sokkal erőteljesebben decentralizálhatják a sztereotípiákat, az intézményi mozdíthatatlanságot és a közönség elvárásait, mint a realista nyelvhasználat. Ha a szándékuk, formájuk és tartalmuk szerint megkülönböztetett vizuális dialektusok, illetve fényképészeti műfajok fogalmaiban gondolkodunk, azáltal hogy a kép közvetítésére tereljük a figyelmet – tehát „denaturalizáljuk” –, akkor esetleg az elvárások decentralizálására is törekedhetnénk, és így kritikai teret nyithatnánk a terek „között”, „[feltéve, ha] adva van a központ fogalmát aláásó taktikai centralizmus” (CLIFFORD 1997. 213). Ebben a regiszterben a fényképek inkább használhatók a múzeumi diskurzus episztemológiai alapjainak feltárására, mint hivatalos kijelentések alátámasztására.

Ennek elérése érdekében következetesen végig kellene gondolni, hogyan is működhetnek a néprajzi térben olyan más fényképészeti műfajok, mint például a dokumentumképek, a fényképes újságírás és a művészeti eljárásmodok, illetve azok a különböző megjelenítési stratégiák, amelyek különböző válaszok adására indítanak. Egy ilyen megközelítés azonnal decentralizálja a néprajzi fényképészet kategóriáját. A határok elmosása révén a tudományág gyakorlatának vertikális tengelyétől egy olyan horizontális tengely felé mozdulunk el, ahol a közös technológián

alapuló fényképészet számos egymásba fonódó intellektuális irányzat fényképészeti gyakorlatának folytonosságán alapul. Ezen belül a kulturális reprezentáció egy sor egymással rokon és néha vitatott eljárásmod által valószínűleg meg. Az oktató jellegű elképzelés és maga a kép között szabaddá tett ilyen jellegű térből kiindulva nyílik arra lehetőség, hogy megvizsgáljuk a fényképészet és a fényképészet tekintélyének néprajzi használatát, megkérdőjelezve a képvilág fő irányzatainak igazoló termé-

11 Végül is ez a posztmodern dokumentumfényképészet központi kérdése.

12 Ezek a gondolatok nem újak, lásd például BECKER (1981), de nem vizsgálták meg őket a múzeumi térrel összefüggésben, és a következtetéseiket sem követték nyomon kellő hatékonysággal. Lásd még EDWARDS (1997).

szetét, illetve mind a szemlélőnek, mind az intézménynek a helyzetét ebben a reprezentációban. Megemlíthetjük ennek egyik alternatíváját is, és pedíg egy olyat, amely talán decentralizálhatná az elvárásokat a nem tudás – a bizonytalanság – sugalmazása által, egy olyan szubjektív tér megnyitásával, ahol a látogatókban tudatosul a látvány közvetítésének fényképészeti aktusa és a tudás együttes megalkotásában betöltött saját szerepük. Ez szükségessé teszi, hogy a múzeumok újrafogalmazzák a fényképészetet, nemcsak mint a tartalomnak egy realista kijelentését, hanem mint a képvilág és a kultúra közötti fordítási folyamatot is, a kép és a kultúra közötti folyamatos párbeszédet, ahol a kultúra nemcsak a fénykép tartalmára, hanem a használatának a módjára is vonatkozik (BROTHERS 1997. 12).

Ilyen stratégiák használatával diszkurzív teret lehetne nyitni a szemlélő gondolataiban. „Mít keres ez a kép itt – ez nem az, amit vártam! – Hogyan? Miért?” Még akkor is, ha HEUMANN GURIAN (1991. 181) szavaival („a látogató a téma impresszionista, néha kitörölhetetlen értelmét ragadja meg, [amelyhez] az összes későbbi kiállítást viszonyítani tudja majd”) úgy érvelhetnénk, hogy az ilyen széttrófi fényképészeti stratégiák magukon a képeken túlnyúlva a visszhang erejét testesítik meg. Ennek a múzeumi tárgyak más csoportjaira történő kiterjesztése a szemlélőt a folyamatnak a megkérdőjelezésére és talán dialektikus megértésére ösztönzi, azzal hogy állításokat fogalmaz meg a kultúráról és a történelemről, illetve az ebben a viszonylatban betöltött saját alárendelt szerepéről, és így kevésbé az oktató jellegű narratíva passzívabb befogadására készíti. Az újraosztályozás mindig magában foglalja új jelentések megalkotását. A múzeumok természetesen aktív szerepet vállalnak a válogatásban, az osztályozásban és az újraosztályozásban mint az igazság megalkotásának alapvető mechanizmusai. A fényképészet konceptuális alapjainak, az intézményen belüli megjelenésének módosítása nem más, mint a diskurzus radikális módosítása. Ezeket a stratégiákat azonban teljesen ki kell bontakoztatni. A fényképészeti műfaj szerepének figyelmen kívül hagyása vagy a fényképészeti irónia alkalmazása, ahogy azt RIEGEL (1996) kimutatta az *Into the Heart of Africa* (Afrika szíve felé) kiállítással kapcsolatban, veszélyes stratégia. Annak érdekében, hogy a megjelenítési módok működni tudjanak, egészében véve meg kell felelniük azoknak a sajátos, társadalmi szinten létrehozott és a fényképészeti valóságra vonatkozó elvárásmintáknak, amelyeket a kiállítás látogatói általánosságban igaznak vagy helyénvalónak tartanak (LIDCHI 1997a. 18). Így azután a jelenlegi múzeumi gyakorlat kritikus és reflexív munkaterveivel összhangban lényeges megnyitni azokat az „elváráshorizontokat”, amelyek eddig meghatározták a feltett kérdéseket és az ezekre adott válaszokat. Minden azon múlik, hogy átalakul-e a fényképészet privilegizáltan realista múzeumi jelenléte egy sok műfajt magában foglaló, összetett hanggá, amely saját fogalmai szerint létezhet, és amelyet nem határoz meg sem az általa támogatott tárgyak, sem a felszíni jelenségek általa történő bemutatása. Ily módon a múzeumban a láthatóságnak mások lesznek a feltételei, az „irányítást” az episztemológiai alapok tisztázottsága és nyitottsága váltja majd fel.

## Szembesülés az anyagszerűséggel

Röviden szeretnék foglalkozni a megjelenítés és az anyagszerűség formáival. A fényképek anyagszerűsége társadalmi jelentésük szempontjából központi. Megvannak a lehetőségei, hogyan lehet ezt a múzeumi térben felhasználni. Meg fogom mutatni, hogy a fényképek megjelenítése a társadalmi felhasználásuk révén olyan stratégia, mely a fotók láthatóságára helyezi a hangsúlyt, időben és térben létező társadalmi tárgyakként kezelve.

Ez különösen talán történelmi anyag esetében. Mint ahogy azt az *Into the Heart of Africa* kiállítás által kiváltott reakciók is tanúsítják, az időbeli csúsztatás, amely által az „ott és akkor” „itt és most” válik a fénykép jelentésalkotó folyamatai során, inkább felerősíti a sztereotípiákat, ahelyett hogy szembefordulna velük, és legitimálja például a gyarmati vizuális szimbólumok reprodukcióját. A gyarmati anyagokkal való kritikai foglalkozás is sok gondot okozhat, ha a képi tartalomra összpontosítunk. BAL (1996. 195–196) az 1989-ben Hollandiában megrendezett *The Colonial Imaginaton: Africa in Postcards* (A gyarmati képzeletvilág: Afrika képeslapokon)<sup>13</sup> című kiállítással kapcsolatban,

---

13 Kurátor: Raymond Corbey (Afrika Múzeum, Berg en Dal, Hollandia).

amely a gyarmati képeket bírálta, úgy érvelt, hogy az ilyen eljárásmodok magukban hordozzák annak a veszélyét, hogy pontosan azt reprodukálják igen hatékonyan, amit a kiállítás bírálni szándékozik. A képi megjelenítésmódnak és a jelentésének, ebben az esetben a szexualizált, gyarmatosított afrikai női testnek, a hangsúlyozása könnyen magyaráztkodásba fulladhat. Más szavakkal, látják-e valójában a szemlélők a nézésük aktusát, vagy a nézés kontextusa, a didaktikus múzeumi tér az ismételt nézést legitimálja csupán? Azzal lehet érvelni, hogy a fényképre mint anyagi tárgyra – azaz nem csak képi megjelenítésre – irányuló fókuszálás megszakíthatja a nézés reprodukcióját, amire Bal utal? Természetesen a tárgyak is jelentéshordozók; de itt arra utalnék, hogy az anyagszerűség bizonyos módon hat a nézők helyzetének meghatározására, és a nézés aktusát tudatosítja velük. Azok a kiállítások, amelyek ilyen stratégiákkal dolgoznak, inkább a látás néprajzát hozzák létre, mint a tartalom néprajzát. Az anyagszerűség hangsúlyozásával a fényképeket a nézés társadalmi gyakorlatain alapuló közvetített tárgyak sorozataként határozzuk meg. Itt a bekeretezéstől és a kasírozástól az egész tárgy bemutatásáig terjedő kiállítási technikák igen fontos szerepet játszanak. Az anyagszerűségnek megvan az a képessége, hogy a nézés aktusát jelezve beekelődjön a kép és a néző közé.

Számos kiállításon az anyagszerűség a vizuális képek élményszerűségének kritikai értelmezését közvetíti. A *Pirating the Pacific* (A csendes-óceáni kalózkodók) című, 1993-ban Sydneyben rendezett kiállítás (STEPHEN ed. 1993) egész sor olyan képanyagot és fényképészeti tárgyat vizsgált, amelyek elsősorban a populáris diskurzusban voltak forgalomban – azaz fényképek, képeslapok, utazási prospektusok és hasonlók segítségével igyekezett létrehozni egy, a turisztikai rendeltetésének megfelelő, képzeletbeli Csendes-óceánt. A gyarmati és néprajzi fényképek néprajzát képviselte a *Picturing Paradise: Colonial Photography in Samoa 1875–1925* (A paradicsom ábrázolása: gyarmati fényképészet Szamoában 1875–1925 között) című jelentős kiállítás (ENGELHARDT–MESENHÖLLER eds. 1995).<sup>14</sup> Ebben a kiállításban, mint a *Pirating the Pacific* esetében is, a fényképek befogadásának módja központi kérdéssé vált. Itt a fényképészeti formátumoknak egyfajta zúrzavara volt jelen; sok képet több formátumban is bemutattak, albumnyomatban, platinanyomatban, féltónusban, sőt Thomas Andrew fiatal nőt ábrázoló portréját G. Pieri Nerli olajfestmény-változatában állították ki (NORDSTRÖM 1995. 16–17). Ez az eljárás a fényképet egyrészt a közvetlenül a világra nyíló ablak szerepétől, másrészt a nagy mű egyedülállóságának művészettörténeti modelljétől távolította el. Így a fényképek nemcsak képekké váltak, hanem társadalmilag jelentős tárgyakká is, amelyek különböző terekben jelentek meg, eltérő jelentéseket kapva, miközben az időben és térben egymással kapcsolatba kerülő emberek más és más kontextusban fogyasztották őket.

A kiállításnak voltak ugyan olyan részlegei, melyek a kulcsfontosságú szimbólumokat, mint például a „gyarmati Vénusz” vagy a tárgyasululás fő helyszíneit, mint például a missziókat tartalmazták, a fényképeket alapvetően a fogyasztásuk szempontjából mutatta be, mely természetesen nem mentes e szempontoktól. A múzeumlátogatót egyértelműen a néző pozíciójába helyezték, és a nézés aktusát az anyagi formák, az albumok, a magazinok, a cigarettareklám-képek, a sztereo-képeslapok, a levelezőlapok és az emléktárgyak közvetítették. A kiállítás nem volt más, mint a fogyasztás folyamatos történetének egyik – itt az utolsó – kontextusa. Az ilyen jellegű kiállítások erőteljesen reflexív jellegűek, meghatározzák a néző helyét, és a szubjektifikáció azon folyamatait kutatják, amelyek érintik őket.

Más fókuszba került az anyagszerűség a bukaresti Román Néprajzi Múzeum kiállításán. Itt a fényképeket a galériákban különösen fantáziadús módon alkalmazták, azaz egyszerre voltak jelen mint dokumentumok, mint kiterjedt tárgyak és érzelmi tónusok, anélkül azonban, hogy a fényképezés közvetítő szerepe elsikkadt volna. Ennek az érdekes néprajzi intézménynek az igazgatója, aki a posztkommunista nemzeti identitás diskurzusain belül tevékenykedik, inkább művész, mint néprajzkutató, ámbar a kuratórium tagjai néprajzosok. Egyes galériákban az informatív fényképek, melyek illusztratív, hi-

---

14 Kurátorok: Peter Mesenhöller (Rautenstrauch-Joest Museum, Köln) és Alison Devine Nordström (Southeast Museum of Photography, Florida), a kiállítást több különböző formában mutatták be Kölnben, Oxfordban, Daytona Beachben és New Yorkban. Mindegyikben máson volt a hangsúly, mégpedig azáltal, hogy különböző jelentéskészleteket hoztak létre ugyanabból az anyaghalmból, miközben a narratíva eltolódott a különböző térbeli konfigurációk által, stílusra tett szert, és különböző kivánt olvasatokat fejezett ki.

telesítő vagy tekintélyt kölcsönző módon járulnak hozzá a látványhoz, maguk is tárgyként jelennek meg. Tehát nem egyszerű, informatív papírdarabokként tekinthetők meg, hanem úgy vannak bekeretezve, mintha abban az otthoni térben lennének, amellyel a kiállítás foglalkozik. A szemlélő arra kényszerül, hogy a fényképeket tárgyként kezelje; a tudás a szó szoros értelmében bekeretezve, indexikálisan és mégis közvetített formában jelenik meg. Ez a tudás nem tűnik szembe az első pillantásra; a bekeretezett fényképek anyagi formája és mérete alaposabb figyelmet igényel. Továbbá van egy szakadás is, mert a keretben levő fényképek nem mindig olyanfajta fotók, amelyeket ilyen keretekben elképzelünk, és amelyeket általában ilyen társadalmi körülmények között mutatnak be.

Mindazonáltal a tartalmak összekeverése és a folytonos anyagi formában történő bemutatásuk által a kiállított tárgyak rámutatnak a fényképészet igen különböző társadalmi felhasználásainak közvetítő jellegére a történelmi közösségen és a múzeumon belül.

## Radikális stratégiák

Most egy teljesen más stratégiát szeretnék megvizsgálni. Mint ahogyan az antropológia hagyományos területén belül különböző hangok megkérdőjelezték a múzeum koncepcióját, a modern művészetrel foglalkozó antropológia ténylegesen megkérdőjelezi az antropológiának más kultúrák reprezentációjában megnyilvánuló tekintélyelvűségét és kisajátító jellegét (SCHNEIDER 1996. 184–185; EDWARDS 1997). Ebben a metszéspontban, a múzeumi gyakorlat bírálatának területén szeretném áttekinteni a fényképészetet. Továbbá ez a munka a reprezentációs aktusokat eltűzások révén teszi láthatóvá, a múzeumi térben lévő, oda nem illő műfajoknak mint egyfajta szennyeződésként a tudatos létrehozásával, „a reprezentáció reprezentációja reprezentációjának a bemutatásával” (RIEGEL 1996. 99). Itt BENJAMINNAK (1973. 78) az átültetéssel kapcsolatos megjegyzései jutnak az eszünkbe: azaz annak érdekében, hogy az eredeti művet a fordító hűen mutathassa be és fordíthassa le, el kell távolodnia tőle, és a feladatának megvalósítását az eredetitől eltérően kell keresnie. A jelentés tehát az eredeti mű és a fordítása között elhelyezkedő térben van.

Pontosan ebben a szellemben működik együtt sokféle múzeum modern művészekkel, hogy felkutassák a gyűjtés és a gyűjtemény határait. Ezáltal a konkrétan a múzeumi, illetve általában az antropológiai gyakorlatot illető bírálatok az intézményeken belül bemutatható és megragadható nyilvános tapasztalatokká alakulnak át, miközben a gyűjtés és a múzeum epiztemológiái alapja az ellennarratíva által válik világossá: „A művészek és a múzeumok összekeveredése esetében többről van szó, mint a csoda és a kíváncsiság újjáteremtéséről. A multikulturális kor arra kényszerítette a muzeológusokat, hogy a reprezentáció problémáival együtt felvállalják a ténynek a fikcióval, valamint a történelemnek a mítosszal történő posztmodern összeolvasztását is” (DORSETT 1998. 11). Míg a művészek jelenléte a múzeumokban szinte már közhelynek számít – ilyenek például az amerikai installációművész, Fred Wilson munkái, aki a múzeumi reprezentációs és identitáspolitikára volt nagy hatással, Mark Dion a Tate Galleryben, Richard Wentworth *Question of Taste* (Ízlés dolga) című alkotásával a British Museumban, amelyben régészeti tárgyak keveredtek korunkbeli „szeméttel”, Chris Dorsett *Deep Storage* (Mélytároló) című műve Cheltenhamben, valamint *Divers Memories* (Különböző emlékek) című műve Oxfordban, Manchesterben, Stockholmban és máshol<sup>15</sup> – ezeknek a formáknak a kísérleti alkalmazása a néprajzi múzeumokban még nem terjedt ki széles körben magukra a fényképekre, a kortárs művészek számára rendelkezésre álló, vegyes médiumokban betöltött funkciójukon túlmenően. Ha a múzeumoknak az a feladata, hogy „érintkezési övezetként, a kulturális szembesítés, alkudozás és ügynökösödés tereiként működjenek”, akkor ebben a fényképeknek a kortárs tapasztalat domináns valutáiként minden bizonnyal központi szerepet kell játszaniuk.

Röviden át szeretnék tekinteni két olyan projektet, amelyek megszervezésében részt vettem a Pitt Rivers Museumban, és amelyeket pontosan ezeknek az elkép-

---

15 Lieskában, Észak-Karéliában (Finnországban) a *Divers Memories* magában foglalta Jorma Puranen munkáinak egy részét.

zeléseknek a szellemében rendeztünk. Mindkettőt az antropológiai elmélet és a kiállítási stratégia közötti tudatos, dialógus jellegű fordításként hoztuk létre (BOUQUET 2000. 210–220). Az első egy olyan fényképsorozat, amelyet Elisabeth Williams fotóművész készített a Sínai-félsziget északi, sivatagos részén 1993–1994-ben, a második pedig a skót fényképész, Owen Logan munkája. A *Strange Territory* (Idegen terület) című Williams-projekt megvalósításáról (EDWARDS 1997. 63–70) már korábban is beszámoltam; most az érdekel, hogyan valósult meg a projekt 1994-ben a néprajzi múzeum kontextusában. Érvélemhez különösen jól kapcsolódik egy olyan fényképsorozat, amely egy elhagyott beduin táborban készült: a tárgyak a felszíni archeológia tartozékai, a kultúra törmelékei voltak. A narratívát a fényképész határozta meg, miáltal megalkotta a talált anyagok – szövetdarabok, kötelek, cipők – néprajzát; ez a narratíva a hagyományostól az importált felé haladt. Itt az alkotó, ahelyett hogy kijelentette volna: „ez így van”, az áttetsző és deskriptív képtől való eltávolodás metaforái által egy metsző igazságot közvetített a beduinoknak a sivatagukhoz való viszonyáról a 20. század végén. A fényképek indexjellegük ellenére elutasították a vizuális igazság realista kisajátítását. A festői idézetek és metaforák használata által pedig olyan fordításokká válnak, amelyben a jelentés adott, ahelyett hogy aprólékosan törekednének az eredetihez való hűséghez (BENJAMIN 1973. 78), a fordítás művelete pedig világosan látható. A szubjektív beavatkozások félreérthetetlenek – ezek egészen másmilyen rendű fényképek.<sup>16</sup>

A mű egy nagy kalikókötélre volt akasztva, onnan lógtak le zuhatagszerűen a múzeum terébe az egymáshoz kapcsolt nagyítások. A hatás egészében véve nagyon látványos volt, különösen átellenből, a múzeum főcsarnokából nézve – a jelenléte kikerülhetetlen volt, és az egész intézmény visszhangzott tőle. Úgy működött, mint egy sor más tárgyakkal kapcsolatos kérdés. Vajon ezeket is magukra hagyták? Mi volt a történetük? Ez a távollét jelenlétének erőteljes érzését váltotta ki, a múzeumnak mint a kulturális átültetés helyének (a szó mindkét értelmében vett) részleges természetére rámutatva. Ami létrejött, az a „kulturális kép” (*cultural image*) területének egyfajta megkérdőjelezése, és ez további kérdéseket vetett fel a kultúra képek által történő megjelenítését illetően. Más sorozatok, például a közelképként felvett tárgytorodékek a kép és a tárgy között a múzeumban végbemenő átcsúszást éreztették. Ezek az Észak-Sínai Örökség Központjában készült, levelezőlap formátumú fényképek szöveteket ábrázoló, erőteljesen formalista, részletekben gazdag alkotások. Ilyen minőségükben olyan deskriptív fényképekre emlékeztettek, amelyek mindennap készülnek a múzeumokban, és a megőrzésben, a dokumentációban, az osztályozásban egyaránt a tárgyak ellenőrzésének részei. A képek felszínét azonban megtörték a képfalakhoz illesztett tárgyakkal. A férfizakókat ábrázoló fényképekre patentgombokat, a női ruhákat ábrázoló fényképekre pedig kagylókat varrtak oly módon, hogy a tárgyakat pontosan az index jellegű nyomaikra helyezték a fényképeken. Így ezek kétértelmű megállapításokká váltak: képek-e vagy tárgyak? Formalista-e vagy dokumentum jellegű a jelentésük? Megörökítik-e a tárgyakat, vagy létrehozzák azokat? Ezek a fényképek láthatólag tárgyakat ábrázoltak; de a beavatkozás elbizonytalanította és megghiúsította az elvárásokat; a néző arra kényszerült, hogy megkérdőjelezze a tárgy és a fénykép kategóriáját. Következésképpen a képek és a tárgyak ellenálltak az intézményes kategorizálásnak, ezáltal pedig egy olyan kisajátításnak, amely semlegesítésükkel fenyegetett. Ezen eszközök segítségével a projekt egyaránt kutatta a kulturális tapasztalat átadásának alternatív módjait, illetve annak módját, ahogyan a múzeumok a fordítás módjaiban részt vesznek.

A másik projekt, az *A Home of Signs and Wonders* (Jelek és csodák otthona) című kiállítás alapjaiban kérdőjelezte meg az oktató jellegű feltételezéseket – azt a kép és a jelzett dolog között fennálló viszonyt, amely a néprajzi múzeum fényképészetén belül az autoritás forrását képezte. Owen Logan Calabarban, Nigéria déli részén dolgozott két évig – kezdetben egy antropológussal – egy olyan projektben, amely antropológiai terepmunkaként indult. Ez a projekt Calabar szinkretikus vallási hagyományait, a skót missziók örökségét, illetve a fundamentalista vallás újabb befolyását kutatta egy olyan kulturálisan sokrétű területen, amelyben a külső irányítású olajipar domináns szerepet játszik. Ránézésre ezek a fényképek dokumentum jellegűek, és kétértelmű megfogalmazásuk, széttörődező témaválasz-

16 Elisabeth Williams leverhulmei ösztöndíjas volt, és a British Council hivatalos fényképésze az egyiptomi Észak-Sínai Örökség Központjában.

tásuk, illetve a megfigyelő és a megfigyelt között megvalósuló nyílt közvetítés megtörése által némileg posztmodernnek tűnnek. Kulturális viszonylatban egy vizuális metszet kialakítására törek-szenek a modern nigériai nemzetállam összetett identitásainak megvitatása során a folytonosság-gal, a változással, az összetartással, a folyamatokkal és a különbségekkel kapcsolatban felmerülő, antropológiailag behatárolt kérdések segítségével. A dokumentumfényképezés korántsem prob-lémamentes műfajainak az a lehetőség az előfeltétele, hogy visszhangjuk táplálja a beleérző ké-pességet vagy az azonosulást, ami lehetővé teszi a megosztott tapasztalatot egyesítő vagy meg-alapozó értékelést vagy akár elképzelést. Logan esetében a fényképész csodálkozása és a jelenet helyenként bizonytalan megértése lehetővé teszi, hogy a fényképek tudatos fortélyai visszhan-gozzák a tudatos manipuláció és egyezkedés fortélyait. Mind a fényképész, mind az alany eseté-ben jelen van a kétértelmű és diszharmonikus vallásos tapasztalatok egyfajta vizuális kifejeződé-se, ahol az egykor idegen és ismeretlen dolgok helyi jellegűvé váltak – és fordítva. A fényképe-ket különböző helyszíneken állították ki Nigéria déli részén, amelynek lakosait Logan elsődleges közönségének tekintette.<sup>17</sup> A művel kapcsolatos reakciók ennek lényeges részét képezték, és az összetett, gyakran metaforikus reakciók a kortárs tapasztalat vizuális jellegű kifejezőmódjainak új rétegét tárták fel.

Ennek a mélyben rejtőző kulturális identitásnak a lefordításához szükséges eszközök kutató-sa arra indította Logant, hogy tágítsa fényképei szerkesztettségét. Érdeklődése egy olyan fényké-pészeti tér létrehozására irányult, amely az antropológiai fotóelőhívás normáin túlmutató párbe-széd gyűjtőpontjaként működhet. Miközben az újraeljátszással, majd később a „normális” fény-képeket magukba olvasztó, digitálisan előállított negatívokkal dolgozott, tudatosan eltávolodott a realista műfajoktól, hogy összefüggőbben fogalmazhassa meg azokat a kulturális világképeket, amelyeket az emberek megosztottak vele.<sup>18</sup> A digitális munka tudatosan eltávolodik az indexika-lítás bizonyosságaitól és a „döntő pillanat” eszméjétől, amely a dokumentáris igazság koncepci-óját oly sok szinten uralta. A digitális szerkesztés lehetővé teszi a fényképész számára, hogy túl-lépjen az idő és a tér töredékes voltán, és a fényképezés keretén belül létrehozott narratívákkal következtetéseket halmozzon fel.<sup>19</sup> Egyik alkotóelem sem „hamisítvány”; inkább olyan feliratok, amelyeket összefüggéseik és összetartozásuk révén illesztettek össze (mint bármilyen más törté-nelmi vagy néprajzi megállapítást), és amely a kereten belül egy, a téren és időn túllépő narratí-vát alakít ki. Ezt lehetetlen egy „ez olyan, mint” megállapítással alakítani; és mégis, a szó legiga-zibb értelmében állíthatjuk róla, hogy kifejező, fantáziadús és néprajzi jellegű, miközben külön-böző, egyre inkább határátlépő műfajokon halad át, és egy „sűrű néprajzot” épít fel annak érde-kében, hogy eljuthasson a ki nem fejezett formáig.

Az *A Home of Signs and Wonders* alapfogolata egy olyan kiállítás volt, amely tudatosan az elvárásrendszerek módosítására törekszik. Sem Nigériáról, sem a fényképezésről nem volt szó benne semmilyen közvetlen módon. A témája a látás néprajza volt: a bevezető címszövegben megfogalmazott kérdés teljesen világossá tette ezt. Más szavakkal a kiállítás episztemológiai alap-jait egy sor olyan kérdés alkotta, amely a fényképezés, a kultúra és a reprezentáció státusára és a szemlélés szubjektív formáira vonatkozott, mint például: „ha semmiféle reprezentáció nem ké-pes kifejezni a tapasztalat teljes természetét, akkor kinek a nézetét látjuk”. Így tehát a múzeum „a bemutató idejére tereppé változott a látogató mint antropológus számára” (CORNWALL–JONES 2000. 168).

Ebből következően a közönséget sokkal inkább te-kintették olyan tanúnak, aki egy közös térben vállal részt a találkozás szubjektív természetéből, és nem egy oktató jellegű kijelentés távoli, kognitív befogadójának. Egyvalamit megköveteltek mind a szerzőtől, mind a közönségtől – az arra való hajlandóságot, hogy elmerül-jenek egy másik világ és a nem tudás lehetőségeiben a fényképek által. A fényképeket át- meg átható nyersesé- get felhasználva a kiállítás szembesül a fényképezési igazság didaktikus, megkérdőjelezetlen rendszereivel. Ugyanakkor azonban egyértelmű összeköttetést hoz lét-

---

17 A Calabaron kívüli közönség nem volt Logan számára annyira fontos. A kiállítást, amelyet nigériai közönség számára rendez-tek, három helyszínen mutatták be Calabar-ban és Nigéria déli részén.

18 Hálával tartozom Owen Logannek, hogy részletesen elmagyarázta nekem mun-káit.

19 A szövegpaneleken kívül csak kevés felirat szerepelt. A kettős dátumok, amelyek a rámutató leírás, illetve a képalpotts dátu-mát egyaránt megadták, a digitális készítésű művekre utaltak.



re két tapasztaló alany között oly módon, hogy közös teret alkot, amely megengedi a nem teljes megértés lehetőségét. Ez alássa egy merőben helyettes tudás feltételezését, amely megállapítja, hogy „ez így van”. Az alanyok itt inkább elképzelhetők egymás számára, Logan saját szavaival, mind a néprajzi fényképészet, mind a dokumentumok alapvető előfeltételeit módosítva: „Amikor Nigéria déli részét bemutatom, nem akarok semmilyen üzenetet közölni, hanem inkább olyan új szókinccset próbálok alkalmazni, amelyen belül a nézők esetleg felülvizsgálhatják saját változatukat.” (LOGAN 1997. [3.]

Egy ilyen munka, mint ahogy arra már utaltam, inkább a látás és a fordítás folyamatairól szól, és nem magáról a kép tartalmáról. A fotográfiai másféleség, közvetítés és metafora félreérthetetlen. Elbizonytalanító, nem nyújt bizonyosságokat, a különbözőképpen közölt diskurzusokhoz képest ellentétes szabályként működik. Végző soron ebben a munkában az az érdekes, hogy összehozza egymással az elméletben megalapozott fényképészeti, történelmi és antropológiai témaköröket. Ezek pedig az intézményben magában válnak a transzformatív diskurzus részeivé, bizonytalanná téve azokat a szemiotikai és episztemológiai szokásokat, amelyek a kommunikáció és a gondolkodás módjait lehetővé teszik és előírják (BAL 1996. 3). Újrafogalmazzák azokat az elvárásokat, amelyek arra vonatkoznak, hogy mi *most* és mi lehet majd a fényképészet. Mindkét mű, amelyet itt tárgyaltam, megállapításokra jut alkotásuk körülményeit illetően, és a tudatos alanyi szemlélt bevonja a tudás közös megalkotásába azáltal, hogy kérdéseket tesz fel, és szándékosan nem nyújt jelentésbeli zártságot. Azt sem hangoztatják, hogy valamilyen közvetlen módon „beszélnek valamiről”, hanem inkább arról beszélnek, hogy „valamiről beszélnek”. A szamoai kiállítás fényképeinek anyagszerűségéhez hasonlóan az ilyen munka visszahelyezi régi helyére a társadalmi termelés helyszíneit, mégpedig olyan beavatkozások által, amelyek a múzeumokban tudatosan eltávolodnak az uralkodó tekintélytől (SHELTON 1990. 80). Ez a kritikus távolság olyan fényképészeti műfajok által vetül ki a múzeumi térbe, amelyek szándékosan zavarják meg az episztemológiai alapokat.

## Befejezés

A múzeumi gyakorlat természetesen nem egysíkú. Minden ilyen stratégiának van valamilyen helyi vagy közösségspecifikus vonatkozása. Ami helyénvaló egy törzsi múzeumban, az nem feltétlenül fog illeni egy nagyobb városi intézményhez és viszont. Ezek a műfajoknak és elvárásoknak nem azonos értelmezési területeit fedik le. Kifejtettem annak néhány módját, hogyan járulhatna hozzá a fényképészet a kritikai eszmecseréhez a múzeumokban. Természetesen vannak másfélék is. Ennek egyik nyilvánvaló területe az olyan, eltérő kulturális háttérrel rendelkező művészek munkája, beleértve a bennszülött és a diaszpórában élő művészeket, akiknek a műve az archívum és a múzeum egyfajta kritikáját testesíti meg mind az ott jelen levő fényképeket illetően, mind pedig azokra a terekre vonatkozóan, amelyekben ezek a jelentések létrejönnek. Itt gondolhatunk például Maud Sulter *Syracus* sorozatára (1994), amely a manchesteri múzeum afrikai tárgyainak kritikus fényképészeti megjelenítését is magában foglalta, vagy Dave Lewis együttműködésére a Királyi Antropológiai Intézettel a *The Impossible Science of Being* (A létezés lehetetlen tudománya) megalkotásakor (1995–1996), amely a múzeumok és tanintézmények azon területeit vizsgálta, amelyekben az antropológiai jelentéseket megalkották. Vagy egy másik kulturális regiszterben fel lehetne idézni az őslakos indián művészek, mint például George Longfish, Hulleah Tsinhnahjinnie vagy Pam Shields műveit, akik – saját kulturális perspektívájukból – mind újraformálták az antropológia történetének képeit. Az én vizsgálódásom tárgya maga a fényképészet volt, illetve hogy hogyan kellene kritikai lehetőségeit megvalósítania a múzeum terében, bárki is a képek eredeti alkotója, továbbá hogy „hogyan járulhat hozzá azoknak az aktuális, etikai, történelmi és esztétikai keretekhez, melyeken keresztül ezt a munkát szemlélhetjük” (ELLIOT 1993. 33).

Ahogy azt JENKS ed. (1995. 13–14) kifejtette, az elmélet révén megalapozott látvány mindig problémás lesz a valós világhoz fűződő viszonyában; a tudás átalakított tárgyai vetélkednek a mindennapi, kézzelfogható tapasztalattal. A múzeumi kontextusban ez akkor okoz gondot, ami-

kor a tartalom hiányzó átgondolása miatt bekövetkező műfajkeveredések következtében az egyik a másik álrüháját veszi fel. A különböző műfajok bevezetésével a látvány megszerkesztettségére rámutatva lehetséges a fényképek beépítése a KIRSHENBLATT–GIMBLETT (1991. 381) által támogatott *in context* kiállítási stratégiákba, amelyek „arra indítják a közönséget, hogy felismerje minden megjelenítés önkényes természetét”, és valóban úgy utalnak a múzeumra, mint ami önmagában véve is műfajnak tekinthető. Itt azzal érveltem, hogy ezek a megfontolások a műfajok egymással történő szembeállításával értelmezhetők. Az ilyen stratégiák sok kiindulópontot kínálhatnak, miközben a látogatóknak egy sor képlékeny tanulási tapasztalatot nyújtanak (HEUMANN GURIAN 1991. 184). Ezek transzformatívák, mert a néprajzi térben a szubjektivitást hangsúlyozzák, és így a fogyasztás módosuló környezetére mutatnak rá, míg a képvilágon belül az intellektuális, kritikai vagy gunyoros elemeket helyezik előtérbe.

Ami a műfaj, az elvárás és a megjelenítés fogalmi keretében a fényképészeti stratégiákban való gondolkodásból adódik, az nem más, mint a fényképészet sokrétű jellemvonásainak és eljárás-módjainak egymástól való megkülönböztetése a múzeumon belül, amelyeket ki kell bontani ahhoz, hogy a fényképészet megkérdőjelezett és kritikai szerepet egyaránt vállalhasson. Érvélesemet szándékosan illesztettem be a fényképészeti gyakorlat fogalmainak körébe, hogy a folyamatokat még nyilvánvalóbbá tegyem. Ezenkívül a műfajok és az elvárások között fennálló feszültség vizsgálata bizonyára alapvető fontossággal bír minden olyan próbálkozás esetében, amely a néprajzi múzeumban vagy akár a társadalom- és kultúrtörténeti intézmények más típusain belül is felül akarja vizsgálni a fényképészet szerepét. Én itt inkább egy elméleti álláspontot vázoltam fel, amelyet a megkülönböztetett fényképészeti stílusok vagy műfajok gondolata befolyásolt, és amelyen belül a fényképészet hozzájárulhat a kortárs múzeumi gyakorlat fejlődéséhez. A reprezentáció gyakorlatának kérdései sürgetőek maradnak, mert a diskurzus formáinak feltárása részben maga is feltáró jellegű (BAL 1996. 165). Következésképpen a saját érvelésem nem ilyen értelemben ad választ, hanem a kritikai hajlandóságot teszi a helyére, ahol a kulturális reprezentációkat illető elképzelések újrafogalmazhatók a különbözőképpen bevezetett képek használata révén. Talán így, az eltérő álláspontú múzeumi terek közötti nyílt eszmecsere megindulásával a fényképek vagy a fényképészet eszközzé válhat az irányító rendszerek határainak kijelölésében és az „igazsággvartás” olyan uralkodó területeinek destabilizálásában, amelyeket a múltban annyira erőteljesen támogatott. Mint ahogy azt RIEGEL (1996. 100) kifejtette, egy bizonyos szinten ez veszélyes stratégia, „de mérhetetlenül termékeny lehet azokban a múzeumokban, amelyek közös tereket akarnak létrehozni a közönséggel megvalósuló kommunikáció számára”. Természetesen a fényképek nem működhetnek elszigetelten – elkerülhetetlenül belevegyülnek az intézmény tágabb diskurzusába; mindazonáltal itt egy olyan stratégiát javasoltam, amelynek segítségével a fényképek tevékeny, nyitott és kitágítható szerephez juthatnak a kortárs múzeumok reflexív gyakorlatában.

Fordította: Varga Judit

## Irodalom

- ALPHEN, Ernst van  
1997 Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory. Stanford, CA, Stanford University Press.
- AMES, Michael  
1992 Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums. Vancouver, University of British Columbia Press.
- BAL, Meike  
1996 Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis. London, Routledge.
- BARTHES, Roland  
1984 [1980] Camera Lucida. London, Fontana.
- BAXTER, T. W. – FARNDON, R.  
1991 Genre as a middle term. Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester, vol. 73. no. 3. 3–10.
- BECKER, Howard  
1981 Exploring Society Photographically. Evanston, IL, Northwestern University Press.
- BENJAMIN, Walter  
1973 The task of the translator. In ARENDT, Hannah (ed.): Illuminations. London, Fontana.
- BENNETT, Tony  
1995 The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London, Routledge.
- BERGER, J. – MOHR, J.  
1989 [1982] Another Way of Telling. London, Granta.
- BHABHA, Homi  
1994 The Location of Culture. London, Routledge.
- BORNE, G.  
1998 Public museums, museum photography and the limits of reflexivity. Journal of Material Culture, vol. 3. no. 2. 223–254.
- BOURNE, R.  
1985 Are Amazon Indians museum pieces? New Society, vol. 29. no. 74. 380–381.
- BOUQUET, Mary  
2000 Thinking and doing otherwise: anthropological theory in exhibitionary practice. Ethnos, vol. 65. no. 2. 217–236.
- BROTHERS, Caroline  
1997 War and Photography: A Cultural History. London, Routledge.
- CLIFFORD, James  
1988 On collecting. In CLIFFORD, James: The Predicament of Culture. Cambridge, MA, Harvard University Press.  
1997 Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- COOMBS, Annie  
1994 Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination. London, Yale University Press.
- CORNWALL-JONES, H.  
2000 A home of signs and wonders. Review. Journal of Museum Ethnography, no. 12. 165–168.
- DORSETT, Chris  
1998 Freightened with Wonders. Exhibition Catalogue. Ipswich, Ipswich Museum.
- EDWARDS, Elisabeth  
1997 Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In BANKS, Marcuse – MORPHY, H. (eds.): Rethinking Visual Anthropology. London, Yale University Press.
- ELLIOT, David  
1993 Framing the “frontiers”. Definitions of modern and modernist art. In LEYTON, H. – DAMEN, Bibi (eds.): Art, Anthropology and Modes of Representation: Museums and Contemporary Non-Western Art. Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- ENGELHARDT, J. – MESENHÖLLER, P. (eds.)  
1995 Bilder aus dem Paradies: Koloniale Fotografie aus Samoa 1875–1925. Marburg, Jonas Verlag.
- FRIEDLANDER, Saul (ed.)  
1992 Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- GREENBERG, Reesa  
1996 Introduction. In GREENBERG, R. – FERGUSON, B. W. – NAIRNE, S. (eds.): Thinking about Exhibitions. London, Routledge.
- GREEN-LEWIS, J.  
1996 Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- HEUMANN GURIAN, Elaine  
1991 Noodling about with exhibition opportunities. In KARP, Ivan – LEVINE, S. (eds.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, DC, Smithsonian Institution Press.
- JENKS, Chris (ed.)  
1995 Visual Culture. London, Routledge.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, B.  
1991 Objects of ethnography. In KARP, Ivan – LEVINE, S. (eds.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, DC, Smithsonian Institution Press.
- LEDGERWOOD, Julia  
1997 The Cambodia Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes: National Narratives. Museum Anthropology, vol. 21. no. 1. 82–98.

- LIDCHI, Henrietta  
 1997a Exposing "others"? Photography in the exhibition context. *Boletín de Antropología Visual*, vol. 1. no. 1. 15–39.  
 1997b The poetics and politics of exhibiting other cultures. In HALL, Stuart (ed.): *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage – Open University.
- LOGAN, Owen  
 1997 *A Home of Signs and Wonders*. London, Hayward Gallery.
- LOVELACE, Antonia – CARNEGIE, E. – DUNLOP, H.  
 1995 St. Mungo's Museum of Religious Life and Art: A New Development in Glasgow. *Journal of Museum Ethnography*, no. 7. 63–78.
- MARTINEZ, W.  
 1992 Who constructs anthropological knowledge? In CRAWFORD, Peter I. – TURTON, David (eds.): *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.
- NORDSTRÖM, Alison  
 1995 Photography of Samoa: Production, Dissemination and Use. In *Picturing Paradise: Colonial Photography of Samoa 1875–1925*. Daytona Beach, FL, Southeast Museum of Photography.
- OTTENBURG, Simon  
 1991 Into the Heart of Africa. *African Arts*, vol. 24. no. 3. 79–82.
- POIGNANT, Roslyn  
 1993 Captive Aboriginal lives: Billy, Jenny, Little Toby and their companions. In DARIAN-SMITH, K. (ed.): *Captured Lives: Australian Captivity Narratives*. London, University of London.
- PORTER, Gaby  
 1989 Economy of truth: photography in the museum. *Ten-8*, no. 34. 20–33.
- RETMAN, S.  
 1996 Stryker's FSA collection: "Something more than a catalogue of celluloid rectangles in a government store". *Museum Anthropology*, vol. 20. no. 2. 49–66.
- RIEGEL, Henrietta  
 1996 Into the heart of irony. In MACDONALD, S. – FYFE, Gordon (eds.): *Theorizing Museums*. Oxford, Blackwell.
- SCHILDKROUT, E.  
 1991 Ambiguous messages and ironic twists. *Museum Anthropology*, vol. 15. no. 2. 16–23.
- SCHNEIDER, Arnd  
 1996 Uneasy relations: contemporary artists and anthropology. *Journal of Material Culture*, vol. 1. no. 2. 183–210.
- SHELTON, A.  
 1990 In the lair of the monkey: notes towards a post-modern museology. In PEARCE, Susan (ed.): *Objects of Knowledge*. London, Athlone Press.
- SIMPSON, Moira  
 1996 *Representing Ourselves: Museums in the Post-Colonial Era*. London, Routledge.
- STEPHEN, A. (ed.)  
 1993 *Pirating the Pacific*. Sydney, Powerhouse Museum.
- TAGG, John  
 1988 *The Burden of Representation*. London, Macmillan.
- TODOROV, T.  
 1990 [1978] The origins of genre. In *Genres of Discourse*. Cambridge, Cambridge University Press.
- TONKIN, Elisabeth  
 1992 *Narrating Our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge, Cambridge University Press.
- VERGO, P. (ed.)  
 1989 *The New Museology*. London, Reaktion.
- WHITE, Hayden  
 1992 Historical emplotment and the problem of truth. In FRIEDLANDER, S. (eds.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, MA, Harvard University Press.



## A kiállítás mint átmeneti rítus

Kissé ironikusnak, ám egyúttal új magyarázati lehetőséggel kecsegtető jelzésnek szántam a fenti címet, amikor a néprajz szakos muzeológusok 2001. évi országos találkozásán a konferencia választott témáját előadásomban igyekeztem megindokolni. Egyúttal arra törekedtem, hogy a Néprajzi Múzeum gyakorlata, az ott szerzett tapasztalatok, valamint némi nemzetközi kitekintés alapján megfogalmazzak a kiállításról, a néprajzi kiállítás műfajáról, lehetőségeiről néhány gondolatot. Jelen tanulmányom a konferencián szóban elhangzott előadás kibővített s részben újabb szempontokat is felvető változata.

A szóban forgó rendezvény átfogó módon a kiállítások kérdésével foglalkozott. Az első napot a Néprajzi Múzeumban a múzeum nagyszabású vállalkozása, az *Időképek – millenniumi kiállítás* szakmai bemutatásának és vitájának szenteltük, a rá következő másfél napon pedig Csillebércen a téma főbb kérdéseit vitattuk meg. Az előadásokat három egység szerint csoportosítottuk, melyek három fő megközelítési irányt jeleztek: 1. a néprajzi kiállítás és határterületei; 2. a kiállítás mint a gyűjtemények feldolgozása; 3. a kiállítás mint alkalmi (újonnan létesített) gyűjtemény. Záróeseményként egy kerekasztal-beszélgetés keretében a néprajzi kiállítások kapcsán a nemzetközi hátteret tekintettük át, s megvitattuk ennek néhány, a hazai gyakorlat szempontjából is megkerülhetetlen tanulságát. A Néprajzi Értesítő jelen száma alapvetően erre a 2001-es konferenciaanyagra épül, de tartalmi tagolásában nem követi egy az egyben az elhangzott programot, és értelemszerűen nem tartalmazza az *Időképek* című kiállítást értékelő előadásokat, amelyek a *Tabula* 2001. évi második számában már megjelentek.<sup>1</sup> Nemzetközi kitekintésként rangos európai szakemberektől választott három tanulmány fordítását tesszük közzé. A kötet nyitó tanulmányát Gottfried Korff, a tübingeni egyetem professzora jegyzi, aki a múzeumelmélet s közelebbről a néprajzi muzeológia elméletének kiemelkedő képviselője. Tőle egyik legfrissebb, összegző jellegű írását közöljük, mely a Société Internationale d'Ethnologie et Folklore (SIEF) 2001-ben, Budapesten tartott konferenciájának egyik plenáris előadásaként hangzott el. A csillebérci kerekasztal-beszélgetés külföldi vendége Zempléni András, a nanterre-i egyetem antropológusprofesszora volt, aki tevékeny szakértője és kritikusa a most szerveződő párizsi Quai Branly elnevezésű múzeumnak. A Jacques Mercier-vel írt tanulmánya nem csupán e múzeum előkészítésének szakmai munkájába enged betekintést, hanem jól kifejezi az antropológiai-néprajzi múzeum és prezentáció sajátos jellegét, az ebből származó nehézségeket s a még nem próbált lehetőségeket. Elizabeth Edwards antropológus, fotótörténész az oxfordi Pitt-Rivers Múzeum vezető munkatársa. Tanulmánya a néprajzi múzeumok és a fénykép-használat sokrétű kapcsolatát tekinti át, rámutatva arra, hogy a fénykép felhasználását, értelmezését jóval tágabban kell felfognunk, mint a szokványosan neki tulajdonított dokumentációs érték. Meggyőződésem, hogy a három tanulmány termékenyítően fog hatni a néprajzi múzeummal s elsősorban a néprajzi kiállításokkal kapcsolatos gondolkodásunk alakulására, ugyanakkor hátteret nyújt a konferencián elhangzott, itt közzétett előadásokhoz, rövidebb korreferátumokhoz.

### Az analógiák, értelmező szóképek hasznáról

Iróniára és jelképes szóhasználatra utaltam a fentiekben. Miért s mennyiben? Az előadás címe figyelemfel-

<sup>1</sup> BUZINKAY 2001; HOFER 2001; BÁN 2001; DEME 2001. Ugyanitt megjelent Földessy Edina előadása is: FÖLDESSY 2001. Itt sorolom föl a kiállításról és a katalógusról megjelent más, elemző igénnyel írt kritikákat: ERDŐSI 2001; FRAZON 2001; JULIUS 2001; SINKÓ 2001; SZEGŐ 2001.

keltő volta ellenére nem annyira meghökkenteni akart, mint inkább egy lehetséges eljárást jelezni: termékeny ugyanis az a módszer, ha egy jelenség újabb szempontú értelmezéséhez nem a megszokott irányból közelítünk, hanem valamely analógiából merítünk újabb támpontokat. Másként fogalmazva: az analógiák újszerű távlatot nyithatnak addig másképp szemlélt jelenségekhez. Kétségtelen, az eljárás az „elmosódott műfajok” kísérője, mely a mai társadalmi gondolkodást jellemzi.<sup>2</sup> Az előbb említett irónia annyiban jogosult, hogy ezzel hangsúlyozni kívántam a téma oldottabb hangvételű megközelítési lehetőségét is.

Analógiák egész csokrárt lehetne ma már említeni a kiállítások, a múzeumi tevékenység értelmezésével kapcsolatban is. A múzeum kicsúszik a pontos definíció alól, az egyes szóképek mind valamely alkotórészét vagy jellemző vonását fejezik ki, általánosítják.<sup>3</sup> Itt mindössze egyre hivatkozom, James Clifford kontaktzóna-felfogására,<sup>4</sup> mely a néprajzi múzeumok egyik alapsajátosságát, a „másik” megismertetésének komplex eljárás módját és körülményeit állítja az eddigieknél jobb megvilágításba. Ennek alapján Kalotaszeg kapcsán én is megkíséreltem a táj kutatás és -reprezentáció egyes társadalomtörténeti, morális vonásait kiemelni.<sup>5</sup> A mostani célra – a néprajzi kiállítások, valamint az *Időképek* háttérének, intézményi jelentőségének bemutatására és esetleges tágabb vonatkozásainak elemzésére – leíró és értelmező metaforaként a néprajz egyik ismert elméletét, közelebbről az *átmeneti rítus* fogalmát ajánlom megfontolásra.

Átmenetiek Arnold van Gennep klasszikus, 1909-ben kifejtett felfogása szerint az olyan rítusok, amelyek a hely, az állapot, a társadalmi pozíció és az életkor változásaival járnak együtt. Az átmeneti rítus ugyanakkor folyamatként is fölfogható; olyan folyamatként, amelynek szakaszai vannak. Közismert, hogy van Gennep szerint ezek az átmeneteket kísérő vagy elősegítő rítusok szerkezetileg hasonlóak egymáshoz, bár egyedi mivoltukban nagyon különbözőek. A szerkezeti hasonlóság abból származik, hogy három szakaszra tagolódnak: az elkülönülés/elkülönítés fázisára, a liminalításra, valamint az újraegyesülés szakaszára. Mindhárom fázist rítusok, szokáscelemekények kísérik, így rendre az elválasztó, az eltávolító és a beépítő rítus különböztethető meg.<sup>6</sup> Az átmeneti rítusban a résztvevők és mindazok, akik a rítusban kívülről szerepet játszanak, az érdekeltek, a nézők a környezettel sokrétű, több szálon kapcsolódó rendszert alkotnak. Az átmenet ténye, a rítusok menete, lefolyása és ez a rendszerszerűség az a három gondolatkör, ami lehetővé teszi, hogy a kiállításokat is párhuzamba állítsuk az átmeneti rítusokkal, tehát folyamat, mely szakaszokra bomlik, s az egyes elemek bonyolult rendszerbe szerveződnek. Ennek az átfogó rendszernek van egy belső struktúrája. Ezt látjuk egy kiállításnál is, hiszem akkor derül ki, hogy mibe vágunk a fejszénket, amikor elkezdjük csinálni, és látjuk azt, hogy ennek a bonyolult folyamatnak meghatározott fázisai, feladatai vannak. Meggyőződésem szerint ez az analógia hozzásegít a múzeumi munka leglátványosabb elemének alaposabb megértéséhez mind az „előállítás”, mind a „működtetés” tekintetében.

A kiállítások átmenetirítus-jellegének metaforáját természetesen többféleképpen értelmezhetjük, ami attól függ, hogy az átmeneti rítusokat hogyan próbáljuk magyarázni. A továbbiakban három lehetőséget ismertetek, s ezzel a kiállítások három összefüggését állítom előtérbe. Az *Időképekre* annyiban hivatkozom, amennyiben az itt ajánlott értelmező kerethez példaanyagra van szükség, s noha ezzel a néprajzi múzeumi kiállítással kapcsolatban is sikerül többféle információt közreadni, nem a vállalkozás értékelésére, netán fölértékelésére törekszem.

## A kiállítás a múzeumi tevékenység rendszerében

Az első lehetőség a rítus jelzett időbeli szakaszainak mintájára a részekre bontás. A látogatók előtt megnyitott kiállítás végeredmény, mely a valóságban egy összetett folyamat egy fázisa. Közhely, de teljes egészében még nem tudatosítottuk, hogy a kiállítás készítés komplex tevékenység sor, szakaszai, szintjei vannak, és a benne

2 Vö. GEERTZ 1994. 268–285.

3 Metaforák egész sorát említi Hamacher 1996. 81–82. Noé bárkája, Babel tornya és az édenkert ismert metaforáit György Péter elemzi a New York-i American Museum of Natural History kapcsán: GYÖRGY 1998. 15–103.

4 CLIFFORD 1997. 188–219.

5 FEJŐS 1998.

6 GENNEP 1960; vö. FEJŐS 1979.

részt vevők, valamint az „érdekeltek” (a közönség) egymással s a környezettel sokrétű kapcsolatban állnak. Ez időben zajló folyamat is. A kiállítás – megvalósítása, fenntartása – mindenre kiható rendszerként strukturálja az intézmény életét, tevékenységét. A kisebb vállalkozások nem annyira átfogó jellegűek, mint egy nagyszabású, közreműködők sokaságát és az anyagi források jelentékeny mennyiségét mozgósító „megaprojekt”, de mindegyik ünnepi pillanat a múzeum monoton életében. Ebből a szempontból az *Időképek* végletes, kivételes példa, mert valójában a múzeum egészének aktív részvételével valósult meg. Ennek ellenére úgy vélem, a kisebb kiállítások is e modell fényében ragadhatók meg teljes mértékben.

A kiállításra jellemző folyamatjelleg a kiállítási munkálatok idődiagramjával szemléltethető. Nem tudom, másutt mennyire gyakorlat, de a Néprajzi Múzeumban eddig nem éltünk a feladatok és tevékenységek időbeosztásának grafikus ábrázolásával. Ezt hiányosságnak tartom, mert ezzel lemondunk a feladatterv mindenki számára könnyen áttekinthető formájáról, pedig az ütemezésben, a részfeladatok határidőhöz és felelősökhöz kötésében a szükséges egyeztetések alapján megállapodunk. Ez természetes, e nélkül aligha vihető végig egy kiállítás sokszereplős, bonyolult menete. Ennek ellenére sajnos általános tapasztalat – gondolom, nem csupán nálunk –, hogy a kiállítások nagy időzavarban készülnek. Talán segíthetne ezen a kezdetekkor közzétett kiállítási menetrend ábrája, javítani lehetne a szervezeti egységek, a részfeladatok teljesítéséért felelős munkatársak közötti együttműködést, és így tovább, de ezeknél a szervezési kérdéseknél itt többről van szó. Helyesebben azt kell látnunk és felismernünk, hogy ezek nem csupán technikai jellegű – munkaszervezeti, szervezetszociológiai – kérdések, legyenek azok bármilyen fontosak is. A rendszer egészének összefüggéseit, azok természetét talán jobban megérthetjük, ha arra gondolunk, hogy a kiállítás éppen úgy a múzeumi tevékenység alapvető szervező elve, mint amilyen a rítus egy élő társadalom mindennapi életében. Rendkívüli időszak, ismétlődő s ezáltal a tevékenységek zömét átható és megalapozó tényező. Kitüntetett szereplői vannak, miközben a közösség minden tagjára a rituális rendszer előírásai érvényesek. Ezt a logikát a kiállításra is alkalmazhatjuk.

Az időzavar a kiállítások értékelésekor egy tipikus vélekedésben is felszínre szokott kerülni: a kiállításra kevés idő és pénz volt, az eredmény ezért olyan, amilyen. Ez még a kifejezetten sikeres kiállításokkal kapcsolatban is felmerül, ha egy-egy gyengébb vonása kerül szóba. Nem akarom e nézet igazságtartalmát kétségbe vonni, bár nem hiszek abban, hogy a „több pénz, több idő” tétel adja a kulcsot a kezünkbe. Fontosabb, hogy valószínűleg másként is meg lehet fogalmazni az alapproblémát. Rögtön kiderül, hogy egy-egy vállalkozásnak hol vannak gyenge pontjai, ha általánosabb kérdéseket is felteszünk: Mi a szerepe a kiállításnak az intézmény életében? Mi a munkatársak és a kiállítást rendezők viszonya egymáshoz, és hogyan viszonyulnak az intézmény fő törekvéseihez? Mennyire a kiállításban nyilvánul meg az intézményi „filozófia”? Másként, sokkal elvontabb értelemben: a struktúra vagy ezzel szemben a szereplők akarata, képessége, képessége és összhangja a meghatározó? Arra kívánom tehát a hangsúlyt helyezni, hogy a kiállítás időbeli folyamatábrája segítségével modellálható, lineárisan egymást követő, kiegészítő cselekedetek nem függetlenek a rendszertől, vagyis ezeknek az intézményi beágyazottságától. Eszerint a kiállítás nem csupán különféle tevékenységi szakaszok egymásutánisága – a koncepció kialakítása, a tárgyválogatás, a forgatókönyvírás, az építési munkák stb. – alapján, hanem egy vertikális tengely szerint is elhelyezhető a múzeum életében, mely utóbbit az intézmény alapértékei, irányultsága, céljai határoznak meg.

A két perspektíva jelentőségének jobb megértése érdekében az *Időképek* példáján összefoglalok egy-két, a kiállítás megvalósítását illető információt, s jelzek néhány összefüggést. Egyszerűbb a kiállításépítés szakaszainak és menetrendjének főbb állomásait megadni, noha a „mennyi ideig készült a kiállítás?” kérdésre nem is olyan könnyű válaszolni, mert ez attól függ, hogy milyen határpontokat jelölünk ki. A legkorábbi kezdőpontnak 1997 nyarát lehet megjelölni, amikor – a Néprajzi Múzeum főigazgatói posztjára kiírt pályázat kapcsán – felmerült bennem az ötlet. Az idő olyan témaként kínálkozott, amely segítségével, úgy véltem, a néprajzi anyagot újszerűen lehet megszólaltatni, illetve sokrétűen lehet a kulturális különbségekről beszélni. Mikor és mivel kezdődött, s milyen szakaszokon keresztül történt az ötlet megvalósítása? A majdani kiállítás első koncepcióvázlata 1998 márciusában fogalmazódott meg, a millenniumi ünnepségeket előké-



szíteni hivatott akkori pályázati kiírásra. Ezt követően megbeszélések, szakmai eszmecserék keretében a múzeumi munkatársai megismerkedtek a kiállítási ötlettel. Ekkor még nem rendszeresen foglalkoztunk vele, viszont a téma már bekerült a múzeumi köztudatba, s elkezdődött egy általános szakirodalmi tájékozódás, bibliográfiakészítés. Egy évvel később, 1999. április 30-án készült el egy sokkal részletesebb, tizenöt oldalas koncepció és programvázlat, ami a millenniumi rendezvényeket támogató pályázatra íródott. Ez lett a múzeumi kollektív munka alapja. A sikeres pályázat komoly, húszmillió forintos anyagi támogatást jelentett, s így ez válhatott a megvalósításhoz vezető rítussorozat mindenki számára nyilvánvaló szimbolikus kezdőpontjává.<sup>7</sup> Ugyanabban az évben, 1999 végén formálódtak ki a munkacsoportok, amelyek feladata az volt, hogy a nagy tematikus blokkokat résztémák szerint bontsák ki. Négy ilyen csoportot szerveztünk, mindegyik több munkatársat, egy-egy részterületen otthonos szakembert tömörített. Bár egyes gyűjteményekben már folyt előzetes tájékozódás, a tárgyválogatás feladatát a munkacsoportok résztvevői végezték. A folyamatot egyeztetések, a konkrét témák és tárgyi vagy képi információk, valamint az elméleti keret módosítása 6–8 hónapon keresztül folytak, amelyek eredményeként 2000. augusztus 4-re készült el az a szakmai forgatókönyv, mely alapján fel lehetett kérni a látványtervezőket. Már akkor is tudtuk, ők is egyértelműen jelezték, hogy bizony nagy késésben vagyunk. Augusztus–szeptember folyamán a kiállítás tervezését elvállaló építész, Janesch Péter kidolgozta a földszint és a második emelet összekötésének, a belső udvar sátorotetős beépítésének koncepcióját. A kiállítóterek látványának megtervezésére Kis Péter vállalkozott, akinek köszönhető az *Időképek* különleges, egyedi hangulata és esztétikai minősége. Fontos megemlíteni, hogy a kiállítás szakmai előkészítése és kivitelezése során más területeken is összetett munka folyt, s hónapokkal korábban elkezdődött a vállalkozás „bevezetése”: előkészítő előadás-sorozat, szakmai kiadványok megjelenetése, az önálló, Gerhes Gábor tervezte arculat jegyében zajló intenzív reklámtevékenység előzte meg a megnyitó ceremóniáját.<sup>8</sup>

A megnyitott kiállítás működési menetrendje sokrétű, sokféle tevékenységre kiterjedő kollektív munkafolyamat volt. Anélkül, hogy ennek minden részletére kitérnék, fontos hangsúlyozni, hogy több eszközzel is a folyamatos megújítást, aktív életben tartást akartuk elérni. Ezért illesztettünk a kiállítás működési folyamatába három önállóan is megálló kamarakiállítást, melyek újabb és újabb résztémát dolgoztak föl, s ezzel bővítették, ritmikusan megújították a kiállítás életét. Kiemelkedő újabb határpontot a katalógus 2001. májusi megjelenése jelentett. A kiállításhoz kapcsolódó előadás-sorozat, filmvetítések, különféle rendezvények szintén mind az egyéves nyitva tartás eseményteli lüktetését voltak hivatva szolgálni. A kiállítás lezárása 2001. december 31-re esett, melyet sokan szerettek volna a megnyitóhoz hasonló módon rituális bontással, „kiállítás-temetéssel” zárni. Erre nem került sor, mert úgy véltem, hogy az ismétlés szándéka gyengítette volna a megnyitó rendkívüli, többet meg nem ismételt egyediségének jellegét. Így a kiállítás kinek-kinek egyéni bejárásával, búcsújával ért véget, és a kiállítótermek január első napjaiban hamar kiürültek. Utómunkaként 2002 márciusában elkészítettük néhány példányban a kiállítás sajtódokumentációs kötetét, majd kiadványt szerkesztettünk a felvezető, kísérő vasárnapi matinék előadásai-

ből.<sup>9</sup> A kötet 2002 decemberében jelent meg, s így vált az *Időképek* záróaktusává.

A kiállítás intézményi beágyazottsága változó s nem minden szinten azonos jellegű volt. Úgy vélem, az átfogó, az intézmény teljes működését integráló kollektív munka nem csupán szervezési feladat, hanem olyan mélyreható szemléleti változás, amit együttesen több hasonló kísérlet alapján lehet elsajátítani. Az egységes feladatrendszerrel való azonosulás és a széles körű kooperáció nem könnyen valósítható meg, különösen akkor, ha az „előállítás” folyamán az egyes részmunkák nem azonos terheket róznak a különböző alkotókra. Tapasztalataink szerint minden szinten kreatív gondolkodásra van szükség ahhoz, hogy egy nagyszabású kiállításra alapo-

7 A Millenniumi Kormánybiztos Hivatalának támogatása mellett a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal a kiállítás előkészítő reklámjára biztosított másfél millió forintot. A kiállítás és a katalógus megvalósításához 2000-ben az NKA miniszteri kerete biztosított további forrásokat. A legjelentősebb szponzori támogatás az Europlakát Kft. nevéhez fűződik, mely 2001-ben folyamatosan biztosított 22 óriásplakátot és számos citylight plakátot a főváros egész területén. A támogatók teljes körű felsorolását lásd a katalógusban.

8 A közreadott kiadványok: FEJŐS főszerk. 2000; RÉKAI szerk. 2000; FEJŐS szerk. 2000; FEJŐS–LACKNER–WILHELM szerk. 2001. A kiállítás logóját és grafikáját, a katalógust Gerhes Gábor képzőművész tervezte.

9 ÁRVA–GYARMATI szerk. 2002.

zott komplex kulturális alkotófolyamat valóban integráljon minden szükséges ismeretet, gyakorlati készséget és erőforrást. Az ilyen összegző erőfeszítés természetesen megsokszorozza a múzeum lehetőségeit, miközben az egyéni javaslatokat és a képességek kibontakozását egy közös alkotás részeként biztosítja. Csapatban dolgozni nem csupán a határidők tartását jelenti, hanem a megfogalmazott cél minden szinten való elfogadását is. Ha másért nem, ez az időkiállítás az egyéni és közösségi időszemlélet összehangolásának elkerülhetetlen követelményére tanított meg bennünket.

Az elmondottakat a kiállítás rituális jellegének felvillantásával más oldalról is megközelíthetjük.

## A kiállítás rituális jegyei

A múzeum és a rituális cselekvés funkcionális kapcsolatának felvetése nem újdonság. A múzeum mint a művészet, a kultúra temploma – ez az igencsak elkoptatott fordulat – javarészt ezt az összefüggést fejezi ki. Idézhetjük Pierre Bourdieu lendületes sorait, amelyekkel a vallási élet durkheimi kategóriáit alkalmazva így ír a múzeumokról: „E világi templomokban, ahol a polgári társadalom a maga legszentebb kincseit helyezi el, vagyis a múltból – nem a saját múltjából – öröklött relikviákat, a művészetnek e szent helyein, ahova mindenekelőtt néhány kiválasztott jár, hogy táplálja virtuozitását, rajtuk kívül pedig konformisták és álszentek, hogy bemutassanak egy osztályrituálét, e régi palotákban vagy nagy történeti múltú épületekben, amelyeket a XIX. század impozáns építményekkel egészített ki, nemegyszer a világi szentélyek görög-római stílusában – e helyeken minden azt jelzi, hogy a művészet világa úgy áll szemben a mindennapi élettel, mint a szent a profánnal. A tárgyak érinthetlensége, a látogatókra kényszerített valóságos csend, a gyér és kényelmes berendezés puritán aszketizmusa, mindennemű didaktika csaknem szisztematikus hiánya, a környezet és a díszlet grandiózus ünnepélyessége – oszlop-csarnokok, roppant galériák, stukatúrás mennyezetek, monumentális lépcsők kívül és belül –, minden mintha arra intene, hogy a profán világból a szentség világába való átlépés, ahogyan Durkheim mondja, »valóságos metamorfózist« követel, gyökeresen más lelkiállapotot, hogy a két világ kapcsolatba kerülése »minden esetben már önmagában is kényes művelet, amelyhez óvintézkedésekre és többé-kevésbé beavatkozásra van szükség«, hogy »tulajdonképpen csakis akkor lehetséges, ha maga a profán is elveszíti specifikus jellemzőit, ha bizonyos értelemben és bizonyos mértékig maga is szentté válik«”.<sup>10</sup> Ha a templomi áhítat és a kiválasztott kevesek helyett ma a múzeumokat – legalábbis a média által elhíresült, szerencsés „nagyokat” vagy a ma már a didaktikára tudatosan építőket – inkább a mozgalmasság és a hangos tömegek lepik el, s a múzeumok késő modern kori szerepe jócskán megváltozott a négy évtizeddel ezelőttihez képest, Bourdieu méltán állítja, hogy a múzeumlátogatás valami ünnepi, „szent”, azaz a napi gyakorlathoz képest eltérő tevékenység.

A művészeti múzeumokról írt könyvében újabban Carol Duncan tekinti a múzeumot, a kiállítást rituális térnek.<sup>11</sup> A múzeumot az épület és a gyűjtemények egysége alkotja, mely egészében olyan, mint egy színházi szöveggönyv, egy drámai színtér. A látogatók mozgásukkal – mégpedig a múzeumépület által megszabott rituális útvonalat bejárva – mint előadók részesei a térnek. Sajátos világi rítusban vesznek részt, ahol a kiállítások révén megtapasztalhatják a felkínált értékeket, s átélhető élményekként sajátíthatják el azokat. Egy korábbi, magyarul is hozzáférhető írásában a szerző és munkatársa már megfogalmazta azt a gondolatot, hogy a múzeum „rituális tevékenységek folytatására rendelt hely”.<sup>12</sup> A műtárgyak, melyeket a látogatók nézegetnek, „egy sokkal mélyebb élmény hordozóivá válnak. Ezt a mélyebb élményt nevezhetnénk rituálisnak [...] ezt a [...] rítust nem papok vagy jelképes figurák celebrálják, hanem maga a múzeumlátogató, aki a múzeumban való barangolása közben az építészeti megoldások és a díszítőelemek által meghatározott szertartásrendet követ.” A szertartásrend a művészeti múzeumokban összefügg azok „ikonográfiai programjával”.

A művek, a korszakok elrendezéséről van itt szó, vagyis ez nem más, mint a bemutatás módja, s ebből következően a látogatóknak nyújtott befogadói séma. Más fogalmakkal s a szerzők tételét tágabban megfogalmaz-

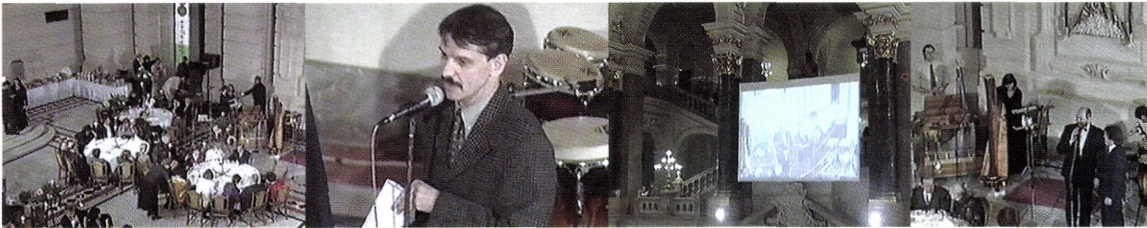
10 BOURDIEU 1978. 198–199.

11 DUNCAN 1995. Előzményként lásd DUNCAN 1991.

12 WALLACH–DUNCAN 1986. 221.

va azt is mondhatjuk, hogy a kiállítás szertartásrendje olyan diskurzus, ami a múzeumi prezentáció és a nézői részvétel, a befogadás közös alapja és kerete. A néző úgy nézi és értelmezi a látnivalókat, ahogy számára az épületben kialakított rituális mozgás azt előírja. A rituális útvonalat viszont a múzeum programja, felfogásmódja, interpretációs iránya szabja meg – köbe vése, építészeti élménnyé alakítva. Ennek révén – a szerzők szerint – a múzeum „az elvont ideológiát szubjektív valósággá” alakítja át.<sup>13</sup> Ebből származik a múzeum rítusa, „amely természetéből következően vallásos jellegű. Ennek a rendszernek sarkalatos erénye az emberi tapasztalatról való lemondás.” A tapasztalattól való eltávolodás – így az esztétikai felemelkedést beteljesítő művészeti múzeum – azt szolgálja, hogy a látogatót összebékítse az egyébként súlyos, negatív élményekkel terhelt „külvilággal”.<sup>14</sup>

A múzeumlátogatás osztályrituálé – mondja Bourdieu; a múzeum, a kiállítás civilizációs rituálé – véli Duncan. A külső keretekről és a látogatói oldalról van tehát szó, amelyek ugyan nem a gyakorlati muzeológia nyelvén fogalmazódnak meg, de következményeiktől az egyes kiállítók készítőinek sem szabadna elvonatkoztatniuk. Az első esetben az osztályrituálé szöösszetételének első tagját a kiváltságosság visszaszorításával lehet és szükséges oldani. Történt is egy s más ezen a téren az elmúlt évtizedekben, de a múzeum társadalmi beágyazottsága soha nem



1. kép. Az *Időképek* kiállítás megnyitó ünnepsége, 2000. december 31.  
Tari János videofelvétel-sorozata

nélkülözi a hatalmi összetevőket. A látogatók előtt szélesre tárt kapuk egyfelől az osztályrituálé társadalmi szétterjedését segítik, s ezáltal kétségtelenül oldják elit vonásait vagy a látogatói merevséget, másfelől azonban nem szüntetik meg a múzeum azon szerepét, hogy a nemzetállam egyik osztályozó- és legitimációs eszközeként működik. Ennek gyengítéséhez másra is szükség van: a belső filozófia folyamatos korrekciójára, a kizárólagos és az erőből kinyilatkozató beszédmód relativizálására, persze – s ez nem kevésbé alapvető – nem a „mindent szabad” zsákutcájába való hátrálásra. Az *Időképek* interpretációs kísérlet volt, mely éppúgy magára vállalta a tudás közvetítését és azt, hogy biztosítja a befogadás önálló élményének viszonylagos szabadságát, mint a feltehető kérdések közötti válogatás lehetőségét.

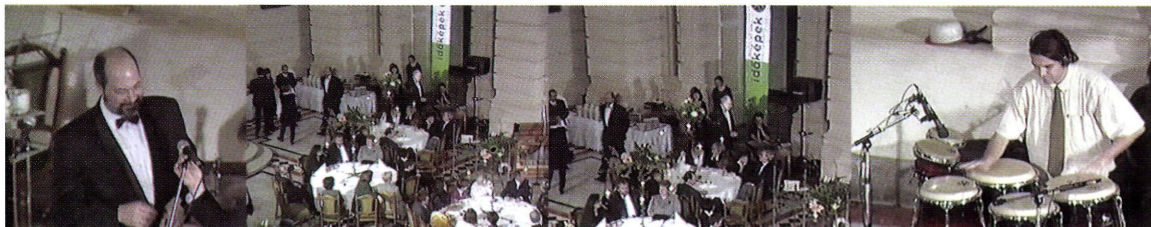
A Carol Duncan képviselte felfogás kapcsán azt a tanulságot fogalmazhatjuk meg, hogy a kiállítás látogatói vezetése, a múzeumi terekben való „terelgetése” korántsem semleges, technikai gyakorlat. Az is, de nem csak az a lényeg, hogy a látogató eligazodjon a kiállítási térben, az információk között – ami egyébként elemi kívánalma egy kiállításnak. A kiállítás a látogató számára egy szokásrendet jelent, amit korábban kialakított múzeumlátogatói szokásai szerint vagy mintakövetésként teljesített módon él meg, azt így dolgozza fel. Ha azt akarjuk, hogy a látogató másként járja kiállítótereinken át vezető rituális útvonalát, akkor nemcsak alternatív „hangokat”, de más-milyen utakat is fel kell kínálni neki, nem ugyanazokat s -olyanokat, mint amilyeneket megszokott.

13 WALLACH-DUNCAN 1986. 225.

14 WALLACH-DUNCAN 1986. 226. Összhangban van ezzel George Bataille 1930-ban papírra vetett következő gondolata is: „A múzeum a nagyváros tüdeje: a tömeg vasárnaponként beáramlik a múzeumba, és mint a vér a szívből, megtisztulva, felfrissülve lép ki onnan.” (BATAILLE 1986. 175.)



Maga a kiállítás is egy szokáscselekvés, egy átmeneti rítus, hiszen tagolja a múzeum tevékenységét. Ezenfelül minden kiállításnak vannak rituális elemei, megvan a maga rituális menetrendje. Legfeltűnőbb a megnyitó ceremónia, jóllehet ebben általában több a formalizmus, mint a résztvevőket kölcsönösen izgalomban tartó azonosulás. Ez a kiállítás a rituális jelleget is iparkodott kihasználni, ugyanakkor fel is erősíteni, s ezzel lett több, mint bármely más múzeumi vállalkozás. Az *Időképek* annyiban is fölfogható átmeneti rítusként, amennyiben megpróbálta a megnyitó esemény résztvevőit beavatni a kiállítás témájába. Ily módon beavató rítusnak is tekinthető. A megnyitó időpontját tudatosan, a kiállítás részeként választottuk meg. Többszörös átmenetről volt szó, hiszen 2000. december 31. éjszakáján a keresztény időszámítás szerint átléptünk a 20. századból a 21.-be, a második évezredből a harmadikba, magunk mögött tudhattuk a Krisztus születését követő kerek 2000 esztendő. Mivel is lehetett volna a nagy átmenetet jobban megjelölni, rituálisan körülfontni, mint egy nagyszabású kiállítással, mely a múltó idő kulturális vonásait választotta témájául? S a kiállítás megnyitóját a termekben, a termeket összekötő újonnan, e célra felújított folyosókon, a lépcsőházban, a sajátosan kialakított belső udvari *időtér* körül áramló vendégsereg mintegy rituális útvonalon – s egyben egy múzeumi szertartásrendben – átlépett a harmadik évezredbe. Az idő és tér egybefonódott, átélhetővé téve az absztrakt kiállítási téma sok bemutatott vonását. A ki-



állítás rituális útvonala több ponton eredendően másként kínálta föl az épület bejárását, mint ahogy az megszokott volt. (Később derült ki, nem is volt ez mindenki számára könnyen érthető, mert egyszeri, egyértelmű útvonalat és ily módon térben is rögzített bevett értelmező sémát vártak.) A megnyitó éjszakája a vendégek érkezésével, a nagy eseményre való felkészülésével, majd a kiállítás megtekintésével s az azt követő szilveszteri-újévi bállal önmagában is jellegzetes közösségi eseményt, szokáscselekvést jelentett, amiben minden résztvevő ugyanakkor nagyobb távlatú átmeneti rítusok részesévé is vált.

Ritka az az alkalom, amikor egy kiállítás ilyen egyedi és átható módon tud átmeneti rítussá válni. Nem felejtendő el, hogy minden szokás és átmeneti rítus bármennyire is megfelelő, meghatározott, kidolgozott elemekből építkezik, egyedi, megismételhetetlen élményt ad. Ez segíti résztvevőit a mindennapi életben az eseményt követően is. Az *Időképek* olyan kiállítás volt, ahol a megnyitó ceremónia átmenetirítus-jellege tudott leginkább keretet adni a valóban egyszeri élmény kialakulásához. Hasonló évezredváltó rítusra, egy időpont ilyen egyedien kidolgozott alkalmát kísérő eseményre valóban csak ezer évben egyszer van mód, ezért is számít megismételhetetlennek.

## A kiállítás mint az átmeneti rítus liminális szakasza

Mondanivalóm legfontosabb része, hogy a kiállítás-készítést kreatív folyamatként s egyben produkumként kell kezelnünk, nem pusztán a tudományos mondanivalónak az írástól, a diszkur-

zív formától egyszerűen eltérő változataként. Pontosabban a liminalitás szerepét kell közelebbről megvizsgálnunk. Ismeretes, hogy ez a rítus azon jellegzetessége, amelyet Victor Turner sajátos állapotnak tekint. Az állapotot jellemezve Turner így ír: „A liminalitás, a marginalitás és a strukturális alacsonyrendűség körülményei között gyakorta jönnek létre mítoszok, szimbólumok, rituálék, filozófiai rendszerek és műalkotások. Ezek a kulturális formák olyan mintákat vagy modelleket nyújtanak az embereknek, amelyek egy adott szinten periódikusan újraosztályozzák a valóságot és az ember viszonyát a társadalomhoz, a természethez és a kultúrához. De többek is pusztán klasszifikációnál, mert cselekvésre és gondolkodásra ösztönzik az embert. Minden ilyen alkotás többszintű, többjelentésű, és mindegyik képes arra, hogy egyszerre több pszichio-biológiai szinten is mozgásba hozza az embert.”<sup>15</sup> Ebben a társadalmi-kulturális helyzetben, ennek körülményei között születnek meg a szokatlan, az újszerű dolgok. Hasonlóképpen a kiállítás készítői kiemelkednek az intézmény normál működési mechanizmusából, a „marginán” tevékenykednek, s ezáltal kerülnek abba az átmeneti helyzetbe, hogy gondolkodásra ösztönözve „mozgásba hozzák az embert”. Feltehetőleg akkor is így van ez, ha szinte a teljes intézmény egy kiállítás lázában ég, hiszen ekkor az egész kerül a struktúrához – a bevett gyakorlathoz – képest ilyen rendkívüli, ha úgy tetszik: marginális helyzetbe.



A liminalitást már Carol Duncan is az értelmezés kulcsaként használja hivatkozott munkájában. Úgy véli, a múzeumban a rítusokhoz hasonlóan köztes állapotban vagyunk, ahol a művek szemlélete, esztétikai élvezete a liminalitás tapasztalatához hasonlítható. Ez a befogadói, a látogatói oldal szempontja. Duncan szerint a művészeti múzeumban a műtárgyakon keresztül a művészek szellemével kerülünk kapcsolatba. Részben az ő nyomán Mary Bouquet, az Európa több múzeumában újszerű kiállításokat rendező brit antropológus-kiállításrendező a múzeumi kiállítás megvalósításának folyamatát tartja jellegzetes liminális eljárásnak. Számára a rítuselmélet a belső, az alkotói oldal kérdéseit segíti megérteni. Voltaképpen a megértésnél többet is, mert a szerző úgy véli, hogy az antropológiai szakismeretek – közelebbről a rítuselmélet – megalapozza a nagyon különböző előzetes felkészültséget, szakmát képviselő kiállításkészítők között a kreatív együttműködést. A szakmai koncepció és a kiállítás látványának megtervezése s egymásba kapcsolása olyan kulturális fordítási eljárás, mely kulcsa a hatékony kommunikációnak.<sup>16</sup> A fordítás belső egyeztetések, gondolatátvittelek, apró értelmező „kontaktzónák” fölépítésének sorozatából áll, melynek során a tárgyak, információk éppúgy a fordítás részévé válnak, mint az anyagi-tárgyi és vizuális megvalósítást feltételező készségek.

Az *Időképek* tapasztalatai azt mutatják, hogy ez a liminális alkotófolyamat komoly tanulást igényel minden fél részéről, hiszen a közbülső állapotot természetéből adódóan bizonytalanságok jellemzik. A szakkutatók, a művészek, a belsőépítészek, a kivitelező külső és belső szakemberek s minden más résztvevő együttműködését az nehezíti meg, hogy bevett, szokásos ténykedésük során mindegyikük több-

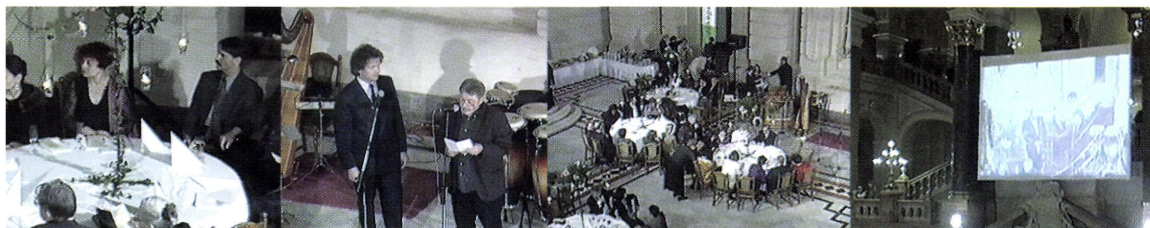
15 TURNER 2002. 142.

16 BOUQUET 1999; 2000. 220–223.



nyire a hozzájuk hasonló partnerekkel való közös munka rutinját követi – ha egyáltalán hozzá vannak szokva a kollektív munkához –, s a kreatív együttgondolkodás és az egy irányba ható tevékenység elfogadása új, elsajátítandó feladatként jelentkezik. Az is jellemző, hogy általában más ritmus szerint dolgoznak, s a más-más időfelfogás az egységes munkafolyamat kialakítását és a résztvevők integrálását komolyan megnehezíti. A „múzeum ideje” és a „külvilág ideje”, a két struktúra között olykor szinte antagonisztikus ellentétek vannak – s nem mindig az utóbbi felelős az idők egyeztetésének sikertelenségéért. Ennek ellenére az ilyen munkavégzés megkerülhetetlen, mert mással nem biztosítható előnyökkel jár. A kiállítás ebből a perspektívából is merész kísérlet volt, s az összhang megteremtésének zökkenői, a résztvevők olykor szemben álló munkaritmusa, ütköző habitusa ellenére jelentős többletet eredményezett. A liminális helyzetből az alkotók résztudásai és -készségei egy minőségileg új alkotást, az egyes inputok összegénél többet produkáltak, ami a kiállítások legfontosabb, nem könnyen teljesíthető alapkövetelménye.

Legáltalánosabban tehát a liminalitás révén tekinthető a kiállítás a kulturális termelés fontos, máshoz alig hasonlítható természetű elemének. A liminalitás tehát olyan sajátos, átmeneti helyzet, amikor új fölfogású kollektív munkák szülehetnek, új műalkotások jöhetnek létre, amikor a valóság bevett kategorizációja átlép egy másik rendbe. Ebből a múzeumi kiállítások kapcsán két



dolog vethető fel. Az egyik az, hogy *ebben* a fázisban – mint azt az imént igyekeztem körülírni – valami más történik, mint a mindennapi élet megszokott rendjében. A kiállítás által és a kiállításkészítés folyamatában, ami egy múzeum számára, tudjuk, kiemelkedő feladat, valami egyszeri, megismételhetetlen történik: ebben a liminális, sajátos határhelyzetben új energiák, új gondolatok tudnak felszabadulni. Feltételezem és remélem, hogy az általunk elkészített kiállítás ebben a stádiumban valódi többletet tudott adni, s kiemelkedett a rutinemegoldásokból és a mindennapi muzeológiai munka megszokott összefüggéseiből. A másik szempont az, hogy ha egy kiállítás liminális fázisnak tekinthető, akkor mi következik utána. Fölvetődik tehát az az alapvető kérdés, hogy bezárása – a rend helyreállítása – után a visszatérés a normál életbe mit jelent. Lehet-e ugyanúgy gondolkodni mindarról, amit korábban tettünk? Bármely kiállítás újat jelent a gondolkodásunkban, hiszen ezáltal a birtokunkban lévő adatokat, ismereteket – s múzeumról lévén szó: a tárgyakat – új módon igyekszünk értelmezni, magyarázni és megjeleníteni. Hogyan tárjuk mondanivalónkat elő, s ezen belül mit sikerült elképzeléseinkből megvalósítani? Ez mindig foglalkoztatja a kiállítás rendezőit. Azt vallom, az értelmező kiállítások – ha így gondolkodunk róluk – mindig elvezetnek oda, hogy már másként kell szemlélnünk mindazt, amit korábban tettünk. Ez nem csupán a kiállítás témáját illető szakkérdések vagy esztétikai minősége kapcsán vethető fel, hanem jóval tágabb értelemben is, attól függően, hogy az adott vállalkozás milyen mélyen hatotta át az intézményt. Az is világos, hogy a világ „új klasszifikációja” múzeumi keretben leginkább a múzeumi forrásanyag és a feltételrendszer újrendezését jelentheti. Az *Időképek* minden szempontból átfogó jellege miatt modellálta a Néprajzi Múzeum stratégiai lépéseit, tevékenységének jellegét, stílusát és leginkább a kiállításokkal szemben táplált követelményeket: a kiállítás, kata-

lógus, értelmező kiadványok és programrendszer egységét, az önálló, magas színvonalú esztétikai arculatot. Röviden: szakmailag a problémafeldolgozást vállalta, kiállítási látványban a muzeológusok és alkotóművészek együttműködésére törekedett, a terméket illetően pedig a komplex, a közönséget differenciált módon, különféle szinteken elérő kínálatot állított elő. Gyarlóságai ellenére feltehetően megerősítette a (néprajzi) kiállításokban rejlő szellemi, esztétikai lehetőségekbe vetett hitet – házon belül és kívül egyaránt. S mint átmeneti rítus, ha így nézzük, ha ebből a megközelítésből értékeljük, még inkább arra ösztönöz, hogy a kiállítások szerepét a mai múzeumokban érdemes újragondolnunk.



2. kép. Az *Időképek* kiállítás megnyitójának vendégei, 2000. december 31.

A falu és a város ideje  
Winter Erzsébet felvétele



3. kép. Az *Időképek* kiállítás megnyitójának vendégei, 2000. december 31.

A nép, a nemzet ideje  
Winter Erzsébet felvétele

## Irodalom

- ÁRVA Judit – GYARMATI János (szerk.)  
2002 Közelítések az időhöz. Tanulmányok. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Tabula könyvek, 3.)
- BÁN András  
2001 Az ismeretek és a látvány szintjei az *Időképek* kiállításban. Tabula, 4. évf. 2. sz. 318–321.
- BATAILLE, Georges  
1986 Múzeum. In BINNI, Lanfrano – PINNA, Giovanni: A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig. Budapest, Gondolat. 175–176.
- BOUQUET, Mary  
– 1999 The didactics of exhibition making. Focal, no. 34. 177–192.  
– 2000 Thinking and Doing Otherwise: Anthropological Theory in Exhibitionary Practice. Ethnos, vol. 65. no. 2. 217–236.
- BOURDIEU, Pierre  
1978 A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. In JÓZSA Péter (szerk.): Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. 175–200.
- BUZINKAY Géza  
2001 Az *Időképek* muzeológiai üzenete. Tabula, 4. évf. 2. sz. 311–313.
- CLIFFORD, James  
1997 Routes. Travel and Transition in the Late Twentieth Century. Cambridge, Harvard University Press.
- DEME Péter  
2001 Az *Időképek* című kiállítás működése: közönség és kapcsolat. Tabula, 4. évf. 2. sz. 322–326.
- DUNCAN, Carol  
– 1991 Art museums and the ritual of citizenship. In KARP, Ivan – LAVINE, Steven D. (eds.): Exhibiting Culture: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, Smithsonian Press. 88–103.  
– 1995 Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London – New York, Routledge.
- ERDŐSI Péter  
2001 Az idő a múzeumban – vendégkönyvi jegyzet. Regio: Kisebbség, Politika, Társadalom, 12. évf. 2. sz. 187–195.
- FEJŐS Zoltán  
– 1979 Az átmeneti rítusok elmélete. Arnold van Gennep elméletének vázlatja. Ethnographia, 90. évf. 3. sz. 406–414.  
– 1998 Kalotaszeg történetei. Néprajzi Értesítő, 80. évf. 5–11.
- FEJŐS Zoltán (szerk.)  
2000 Az idő és antropológia. Fordítások gyűjteménye. Budapest, Osiris.
- FEJŐS Zoltán (főszerk.)  
2000 A megfoghatatlan idő. Tanulmányok. GRANASZTÓI Péter – SZELJAK György – TASNÁDI Zsuzsa (szerk.) Budapest, Néprajzi Múzeum. (Tabula könyvek, 2.)
- FEJŐS Zoltán – LACKNER Mónika – WILHELM Gábor (szerk.)  
2001 Időképek – millenniumi kiállítás/Images of Time – Millenary Exhibition. Katalógus/Catalogue. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- FÖLDESSY Edina  
2001 Oltárkiállítás Düsseldorfban. Tabula, 4. évf. 2. sz. 301–310.
- FRAZON Zsófia  
2001 Időképek katalógus mint műfaj. Magyar Múzeumok, 7. évf. 4. sz. 59–81.
- GEERTZ, Clifford  
1994 Az értelmezés hatalma. Budapest, Századvég.
- GENNEP, Arnold van  
1960 The Rites of Passage. London, Routledge & Kegan Paul.
- GYÖRGY Péter  
1998 Digitális éden. Budapest, Magvető.
- HAMACHER, Werner  
1996 Expositions of the mother. A quick stroll through various museums. In KEENAN, Thomas (ed.): The End(s) of the Museum. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. 81–134.
- HOFER Tamás  
2001 A kiállítás és a tárgyak. Tabula, 4. évf. 2. sz. 314–317.
- JULIUS Gyula  
2001 Szőrfölés az időben. Műértő, 3. sz. 1., 4.
- RÉKAI Miklós (szerk.)  
2000 Mindenki naptára. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- SINKÓ Katalin  
2001 Időképek. Millenniumi kiállítás a Néprajzi Múzeumban. Magyar Múzeumok, 7. évf. 3. sz. 44–46.
- SZEGŐ György  
2001 Időképek – Néprajzi Múzeum. Éves kiállítás példás katalógussal. Új Művészet, 10. sz. 46–48.
- TURNER, Victor  
1968 The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. London.  
2002 A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. Budapest, Osiris.
- WALLACH, Allan – DUNCAN, Carol  
1986 Rítus és ideológia a múzeumban. In BINNI, Lanfrano – PINNA, Giovanni: A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig. Budapest, Gondolat. 218–227.



## The exhibition as rite of passage

To analyse social and cultural facts, it is a fruitful way to draw on interpretative analogues. So, there are many metaphors for defining the museum or its different activities. Followed Arnold van Gennep's theory of rites of passage, the author argues the exhibition can also be read as rite of passage. The *Images of Time – Millenary Exhibition* of the Museum of Ethnography in Budapest serves as a case in point. Three different applications of this metaphor are apparent. First, the exhibition as a ritual has different phases; it includes separation, liminality and incorporation in relation to the museum activity as a whole. That aspect can illuminate the place and role of a particular exhibition in the museum's general orientation as well as in its daily routine. Second, each exhibition has ritual means; the most relevant is the opening ceremony. Since the *Images of Time* opened at the midnight of 31st of December 2000, it has a very special and unique character of *passage*. The ritual opening contextualised the topic: the audience itself was incorporated into the theme of the exhibition by the rites of the millennial passage taking place in the museum. Third, the exhibition making as a cultural production needs the liminality of rituals. This is a special condition and a series of micro "contact zones" where cooperation, negotiations and cultural translation build up novel creations, such as exhibitions.

## Az otthonkultúra mint néprajzi és legújabb kori történeti muzeológiai probléma

Ma még különbözőképpen vélekednek a néprajzosok arról, hogy a muzeológiának ez a két szakterülete rejte magában érintkezési pontokkal rendelkező, az együttműködésre módot adó kutatási lehetőségeket. Én azonban, aki 25 éve a 20. századi városi társadalmi rétegek életének kutatásával, tárgykultúrájának gyűjtésével foglalkozó etnográfus vagyok egy döntően régészeti-történeti szakirányultságú országos múzeumban, hiszek ebben. Azért vállaltam el ennek a nem túl hálás elméleti-módszertani előadásnak a megtartását, hogy erről Önöket, a kollégáimat is meggyőzzem.

Szerencsésnek tartom magam, hogy részesévé válhattam egy tradicionális néprajzi módszerekkel és ismeretekkel, de modern időben, terepen és témában kutatható új, ma már egyre határozottabban körvonalazódó részdiszciplína megszületésének. Tudományosan nem túl egzakt elnevezése: *életmódkutatás* az 1970-es években terjedt el a 20. századi városantropológiai kutatások megindulásakor. Nem határmezsgyén, inkább találkozási ponton érzem itt magam, s nincs küzdőtérkomplexusom sem. Véleményem szerint mindegyik kutatási terület a saját „térfelén” maradhat. A történészek úgyis arra törekednek, hogyan adhatnak értelmet a múltnak a jelenben, a néprajzosok pedig, hogy hogyan képesek közel hozni hozzánk a kulturális másság problémáját (GEERTZ 2000. 121). A hangsúly a *kiegészítő és segítő jellegű közelítésen* van.

A diskurzus létrejöttében két dolog segíthet: a területbehatóról keretek megszabása az értelmezési tartományok és arányok megőrzésével és a közös alapok módszertani tisztázása. A párhuzamos kutatások *együtt* eredményezhetik a komplexitást. Az adott, közös témánk, az életkörülmények múzeumi kutatásánál az együtt gondolkodás alapját ugyanis – leegyszerűsítve – maga a

kultúra, a társadalom, a teljes emberi élet tudományos vizsgálata biztosítja. Ezt az alapot elméletileg a történettudomány, közelebbről a gazdaság-társadalom- és művelődéstörténet tarthatja össze.<sup>1</sup> A gyakorlatban pedig közös tárgygyűjtések és néhány együtt készített, jól sikerült kiállítás bizonyíthatja az együttes munka működőképességét (ahogy az már néhányszor meg is történt).

Mindkét terület folyamatokat vizsgál, amelyeket együtt kell kutatnunk a társadalom visszajelzéseivel s a politika és a kultúra által felülről irányított magatartásformákkal (BURGUIÈRE 2000. 55). A 20. század kulturális jelenségeinek ábrázolásához pedig ma már az idő- és térbeli keretek módosulása<sup>2</sup> következtében szemléletben és módszerekben is új kutatási feltételeket kell elfogadnunk (a néprajztudománynak is). A művelődés- és társadalomtörténet korszakunkban egyre több hagyományos kutatási területet „vesz át” a történettudománytól, módosít, sőt – talán éppen úgy, mint az ókori görög tudományosságban – szintetizáló szerepet tölthet be.

1 Külön tudományág, önálló intézmény nincs erre a területre. Bizonyára egy kutatási terület önmagában nem is képes feltárni a valóság bonyolult rendszereinek, az egész életnek teljes tárgyi keretét, kultúráját, sőt egyik tudományág sem törhet egyedulalomra. Ugyanakkor már semmiképp sem érvényesülhet vulgarizáló szemlélet, sémákban gondolkodás. A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet keresztezési pontjairól való beszámolások, megjelenítési formák azonban lehetővé tesznek új megközelítést.

2 A modern társadalom egyre felgyorsultabb közismert változási, átalakulási folyamataira kell gondolnunk: a városiasodásra, a modernizáció által előidézett kettős hatásra, a racionalizációra, a homogenizálódásra (amelyben azonban megőrződtek lényeges különbségek is), a társadalmi csoportok egymásba olvadásának, egységesülésének egyre általánosabbá válására stb., s a posztindusztriális rendszerekre.

A két háború között indult, de még a szocialista időszakban is érvényesített társadalomkutatási felfogástól: az ismétlődő, a szokás- és szabályszerű jelenségek kutatásától az 1980-as években érvényesített egyéniségkutatáson, az egyedi kutatásán keresztül napjainkban eljutott a társadalomkutatás az időben és térben kiterjesztett, az egyedit a komplexben értelmező teljes valóság bármilyen tudományosan megindokolható szempontú és irányú társadalomtudományos megközelítésének felvállalásáig.

A múzeumoknak – ezen belül is különösen a néprajzi és a legújabb koros történeti muzeológiainak – kiállítási, gyűjtési tevékenységükben a történeti folyamatok új, a közjogi-politikai beosztás elvét/egyeduralmát a *társadalom-idő* javára revideáló korszakolása révén (GYÁNI-KÖVÉR 1998. 26–35) számolniuk kell az idő- és térbeli határoknak a 20. századi városi kultúrára való kiterjesztésével is. Akkor is, amikor a látogatókat, a saját nemzeti-népi múltunkkal, akkor is, amikor más kultúrákkal, akkor is, amikor saját kultúránkat a más kultúrákban élőkkel kell megismertetnünk és „elszámoltatnunk”. Különösen nehéz ez a feladat, ha a jelenben, a még élő szemtanúk kontrollja alatt, saját korszakunk kódolt/behatárolt ismereteivel, egyéni identitásainkkal is küszködve kell értelmeznünk a *majdnem jelent*. A történeti muzeológia esetében ez még azzal is súlyosbodik, hogy a túl rövid időtáv nem vagy csak alig ad lehetőséget a jó értelemben vett eszmei-ideológiai típust kategorizáló trendalkotásra, áttekintésre, kiemelésre.<sup>3</sup> A bemutatásban leginkább a változásvizsgálatnak, a folyamatok reprezentálásának kell vezérlőelvként érvényesülni. Eleve ki kell zárni a megközelítés szempontjai közül a népi és elit kultúra – modern és tradicionális típusú szembeállításokat. Különösen érvényes ez közös kutatási témánk, a „hétköznapi történelem”, közelebről a mindennapok embere életformáinak, életvitelének, életstílusának, életmódjának tárgyakkal való megjelenítése<sup>4</sup> esetében – tudati szinten (szokások, hagyományörzés, gondolkodás- és mentalitásformák) is. Nem könnyíti meg a helyzetünket az sem, hogy mindezek döntően olyan átlagos, mindennapi használati tárgyakkal reprezentálhatók, amelyeknek műtárgyként való elfogadtatása – különösen az 1900 utáni gyáripari sorozattermékekénél – még szakmai körökben is nehézségekbe ütközött, s megítélésük ma sem egyértelmű.

Ezeknek a „típustárgyaknak” a gyűjtése mégis egyre fontosabb lesz, múzeumi értéke, szerepe – negatív művészi/művészettörténeti megítélése ellenére – mégis megnő. Nemcsak azért, mert felerősödik, sőt létjogosultságot nyer a közelmúlt megörökítésének és megjelenítésének igénye, hanem azért is, mert az emberek – így a közgyűjtemények kutatói – számára is mindig az eltűnő, a megfoghatkozó válik érdekessé, értéké. Hiába növekszik meg ugyanis a modern korban a tárgyak mennyisége, válik túlhangsúlyozottá szerepük, ha az ipar és a kereskedelem érdeke az, hogy gyorsabb legyen az amortizáció, ezáltal emelkedjen a vásárlás intenzitása („fogyasztói társadalom”). A tárgyak minősége így egyre romlik, nivellálódnak, használati értékük csökken – a középszerű lesz az általános –, cserélődésük bihetetlenül felgyorsul, és követhetetlen lesz. Eltűnnek, mielőtt múzeumba „menthették” volna őket.

A néprajzi gyűjtemények mindeddig nem vagy alig gyűjtötték a modern, ipari előállítású termékeket, hiszen éppen az archaikus, a hagyományos társadalmak tárgykultúráját keresték. Gondoljunk arra, milyen „simán” engedték ki a 20. századi parasztpolgári típusbútorok, használati eszközök százait a műtárgykitvili engedélyeket aláíró néprajzos muzeológusok mint nem gyűjtött, nem a múzeum profiljába tartozó darabokat. Ha azonban 20. századi életformákat, életkörülményeket akarnak – és nyilván kell is – reprezentálniuk, a hozzá rendelhető tárgypopulációra lesz (van) szükség. A „kulturális minták adaptációja” (GYÁNI 1999. 150) gyakorisága folytán ugyanazokat a tárgyfajtaikat, tárgycsoportokat fogják tehát keresni, mint a legújabb koros városantropológusok. Vajon ugyanúgy válogathatnak majd ezekben, mint eddig tehettek volna? Gyakran előfordul, hogy a népművészet, a kézműves házi-ipar egykor élő tárgyai ebben a kontextusban már féltve őrzött dísz tárgyakká, örökséggé lényegülnek át, vagy funkciójukat veszítve, vagy eredeti környezetükből kiszakítva találnak csak rájuk.

Szembesítenünk kell magunkat azzal is, hogy a valóban elkülönítő sajátosságok: a megőrzött archaikus életformák mellett számtalan sztereotípiát szűnik meg.

3 Bár ami a nemzeti szintű önkép-kialakítást illeti, a néprajznak a „népi panteon” még leegyszerűsítettebb, még kevesebb alaptípusával kell számolnia, sőt a hőskultusz napjainkra való csaknem teljes eltűnésével.

4 Ezen a „terepen” kiemelt szerep jut a szubjektumnak, emiatt is fontos, hogy a közös alapfogalmakat tisztázzuk, kikerülve az általánosítás veszélyeit.

Az ismert gazdasági, társadalmi jelenségek (új ingerek) hatására felgyorsult a csak egy-egy helyi kisközösségre jellemző rögzült tradíciók átszerveződése, homogén települések eltűnése. A paraszti kultúra kollektív normákon alapuló rendszere ma már olyan gyökeresen módosul, hogy nem táj, hanem társadalmi-kulturális struktúráként kell vizsgálni – de úgy feltétlenül. Az sem véletlen, hogy a módosulások hatására ilyen új kutatási területek születtek. A társadalomátformálódás területbővülést eredményez, tágabb idő- és térbeli kereteket.<sup>5</sup> A munkásfolklor-kutatás, a városi néprajz, a néprajzi jelenkutatás, az innovációs folyamatok és az identitásváltozások vizsgálata, a városokban munkát vállalók, városokba beköltözők életvitelének tanulmányozása, a kollektív identitás mint korjelenség feltérképezése stb. pedig erősen közelítik egymáshoz a néprajzi és a legújabb koros muzeológiát.

Amellett azonban, hogy a néprajzkutatók közül néhányan vagy inkább egy-egy néprajzkutató néhányszor ezeket a ma még periférikusnak tartott kutatási területeket vizsgálja, megmarad a hagyományos módszerű és keretű néprajzi kutatás dominanciája.<sup>6</sup>

A nagy múltú, tekintélyes néprajztudomány – érdekeinek csorbulása nélkül – nyugodtan együttműködhet egy olyan fiatal szakággal, mint a legújabb koros történeti muzeológia, és talán elfogadhat némi segítséget is az egymással érintkező területeken a már bizonyos gyakorlati tapasztalatot szerzett és egyébként is néprajzi módszerekkel kutató muzeológus kollégáktól.

A legújabb koros történeti muzeológia mindössze pár évtizedes múlttal rendelkező részterület. Az azonban egyáltalán nem véletlen, hogy amikor politikátörténeti kiállításain a városi társadalom különböző rétegcsoportjainak életkörülményeit is meg akarta jeleníteni, igen hamar rákényszerült a 20. századi lakáskultúra kutatására, tárgyi anyagának begyűjtésére. Mégpedig igen nehéz, addig nem kutatott terepen: a rendkívül differenciált összetételű társadalmi csoportokat magában foglaló, folyton változó, a típusalkotást igen nehezen tűrő modern városi kultúrákban, főleg a speciálisan bonyolult társadalmú Budapesten. Érthető, hogy az életformák- és típusok, munka- és lakáskörülmények, társadalmi-közösségi és magánterületek ábrázolásához eleinte meglehetősen koncepciótlanul gyűjtötte a tárgyakat. Ahhoz, hogy ez tudományosan megalapozottá válhasson, meg kellett találni a kutatási módszertani alapokat. Ebben az akkor meginduló társadalomtörténeti kutatás komoly elméleti segítséget tudott nyújtani.<sup>7</sup> A „hétköznapi történelem” (különösen a kiemelt munkás-paraszti rétegek) kutatása ugyanis olyan méreteket öltött az 1970-es években, hogy úgy tűnt, a marxista szemlélet valósággal ki akarja sajátítani a történelmet a hétköznapi történelme számára a politika- és gazdaságtörténet háttérbe szorításával.

Éppen itt találkozhatott először az új- és legújabb koros történeti muzeológia és a néprajztudomány a népi és a tömegkultúra kutatásának a magaskultúra „fölé” emelése révén. A közös területként kínálkozó muzeológiában a néprajz mindjárt társtudománnyá lépett elő: a tárgyakat mindig is alapforrásként alkalmazó néprajztudomány mellett végre a történettudomány is kezdett a tárgyak felé fordulni a hétköznapi történelem kutatásakor előtérbe került új források: a hagyatéki leltárak listáinak elemzése kapcsán. Az új források rávezették a történészeket a térben való kutatás lehetőségére, különösen az új és legújabb kori anyagnál. Ami azonban még fontosabb: szembesültek a sajátos értelmezési tartománnyal, a *tárgyi világ* jelenlétével. Kezdték a tárgyat speciálisan értelmezhető történeti forrásként kezelni.

Az ez idő tájt sorra alakuló újkoros történeti múzeumok – élükön a Legújabbkori Történeti Múzeumból 1966-ban Magyar Munkásmozgalmi Múzeummá lett országos intézménnyel – az 1970-es évektől már ennek

---

5 Egy kultúrában a tárgyak rendszere mindig több idősík egymásra épülésével van jelen, így egy mai paraszti háztartásban is együtt találjuk a tradicionális és a napjainkban gyártott/készített tárgyakat. Ha teljes hagyatékot gyűjtünk, ez utóbbiak is be kell kerüljenek a néprajzi múzeumi gyűjteményekbe. A paraszti kultúrát (vagy annak valamilyen változatát) megtalálhatjuk nem „hagyományos” terekben: iparvidékeken, ipari városrészekben, kereskedelmi központok területén és a fővárosban is, főleg az igen differenciált összetételű bérházakban. Nem hiszem, hogy a keretek ilyen irányba való kiterjesztése „ártana” a klasszikus néprajzi muzeológiának.

6 Nem új keletű egyébként sem – igaz, egyéni útkeresések formájában – a néprajztudományon belül a kultúra komplex vizsgálata, értelmezése. Már a 20. század elejétől jelentek meg ilyen szellemű munkák, például Lükő Gábor *A magyar lélek formái* kötete 1942-ben. Báthy Zsigmond pedig 1906-os útmutatójában írja: „lehetőséges-e mindenkor biztos határt vonni az úri rend, a polgáriság vagy a nép kultúrvagyona között?”

7 Szabó István szolnoki történész az életmódkutatást „a történettudomány egyik gyakorlati módszerének” nevezi (SZABÓ 1985-1986. 36).

szellemében készítették kiállításait. Az 1978. évi országos történeztudománykonferencián<sup>8</sup> Glatz Ferenc már tényként közölte: új szaktudomány, az új és legújabb koros történelmi muzeológia jött létre, intézményekkel,<sup>9</sup> szakfolyóiratokkal, beépülve az egyetemi oktatásba is a muzeológia szak révén – azaz kialakult a tudományos tevékenység *gyakorlata*. Az új terület – a muzeológián belül a szakmuzeológiák egyikeként – pedig kereste a helyét a tudományosságban, saját szaktudományának, a történettudománynak a tudományelméleti kapcsolatát tartva döntőnek. Mégis néprajz és művészettörténet szakon végzett kutatókat (és nem legújabb koros történeztudományosokat!) alkalmaztak a történelmi múzeumok a tárgyi anyag kezelőiként. Szikossy Ferenc, a MMM főigazgató-helyettese ezt így indokolta meg 1982-ben: „A történelmi muzeológia több témakörben nem tudja önmagában maradéktalanul megoldani feladatait. Ezért ezekben a témakörökben a legszorosabban együtt kell működnie a néprajzi muzeológiával, amelynek több kutatási tárgya is azonos, illetőleg párhuzamos a történelmi muzeológia kutatási területével.” (SZIKOSSY 1982. 9.)

A néprajz mint hagyományos múzeumi terület a tárgyak értelmezésének módszertani kategóriáit megalkotó tudományág. Különösen a skanzenek (a millenniumi néprajzi falu, az 1960-as évekből megépített falumúzeumok és Szentendre) létrehozása, berendezése révén tett szert azonos tárgyszerűsége, a térelrendezés, a komplex tárgykultúra bemutatása terén pedig nagy gyakorlatra. Sokat segíthetett tehát a társadalmi rétegek életét lakások, belső terek formájában reprodukálni szándékozó történelmi muzeológiának. Kézenfekvőnek mutatkozott ehhez az enteriőr mint közös kiállítási forma. Korántsem volt azonban ilyen egyértelmű a bemutatásra szánt történelmi „életmódi” anyag korszerű szemléletű módszertani behatárolása. Eltekintve itt az egészen korai időszak (1950–1960-as évek) kiállítási hibáitól – amikor még a tematikus és anyagfajták szerinti gyűjtemények is csak körvonalazódtak, s nagyon kevés tárgyi anyaggal rendelkeztek, amikor főleg papír alapanyagú tárgyakat használtak a „kötelező” jubileumi és emlékkiállításokon, amelyek még nem is voltak igazi múzeumi produkciók, csak „mintegy felnagyított képeslapok” (SZIKOSSY 1982. 3) –, még az 1970-es években is erősen meghatározta a tudományos hozzáállást a kor szak hierarchikus felfogású politikai ideológiája. Az a tény, hogy az alsóbb társadalmi rétegek kutatását, életének kiállításokon való megjelenítését preferálták, segítette ugyanezen társadalmi rétegek – egyébként szintén elhanyagolt – életmódjának feltárásában, tárgyi anyagának begyűjtésében, de szinte lehetetlenné tette a kultúra egységben kezelését, a teljes társadalmi keresztmetszet bemutatását. Sajátos módon visszaigazolást nyert ugyanebben az időszokban az ilyen típusú megközelítés a nyugat-európai baloldaliságtól is, amelynek hatására a peremvidékek feltérképezése felé fordulás, az „alulról felfelé” irányuló kutatási tendencia érvényesült (COHN 2000. 40).

Voltak azonban az 1970-es évek második felében pozitív eredményei is az új- és legújabb kori történelmi muzeológiának. Egy más után készültek el a 20. század társadalomtörténetét bemutató kiállítások vagy olyan történelmi állandó kiállítások, ahol ez a téma már kiemelt jelentőséget kapott. Az MMM 1975-ben (1848–1919) és 1977-ben (1919-től napjainkig) megnyílt állandó kiállításán a politikai-gazdasági eseménytörténetet szisztematikusan követik végig az aprólékos részletességgel és hitelességgel berendezett enteriőrök és az enteriőrszerű jelzésekkel rendezett tárgycsoportok vagy egyes bútorok, összesen tizennégy. Köztük két teljes szoba-konyhás lakás (egy szakmunkásé és egy bányászé) a századelőről, illetve a két háború közötti időszakból egy paraszti származású és tárgykultúrájú bányász szobája. Felépült két, illegális összejövetelek színhelyeként megjelenített enteriőr is: egy albéletli szoba és egy szabóműhely. Politika- és társadalomtörténelmi jelentést tulajdonítottak egy Mária Valéria-telepi kilakoltatást szimbolizáló bútorcsoportnak s a hivatali, egyleti, szerkesztőségű szobák, munkásotthonok, iskola- és börtönzárka-enteriőrök bemutatásának. Ezek mindegyike eredeti helyszínéről származó, gyűjtési dokumentációval adaltolt tárgye gyűjtemény volt. Hasonló állandó történelmi kiállítások készültek ezekben az években országszerte. A néprajzi kiállítások enteriőrjeitől való különbséget éppen ez, a történelmi kiállítások politikai változásokhoz, eseményekhez, személyekhez kapcsolódó hangsúlyozott kötődése, a történelmi vezérelvű jelzés jelenti. Ez megnyilvánulhat speciális helyszínek megjelenítésében, hétköznapi környezet szimbolikus politikai

8 Úgy látszik, a módszertani alapelvek általános tendenciák megalkotására, „kinyilatkoztatására” akkoriban (is) legalkalmasabbak a konferenciák voltak.

9 Az intézményi-szervezeti átrendeződések következtében ma nincs országos múzeuma a legújabb kori történelmi muzeológiának.

jelentéstartalommal való felruházásában, használati tárgyak (főleg bútorok) különleges nemzeti-eszmei értékhordozókként való alkalmazásában. Éppen ezért sem akkor, sem azóta lehetőleg nem használnak műtárgymásolatot a kiállításokon, csak az eredetiség sajátos történeti aurájával rendelkező hiteles darabokat.

Néhány – mai fogalmaink szerint is – társadalomtörténetinek tekinthető időszaki kiállítás is napvilágot látott ezekben az években, esetenként kizárólag enteriőrökkel mutatva be életformákat, társadalmi rétegcsoportok tárgykultúráját (PETERDI 1981. 57–58). Közülük kiemelkedik a Budapesti Történeti Múzeum *Így élnek a budapestiek a 18. századtól napjainkig* címmel megalkotott kiállítássorozata.

Ezek a lakásrekonstrukciók – de különösen a már az 1980–1990-es években felállítottak – általában a sajátos városi rétegcsoportok bemutatásának a szándékával készültek, modern nagyvárosi ház- és lakástípusok reprezentálásával, rendszerint lineáris időrendben. A bútorokat, berendezési tárgyakat legtöbbször kiegészítették a városi infrastruktúra kellékeivel is: falikutakkal, gáztűzhelyekkel, elektromos világítótestekkel, gázzal és villannyal működő háztartási gépekkel. A történeti kiállítási jellegének megfelelően<sup>10</sup> a térbeli kereteket kiterjesztették a munka- és szórakozóhelyek, közösségi és nyilvános terek világára – a nyílt terekre – is: például kirakatsorokat, utcarészleteket jelenítettek meg, amelyek lehetővé tették kereskedelmi árucikkek, plakátok, szórólapok bemutatását. Az sem volt ritka, hogy „helyzetbe hozták” ezeket az utcaenterióröket a politikai események élővé varázsolásával: felszedett utcakövek egy-egy tüntetés barikádjaként szerepeltek, egy villamos hátsó része a rácsempészett dobozkából szórólapokat röpitett szét, egy vagonból, amelyre krétával ráírták: „Szabolcsi burgonya az éhező pestieknek”, krumpliszásók álltak ki, stb. Trabantot kétszer is használtak történeti kiállításon: egyszer mint státuszszimbólum vikendezőket vitt a „legvidámabb barakk” egyik kempingtáborába, máskor menekülteket csempészett a vasfüggönyön túlra. A néprajzos kollégákkal közösen is készítettünk egy érzésem szerint igen jól sikerült kiállítást *Utunk, életünk* címmel a Néprajzi Múzeumban 1985-ben, amely éppen a területek összehangoltságának volt kiváló bizonyítéka. Az 1945-től napjainkig tartó időszakot felölelő anyag nagyszámú enteriőrje közül mindegyiket ki-ki maga készítette (bár rendszeresen [ki]kértük egymás tanácsát és segítségét), mégis rendkívül egységes, kiegyensúlyozott, társadalmi rétegcsoportokat és változási folyamatokat bemutató kiállítás lett belőle. Érdekes módon ez esetben a legújabb koros időkeretek sem jelentettek problémát.

A tárgyak mindkét szakterület számára társadalomtörténeti szempontból fontosak. Közlelőbből réteg- és lokális sajátosságokat kifejező abszolút forrásértéküknél, gyakran szimbolikus – helyi érték – szerepüknél fogva is, illetve funkcionalitásuk révén, mindig valamilyen konstellációban. A modern korban már a praktikus és rituális használat is egyre kevésbé különül el. Stílushordozó jelentőségük, esztétikai és művészi értékük – kivéve a dísz- vagy emléktárgyakat – rendszerint másodlagos. Ezek jelentősége csak akkor nő meg, ha éppen ilyen aspektusból vizsgáljuk őket. Kimondhatjuk: a szépség nem lehet kizárólagos szempont egy múzeumi tárgy megítélésénél. Szélsőségesen megfogalmazva: nem múzeumi kategória a ronda tárgy. A tárgy az életmódkutatás számára mindig *forrás*, védeni, őrizni méltó műtárgy s nem látványos illusztráció. A gyáripari termékek – például – számtalan kontextusban nélkülözhetetlenek.

Valójában nagyon hálás dolog a kiállításokon hétköznapi tárgyakat használati funkciójukban bemutatni. Az átlaglátogató éppolyan fogékony rá, mint a magasan kvalifikált emberek, mert „délja vu” érzése van tőle, vagy valamilyen szempontból közelről érinti, feltéve, hogy sikerült valóban életszerűvé tenni a megjelenítő közeget. Éppen ezért nagy a muzeológusok felelőssége. Mindenesetre sokkal közvetlenebb élményt adhatunk az ilyen tárgyösszeállításokkal, mint a vitrinbe kényszerített, „önmagukért való” darabokkal.<sup>11</sup> Az életsorok reprezentálásán túl komoly jelentősége van a tárgyéletpályák vizsgálatának, az öröklött és a más kultúrákból átvett tárgyaknak mint kultúrákövetítő történeti forrá-

---

10 Példáimat elsősorban a MMM-ban vagy a MMM „életmódgyűjtemény” muzeológusai által/közreműködésével készült kiállítások anyagából hozom.

11 Magának a tárgynak a múzeumi szerepe, megítélése, a tárgyismeret szintjének a fontossága is sokat változott az idők során. Most éppen újra fontos a tárgy, bár inkább szimbolikusá tett szerepe nőtt meg a kiállításokon. Gyakori az abszolút és a deviáns ábrázolása tárgyakkal. Az biztos, hogy maga a tárgy nem iktatható ki a kiállításról. Inkább az a kérdés, mivel tudjuk „behozni” kiállítá-sainkra a látogatót.

soknak, amelyek különösen az egymással szimbiózisban élő rétegcsoportok tárgykultúráját jellemzik – és még sokáig sorolhatnánk a közös értelmezési tartományokat.

Az 1990-es évek önálló, társadalomtörténeti kiállításai, amelyek már témakörök köré rendeződtek: „konyhakiállítás”,<sup>12</sup> „nökiállítás”,<sup>13</sup> megint más – vagy éppen hasonló – problémákat vetettek fel. A muzeológus-„szakmának” általában a következő kifogásai voltak ezekkel kapcsolatban: a történészek szerint nem elég monografikusak, hiányzik a politikatörténeti beágyazottság, a társadalmi rétegzettség kifejeződése nem eléggé, esetleg túlzottan is tipikus, vagy éppen túl egysíkú, netalántán történeti témaként értelmezhetetlen, túlságosan művelődéstörténeti; a néprajzosok szerint kevés a tárgy, túl sok a „semmitmondó” gyári sorozattermék, túlságosan „jelenkorosak” az időkeretek; a művészettörténészek szerint túl sok a tárgy, s azok sem elég minőségűek. Ezek a megállapítások, láthatjuk, elég felületesek – vagy éppen nem is jöttek (érdemi) visszajelzések. Ezzel kapcsolatban szeretném elmondani: a történészek muzeológusok kezdetől fogva hiányolják a kiállításkritikát,<sup>14</sup> ezen belül is a szakmabeliek reakcióit. A műfaj hiánya mindig is szorosan összefüggött a fiatal szakterület kiállítási és módszertani kiforratlanságával. Nyilván ehhez szakmai szempontrendszerre, körülhatárolt szakmai ismervekre, viszonyítási alapokra, általános érvényű kategóriákra van/lenne szükség, tudományágak közötti konszenzusra, de legalábbis értékelhető diskurzusokra. Már csak azért is, mert a kutatás a már többször említett idő- és térkeretek kitolódásával, a teljes emberi életet kulturális entitásként felfogó kultúra komplexitása, totalitása folytán „a térbeli horizontok elmozdulásával” (BAUSINGER 1995. 51) a múzeumoknak egyre inkább szembe kell nézniük az összehangolt munka szükségességével. A néprajzos muzeológusoknak is meg kell majd küzdeniük a legújabb koros történészek problémáival: a tárgygyűjtés nehézségeivel, a tárgydumpinggel, a tárgy konzumálásával, a társadalmi rétegcsoportok egyre nehezebb áttekinthetőségével, az átmeneti formációk jelenlétével és bemutathatóságuk nehézségeivel, a városi terep bonyolult megközelíthetőségével. Különösen sokat foglalkoztatja a történészek muzeológusokat az a néprajzkutatók számára is egyre általánosabbá váló kiállítási probléma, hogy az egyedit vagy az általánost, a tipikust kell-e bemutatni. Azok a néprajzi kiállítások, amelyek hagyományos, homogénnek tartható 19. századi lokális (kis)közösségek kultúráját reprezentálják, jól használhatják rendezőelvként a normákat, normarendszereket. A 20. századi paraszttársadalmak élet- és lakáskörülményeinek bemutatásánál azonban már a néprajzos muzeológusoknak is a tárgykultúra és a tárgyak elrendeződésének, a térszerkezeteknek a polgárosodással járó változásaival kell számolniuk. A történeti – főleg a 20. századi – muzeológia otthonkultúrával foglalkozó kutatói számára pedig kötelező az óvatosság.<sup>15</sup> Az úgynevezett életmód-kiállítások és a jelenhez leginkább közeledő korszakok készítőinek kell a legkörültekintőbben eljárni, amikor egy-egy városi társadalmi réteg tárgyi környezetét kívánják bemutatni, s azzal valamelyik réteget jellemezni. Köztudott, hogy még az azonos életfeltételek (jövedelem, fogyasztás, lakáshelyzet) között élőknel is milyen nagy különbségek találhatók az egyéni aspirációk, preferenciák, családi közösségi rendszerek, a szokáskultúra sokfélesége folytán (a parasztságnál is – minden korszakban!). Ezek a tényezők szélsőségesen elkülöníthetők, ugyanakkor egymáshoz is közelíthetők rétegcsoportok tárgyalománnyá, térhasználatát, térszerkezetét. (És itt most nem a szélsőséges kategóriákba mindig is nehezen besorítható, sajátos csoportokra gondolok.)

12 A nagyvárosi háziasszony birodalma. LTM 1993. Rendezte: Peterdi Vera.

13 Női sorsok a XX. századból. MNM 1996. Rendezte: Peterdi Vera – Sedlmayr Krisztina.

14 Én legalábbis örülnék neki, de talán nem mindenki van így ezzel. A szolnoki történeti kiállításról (*Városi polgárok a századelőn*) írt, körültekintően segítő szándékú szakmai indíttatású kritikám – úgy tűnik – csak ellenségeket szerzett nekem.

15 A módszertani elemzések, általánosító meghatározások így is gyakran vezetnek túlzott leegyszerűsítések megfogalmazásához: a középosztály tagjai, a városi rétegek, a modern gyáripar termékei, a két háború közötti polgári lakáskultúra stb.

Amikor az elméleti kutatók meghatározzák a társadalmi kategóriákat, mi, „gyakorlati” szakemberek ezek alapján alkot(hat)unk és jeleníthetünk meg típusokat. De mi van akkor, ha maguk a legújabb koros történészek sem értenek egyet bizonyos rétegek, rétegcsoportok meghatározásában, vagy éppen – mint a különösen bonyolult összetételű városi középosztály esetében – magának a rétekkategóriának a magyarországi létrejöttét, létezését is megkérdőjelezzik, vagy csak *osztálytudattal* rendelkezőnek ítélik? Ilyenkor segíthet a gyűjtések, terepfelmérések alkalmával készített esettanulmányok,

konkrét háztartások anyagának dokumentálása (még ha nem is hozhatjuk el az anyagot<sup>16</sup>), vagy azok a konstrukciók, amelyek ezek alapján kiállítássá rendezhetők enteriőrök vagy más kiállítási egység formájában. Előfordulhat, hogy éppen ezek az eredmények, esetleg maguk az adatolt tárgyak segítik hozzá a történészeket a típusalkotáshoz, rétegekategoriók differenciálásához vagy a tárgykultúra rétegspecifikumokat módosító változási folyamatainak megállapításához.

A tárgyak, használati eszközök változásvizsgálatát egyébként a néprajzban is érdemes lenne kiterjeszteni komplex lakáskultúra-gyűjtésekkel a tradicionális időszakokon túlra, a folyton és egyre gyorsabban cserélődő tárgyi anyag különböző időmetszeteinek megőrzését biztosítva. Ugyanis nem az „utolsó pillanat” szindrómával kellene dolgoznunk, hanem az idősíkok tárgyváltozásainak, a pillanatnak a rögzítésével. Egy-egy kiállítás így lehet „az idővel bánás különleges eszköze” (FEJŐS 2000). Történeti események, folyamatok bemutatásánál a kiemelt, különleges időt is jól érzékelhetjük a kellő helyen és időben megszerzett, a múzeumnak megmentett tárgyakkal. A történeti, de a néprajzi kiállításokon is gyakran előfordul, hogy bizonyos szimbolikus jelentéstartalmakat (nemzeti jelleget, perszonalitást, eszmeiséget, stb.) éppen a lakáskultúra tárgykörébe tartozó darabbal (bútorral, használati eszközzel) tudunk legjobban megjeleníteni. Ilyenkor nem a tárgy térbeli kontextusa (enteriőrök), hanem önmagáért való – esetenként narratívával tovább értelmezett – léte számít, s a tárgy ebben a kiemelt szerepében úgy emelkedhet túl funkcionalitásán, hogy mégsem kell azt „megtagadnia”. Különösen alkalmasak erre a – sokszor tárgyegyüttesek darabjaiként begyűjtött, de „hatalmi jelkép”/trón eredetjelentésüket kicsit mindig magukban hordozó – székek. Jó példákat hozott erre a Néprajzi Múzeum székiállítás, de a Nemzeti Múzeum állandó kiállításán is végigvonulnak a személyeket, intézményeket, kultuszt, eseményeket szimbolizáló székek. A kiállítás újkori szakaszán pedig az íróasztaloknak jut megvalósult eszmét, elvetélt ideákat képviselő önálló szerep (KÖRMCŐZI 2001. 32).

A tárgyak kiállításokon betöltött szerepéről a két szakterület kutatói régóta folytatnak időről időre megisméltető diskurzust. Az 1970–1980-as években inkább konferenciákon (például 1981, Salgótarján; vö. Hofer 1981; Peterdi 1981) történt ez meg, jelenleg pedig meghívják egymást az elkészült kiállítások vitáira. Ezek alapján leegyszerűsítve elmondhatjuk, hogy közös témánknak, a lakókörnyezetnek tárgyakkal való megjelenítése olyan azonosság, amelyben gyakran csak a gyűjtések helyszíne, társadalmi rétegzettsége tér el egymástól; a gyűjtési módszertan, a bemutatás módja (enteriőr) és jellege (társadalomtörténeti megközelítésű otthonkultúra) igen sok egyezést mutat (terepmunka, néprajzi módszerek). A néprajz a társadalmi és történelmi mozgások folyamataihoz kapcsolódva az idő- és térbeli keretek kiterjesztésével, a történeti muzeológia a tárgyak alaposabb megismerésével, nagyobb kiállítási tapasztalat megszerzésével, a történeti változások pontosabb kidolgozásával (esettanulmányok), a múzeumok falain túlra terjeszkedéssel (városi skanzen, valódi élettér létrehozása) lehetne tovább közelíteni, a saját szakterminológiák finomításával pedig a „saját terület” jobb megőrzését biztosítani. Talán könnyebben dönthetnénk olyan kérdésekben, hogy bevonhatók e részt vevő szemtanúk, amatőrök a kiállításrendezésbe, hogyan védhetjük ki, hogy kiállításaink ideológiai ellentétek keresztútjába kerüljenek (IHÁSZ 2001. 37), hogy a bemutatott kultúra idegenek számára is „emészthető”, elfogadható legyen, milyen legyen a szöveg aránya a kiállításon, mennyire élhetünk színpadias elemekkel. Készülhetnének közös kiállítások a különböző kultúrkörök szimbiózisában élőkről (például cselédek a városban), térszintek koherenciájának bemutatásával, jelenkori vidék-város különbségek megmutatásával (például az intim szférában), és így tovább. Csak az együtt gondolkodásról nem kellene lemondanunk.

---

16 Az utóbbi években gyakran fordul elő, hogy pénzhiány, rossz raktárhelyzet vagy előszelektáló ajándékozó/előadó szándék következtében csak felmérést végezhetünk, a tárgyak nem kerülnek múzeumba. Egyébként kiváló lehetőség az is, ha megfigyeléssel, kikérdezéssel, az anyagrögzítés különböző módjaival (fotózás, videózás) élhetünk, ma már egyre gyakrabban alkalmazunk koncepciózusan is gyűjtési módszerként.



## Irodalom

- ASKERCZ Éva  
1981 A polgári enteriőrök bemutatásának kérdései Történeti Múzeum Közleményei, 1. sz. 57–66.
- BURGUIÈRE, André  
2000 A történeti antropológia. In SEBŐK Marcell (szerk.): Történeti antropológia. Fordította: Bozai Zsuzsa. Budapest, Replika Kör. 49–72. (Replika Könyvek, 7.)
- SZ. BÁNYAI Irén  
1983 A társadalmi rétegek életmódjának kiegyenlítődségét dokumentáló anyagok gyűjtése. Történeti Múzeum Közleményei, 2. sz. 16–28.
- BAUSINGER, Hermann  
1995 Népi kultúra a technika korában. Budapest, Osiris–Századvég.
- BERTA István  
1983 Történeti muzeológia, avagy mit hagyunk az utókorra? Történeti Múzeum Közleményei, 2. sz. 3–15.
- COHN, Bernard S.  
2000 Történelem és antropológia: hogy áll a meccs? In SEBŐK Marcell (szerk.): Történeti antropológia. Fordította: Sajó Tamás. Budapest, Replika Kör. 23–48. (Replika könyvek, 7.)
- FEJŐS Zoltán  
2000 Az idő – képzetek, rítusok, tárgyak. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A megfoghatatlan idő. Tanulmányok. Budapest, Néprajzi Múzeum. 7–22. (Tabula könyvek, 2.)
- GEERTZ, Clifford  
2000 Történelem és antropológia. In SEBŐK Marcell (szerk.): Történeti antropológia. Módszertani írások és esettanulmányok. Budapest, Replika Kör. 109–122.
- GLATZ Ferenc  
1978 Újkori muzeológia mint történeti forrás-tan és kultúrtörténet. Századok, 112. évf. 1. sz. 134–153.
- GYÁNI Gábor  
1999 Az utca és a szalon. Budapest, Új Mandátum.
- GYÁNI Gábor – KÖVÉR György  
1998 Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig. Budapest, Osiris.
- HOFER Tamás  
1981 Gondolatok a néprajzi kiállítások enteriőrjeiről. Történeti Múzeum Közleményei, 1. sz. 35–47.
- IHÁSZ István  
2001 Sikerek és kudarcok az 1990-es években. A XX. századdal kapcsolatos történeti kiállítások rendezői tapasztalatai. In ZOMBORI István (szerk.): „Él magyar, áll Buda még”. Történeti muzeológiai tanulmányok. Budapest, Magyar Múzeumi Történetész Társulat. 35–41.
- KÖRMÖCZI Katalin  
2001 A történeti kiállítás mint műfaj (forrásai, eszközei) In ZOMBORI István (szerk.): „Él magyar, áll Buda még”. Történeti muzeológiai tanulmányok. Budapest, Magyar Múzeumi Történetész Társulat. 29–34.
- A MUNKÁSMOZGALOM  
1979 A munkásmozgalom-történet muzeológiájának kérdéseiről. (MMM füzetei, 3.)
- PETERDI Vera  
– 1981 Gondolatok a történeti kiállítások enteriőrjeiről. Történeti Múzeum Közleményei, 2. sz. 3–15.  
– 2001 Reflexiók egy történeti kiállítás kapcsán. Tabula, 4. évf. 1. sz. 70–89.
- SZABÓ István  
1985 A városi életmódkutatás problémái a történeti múzeumokban. Történeti Múzeum Közleményei, 6. sz. 35–43.
- SZIKOSSY Ferenc  
1982 A történeti muzeológia fejlődése, helyzete és továbbfejlesztésének lehetséges irányai. Történeti Múzeum Közleményei, 1. sz. 3–12.

VERA PETERDI

## Home-culture in ethnographic and contemporary history museums

The lecture approaches the methodological possibilities of the home-culture, its museological usability, displayability, through the partial discipline called lifestyle research used in historical museums shortly sketching the successes and failures of the researches in this topic. The researching field of the ethnographical museology and of the contemporary historical museology is getting closer and closer methodologically, thematically and sociohistorically to each other according the author. The reasons of that are the modernisation processes of the 20th century, the development of bourgeois, the homogenization of culture. The author has been researching the layers of 20th century urban society, also collecting the cultural objects for decades. She is trying to prove, there are possibilities in present research for the cooperation of the two fields, by developing common terminology, special methodology, new approaches and principles; and that it is not only possible, but needed for the ethnographical museology, to open this way.

## Hagyományok és újítások a Néprajzi Múzeum kiállítási törekvéseiben 1980–2000

Tanulmányom egy, a Néprajzi Múzeumban 1985-ben rendezett kiállítás – *Népművészet, hagyományok, újítások* – címéből kölcsönözte vezérgondolatát.

Első és legfontosabb kérdésként azt érdemes tisztázni, hogy a Néprajzi Múzeumban látható kiállítások a Néprajzi Múzeum kiállításai vagy a Néprajzi Múzeum egyes dolgozóinak vagy munkacsoportjának kiállításai-e. Az egyszerűség kedvéért tekintsünk el azoktól a kiállításoktól, amelyek az intézmény épületében láthatók, de nem annak anyagából készültek, és nem az ott dolgozók készítették. Az alábbiakban nem foglalkozom azokkal a kiállításokkal, amelyek ebben az értelemben nem a Néprajzi Múzeum kiállításai, noha tisztában vagyok vele, hogy önmagában az, hogy a múzeum falai között mi kap helyet, már részben tudatos döntés és választás eredménye, miközben azt is tudom, hogy lehetnek olyan kiállítások, amelyek az intézményen kívüli kulturális politikai akarat (például nemzetközi szerződésekben vállalt kötelezettségek) nyomán jöttek létre. A megvalósult kiállítások végül is tükröznek egy intézményi – a tudományról és a muzeológiáról vallott – értékrendet. Amikor az a kérdés merül fel, hogy adott kiállítás az intézmény vagy az intézmény valamelyik munkatársának a kiállítása, akkor nemcsak a szerzőségről van szó, hanem a Néprajzi Múzeum féltett önképének megőrzéséről is. Mind a mai napig tisztázatlan, hogy a néprajzi (s tágabb értelemben a tudományos) kiállítások valójában tudományos vagy művészi „végtermékek”. Amíg egy tanulmány vagy könyv szerzősége vitathatatlan – azt az intézmény bármelyik dolgozója írta is –, azt neki és nem az intézménynek tulajdonítják, addig egy kiállítás sokkal inkább az intézményé és nem az azt valójában létrehozó munkacsoport vezetőjéé, a főrendezőé. Pedig hosszú időn keresztül a Néprajzi Múzeum kiállításai a tudományos „cikkek” háromdimenziós vagy egyszerűen csak illusztrált változatának számítottak. A tudományon belül nem a szűk, néhány száz fős szakmai közönségnek, hanem egy szélesebb, érdeklődő, művelt nagyközönségnek készültek, ilyenformán népszerű tudományos és nem szakcikknek számítottak. A munkahelyi közösség és talán a szakma is számon tarthatta, hogy melyik kiállítást ki is készítette (és ezt nagyjából tudni lehetett a muzeológusok kitartó érdeklődéséből és specializálódásából), ez azonban a művelt nagyközönség számára ismeretlen és ebből következően irreleváns volt. Maguk az alkotók sem tekintették fontosnak, hogy művüket szerzői mesterjeggyel lássák el (sokáig ki sem írták a kiállítások végére a most szokásos módon az alkotók névsorát), hiszen eredendően nem tudományos teljesítménynek tekintették a művet, nem is műalkotásnak, hanem olyan tisztességes iparosmunkának, mely számot ad a tudomány pillanatnyi állásáról.

Amikor azokat a kérdéseket feszegetjük, hogy a múzeum kiállításainak ki is a szerzője, és a kiállítások egymás után következése kiad-e egy intézményi szándékot, akkor két egymást gyengítő tendenciát regisztrálhatunk. Az intézmény jobbra megadja magát, és teljesítve a fenntartó kulturális kormányzat és a művelt nagyközönség elvárásait – hogy tudniillik legyenek kiállítások –, olyan kiállítások rendezésének ad helyet, amelyekre saját dolgozói vállalkoznak. Ebben a kontextusban az intézmény kiszolgáltatja magát saját munkatársai törekvéseinek (legyen az álmok megvalósítása vagy a feladat rutinszerű teljesítése), és kevésbé képes feltételeket szabni, elvárásokat megfogalmazni, vagyis elviseli és nem megálmodja (megrendeli) a kiállításokat. E kiállításokat másfelől maga szignálja, hiszen alkotói csak ritkán teszik meg azt, és ezzel az intézményen kívülre azt sugallja, hogy én, a „Múzeum” vagyok a kiállítás létrehozója, és azt a látszatot kelti, hogy adott kiállítás egy tudatos koncepció, netalán hosszú távú terv része.

Fogadjuk el, hogy hűsz esztendő egyes kiállításainak összessége már nem csak az esetleges vagy a véletlen műve, hanem a nagy elemszám épp azt jelentheti, hogy valamilyen intézményi akarat húzódik meg az immár rendszert alkotó elemek mögött. Ezt úgy is felfoghatjuk, hogy az egyes kiállítások mint kijelentések szöveggé szerveződnek, mely szöveg immár elemezhető. Az intézményi akarat mögött valóságos emberek valóságos küzdelmei, emberi játszmái, tudományos és művészi vitái, a múzeum és a muzeológus ethoszáról folyó diskurzusa húzódik meg, beleértve ebbe egymással mellérendelő és egymással alá-fölé rendelt viszonyban lévő emberek munkáját. Mégis, alapvetően az intézményvezető személyisége, érdeklődése, preferenciái (mind a témákat, mind az együttműködőket illetően) ismerhetők fel a végső „szövegben”, vagyis az, hogy „mit, kivel” és „mit, kivel nem” stílust határoz meg, ennek következtében pedig korszakokat. Így 1992-ig Hoffmann Tamás, 1992 és 1997 között Hofer Tamás, 1997-től pedig Fejős Zoltán meghatározta korszakokról, részben eltérő arculatról beszélhetünk. Természetesen nem hiszem azt, hogy minden múzeumi kiállítás tudatosan került ebbe a rendszerbe, hiszen voltak és vannak a nagy elképzelések, tervek, valóban valaminek számító alkotások mellett „helykitöltő”, üzenetel nem felruházható kiállítások is.

Választ kell adnom arra is, hogy miért pont 1980-tól tekintem át a Néprajzi Múzeum kiállításait. A legegyszerűbb válasz az, hogy ekkortól dolgozom az intézményben, és azóta van valamelyest rálátásom a „dolgok állására”, melyből természetes módon következik, hogy elemzésem nem lehet mentes saját tapasztalataimtól és emlékeimtől, ilyenformán szubjektumomtól (vagyis nem kizárt, hogy időnként szubjektív leszek). A „körmönfontabb” válasz az lehetne, hogy az ezt megelőző időszakról sokkal hiányosabb a múzeumi nyilvántartás, kevesebb jegyzék, fotó, forgatókönyv, vázlat maradt fent az alkotás folyamatáról és annak végeredményéről, kiváltképp pedig a döntéshozatali mechanizmusról. A vizsgált hűsz évben kisebb-nagyobb megszakításokkal kiállítási bizottság működött, melynek egyik feladata az volt, hogy az intézmény közléptávú kiállítási koncepcióját megfogalmazza, kiválassza az ajánlatokból a megvalósítandó kiállításokat, vagy ilyeneket maga is kezdeményezzen, illetve tudomásul vegye az intézményre háruló kötelezettségeket.

Nagyon prózai, de figyelembe kell venni a múzeum kiállítási célra igénybe vehető tereit is. A vizsgált időszakban elméletileg három szint kiállítási teremsorával lehetett gazdálkodni. Ebből 1980 decemberében 15 évre kiesett a második emeleti teremsor, ahol *Az őstársadalmaktól a civilizációkig* és 1991-ben az első emeleti teremsor, ahol *A magyar nép hagyományos kultúrája* című állandó kiállítások kaptak helyet. A teljes teremsorokat a tapasztalatok alapján tagolhatjuk vagy egységnek tekinthetjük. Ezeken kívül gazdálkodhatott az intézmény kisebb terekkel – mint például a díszterem, az első emeleti beugró – vagy nagyobb terek kisebb szegleteivel – mint például az első emeleti körfolyosó, az aula bejárattal szemközti falfelülete. A lehetséges kiállítási tereket durván három csoportba rendezhetjük, így megkülönböztethetünk egész teremsorra kiterjedő nagy, átfogó kiállításokat, közepes, néhány terem-féltérre kiterjedő, egy-egy témát körbejáró kiállítást és legfeljebb egy terem, illetve egy nagy tér egy részét használó, egy kisebb témát feldolgozó kamarakiállítást. Ez a fizikai adottság határozza meg tehát a választott téma és a rendelkezésre álló tér kapcsolatát.

A kiállítási tematikát illetően egyik lehetséges osztályozási szempont az „esetleges” és a „tudatos” szempontjának alkalmazása. A kiállítások jelentős része valamilyen eseményhez, évfordulóhoz kötődik. (Természetesen az, hogy milyen eseményre vagy évfordulóra mozdul meg az intézmény, feltételez bizonyos tudatosságot, de mégis csak az alkalom generálta ezen kiállítások megszületését. Így volt ez az 1982-es *Szántóföldek üzenete* kiállítással, mely a VIII., Budapesten rendezett gazdaságtörténeti világtalálkozásra nyílt meg, az 1984-es, Györfly István munkásságát bemutató emlékkiállítással – születésének 100. évfordulóján –, az 1985-ös – „hazánk felszabadulásának 40. évfordulója tiszteletére” rendezett – *Utunk, életünk* kiállítással, de így volt ez a *Felvilágosodás* [1987] és a *Barokk a magyar népművészetben* [1993] kiállításokkal is.) Több kisebb kiállítás is kapcsolódhatott évfordulóhoz, így például több kutató életművét születésének valahányadik évfordulóján ismerhettük meg, köztük Lajtha Lászlót, Reguly Antalt, Vargha Lászlót. Évfordulóhoz, a honfoglalás 1100 éves évfordulójához kapcsolódott, az *Utazások Magyarországon* és a *Rokon népek és őshazák*, az ezredfordulóhoz pedig az *Időképek* című kiállítás. (A va-

lamilyen évfordulóhoz vagy eseményhez kapcsolódó kiállítás természetesen lehet példaértékű, újító törekvés, és nem szükségszerűen lesz rutinmunka.)

A Néprajzi Múzeum a vizsgált huszonegy esztendő alatt saját épületében 162 saját kiállítást mutatott be, ebből az első korszak tizenhárom évére 116, a második korszak öt évére 30, míg a harmadik korszak elemzett három évére 16 kiállítás esett (FEJŐS 2000). Elemzésem nagymértékben támaszkodik a Szojka Emese vezetete csoport munkájára és Nagyné Sebestény Krisztina az egész korszakot átölelő kiállítási dokumentációjára (FEJŐS [főszerk.] 2000. 959–991). A kiállítások sokaságára tekintettel természetesen szelektálnom kell, ezért nagyobb hangsúlyt fektetek az általam újítónak gondolt alkotásokra, mint a hagyományosnak tekintettekre, inkább a magyar s kevésbé a nemzetközi vonatkozású munkákat vizsgálom, s jobbra azokról is kevesebbet szólok, amelyeket a tanácskozáson kollégáim elemeznek.

Miért volt újító az 1980-as, *A népművészet születése – Mezőkövesd* kiállítás? E kiállítást mindenképpen a népművészetről szóló, illetve a népművészet ihlette kiállítások (ma már látható) sorozatában érdemes elhelyezni. A korábbi esztendőik során számtalan, a népművészet valamely műfajához, de pragmatikusabban fogalmazva a múzeum valamely gyűjteményéhez kapcsolódó válogatást láthatott a közönség. E kiállítások egyik hagyományos típusát képviselte *A magyar népviseletek* sorozat I. *A szűr* (1977, rendező: Gáborján Alice) és II. *Ködmön, suba* (1980, rendező: Kresz Mária) egész teremsort felölélő bemutatója. Mindkét tárlat inkább nevezhető az adott tárgyfajta monografikus feldolgozásának, mintsem az esztétikailag kiemelkedőnek ítélt tárgyak közszemlére bocsátásának. Mindkét kiállítás ebből következően inkább tudományos teljesítmény, olyan alkotás, ahol a látogatók azt ismerhetik meg, hogy adott ruhadaraboknak milyen táji és történeti típusai léteztek, mik azok a finom etnográfiai és technológiai szempontok, amelyek (számukra nehezen követhető) figyelembevételével osztályozhatók a tárgyak. A jobbra pozitívistának nevezhető érdeklődés és feldolgozás természetesen a kor néprajzi tudományos közízléséből és egyfajta népművelői szándék érvényesüléséből következik. A világot valójában nem megérteni, legfeljebb birtokba venni kell, formális szempontok alapján kategorizálva jelenségeit. A népművészeti kiállítások másik típusa (lám, én sem tudok kibújni bőrömből, s kategorizálok) egyszerűen a kimagasló esztétikai kvalitásokkal rendelkező tárgyakat rendeli egymás mellé, törekedve arra, hogy a népművészet különféle területei egyaránt megjelenjenek, tehát az enciklopédikus szemlélet jegyében bútorok, szöttesek és hímezések, viseleti darabok és komplett öltözetek, fazekas- és kovácsmunkák, pásztorfaragások és apácamunkák egyaránt megjelennek a válogatásban. A válogatás fő szempontja, hogy a tárgyon található-e évszám és monogram, hogy minél régebbi és minél díszítettebb, vagy épp ellenkezőleg, formájában nemesen egyszerűbb legyen. A válogatók a teljesség jegyében arra is figyelhetnek, hogy a szakmai konvenció táji-történeti csoportjainak alkotásai ugyanúgy megjelenjenek, mint a különböző stílustörténeti korszakok reprezentánsai. Olyan népművészeti konstrukció jött így létre (s immár négy évtizede ezt görgetjük magunk előtt), amelyben a helyi, lokális teljesítmény, a véletlen és az esetlegesség, vagyis az invariáns emelkedik általános szintre, ahol a „zsákutcsás paraszti fejlődés” tárgyi világa, a kényszerű reprezentáció nyer pozitív és követendő megítélést, és ahol a kultúrszociológiai megfontolások egyáltalán nem érvényesülnek.

Ebben a kontextusban érdemes elemezni *A népművészet születése – Mezőkövesd* kiállítást, mely többször, egymásból építkező változatban készült el, először 1980-ban, utoljára pedig Leningrádban, 1982-ben. Az első változat főrendezője Gráfik Imre volt, és a múzeum akkori munkatársainak többsége részt vett a közös munkában, amelyet valójában Hoffmann Tamás vezetett. Ezt a kiállítást leginkább esszéisztikus kísérletnek nevezhetnénk. Noha komoly kutatómunka előzte meg a rendezést, a kutatást nem követte tudományos összegzés. Ennek kapcsán utalni kell az intézmény falai között régóta zajló diskurzusra, melynek lényege, hogy mikor lehet egy anyagot, egy problémát, egy gondolatot, egy kérdést kiállítás formájában interpretálni. A kierielt, a szakmai konszenzust elnyert, a konvenciókat tiszteletben tartó tudományos eredményeket szabad-e csak a látogatók, a nézők, esetleg az olvasók elé tárni, vagy kísérletezhetünk-e a kiállítás-sal, hívhatjuk-e kalandra a látogatót, megfricskázhatjuk-e a szakma orrát, elmondhatjuk-e kétségeinket és felfedezéseinket? Én feltétlenül az utóbbi hitvallással azonosulok, amelyből az is következik, hogy számomra a kiállítás üzenet, provokáció, releváns társadalmi kérdések feszegeté-

séhez és megválaszolásához való hozzájárulás. Akkor vált világossá és tudatossá ez bennem, amikor Kresz Mária talán a második változat vitájában azt kifogásolta, hogy miért mutatták be az alkotók a jelenkori mezőkövesdi emberek elszegényedő tárgyi környezetét, melyből már hiányzik az igazi népművészet, viszont tobzódik benne és helyette a giccs, miért látható a háziipari szövetkezet programozott hímzőgépével, német tervezésre készített blúzok és hálóingek sorozata, s miért szerepelnek a matyó porcelánfigurák, melyek ízléstelenek. A kérdéseket természetesen nemcsak a minősítések egészítették ki, hanem választ kaphattunk arra is, hogy miért nem szabadna mindezt tennünk. Fel kellett ismernem, hogy egy egészen más ethosz vezérli kollégáim egy részét. A kiállítás filozófiájuk szerint a szakmai konszenzussal egyező népművészetet, ilyenformán a szépet, az esztétikumot kell megjelenítse, mert az emberek, a látogatók tanulni járnak a múzeumba, s amit ott látnak, azt tekintik majd értéknek és követendő mintának. Ha mi a giccsot és az ízléstelenséget mutatjuk be, azt a látszatot keltjük, hogy ez a szép és ez az érték, vagyis ezt kell az embereknek követniük. Tevékenységünk nem egyéb eszerint tehát, mint a csúf oltárra emelése, mert hiszen a múzeum nem más, mint a kultúra temploma, a kiállítás pedig e templom oltára (erről bővebben lásd FÖLDÉNYI 2001).

A Mezőkövesd kiállítás abban haladta meg az előtte rendezett kiállításokat és sokat az utána következők közül, hogy témáját társadalomtörténeti összefüggésbe helyezte, azt tételezte, hogy megragadható az a komplexum, amit népművészetnek neveznek, és ennek megmondható hozzávetőleges kezdete, virágkora és hanyatlása, majd elhalása, és hogy mindez nem független gazdaságtörténeti folyamatoktól, a társadalom intézményesültségétől és olyan szellemi áramlatoktól, illetve mozgalmaktól, amelyek a népművészetet „használik”, ilyenformán tehát ugyanúgy belekerült látószögébe az uralkodó osztály nép közé merülése, a mezőkövesdiek egzotikusként való ábrázolása vagy az egyes iparcikkek kereskedelmi árucikként való megjelenése, profitorra termelése. A társadalomtörténeti megközelítés – és ezt tartom a kiállítás legfőbb érdemének – pont arra volt képes rámutatni, hogy milyen ellentmondások feszülnek a népművészet reprezentációja és az emberek többségének valóságos és mindennapi életmódja között. Ezen túlmenően az is újításiértékű a kiállításban, hogy egy lokális népművészet problémáját a legmagasabb elemezhető szintig viszi végig, vagyis azt is vizsgálja, hogy a nemzeti kultúra egészében milyen funkciót tölt be a már Mezőkövesdet messze meghaladó, mintegy a magyarság egészére kivetített népművészet. Ezzel párhuzamosan a mezőkövesdi mindennapi élet ábrázolása a jelen pillanatáig jön el, vagyis arról is képet kapunk, hogy milyen az élet „a mezőkövesdi népművészet” után. Az alkotók egy része hűsz évvel ezelőtt hajlamos volt azt gondolni, hogy a jelenkorban is van művészkedés, és ez is megragadható és ábrázolható. A muzeológia tevékenysége ekkor nem az ideálképek felépítése, hanem a valóság mintegy dokumentarista szemléletű megközelítése volt. A kiállítást előkészítő gyűjtés, de a kiállítás bemutatásának pillanatában is (a házon belül mindenestre, de talán azon kívül is) újdonságnak számított az első tonettszék, az első konyhakredenc, az első Salgótarján típusú sparherd megjelenése. Mezőkövesd és népművészete kanonizálódott ekkorra már annyira, hogy az efféle interpretációnak lehessen akár provokatív értelmezése.

A kiállításnak az általános gyakorlattal szemben – hogy tudniillik néhány napilapban rövid tényközlő hír megjelenik – valamivel nagyobb visszhangja volt. Mind az etnográfia (SÁRKÁNY 1981), mind a művészettörténet (VADAS 1981) gyorsan reagált az eseményre, s méltatta az alkotást. Vadas József 1985-ös tanulmánygyűjteményében is foglalkozik a „matyó sztorival”. Tanulmányában egyértelműen felismerhető a kiállítás által feltárt adatok, képek és tárgyak összefüggérendszerének hatása, végkövetkeztetésében azonban ez az írás amazt jóval meg is haladja. Nyersen kimondja azt, amit az etnográfus legfeljebb szégyenlősen körülír vagy csak sejtet: „De úgy vélem, mind a tulipános pala, mind a lyukkártyás hímzés inkább csak végső következménye annak a szemléleti torzulásnak, amelynek kezdetei a múlt század végére nyúlnak vissza. Ekkor jött létre a kézművesség és a népművészet örökségéből, de a feudális nyomor kényszerpályáján, a kapitalista piacgazdálkodás szívóhatására az a valami, amit matyó kultúrájának szokás nevezni. Ez nem azért nem népművészet, mert a tizenkilencedik század végén keletkezett... Termelési formaként a matyó hímzés az ipari sorozatgyártás kezdeti korszakának, a preindusztrializmusnak szülötte, árucikként pedig annak a polgári világnak a tartozéka, amely a »tudatlan«, »egyszerű« népet csillogó gyönggyel kábította el – matyó babákon képletesen és ami a szomorúbb: a való-

ságban is.” (VADAS 1985. 407.) A kiállítás által tematizált kérdések és problémák belekerültek a „területileg illetékes” kollégák kutatásaiba és feldolgozáiba, így elsősorban Fügedi Márta monográfiává érett összegzésébe (FÜGEDI 1997). (A Néprajzi Múzeumban egy későbbi kiállításban – majd 1996-ban – részt vesz Fügedi Márta is, az 1930-as évek mezőkövesdi népművészetének mezőkövesdi interpretációját rekonstruálva.)

Lényegében a mezőkövesdi kiállítás vágta ösvényen indult el a végül is elég gyötrelmes körülmények között létrejött *Népművészet, hagyományok, újítások* (1985, rendezők: Fejős Zoltán – Páldy Krisztina – Sáfrány Zsuzsa – Szilágyi Miklós, főrendező: Szuhay Péter) kiállítás, mely szintén egy egész teremsort ölelt fel. Talán ez a kiállítás kevésbé volt esszéisztikus, ami nem azt jelenti, hogy ne feszegetett volna komoly társadalomtörténeti és jelenkori problémákat, az előzővel szemben azonban kiérleltebb, analitikusabb volt. Mind a népművészet előzményeit, mind pedig annak utóéletét, illetve az abból kinövő tevékenység- és alkotástípusokat alaposabban járta körül. Az interpretáció során a kiállítás kísérletet tett arra is, hogy korábbi korok és elődök kiállítási stílusában idézzen és jelenítsen meg tárgyakat, tárgycsoportokat. Ebben tehát reflexív volt, és nemcsak a tárgyról, hanem a tárgyak értelmezési lehetőségéről is szólt. A korábbi évek gyakorlatával szemben a kiállítás rendezői számtalan tárgyat és tárgye gyűttest kölcsönöztek más múzeumoktól és magánszemélyektől, vagyis azt példázták, hogy nem kizárólag a saját intézményben fellelhető gyűjteményi anyag kell kiadja a kiállítás tárgyait, hanem az egyes gondolatok kifejtéséhez, feltett kérdések megválaszolásához a legoptimálisabb kollekciót kell összegyűjteni. (Hogy két példát említsek, a hadifogolymunkákat nehezen mutathattuk volna be a Néprajzi Múzeum saját anyagából, ezért a Hadtörténeti Múzeumból kölcsönöztünk idetartozó műalkotásokat, és hasonlóképpen ekkor még a polgári vagy a vendéglátó-ipari használatban lévő népies bútorokkal sem rendelkezünk.)

A múzeum kiállításainak többsége a népművészet egészének vagy némely részletének, tárgycsoportjának bemutatásához kapcsolódott. A bevezetőben említett kisebb kiállítások elsősorban a tárgykörből választottak sorozattá szervezhető témákat. A népművészet remekei sorozat 1980-ban indult, és lényegében 1983-ig 17, a magyar népművészethez kapcsolódó témát dolgozott fel, melyek részben az időszakhoz illő témát választottak (húsvét előtt húsvéti tojások, karácsony előtt betlehemek), többségében azonban arra törekedtek, hogy a közönség számára addig ritkán vagy ebben az összefüggésben korábban nem szerepeltetett tárgyakat mutassanak be. Noha a kiállítások inkább csak egyszerű tárgybemutatónak nevezhetők (ritkán volt jellemző, hogy valamilyen installációs csoda készült, vagy hogy a tér adta lehetőségek kihasználhatók lettek volna), némelyikük éppen a témaválasztás újszerűségével emelkedett ki, mint például az ivőedények, a főző- és süttőedények, az alföldi szórhímzések vagy a dudák és dudafejek kiállítása. Hasonló sorozat volt 1986–1987-ben az *Esztendő néprajza*. Az első esztendőben havi váltakozással mutattak be egy-egy, a hónaphoz kapcsolódó témát, a második esztendőben már évszakokra tagolták az időt, így háromhavonta váltották egymást a kiállítások, és – ez az előzőekhez képest talán fejlődésként értelmezhető – benne egymásra vonatkoztatva jelent meg a munka, a szokás és esetleg az idő mérését és felhasználását segítő kalendárium bemutatása is. Közvetlenül nem kapott sorozatmegnevezést, de általánosnak tartható, hogy a nagyobb egyházi ünnepeket és népszokásokat megelőzően ahhoz kapcsolódó tárgyakat mutat be a múzeum, így például elsősorban hímes tojásokat (az említettekén túl 1988-ban, 1993-ban és 1997-ben) és a karácsonyhoz kapcsolódó tárgyakat, mint a betlehemek, Jézus születése ábrázolások. Ezen kiállítások sorából talán a busómaszkok kiállítása emelkedik ki (1999, rendező: Szűcs Alexandra) azzal, hogy a szokott rutinszerű bemutatás helyett az álarcokat egy újszerű összefüggésbe hozva a megszerzés kronológiáját választja rendezőelvtül, törekedve közben arra is, hogy minden egyes tárgy műalkotásjellegét is hangsúlyozza. Szintén sorozatként értelmezhető az első emeleti beugróban hat alkalommal megrendezett, valamelyik, jobbára a néprajzi irodalomban ismert település népművészetének ítélt, ideáltipikusnak ábrázolt szobabelső-kiállítása. 1988-ban, amikor három szobabelső-kiállítás is megnyílt, akkor ez valóban sorozatcímet is viselt. Ezek közül az érintettség okán is az ismeretlen, nem népművészeti jellegű 1988-as besenyőtelki tisztaszoba megjelenítését emelem ki, azért is, mert egy olyan tárgye gyűttest mutattunk be, melynek négy generáción keresztül használoit sikerült kideríteni és családfán ábrázolni, valamint sikerült a bútort készíttető szülők társadalmi és vagyoni állását is rekonstruálni.

Az egyes népművészeti kiállításokat így utólag elemezve világosan kideríthető az az egykori szándék, hogy a múzeum kiállításainak ezek mintegy gerincét adják. A már említetteken kívül idetartoznak a *Rablók vagy szentek – emberábrázolás a magyar népművészetben* (1982, rendező: Páldy Krisztina), a „*Menyasszony, völgyény, de szép mind a kettő*” (1984, rendező: N. Fülöp Katalin), a *Parasztház „öltözete” – hímzéstechnikák a Kárpát-medencéből* (1991, rendező: N. Fülöp Katalin) tárlatok. Ez utóbbi kiállítás néhány hónappal követte *A magyar nép hagyományos kultúrája* című állandó kiállítást, s alapvetően ennek kontextusában értelmezhető. Fülöp Katalin már évek óta készült kutatómunkája összegzésére, az állandó kiállításban erre terjedelmi okokból következően sem volt lehetősége, ezért önálló kiállítással kapcsolódhatott ahhoz. A bemutató megközelítésében, jellegében és üzenetében hasonló volt mint a *Szűr* vagy mint a *Ködmön, suba* kiállítás, vagyis alapos, tipológiát bemutató, technika- és stílustörténetet feldolgozó, becsületes monográfia kerekedett belőle, közönsége egy része azonban jól behatárolhatóan elsősorban az iparkodó és tanulni vágyó hímezgető asszonyokból került ki.

Több olyan, elsősorban középmeretű, népművészeti tematikájú kiállítása volt az intézménynek, melyek nem törekedtek a korábbi, hagyományos és jól bevált formák meghaladására. Jobbára a kollégák saját gyűjteményeik darabjait „menedzselték”, aminek következtében homogén tárgyi anyagot felsorakoztató kiállítások jöttek létre. A múzeum időnkénti és rövid távú gondjait volt, hogy rögtönzött, gyorsan megépíthető kiállításokkal oldotta meg. Ezen a ponton találkozhatott az intézmény és az egyes gyűjteményvezető muzeológusok érdeke. E találkozás nyomán négy éven belül három üvegekép-kiállításra,<sup>1</sup> 1990-ig három nagyobb kerámiakiállításra<sup>2</sup>, két bútorkiállításra,<sup>3</sup> két pásztorművészeti tárlatra,<sup>4</sup> egy mézeskalácsütő fák<sup>5</sup> és egy magyar népi hangszerek<sup>6</sup> kiállításra került sor. Teljesen önálló törekvés nyomán jött létre a több gyűjteményt és tárgytypust felölelő, a várható politikai és ennek következtében a kulturális változásoknak municiót nyújtó címerkiállítás (*Magyarország címere a népművészetben*, 1989, rendező: Selmeczi Kovács Attila).

1990-től kezdődően, amikor még állt a nemzetközi és épült már a magyar állandó kiállítás, egy teremsor maradt az új és időszakos kisebb-nagyobb kiállítások rendezésére. Egyfelől ez, másfelől pedig az állandó magyar kiállítás megnyitása és mind a mai napig való fennállása a magyaráza-

ta annak, hogy megcsappant a népművészeti kiállítások száma. Kivételt jelent ez alól a *Barokk a magyar népművészetben* (1993, rendezők: Hofer Tamás – Szacsвай Éva), mely az intézmény elvárt kapcsolódása volt a barokk év rendezvényeihez (SZACSVAY szerk. 1993), és Hofer Tamás utolsó, mondhatnánk „búcsú-”, de végül is alig vállalt kiállítása, a *Kalotaszeg – a népművészet felfedezése* (1997, rendezők: Hofer Tamás – Szacsвай Éva). A *Népművészet születése – Mezőkövesd, a Népművészet, hagyományok, újítások és a Magyarok Kelet és Nyugat között* kiállítások után ezt a kiállítást hagyománytisztelő és hagyománykövető alkotásnak tekinthetjük, azt azonban semmi esetre sem mondhatjuk, hogy konzervatív lett volna, vagy társadalomtörténetileg ne boncolgatott volna releváns kérdéseket. Iskolakövető és nem iskolateremtő alkotás volt, látványában azonban elmaradt a korábbi tárlatoktól. Kétségtelenül rontotta a kiállítás erejét, hogy a fölötté lévő emeleten több kalotaszegi tárgy, sőt két nagy jelenet is látható volt, így az nem tudta felülmúlni a közszemlére kített kelengye és a templomi esküvő látványát. A kiállításához konferencia kapcsolódott, amelynek előadásai nyomtatott formában is megjelentek (SZACSVAY szerk. 1998).

Hoffmann Tamás kutatásainak egyik alapproblémája volt a termelés és a fogyasztás viszonyának kérdé-

1 A három üvegekép-kiállítás időrendben: *Üvegeképek*, 1982, rendező: Szacsвай Éva; „*Kívül aranyos, belül kegyelmes*”. *Üvegeképfestészet a XVIII–XIX. Században Kelet-Közép-Európában*, 1984, rendező: Szacsвай Éva; *Tűkör- és üvegeképek a Kárpátok vidékén*, 1985, rendezők: Szacsвай Éva – Forrai Ibolya).

2 *Fekete kerámia az európai és az Európán kívüli őstársadalmakban*, 1983, rendező: István Erzsébet; *Magyar népi kerámiák*, 1987, rendező: István Erzsébet, melyek egy átfogó és reprezentatív németországi vándorkiállítás hazai számadásai, a klasszikus műfaji szabályoknak megfelelő katalógussal (ISTVÁN 1985; 1987); valamint *Válogatás a magyar népi fazekasság díszítő hagyományából*, 1990, rendező: István Erzsébet.

3 *Kamara kiállítás: bútorok*, 1980, rendező: Györgyi Erzsébet; *Komáromi ládák*, 1989, rendező: Györgyi Erzsébet.

4 „*Király Zsiga tsinálta*”, 1988, rendező: Hoffmann Tamás; *Pásztorok faragókéssel*, 1992, rendező: Sáfrány Zsuzsa.

5 *Mézeskalács-formák a népművészetben*, 1990, rendező: Horváth Gyula.

6 *Régi népi hangszerek Magyarországról*, 1985, rendezők: Gábry György – Hoffmann Tamás.

se, annak megválaszolása, hogy a parasztságnak a nagyjából a 19. század közepéig tartó kisüzemi termelése és társadalmi modernizációja az iparosítás és a technikai újítások hatására hogyan alakul át, hogyan válik árutermelővé, s ezzel hogyan polgárosodik, másfelől pedig a fogyasztás szerkezete és stílusa mennyire következik a termelésből, vagyis felhalmozó, a reprezentációra törekvő lesz-e, s ezzel – a népművészet idealizálásával ellenkezőleg – megvalósul a „parasztság csődje”, vagy van-e lehetőség a bővített újratermelésre, s ebből következően a javak a termelésbe s nem a felhalmozásba irányulnak, vagyis a mezőgazdasági népesség a polgári kultúra értékrendjét választja, megszabadul rendies kötöttségeitől, a nemesség mintáinak követésétől. Ez a kérdéskör jelent meg az eddig elemzett kiállításokban. Másik jól érzékelhető törekvés az életmód és a mindennapi élet ábrázolása volt (HOFFMANN 1972; 1975). Ezen a tengelyen helyezhetők el az első korszak többi nagyobb kiállításai.

*A magyar nép kenyere – paraszti konyha* (1980, rendezők: Hoffmann Tamás – Molnár Mária) kiállítás már a termelés és fogyasztás összefüggéseinek feltárására tesz kísérletet (HOFFMANN-MOLNÁR 1980). A gabonatermesztés ábrázolása nem arra törekszik, hogy a termelés táji típusait bemutassa, az egymást követő munkafogásokat és munkaeszközöket néprajzi aprólékos-sággal a közönség elé tárja, hanem hogy a lényegi folyamatot, a gabonatermesztés árutermelő tevékenységgé válását, a termelés modernizálását, egy archaikus, alacsony hatásfokú munkamód termelékennyé cserélését mondja el, s összefüggést teremtsen e között és a táplálkozás változása – abból is kiemelten a kenyér, a fehér kenyér fogyasztása – között. A kiállítás epikus, mert mondanivalója néhány mondatban összegezhető, és esszéisztikus, mert olyan lényegi összefüggéseket tár fel, melyek egyfelől még nem számítanak szakmai evidenciának, másfelől pedig a közönség számára is új és érthető ismereteket hordoznak. Mindezt sikerült könnyedén és látványosan előadni, így nem volt monoton és kimerítő a tárlat.

A fenti törekvésekből és az említett kiállításból eredeztethető *A szántóföldek üzenete – a magyar paraszti mezőgazdaság technikai újításai a 19–20. században* (1982, rendezők: Benda Gyula – Hoffmann Tamás – Szilágyi Miklós – Szuhay Péter). E kiállítás a véletlennek köszönheti születését, a korábbi tervek szerint ugyanis a szőlőművelésről és a bortermelésről készült volna bemutató a már említett gazdaságtörténeti konferencia alkalmából, technikai akadályok miatt azonban új témát választottak az újonnan megbízott rendezők. Az egész teremsoros kiállítás abban a néprajzi közegben keletkezett, amikor a szakcikkek és monográfiák még jobbra az archaikusnak tekintett területek archaikus paraszti mezőgazdaságát, egyes archaikus munkaeszközöket és termelési eljárásokat írtak le, és az ilyen tárgyakat hozták be a gyűjteménybe, esetleg állították ki (SZUHAY 2000). Pusztán tehát a témaválasztás garantálta az újítást és a modernséget, hiszen érdeklődésének középpontjába éppen a technikai, munkaszervezeti és termelési újításokat helyezte. Mindezt úgy tette, hogy üzemtípusokat modellált, s ezek történeti változatait rendezte kronológiai és „genetikai” sorba. A rendezők a kiállításához szerkesztett kiadvány (esszé és fotóalbum) bevezetőjében azt írják, hogy a kiállításnak „az a célja, hogy bemutassa: a 18. század második felét, a 19. század első harmadát jellemző paraszti-kisüzemi termelés hogyan alakul át az ország iparosodása és a társadalom modernizálódása hatására a 19. század végétől a 20. század közepéig. Elsősorban a termelés szerkezetében végbement változásokat követi nyomon – a néprajz által hagyományosnak tekintett gabonatermelő-állattartó, önellátásra törekvő paraszti üzemből az árutermelés lehetőségei és a piac szükségletei milyen új termelési ágakat honosítottak meg, vagy milyen ágakat fejlesztettek ki erőteljesebben, s ezek milyen új termelési eljárásokat, üzemszervezeteket alakítottak ki.” (BENDA et al. 1982. 2.) A kiállítás tehát bizonyos értelemben gazdaságtörténeti tipológia-monográfia, s azt, hogy mégsem válik unalmasan tudományossá, annak köszönheti, hogy nagyobb enteriőrökben, látványra törekedve rendezi anyagát. Vitrineket gyakorlatilag nem használ, viszont erőteljesen épít a nagyméretű háttérfotókra (s ez a megjelenítési mód hosszú időre meghatározza a múzeum bemutatóit) és egyes termelvények életszerű bemutatására, így volt például szekéren széna, gabonakereszt a „tarlón”. (Ma már talán naturalisztikusnak ítélnék e megoldást, de kétségtelen, hogy felébresztette a látogatókban a konkrét, általunk ábrázolt helyszínek és események élményét, sőt talán annak illúzióját is keltette.) Ezen termelvények elrendeztségükben, megkomponáltságukban (mert hisz mi másnak is tekinthetnénk egy szépen megalkotott szekeret, egy gabonakeresztet, egy paprika- vagy kukoricafüzért) a nem múzeumi műal-



kotások csoportját képezték, vagyis ha nem is váltak műtárggyá, de a nézőben annak képzetét keltették. Az egyes üzemtípusok háttérét tehát a fotók adták, mélységét, illetve előterét pedig a munkaeszközök és a termelvények. Sem egyes tárgyak önálló, mintegy „műtárgyi” megjelenítésére, sem a tárgyak halmozására, egyes tárgytipusok sorozatainak előállítására nem törekedtek a rendezők, tehát nem a tárgytípológia, hanem a tárgy csoporton keresztül az üzemtípológia megjelenítése volt számukra a fontos. A tárgyakkal egyenértékű jelentést kaptak a normálméretű (50x60-as) fotók, s nem illusztráltak, mint a hangulatkeltő háttérképek, hanem önálló értelmezést kívántak. Az egyes üzemtípusok tér- és időbeli eltéréseit, az egyes munkafolyamatok állomásait mint epikus sort, azonos funkciójú épületek, építmények és tárolóedények változatait a fotók mutatták meg, s ennek (valamint számos más típusú dokumentumnak) a segítségével ábrázolhatták a centrum és periféria eltéréseit, s egyáltalán a munkálkodó ember képét így hozhatták emberközelbe.

Miért soroljuk az újító kiállítások sorába az *Utunk, életünk – Életmódbeli változások Magyarországon 1944-től napjainkig* kiállítást (1985, rendezők: Hoffmann Tamás – Szikossy Ferenc) is? A kiállítás több szempontból meghaladta a korábbi évtizedek néprajzi muzeológiájának gyakorlatát. Igaz, hogy a politikai legitimációt is szolgáló, a Magyar Munkásmozgalmi Múzeummal közösen rendezett kiállítás erősen ideologikus volt, mégis számtalan olyan újítást hozott, mely mai napig megőrizte aktualitását. A kiállításnak durván két szintje különíthető el. Az egyik szint – mely az idő múlásával elveszti hitelességét, és egyre nyilvánvalóbb egyoldalúsága, ideologizáltsága – a dokumentumok, források és fotók, vagyis a kronológia szintje, a másik pedig a látvány, az enteriőrök szintje. Természetesen mind a két szint konstruált, míg az első a tudományosság látszatát akarja kelteni, komoly és magát komolyan veszi, és a vele szemben támasztott ideológiai elvárásoknak meg is akar felelni – elég, ha csak a felszabadulás, az „ellenforradalom”, a konzolidáció kategóriáinak használatát említjük – és ezzel valójában egy hagyományos történeti – munkásmozgalmi – enyhén konzervatív kiállítást idéz és vállal föl, addig a második szint sokkal inkább könnyed, játékos, néhol szellemes és öniróniára hajló – és éppen ebben van modernitása –, vagyis ilyenformán az első szintnek az ellentéte. A második szint nem akar tudományoskodni, inkább egy nagy ívű történelmi film helyszíneit és berendezéseit jelzi, és ezáltal látszólag közelebb van a művészethez, mint a tudományhoz, miközben világos, hogy negyven év társadalomtörténeti folyamatából az életmód változásának számára legfontosabb – nem ideologikus – elemeit emelte ki. Azzal, hogy a közelmúlt és a jelen történéseit, életmódtípusait, társadalmi státusváltásait nem kérlelt és tudományosan elfogadott munka végeredményeként tálalta, tétélezte a történelmi folyamatok interpretálásának esetlegességét és viszonylagosságát, vállalta „szövegének” filozófikus mondanivalóját. Úgy helyezte egymás mellé – a történelmi időben és a múzeumi térben építkezve – az egyes jeleneteket, illetve enteriőröket, hogy azok egy történetet adjanak ki, mely miként az órákon keresztül mesélt varázsmese, végül is egy vagy két mondatban formulázható: felszabadultunk, hogy számtalan viszontagságot – beszolgáltatást, társbérletet, „ellenforradalmat” – túlélvél lakótelepi lakásunkból hétvégenként Trabantunkba pattanva elmeneküljünk a társadalom feszítő gondjai elől hétvégi telkünkre. Ez volna a Kánaán? Az *Utunk, életünk* című kiállítás túl azon, hogy jelen idejű is, kiterjeszti érdeklődését és fennhatóságát a társadalom egészére, tehát elszakad a hagyományos, jobbára az ünnepi és reprezentáló paraszttól, és elmerészkedik a városi munkásig és értelmiségig. A kiállítás vitrineket és tárlókat egyáltalán nem használ – a klasszikus kiállításra egyedül a tablók emlékeztetnek –, ezzel szemben több részletében olyan, mintha díszletek között járnánk. Az egymást követő enteriőrök egy részében benne sétálunk, pontosabban átmegyünk rajtuk, vagyis muzeológusi logikával szemlélve a műtárgyak között sétálunk. Ez azt is jelenti, hogy az egyes tárgyak deszakralizálódnak, általában megfosztódnak attól a pluszjelentéstől, melyben eredeti kontextusukból kiragadva, egy új jelentést nyerve már-már vallásos tárgyként csodálhatnánk. Ennek ellenére egy-egy tárgy, pontosabban egy-egy tárgytipus (hiszen maga az adott tárgy sorozattermék, valamely széria egy darabja) nem annyira önmagát, mint tárgyfajta, hanem azon túlmenően egy kort és annak életérzését jelenti. Egy lódenkábát, majdan egy orkánkabát vagy egy NDK gyártmányú kagylófotel vagy egy zöldre mázolt konyhakredenc nem egyediségében jelenik meg, jóllehet egy konkrét tárgyat látunk, hanem a társadalom kollektív emlékezetét mozgósítja, s mint ilyen sokkal inkább kronológiai pont, mint

műalkotás. A rendezők nem csapják be a nézőt, hiszen nem steril múzeumi körülményeket teremtenek, hanem már-már egy panoptikum szinte kézzelfogható „szellemidézését” kínálják. A kiállítás „arcátlansága” éppen abban rejlik, hogy még a muzeológusi konvenció szerint vett műtárgyakat sem műtárgyként interpretálja, hanem alapvetően életmód-történeti és kultúrszociológiai aspektusba helyezi, másfelől pedig a konvenció szerint nem műtárgynak számító tárgyakat is képes egyenlő szintre hozni a „műtárgyakkal”, hiszen nem műtárgyakat műtárgyasít. A konvenciókhoz szokott és a klasszikus múzeumi viselkedésre hangolt néző persze kissé zavarba jön, hiszen tanult múzeumi mintáit nem tudja használni, vagy ha a szokott módon használja, akár nem vagy akár félre is értheti a kiállítás valódi szándékát, üzenetét. A baj legfőképpen az lehet, hogy komolyan veszi a látottakat, s esztétikai minőségnek, esetleg életmódmintának tekinti azokat.

E kiállítás régen tapasztalt érdeklődést váltott ki. Nem is annyira a szakma (az etnográfia, az újkori történetírás, az életmódkutatás vagy akár a jelenkori muzeológia képviselői), mint inkább a sajtó véleményformáló újságírói keltették híret a tárlatnak. Míg a napilapok rövid sajtóközleményben más évfordulós kiállítások mellett kötelezően és unalmasan számoltak be a két múzeum közös vállalkozásáról, addig több rádióműsor már akkor ismert személyisége ugyancsak ismert közéleti személyiségek megszólaltatásával értékelte magasra a számukra politikai mondanivalót sejtető tárlatot. Mihancsik Zsófia, Feuer András és Baráth József beszélgetett többek között Gábor Pállal, Hankiss Ágnessel, Hutás Imrével és Kulcsár Kálmánnal.

Az életmód-történeti és a népművészeti kiállítások között helyezhető el *A vidék polgárosodása – Új szerzemények a Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben 1980–1989* című (1990, rendező: Szuhay Péter) kiállítás. A bemutatott újdonsága nem annyira a megjelenítésben, mint inkább a bemutatott tárgyak újszerűségében volt. A polgárosodás kategóriája eredendően szelektálta a válogatásnál a bemutatandó tárgycsoportok körét, vagyis elsősorban olyan tárgyakat állítottunk ki, amelyek éppen a parasztsággal szemben fogalmazták meg a társadalmi változások kulturális jegyekkel és szimbólumokkal is kifejezhető rendszerét, elsősorban a lakáskultúra és az öltözködés világában. A tárlat gerincét a több éven keresztül tartó besenyőtelki gyűjtés eredménye adta. A tárgyak és az általunk konstruált tárgyegyüttesek mellett komoly szerepet kaptak a kiállításon a helyi családok privát fotói. Ezek a fotósorozatok vizuálisan hitelesítették az interpretációt, mellette pedig elmeséltek egy-egy családtörténetet. Az enteriőrök és a néhol alkalmazott vitrinek statikuságát épp ezek a fotók törték meg, másrésztől pedig olyan világot jelenítettek meg – éppen a közélet, a politika és az intézményrendszer szféráját –, amelyet más módon nehezen lehetett volna ábrázolni.

A kiállítások önálló csoportját jelentik a fotókiállítások. Kezdetben a Néprajzi Múzeum több olyan kiállítást rendezett, amelyen saját fotógyűjteményének darabjait mutatta be, a későbbiekben azonban gyakorta átengedte tereit vendég fotóművészeknek. Átmeneti típusként számon tartunk néhány olyan kiállítást, ahol a „hozott” fotóhoz „mellékeljük” tárgyi gyűjteményeink egyes tárgycsoportjait. Kiemelkedő és újszerű teljesítménynek gondolom mind a Plohn József (*Vásárhelyi hétköznapiak*, 1981, rendező: Gráfik Imre), mind a Gönyey Sándor (*Falusi krónika 1920–1944*, 1982, rendező: Forrai Ibolya) felvételeiből készült válogatást. Plohn – az egyébként hivatásos műtermi fényképész – az 1900-as évek első évtizedében a modernizálódó városi és tanyasi gazdálkodókat, Gönyey – a múzeum etnográfusa és tanult fényképésze – többségében az 1930-as években, szinte az egész országot bejárva a néprajz által inkább a tradicionálisnak tekintett falusiak hagyományos életét fényképezte. A képek itt sem illusztrálnak, hanem önálló jelentéssel rendelkeznek, s mellettük a tárgyak inkább csak hangulatfestő szerepet töltenek be. A fotók egységesek, mert a fényképészek vagy egy helyen, vagy ha sokfelé is, de azonos társadalmi közegben, azonos életmódot élő emberek között dolgoztak. Mindkét kiállítás példaértékűen bánt a fotókkal. Megtalálva a helyes arányt a fénykép mint műalkotás és a fénykép mint dokumentum között, nem értékelte se feljebb, se lejjebb azokat. A nagyítást készítő Gyerkó Tibor megőrizte a negatív és a nagyított kép közti felvételi, tehát eredeti arányt, s nem is vágott a nagyítás során. A kiállítás művészeti rendezője Nagyné Sebestény Kriszta se passepartment-out-zott, miáltal ő sem művészkedte túl az anyagot. A képek ugyanakkor egységes megjelenítést kaptak, azonos méretben, azonos felületre kerültek, így nemesen egyszerűvé váltak, s az elhelyezésüknél is sikerült megta-

látni a helyes arányt. Nem zsúfolódtak a falon, ahogy ez gyakran megesik néprajzi, de túl szel-  
lősen sem lógtak, ahogy ez gyakran előfordul művészi fotókiállításon. Kizárólag jó minőségű, va-  
gyis éles, jól komponált, izgalmas, a képi kliséket mellőző képek kerültek ki. (Ezt azért kell kü-  
lön hangsúlyozni, mert gyakran előfordul egyik-másik néprajzi kiállításon, hogy a gyengébb fel-  
vételek is minden további nélkül kikerülnek a falra. Így volt ez a Gyórfy István születésének 100.  
évfordulóján rendezett emlékkiállításon [Gyórfy István néprajztudós, 1984, Szilágyi Miklós] is.)  
Visszatérve, a képek adatoltak és azonosíthatók voltak, így tudhattuk, mikor és hol készültek, s  
mit ábrázolnak. Minden együtt volt tehát ahhoz, hogy egy egységes világ varázsolódjon a néző  
elé. Mindkét tárlat hosszú időre zsinórmértéke lett a fotók megjelenítésének.

Több szépen megkomponált munka mellett fontosnak érzem kiemelni azt a pár kiállítást,  
mely már témaválasztásával is a társadalom jelentős csoportjait foglalkoztató kérdésekhez kap-  
csolódott, s azzal, hogy antropológiai, etnográfiai módszerekkel elemezte a jelenségeket, hozzá-  
járult adott kérdéskörben a konszolidáltabb beszéd- és szemléletmódhoz. „...és beszéld el fiad-  
nak” címmel Féner Tamás fotóihoz rendezett jobbra csak jelzésértékű, de erős tárlatot Verebé-  
lyi Kincső (1983), Rékai Miklós pedig Horváth Éva munkácsi zsidók között készített fotóiból és  
saját gyűjtéséből rendezett *Keserű gyökér* címmel kiállítást (1995) (RÉKAI 1995). Mindkét kiállítás  
jelen idejű, s a valláson keresztül mutatta be az identitás kereteit. Hans Gustav Edöcs eisenstad-  
ti amatőr fényképésznek köszönhető az első, 1989-es cigány kiállítás. *Sorsok az arcok tükrében*  
című fotókiállítása (mely az emberek egyformaságának tételét hirdette) teremtett lehetőséget ar-  
ra, hogy a múzeum fotógyűjteményéből bemutathassuk a korai, cigányokról készített műtermi és  
terepfelvételeket, a hivatásos fényképészek és az etnográfusok munkáit. *A társadalom peremén*  
címen bemutatott kiállítás (1989, rendező: Szuhay Péter) életmód- és foglalkozástörténeti fejeze-  
tekre oszlott, s épp az „edöcsi” tétel ellenpontját jelentette, hogy tudniillik mégsem vagyunk tel-  
jesen egyformák, kulturális különbségeink mellett ugyanis társadalmi integrációnk mértéke is  
erősen különböző (SZUHAY 1989). Szinte szervesen nőtt ki ebből a második roma kiállítás. Az  
1993-as *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből* című tárlatot (rendező: Bara-  
ti Antónia – Szuhay Péter) szisztematikus fotógyűjtés előzte meg. Jelentősebb hazai közgyűjte-  
ményeket, szerkesztőségeket és az MTI archívumát, fotóművészek felvételeit tekintettük át (SZU-  
HAY–BARATI 1993). A képek kronológiai rendbe voltak sorolhatók, feltárható volt az egyes korszak-  
ok, készítők és irányzatok ideológiai terheltsége, vagyis az, hogyan konstruálódik a fotó cigány  
képe. A fotó- és az életmódtörténet párhuzamos szálon futott, s eljött a jelen időbe. Két dologra  
koncentrált az életmód bemutatása, a lakásra és a munkára. Így jutottunk el a sátólól, a kuny-  
hótól a különböző lakásokon keresztül a munkásszállásig, sőt az „örökös lakásig”, vagyis a tem-  
etői kriptáig. Az enteriőrök igyekeztek a valóságos méreteket követni, nem alkalmaztak háttér-  
fotót, viszont több térben az elhelyezett televízióon keresztül a korra jellemző film- és tévéhíradó-  
részletek voltak láthatók.

Vissza kell térni egy megjegyzés erejéig az 1992-ig tartó korszakra. A kiállítási címekeket csopor-  
tokba, típusokba rendezve tűnik fel valójában az a tény, hogy az intézmény tárgyi gyűjteménye-  
in kívüli részlegek 1984 után jelentős szerephez jutottak. A könyvtár 1984 és 1989 között hét al-  
kalommal rendezett tárlatot, melyek közül három olyan anyagot tárt fel, mely egyszerre volt tu-  
dománytörténeti reflexiójú-jelentésű és esztétikailag is kiemelkedő.<sup>8</sup> A restaurátorműhely alkotói  
1985 óta máig több alkalommal engedtek bepillantást munkájukba, s mutatták meg azt, hogyan  
is lesz egy felismerhetetlenségig előregedett és megváltozott tárgyból megközelítően az eredetire  
emlékeztető műalkotás. Történt még kísérlet a rajzgyű-  
jtemény (*Sárközi gyermekrajzok az 1910-es évekből*, 1983, rendező: Marosánné Ladvenicza Ilona) és a köz-  
művelődési osztály (*Gyermekrajzok a múzeum foglalko-  
zásából*, 1986, rendező: Csökmei Márta) múzeumi kiál-  
lításokba való bekapcsolására, de ez nem járt kitartó si-  
kerrel. Az említett kiállítások elsősorban tematikai új-  
szerűségükkel váltak emlékeztetéssé.

Az 1992 és 1997 közötti Hofer Tamás-i korszak leg-  
emlékeztetesebb kiállítása a *Magyarok Kelet és Nyugat*

7 Kovách Aladár felvételei, 1986, rendező:  
Tari János; Kóris Kálmán felvételei, 1989,  
rendező: Hoffmann Tamás; valamint a csa-  
ládév alkalmából rendezett *Családi körben*,  
1994, rendező: Bolykiné Fogarasi Klára.

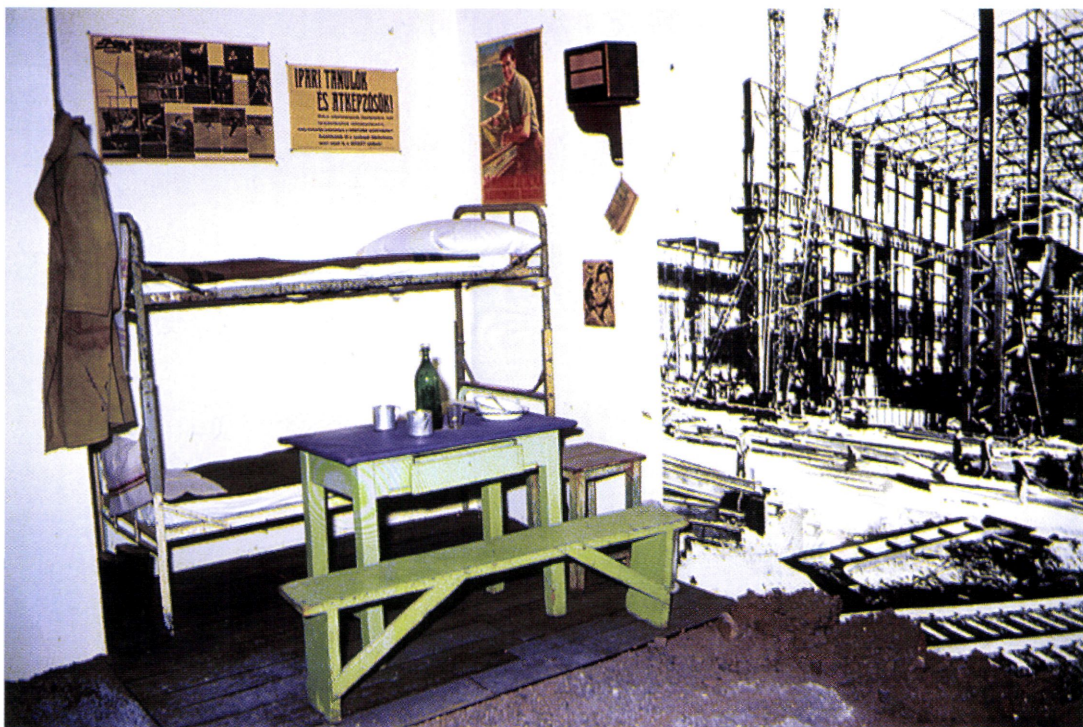
8 *Ponyvairóladalom*, 1985, rendező: Angyal  
Katalin; *Régi könyvek, kalendáriumok*, 1985,  
rendező: Cserbák András (CSERBÁK 1987);  
*Parasztabrázolások a XVIII. századi Magyar-  
országon*, 1987, rendező: Cserbák András.





1. kép. Szántóföldek üzenete, 1982., Ltsz.: D 15565. Tóbiás Ferenc felvétele

2. kép. Utunk, életünk, 1985. Ltsz.: D 18231. Tóbiás Ferenc felvétele







3. kép. Népművészet, hagyományok, újjátások, 1985. Ltsz.: D 19105. Tóbiás Ferenc felvétele

4. kép. „Menyasszony, vőlegény, de szép mind a kettő”, 1984. Ltsz.: D 17151. Tóbiás Ferenc felvétele







5. kép. Barokk a magyar népművészetben, 1993. Ltsz.: D 26964. Roboz László felvétele

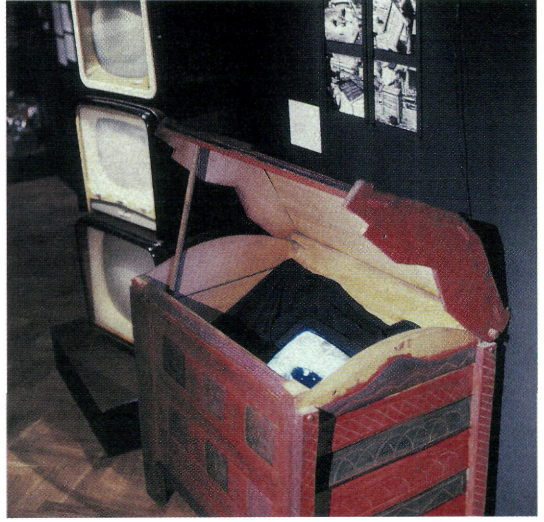
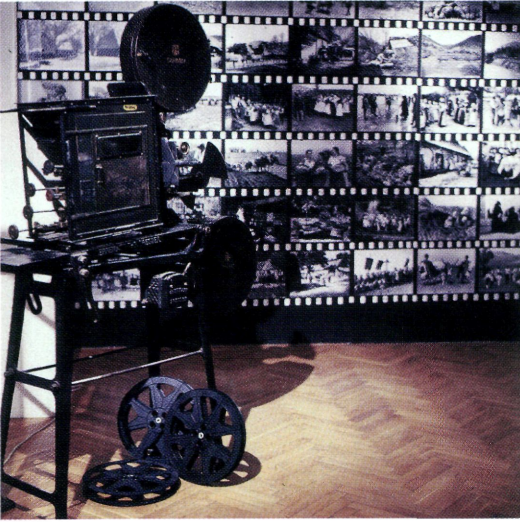
6. kép. Rokonnépek, őshazák, 1996. Ltsz.: D 32300. Winter Erzsi felvétele



7. kép. Rokonnépek, őshazák, 1996. Ltsz.: D 32303 Winter Erzsi felvétele







8–9. kép. Etho–phono–photo–kinematográfia, 1995. Ltsz.: D 30889, D 30907. Winter Erzsi felvételei

10–11. Utazások Magyarországon, 1996. Ltsz. nélkül, Winter Erzsi felvételei



között – *Nemzeti legendák és jelképek* (1994, rendező: Hofer Tamás). Hofer Tamást leginkább a nemzeti kultúra megkonstruálásának folyamata, a népi kultúra kialakítása, ennek a nemzeti kultúrába való beépítése érdekelte, nemcsak a magyar anyagban, hanem szélesebb összefüggésében is (HOFER–NIEDERMÜLLER szerk. 1987; HOFER–NIEDERMÜLLER szerk. 1988; HOFER szerk. 1991). Ennek tudható be a megszorodó tudománytörténeti kiállítások sora.<sup>9</sup> Talán idetartozónak gondolta döntése pillanatában még a *Rokon népek és őshazák* című (1996, rendezők: Kerezsi Ágnes – Selmeczi Kovács Attila) kiállítás ötletét is. Úgy is magyarázható persze ez az egész emeletet betöltő enteriőrpanoptikum, hogy az állandó nemzetközi kiállítás 1995-ös lebontásával annak helyén jobbra a nemzetközi gyűjteményekből készülnek tárlatok. A *Rokon népeket a Birodalmak peremén – Nomádok és városiak Ázsiában és Észak-Afrikában* című (1997, rendezők: Wilhelm Gábor – Földessy Edina) kiállítás követi, de itt lesz majd a harmadik, immár nemzetközi roma (1998, főrendező: Szuhay Péter) és a *Nem csak saszall – indián és eszkimó kézművestechnikák* című (1999, rendezők: Főzy Vilma – Gyarmati János – Torma László) kiállítás is. Beleillik ennek a korszaknak központi érdeklődési körébe a már említett *Barokk a népművészetben*, és kiváltképp szervesen ebből nő ki a korábban elemzett Kalotaszeg-kiállítás.

Miért a *Magyarok Kelet és Nyugat között* című munkát tartom a legjelentősebbnek? Mert olyan kérdést felelhet meg magának az ember a kiállítást nézve, amelyen korábban nem biztos, hogy elmerengett, azt tudniillik, hogy hogyan jött létre „nemzeti jellege”, mik azok a társadalom- és kultúrtörténeti előzmények, amelyek tőle független „megkonstruálásához” hozzájárultak, s egyáltalán, kell-e hogy vállalja a nemzeti tudat egyik-másik nem éppen vonzó talpkövét. Hofer Tamás többéves (még a Néprajzi Kutatócsoportban folyó), többekkel közös kutatómunka tapasztalatait és eredményeit ötvözte kiállítási tématervebe, melynek megvalósításán szinte az intézmény egésze dolgozott. Legbiztosabb, ha magát Hofer Tamást idézem. A kiállításon „szobrok és festmények, köztéri emlékművek ábrázolásai, valamint hétköznapi tárgyak: levelezőlapok, idegenforgalmi plakátok, emléktárgyak, használati eszközök mutatták be a »nemzeti kultúra« emelkedett és vulgáris rétegeit, azokat a jelképeket, amelyekben a nemzethez való odatartozás tárgyiasul, kifejeződik vagy vita tárgyává válik. [...] Az egyes témáknál visszakövető módon érzékeltette kialakulásukat, használatukat, értelmezéseiket – különösen az elmúlt két évszázadban. [...] Bemutatta a magyar őstörténethez kapcsolódó mítoszokat, Árpádot, Attilát, a csodaszarvast krónikák ábrázolásain, 17–18. századi metszeteken, 19–20. századi képzőművészeti alkotások romantikus interpretációján át a gyermekkönyvektől, a második világháború politikai propagandájáig. [...] Külön termet kapott – többek között – a »nemzeti táj« kérdésköre, az Alföld »fölfedezése«, az alföldi pásztor alakjának jelképes szerepe. [...] Érzékeltetni próbálta a kiállítás »a népi kultúra fölfedezésének« folyamatát is, a faragott fejfák »kopjafák« és a »székelykapuk« példáján. [...] A Hősök terével [...] illusztrálni lehetett egy »szimbolikus tér« különböző politikai, ideologikus felhasználását is.” (HOFER szerk. 1995. 16.) Később így folytatja: a „kiállítás érzékelhetővé tette, mennyivel »erősebbek«, hatékonyabbak a »jelképek«, festmények, szobrok, tárgyak, ha közvetlenül jelen vannak, körbejárhatóak – és nemcsak beszélünk, írunk róluk. A kiállítás a gondolatmenet alakítására is új lehetőségeket kínált. Lehetővé tette, hogy hálózat szerű, topológiai asszociációs kapcsolatokba állítsuk az egyes témákat, a nézőnek vizuális eszközökkel próbáljuk sugallni a közöttük lévő asszociációs lehetőségeket.” (HOFER szerk. 1995. 18.) A kiállítás egyik különös teljesítménye az volt, hogy bekapcsolta abba az ország számtalan gyűjteményét, több tárgyat kölcsönöztünk akkor, mint amennyit saját gyűjteményünkben tudtunk és akartunk kiállítani. Ez a tény alapvetően feszegette a zárt múzeumok hálózatának kérdését és a kiállítások jobbra saját anyagból készített változatának korlátait.

Ebben az értelemben ezzel sokban hasonló volt az *Utazások Magyarországon* című kiállítás (1996, főrendező: Szuhay Péter). A bemutató képzeletbeli utazást tett

---

<sup>9</sup> *A Nilustól Szibériáig – Jankó János (1868–1902) emlékkiállítás*, 1993, rendező: Kodolányi János; *Az ősvallás nyomában: Diószegi Vilmos a sámánok között*, 1993, rendező: Wilhelm Gábor; *Reguly Antal (1819–1868). Emlékkiállítás születésének 175. évfordulójára*, 1994, rendező: Selmeczi Kovács Attila; *Xántus János Kelet-Ázsiában*, 1994, rendező: Wilhelm Gábor; *Az építész és néprajzkutató Vargha László*, 1994, rendező: Kecskés Péter; *Baráthosi Balogh Benedek a Jenu és Amur-vidéki gyűjteménye*, 1996, rendező: Wilhelm Gábor; *Néprajzi Missio – 1896. Katolikus misszionáriusok etnológiai gyűjteménye a millennium évéből*, 1996, rendező: Főzy Vilma.



az időben (a millenniumtól napjainkig) és a térben (a Városligettől a Városligetig). Az egyes fejezetekben mindig azok az idegenforgalmi pontok szerepeltek, amelyek az idő tengelyén, az egyes kijelölt pontokon a legjelentősebbnek számítottak, vagy ha népszerűségük hosszú idejű is volt, de virágkorukat megragadhattuk. Minden egyes kiemelt idegenforgalmi pontot saját korának stílusa szerint mutattunk be, miközben utalhattunk ennek előzményeire és későbbi fejleményeire. Képzelt utazásunk a millenniumi ünnepséggel kezdődött, folytatódott az 1900-as évekből Budapest fürdővárosban, az 1910-es évek Hortobágyán, az 1930-as évek Mezőkövesdjén, az 1950-es évek Sztálin-, majd Dunaújvárosában, az 1960-as évek Balatonján, az 1970-es évek tokaji pincéjében és ennek kapcsán a „hungaricumok” tárházában, majd az 1980-as évek Hollókőjén, az 1990-es évek Budapesti Tavasz Fesztiválján, hogy aztán elérkezzünk a jelenbe, az 1100 éves évfordulóhoz. E kiállítás nem elhanyagolható jellegzetessége volt, hogy a megidézett tereken vitte végig a látogatókat, és csak ott használt vitrineket – és ott is olyanokat, amilyeneket az adott korszak megkívánt –, ahol egyáltalán alkalmazták azokat.

Külön kis kitérőt érdemel a vitrinek múzeumi története. Még a 19. század végi megoldás – így az első állandó néprajzi kiállítás – a nagyméretű tárlókat szerette, melyek olyanok voltak, mint egy nagy, körben üveges szekrény, amelybe tucatjával zsúfolták az azonos tárgycsoportba tartozó tárgyakat. E tárlók másik funkcióját a beléjük zsúfolt enteriőr, a dioráma jelentette (SZEMKEŐ 1997; JANKÓ 2002). A komoly asztalosmunkát kívánó, szépen megmunkált tárlókkal zsúfolásig töltötték meg a kiállításra szánt teret. Az 1929-es, már a Néprajzi Múzeum Könyves Kálmán körüli épületében rendezett állandó kiállítás képei sokkal szellősebb rendezési gyakorlatról tanúskodnak (BÁTKY 1929). A babák még antropológiai karaktereket jelenítenek meg, vagyis fejük élet-hű másolat, s még „kalickában” állodogálnak, de az enteriőrreszletek már kiszabadulnak a „ketercből”, ugyanakkor csupán jelzesszerűek, vagyis a rendezők megelégszenek egy-egy tárgy közvetlen környezetének bemutatásával. A vitrinek mellett a falra szerelt tablók dominálnak, a természettudományi kiállítások megoldásait idézik, mintegy rendszertanszerűen helyezhették el, például a szigonyokat, a szőlőmetsző késeket, vagyis sokkal inkább a tárgytipológia bemutatására, mintsem az életmód egy-egy pillanatba sűrítendő rekonstrukciójára törekedtek. Úgy tűnik, hogy a második világháború utáni esztendőök hoznak jelentős fordulatot a tárgyak interpretálásában. A muzeológusok előszeretettel rendeznek be egy-egy szobát vagy lakásrészletet, és kedvelik a vissza nem beszélő szereplőkkel megrendezett merev jeleneteket is (HOFER 1981; HOFFMANN 1982). Az utolsó több mint két évtizedet a vitrinek és enteriőrök megközelítő egységűsége jellemezte. A fotó, mely még az 1929-es állandó kiállításon sem játszott jelentős szerepet, immár a kiállítás integráns része lesz. Számúzik az élethű figurákat, és egyre inkább sematikus babákat használnak helyettük, sőt a láb és fej nélküli figurák kezdik a modernitást jelenteni. A vitrinek rendezésénél nem a zsúfoltság, az azonos karakterű tárgyak sorozatának megkomponálása, nem is az azonos funkciójú tárgyak tipológiába rendezése a vezérlő szempont, hanem a tárgyak tárgycsoportba, más tárgyakkal valamilyen kapcsolatba való helyezése a fő törekvés. A vitrinek így éppen hogy szellősebbek lesznek, mellyel inkább egy-egy tárgy kiemelésére kerül a hangsúly, vagyis megindul a tárgyak közötti „versengés”. Tanulsággal szolgálnak ehhez a folyamathoz a Néprajzi Múzeum kiállításairól közölt felvételek (FEJŐS főszerk. 2000).

Noha egy-egy kiállítás, illetve rendezője korábban is törekedett arra, hogy egységes grafikai arculattervet dolgozzon ki és alkalmazzon (így volt ez elsősorban az állandó kiállításokkal), mégis az *Utazások Magyarországon* című kiállításban dolgozó Fejér Gábor karakterisztikus és konzekvens grafikai munkája volt az, amely az időszakos kiállítások körében szinte kötelezővé tette az egységes grafikai arculat megjelenítését. E kiállítás figyelt arra is, hogy feliratai a magyar szöveg mellett angol fordítást is tartalmazzanak. Így volt ez már a *Szántóföldek üzenete* című kiállítással is, miközben az *Utunk, életünk* még egynyelvű volt. (Az 1998-as cigány kiállítás volt az egyetlen, amelyben három nyelven – magyar, angol, romani – jelentek meg a feliratok [SZUHAY szerk. 1998].)

A Hofer Tamás-i korszaknak természetesen nem minden kiállítása volt tudatos koncepció eredménye. Volt olyan kiállítás, amelyet megörökölt, így az 1993-as cigány kiállítást, de az *Ethno – Phono – Photo – Kínematográfia. A néprajzi hang- és képrögzítés fejlődése* (1995, rendező: Tari János) is bizonyos értelemben saját útját járta, amelyet egyszerre tekinthetünk tudománytörténeti és saját tevékenységünkre reflektáló munkának. A termekben lépten-nyomon olyan technikai

eszközökkel találkozhattunk, amelyek egyszerre jelentették a modernizációt és az elavultságot, vagyis minden egyes eszköz megszületésének pillanatában az újszerűséget, a még hatékonyabb és a valóságot még jobban rögzítő (pillanatokat és helyzeteket konzerváló) etnográfiai és antropológiai módszerek érvényesülését biztosította, miközben a következő masina megszületése és elterjedése legfeljebb múzeumi tárggyá, „műtárggyá” fokozta le vagy emelte fel azokat. Kellemes volt barangolni a kiállításban, mert számtalan apró meglepetés és szellemes fordulat várta a látogatót. A kutatók, illetve a hang- és képrögzítők „végermékeli”: a fotók, a hangfelvételek és a mozgóképek, majd a hangos mozgóképek sok helyen megjelentek ugyan a kiállításban, de talán a technikai csodák nem engedték eléggé kibontakozni azokat, és ebből következően talán azzal maradt adós a kiállítás, hogy a rögzítés által befolyásolt valóság változását kevésbé tárta fel (SELMECZI KOVÁCS szerk. 1997).

A harmadik múzeumi kiállítási korszak 1997 novemberével kezdődik. Ennek az időszaknak természetesen – már csak kiárlatát tekintve is – legnagyobb teljesítménye az *Időképek* című kiállítás volt (2001, főrendező: Fejős Zoltán; FEJŐS–LACKNER–WILHELM [szerk.] 2001). Tekintve, hogy többen is elemezték előadásukban e tárlatot,<sup>10</sup> így itt csak annyit fontos megjegyezni, hogy attól lett ez a kiállítás korszakhatár, mert innentől kezdve úgy és olyan kiállítást nem lehet rendezni, mint ezt megelőzően, vagyis kiállítási katalógus, kétnyelvű felirat, konzekvens arculatterv, esztétikus grafikai munka, a mondanivalót erősítő látványterv nélkül. Ennél is fontosabb az a tény, hogy 1999-cel kezdődően minden kiállítás tudatosan tervezett, s már nem a véletlen vagy éppen külön játszma eredménye. (Azért nem az előző év a határpontja ennek a törekvésnek, mert megörökölt még az 1997-es döntésekből néhány kiállítási előmunkát, így a nemzetközi cigány kiállítást.) A tervezett kiállítások már egy megkomponált szöveg mondatai, kijelentései kidolgozottak és üzenetértékűek, s nem pusztán a jelenség bemutatására, hanem annak értelmezésére is törekuszenek.

Kiemelkedő jelentőségű ennek a korszaknak a tárgykatalógusokhoz kapcsolódó kiállítássorozata. Ennek első darabja az *Itt a helyed!* című székiállítás volt (1999, rendező: Fejér Gábor; FEJÉR–ROBOZ 1999), és követte ezt az *Európai gyűriúk a Néprajzi Múzeumban* (1999, rendező: Balogh Jánosné Horváth Terézia; B. HORVÁTH 1999), majd *A cífraszúr* (2000, rendezők: Gáborján Alice – Selmeczi Kovács Attila; GÁBORJÁN 2000). Számomra ezek közül Fejér Gábor kiállítása a legsikerültebb, mivel az *Itt a helyed!* című székiállítás szintén az újításokat felsorakoztató kiállítások közé tartozik. A közönség tollat ragadó és véleményét (nemtetszését, értetlenkedését) sokszor durván kifejezésre juttató részének ellenkezése ellenére is jelentős kísérletnek tartom Fejér Gábor művét. A kiállítás a tudományos mű és a művészi alkotás határmezsgyéjén mozog. Abból az ötletből indul ki a vállalkozás, hogy a Néprajzi Múzeum magyar osztályának – elsősorban a bútorgyűjteménynek – beleltározott és a kiállítás időpontjáig gyűjtött székeiből – kizárólag székeiből – rendez kiállítást, és ehhez sem nem gyűjt, sem nem kölcsönöz tárgyakat. Tehát nem a szék tudományos osztályozását, morfológiáját és tárgytipológiáját próbálta megszerkeszteni, megteremteni, hanem a meglévő tárgyi anyagot úgy tekintette, mint egy olyan történeti képződményt, amelyben különböző korok divatja, különböző kutatók érdeklődése, gyűjtőmunkája és tudományos értelmezése egymásra rétegződve jelenik meg. Adva van tehát egy, a gyűjteményvezető és kiállításrendező által már nem fejlesztett gyűjtemény, melyről azonban tárgykatalógus és tematikus kiállítás formájában számot lehet vagy kell adni. A vállalkozás – tekintetbe véve, hogy egy egész teremsort kíván megtölteni – első látásra kudarcra van ítélve. Bármennyire is változatosak a székek, a fejszéktől a karosszékekig megannyi típusuk megtalálható, mégis nehéz elképzelni, hogy a sok egyforma tárgyból hogyan lehet a formalizmust meghaladó kiállítást rendezni. (Azzal, hogy a rendező lemond a szék tipológiájára Néprajzi Múzeumból hiányzó típusainak begyűjtéséről – itt sok-sok székfajtára gondolhatunk az árnyékszéktől a trónszékig, mely utóbbi tulajdonosa is gyalog jár az előbbire – első látásra kockáztatja a kiállítás sikerét.) De hamar megérti az ember, hiába, hogy látszólag a klasszikus népművészet tárgykörébe tartozó darab a kiállítás tárgya, nem hagyományos bemutatót fog látni. A kiállítás valójában nem is a székről szól, a szék csak ürügy, egy jó poén (itt a helyed!), hanem a néprajzi és szűkebben a néprajzi muzeológiai szemléletmódról és – már meghaladva a néprajzi gyakorlatot – a

10 Lásd a *Tabula* 2001. 2. számát.

kiállítási interpretációs lehetőségekről beszél. Ebben az értelemben önreflexió a kiállítás, ám két dolog, két valójában nem összetartozó dolog csúszik egybe. Egyfelől van a néprajztudományból (és korai csatolt-társult kísérőiből) következően a gyűjtésnek és az értelmezésnek egyfajta fejlődése vagy talán csak változástörténete, ennek pontos értelmezésével és korlátozott megjelenítésével. Másfelől van a tárgyak (kizárólag a székek) bemutatásának néhány kiállítási lehetősége, néhány interpretációs típusa. Ez azonban túlterjed a tényleges intézményi körön, s nemcsak a néprajznak gondolt-mondott módszerek szerint állít ki tárgyakat, nem is általában a tudományos tipológiát interpretálja, hanem általában egy tárgy, egy tárgyfajta és -csoport művészi és tudományos bemutatásából villant fel lehetőségeket. A néprajz mint tudomány nincs szinkrónban a kiállítás mint a néprajzi interpretáció elemzésével. Komolyra fordítva a szót, akkor lehetne a két megközelítést egymásra vonatkoztatni, ha a székek bemutatásának különböző módozatai is néprajziak lennének. Kétségkívül nem lett volna annyira látványos, mint amennyire tanulságos. A diszkrpanciát az okozza, hogy a kiállítás egyfelől tudományos elemzés (a néprajzi gondolkodás történeté), másfelől egy ettől részben független művészi megjelenítés (a székek lehetséges kiállításának módozatai). Ez azonban legfeljebb egy bajuszzsál a levesben, félre vele, élvezzük a műalkotást! Élvezhetjük, mert arcátlanul szellemes. Mit tehetünk azonos és hasonló tárgyakkal? Megvilágíthatjuk egy képviselőjét, hogy csak a sziluettjét lássuk, ahogy erre ritkán kerítünk sort, vagy sok különböző széken pásztázunk fénycsóvával, de egyszerre csak egy-egy darabot látunk. Egmás mellé rendeljük az archaikus vagy kezdetleges példányokat, más helyen az évszamosakat, megint másutt összezsúfoljuk a tipológia példatárát képezőket, mintha egy hadsereg katonái lennének, hogy aztán egy másik teremben/térben egy szem magányos karosszékét úgy emeljük ki, mintha az volna a székek széke, vagyis úgy teremtünk térbeli csendet, körülötte teret és levegőt, hogy csak ez mint kiemelkedő műalkotás legyen látható. Magányosan és társtalanul. Mindezen látványok egységes formanyelvben jelennek meg. Fekete és fehér drapéria, egységes grafika és visszafogott szöveg, pontosan megtervezett mesterséges fények, miáltal a napszakok váltakozása nem érzékelhető. De nincsenek fotók sem a tárgyak feltalálásáról, az eredeti helyükről és funkciójukról, sem esztétikai és kultúrtörténeti összefüggéseikről. Nincsenek enteriőrök sem, ahol a székek eredeti kontextusukban jelenhetnének meg, hiszen nincsenek is másfajta tárgyak, amikkel egyáltalán egymás mellé állíthatók volnának. Ezek olyan tudatos döntések, amelyek elutasításával meghaladható lett egy már hagyományosnak számító néprajzikiállítás-típus, és megte-remthetővé vált egy új formanyelv, egy puritán, némileg lecsupaszított, elsősorban a gondolati-ságunk teret engedő kiállítási forma.

Fejér Gábor kiállítása ilyenformán a vizsgált időszak harmadik korszakának akár szimbóluma is lehet. Tudományos analízis, művészi kifinomultság, egységes grafikai és látványterv párosul a publikáció igényével és igényességével, vagyis a maradandósággal. A kiállítások célközönsége már nem általában a művelt nagyközönség, nem a néprajzon nevelkedett látogatók sokasága, hanem sokkal inkább a modern tudományok, az antropológia és kultúra elmélete iránt érdeklődő, a művészetek iránt pedig érzékeny közvetítő értelmiség, fiatalabb hazai és külföldi generációk képviselői.

Az 1980-as éveket, különösen annak első felét a sok és látványos, egymást követő kiállítás jellemezte, melyekhez jobbra komolyabb kiadványok nem készültek. E kiállítások egy részét tudatosan tervezte a múzeum, kutattak-gyűjtöttek munkatársai, másik részükre azonban nem fordítottak akkora figyelmet, azok csak úgy „megtörténtek”. Amely kiállítások fontosak voltak, azok az utólagos rekonstrukció és elemzés szerint szöveggé rendeződtek. Az 1990-es évek végére a kevesebb, tudatosabb és gazdagon dokumentált kiállítás vált normává. Ezzel minden kiállítás részévé lett a múzeumi szövegnek.

## Irodalom

BÁTKY Zsigmond

1929 Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Gyűjteményeiben. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

BENDA Gyula – HOFFMANN Tamás – SZILÁGYI Miklós – SZUHAY Péter

1982 A magyar paraszti mezőgazdaság technikai újításai a 19–20. században. Budapest, Néprajzi Múzeum.

CSERBÁK András

1987 Kalendárium-típusok a Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben. Néprajzi Közlemények, XXIX. évf.

FEJÉR Gábor – ROBOZ László

1999 Székképek. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Catalogi Musei Ethnographiae, 3.)

FEJŐS Zoltán (főszerk.)

1987 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FEJŐS Zoltán – LACKNER Mónika – WILHELM Gábor (szerk.)

2001 Időképek – milleniumi kiállítás / Images of Time – Millenary Exhibition. Katalógus / Catalogue. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FÖLDÉNYI F. László

2001  $\sqrt{(-múzeum)^2}$ . 2000. 13. évf. 9. sz. 63–70.

FÜGEDI Márta

1997 Mítosz és valóság: a matyó népművészet. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. (Officina Musei, 6.)

GÁBORJÁN Alice

2000 Cifraszűr. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Catalogi Musei Ethnographiae, 5.)

HOFER Tamás

1981 Gondolatok a néprajzi kiállítások enteriőrjeiről. Történeti Múzeumi Közlemények, 1. sz. 35–47.

HOFER Tamás (szerk.)

– 1991 Népi kultúra és nemzettudat. Budapest. (A magyarságkutatás könyvtára, VII.)

– 1995 A Néprajzi Múzeumban „Magyarok Kelet és Nyugat közt” címmel 1994. november 21–22-én tartott konferencia előadásai. Néprajzi Értesítő, LXXVII. évf.

HOFER Tamás – NIEDERMÜLLER Péter (szerk.)

– 1987 Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport.

– 1988 Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport.

HOFFMANN Tamás

– 1972 A parasztság csödjé és kultúrája. Néprajzi Értesítő, LIV. évf. 105–114.

– 1975 Néprajz és feudalizmus. Tanulmányok. Budapest, Gondolat.

– 1982 A magyar agrártörténet problémái és ábrázolásuk a budapesti Néprajzi Múzeum állandó kiállításán. Néprajzi Értesítő, LX. évf. 5–8.

HOFFMANN Tamás – MOLNÁR Mária

1980 Paraszti konyha. Táplálkozási kultúránk hagyományai. Budapest, Néprajzi Múzeum.

B. HORVÁTH Terézia

1999 Gyűrűk. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Catalogi Musei Ethnographiae, 4.)

ISTVÁN Erzsébet

– 1985 Volkstümliche Keramik aus Ungarn. Eine Ausstellung des Ethnographischen Museums, Budapest. München, Bayerisches Naturhistorisches Museum.

– 1987 Magyar népi kerámiák. Budapest, Néprajzi Múzeum.

JANKÓ János

2002 Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának kiállításához, 1898. Szerk. SZEMKEŐ Endre – GRÁFIK Imre. Budapest, Néprajzi Múzeum.

RÉKAI Miklós

1995 Keserű gyökér. A munkácsi magyar zsidók hagyományos kultúrája. Horváth Éva, Kiss Ferenc fotóművészek és Rékai Miklós néprajzkutató kiállítása. Budapest, Néprajzi Múzeum.

SÁRKÁNY Mihály

1981 „A matyó jelző véglegesen védjegy lett.” (Felirat a Néprajzi Múzeum „A népművészet születése” kiállításában.) Múzeumi Közlemények, 1. sz. 51–54.

SELMECZI KOVÁCS Attila (szerk.)

1997 A kép és hangrögzítés változó módszerei a néprajzi kutatásban. (Az 1996. október 28–29-én Budapesten tartott muzeológuskonferencia előadásaiából.) Néprajzi Értesítő, LXXIX. évf. 103–217.

SZACSVAY Éva (szerk.)

– 1993 Barokk a magyar népművészetben. A Néprajzi Múzeum (Budapest) és a Báthori István Múzeum (Nyírbátor) kiállítása. Budapest, Néprajzi Múzeum.

– 1998 A „Kalotaszeg – a népművészet felfedezése” című kiállításához kapcsolódó, 1997. december 11-én azonos címmel megrendezett konferencia előadásai. Néprajzi Értesítő, LXXX. évf.

SZEMKEŐ Endre

1997 Néprajzi Múzeum a Csillag utcában (1893–1906). Magyar Múzeumok, 3. évf. 3. sz. 21–24.

SZUHAY Péter

– 1989 A társadalom peremén. Képek a magyarországi cigányok életéből. Válogatás a Néprajzi Múzeum archív felvételeiből. Összeáll. SZUHAY Péter. Budapest, Néprajzi Múzeum – Fővárosi Tanács V. B.

– 2000 Földművelés-gyűjtemény. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum. 51–73.

SZUHAY Péter (szerk.)

1998 Cigány-kép – Roma-kép. A Néprajzi Múzeum „Romák Közép- és Kelet-Európában” című nemzetközi kiállításának képeskönyve. Budapest, Néprajzi Múzeum.

SZUHAY Péter – BARATI Antónia (szerk.)

1993 „A világ létra, melyen az egyik fel, a másik le megy.” Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Budapest, Néprajzi Múzeum.

VADAS József

– 1981 Matyó sztori. *Kritika*, 4. sz. 17–18.

– 1985 A matyó sztori. In VADAS József: *Nem mindennapi tárgyaink*. Budapest, Kossuth. 399–407.

PÉTER SZUHAY

## Traditions and innovations in the exhibitions of the Museum of Ethnography in Budapest 1980–2000

The Museum of Ethnography displayed 162 own exhibitions in its building in the past 21 years. The study divides this time into three different eras, according to the changes of attitude towards exhibitions, and of museum presentation in general. It is the person of the museum's director who characterises different eras. Until 1992 Tamás Hoffmann was the director for 23 years, during these years the museum displayed 116 exhibitions. Between 1992 and 1997, under the director Tamás Hofer, the rate was 30 exhibitions in 5 years, then Zoltán Fejős, in the three years analysed during his time there were 16 exhibitions. The study is grouping and rating the exhibitions, considering them through many different aspects, but its main question is which are the ones, that change on the old, routine-like practise of the earlier eras, and will set an example, in the future to other exhibitions too. The essay works around the problems of choosing theme, scientifically and social-historically relevant message and story, and the possibility of presentation. It analyses the relation between past and present, the constructed reality and the reality of documented time, the opposing interpretation of the highly praised art objects and the simple everyday objects; the ethos of the museum and the exhibition, being mostly different and even contradictory. Should the visitor see the idealistic world, which is to be followed, or rather the other side, the contradictory one, should be shown. It reviews the different layers used to create the exhibition's visual image, the presentation of object, its setting in the object group, or in the interior, the usage of bulletins and cupboards; the way of photos, text and graphics in general are presented. The article analyses the exhibitions *The birth of folk art – Mezőkövesd* (1980–1982), *Our way and our life* (1985), *Here is your place – Chair* (1999), and finds their place on the axis from the exhibition that is the three dimensional version of the scientific study with no name, through the one relevant in terms of social history, which people are interested in, presented in an artistic way.

## Műtárgyak szabad(ab)ban avagy: néprajzi kiállítások szabadon választva

Dolgozatomban a néprajzi muzeológia hagyományos témaválasztásának perifériáján az 1970-es évek végétől megjelent gyűjtési és kiállítási jelenségek egynémelyikét elevenitem fel. Teszem ezt az eltelt idő által indokolt távolságtartással, ám egyúttal jelzem, hogy nem is oly könnyű ennek megfelelni. Ez utóbbit az magyarázza, hogy a példák egy részének – némelykor igény, szükség és a cselekvés vagy a beleavat(koz)ás vágyától indítva – alkotó részese, nagy ritkán mozgatója lehettem; szakmai utamat a mai napig meghatározó módon közülük néhánynak követője, figyelője voltam. Más folklórjelenségek – s a megfelelő helyen majd utalok is rájuk – természetükből és/vagy kutatóik helyzetéből adódóan az objektíválódás más formáját (többnyire tematikus tanulmánygyűjtemények) nyerték el. Immár az is jól kivehető, hogy bizonyos tendenciák már az 1970-es évek eleji „új népművészeti-táncház-tárgyalkotó mozgalom” megizmosodásából, valamint a társ- (vagy egymást társul választó) művészeti közelítések, no meg a kortárs „Nyugat” (sajátos módon idesorolódott a lengyel, a cseh és főleg a jugoszláv neo- és folk avantgárd!) s az akkor még élő, kortárs „nyugatosok” stb. hatása együttesen sugallt – nem csak a fővárosban – egyfajta szabadabb szellemi mozgásteret (BODOR szerk. 1981; FEJÓS 1981; ZELNIK 1982; NIEDER-MÜLLER-ZELNIK [szerk.] 1983; SÜMEGI 2000. 204).

Akkor, amikor az Országos Múzeumi Tanács, de valójában a Kulturális Minisztérium hivatalos szócsöveként megjelenő Múzeumi Közleményekben részletes ismertető olvashattunk a nagy októberi szocialista forradalom 60. évfordulójára szervezett múzeumi rendezvényekről (SZIKOSSY 1980. 48–52) vagy a munkásművelődés és a múzeumok viszonyának aktuális kérdéseiről,<sup>1</sup> 1977 őszén Hatvanban például Nagy László költő ajánlásával s Keserű Katalin és Hegyi Loránd rendezésében nyílt meg Korniss Dezső anyagából a *Rezeda 9 és A rablók meg a pásztorok*<sup>2</sup> című kiállítás. 1978-ban a hazai történeti muzeológia „zászlóshajói” (a Magyar Munkásmozgalmi és a Budapesti Történeti vagy a Hadtörténeti), valamint a Közlekedési, a Petőfi Irodalmi Múzeum s a Magyar Nemzeti Galéria és nyomukban a vidékiek (Pécs, Szeged, Békéscsaba, Miskolc stb.) az őszirózsás forradalom, de még inkább a KMP megalakulása és az 1919-es kommün emlékére készültek. Mindezek „árnyékában” a már említett Hatvany Lajos Múzeum a gyűjtemény gyarapítása révén olajnyomat-kollekciójából<sup>3</sup> mutatott be igen gazdag válogatást.

Másfél esztendő alatt muzeológusok és műgyűjtők bevonásával, majd számos adományozó révén elsősorban Nógrád, Heves, Győr-Sopron, Bács-Kiskun és Somogy megyéből, valamint Budapestről származott az az ezerdarabos és egytől egyig múzeumi nyilvántartásba került tárgycsoport, amelynek válogatása a *Magyarországi szöveges falvédők a 19. és a 20. században* kiállítási címet viselte. Kovács Ákos mint ötletgazda, gyűjteményszervező és főrendező az akkori (felújítás előtti) Egri Képtár öt termében tematikusan csoportosította az igen változatos anyagot, amelyhez falusi és

1 Lásd *Múzeumpolitika – A múzeumok szerepe és tevékenysége a közművelődésben* címmel közreadott írás, amely „A Kulturális Minisztérium által készített teljességre nem törekvő áttekintést az Országos Közművelődési Tanács elnöksége 1978. májusi ülésén tárgyalta, és a záradékként közölt határozatot hozta. A felsoroltak megvalósítása folyamatosan történik, és meghatározó szerepe lesz a következő tervidőszakban a múzeumok tevékenységére.” Múzeumi Közlemények, 1980. 1. sz. 3–12.

2 Hegyi Loránd és Keserű Katalin tanulmányaival. Hatvan, 1977.

3 Kovács Ákos és Robotkay Zsóka gyűjtései, 1977–1980.

kisvárosi konyha- s szobabútorzatokból enteriőröket állított össze. A néprajzi muzeológia legendáriumát gyarapította később az a görcsös helybeli kultúrpolitikai törekvés, amely szigorúan „marxista” alapon kérdőjelezte meg a szentkoronás-címeres vagy a mennyei atyához keresztútnál fohászkodó búcsús textíliák szerepeltetésének létjogosultságát. A megnyitóbeszédet az egri hivatalos ideológusok nem kis bosszúságára Hankiss Elemér tartotta, akinek személye és munkássága már akkor is egyfajta szellemi tekintélyt parancsolt.

Ám sem a kiállítás kurátora, sem a múzeumvezetés nem sejtette, hogy a Csilléry Klára által – a kiállításához készült tanulmánykötetben – megidézett Jakob Falke bécsi műtörténész sugallatára az 1870-es években ízlésnemesítés céljával életre hívott feliratos textíliák magyarországi leszármazottjai milyen skandalumot s másutt, más közegben éppen ezért milyen érdeklődést váltanak ki majd (VADAS 1985; KOVÁCS 1987. 5–6). A megyei napilap kulturális rovatának vezetője ugyanis egy, a helyi közhangulatot befolyásoló cikket tett közzé. A hitelesség kedvéért hadd idézzem a *Gicciszemle az egri Vármúzeumban* című cikk egy jellegzetes részletét. „A gondolat gazdái bizonyára máig azt hiszik, hogy nemes küldetést teljesítettek, s tevékenységük hiánypótló jellegű volt. Eleinte bizonyára akadtak kétségeik, mert mintegy kalauzként megjelentettek egy beharangozó jellegű könyvecskét – egyébként az írások indokolatlanul tudományoskodók [Hofer, Csilléry, Sinkó Katalin, Szemadám, Tandori, Bodrogi Tibor s mások írásairól van szó... – K. V. J.], amelyben nem csak maguk kérnek szót, hanem fórumot biztosítanak azoknak a néprajzi szakembereknek, akik jót jóra halmoznak erről a tárlatról. Célszerűbb lett volna mindezt szerényebben csinálni, s nem megelőzve a visszhangot... Az etnográfusok dolga, hogy eldöntsék, mivel foglalkoznak, mit kutatnak, mit gyűjtenek. Kedvükre vizsgálódhatnak, s vonhatnak le érdekes, értékes vagy kevésbé számottevő következtetéseket. Az azonban már közügy, hogy mivel lépnek a nagyközönség elé.” (PÉCSI 1980.)

Az új típusú hatvani gyűjtemény egyébiránt sikeres vándorútra indult: először Kecskeméten a *Folklorizmus fogalma és jelenségei* című nemzetközi konferencián szerepelt mint kiállítási és előadási téma (KRISTON Vízi 1982), majd Budapesten<sup>5</sup> és az ország különböző művelődési házaiban, galériákban, itt-ott múzeumok kedvcsináló vagy vendégcsalogató szobáiban, legutóbb pedig a Zempléni Művészeti Napok 2000. évi rendezvényei sorában került bemutatásra egy válogatás. A *Hatvany Lajos Múzeum füzetei* című legendás kiadványsorozat hetedik darabjaként megjelent kötet<sup>6</sup> ezután még három kiadást is megért; a rendszerváltás előtt például a Corvina Kiadó friss könyvfolyamában látott napvilágot.<sup>7</sup>

A szöveges falvédők témakörének tanulságokkal teli, kalandos sorsától egyfajta lendületet kapott a népi és populáris feliratok kultúra és a népi írásbeliség további kutatása is. Természetesen ez nem választható el az ELTE Folklore Tanszékén, Voigt Vilmos vezetésével működő, fiatalokból álló csapat ez irányú működésétől (Verebélyi Kincső, Kovács Emese, Küllős Imola, Mohay Tamás). Gondoljunk most csak az érdekesség kedvéért Balázs Géának a gödöllői HÉV vonalán<sup>8</sup> vagy az úttörő- és ifjúsági diáktáborok sátoztáboraiiban gyűjtött szövegrendszerzésére, a szintén Kovács Ákos szorgalmazta magyar, majd szovjet-orosz táborlakóktól származó s délkelet-európai tradicionális testdíszítés és jelhagyás (a tetovázás)<sup>9</sup> formaváltozásaira vagy a budapesti falfirkák, szövegek s rajzok vizuális jelrendszerének és szöveg-struktúra-tipológiájának kidolgozására.<sup>10</sup> Vasvári Zoltán az 1980-as évek végétől, majd részletesebben az 1990-es évek elejétől az emlékkönyveket<sup>11</sup> vonta többrendbeli vizsgálat alá, ám ezek kiállítások formájában – a műfaj és a rögzítettség sajátosságai miatt – a közönség elé klasszikus módon már nem kerül(het)tek.

Ezek az epigrafika, azaz a feliratirodalom tágan vett terepéhez tartozó folklórjelenségek már valódi

4 K. CSILLÉRY 1980.

5 Vö. VADAS 1985. 408. – Óbudai

Múzeum: 1982, majd néhány hazai városban (például Komáromi Kiszgaléria). – Itt köszönöm meg külön is a Hatvany Lajos Múzeum mai napig elszánt és sokoldalú mindenésének, Robotkay Zsókának e tanulmány megszületéséhez nyújtott segítségét, múzeum-történeti adatait, valamint Kovács Ákos pontosságra intó és figyelmeztető szóbeli megjegyzéseit. – Kovács Ákos és Sztrés Erzsébet kurátorságával legújabban a 2002. évi „Ede-napok” alkalmával a főváros VI. kerületében lévő VISTA Rendezvényházban került bemutatásra egy válogatás.

6 KOVÁCS szerk. 1980.

7 KOVÁCS szerk. 1987. – A téma megjelenik a (fő)városi kispolgárság lakás- és életmód-alakulásának tárgytörténeti elemzése során is. Vö. SEDLMAYER 1994.

8 BALÁZS 1983.

9 Tetoválok és tetováltak. Forrás, 1987.

XIX. évf. 3. sz.



természetességgel szerepelnek a néprajz iránt érdeklődő – erdélyi – fiatalok és oktatóik számára Kolozsvárt megjelentetett *Magyar népi kultúra* című tankönyvben is (KESZEG 2000. 83–87).

A falvédő mint a múzeumi és magángyűjteményekben korábban csak szemérmesen lappangó, azokba járulékosan bekerült tárgyfeleség „emancipációja” láttán egy sajátos muzeológusi logika eredményeként több új kataszter és kiállítás(sorozat) készült. Az egyházi, valamint a polgári s a népi határán szemlélt, igencsak ingatag módon esztétizáló múzeumi besorolások között hányódó, korábban tabuként kezelt témák: a zárda- és apácamunkák,<sup>12</sup> a türelemüvegek,<sup>13</sup> a lövészegyletek ünnepi-erotikus céltáblái vagy a sasvári Pietà és a kiskun Madonnák<sup>14</sup> iránti egyre fokozottabb kutatói érdeklődésnek lehettünk szemtanúi a két évtizeddel ezelőtti időkben.

Egy másik, a fentiekhez hasonlóan rendhagyó témát, a magyarországi madárijesztők kutatását a legelsőként bemutatotthoz képest még komplexebben kívánta megvalósít(t)a(t)ni Kovács Ákos. Igaz, e tárgycsoport – jellegéből adódóan és egyedi mivoltában – viszonylag rövid életű (stílszerűen mondva: „évelő”), de számos vonatkozása miatt sikerült nyelvészeti, ornitológiai, etnográfiai, etnológiai és folklorisztikai, régészeti, mitológiai, művészettörténeti és szépirodalmi szempontból körüljárni. Adva van a kert, a művelt föld, a szőlő, s fenyegetik a madarak, más állatok, erdőből előlopakodó szarvasok, őzek, vaddisznók. A határon, illetve a veszélyeztetett ültetvényben pedig ijesztő bábuk állnak, hogy az éhes állatokat elriasszák onnan, ahol az ember akar szüretelni, aratni, gyümölcsöt szedni. Voltaképpen nagyon régi, mondhatni alaphelyzet. Mélyen átéreztek, átélték (mítoszaiokban ki is fejezték) ezt már azok az első társadalmak, amelyek vadonból, őserdőből ültetvényt kerítettek el, s utána védelmezték a természet ellenében, – szól a sommás ismertető.

Már akkor, az első (1980-as őszi) közös gyűjtőúton jól látható volt a lappangó, de mégis élő hiedelem, a népi táj- és természetismeret, a hagyományozódó tárgyi világ formakincse, a kiegészítő tárgyegyüttesek elő-előkerülése, emellett a paraszti és „parasztutánzó” (hobbikertjében, hétvégi telkén, szüleitől kapott vagy maga számára megszerzett gyümölcsöskertjében stb.) gazdálkodásra kényszerülő városi kispolgár- és munkáslétforma természetvédelem céljával spontán alakított innovációja. Ez utóbbira álljon itt példának az egész domboldalakat behálózó, rafiaszálakra aggatott fólia vagy műanyag csikorsorozat előre megszerkesztett, mintegy „land artos” rendszere vagy a termelőszoövetkezeti melléküzemágakban titokban készített és időzített karbidágyúk, rafinált riasztószervezetek. Kutyakoponyák, kilótt s póznára akasztott seregély- vagy nyúltestemek mellett már a balatonkenesei „Sirály” Szövetkezet jellegzetes parókafejei (mint a helyi bedolgozók által kimentett hulladéktermékek) is megjelentek az oly jól ismert antro- és zoomorf figurák között. Elsődlegesen a húsvéti nagyhétben használt kézi-, másutt a még megmaradt talicskás kereplő darabjaiból összeállított faszervezetek kerültek elő a jelentősebb kártevőveszély idején, s nem csupán nappal – még a gyűjtéshez közeli esztendőkből is. Az elsősorban nagyméretű fotókat, a remélthez képest azért csekélyebb számban beszerzett eredeti tárgyakat felvonultató kiállításunkra elkészült könyvhöz sikerült feltérképezni például a hazai múzeumok – főként gazdálkodás-, néhol szokásgyűjteményeiben lévő – kereplőit. A szél által mozgásba hozott forgók, klepperek, kelepek pedig a két-három évtizeddel ezelőtti magánkonyha- és hétvégi, hobbikertek ügyeskedő tulajdonosai vagy egy-egy – ebben is megmutakozó – ügyes való specialista jóvoltából kaptak új életet.

A tárgyi valójának összetettsége, valamint sokfélesége miatt igazából addig soha és sehol (sehová) be nem

---

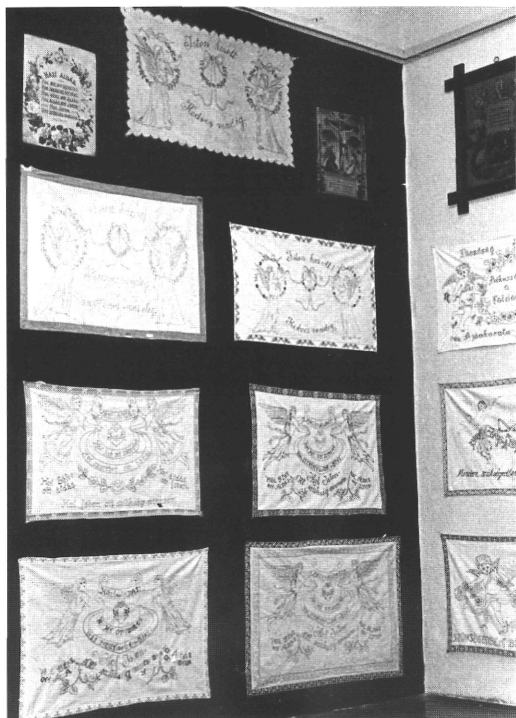
10 KOVÁCS 1986. – A témának néhány év óta reneszánsza van kialakulóban: például börtönök, ifjúsági nevelőintézetek „kultúrabarát” vezetői rendszeresen falfirkáló, – festő versenyt hirdetnek (legújában már szponzorokkal). 2000 augusztusában a BM Duna Palota Kisgalériájában volt megtekinthető Hajdú József Ferenc *A Falfestményekkel a környezetért! A Falfestvéssel az emberekért!* (sic!) című fotókiállítása, ahol többek között hírt vehettünk a Magyar Graffiti Társaság megalakításáról is. – E dolgozat szerzője 2000 augusztusában a kecskeméti székhelyű Dán Kulturális Intézetben rendezett „ál-mű-graffitti” kiállítást nyitott meg s méltathatott – az épület kiállítótermének éppen esedékes nagyfelújítását megelőzően...

11 VASVÁRI 1999a és 1999b – Ám gyűjtését jóval korábban kezdte!

12 Az egri Dobó István Vármúzeum gyűjteményéből készült s a Heves megyei Önkormányzat fundusán lévő kis barokk épületben (volt megyei levéltár) található megyetörténeti kiállítás egy külön egysége mutatja be ezt a technikájában és szimbolikájában együtt is igen izgalmas, másutt nem látható kollekciót – Löffler Erzsébet, Lengyel László és a miskolci Kárpáti László két évtizeddel ezelőtti munkálkodásának eredményeként!

13 ISTVÁN 1982; KÁRPÁTI 1982.

14 SÜMEGI 1978; 2000.



1-2. kép. Részletek a Magyarországi szövleges falvédők a 19-20. században című kiállításból Dobó István Vármúzeum Képtára, 1980. szeptember Robotkay Zsóka felvételei



3. kép. Madárijesztő Kecskemét határában, 1984 Somos László felvétele



4. kép. Madárijesztő kerékpáron  
Bócsa (Bács-Kiskun megye), 1985  
Somos László felvétele



5–6. kép. Szőlősorokba telepített madárijesztők egy kiskőrösi tanyán  
Bács-Kiskun megye, 1985  
Kriston Vízi József felvételei







7-8. kép. Rekonstruált figurális madárijesztők a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum 1994-es kiállításához  
Kriston Vízi József felvételei



gyűjtött néprajzi jelenség így került elkért, rekonstruált vagy (most már bevallhatom) innen-onnan el is csent változataiban az óbudai Zichy-kastély udvarára 1981 őszén, s közel száz, nem egykönnyen kiválasztott fotó „képében” az Óbudai Múzeum termeibe. Igazi mesterséges környezetbe, de csak azért, mert – talán a helyszín miatt e látásutos paradoxon – először Zsigmond Attila, a Budapest Galéria vezetője volt „vevő arra”, amit a tanulmánykötetben Hofer Tamás így fogalmazott meg: „Ősztönzés az illetén való bemutatásra (a kortárs művészetelmélet mellett, azzal párhuzamosan) a néprajztudománytól jön, amely kilépve a »hagyományos népi kultúra« fogalomköréből, előttünk élt és mai nemzedékek környezetében eddig figyelemre nem méltatott tárgyak tömegeit veszi számba, eddig tudományosan le nem írt »köznapis világokat« regisztrál. Ezzel a kettős érdeklődéssel igen kiterjedt határterületek nyílnak meg a felderítő vállalkozások előtt. A madárijesztő téma szintén egy ilyen határterületen található.” (HOFER 1981.) A művészettörténész Németh Lajos a megnyitó elé így fogalmazott: „A madárijesztő, mint a népi kultúra jellegzetes és egyértelmű funkciót teljesítő darabja, már régóta foglalkoztatta a néprajztudományt, hiszen ugyanúgy a földművelés szükséges tartozékának kell tekinteni, mint a többi földművelő szerszámot. Csak míg azoknál a használati funkció általában egyértelműen meghatározza a szerszám formáját is, és ha a szerszámokon esetleg a használathoz nem feltétlenül szükséges díszítő jegyek is megjelennek, könnyen lehet magyarázni a díszítő ösztön, az esztétikai érzék megnyilvánulásaként, vagy pedig nyomon követni azt a néprajztudomány által derealizálásnak nevezett folyamatot, amely során az esztétikai funkció fölébe kerül a használati funkcióknak. Ám a madárijesztő formáját, ha rendeltetését tekintve a többi szerszámmal egyenrangú eszköz is, nem határozza meg olyan szorosan a funkció, mint amazokét, hiszen a riasztás ugyancsak sokféle módon történik. A madárijesztő eszközléte ezért némiképp háttérbe szorul és mód nyílik az egyéni fantázia és kreativitás szabad játékára. Azok a fényképdokumentumok, amelyek az utóbbi időben a magyar vidéken található madárijesztőkről készültek, bizonyítják, hogy e szabad kreáció ugyancsak felszabadultan működik. Úgy látszik, éppen a madárijesztő figurák minden tekintetben marginális jellegéből következik, hogy itt szabad teret kaphatott a fantázia, az egyéni lelemény, nem kötötte meg a konvenció vagy a divatos városi kultúrjáváak jellegtelen művészetpótlék hordaléka.” (NÉMETH 1981.) – Szóval mindez elsőként Budán, a talán legősibb emberlakta területek egyikén került védett, biztonságos bemutatóhelyre...

Véletlen vagy ki tudja, de az óbudaival közel egy időben Párizs előkelő negyedében, a Maraisban is ugyanilyen tárgyú tárlat nyílt. Annak előzménye egy 1980 telén folytatott kérdőíves felmérés volt, amelyet a francia kollégák Limousin megyében végeztek, s a Rustica című lapban madárijesztők, illetve madárijesztőkkel kapcsolatos tárgyak készítésére serkentettek. A kiállításához készült közel 300 oldalas katalógusukban többek között Jean Paul Savignac klasszika-filológus adta közre az azóta sokfelé idézett *Isten a kertben* című tanulmányát, s amelyből a nyolcványi magyar szöveggyűjteményben a kötet szerkesztő figyelmének köszönhetően már részleteket is olvashattunk.<sup>15</sup>

Miként minden kiállítás, ez is a sajtó kegyeitől (irányítóinak és kulturális szerkesztőinek szabadságfokától), szimpátiájától függően kapott különböző előjelű méltatást. Az akkor mértékadóknak számító Élet és Tudományban vagy a jó emlékezetű Múzsák Múzeumi Magazinban, majd a Művészetben, a „rebellisféle” Új Tükörben s a Magyar Hírlapban jobbra dicséző elemzések jelentek meg. A néprajzos-muzeológus szakma művelői között is jócskán terjedő hírre Balázs György például holland molinológus házaspárral ismertetett össze, akikkel a stájer szélkereplőik után Gyöngyös és Heves, majd Bács-Kiskun vidékét jártuk be.<sup>16</sup> Selmeczi Kovács Attila palóc gyűjtőútjainkon mesélt a vadaktól való védekezés ősi, „Gunda-mélységű” eszközeiről; Ráduly Emillel, valamint Perger Gyulával a Sárosi Bálint-féle, akkor még csak német nyelven hozzáférhető népi ideofon hangszerek tanulmányából<sup>17</sup> vett rendszerezésen és gyűjtőprogramon gondolkodtunk. Viga Gyula répáshutai és bükkaranyosi adatait osztotta meg velünk. A „Voigt-tanszék” hallgatókat biztatott a termés védelmének folklórspecifikus tanulmányozására, amelyhez kérdőívet bocsátottunk ki. A korabeli kollegialitás jeleként: gyűjteményünkben s témájukban járatos, ám másfelé is nyitott – jó tíz évvel később országos ügyekben döntő, kulturális vezetőkké avanszált – néprajzkutatók négy-öt napos postafordultával küldték meg adataikat, céduláikat stb. Daliás idők!...

15 SAVIGNAC 1981. – Egy másfajta régió hasonló kezdeményezéséről tudósít kicsivel később: LAUE 1983.

16 NIJHOF-DE KNEGT 1982.

17 SÁROSI 1967.

Annyi talán e helyütt megengedhető, hogy megvalljam: kollégáink figyelme mellett a balatonkenesei Csiker Gyula, a Mohács-előhegyi Sárkity János vagy az Aszfőőről való Mógor László barátsága, bora és bizalma mai napig büszkeséggel tölt el! Ők voltak ugyanis azok, akik a Játékmúzeum és Műhely égisze alatt Kecskeméten összejöttek, s okos tanácsokat, indító útravalót adtak egy ottani újabb kiállításához,<sup>18</sup> amelyen municióját persze továbbra is Kovács Ákos biztosította.

1984. május 24-én Hatvani Dánielnek, a Forrás főszerkesztőjének *Madárijesztők sereglete* című irodalmi esszéjével megnyílt a kecskeméti Kertészeti Egyetem Főiskolai Karán kiállításunk. „Ha csak a felszínét látjuk a madárijesztő készítése gyakorlatának, a dolgot letudhatjuk azzal, hogy tetten értük az ember és a madár/vad érdekeinek összeütközését. A mélységben azonban mindig ott munkál a teremtő és a rontó erők összecsapása. Számunkra nem kétséges, hogy a madárijesztő készítője mely erő oldalán áll. Ezért lehet némi reményünk, hogy a teremtés győzedelmeskedik a rontás fölött. Még akkor is, ha e győzelemért évről-évre harcba kell szállni” – fogalmazta meg Hatvani.<sup>19</sup> A helyszín és az alkalom természetesen több szempontból sem volt véletlen. Magam, aki muzeológiai szempontból „inaséveim” után ekkortájt kerültem frissen Kecskemétre, illetve az agrárius-tanyás Bács-Kiskun megyébe, könnyen felismerhettem, hogy e téma – másutt inkább csak a furcsaságnak szóló érdeklődő és kíváncsi figyelem helyett-mellett – igencsak valódi és hétköznapi jelentéstartalmat hordoz. Ez a hamar felismert és később is inspiráló adottság, valamint Sterbetz István<sup>20</sup> – a többi íráshoz képest – annak előtte talán kevésbé respektált tanulmánya vezetett arra, hogy e kiállítás alkalmából egy kis szimpóziumot szervezzünk az Erdei Ferenc nevét viselő művelődési központban. Kriston Vízi József bevezetőjét követően a kecskeméti szakfőiskola és a Bács megyei állami gazdaságok jeleseinek előadásai hangzottak el az Alföldet igen csak sújtó madár-, pontosabban seregélyveszély elhárításának szaktudományos eljárásairól. Kiderült ugyanis, hogy e témakörben egy regionális kutató és megfigyelő munkacsoport dolgozott az 1970-es évek végétől, így kézenfekvő volt, hogy a régiókban közügyként szereplő kérdés egy – számukra rendhagyó módon és ker(ek)tek között – kiállításban is manifesztálódjon. Járfás József, Szűcs József és Kovács Imre, Édes Imre az ekkortájt – mi is hányszor tapasztaltuk gyűjtőútjainkon! – legaktuálisabb seregélykár elhárításának eszközkészletét és módozatait mutatta be. Zaják Árpád, a fácánkerti Természet- és Vadvédelmi Állomás igazgatója élvezetes áttekintést adott azon humanizált megoldásváltozatokból, amelyek nem a kerti és mezei kártevők megsemmisítését, hanem az állatok viselkedésbeli jellegzetességei kihasználásával tartós eltávolításukat tűzték ki célul. A rendezvény és a kiállítás sikerén felbuzdulva főiskolai hallgatók számára kérdőívét állítottunk össze a téma kapcsán magyar és német nyelven. Ez utóbbit az indokolta, hogy mindezen akció iránt a sváb ajkú Hajóson kitüntetett figyelem nyilvánult meg. Alföldi Albert, a mai napig legendás helyi művelődési ház gazdája, valamint a nem éppen könnyű természetű pincetulaajdonosok megszállott összekovácsolója a szőlős hegyoldalakra és műemléki pincesorra telepítette a „putzelmannokat”. Ilyen módon, valamint azok színes képmásait az egyik legforgalmasabb vendéglő falán elhelyezve igencsak hatásos marketingmunkát fejtett ki 1985 turizmus szempontjából egyébként csendes tavaszi időszakában. A Népművelési Intézet Mindennapi Kultúra Kutató Csoportjának kezelésébe került anyag még abban az évben Mohácsra is átmeneti otthonra lelt; persze ott is a helyi típusokkal, újabb és újabb változatokkal bővülve-gazdagodva, sőt újraalkotva – tekintettel a műfaj nem igazán időtálló jellegére. Az anyag, majd pedig a fotók és az alkalmilag fel-felújított tárgyak, ijesztő vagy más ízlés és alkalom szerint tréfás figurák tehát sajátos módon önálló életre keltek e vándorkiállítás formájában.

Tíz év múltán, 1994 májusában a Kriza János Néprajzi Társaság meghívására Kolozsvárt tölthetem egy hetet, s az éppen akkor esedékes egyesületi közgyűlés és gyűjtőpályázati eredményhirdetés alkalmával a házigazdák felkérésére a termést veszélyeztető kártevők ellen használatos eszközök, eljárások, még valamely formában fennmaradt rítusok tárházáról adtam elő. Az 1981-es országosnak mondható felmérést követő évek hazai és határon túli folyamatos megfigyeléseit is magában foglaló beszámoló iránti érdeklődést mi sem jelezte jobban, mint Kallós Zoltán, Faragó József, Nagy Olga vagy Gazda Klára s több – immár a Néprajzi Látóhatár évfolyamaiból ismert – gyűjtőtársunk újabb és újabb adata, amit az azt követő beszélgetés után jegyezhettem fel.<sup>21</sup>

---

18 Lásd Forrás, 1984. 10. szám, illetve HATVANI 1984.

19 HATVANI 1984. 81.

20 STERBETZ 1981.

21 Lásd ALBERT 1994.

Mindezt már kellő biztonsággal felhasználhattuk ugyanazon év őszén, amikor is Káldy Mária-ának, a szentendrei skanzen közművelődési vezetőjének kezdeményezésére a nyugat-dunántúli tájegységhez tarozó rédcisi présházban s a közeli szőlőskertben hagyományos (tehát az eredeti helyszínen gyűjtött)<sup>22</sup> tárgyi anyag, valamint a mai szentendrei képzőművészek emelőjén nevelkedett ifjak segítségével *Madarat fogtam, megpatkoltam...* címmel készült és nyílt kiállítás.<sup>23</sup> Azóta, illetve amióta a szőlő, bor és pezsgő ünnepe működik, rendre előkerül a madárijesztők sereglete is. A Magyar Múzeumok hasábjain Káldy Mária így fogalmazott a szentendrei skanzen őszenként nekilendülő közönségbarát munkájáról: „a múzeum gyűjteményéből való, s a látogatók által készített madárijesztőkből egy igazi interaktív szabadtéri kiállítás kapcsolódik”<sup>24</sup>.

## Befejezésül és vitára szánva

Azt mondhatják, gondolhatják a mindezeket hallgatók és olvasók közül többen még most is: a nyári konyhák, az országutak vagy a kertek és keresztutak népművészete vagy a saját útjukat járó kollégák kalandos önkifejezése nem a klasszikus néprajzi muzeológiáról szól. „Valódi, értékes” gyűjtemények ezek, amelyek múzeumot, raktárt s folyamatos gondozást igényelnek?

Persze az is régi gond: egy-egy alkalmi gyűjtemény mindenképpen kiállításra érett?

Új kihívások, netán kelések egy-egy múzeum testén vagy egy-egy buzgó, mindenes muzeológus nyakán? Kiszűlő, vegyes színvonalú és/vagy eleve aránytalanul gyengécske helyzetbe került, ám a létrehozó szerint mégiscsak „szépreményű” muzeális gyűjteménycsírákról van szó? Ti és mi: szakfelügyelők, akkreditált és képesített szakértők vagy „csak” gyakorló muzeológusok, fenntartók és különböző pozícióból és módon befolyásolók, irányítók és teoretikus elmék hogyan, milyen mércékkel és normatívákkal határozzuk, határozzák meg egy-egy jövőbeli gyűjtemény létét, jogosultságát?

Jó lenne ezeket is közösen, évente legalább egyszer végiggondolni. Ebben ugyan magunk között, de nem egyedül, hanem – tetszik, vagy nem tetszik – mégiscsak közös felelősséggel, együtt vagyunk. Itt és most, újra aktuális kérdésekkel, de jövőre talán már bátorítóbb elképzelésekkel is!

---

22 1993 őszén Bíró Friderika és Káldy Mária vezetésével egyetemistákkal közös kiegészítő tárgy- és adatgyűjtés folyt, majd 1994 nyarán egy általam összeállított kérdőív adott gyűjtési útmutatót. Lásd KÁLDY 1994. – A kert és a présház tudományos telepítője Kecskés Péter etnográfus volt.

23 A kiállítást Káldy Mária és Kriston Vízi József rendezte, A. Varga Imre képzőművész közreműködésével. KRISTON VÍZI 1994. – A megnyitón és a nagy sikerű közönségnapon Leskowsky „Leo” Albert és Madárijesztő Zenekara, a Kecskeméti Színi Tanoda tagjai, a Kecskemét Táncegyüttes és a Hegedűs Együttes, valamint múzeumpedagógusok és kézművesek közreműködtek. – A megnyitószöveghez kiváló felkészülést nyújtottak a Néprajzi Látóhatár 1993. 3. számában közölt tematikus anyagközlések a határon túli szőlő- és gyümölcsstermesztés köréből.

24 KÁLDY 2001. 15. – Időközben kiderült, hogy Szabó Ferenc alapítványi kurátor és társai buzgólkodása révén a Nógrád megyei Csesztvén szeptember utolsó hétvégéjén a helyi Település Barátok Egyesülete francia partnerekkel együtt szintén kiemelt szerepet szentel az antopomorf tárgyi vízióknak az utóbbi 6-8 esztendőben!



## Irodalom

ALBERT Ernő

1994 „...A kártékony madárfejek adminisztráltak s el is temették”. A Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 2.

BAKOS Zoltán

1986 Falfeliratok Budapesten. In Kovács Ákos (szerk.): Budapesti falfirkák. Kiállítási katalógus. Budapest. 55–61.

BALÁZS Géza

– 1983 Firkálások a gödöllői HÉV-en. Budapest. (Magyar csoportnyelvi dolgozatok, 18.)

– 1987 „Titok a neved, Suha János...” (Magyarországi tetovált feliratok). Forrás, XIX. évf. 3. sz. 35–52.

BEKE László – KÖRNER Éva

1976 Expozicio Foto/Művészet. Hatvan. (A Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 2.)

BODROGI Tibor

1987 A tetoválás etnológiája. Forrás, XIX. évf. 3. sz. 110–142.

BODOR Ferenc (szerk.)

1981 Nomád nemzedék 1970–1980. Budapest, Népművelési Intézet.

BORZÁK Tibor

1994 Rettegjete, madarak! Reform, VII. évf. 41. sz. 26.

K. CSILLÉRY Klára

1980 A feliratos hímezett konyhai falvédők múltja. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi szöveges falvédők a 19–20. században. Hatvan. 18–24.

FEJŐS Zoltán

1981 A kultúraörzés és folklorizmus. In VEREBÉLYI Kincső (szerk.): A folklorizmus fogalma és jelenségei II. Kecskemét. 13–25. (Folklor – Társadalom – Művészet, 9.)

FERENCZINÉ SEDLMAYER Krisztina

1994 Holland téma a két világháború közötti magyarországi konyhai textiliákon. Néprajzi Értesítő, LXXVI. évf. 280–286.

HATVANI Dániel

1984 Madárijesztők sereglete. Forrás, XVI. évf. 8. sz. 81–83.

HEGYI Loránd – KESERŰ Katalin

1977 Új szerzemények. 2. „Rezeda 9”. A rablók meg a pásztorok. Hatvan. (Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 3.)

HOFER Tamás

1981 A madárijesztők bevezetése. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Hatvan. 7–14. (Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 10.)

ISTVÁN Erzsébet

1982 Magyarországi türeleművegek 1784–1973. Miskolc.

KÁLDY Mária

– 1994 Bádognaktona és Szokol rádió. Élet és Tudomány, XLIX. évf. 42. sz. 1326.

– 2001 „Mindennapi élet az ezeréves Magyarországon”. Magyar Múzeumok, VII. évf. 2. sz. 13–18.

KÁRPÁTI László

1982 Türelem űvegek. Kecskemét, Magyar Naiv Művészek Múzeuma.

KESZEG Vilmos

– 1991 A folklór határán. Bukarest, Kriterion.

– 2000 A feliratok. In KESZEG Vilmos (szerk.): Magyar népi kultúra I. Kolozsvár, Erdélyi Tankönyvtanács. 83–87.

KORKES Zsuzsa – SZTRINKÓ István

1978 A Kiskunság népi fadaragó művészete. Kiállításvezető. Kiskunfélegyháza.

KOVÁCS Ákos

– 1980 Új gyűjteményünkről. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi szöveges falvédők a 19–20. században. Hatvan. 7–14. (A Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 7.)

– 1981 Zárszó helyett. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Hatvan. 97–108. (A Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 10.)

– 1986 A falfirkák bevezetése. In Kovács Ákos (szerk.): Budapesti falfirkák. Kiállítási katalógus. Budapest, Múcsarnok. 3–6.

– 1987 A (test)művészet örök, avagy: Bevezetjük a tetoválást. Forrás, XIX. évf. 3. sz. 2–25.

KOVÁCS Ákos (szerk.)

– 1980 Magyarországi szöveges falvédők a 19–20. században. Hatvan. (A Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 7.)

– 1981 Magyarországi madárijesztők. Hatvan. (A Hatvany Lajos Múzeum füzetei, 10.)

– 1986 Budapesti falfirkák. Budapest, Múcsarnok.

– 1987 Feliratos falvédők. Budapest, Corvina.

– 1989 Haláljelek. Liget, különszám.

KOVÁCS Ákos – NÉRAY Katalin (szerk.)

1985 Monumentumok az első háborúból. Kiállítási katalógus. Budapest, Múcsarnok.

KRISTON Vízi József

– 1980 Feliratos falvédők Nagyrédéről. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi szöveges falvédők a 19–20. században. Hatvan. 47–52.

– 1981 A kártevő madarak távoltartásának módjai és eszközei. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Hatvan. 46–65.

– 1982 A szöveges falvédőkről – avagy egy folklór-jelenség körülménye. In VEREBÉLYI Kincső (szerk.): A folklorizmus fogalma III–IV. Kecskemét. 245–252. (Folklor – Társadalom – Művészet, 10–11.)

– 1983 „Eger borát idd, jó barát!” Adalékok a Heves megyei úti emléktárgyakhoz. In FEJŐS Zoltán (szerk.): Cul/Tours. Budapest. 33–39. (Folklor – Társadalom – Művészet, 15.)

– 1994 Kis magyar ijesztés. Élet és Tudomány, XLIX. évf. 42. sz. 1324–1326.

LAUE Petra

1983 Vogelscheuchen. In Deutsches Textilverum, 4. Leipzig, 13.

- NÉMETH Lajos**  
1981 A kertek határán – A művészetek határán. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Hatvan. 65–68.
- NIEDERMÜLLER Péter** – ZELNIK József (szerk.)  
1983 Folklor és kulturális alternatívák. Budapest, Népművelési Intézet. (Folklor – Társadalom – Művészet, 14.)
- NUHOF-DE KNEGT J. és H.**  
1982 Some technical data of Styrian clapper-mills. Paper to be presented at the Fifth Inter-National Symposium on Molinology Manuscript. France.
- PÉCSI István**  
1980 Ötszáz falvédő, öt teremben. Giccsszemle az Egri Vármúzeumban. Népujság, szeptember 6. sz. 4.
- SÁROSI Bálint**  
1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig.
- SAVIGNAC Jean-Paul**  
1981 Isten a kertben. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Hatvan. 113–122.
- SINKÓ Katalin**  
1990 Az optikai teremutazástól a lakótelepi éde-nig. Forrás, XX. évf. 11. sz. 15–22.
- STERBETZ István**  
1981 Kártevő madarak a mezőgazdaságban. In Kovács Ákos (szerk.): Magyarországi madárijesztők. Budapest. 21–34.
- SÜMEGI György**  
– 1991 „Valami paraszt faragta...” Forrás, 7–8. sz. 79–81.  
– 2000 Kiskunsági madonnák. Kiskunfélegyháza. (Bibliotheca Cumanica, 3.)
- SZABÓ László**  
1983 A paraszti olvasás és a folklór. In NIEDERMÜLLER Péter (szerk.): Folklor és mindennapi élet. Budapest, Népművelési Intézet. 31–60. (Folklor – Társadalom – Művészet, 7.)
- SZIKOSSY Ferenc**  
1980 Múzeumi kiállítások a KMP megalakulásának és a Magyar Tanácsköztársaság kikiáltásának 60. évfordulójára. Múzeumi Közlemények, 1. sz. 48–52.
- VADAS József**  
1985 Nem mindennapi tárgyaink. Budapest, Magvető.
- VASVÁRI Zoltán**  
– 1999a Miért és hogyan női/leány műfaj az emlékkönyv? In KÜLLÖS Imola (szerk.): Hagyományos női szerepek. Nők a populáris kultúrában és a folklórban. Budapest. 181–188.  
– 1999b „Hallgass a szív szavára!...” Emlékversek funkcionális használatban parasztságunk kezén. In KESZEG Vilmos (szerk.): Írás, írott kultúra, folklór. Kolozsvár. 119–128. (A Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 7.)
- VEREBÉLYI Kincső**  
1992 Célra tarts! Festett lőtáblák Magyarországon. Budapest, Corvina.
- ZELNIK József**  
1982 Hagyomány és kreativitás I–III. Kecskemét–Budapest, Selyemgombolyító.

## JÓZSEF KRISTON VÍZI

# The non-traditional ethnographic themes and their display in Hungary

The ethnographic and historical museology was even in the early eighties working with the interpretation of the marxist aspect of society. There was possibility, to reevaluate, the themes of the exhibitions, meaning the work of a museum in a new, rather free way, but only further away from the centers laying down the official ideology. Examples are the collections intending to concentrate on themes/objects, which are not considered traditional folk, for example textiles having an inscription, which were used to decorate the rural and lower middle class kitchens. The studies of folk epigraphy were showing similarities with the Hungarian subcultures becoming legitim. The procedures (rituals) and the actual tools existed in the traditional rural agriculture, which besides the artificial industrialization had a unique use, throughout Hungary and in fact the whole Middle Europe, kept their role even in the small-scale agriculture, which used the traditional peasant procedures and tools. For example, the many ways of pest control, which in this region, at the different ethnic groups is still most likely to be the scarecrow terminology. Though there are ethnographers and cultural historians who are regularly working with this questions, their results are still not built in the mainstream monographs or handbooks of the Hungarian ethnography.

## Kapcsolat a zárt terű és a szabadtéri kiállításszemlélet között

„...az lenne az ideális állapot, ha egész paraszttelkekből, minden benne élővel egyetemben, alakíthatnánk néprajzi múzeumot a szabad ég alatt, a mint ezt némely kiállításon több-kevesebb hűséggel és részletességgel látni lehet, vagy a mint ezt a svédek Stockholmban (újabban a norvégok és dánok is) egy gyönyörű parkban megvalósították: de erről nekünk még alkalmasint hosszú ideig le kell mondanunk s helyette interieurökkel és modellumokkal megelégednünk, a hához tartozó tájat, a környezetet pedig csak képekben és mappákban mutathatjuk be. Ennyit azonban meg kell tennünk.” (BÁTKY 1906. 18.)

Ezeket a gondolatokat Bátky Zsigmond 1906-ban nem a magyarországi szabadtéri múzeumok építését indokolandó írta le, hanem az *Útmutató a néprajzi múzeumok szervezésére* című könyvében a *Néhány szó a múzeumok berendezéséről* címet viselő fejezetben. Fel is sorol minden alapvető kiállítási „kelléket”, amit egy szabadtéri és egy zárt terű néprajzi múzeum használhat a bemutatás során: az eredetihez még élőlényekben is hasonlatos teljes udvarokat és épületeket, illetve enteriőröket, modelleket. Nem tesz, nem is tehet különbséget a kétféle múzeumtípus között, mert akkoriban egyféle néprajzi múzeum létezett! Legfontosabb gondolatai a minél hitelesebb interpretáció körül forognak. Felsejlik a múzeumi bemutatás alapvető problémája, a hitelességre való törekvés mellett az az el nem hanyagolható különbség, ami az eredetihez képest elsősorban méretben, áttekinthetőségben mutatkozik. Konceptcionális kérdést vet fel tehát anélkül, hogy kétféle kiállítási formában, illetve múzeumban gondolkodna: mit állítsunk ki egy néprajzi múzeumban?

„A gyűjtemény természetes csoportokban, pld. gazdasági eszközök, szövő-fonó szerszámok stb. is állítható fel. Az egyes csoportokon belül földrajzi vagy nemzetiségi alapon keresztül vitt szétválasztásnak csak akkor van helye, ha az határozottan éles. [...] Az egész múzeumot végül tájrajzi-földrajzi keretbe kell helyezni, hogy legalább a képes ábrázolások segítségével megadjuk némileg azt a természetes környezetet, melyben életük lefolyik s melyből őket kiszakítottuk.” (BÁTKY 1906. 20.)

Intelmi mintha ma is jelen lennének s hatnának egy-egy kiállítás megvalósításakor. Arra vonatkozóan, hogy hogyan jelenítsük meg anyagunkat, a következőket írja: „A népviseletet, hacsak tehetjük, fejjel ellátott babákon mutassuk be. A babákat fényképek után készíttessük, hogy azok, a mennyire, a típust is visszaadják. [...] Kiállított gyűjteményeinknek legelső célja lévén közönségünk oktatása, minden módon azon kell lennünk, hogy annak felállítása minél áttekinthetőbb, minél tanulságosabb legyen. E végből ne sajnáljuk a felírásokat, ne különösen a mindenfajta illusztrációt (fényképeket a falakon, forgatható keretben, esetleg megnagyítva és kiszínezve diapoziíveket és sztereoszkópokat) a különféle foglalkozásokról népszokásokról stb.” (BÁTKY 1906. 18.)

Alapvetően eltérő elképzelésünk van ma a műtárgyak védelme miatt a következőkről:

„Egyet különösen figyelmébe ajánlunk szaktársainknak a felállításnál, hogy t. i. munkájukban semmi szöveget ne használjanak s minden tárgyat lehetőleg úgy helyezzenek el, hogy az helyéből könnyen elmozdítható legyen. Ezek a tárgyak a tudomány részére akkor fognak legtöbbet érni, ha minél gyakrabban kézbe veszük őket.” (BÁTKY 1906. 18.)

Bátkynál megjelenik csaknem minden probléma, amellyel kiállításszervezés közben ma is találkozunk. A legfontosabb a tárgyak eredeti környezetből való kiragadásának problémája, amely

mindkét múzeumtypust érinti, s amelyet a szabadtéri múzeum eredetinek ható környezetbe helyezéssel vél megoldani. Szabadtéri gyűjtemény esetében a környezet legfontosabb elemei az épületek, amelyek maguk mint áttelepített műtárgyak nem kerülhetnek eredeti környezetbe, csak a bennük foglalt tárgyaknak adhatnak az eredetinek ható környezetet. A zárt terű múzeum pedig enteriőrbe helyezéssel próbálkozva ugyancsak a tárgy „eredeti” környezetét próbálja jól-rosszul felidézni, máskor pedig egészen más kontextusba helyezéssel nem is „akarja” a tárgyat eredeti rendeltetésének megfeleltetni.

A szabadtéri múzeumi kiállítási módszerek egy átgondolt, tudományos koncepció alapján épülő múzeum esetén meglehetősen kötöttek. Kötöttséget jelent ez mind az épületek és a berendezési tárgyak által meghatározott kiállítási időben (BALÁZS 2000. 455), mind a telepítési tervben foglaltaknak való megfelelés miatt (társadalmi-gazdasági helyzet), valamint kötöttség az előképhez való megfelelés miatt egyaránt. A rekonstrukciós kötelezettségnek való megfelelés szinte „kottaszerűen” meghatározza, mit és hogyan kell az enteriőrbe betenni, meghatározza a szerzeményezés egyébként néha ötletszerű, az esetleges felbukkanásokra is reagálni tudó menetét. Mindaz a tudás és ismeret, ami lehetővé teszi a muzeológus munkáját, a kiállítás kereteit egyre szűkebbre veszi: minél pontosabban feltártuk, amit be kell mutatnunk, annál aprólékosabban követnünk is kell azt!<sup>1</sup>

Ehhez képest a zárt terű, „hagyományos”, történeti-néprajzi kiállítás tágabban választható témájával, időkereteivel szabadabb kezét ad a forgatókönyvíróknak, rendezőknek a kiállítási ötletek megvalósításához. Az úgynevezett hagyományos (didaktikus, lineáris időkezelésű, tárgyhalmazt összefüggések nélkül bemutató stb.) kiállítási formák mellett persze vannak mások, amelyek általában egy-egy szűkebb réteg élénk érdeklődésétől kísérve a szélesebb publikum tetszésével vagy nemtetszésével találkozhatnak. Felmerülhet a kérdés: kinek csináljuk a kiállítást?

A kiállítást értelmezők, a látogatók elvárásai idővel változnak. A ma általánosan elfogadott vélemény szerint a közönség látványosabb, többrejtű szórakozást nyújtó bemutatási formát vár el, a hangsúly a szabadtéri néprajzi kiállítás irányába tolódik el. Ugyanakkor korábban a külföldi szabadtéri néprajzi múzeumok s ma már a hazaiak is választanak történeti kiállítási formákat és módszereket (például egy-egy tájegység vagy épület életének, bontásának dokumentumai, amelyek a kiállítás-előkészítői fázisban kerülnek rögzítésre), amelyek a szabadtéri bemutatási formába nem férnek bele, hiszen egy enteriőrbe csak az odatartozó tárgyakat, dokumentumokat illik betenni.

Az egyik legsajátosabb vegyítése a szabadtéri és a zárt terű múzeumi formának a yorki börtönépület hatalmas termeibe beépített „városi skanzen”, ahol a 19-20. század fordulójáról táruul élénk hatalmas alapterületen, igazi városképet alkotva York élete, utcái, épületsora konflissal, műhelyekkel, boltokkal stb. Egy outdoor (szabadtéri) kiállítás indoor (zárt terű) keretekben, de nem indoor módszerek közé ágyazva. A megoldás nem egyedi, hasonló Tokióban is találtam, ahol a város „hagyományos”, 19. század végi, 20. század eleji épületeit, berendezéseit láthatja a közönség egy múzeumépületen belül felépített városi skanzenben.

## Az enteriőr mint szabadtéri elem

A hagyományos múzeumok is egyre gyakrabban – hol a téma által indokoltan, hol pedig csak látványosabb vizuális formát keresve – nyúlnak outdoor elemekhez, egy-egy tárgyat vagy tárgycsoportot „saját” környezetben igyekeznek interpretálni, s enteriőrszerűen berendezett helyiséget varázsolnak köré.

A zárt térben a szabadtéri kiállítási bemutatási forma egyik hatásos kezdését tapasztaltam a dán mezőgazdasági múzeum (Gammel Estrup) kiállításában, amely a dán mezőgazdaság történetét életmódváltozatokon keresztül mutatta be, a főbb fordulópontok jellemzését megfelelő enteriőrök berendezésével megoldva. Mindehhez fordított időkezelést választottak, a látogató első pillanatban azt gondolja, rossz helyiségbe nyitott be, hiszen a ma tárgyai, ismerős enteriőrje fogadja az első teremben, majd később időben visszafelé haladva fejtődik ki a történet (BALÁZS 2000. 454).

<sup>1</sup> Ennek fokozására, a teljesen tökéletes, az eredetihez mindenben hasonlatos megjelenés elérésére gyakran az adott településről idős asszonyok segítettek, tették meg a végső simításokat a berendezésen.

## A vitrin mint zárt terű múzeumi elem (reflexív kiállítások)

A szabadtéri néprajzi múzeumi indoor kiállítások általában reflexív kiállítások, saját magukra, az intézménytörténetre, a kutatástörténetre utalnak vissza. Időszaki kiállításokban pedig azokat a kutatási eredményeket jelenítik meg, amelyek nem térbeli, sajátosan szabadtéri, hanem lineáris, történeti kutatásaik révén jöttek létre (például a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeumban rendezett öntöttvas, gyógynövények, földfalak stb. témájú kiállítások). Ezeket a kiállításokat vagy kimondottan erre a célra emelt, a népi építészetet bemutató épületektől elkülönített kiállítási épületben rendezik meg, vagy a be nem rendezett nagyobb terű épületekben (pajta, csűr), hogy elkülönüljenek a „saját” kiállítási formát nyújtó tértől.

Az osakai néprajzi múzeumban Ausztrália őslakóiról rendezett kiállítás önreflexív eleme egy terepmunkát végző kutató bábuja, amelyet „enteriórszerű” (bár külső terepmunkát bemutató) környezetben állítottak ki. A kiállítás megrendezéséhez Ausztráliából repülön hozták el egy bennszülött törzs néhány tagját, akik segítettek nekik, majd a kiállításban megjelentek azok a fotók is, amelyeket a bennszülöttek ott-tartózkodásáról készítettek.

A zárt téri múzeumok reflexív kiállításainak külföldi példáit Földényi F. László mutatta be legutóbb, igaz, művészeti múzeumok kiállításai kapcsán, de talán általánosabb érvénnyel:

„Az a múzeum, amely az önreflexiót gyakorolja, a határtalan fogja vallatóra. Ez utóbbi viszont maga a határtalan múzeum” – írja. „Az önmagára reflektáló múzeum nemcsak arra ad lehetőséget, hogy látogatóként műtárgyakat élvezhessek, hanem arra is, hogy közben rálátásom legyen a múzeum és a gyűjtemény logikájára. Felszabadítja azt a szellemi teret, amely minden hagyományos múzeumban vissza van szorítva, és amelyet ma elsősorban az önmagát tükröző múzeumban érzek jelenlévőnek. [...] Egy hatalmas múzeumra emlékeztem a világunk. Egy olyan múzeumra, amely mindnyájunk egyedüli otthona, s amelynek egyszerre vagyunk a látogatói és a kiállítása tárgyai.” (FÖLDÉNYI 2001. 70.)

## Párhuzamok

A két múzeumtípus párhuzamosan halad abba az irányba, amely gyűjtési és kiállítási koncepciójuk (a többnyire meg nem fogalmazott, ki nem mondott, nem deklarált) időhatárait illeti, hogy tudniillik azokat a mához kellene közelíteni (T. BEREZCKI 1999. 67). A Néprajzi Múzeum a jelenkutatással kacérkodik, s a svéd Samdok módszereinek megismerését latolgatja. A szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum pedig bevallottan külföldi példák sokaságát követve (San Fagan, Arnheim stb.), be nem vallottan belföldi példák után (Sóstói Múzeumfalú, fertőszéplaki utcasor 1981-ig terjedő ideje, tatabányai bányászszkanzen) időbeli határainak napjaink felé való bővítésével közeledik a nemzetközi és hazai trendekhez. A régészeti korok bemutatását is szívesen felvállalja mindkét intézménytípus, a Mezőgazdasági Múzeum új időszaki/állandó (?) kiállítása Árpád-kori veremházat mutat be eredeti méretben, s a Szabadtéri Néprajzi Múzeum is törekszik korai lakóházak bemutatására.

Hogy ez a formálódó koncepció milyen változásokat jelent majd a kiállítások tartalmában és képében, egyelőre csak sejtethetjük. Talán azt is jelenti, hogy egy *kockaház* is bekerülhet a szabadtéri gyűjtemény telepítési tervébe, amint azt Cseri Miklós nyilatkozta legutóbb. Hozzátehetjük, remélhetőleg olyan kiválasztási elveket követve, amelyek alapján a korábbi telepítési tervek készültek, s amelyhez igazodva kiderülhet a kockaházról, valóban skanzenbe való-e. Mert hogy dokumentálni mindenképpen kell, felmérésekkel, fotó- és videodokumentációval, az mindenképpen érthető. De hogy skanzenbe kerüljön-e, azt tudományos megfontolások tárgyává kell tenni.

Az időben és térben változó épületeket, a népi építészet elemei egy-egy darabját megfogni s felmutatni mint tipikust, megőrzésre alkalmasat a népi építészetrel foglalkozó szakemberek legfontosabb feladata, eredményeik jó néhány évtizede már nemcsak könyvek sorozatában olvashatók, de megvalósult objektumokban is láthatók. A legfontosabb kérdések egyike, vajon a fennmaradt épületek, amelyek átvészelték e század világégeit s persze a korábbiakat is, s amelyek mint objektumok a szabadtéri néprajzi múzeumokba bekerülhetnek, vajon fel tudják-e mutatni

az adott területre jellemző típusokat? S a típusok időben hogyan változtak? Felmerülhet a kérdés: mennyiben szabad nyomon követni a jelenkor, illetve a közelmúlt népinek csak megszorításokkal nevezhető építészetét?

A feladat nem egyszerű, hiszen a kiállítás, a kiállító felelőssége műtárggyá avatni, „hivatalossá” tenni valamit, elismerni azzal, hogy múzeumban szerepel. A múzeum hatalom – írja Földényi F. László erre utalva. A Goebel-figuráknak helyet kereső ügynök az 1990-es évek közepén a Mezőgazdasági Múzeumban talált kiállításra alkalmas helyet azt követően, hogy az Iparművészeti Múzeum elhárította a megkeresést. A leghatározottabban, hiszen, mint mondták: azzal, ha egy porcelánfigurából álló, egyféle polgári ízlést egy adott korban megtestesítő gyűjtemény (amelynek mai, utánérzéssel készült darabjait mutatták be árusítással egybekötve) az Iparművészeti Múzeumban kiállításra kerül, legalizálódik, s olyan értéket tulajdonít neki a látogató, ami nincs; gyakorlatilag a múzeum gyűjteményeiben lévő tárgyak szintjére emelnék azzal, ha ott kiállítanak.

S ha már itt tartunk, népművészeti kiállítások hatását is érdemes lenne felmérni: vajon mit gondol a látogató a „néprajzi tárgyról”, ha szinte kizárólag díszített, festett-faragott-hímzett tárgyakat lát? Csilléry Klára hívta fel figyelmünket Kücsán József kollégámmal együtt arra, amikor egyetemi hallgatóként vele Szatmárban gyűjtöttünk a Szabadtéri Néprajzi Múzeum részére tárgyakat, hogy ne csak datált-díszített-festett tárgyakat vegyünk, hanem egyszerű használati tárgyakat is, hiszen anélkül hamis képet adnánk a látogatónak arról, milyen tárgyi környezetben éltek-dolgoztak az emberek egy bizonyos korban egy adott területen. Bizony ma is némely „hagyományos” néprajzi kiállítás egyetlen rendező elve, hogy datált és díszített tárgyak tömkelegét állítjuk ki (mert hiszen azért gyűjtöttünk eleget), mert azok szépek (!), s az kell a látogatóknak.

Ugyanakkor azt sem szabad elfelednünk, hogy kiállítási módszereinket, kiállításaink tartalmát elsősorban gyűjtési koncepciónk határozza meg, legyen az akár szabadtéri, akár zárt terű intézményben. Elvileg kölcsöntárgyakkal is lehet kiállítást rendezni, de nem szerencsés, legalábbis az arányokra vigyázni kell, lásd a Modern Magyar Művészeti Múzeum koncepcióját! Ebben a tekintetben jelentős eltérés mutatkozik az indoor-outdoor múzeumi gyakorlat között, szabadtéri múzeum kölcsönnyagra építve elképzelhetetlen.

A szabadtéri múzeumok gyakorlatában az előkészítő szakmai munka (szakirodalmi tájékoztató, terepen való gyűjtés, információszerzés, analóg példák használata stb.) során a muzeológus szakember joga-kötelessége a kiállítási terv elkészítése, a fentebb már emlegetett kötött szempontok (telepítési terv) szerint. Zárt terű múzeumokról szólva viszont felmerül a kérdés: vajon szakmai rangra emelkedett-e ma már a kiállításrendezés? Gergely István építész, belsőépítész mondta, írta 1978-ban a Nemzetközi Muzeológiai Szemináriumon, ahol a korszerű múzeumi kiállítások tartalmi, didaktikai és esztétikai problémáiról cseréltek véleményt, hogy a kiállításrendezéshez mindenki ért. „Ahhoz, hogy a kiállítást önálló műfajként elismertessük, hasznosan műveljük, elsősorban elméleti kérdéseit kell tisztázni, rendszerbe foglalni, mert csak ily módon képzelhető el aktív és hasznos gyakorlati munka.” (GERGELY 1978. 118.)

„A kiállítás mint kommunikáció”, írja cikke címében Gergely István, s ki is fejtí, mit ért rajta: „...a szemiotika, a szemantika, a struktúravizsgálat és mindmennyi korszerű vizsgáldási lehetőséget alkalmazhatjuk a kiállításra” (GERGELY 1978. 118). A kiállítás egésze – mondanivalójában, koncepciójában, forgatókönyve által – egy megfelelő, bővített mondatos válasz egy jól feltett kérdésre.

A következőkben kifejtett gondolatsora választ ad arra a sokszor feltett kérdésre, milyen is az úgynevezett hagyományos kiállítás – amihez általában az unalmas, poros, ósdi jelzőket ragasztjuk -, illetve milyen a jó kiállítás között a különbség:

„A kiállításstervezés nem elégedhet meg azzal, hogy a tárgyak jelen vannak. A jelenlét még nem kiállítás, csak halmaz. A kiállítás feladata az, hogy a jelenlétén túlmutató jelentés kifejezésére készítse a tárgyakat. [...] Mindenfajta koncepció szubjektív magatartás [...] a kiállítás koncepcionálása nyíltan vállalt szubjektivitás. Ugyanabból a tárgyhalmazból nemcsak egyféle kiállítást lehet tervezni, nincs abszolút kiállítás. A kiállítás-készítés egyfajta állásfoglalás; a meglévő anyag valamilyen irányba terelése, alá- és fölérendelése. A közönség a kiállítást mozgás közben érzékeli, az impulzusokat tehát sorozatban kapja. Vagyis vonallá válik az az eseménysorozat, amelyet kiállításnak nevezünk.” (GERGELY 1978. 122.)

A kiállítási időt is figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy a szabadtéri bemutatási forma alapvetően állandó kiállítást feltételez, a zárt terű pedig állandót és időszakokat egyaránt. Ugyanakkor a szabadtéri múzeumokban felmerül az állandó enteriőrök időszakos átrendezése a változottság igénye miatt, illetve a fent említett módon külön témaköröket is felvállalnak egyféle kiállítási koncepció, esetleg személyes érdeklődés miatt (BALÁZS 2000. 456).<sup>2</sup>

Lehet-e, van-e, kell-e kapcsolat a kétféle intézmény, a kétféle kiállítási forma között? Megítélesem szerint jelenleg nincs (vagy nem tudok róla), pedig lehet és volt is ilyen jellegű együttműködés. A kapcsolat korábbi példáit saját tapasztalatomból vehetem. A szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeumot elhagyva a Mezőgazdasági Múzeumban az állandó kiállítások enteriőrjeinek berendezését vállaltam magamra (gabonatermesztés történeti kiállítás kenyérsütése, kertészeti kiállítás gyógynövenyszárító padlása, szőlészet-borászati kiállítás présházbelsője, szobája). Időközben az ugyancsak Szabadtéri Néprajzi Múzeumot elhagyó Kovács Judit közművelőként rendezett az éves ünnepkörhöz kapcsolódó, szabadtéris elemeket (enteriőr) is felmutató kiállításokat a Mezőgazdasági Múzeumban. Az ő kiállítási sorozatának alapja látogatói kérdőíves felmérés volt, amelyből az ilyen típusú kiállítások iránti igény derült ki. A kiállítássorozat a Szabadtéri Néprajzi Múzeummal (Káldy Máriával) közösen készült.

Az 1848–1949. évi forradalom és szabadságharc 150. évfordulóján azután a két intézmény igazi együttműködése valósult meg egy beltérben (Mezőgazdasági Múzeum helyiségei) megrendezett, nem néprajzi (történeti) és szabadtéri néprajzi múzeumi kiállításban. A kiállítás két nagy termében mintegy 750 négyzetméteren öt beépített lakóház enteriőrjei mutatták a jobbágyfelszabadítás előtti és az azt követő életmód tárgyakkal-épületekkel bemutatható változását, körülvéve történelmi dokumentumokkal ugyanerről az időszakról. Mindehhez történeti oktatófilm és CD-ROM is készült. A kiállítást Kurucz György (Mezőgazdasági Múzeum), Bereczky Ibolya, Bíró Friderika (szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum) közösen rendezte.

A két kiállítási forma alapvetően átjárható. Szerencsésen ötvözve az outdoor és indoor elemeket szemléletesebb kiállításokat kaphatunk, többletinformációt/-élményt nyújthatunk a látogatók számára. A baj csak az, hogy Bátky Zsigmond már a századfordulón ebből indult ki, amit most megtalálni vélünk. Az is kiderül a jelen történéseiből, hogy ez a természetesnek vehető kapcsolat valójában személyes kapcsolatokon múlt, s nem a két intézménytípus felismert együttműködésén alapult. Az együttműködés abba is maradt – egyelőre.

---

<sup>2</sup> A Sóstói Múzeumfaluban pedig legújabbán éppen az időhatárok kiterjesztése miatt rendeznek át épületeket, közelítve azok berendezését a mához.

## Irodalom

BALÁZS György

2000 Tárgyak különös rendben. Múzeumi idő. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A megfoghatatlan idő. Budapest, Néprajzi Múzeum. 449–459.

BÁTKY Zsigmond

1906 Útmutató a néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest. (Hasonmás kiadását sajtó alá rendezte SELMECZI KOVÁCS Attila. Budapest, 1992, Néprajzi Múzeum.)

T. BEREZKY Ibolya

1999 Jelen és jövő a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban. Tisicium XI. évf. 65–71.

FÖLDÉNYI F. László

2001  $\sqrt{(-\text{múzeum})^2}$ . 2000. 13. évf. 9. sz. 63–70.

GERGELY István

1978 A kiállítás mint kommunikáció. In A korszerű múzeumi kiállítások tartalmi, didaktikai és esztétikai problémái. Nemzetközi muzeológiai szeminárium 1977. VII. 15–26. Veszprém. Budapest, 118–126.

GYÖRGY BALÁZS

## Connections between the exhibitions of the out-door and the in-door museum

Around the turn of the century Zsigmond Bátky suggested a method how ethnographic museums should put their objects on display: the in-door and the out-door method of exhibiting is mixed in his idea as at that time ethnographic museum embodied the two types of museums as well.

After dividing the two types of ethnographic museums, the methods divided as well. Exhibition methods of an out-door museum are more defined in time (by the date of objects, building), economic-social circumstances, adequacy of the original sample. In case of in-door museum the exhibition themes, opportunities are more free.

Although it seems that the customs of visitors are changed and today the out-door museums are more popular, beside their open-air exhibitions and programmes in-door elements appear. There are historical, self-reflecting exhibitions showing their museum building experiences, or monographic exhibitions of an object. Interiors as out-door elements appear in in-door museums as well. Putting the objects in 'original' situation, getting their context in-door museums often use interiors furnished like living rooms, kitchen, market-place, church etc. There are connections between the two types of museums, not only using each others methods of exhibiting but working together preparing joint exhibitions but these seems mostly based on personal connections.



# Új kísérletek

## Szabadtéri múzeumok új kiállítási törekvései

2001. augusztus 20–26. között az Európai Szabadtéri Múzeumok Szövetsége 20. kongresszusát tartotta Szentendrén. A tanácskozás témája: *Új évezred, új kihívások a szabadtéri múzeumok előtt* volt. A résztvevők három altéma köré csoportosítva vitatták meg ezen sajátos múzeumtípus lehetőségeit a 21. század küszöbén:

a) Egy 19. századi gondolat továbbélése a 21. században

b) Hol a határ? – Térben, időben, tematikában

c) Társadalmi elvárások; múzeumi, muzeológiai válaszok

Ez a konferencia, amelyen 16 nagy előadás és 11 hozzászólás hangzott el, egyfajta összegzését adta a szabadtéri muzeológia előtt álló legfontosabb kérdéseknek. E konferencia szervezői e tematika ismeretében kértek fel, hogy ismertessem a szabadtéri muzeológia előtt álló legfontosabb kihívásokat és válaszadási kísérleteket a kiállításokban mint múzeumi bemutatási területen.

Az itt lévőknek – gondolom – nem szükséges a szabadtéri néprajzi muzeológia kialakulástörténetét részletesen ismertetni, hiszen „a leckét” mindannyian tudjuk K. Csilléry Klára, Balassa M. Iván, Kecskés Péter, Füzes Endre, Cseri Miklós és mások írásaiból, összegzéseiből. Amit fontos megjegyeznünk, kettős:

a) Egyrészt a kiindulás lényege a népi építészeti örökség védelme, egy sajátos szabadtéri múzeumi módszerrel, az áttelepítéssel és hiteles újraépítéssel. Amennyiben nincs lehetőség helyben megőrzésre, a szabadtéri múzeumba történt áttelepítés is a műemlékvédelem egyik fontos módszere.

b) Másrészt elég hamar nyilvánvalóvá vált, hogy a 19. század végi, úgynevezett hagyományos múzeumi bemutatási keretek nem voltak elegendők a népi kultúra s ezen belül is az életmód komplex bemutatására, s ezért kerestek új kiállítási formát eleink, melyet a „skanzen típusú” múzeumokban találtak meg.

E komplexitás érdekében egyszerre próbálják bemutatni a településformákat, az építészetet, a lakáskultúrát, a gazdálkodást, a növény- és állatvilágot, a ruházatot, étkezést, a szokásokat, a vallási és közösségi élet színtereit és eseményeit. A világ szabadtéri múzeumainak túlnyomó többsége – bizonyos fáziskésésekkel – egyesíti ezt a két célt, és egyszerre népi építészeti és életmód-kiállítást produkál.

Ugyanakkor számtalan olyan jelentős szabadtéri múzeumot ismerünk (például skandináv, első hullámos skanzenek vagy éppen Bad Windsheim), amelyeknél mind a mai napig az építészeti múzeum jellege dominál. Igen alapos történeti, építészeti- és technikatörténeti kutatásokra alapozva mutatják be az anyag, szerkezet, forma, technika egységében az épületeket, földrajzi régióként és a társadalmi kötődéseknek megfelelően; viszont alig, szinte jelzesszerűen egy-egy „odavetett tárgy” utalnak az életmódra, az enteriőrre, a berendezésre. Ezeknél a múzeumoknál a prezentáció maga az épület, melynek célja minél több építészeti és technológiai variáns mind hitelesebb bemutatása. Ezen a területen kétfajta irányzat figyelhető meg, mely enyhé erőszakkal akár újításnak is nevezhető.

a) Az egyes sajátos és speciális építési technikák vagy házelemek mind jobb bemutatathatósága érdekében részben, félig vagy egészében lecsupaszított házakat, építményeket tárnak a látogató elé. Az egyes helyiségeket járva a látogató mintegy példatárát látja a különböző korok építészeti adalékaink (például vakolat- és meszelésrétegek, tapétarétegek, csapolási módok, festésrétegek

stb.). Ezekben a kiállításokban szinte egyáltalán nem látható berendezési tárgy, s a falakon vagy egyéb információhordozókon magyarázó- és illusztratív szövegek és ábrák segítik a látogatót a házfejlődés egyes stációinak követésében.

b) Már az építészeti meghatározottságú skanzenek is rájöttek arra, hogy szükség van a bemutatható időhatárok tágítására. Nagy divatja van tehát kora vagy késő középkori vagy éppen az ezeket megelőző időszakok építményei rekonstruálásának, régészeti, történeti, ikonográfiai adatok alapján. De bizony nemritkán spekulatív módon a néprajz eszközeivel már nem elérhető korok építészetét is rekonstruálják. Európában járva-kelve számtalan helyen találkozhatunk viking, normann, kora vagy késő középkori falvak, városrészek vagy éppen egyedi építmények rekonstrukcióival, amelyeknél a rekonstrukció hitelessége és szakszerűsége bizony nagyon eltérő színvonalú. Az viszont vitathatatlan, hogy ez a kiállításforma nagy népszerűségnek örvend. Különösen a skandináv és angolszász országokban divatoznak a rekonstrukcióhoz kapcsolódó, experimentális régészeti vagy néprajzi programok, melyek a ma oly divatos interaktív módszerekkel kapcsolódnak be az érdeklődőkhöz. Tehát vályogot taposnak és vetnek, vaseszközöket próbálnak készíteni, „kőkori vagy kora középkori” ételeket főznek, próbálják rekonstruálni a viseletet, az eszközkészletet vagy éppen a szokásokat és ünnepeket.

Vitathatatlan, hogy a világ szabadtéri múzeumai közül ma már a többséget az életmód teljes egészét komplex módon bemutató szabadtéri néprajzi múzeumok alkotják. Ezek a múzeumok természetesen maguk is felhasználják a korábban említett eszközöket saját repertoárjuk gazdagítására. Az eredeti koncepció értelmében hiteles áttelepített épületekben autentikus, korhoz, családhoz, valláshoz és kulturális színhez kötött berendezések láthatók, törekedve a valós gazdálkodási és természeti környezet megteremtésére. Tehát ezekben a múzeumokban a házak, építmények olyan kiállítási egységek, melyeknek sokasága, az előbb említett szempontok szerinti egymásutánisága adja azt a komplex képet, mely miatt oly népszerűek a szabadtéri múzeumok szerte a világon. Elég legyen csak egy adatot idéznem egy svéd kutatótól, aki az 1990-es évek elején írta, hogy a világ múzeumba járó közönségének több mint 30 százalékát teszik ki azok, akik az úgynevezett folk múzeumokat, tehát a szabadtéri múzeumokat keresik fel. A felelősségünk tehát óriási.

Mindenki előtt ismert, hogy a hagyományos néprajzi múzeumokból való kiválást éppen a korábban említett teljességre, komplexitásra való törekvés igénye vezérelte a szabadtéri múzeumok esetében. Jankó János, Bátky Zsigmond és követőik több helyen is írták, milyen jó lenne olyan múzeum létrehozása, ahol a házakat, a berendezéseket, a nagy gépeket, a környezetet, a növény- és állatvilágot is be lehetne majd mutatni. Tehát a korai szakaszban a bemutatás módszerét illetően elválás figyelhető meg a szabadtéri múzeumok és a hagyományos múzeumok között. De hamar kiderült, hogy a „szabadteris” múzeumi kiállítási forma is sok esetben további gazdagításra szorul. Újabb és újabb eszközöket kell bevetni a látogató motiválása érdekében. Mi magunk Szentendrén is tapasztaltuk, hogy egy idő után látogatóink körében fellépett a nagy múzeumokra általában is jellemző úgynevezett bumerángreflex. A magyar népi építészet egyes táji variánsainak bemutatása szakmailag és didaktikailag fontos, vitathatatlan. Ugyanakkor e kis ország és kis nép mégoly változatos népi kultúrája is kevés, az outsider számára egyértelműen megfogható különbségeket takar. Egy-egy tájegység közel azonos időszakból sorjázó építményei és berendezései sajnos sokszor kevésbé élvezhetővé válnak a látogatók számára, akik képzettségüknek és érdeklődésüknek megfelelően nem igazán otthonosak a differenciált információhordozó kiállítási egységek megítélését illetően, s ez a reflex nemcsak nálunk, hanem szinte minden külföldi szabadtéri múzeumban megfigyelhető.

A kiállítások gazdagításának sokféle módját ismerjük, melyek közül az általában legfontosabbnak tartottakat sorolom fel, a teljesség igénye nélkül:

1. A leginkább ismert és szinte a kezdetektől használt módszer az úgynevezett *élővé tétel*. Angliában, Hollandiában, a skandináv országokban láthatjuk, hogy emberek élnek a házban, és használják az eszközöket vagy az egyes építményeket (például kocsmá, kovácsműhely, fodrászüzlet stb.) az eredeti funkciójuk szerint. Legkedveltebb a berendezések gazdagítása az úgynevezett életmód-szituációk (például keresztelők, temetés, házasságkötés, nagymosás, kenyérsütés stb.) rekonstruálásával. Sok esetben lehetőséget biztosít még arra is, hogy az emberi élet vagy a vegetációs időszak fontosabb eseményeihez kapcsolják az életszituációkat vagy fesztiválokat, bemutatókat, sőt még szezonális különbségtételt is lehetővé tesznek (például nyári és téli berendezés).

2. Noha a szabadtéri múzeumok alapításuktól fogva alapvetően és hagyományosan néprajzi indíttatásúak, tehát a paraszti életmódot kívánják bemutatni, bizony – főleg a mienktől fejlettebb társadalmi fejlődést produkáló országokban – egyfajta tematikai bővítést figyelhetünk meg skanzenjeink kiállításában. Fokozatosan nyitnak más társadalmi rétegek felé, a parasztság mellett megjelenik a városi polgárság, a nagyipari munkásság, feltűnnek a munkáskolóniák, esetleg az emigráció és diaszpórák építményei és életmódbeli megjelenései. Gazdagodhat ez még kis- és középméretű üzemek, műhelyek, manufaktúrák építményeivel és enteriőrjeivel, és újabban a már szinte megszokott éttermek és kocsmák, esetleg templomok mellett más vallási, kulturális, közösségi, sőt egészségügyi objektumok is megjelenítődnek (például többtáncos kálvária, imaterem, olvasógyeleti épület, községháza, vámház, orvosi rendelő vagy például Arnheimben [Hollandiában] tbc-s elkülönítőpavilon is van).

Jellemzőik ezeknek az épületeknek, hogy nagyon sokszor másolatban vagy részben rekonstrukcióban készülnek el, de használatuk rendszerint eredeti funkcióik szerint alakul. Egyes országokban már egészen extrém példákat is találhatunk. A walesi St. Fagansban bányászkolóniákból származó hatlakásos sorház mutatja be 1800–1985 között az építészet és életmód fejlődését. Arnheimben (Hollandia) egy négylakásos sorház az egykori szövőipari munkásság életének átalakulását követi nyomon egészen az 1970-es évekig. A legutolsó ház előtt még egy lerobbant kerekű Renault 4-es személygépkocsi is megtalálható, mint a kor és a társadalmi réteg jellemző produkuma, státusszimbóluma. A más társadalmi rétegek életmódját bemutató nyitást reprezentálja Bokrijk (Belgium) nagyvárosi (Antwerpen) többemeletes házblokkja s a legújabb extrém példa Oslóban (Norvégia): egy valódi négyemeletes panellakás áttelepítése a múzeumba. Tehát a variációk sokasága szinte végtelen.

Az európai szabadtéri múzeumok kiállításai gazdagítása érdekében előszeretettel élnek az időbeli bővítés eszközeivel is. Részben visszanyúlnak a múltba, és az építészeti múzeumoknál jelzett kelta, viking, vaskori vagy éppen nálunk a honfoglalás kori házrekonstrukció megjelenítésével operálnak, de a másik oldal is tetten érhető, mármint az, hogy a közelmúlt vagy a jelen felé tágítják a bemutathatóság időpontját. Gyönyörű példája ennek az Amuri Múzeum (Tampere, Finnország) 1950-es éveket bemutató munkássorháza, ahol az 1952-es évet a világhíres Paavo Nurmi olimpiai bajnoki futásának rádióközvetítése jelzi. Az 1980-as évektől láthatunk házakat a már említett St. Fagansból (Wales) vagy Arnheimből (Hollandia), sőt a walesi szabadtéri múzeum már minden képzeletet felülmúl legújabb épületével. A *Home for the Future project* részeként felépített épület 2038-at reprezentálja széles társadalmi háttér alapján megfogalmazott elképzelések alapján, ahol mind az épület, mind pedig a design a képzelet szüleménye.

S itt el is érkeztünk egy újabb módszerhez a hagyományos szabadtéri kiállítási forma gazdagításában, s ez az attrakciós múzeum felé való elmozdulás tendenciája. Már a kezdetekben is tapasztalhatunk erre törekvéseket, említhetem a Skanzen (Stockholm) területén felépített állatkeretet vagy a bokrijki óriási szabadidőközpontot, melynek csak egy része a szabadtéri múzeum. Itt a legextrémebb példákat is felsorolhatnánk, de elég legyen annyit említeni, hogy a közönség mind jobb involválása érdekében a szigorúan vett múzeumi funkciók mellett megjelenítenek más szórakozási lehetőségeket is. Az ilyen park, emlékpark, foglalkoztató park jelenségekre szolidabb, de jó példa az Ópusztaszeri Történelmi Emlékpark jelenlegi megjelenési formája és módszere.

Átgondolva a kapott feladatot és témát kicsit magam is meglepődve tapasztaltam azt a jelenséget, hogy a szabadtéri múzeumok újabban elkezdték alkalmazni az alapítás időszakában (19. század vége) már meghaladottnak tekintett hagyományos kiállítási eszközöket és módszereket. Azt tapasztaljuk, hogy ezek tovább, illetve újraélednek az európai szabadtéri múzeumokban. Az úgynevezett folk múzeum vagy skanzen típusú múzeumok már eleve magukban hordozták ennek lehetőségét, hiszen a néprajzi múzeum mellett működik a szabadtéri kiállítás, mintegy egymás szerves kiegészítései. Tehát Stockholmban a Nordiska Museet részeként és mellett működik a Skanzen, vagy Arnheimben a néprajzi és szabadtéri gyűjtemény egy intézményen belül jelenik meg, de említhetjük St. Faganst is Walesben, mely esetben a Welsh National Museum része a szabadtéri gyűjtemény. 1972-ig valami hasonló volt megfigyelhető a Néprajzi Múzeum és a Szabadtéri Néprajzi Múzeum sajátos szimbiózisa idején is. Ezekben az esetekben a szabadtéri, komplexnek mondott kiállítási formát mindig kísérte a hagyományos vitrines kiállítási forma, s a

különböző tematikus kiállítások könnyen kiegészítették, gazdagították a szabadtéri múzeumokat, s természetesen vice versa is működött a dolog.

Kisebbségi gyűjtemények, regionális múzeumok, magánmúzeumok, tájházak, befejezett vagy már nem bővülő szabadtéri múzeumok esetében azt tapasztaltuk, tapasztaljuk, hogy igen hamar visszanyúltak a hagyományos kiállítási formákhoz, saját prezentációjuk gazdagítása érdekében. A már említett bumerángreflexet kiküszöbölendő, egy-egy arra alkalmas, már berendezett helyiséget kiürítették (például istálló, csűr, kamra, padlástér stb.), és itt tablós, vitrines, multimédiás kiállításokat rendeztek. Extrémebb, múzeumi szempontból nehezen kezelhető esetekben magukba az enteriőrökbe tettek be vitrines kiállításokat. Finn- vagy Svédországban magam is láthattam sok olyat, ahol a berendezett szobákban teljesen funkciótlannal makettek, vitrineket, kitömött bábuk sokaságát vagy éppen szötteket helyeztek el didaktikus vagy tematikus céllal, megzavarva ezzel az enteriőr eredeti üzenetét.

Persze kiváló példák is akadnak, amikor egy-egy, a szabadtéri múzeumokhoz szervesen kapcsolódó témát komplexen, minden aspektust figyelembe véve fejtenek ki. Bad Windsheimben (Bajorország) a krumpli, az alma, a különböző falvédők, vallásos nyomatok stb. tematikájú kiállítások és a hozzájuk kapcsolódó igen igényes katalógusok mind-mind azt példázzák, hogyan lehet a hagyományos kiállítási módszerekkel gazdagítani a szabadtéri múzeumok állandó kiállításait. Ebbe a trendbe tartozik a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum úgynevezett tematikus napjainak rendezvénysorozata is (alma, paprika, len, kender, tök, fa stb.), ahol óriási érdeklődéssel övezve próbáltuk minden létező muzeológiai eszközzel a legkomplexebb módon bemutatni az adott tematikát (kiállítás, fesztivál, vásár, termékbemutató, étel-ital kóstoló, kézműves-tevékenység, gyógyítói eljárások stb.).

A szabadtéri múzeumok alakításának legkorábbi időszakától kezdve folyamatosan jelen volt a látogatók körében egyfajta titokzatosság: Vajon hogyan és milyen módszerekkel sikerült az épületeket áttelepíteni, hogyan sikerült a romos épületekből újakat varázsolni, milyen módszerekkel volt bemutatható a házban levő élet, a gazdálkodás vagy éppen a szokásvilág? Ez a kulisszák mögé való betekintés, bekukkantás egyre népszerűbb a szabadtéri múzeumainkban. Egy-egy üres házban vagy helyiségben didaktikus kiállítás keretén belül bemutatják a teljes „skanzenes” munkafolyamatokat. Tehát dokumentumokat láthatunk az épületkiválasztásról, a bontásról, az áttelepítésről, újjáépítésről, a tárgyak restaurálásáról, különböző rekonstrukciós eljárásokról. Mindezeket eredeti faltöredékekkel, épületelemekkel, bútorokkal és egyéb eszközökkel gazdagítják. Európában igazában a dél-angliai Weald and Downland Open Air Museum kezdte az ilyen típusú kiállításokat szervezni, és követte őket gyakorlatilag egész Európa. Mi Szentendrén az Alföldi mezőváros tájegységben készítettük el első Tájegység születik című kiállításunkat, amelyet folyamatosan követtek a többi tájegység építését megismertető bemutatók.

Igazán komoly kihívást a szabadtéri múzeumok számára a prezentáció gazdagítása tekintetében a korszerű multimédiás és egyéb technikai eszközök integrálása jelentett. Kezdetben ezt egyszerűen megoldották – érezve, hogy egy komputer vagy egy TV-monitor nem igazán szervesen illeszkedik a 18. század végi enteriőrbe –, egy-egy üres helyiségbe vagy interaktív foglalkoztatókba helyezték el a technikai felszereléseket, s így mintegy mellékelt illusztrációként kezelhették ezeket a látogatók. Később a már említett tematikus kiállításokhoz próbálták illeszteni a multimédiás eszközöket, például egy komód, nagy láda tetején állt egy TV-képernyő, melyen futott a ház bontásáról vagy áttelepítéséről szóló film, esetleg mélyinterjúk, családörtörténetek, szokások elevenedtek meg. De még itt sem az enteriőröket bolygatták meg, hanem a hagyományos vitrines kiállítási metodikát gazdagították technikai apparátussal. A modernizációt azonban nem lehetett megállítani, bizony a technika betört a hagyományos szobabelsőkbe is. Persze, kezdetben még jól álcázva. Már említettem a tamperei Amúri Múzeum 1952-es enteriőrjét, ahol a berendezés szerves részét képezi a vezetékes rádió, mely közvetíti a híres csodafutó olimpiai bajnok futását. A walesi St. Fagansban az 1980-as enteriőrt egy valódi Thomson TV-készülék is gazdagítja, melyen a korszak legdivatosabb szappanoperái és sorozatai futnak. De a boldog békeidőknek mára már sajnos (?) vége, az enteriőrökben egyre leplezetlenebbül jelennek meg az interaktív tevékenységre serkentő technikai eszközök. Cél minél több információt közölni, és érdekessé, szórakoztatóvá tenni a kiállítást. Tehát a szekrény ajtaja kinyitva képernyőt rejt, bizonyos gombokat nyomogatni lehet, a fiókok kihúzásakor zenei vagy narratív effektusok jelentkez-

nek, fények, hangeffektusok igyekeznek elkápráztatni a nézőt. Az Arnheimi Szabadtéri Múzeumban a sörfőzést bemutató kiállításban műtűz villog, s az üst bugyogását hangeffektusok próbálják visszaidézni. Extrémebb esetekben illatpamacsok és permetek próbálják életszerűvé tenni a házban való életet, a műtűzes kandalló füstszagú, vagy egy északír múzeumban a kivándorlást bemutató hajón nyögések hallatszanak. Láttam olyat is, amikor az ebédasztalon lévő tányér elmozdítása után egy beépített monitoron lekérhető a család heti étrendje és menüje is.

Sajnos ezekben az esetekben a szabadtéri múzeumok eredeti célja és hatásmechanizmusa szenved csorbát, hiszen ez a fajta törekvés egészen más hatáseffektusokat fejt ki. A szabadtéri múzeumok lényege az, hogy a látogató, amikor belép egy-egy telekre, építménybe vagy helyiségbe, az a maga teljes komplexitásával körbefogja őt, s az emberi absztrahálóképességre apellálva motiválja, érzelmileg involválja. Tehát körülöleli őt a milió, és egyből azon kezd gondolkodni, hogy hol lehetne az ő helye, hogyan reagálna különböző helyzetekben és szituációkban; intellektusát mobilizálva kerül kapcsolatba a kiállító által megfogalmazott üzenetekkel. Az említett technikai „ketyerék” alkalmazása viszont erősen csorbítja ezt a hatást, s a házat az enteriőrjét kulisszává degradálja.

Az újabb és újabb kísérletek non plus ultrája az úgynevezett időutazás. A hollandiai Arnhemben, mely – mint már jeleztem – egyszerre néprajzi és szabadtéri múzeum, megépítették iszonyatos költséggel a Holland Prámát, mely egy falanszterbe illő hatalmas szerkezettel (egy emelőszerkezet hordozza és mozgatja a több száz férőhelyes nézőteret) repíti az érdeklődőket a holland történelem 16 képben megfogalmazott, kronologikus sorrendben következő életképeibe. Információnk szerint már a németek is készülnek hasonló attrakcióval.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy így az ezredforduló után, mint minden múzeum, a szabadtéri múzeumok is igyekeznek megfogalmazni szerepüket és feladatukat a vélt vagy valós elvárásoknak megfelelően. Vitathatatlan tény, hogy az új trend, az új divat a múzeumi szférában a látogatóbarát, fokozottan aktív múzeumtípus, melynek szabadtéri múzeumai több-kevesebb sikerrel igyekeznek megfelelni. Azonban látni kell, hogy ennek a sajátos múzeumtípusnak a terei és eredeti célkitűzései nem mindig alkalmasak az attraktivitást bármi áron erőltető újítások, technikai apparátusok kontroll nélküli befogadására. Ugyanakkor a fenti példák azt is megerősítik bennem, hogy a skanzenes szakma s talán a közönség is egyfajta hiányérzetet fejeznek ki azzal, amikor ezekhez a modern eszközökhöz nyúlnak. Azt tapasztalom, hogy míg eddig büszkék voltunk arra, hogy a szabadtéri múzeumok háromdimenziós lehetőségeikkel, komplexitásukkal, sajátosságukkal milyen jól s attraktív módon tudják kiszolgálni a látogatóközönséget, most úgy tűnik, mintha kellene egy „negyedik dimenzió” is. Ez pedig érdekes módon nem más, mint – noha megújult változatban – a régi jó néprajzi múzeumi kiállítási forma (vitrinekkel, tablókkal és egyéb, úgynevezett hagyományos eszközökkel). 1891-től a szabadtéri múzeumok felrajzoltak egy ívet, mely a néprajzi múzeumoktól indul, s mely mintha most újra igyekezne visszajutni a gyökerekhez. Vagy mégsem?!

MIKLÓS CSERI

## New experiments – new exhibiting efforts of open-air museums

The European Open-Air Museums' Association held its 20th congress in Szentendre, in August 2001. The topic of the conference was: "New millennium, new challenges for the open air museums." It was declared at the conference that the skansens originally established for the demonstration of folk-life in more complex form, resp. for the protection of dying architectural relics indeed got to a choice of alternatives. While it was novelty at the end of the 19th century and at the beginning of 20th century, one couldn't meet the new social challenges not always easily. The lecture presents the efforts (e.g. making alive, using of multimedia and digital tools, revival of traditional exhibitions, etc.) developed by the most important open air museums of Europe. It is clear that we have to enlarge the methods of demonstrations and exhibitions both in topic and space and also in time and the visitors have to be appealed by further attractions. Of course, it is only possibly by taking into consideration the original scientific ideas. It is interesting that several open air museums return to the traditional ethnographical exhibition forms by this enriching their program and educate visitors more and more.





# Milyen legyen egy állandó kiállítás?

## Gondolatok a Néprajzi Múzeum *A magyar nép hagyományos kultúrája* című kiállítása kapcsán

Írásomban azokat a gondolataimat fejtegetem, amelyek az állandó néprajzi kiállítások kapcsán fogalmazódtak meg bennem.

Ha állandó néprajzi kiállításokról kívánunk szólni, tisztáznunk kell mindhárom fogalom értelmezését, hogy a későbbi félreértéseket elkerüljük.

### Állandó

Ha végignézzünk a ma Magyarországon látható néprajzi vagy néprajzi anyaggal rendelkező állandó kiállításokon, azt tapasztaljuk, hogy legtöbbjük 10–15 éve készült. A szakmai közvélemény is úgy tartja, egy állandó kiállítás legalább ennyi időre készül. Valóban egy tudományosan megalapozott, kiérlelt állandó kiállítás több év kutatómunkájának eredménye kell hogy legyen. De nem gondolnám, hogy 15 vagy 20 évig kell mozdulatlanul pihennie egy állandó kiállításnak. Nem attól állandó, hogy a megnyitó ceremónia után évtizedekig ugyanazt láthatja a látogató (gyakran évtizedes porral...). Az állandó kiállításnak a múzeum törzsanyagát kell bemutatnia.

Tíz év alatt előre kell hogy lépjünk a kutatásokban, új eredményeknek kell születniük, amit a társadalom elé kell tárnunk. És itt kapcsolódhatunk a következő fogalomhoz:

### Néprajzi

Mi is a néprajz? Nem kívánok itt mindent átfogó meghatározást adni. Nem gondolom, hogy most fog lezárulni az évek, évtizedek óta tartó vita, hogy mi is a néprajz.

A néprajztudomány születése pillanatától kezdve retteg az utolsó 24 órában járunk gondolatól. Mégis mindig újabb és újabb megújulás, megújulási gondolat támad, tudományszakunk megkísérli túlélni önmagát. De itt és most nem erről a problematikáról kívánok szólni. Véleményem szerint minden tudomány egyik legnagyobb kihívása a társadalom felé nyitás, a kutatási eredmények interpretálása. Nincs az a tudomány, amely megélhet önmagában; ha önmaga életben tartására rendezkedik be, elszigeteli magát attól a társadalomtól, amelyben él, amelyben működik. Különösen igaz ez tudományunkra, hiszen mi nemcsak hogy az adott társadalomban élünk, hanem ezt a társadalmat vizsgáljuk. Mi haszna a néprajztudománynak? Miféle társadalmi haszna van a néprajzi kutatásoknak? Hogyan tudja bemutatni kutatási eredményeit a társadalom minél szélesebb rétegei számára?

Az, úgy gondolom, vitán felül áll, hogy bármi legyen is a kutatások tárgya, azok eredményei jelentik a tudást, amit a néprajztudomány a magáénak mondhat. Tovább víve a gondolatmenetet, elmondhatjuk, a társadalom azt tudja a néprajztudományról és az elért eredményekről, amit átadunk, bemutatunk számukra. Talán az egyik legfontosabb kérdés, hogy hogyan tudjuk átadni a megszerzett tudásanyagot, hogyan ismeri meg a társadalom azt a kultúrát, azokat a folyamatokat, amiket mi magunk kutatunk, és amiről azt állítjuk, hogy ez(ek) tudományunk kutatásainak tárgya(i). Milyen lehetőségekkel él tudományunk? Hogyan interpretáljuk, mediáljuk kutatási eredményeinket? Szakkönyvek? Tudományos publikációk? Kiállítások?

## Kiállítás

Harmadik fogalmunk a kiállítás. Sokféleképpen megközelíthetjük, hogy a lehetőségek szerint definiáljuk is. Számomra a látogató, a kiállítást megtekintő szemszögéből kiinduló meghatározás elfogadható. Hiszen egy kiállítás alapvetően azért kell hogy készüljön, hogy minél többen megnézzék, s ha lehet, újra visszatérjenek a múzeumba.

Nem tudok pontos statisztikákat ismertetni, de azt tudom, hogy nem olvasnak annyian szakkönyveket, cikkeket, nem hallgatnak előadásokat, mint amennyien még ma is múzeumokba járnak, kiállításokat látogatnak.

A magyar múzeumi hálózat Európa egyik legrégebbi szervezete, hiszen 1802-ben hozta létre gróf Széchenyi Ferenc a Nemzeti Múzeumot és Könyvtárat, tehát a jövő esztendőben ünnepeljük a magyar muzeológia 200 éves jubileumát. A múzeum a kollektív emlékezet színtere, kapocs a múlt és a jelen között, amely a jövőbe mutat. Hogy mi is a múzeum? Néhány meghatározás, ami közelebb vihet minket a válaszhoz.

Az Encyclopedica Britannica 11. kiadása (1910) így fogalmaz: „A modern múzeum a közjavára szerveződjék, az egész társadalom okításának és szórakozásának forrásaként.”

A Múzeumok Szövetségének meghatározása szerint „a múzeumok a tanulás és a szórakozás jegyében lehetővé teszik a látogatók számára az egyes kiállítások megtekintését”. Patrick Green, a szövetség elnöke a „Mi is a céljuk a múzeumoknak?” kérdésre a következő választ adta: „értelmet adni a körülöttünk lévő világnak”.

A múzeumi törvény pedig kimondja: „a múzeum feladata a kulturális javak meghatározott anyagának folyamatos gyűjtése, nyilvántartása, megőrzése és restaurálása, tudományos feldolgozása és publikálása, valamint a kiállításokon és más módon történő bemutatása”.

A múzeumok alapfeladatai:

1. A kulturális javak újra birtokbavétele:

- gyűjtés,
- megőrzés,
- feldolgozás,
- gondozás;

2. kultúrateremtés:

- tudományos tevékenység;

3. kultúráközvetítés:

- bemutatás,
- közművelődési funkciók.

A múzeum értékhordozó, -megőrző és -bemutató. Ellaposodás és vulgarizálódás nélkül kell népszerűvé válni. Látogatóbarát múzeumokat kell működtetni, amelyek nem Disneylandek, nem csodapaloták, de – és ez két fontos kitétel- szórakoztatva tanítanak.

E rövid bevezető után rátérnék előadásom fókuszált témájára: az állandó kiállítások által felvetett problémák elemzésére, egy meghatározott kiállítás kritikai elemzése kapcsán.

Miért esett a választásom a Néprajzi Múzeum *A magyar nép hagyományos kultúrája* című állandó kiállítására? Úgy gondolom, hogy a méreteiben is az ország legnagyobb, első számú zárt terű néprajzi kiállítása hordozza azokat az érdemeket és hibákat egyaránt, amelyek jellemzik szinte az egész országot.

Szeretném hangsúlyozni, hogy ez egy vélemény a sok közül. Úgy gondolom, hogy szakmai viták vihetik előre a néprajzi muzeológiát. Reményeim szerint nem ellentéteket szülök előadásommal, hanem azt a párbeszédet segítem, amely, úgy tűnik, számomra valami miatt erőtlenné és hangszívtalanul még ma is a tudományos közéletben.

## A kiállítás témája

*„Kiállításunk a magyar népi kultúra gazdag tárházából csak ízelítőt tud nyújtani, kiragadott példák segítségével érzékelteti a hagyományos népelet sokszínűségét, Európához való évezredek tartozását.”*

zását. A kiállítás időkerete a 18 század végétől az I. világháborúig terjed, a bemutatott tárgyak túlnyomó része a múlt század második feléből származik, ezért tárlatunk földrajzi kiterjedése értelemszerűen a Trianon előtti Történeti Magyarország határaihoz igazodik.” – Ezt olvashatjuk a kiállítást bevezető szövegtablón és a kiállítás vezetőjében (SELMECZI KOVÁCS-SZACSVAY 1997) egyaránt.

A kiállítás tehát alapvetően a 18. század végétől a 20. század első évtizedéig mutatja be a magyar nyelvterület hagyományos népi kultúrájának jellemzőit, azaz a néprajz klasszikus definíciója szerint a parasztság klasszikus kultúráját. A téma kapcsán ki kell térnünk a néprajz – már fentebb érintett – definiálásának problémájára. Azzal, hogy a rendezők az első világháborúval meghúzták a kiállítás időbeli határát, erősítik azokat a sztereotípiákat, amelyek szerint a néprajz csak az elmúlt idők, az alsóbb néprétegek – néha idealisztikusban ábrázolt – kultúráját kutatja. Nagy a kutató muzeológus felelőssége azért, mert a vezető néprajzi intézmények közvetítik leginkább a néprajzról megszerzett ismereteinket, azt a tudást, amit nekünk kell továbbítanunk, átadnunk. Az persze elfogadható, hogy a kiállítás rendezői meghúznak egy határt, hiszen az koncepciójukkal magyarázható. De – és ez a néprajz definíciójának más értelmezésére vezethető vissza – valamilyen módon közvetíteni kell, hogy nem lezárt, rezervátumi vagy éppen eltűnt kultúráról van szó, hanem egy a mai napig élő, változó kultúráról.

A kiállítás módszertanilag a vitrines és az enteriőrös kiállítások keveréke. A hagyományos kiállításrendezés alapelveit követi. A kiállítás színházaszerű: a közönséget kívülállónak tekinti. Képzeltbeli üvegfal választja el a látogatót a kiállított tárgyaktól.

A kiállítások „meg”-rendezésének módja a rendezők szubjektív meglátásán múlik. Semmiképp nem lehet a célunk az, hogy a látogató vizuálisan regisztráljon néhány érdekes és szép tárgyat, hanem az, hogy beeláthasson a különböző folyamatokba, feltárhasson összefüggéseket, befogadja azokat az üzeneteket, amelyeket a kiállított tárgyak közvetítenek tőlünk gyakran távol álló terkekből és időkből. Ezért a kiállítást az átlaglátogató számára is érthetővé kell tenni. Nem csak szakembereknek kell érteni a kiállítást, hiszen nem csak nekik szól. Ezt minden kiállításrendezőnek szem előtt kell tartani, hogy megszabaduljanak attól a gondolkodásmódtól, amely a tudományág törvényei szerint gondolkodik és rendez. Ha ez nem valósul meg, a kiállított tárgyak üzenetek nélkül maradnak, csupán és maximum esztétikai tartalommal szólnak a látogatókhoz. Alapkövetelmény tehát, hogy a kiállítások az átlaglátogató nyelvén, számukra is érthető módon szólaljanak meg. Akármennyire is megdöbbentő, de több vizsgálat is kimutatta, hogy ez a 12–14 éves fiatal értelmi szintjének felel meg. Ez nem jelenti azt, hogy minden magyarázó szöveg, tábló gyermeki olvasmány legyen, de kerülni kell a hosszú, összetett mondatokat. Egyszerű és világos mondatokkal többet tudunk elérni. Emellett pedig meg kell teremteni a tárgyak és az ember közötti párbeszédet, ennek feltételeit.

A kiállítási teret a nézőtérrel egységes környezeté kell alakítani. Nem szabad a klasszikus színházi sémát alkalmazni: egy hatalmas színpad és valahol alul, eléggé távol az eseményektől a néző. A látogató legyen részese a kiállításnak. Ez az, ami nekem hiányzik ebből a kiállításból. A múzeumi bemutatás több mint feltűnő, magasan kvalifikált munkák egymás mellé helyezése, hiszen azok önmagukban is hatásosak, viszont nem mutatják be a folyamatokat, a tárgyat használó vagy készítő embert, a használat folyamatát, idő- és téregységeit. A nem mutatós, nem díszített tárgyakat, dokumentumokat pedig, amelyek kulcsin alapján nem a legmutatósbabbak, mondhatni nem magukban szépek, külső „csomagolással” tudjuk hatásosan bemutatni. Mert hatásosan, a látogatóra hatva kell bemutatnunk. *Stimulálni kell a látogatót, fel kell kelteni az érdeklődését. Nem manipulálni, hanem szórakoztatva tanítani.*

A múzeumi kommunikáció specifikus eszköze – amely utánozhatatlanná, egyedivé teszi a múzeumot – az eredeti, gyűjtött tárgy mint esztétikum, mint az információk forrása, azok autentikus bizonyítéka. Így egyfelől kívánatos, hogy minél több eredeti tárgygyal mutassuk be témánkat, ezen eredeti tárgyak üzenete érvényesüljön. Ez nagyon sikeres ebben a kiállításban, hiszen csaknem 3000 eredeti műtárgy és több mint harminc adattári dokumentum közvetíti a bemutatásra kerülő kultúrát. Csakhogy, amint már korábban említettem, ezek a kiállított műtárgyak mintha egy színpadra helyezve állnának a néző előtt.

Ehhez viszont számtalan műtárgymásolatra van szükség. Az eredeti tárgy varázsát, tudjuk, nem pótolja még a legjobb, legtökéletesebb másolat sem, mégis úgy érzem, az eredeti műtárgyak mellett szükség van a másolatokra, hogy a látogató interaktív módon is bekapcsolódhasson a kiállításba.

A 21. század elején már ki kell használni a múzeumoknak is a technika adta lehetőségeket. Nem elég három-négy televízió, és az azokban futó néprajzi kisfilmek. Alkalmazkodnunk kell korunk kihívásaihoz, a megváltozott körülményekhez. A mai fiatalok, sőt már a kisiskolások is számítógépek között nőnek fel, számukra egy-egy számítógépes program már „gyerekjáték”, a mindennapi élet szerves része, ezért nekünk is be kell vinnünk ezeket a programokat a kiállításokba. Megoldható ez úgy is, hogy ne nyomja el a kiállított tárgyakat, hanem erősítse azokat. A kiállítási tér határok közé szorított, nem tud mindent bemutatni a kiállítás rendezője. A kiállítás bevezetőjében olvashatjuk, hogy csak kiragadott példákkal tudja illusztrálni a magyar népi kultúra gazdag tárházát. Ebben tud segíteni a számítógép, továbbmagyarázhatja egy-egy program a kiállításban látható enteriőröket.<sup>1</sup>

A számítógépek – a vizualitás mellett ott vannak a további lehetőségek, amiket nem használ ki e kiállítás. Egy kiállítás tud az ember valamennyi érzékszervére hatni. Így különböző hanghatásokkal, zenével a fülre is. Sajnos ebben a kiállításban sem jelenik meg a zene, ami ugye a népi kultúra egyik legrégebben kutatott területeinek egyike. Nem ördöngösség egy-egy zenei program összeállítása, ezzel bemutatva a magyar népzene történetét, változatosságát, egy-egy ünnep – például a kiállításban is megjelenített keresztelő, lakodalom, betlehemezés, farsang és folytathatnánk a sort –, munkaalkalmak zene- és dalanyagát, specifikumait. Ha sarkítani akarok, azt mondanám, néhány szék, fülhallgató és egy számítógépes zenei program szükséges hozzá. Szinesítheti a kiállítást néhány digitalizált térkép.<sup>2</sup>

## A múzeumi környezet

Múzeumi környezeten azokat a tényezőket értjük, amelyeknek a hatása alá kerül a látogató, akár tudomása van róla, akár nincs. A múzeumi környezetet három tényező befolyásolja:

1. *a technikai tényezők*: a tér, a megvilágítás, a hőmérséklet, a színek, a hangok;

2. *a múzeumi tényezők*: a kiállítás berendezése, installációja, a közlést segítő eszközök;

3. *az üzemi tényezők*: a haladási irány, a megtekintés módja, a személyzet, a nyomtatott tájékoztatók.

---

1 Egy példa, hogy illusztráljam mondanómat: A kiállítás hetedik termében *A régi ház* címmel látható a 19. század első feléből való nyugat-dunántúli, órségi füstös házat bemutató enteriőr. Egy klasszikusan felépített enteriőr, egy vegytiszta pillanatfelvétel. A látogató megsejtheti ennek a világnak az embereit, viszont azt már kevésbé, hogy milyen is volt az élet ebben a milióban. A szőpen restaurált tárgyak felidézik a kort és emberét, de nem mutatják meg, hogyan éltek itt az emberek, hogyan dolgoztak, hogyan ünnepeltek. Ebben segíthet a számítógép, azaz egy számítógépes program, amelynek segítségével megmutathatom, hogyan használták a lakóházat, a benne lévő tárgyakat. Mégis pozitív üzenete van ennek a kiállítási egységnek, hiszen bemutat egy szituációt. Sajnos ez a szituációs játék már nem jelenik meg a paraszti munka bemutatása során.

2 Például a történeti Magyarország térképén különböző színek bekapcsolásával érzékelthető a nemzetiségi, vallási különbségek, ezek időbeli változása. Ennek nagyon szép példája látható az amszterdami Történeti Múzeumban, ahol Amszterdam demográfiai, indusztriális fejlődését mutatja be egy óriási térképmonitor.

### 1. A technikai tényezők

*A tér tényezői*: Kétféle teret különböztethetünk meg: a neutrális teret, amelynek nem kell emocionálisan hatnia, és a funkcionálisan értelmezett teret, amelynek hatáskeltő szerepével számolnunk kell. A múzeumi célokra épített épületeknél – ha minden megfelelően történt – erre nem kell figyelni, hiszen ott az a cél kellett hogy megvalósuljon, hogy a tér semleges maradjon. Nem így más épületeknél, ahol (és erre példa a Néprajzi Múzeum is) számtalan átalakítással, egyedi és alkalmankénti megoldásokkal kell megteremteni a kiállítás(ok) összhangját az épülettel, a belsőépítészeti adottságokkal. Nem lehet közömbös a helyiségek alakja sem, hiszen a tárgyak tucatjait bemutató nagy termék esetében a látogatót nem biztos, hogy első benyomásként – ami meghatározó lehet – megragadja valami. Kicsi és zsúfoltan berendezett terem esetében pedig bezárva érezheti magát.

*A megvilágítás*: Nemcsak képzőművészeti tárlatoknál meghatározó a jó megvilágítás, hanem bármely kiál-

lítás esetében. Nemcsak a műtárgyvédelmi szempontokat kell figyelembe venni, bár ezek az elsők, de összhangba kell hozni ezt a látogatók elvárásaival is. A megvilágítás három módja: a) természetes, b) mesterséges, c) kombinált. A műtárgyvédelmi szempontokat figyelembe véve ki kell zárni a különböző káros sugárzások lehetőségét. A látogató szempontjait figyelembe véve pedig élénkíteni vagy tompítani lehet az emberek figyelmét. Célszerű, ha a tér kissé félhomályba kerül, egy-egy kiállítási elem pedig hangsúlyozottabb megvilágításban áll. Meg kell akadályozni viszont a fényerős változásait: ezáltal is kellemes környezetet kell biztosítani a termekben.

A *színek*: a kiállítás színei is nagy hatással vannak a látogatókra. A színekkel befolyásolni lehet az érzékeltetést: lehet serkenteni, például a sárga és a piros színnel, de lehet tompítani is a zöld, kék és lila színekkel. A kiállított tárgyak színeinek kontrasztjaival lehet befolyásolni a hatást, hogy a színes felületek jobban érzékelhetőek legyenek. Meg kell teremteni az összhangot a tárgyak és a fal, a vitrinek és egyéb installációs segédanyagok színei között. Nagy kiállítások és több termet használó kiállítások esetében pedig vigyázni kell, hogy a sztereotíp – egyszínű, monoton – falszínezés fárasztóan is hathat.

## 2. Múzeumi tényezők

A *kiállítás berendezése*: Ez inkább technikai feladat, de összhangban kell lennie a muzeológusi munkával. Az életmód-kiállítások általában két eszközzel dolgoznak: vitrinekkel és enteriőrökkel. Ezeket egészítik ki a különböző segédeszközök (feliratok, tablók, audiovizuális és interaktív eszközök). A vitrint szükséges rossznak tartom, de vannak tárgyak, amiket nem lehet másként, jól és biztonságosan bemutatni. Sok esetben azonban olyan tárgyak is a vitrinbe kerülnek, amiknek semmi helyük ott. Nem szabad, hogy a berendezése, a vitrineké legyen a főszerep, nem nyomhatják el a kiállított tárgyakat.

Az enteriőr feladatát abban látom, hogy ne csak a tárgyakat, hanem azok környezetét, életét is bemutassa. Tehát nem érünk el azzal semmit, ha csupán témánként kihelyezzük a különböző tárgyakat, de azok funkciójából, használatából nem derül ki semmi. Úgy gondolom, szituációkat, jeleneteket kell bemutatnia egy-egy enteriőrnek.

## 3. Üzemi tényezők

Ezek azok a dolgok, amik kényelmessé, közérthetővé tehetik a kiállítást. Különösen a nagy alapterületű kiállítások esetén kell figyelembe venni ezeket a szempontokat. Jól megválasztott haladási irány, megfelelő térkihasználás, azaz ha egy iskoláscsoport jelenik meg, akkor is kényelmesen lehessen közlekedni a kiállításban. Közérthető, magyar és idegen nyelvű feliratok, vezetők, katalógusok segítsék a látogatókat.

Végül mégis felmerül bennem a kérdés, szükség van-e állandó kiállításra? Igen, hiszek az állandó kiállítások múzeumi, pozitív szerepében. Ezek a kiállítások mutathatják be a múzeumi gyűjtemények törzsanyagát, foglalhatják össze ismereteinket, „múzeumi tudásunkat”. De ha állandó kiállítást tervezünk, mindenképpen el kell gondolkodnunk: kiket célzunk meg a kiállítással, ki a célcsoport, mit akarunk bemutatni és hogyan...

## Irodalom

SELMECZI KOVÁCS Attila – SZACSVAY Éva  
1997 A magyar nép hagyományos kultúrája. Budapest, Néprajzi Múzeum.

## What should a permanent exhibition be like? Ideas about the *Folk Culture of the Hungarians*, held in the Museum of Ethnography in Budapest

The permanent exhibitions raise several questions. Solving these is the most important task of every museum. The biggest task of every science is opening towards society, interpreting the results of researches. There is no science, that can survive on its own, that is prepared to keep itself alive, isolating itself from the society, in which it lives, works in. A museum keeps and presents values. It has to become popular without devaluation, becoming vulgar. Visitor friendly museums should be run, which are not Disneylands nor magic castles. The visitors have to be inspired, their curiosity should be raised. Not manipulating, but teaching while entertaining is needed.

The article I work around the problems, that are raised by the permanent ethnographical exhibitions. For this I use the example of the exhibition called: The traditional culture of Hungarian people, held in the Museum of Ethnography. I examine the exhibition's choice of theme, the way of its presentation, and specially the different technical solutions being used in a "visitor friendly" way. In the third part of my article, I examine the three component of museum environment, which are: *the technical components*: the space, the lighting, the temperature, the colours, the voices; *the museums components*: the setting and installation of the exhibition, mediums helping the communication; *the operational components*: the direction of movement, the way of inspection, the staff, the printed leaflets.

## „Kiállítás új köntösben” Lehetőségek és megoldások a Jász Múzeum új állandó kiállításában

A Jász Múzeum regionális feladatokat ellátó tájmúzeum, amelyet 1874-ben alapított Jászberény városa azzal a céllal, hogy a jász történelmi emlékek méltó helyre kerüljenek, és az utókor számára fennmaradjanak (H. BATHÓ 2001. 5). Az elmúlt 127 év alatt a múzeum a Jászság tudományos és kulturális életének egyik központjává vált, amelyet széles körű társadalmi bázis segít munkájában.

A Jász Múzeum előző állandó kiállítása 1974-ben készült, *A Jászság élete – A Lehel kürtje* címmel (TÓTH 1986). Szakmai rendezője Tóth János múzeumigazgató, művészeti kivitelezője Bánkúti Albin iparművész volt. A kiállítás a maga korában igen korszerűnek számított, s a rendezők alkalmazták a kor újszerű technikai megoldásait, már amit egy vidéki tájmúzeum költségvetése engedett. Nem zártak minden tárgyat vitrinbe, kisméretű maketteket készítettek, enteriőrszerű megoldásokat alkalmaztak, s különösen remek megoldásnak bizonyult a Lehel-kürt szentélyének kialakítása. A kiállítás, amely 1975-ben szakmai nívódíjat kapott, 1997-ig, vagyis 23 évig működött ebben a formában, bár időközben végrehajtottak néhány változtatást. 1982-től a múzeum új épületszárnyal bővült, megkapta a szomszédos Zöldkereszt épületét. Ezt követően a két épület összekötötték, s ezzel a múzeum főbejárata a Városháza udvarából a Táncsics Mihály utcára tevődött át. Ez a változás azonban komoly gondot okozott a kiállításlátogatás szempontjából, az állandó kiállítás ugyanis a régi főbejáratnál kezdődött, s kronológiai sorrendet követett. Így a bővítés után a látogatók pontosan a kiállítás kellős közepébe érkeztek, ami nem volt túl szerencsés dolog. A másik változás az 1989-es rendszerváltás után következett be, amikor a kiállítás munkásmozgalmi része lebontásra került, s ez a terem a továbbiakban időszaki kiállítóteremként üzemelt. Így tehát volt egy kiállításunk, aminek nem volt sem eleje, sem vége. Mindezen körülmények, valamint a 23 év alatt végzett jászsági kutatások új eredményei (különösen a régészeti kutatások hoztak sok új adatot a jászok őstörténetére vonatkozóan) sürgetővé tették egy új állandó kiállítás elkészítését.

Ismerve múzeumunk anyagi lehetőségeit, arra az elhatározásra jutottunk, hogy az új kiállítást szakaszonként fogjuk elkészíteni. Ez nem a legideálisabb megoldás volt, de más lehetőségünk nem lévén, belevágtunk. Így került felújításra 1995-ben, a Jászkun redemptio 250 éves évfordulója évében a *Lehel-kürt szentélye*. A kiállítás művészi kivitelezésére az egykori rendezőt, Bánkúti Albint kértük fel. A felújításhoz szükséges pénzösszeg előteremtését (pályázat és adományok révén), valamint a munkálatok anyagi lebonyolítását a *Jász Múzeumért Alapítvány* vállalta magára.

A kürt bemutatásának olyan remek – a lehető legjobb – megoldását találták ki Tóth Jánosék 1974-ben, hogy úgy döntöttünk, alapjaiban nem változtatjuk meg, csupán új köntöst adunk rá. Először is a régi, megkopott, kék posztó hátteret cseréltük ki. Új alapszínnek olajzöld bársonyt választottunk, ami igazi telitalálatnak bizonyult. A szentély két oldalán új, nagyméretű átvilágító diákat helyeztünk el a kürt palástjának részleteivel. Az előző kiállításnál nagyon sokan hiányolták, hogy nem olvasható a Lehel-monda, így most ezt is pótoltuk, minden egyéb kürtre vonatkozó információval együtt. A rendelkezésünkre álló kevés pénzből, mintegy 400 000 forintból



végül is sikerült a körthöz méltó, szolid, de elegáns környezetet kialakítani, ahol három nyelven (magyar, angol, német) olvashatók a szövegek és a feliratok. A kiállításrészt átadására 1996. január 17-én került sor (H. BATHÓ 1996. 8).

Az új kiállítás további részének rendezését megelőzte egy komoly épületfelújítás, ami ugyan rendkívül szükségszerű volt, de nem kedvezett a már elkészült kiállításrésznek, hiszen szinte be kellett csomagolnunk, hogy a belső munkálatok során ne sérüljön meg. De a fejlemények mégis újabb lendületet adtak az elképzeléseinknek. Célunk az új kutatási eredmények felhasználásával, korszerű technikai megoldások alkalmazásával a Jászság történetét, népeletét minél hitelesebben és átfogóbban bemutatni egy olyan látványos és tetszetős kiállításban, amely a szakmai követelményeknek és a látogatók igényeinek egyaránt megfelel.

Az új kiállítás előkészületei közvetlenül a felújítás után, 1997 januárjában megkezdődtek: forgatókönyv írása, művészeti tervezés, pénzszerzés. Az állandó kiállítás pénzügyi lebonyolítását ezúttal is a *Jász Múzeumért Alapítvány* végezte. Az alapítvány pályázott, és gyűjtötte a magánadományokat, ami igencsak nehéz feladat volt. A munka kezdetekor, 1997 januárjában csupán elképzelésünk volt, de pénzünk nem. Nyolc hónap múltával azonban összejött 3,6 millió forint, amivel már lehetett valamit kezdeni.

Az elképzeléseinknek nagymértékben határt szabott az a tény, hogy a múzeum épülete műemlék (1842-ben épült a városháza lóistállójának), így csak a műemlékesek engedélyével lehetett bármilyen belső átalakítást végezni. E tekintetben azonban sikerült velük zökkenőmentesen együtt dolgozni. Amikor bizonyossá vált, hogy az egész kiállításra mindössze 3,6 millió forintot sikerült összegyűjteni (pályázatok, támogatások, magánadományok), s többet már nem is várhatunk, akkor dönteni kellett arról, hogy a meglévő pénzből egyáltalán mit tudunk megvalósítani. Mivel az előző kiállítás alapinstallációja (vitrinek, paravánok, dobogók) még jó minőségű fából készültek, s használható állapotban voltak, úgy gondoltuk, hogy a legtöbb helyen ezeket megahagyjuk, de némi ötlettel más arculatot adunk nekik.

Az új kiállításnak az *Élet a jászok földjén* címet adtuk, utalva arra, hogy a Jászság területe már a jászok beköltözése előtt is régtől fogva lakott volt. A kiállítás négy, hagyományosnak mondható egységre tagolódik. Az első a régészeti, a második a történeti, a harmadik a Lehel-kürt szentélye, a negyedik a néprajzi terem (H. BATHÓ 1998). A bemutatás kronológiai rendet követ. A paravánok alapszínének a Lehel-kürt szentélyében már alkalmazott olajzöld színt használtuk, aranszínű, barritált szöveggel, tárgyfeliratokkal és -fotókkal. A zöld szín továbbra is jó választásnak bizonyult, s igen elegánsan mutatott az egykori istálló boltíves, dór oszlopos termeiben. A vitrinek esetében a nyers szín mellett döntöttünk. Sikerült a vitrinek berendezését szellősen, mutatósan kialakítani. Új megoldásnak számítottak a termekben elhelyezett különböző kisebb és nagyobb méretű makettek (például mezolitikus kori vadász kunyhója, bronzkori házak, középkori templom, halmazos település, tüzelős istálló makettje) és a jászdózsai Kápolna-halom (bronzkori tell) diorámája. Mögötte a Mátra látképe jelenik meg, igen valóságyszerűen. Ez a rész igen közkedvelt a látogatók között. A történeti teremben különösen jó megoldásnak bizonyult a törökori palánkvár (Dzsánfeda) nagyméretű rajzos látképe, amely egyfajta enteriőrben folytatódik. A néprajzi részben tudtuk megvalósítani a legtöbb új ötletet (Hajta-mocsár enteriőr, gerendavázás méhes, köpükkel és méhkasokkal, 19. század közepi redemptus gazda szobája és kamrája Jászapátiból).

A kiállítás szakmai rendezését hárman végezték: Buschmann Ferenc a természettudományi részt, Selmeczi László a régészeti termet, Bathó Edit pedig a történeti és a néprajzi részt. Művészeti kivitelezője, mint korábban, úgy most is Bánkúti Albin és csapata volt.

Az teljesen világos, hogy ilyen kis összegből (3,6 millió forint) még egy ilyen kis tájmúzeum állandó kiállítása sem készíthető el, mint amilyen a Jász Múzeum. Úgy gondolom, nem kell különösebben ecsetelni, milyen nehézségeket teremtett ez számunkra. Így kezdettől fogva mindent elkövettünk, hogy e kevés pénzből mégis esztétikus, szép kiállítást készítsünk. Költségkímélés gyanánt jó néhány helybeli mester (asztalos, villanszerelő, fényképész) dolgozott a kiállítás egyes fázisain, akik munkájukkal támogatták az új kiállítás létrejöttét. A kiállítás készítését kezdetől fogva széles körű társadalmi összefogás és segíteni akarás kísérte. A jászok szívügyüknek tekintették múzeumuk istápolását, s ki a pénzzel, ki szakipari munkával, ki tárgyak adományozá-

sával segített. A múzeum nagyobb tárgyainak (középszerű szőlőprés, kerületi láda stb.) mozgatásánál a helybeli Városvédő és -Szépítő Egyesület tagjai segítettek. Komoly segítséget kaptunk más civil szervezetektől is (Lehel Vadásztársaság, Jász Lovasbandérium), de a rendezésben aktívan közreműködtek a Jászberényi Tanítóképző Főiskola múzeumi gyakorlaton lévő hallgatói is, a Jászság önkormányzatai és a város vállalkozói pedig anyagi támogatást nyújtottak. Úgy gondolom, kevés olyan múzeum van Magyarországon, amelynek állandó kiállítása ilyen komoly társadalmi összefogással és ilyen csekély összegből valósult volna meg (H. Bathó 1998).

Az új kiállítás 1998 márciusában készült el és került átadásra. Úgy gondoljuk, hogy a rendelkezésünkre álló szerény anyagi eszközök ellenére sikerült egy jól felépített, nem túlszűfolt, áttekinthető, emberléptékű, mutatós kiállítást készíteni, amely a néhány régi installáció felhasználása ellenére teljesen új képet mutat. Minden szöveg és felirat magyarul és németül egyaránt olvasható, a Lehel-kürt szentélyében még angolul is. Eredetileg mindenhol háromnyelvű feliratot terveztünk, de rendezés közben világossá vált, hogy a sok szöveg agyonnyomná a kiállítást. Így dönteni kellett az angol vagy német nyelv mellett. Mi a németet választottuk, mivel a látogatóink között jóval több a német ajkú vendég, mint az angol. Köszönhető ez többek között Jászberény igen jól működő német testvérvárosi kapcsolatának az alsó-szászországi Vechta városával. Ezenkívül a Csángó Fesztivál és a Jászberényi Nyár rendezvényeire ellátogató külföldi vendégek között is igen sok a német. A következő évben, 1999-ben elkészült a kiállítás vezetője is, külön magyar, angol és német nyelvű füzetben, ami még jobban elősegíti a kiállításban való tájékozódást (H. BATHÓ 1999).

Mivel múzeumunknak nincsen külön díszterme, ezért a történeti terem közepét szabadon hagytuk, s itt rendezzük a különböző programjainkat (kiállításmegnyitók, előadói estek, múzeumi pódium, hangversenyek, könyvbemutatók stb.), s így a kiállítás még jobban emberközelbe került. A kiállítás elkészítéséért, valamint tudományos és közművelődési munkánkért 1999-ben elnyertük „Az év múzeuma” megtisztelő címet (SELMECZI KOVÁCS 1999).

Az állandó kiállítás megnyitása óta eltelt három év. Ez az idő elegendő volt ahhoz, hogy visszajelzéseket kapjunk a megvalósítás és a közönség fogadtatása tekintetében. Úgy tapasztaljuk, az állandó kiállításunk mind tartalmi, mind esztétikai, mind pedig kivitelezési szempontból megállja a helyét, és sikeresnek bizonyult. A látogatók szóban és írásban gyakran hangot is adnak véleményüknek. Igen jó megoldásnak tartják, hogy a kiállítás nem túlszűfolt, s nem akartuk az információkat a látogatókra zúdítani. A külföldi vendégeink igen nagyra értékelik a német és az angol nyelvű tájékoztató szövegeket, valamint a kiállításvezetőket és a német nyelvű tárlatvezetést. Múzeumunkat évente mintegy húsz-huszonötezer látogató keresi fel.

Mi magunk is úgy ítéljük meg, hogy szerény anyagi lehetőségeink közepette sikerült megvalósítani szinte minden lehetőséget. Egy dolgot azonban mégsem tudunk kivitelezni. Nevezetesen azt, hogy a múzeum egyik helyiségében a látogatók (különösen a gyerekek) maguk is kipróbálhassanak bizonyos eszközöket (például kézimalom, krumplitörő stb.). Ennek megvalósítására azonban nem is a pénz, hanem megfelelő hely hiányában nem kerülhetett sor. Ha múzeumunk a jövőben újabb helyiségekkel bővülne, minden bizonnyal sort kerítenénk e hiány pótlására is.

## Irodalom

H. BATHÓ Edit

- 1996 Új környezetben a jászok kürtje. Redemptio, III. évf. 1. sz. 8.
- 1998 Élet a jászok földjén. Új állandó kiállítás a Jász Múzeumban. Magyar Múzeumok, 4. sz. 42-43. (Ugyanez: Redemptio, V. évf. 2. sz. 8-9.)
- 1999 Élet a jászok földjén. Vezető a Jász Múzeum állandó kiállításához. Jászberény, Jászsági Füzetek 27.
- 2000 A Jász Múzeum 125 éve. In A Jász Múzeum évkönyve 1975-2000. Jászberény, Jászsági Könyvtár 4. 5-33.

SELMECZI KOVÁCS Attila

- 1999 „Az év múzeuma 1998” pályázatról. Magyar Múzeumok, 3. sz. 31-33.

TÓTH János

- 1986 A Jászság élete és a Lehel kürtje. Vezető a Jász Múzeum állandó kiállításaihoz. Jászberény, Jászsági Füzetek 17.

EDIT H. BATÓ

## Exhibition renewed: opportunities and solutions in the new permanent exhibition of Jazygian Museum

Jazygian Museum is a regional museum that performs regional tasks. It was founded in 1874 by the town Jászberény. Its goal was to preserve Jazygian historical remnants and memories for the next generations. The museum became one of the centres of scientific and cultural life of the Jazygian territory. Its work is helped by several social groups.

The old permanent exhibition of the Jazygian Museum was made in 1974 and at that time it was modern, but became old fashioned through the changes of the last 23 years (extension of the building, re-evaluation of historical events, new results of archeological excavations). It was high time to set up a new exhibition. Financial resources of the museum permitted the implementation only in sequences. The Shrine of Lehel's Horn was renewed in 1995, 250th anniversary of Jazygian Redemptio. Then a serious refurbishment of the building took place, and in January of 1997 work on the next part of the new exhibition started. When it turned out that only 3,6 million HUF is available for the new exhibition (through grants, private donation and financial support) we had to decide what to do. Basic installation of the old exhibition were in fairly good shape, so we decided to leave them there in most places, but to renew them with some good ideas.

The new exhibition titled "Life in the Land of Jazygians" was ready in March 1998. With the help of our modest resources but significant social support we managed to set up a modern display that complies with the new demands, has a new image. All the texts and subtitles can be read in Hungarian and German, and in the Shrine of Lehel's Horn even in English. The guidebook of the exhibition is available in a Hungarian, a German and an English booklet under separate cover, that help to find your way around. We were presented with the honorable title THE MUSEUM OF THE YEAR for the exhibition and our scientific and public culture work in 1999.

## A bajai Türr István Múzeum új állandó kiállítása

Egy múzeum céljait és lehetőségeit értelemszerűen behatárolják működésének adottságai és feltételei. Ez utóbbiak azonban egy-egy múzeum életében változóak lehetnek, s ennek következtében az adott múzeum besorolása és minősítése is megváltozik (BINNI-PINNA 1986; KOREK 1988). Ez a folyamat megfigyelhető a bajai Türr István Múzeum esetében is, mely múzeum (néprajzi) állandó kiállítási gyakorlata korreferátumunk tárgya.

Kiindulásként fel kell idéznünk a bajai múzeum előzményeit, illetve a múzeum alakulástörténetének fontosabb állomásait (MERK 1989). A múzeum történetének hagyományai ugyanis több vonatkozásban hatással voltak a mindenkori muzeológiai törekvésekre, szándékokra.

A bajai múzeumi eszme eredete a XIX. század közepének gimnáziumi gyűjteményéhez köthető. A múzeumi gondolat kiteljesedésében minőségi váltást jelent az 1883-ban megalakult Bács-Bodrog Vármegyei Történelmi Társulat tevékenysége, melynek kiemelkedő egyénisége volt a Bajai Tanítóképző tanára, Bellosits Bálint. Gyűjteményi szempontból meghatározó a Türr-hagyaték, mely lényegében megalapozta a Türr Múzeum alapját. (Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy 1914-ben újabb jelentős kollekció – az értékes Déri Frigyes gyűjtemény – kerülhetett volna Bajára, melyet azonban az első világháború eseményei megakadályoztak, s mint köztudott, 1920-ban az anyag Debrecenbe került.) 1934-ben megalakul a Múzeumi Egyesület, s 1936-ban megindul az engedélyeztetési eljárás, melynek eredményeként létrejön a Képtár (Oltványi Imre tevékenységére és Nagy István képeire alapozva). 1937-től számítható a múzeumi munka megindulása, melynek eredményeként 1943. március 3-án ünnepélyesen megnyílik a múzeum és a képtár. 1947-ben megalakul a Múzeum Baráti Kör. Az 1848-as forradalom emlékére megnyílik a centenáriumi kiállítás, s az intézmény felveszi a Mészáros Lázár Múzeum nevet. A bajai múzeum – miként a magyar múzeumügy – további alakulását az 1949. évi 13. számú törvényerejű rendelet határozta meg. Mintegy ennek következményeként készült 1951-ben az első úgynevezett állandó kiállítás (*Duna kiállítás*) az ekkor már Türr István nevét viselő múzeumban (SOLYMOS 1985). Ez a kiállítás természetesen nem tekinthető néprajzi jellegűnek, de sok vonatkozásban épített a néprajzi forrásokra és anyagra. A kialakult gyakorlat és múzeumi/muzeológiai szemlélet szerint a későbbiekben hozzávetőleg tízévenként került sor új állandó kiállítás megrendezésére. 1961-ben felépül egy *Helytörténeti és néprajzi kiállítás*, melyet 1973-ban *Helytörténeti, régészeti és néprajzi kiállítás* vált fel. Ezekben a kiállításokban – mint az címükből is kiderül –, már meghatározó szerepet kapott a korabeli néprajzi szemlélet és a néprajzi tárgyi anyag. Közben 1962-ben a múzeumok tanácsi kezelésbe kerültek, s létrejöttek a megyei múzeumi szervezetek, ez azonban nem változtatott lényegesen a bajai múzeum helyzetén. 1979-ben viszont figyelmet érdemlő kezdeményezés révén megfogalmazódott egy elképzelés, mely országos gyűjtő- és hatáskörű intézményt, *Halászlai Múzeumot* tervezett Bajára. Ez – több ok miatt – nem valósult meg, felavatták azonban a *bunyevác tájházat*, mely egyfelől a maga nemében egyfajta kihelyezett, speciális állandó néprajzi kiállításnak is tekinthető, másfelől illeszkedett a korszak „in situ” műemlékvédelmi törekvéseibe, valamint a falumúzeum-/tájházprogramba és a megélénkülő nemzetiségi kutatásokba. 1984-ben valósul meg az az új állandó kiállítás (*Élet a Dunán*), mely – lényegében szemléletben és tartalmilag is – máig hatóan jelen van a bajai múzeumban. A profiltisztítás jegyében 1985-ben önállósul a Nagy István Képtár. A néprajzi muzeológia fejlődése és kiteljesedése, valamint a helyi igények kielégítése eredményezte a meglévő kiállítás mellett létrehozott *Néprajzi csoportok Baja környékén* című új állandó kiállítás megrendezését (P. SZOJKA 1990).



1-2. kép. Részlet a felújított Élet a Dunán című állandó kiállításból. Kelemen Áron felvételei







3-4. kép. Részlet a felújított Élet a Dunán című állandó kiállításból. Kelemen Áron felvételei



A fenti ritmus szerint 2000 körül ismét új állandó kiállításnak kellene következni. Mivel ennek létrehozásához, megrendezéséhez nem kedveztek a körülmények, megfogalmazódott az az igény, hogy a kissé elöregedett kiállítást fel kell újítani. Megtartva a régi *Élet a Dunán* című állandó kiállítás lényegi koncepcióját és anyagát (azaz a halász-, hajós- és kereskedő-életforma, illetve -életmód felidézését), minimális tartalmi változtatásokkal, ugyanakkor az installáció minőségi felújításával, a látványelemek (fényképek, grafikák) feljavításával és kiegészítésével 2001-ben átadásra került a régi-új *Élet a Dunán* című állandó kiállítás.

Az elkerülhetetlenül szükségeszerű változtatásokra íme két kisebb példa a kiállítás úgynevezett fő felirataiból, illetve a régi kiállításvezető szövegéből:

1. „A Duna Európa második legnagyobb folyója. Hossza 2860 km, vízgyűjtő területe 817 000 km<sup>2</sup>, Európa területének 8%-a. Nyolc országot érint, három főváros fekszik partjain.” (SOLYMOS 1985. 3.) A történelem időközben átírta az idézett megállapítások egy részét. Az úgynevezett rendszerváltás és a balkáni háborúk következményeként két országgal (Szlovákia és Horvátország) nőtt az érintett államok sora, és egy fővárossal (Bratislava/Pozsony) több fekszik immár a Duna mellett.

2. „Korunkban ismét nő a vízi szállítás jelentősége, ebben Baja kikötője és raktárai újra szerephez jutnak. Ha megvalósul a Duna-Rajna-Majna csatorna terve, Baja újra a számon tartott kikötővárosok sorába emelkedhet.” (SOLYMOS 1985. 18.) Időközben megépült a hivatkozott csatorna, sajnos azonban ez sem javította a hazai szállítási gyakorlatban a folyami szállítás arányának növekedését, s így Baja kikötői szerepe sem nőtt a tervezett módon.

A felújított kiállítás remélhetően gondolatilag hozzájárul a vízi szállítás és közlekedés lehetőségeinek újragondolásához. Ezt célozta – többek között – az átadáshoz kapcsolódó közlekedéstörténeti, továbbá múzeumtörténeti és a bajai múzeum történetében meghatározó szerepet játszó, valamint az *Élet a Dunán* című kiállítás szakmai rendezőjének, Solymos Ede néprajzkutatónak életútját és munkásságát köszöntő konferencia.

A rendkívül tömören felidézett események jól példázzák azokat a viszonyrendeket, melyek egy adott múzeum esetében a *múzeumi jelleg, a működési feltételek* és az úgynevezett *állandó kiállítások tartalma*, valamint az alapvető múzeumi funkciókon (gyűjtés, megőrzés és feldolgozás) túli, illetve ezekre épülő *muzeológiai célok* alakulásában megfigyelhetők.

A bajai múzeum jellegét tekintve különböző típusokba sorolható (olykor ezek között átfedés is lehetséges):

- intézményi gyűjtemény,
- városi múzeum,
- tájmúzeum, regionális múzeum,
- szakmúzeum.

A működési feltételek tekintetében hasonlóképpen változatos a kép (valójában csak a sajátos egyházi és az alapítványi, valamint az úgynevezett vállalkozói hiányzik):

- intézmény részeként működtetett gyűjtemény,
- társulati, egyesületi működés,
- települési önkormányzat fenntartása,
- megyei múzeumi szervezet tagintézménye.

A kiállításokkal szemben támasztott alapvető tartalmi igények szerint az úgynevezett állandó kiállítások alábbi típusai valósultak meg:

- tematikus, monografikus,
- helyismereti, helytörténeti,
- komplex kultúrtörténeti,
- speciális követelmények, szakkiállítás.

A múzeumi működés feladatai, illetve a muzeológiai célok szempontjából az állandó kiállításoknak a következő követelményeknek kellett megfelelniük:

- tanulmányi (oktatási) gyűjtemény,
- kultúra és közművelődés,
- helyi identitás megfogalmazása és erősítése,
- idegenforgalmi és turisztikai igények kielégítése.



A fentebb vázolt viszonyrendszerben a bajai múzeum fenntartói és munkatársai igyekeztek megtalálni az állandó kiállítások megrendezésének optimális – stílszerű kifejezéssel élve – „hálóját”, melyet természetesen bizonyos objektív tényezők alapvetően befolyásoltak. Ezek köréből csak a legfontosabbakat említjük meg:

- a múzeum státusa és ezzel összefüggésben gyűjteményi anyaga,
- a múzeum fenntartója által biztosított finansiális lehetőségek,
- a múzeumi épület adottságai, kiállítási térként való hasznosíthatósága,
- végül, de nem utolsósorban a múzeum szakemberállománya.

Természetesen ezek az objektív adottságok szükség és igény alapján különböző eljárásokkal javíthatók (például a fentiek sorrendjében: műtárgykölcsonzés, pályázati támogatások, belsőépítészeti megoldások, külső szakértők bevonása), de a mozgástér – gyakorló múzeumvezetők és muzeológusok tudják igazán – többnyire szűk. Mindezek ismeretében méltó elismerésre a bajai múzeum ügynevezett állandó kiállításokkal kapcsolatos törekvése és mindenkorai munkatársainak (kiemelten Lükő Gábor, Solymos Ede, Kőhegyi Mihály, P. Szojka Emese, Merk Zsuzsa) szakmai elkötelezettsége. A tapasztalatok és a levonható tanulságok pedig legyenek valamennyi múzeum és muzeológus hasznára, valamint váljanak a kiállítási munkában hasznosítható ismeretekké.

## Irodalom

BINNI, Lanfranco – PINNA, Giovanni

1986 A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig. Budapest.

KÖREK József

1988 A muzeológia alapjai. Budapest.

MERK Zsuzsa

1989 A bajai múzeum ötven éve. In MERK Zsuzsa (szerk.): Emlékkönyv a bajai múzeum 50 éves évfordulójára (1937–1987). Baja, 5–35.

SOLYMOS Ede

1985 Élet a Dunán. Kecskemét.

P. SZOJKA Emese

1990 Néprajzi csoportok Baja környékén. Baja.

## IMRE GRÁFIK

### New permanent exhibition in the museum of Baja

The article introduces different types, varieties of the so called permanent (ethnographical) exhibitions, through an example of a country museum (Türr István Museum, Baja). The starting point is once again linked to museological ideas appearing in the middle 19th century. The article reviews the preliminaries of the museum in Baja and the significant benchmarks of the history of the museum, together with the permanent exhibitions relating to the subject – up to the last one called *Life on the Danube* (Élet a Dunán), opened in 1985 and restored in 2001. Through the example of the museum in Baja, it is possible to observe the different aspects of a country museum, which are the museum's character, the working conditions and the so called permanent exhibitions. According to the needs set towards the exhibitions, there are four types of them: 1. thematic, monographic, 2. regional history, local historical, 3. complex cultural-historical, 4. exhibition, with special recommendations. These are the building stones of not only the basic functions of a museum (collecting, keeping and processing), but also the wider rather common aims, like: collection for studying (educating) purposes; culture and public education; outlining and strengthening of local identity, and the fulfilling the touristic needs.



# A bányakolónia: egy sajátos telepi életforma szabadtéri múzeumi bemutatása Tatabányán

A Magyarországon első és ez idáig egyetlen természetes környezetben kialakított szabadtéri kiállítóhely a Szabadtéri Bányászati Múzeum – a tatabányai ipari skanzen – a szénre épült város korabeli életkörülményeit, az ipari munkások, különösen a bányászok élet- és munkakörülményeit hivatott hitelesen bemutatni. Kiemelkedő célja a bányász hagyományok életben tartása és a kiállítások „élő múzeumként” történő bemutatása. A múzeum nemzetközi jelentőségű vonzereje, hogy a technikatörténeti bemutató mellett az iparban dolgozók (munkások és tisztviselők) élet- és lakáskörülményeit is bemutatja. Az elmúlt évek tapasztalatai bebizonyították, hogy a technikatörténet – és az átlaglátogató számára sokkal közérthetőbb – életmód-történeti kiállítások összekapcsolása nagyon szerencsés volt, és egyre több hazai és külföldi látogatót vonz.

## Miért jött létre a múzeum

Tatabányán a szénbányászat a 19. század végén honosodott meg. 1896. december 24-én gördült ki az első csille szén. Ettől kezdve a korábban mezőgazdasági jellegű térség élete gyökeresen megváltozott, kezdetét vette a gyors ütemű iparosodás. A tulajdonos MÁK Rt. hatalmas ütemben építette fel az egybefüggő ipartelepeket, a munkások elhelyezését biztosító kolóniákat és jóléti intézményeket, ezáltal kialakítva a bányászélet sajátos életkörülményeit.

A MÁK Rt. a magyar gazdaságtörténet egyik legjelentősebb szereplője volt, éppen tatabányai ipartelepei kialakításának köszönhetően. A társulat fejlődése mintapéldája annak a millenniumi időszakban végbement jelentős ipari fejlődésnek, amely a magyar kapitalista gazdaságot megteremtette. Tatabánya és környéke, amely a 20. század legelején még csak szénbányászatáról volt ismert, a céltudatos iparfejlesztő tevékenység révén a 20. század első harmadában Magyarország legdinamikusabban fejlődő ipari körzetévé vált. 1940-re az egykori bányatelepből Észak-Dunántúl egyik legjelentősebb gyáripari centruma alakult ki, ahol az üzemek 10 000 embernek munkát s ezáltal mintegy 30 000 embernek megélhetést biztosítottak.

Az 1980-as években végbement gazdasági szerkezetváltás következtében a szénbányászat virágkora is leáldozott. A régi tatabányai szénmedencéből 1987-ben hozták fel az utolsó csille szenet. A százszentéves múltat magában foglaló kulturális örökség megőrzésére az egykori 26 bányüzemből mára már csak az az egy bánya maradt fent, amelyből múzeum lett.

## A múzeum rövid története

Többévi előkészítő munka eredményeképpen a Tatabányai Múzeum elérte, hogy a Bánhida városrészben található XV-ös akna tulajdonjogáról mondjon le az azt birtokló szénbányavállalat, s elindulhasson a szabadtéri múzeum kialakítása. A szükséges döntések gyors meghozatalát követően a Szabadtéri Bányászati Múzeum 1988. szeptember elején a bányásznapi keretében nyitotta meg kapuit a nagyközönség előtt.

Az elindulást tehát az egykori Tatabányai Bányák Vállalat, majd a jogutód VÉRT Rt. segítette. E szerepet 1991-ben a Szabadtéri Bányászati Múzeum Alapítvány vette át. Tatabánya Megyei Jogú Város Önkormányzata 1991 óta összesen 26 millió, a különböző állami alapok (pályázatok révén) 1994-től kezdve 18 millió Ft támogatást biztosítottak a munkák finanszírozására. A múzeum-pártóló vállalkozások (szponzorok) pénzbeli és természetbeni támogatása elérte a 15 millió Ft-ot, a fenntartó Megyei Önkormányzat pedig a fenntartási költségeket viseli. Összességében elmondható, hogy széles körű összefogással, 61 millió Ft-os ráfordítással épült eddig a skanzen.

Az 1987-ben múzeumi kezelésbe került, rossz állapotban lévő 13 bányaeépület az eltelt 15 év alatt megújult, felújításra került. Emellett kialakításra került a történelmi emlékpark, a föld alatti bányatértség az első akna kapuzatának rekonstrukciójával, a szabadtéri géppark, a nyári kortárs képzőművészeti táborok lakó- és műhelyháttéré, valamint felépült a Szabadtéri Bányászati Múzeumot skanzenné alakító két régi kolóniaház. Az épületekben az évek során elkészült 24 állandó kiállítás és számos időszakos kiállítás.

## A kolóniák és a vele járó sajátos telepi életforma Tatabányán

A skanzen egyik legkeresettebb látványossága a két kolóniaház. Az első, az 1996-ban megnyitott (három ház bontott anyagából, eredeti tervrajz alapján, közel négy évig épülő) régi bányászlakóházban, a tatabányai bányászkolóniák jellegzetes épületében a bányászok különböző rétegeinek életkörülményeiről időrendben – a századfordulótól az 1940-es évekig korhűen berendezett lakásokból – kaphat képet a látogató.

A gyáripar fejlődése Magyarországon, így Tatabányán is maga után vonta az ipari település kialakulását. Ezek a 19. század végétől épült lakótelepek sem a korábbi falvakhoz, sem a feudális kori bányavárosokhoz nem hasonlítottak. Építtetője maga a vállalat volt, s nem a telepen élő emberek. Ezeket a vállalati telepeket kolóniának nevezték. Léteztek bányakolóniák, gyári kolóniák. Lakói nem tulajdonosai, hanem bérlői voltak az egyformára épült házaknak, s bérlők is csak adig lehettek, amíg a vállalat alkalmazásában álltak.

1890–1920 között, harminc év alatt a tatai szénmedencében a lakosság száma csaknem megkétszereződött, s emellett 1902-ben új község nőtt ki a földből: Tatabánya. Az urbanizációs folyamat megindulásának gazdasági bázisa, társadalmi feltételei (például a jelentős lélekszám) már kialakultak, azonban a városiasodás helyett kezdetben a községekre épülő bányatelepek jöttek létre. Ez a folyamat zajlott le Felsőgalla esetében, Tatabánya község pedig teljes egészében a bányászkodásnak köszönhetette létét, fejlődését. A bányatelepek megjelenésének következménye az volt, hogy a tatai medence régi községeinek (Bánhida, Felsőgalla, Alsógalla) eddigi, viszonylag zárt gazdasági és társadalmi egysége megszűnt. Alig akadt olyan parasztcsalád, amelynek valamilyen formában ne lett volna köze a bányászkodáshoz. Általában a bányamunkásság fele kétlaki dolgozó volt. A kétlaki munkásság műszak végeztével azonnal visszavedett falusivá, művelte falujában apró parcelláit. Családja révén is szorosan kapcsolódott a falu életéhez, különösen az ünnepekhez. Kezdetben csak télen vállalt munkát a bányában, nyáron pedig a földeken dolgozott. Élelme java részét megtermelte magának. Nem volt egy cseppnyi szabadideje sem, így nem lépett be egyletekbe, olvasókördbe, szakszervezetekbe. Elszakadása a tradicionális falusi társadalomtól hosszan tartó folyamat volt.

A tatabányai bányászok nagy része – főként a messzebről érkezők – azonban letelepedtek. Kialakultak a jelentősebb bányakolóniák: Tatabányán az „Öregtelep”, Felsőgallán a VI-os és a VII-es telep, hiszen a rohamosan növekvő, idetelepülő lakosságnak lakásokat kellett építeni. A várossá egyesítéskor (1947-ben) a lakosság szám (az induló pár ezer főről) már 39 000 főre duzzadt.

A népességszám erőteljes növekedése nemcsak a munkalehetőségek gyors gyarapodását tükrözi, de arról is árulkodik, hogy hogyan terjeszkedtek a munkáskolóniák a kiindulási ponttól, Alsógalla község határától a szénbányák és egyéb ipari létesítmények építését követően a másik két község, Bánhida és Felsőgalla területére is.

A tatai szénmedencében az 1930-as évek végén már tíz munkástelep állt Tatabányán és Felsőgallán, összesen 994 munkás- és 63 altiszti lakóépületet foglalva magukban. A munkásházakban 5403

lakás, az altiszti épületekben pedig 196 lakás adott otthont a munkások, illetve az altisztek és családjaik számára. A nőtlen munkások részére 34 laktanya adott otthont (SZÁNTÓ 1977. 79).

Az 1939–1944-es évekre a lakóházak megoszlása a következőképpen módosult: a tisztviselők lakásainak száma 111 (általában 3 szobás), az altiszti lakások száma 215 (ebből 22 háromszobás, 197 kétszobás, 6 egyszobás), a munkáslakások száma 5566, ebből 681 kétszobás (12%), a többi 4855 pedig egyszobás volt (TATABÁNYA 1972:I. 259-260).

A szoba-konyha-kamrás, 35 m<sup>2</sup>-es munkáslakások közötti minőségi különbség a bennük élők kereseti viszonyaitól függött. Nagy differenciáltság tapasztalható a munkások szociális körülményeiben a különböző gazdasági időszakokban is. A nagyobb kereset takarosán berendezett lakást, jobb táplálkozást jelentett. Az átlagos munkáslakást mindenekelőtt a zsúfoltság jellemezte. A lakások 30 százalékában öt vagy annál több személy lakott.

A kolóniákon élők lakásaikban, életvitelükben kezdetben még sok szállal kötődtek a falusi életmódhoz (az udvarban például, aki már tehette, tartott baromfit, disznót, volt veteményeskertje). Mégis a döntő egyre inkább a különbség lett, az elszakadás a paraszti léttől. Életformaváltásról van itt szó, amelynek alapját a bányában való együttdolgozás, a munkásnegyedekben való együttlakás jelentette. A munkáslakások berendezése erősen kevert jelleggel alakult: magán viselte mind a paraszti, mind a polgári lakás- és otthonkultúra egyes jegyeit.

Kezdetben a családok nagy részének – a helyváltoztatás miatt – néhány ruhadarabon és konyhaeszközön, az utazóládán kívül más holmija nemigen volt. Ezért, hogy az új munkaerőt azonnal munkába lehessen állítani, a MÁK Rt. a lakás mellett vaságyakat, gyalult deszkából készült úgynevezett kecskelábú asztalt, fapadokat, stelázsit, később villanyégőt adott a lakás tartozékként a beköltöző bányászoknak. A munkáskolóniák „hatajtós” házainak ezek az úgynevezett „társulati bútorok” voltak a 20. század elején a típusbútorai. A konyhában téglából rakott tűzhely állt, a szobában fűtési célra a bányától igényelhető, vasból készült dobkályha szolgált. A többi berendezést maguk a bányászok saját anyagi körülményeiktől függően alakították ki. A szoba padlózata hajópadló, a kamráé és a konyháé téglaváltó volt. Az ajtókat barnára vagy sziürkeré mázolták, a falakat fehérre festették, nem egy konyhában sziürke lábazzal. Természetesen ha valaki átköltözött egy másik lakásba, vagy elhagyta a telepet, a részvénytársaság tulajdonát képező dolgokat nem vihetette magával. Így a bányászok ingósága kezdetben igen kevés volt (TATABÁNYA 1972:I. 255).

A konyha mint központi lakótér a főzésen kívül az étkezések színterét is szolgálta, gyakran a pihenését is. Az ünnepnapok kivételével csak a vacsorát fogyaszthatta el közösen a család. A napi tisztálkodás is a konyhában zajlott (FÜRÉSZNÉ MOLNÁR 1999. 495).

Az átlagos munkáslakásokban a konyha konyhaasztalt, széket („apa széke”), sámlit, edények tárolására való polcokat, az úgynevezett stelázsit, mosdóállványt lavórral, vizespadot kannákkal, tűzhelyet (közhasználatú nevén „csikósparherd”), szenes- és fásládát foglalt magában. Persze ha túl sokan lakták a lakást, ebbe a helyiségbe is jutott valamilyen fekhely: fából készült priccs vagy összecukható vaságy. Az igényesebb munkáslakások konyháiban az edénypolcokat (stelázsit) idővel felváltotta a konyhaszekrény, a kredenc. Később a konyha bútorai közé hokedlik is kerültek (FÜRÉSZNÉ MOLNÁR 1984. 95). A fehérre meszelt falakra sótartót, fűszertartót és függeszthető edényeket, a tűzhely fölé a kor általános divatjának megfelelően, előre nyomott minták után hímzett falvédőket akasztottak. Olcsó, a fényt áteresztő, fehér mosóanyagból és bolti csipkéből készült, húzott függöny (vitrázs) borult az ajtók üvegszemeire (MIALKOVSKY 1977. 7). Tekintettel arra, hogy a lakásoknak volt kamrája, ahol az élelmiszereket tárolhatták, a szekrény zárt, alsó részébe a főzőedények, tálak és tányérok kerülhettek. Felső, zárt, üveges, polcos részén nyílt lehetőség a színes, olcsó porceláncsészék, üvegpoharak, valamint a kávédaráló, a mozsár stb. dekoratív elhelyezésére. A polcok szélére papírból vágott vagy hímzett díszítőcsikok kerültek. A főzőedények között még az öntöttvas áru volt nagyobb számban, de már nagy becsben álltak a színes, újszerű, zománcozott bádgedények is.

A vizesvödör a konyhában, a kissámlit, az asztal alatti mosogatódézsza, a lavór, a vízmelegítés az esti mosakodáshoz ugyanúgy teknőben történt, s ugyanúgy főzték ki a ruhát, mint az előző generáció a falun.

A hálószoba már más funkciót töltött be a paraszti és munkáslakásokban. Hiszen amíg a paraszti lakásoknak volt tisztán reprezentatív célokat szolgáló szobája (tisztaszoba), addig a munkáslaká-

sok szobájának bútorzata tényleges lakófunkciókat elégített ki. A hálószobai garnitúrák megjelenése már inkább polgári jellegűvé avatja ezeket az otthonokat. Az egységes stílusban tervezett komplett szobaberendezés minden társadalmi réteg számára csak a 20. század elején lett hozzáférhető, természetesen egyáltalán nem azonos minőségben és kivitelben (MIALKOVSKY 1977. 81).

Gyakori szobaberendezés volt a telepeken az 1920-as évektől közkedvelté vált úgynevezett topolyabetétes hálószoba-garnitúra. Legfontosabb alkotóeleme a két ágy, két oldalán egy-egy éjjeliszekrényrel és az (ágy lábánál) asztal, tonetszékekkel. A berendezéshez hozzátartozott még két darab kétajtós szekrény és egy toalett-tükör (FÜRÉSNÉ MOLNÁR 1999. 496).

A szoba elrendezési elvei az új hálószobabútorok megjelenésével sem változtak. Az ágyakat a bejárati ajtótól balra levő falsíknál helyezték el. Az ajtótól jobbra állították a szekrényeket. Az ablak elé került – ahol már volt – a varrógép. A szoba közepét az ágy lábánál elhelyezett asztal és a körülötte elhelyezett székek töltötték ki. Az ágyban a vastagra tömött szalmazsákokat az ágykeretre keresztbe fektetett deszkalapok támasztották alá. Nagy- és kispárnája a tehetősebb családoknál mindenkinek külön-külön volt, de a dunnákat közösen használták. Egy ágyban ketten, hárman is aludtak (SZÁNTÓ 1983. 24). Napközben az ágyak polgári ízlésnek megfelelően laposra voltak bevetve, és kommersz szecessziós mintázatú pamutszövet takaróval leterítve. Az asztalt ugyanilyen, az ágytakaróval egy garnitúrát alkotó terítő borította. A falakat tükör, szentképek és családi fényképek díszítették. Az ágyfejek fölé olajnyomatos szentkép és feszület került. A padlóra, amelyet súroltak és viasszal fényesítettek, tarka rongyszőnyeget terítettek. Fűtésre dobkályha szolgált.

A paraszti és a polgári otthonkultúrák keveredésének mértéke az egyes munkásrétegek körében nyilvánvalóan más és más volt. A másodgenerációs munkásság, a többnyire jobban fizetett, gyakorta külföldi származású szakmunkásság lakáskultúráját szinte egyedül csak az alászálló polgári, kispolgári minták szabták meg. Ezzel szemben a frissen a kolóniára került első generációs, tanulatlan munkások határozottabban megőrizték a maguk életében a paraszti otthonkultúra alapelemeit (GYÁNI 1990. 377–378).

A környező falvak lakossága számára is lassú életforma-változást jelentett a bányák megnyitása. Ahol lakótelepeket létesítettek, ott nemcsak az épületek, hanem a bennük lakók ruházkodási, étkezési, szórakozási és egyéb megnyilvánulásai is mások voltak, mint a környező régi falvak népének szokásai.

A bányavállalat nemcsak lakóházakkal, hanem oktatási, művelődési, egészségügyi és szociális intézményekkel is ellátta telepeit, kedvezőbb feltételeket biztosítva munkásainak, mint amilyeneket a községek lakói számára teremthetett a helyi közigazgatás. Mindezt tökéletesen bemutatják a felépített kolóniaházak kiállításai.

## A második kolóniaház – a Mesterségek Háza

2001-ben, a Múzeumi Világnapon nyílt meg a helyi, telepi kisipar tárgyi emlékanyagának bemutatásával a második kolóniaház, az úgynevezett Mesterségek Háza. (1999-ben pályázaton nyert pénzből, illetve Tatabánya város anyagi segítségével épült fel a ház két év alatt). A kolóniákra legjellemzőbb műhelyek kerültek itt bemutatásra a 20. század első feléből: cipész, szabó (viselettörténeti kiállítással), borbély, fodrász, kozmetikumműhely, fényképészműterem, sütőde. A kiállításokhoz új közművelődési program is társult: az „élő múzeum” megszervezésével a látogatók az 1940-es évek elején érezhették magukat a „szereplők” (a múzeum volontőreinek) segítségével.

## Közművelődési programok

A múzeum a bányász munka és a bányászok életkörülményeit természetes környezetében bemutató skanzen másik céljának, a bányász hagyományok életben tartásának is eleget kíván tenni különleges közművelődési programjaival.

A bányászat veszélyei, a föld alatt végzett munka, a bányász közösséget összetartó szokásrendszerek miatt a bányászat iránt meglehetősen nagy az érdeklődés az emberekben ma is. So-

kan megtisztelve érzik magukat, ha ennek a „bátor” közösségnek a tiszteletbeli tagjai lehetnek. Erre épül az egykori bányauzem „élővé tétele”, a látogatók tiszteletbeli bányásszá fogadása. Az úgynevezett „farbőr”-ugrás, a bányásszá avatási szertartás, az ehhez kapcsolódó bányászdalok, illetve a bányászhimnusz megtanulása, a próbákért kapott oklevél és a szertartás végén a bányász-uzsonna (zsíros kenyér és a felnőtteknek bor, a gyerekeknek üdítő) egyre népszerűbbé vált az utóbbi években, már nemcsak a helyi iskolások körében, de a turisták között is. Híre egyre terjed, és egyre többször kell kérnünk volöntőreinket, a helyi tapasztalt bányamérnököket arra, hogy díszegyenruháikat felöltve legyenek segítségünkre a „szertartásoknál”. Ugyanígy egyre több alkalommal kell kérnünk a bánhidai nyugdíjasok segítségét az „élő múzeum” program megvalósításánál is.

Bányásznapi Tatabányán a Bányász Kegyeleti Emlékműnél a kegyeleti láng meggyújtásával és virágok elhelyezésével emlékeznek meg a bányászat áldozatairól, majd ezt követően bányász-zászlók és bányász-fúvószenekarok kíséretében a Szabadtéri Bányászati Múzeumba vonulva elevenítik fel régi emlékeiket az egykori bányák dolgozói, és tanítják meg a résztvevőket a régi bányászdalokra. A bányászünnepeken nemcsak a bányászok, hanem a város, sőt minden idelátogató részt vehet, és a bányászokkal együtt ünnepelhet.

A bányászhagyományoknak egy másik nagyon gazdag területe a bányász-felsőoktatáshoz kapcsolódik, így a szakestély szokása is. Ezt a hagyományt eddig csak a bányászok „gyakorolhatták”. Azt szeretnénk, ha a szertartást megismerhetné mindenki, akit érdekel, és a „balekavatón” is tevélegesen részt vehetnének azok a vendégek, akik erre vállalkoznak. Erre – azon túlmenően, hogy ez biztosan igen népszerű programmá válik – azért is szükség van, hogy a szertartás szabályait az utókornak megmentsük. Jelenleg Tatabánya város és a Széchenyi Terv közös finanszírozásában a főépület felújítása és átalakítása fejeződött be abból a célból, hogy 2002-ben újabb állandó, a bányászati kultúrához kapcsolódó kiállítások kerülhessenek bemutatásra. Az itt kialakított „szakestélyteremben” nyílik majd a szertartás szabályainak bemutatására lehetőség.

## Tervek

A skanzen továbbfejlesztéséhez adottságai is rendkívül kedvezőek: a fővároshoz közel, a Magyarországot Európa nyugatabbra fekvő országaival összekötő legjelentősebb főút és vasútvonal mentén fekszik, s a városban is könnyen megközelíthető helyen található. Bővítésére is van területi lehetőség. A környéken több olyan ipartörténeti objektum van, amelyeknek védetté nyilvánítása már megtörtént (lejtősakna-lejáratok, emlékhelyek), amelyek egy kiépített séta- vagy kérekpárral kapcsolhatók az ipari skanzenhez. Az ipartörténeti park nagyon szerencsésen kapcsolható a megye és a régió egyéb idegenforgalmi szempontból lényeges és meghatározó látványosságaihoz is (Tata, Vértesszőlős, Majk).

A tervezett fejlesztések nyomán (további kolóniákat jellemző épületek felépítése, a régi lejtaknalejáratok összekötő erdei keskeny nyomtávú kisvasút beindítása stb.) egy teljes körű kulturális centrum fogja majd biztosítani a bányászhagyományok megőrzését és új művészeti hagyományok megteremtését.

Kedves Kollégák, győződjenek meg az elhangzottakról személyesen, látogassanak el hozzánk!



## Irodalom

FÜRÉSZNÉ MOLNÁR Anikó

- 1984 A tatabányai Munkásmozgalmi és Ipartörténeti Múzeum IV. Bútorgyűjtemény. Új Forrás, 4. sz. 94-96.
- 1999 Lakáshelyzet, otthonkultúra a 20. század első felében a tatai és a dorogi szénmedence bányatelepein. Tata, 485-499. (Komárom-Esztergom megyei múzeumok közleményei, 6.)

GYÁNI Gábor

- 1990 Lakáshelyzet és otthonkultúra a munkáság körében a századfordulón. Századok, 124. évf. 3-4. sz. 355-382.

MIALKOVSZKY Mária

- 1977 Egy budapesti szervezett szakmunkás lakása a századelőn. A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve 1975-1976. évf. 54-94.

SZÁNTÓ Ferenc

- 1977 Élet a bányabárók tatabányai birodalmában. Új Forrás, 2. sz.
- 1983 Életviszonyok az 1920-as években egy iparvidéken. História, 1. sz. 24-25.

TATABÁNYA

- 1972 Tatabánya története. Helytörténeti tanulmányok I-II.

ANIKÓ MOLNÁR FÜRÉSZNÉ

## The miner community: an open-air Museum in Tatabánya

The Museum of Tatabánya opened its open-air, industrial exhibition in 1988. This was the first open-air museum that featured the life of industrial workers and miners in Hungary. The "old" pit no.15 was restored to the condition it once had been in when it was functioning as a mine. Since its opening it has been enlarged several times, buildings have continuously been renovated and opened to the public as well as new objects have been acquired and displayed. In the last 15 years 13 buildings were renovated, a memorial park was built, an open-air section of machines was created, and the pit was renewed for being able to entertain visitors.

Two blocks of flats were built, too, in order to display the different living conditions of people once employed in different positions by the mining company. In the first house period rooms illustrate the changes of interiors from the early 1900's to the 1940's. The second building ("House of Trades") featuring small workshops once providing services to the mining company aims to illustrate the fact that mining activity lured many representatives of different trades to the town. This complex display of technical features as well as of the socio-cultural context has earned international fame for the museum.

## „Kényszer szülte művészet” – 19–20. századi magyarországi rabmunkák kiállítása a váci Görög Templom kiállítóteremben

Sokféle nehézséggel kell megküzdenie annak a muzeológusnak, aki kiállítás rendezésére adja a fejét ma Magyarországon – még akkor is, ha nem oktrojált, hanem saját maga által kiválasztott témában szeretné a múzeumlátogató közönség és a szakma elé tárni munkálkodásának gyümölcsét.

A krónikus pénzhiány, a pályázatok kiírásának és elnyerésének esetlegessége mindenki előtt ismert tények, immár sajnos a muzeológusi munka állandó velejárói. További nehézség, hogy a kiállításrendezés nem egyetemi tananyag – teljesen nem is tanulható, hiszen bizonyos, nem el-sajátítható képességeket is igényel, mint például a vizualitás. A kiállításrendezést többnyire mindenki a saját kárán sajátítja el, menet közben. Kisebb múzeumok esetén ma már az is szinte törvényszerű, hogy nem áll rendelkezésre a kivitelezéshez szükséges technikai személyzet, a muzeológus, illetve muzeológusok feladata a teljes kiállítás elkészítése a tématervtől az utolsó szög beveréséig. Látványtervezőről, belsőépítészről nem is álmodhat egy vidéki muzeológus. Mivel minden időszaki kiállításhoz új installáció készítése-készíttetése, majd későbbi tárolása szintén gyakran megoldhatatlan feladat elé állítja a kisebb múzeumokat, többnyire új kiállítás esetén is a régi, immár megkopott, divatjamúlt, adott tárgyakhoz méretezett vagy unalomig használt tárlók jelentik a kiindulási alapot, s fogják vissza a szárnyalni készülő muzeológust. A probléma kezelésében, illetve megoldásában segíthetne egy, a múzeumok egymás közötti együttműködésén alapuló, számítógépes nyilvántartású installációkölcsönzési szolgáltatás létrehozása.

Gyakran előfordul, hogy a fenntartó a kiállítás megvalósítását nem vagy csak a költségek töredékéig támogatja, új tárgyak megvételéhez sem járul hozzá – tehát csak a meglévő gyűjteményekre lehet alapozni –, ugyanakkor elvárásként szerepel, hogy látogatók legyenek a kiállítások. Ez azonban a harmadik évezred elején nem könnyű feladat, hiszen ma már szinte minden fontos információ házhoz vihető. Időközben pedig felnőtt egy olyan generáció, amely tagjainak a *Gyűrűk ura* vagy a *Csillagok háborúja* legújabb epizódjának digitális trükkjein sem rebben meg a szemük. Őket már nem lehet becsalogatni a múzeumba a hagyományos egy vitrin – egy cserép, egy vitrin – egy viselet kombinációval. Lehet, hogy pár évtized múlva fordul a trend, s a technikától megcsömörlött generációnak majd éppen a régi típusú kiállítás fog tetszeni, de napjainkban még egy ilyen környezetben tartott kötelező múzeumi óra inkább elrettentő hatású.

Ilyen helyzetben mit tehet egy olyan kis vidéki múzeum, amelyet még azzal a hátránnyal is megvert a sors, hogy Budapesttől, annak nagy múzeumaitól, például a Néprajzi Múzeumtól, valamint a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeumtól egyaránt kb. 30 km-re helyezkedik el? Mi érdekeset mutathat egy immár száz éve épülő múzeum akár a külföldi, akár a belföldi turistáknak, illetve a helyi kisszámú, de lelkes múzeumlátogató közönségnek, akik időről időre elvárják a múzeumtól, hogy valami újjal és érdekességgel álljon elő? A múzeum egy dolgot tehet: igyekszik kevés pénzből, sok ötlettel, fantáziával érdekes időszaki kiállításokat rendezni. A váci Tragor Ignác Múzeum jelenleg négy állandó kiállítást (*Vác évszázadai*, *Hincz Gyula életmű-kiállítás*, *A Szentkerényi utca évszázadai*, *Memento mori – kriptaletetek-kiállítás*) és két időszaki termet – egy kisebbet és a Görög Templom kiállítótermet – működtet. A váci domonkos templom alatti kripta

kultúrtörténeti szempontból ritkaságszámba menő leleteit bemutató *Memento mori* viszonylag új és látogatott állandó kiállítás. A helytörténeti kiállítás megújítására viszont egyelőre nincs lehetőség, így időszaki kiállításokban lehet csak gondolkodni. Az említett kisterem csak kamarakiállítások rendezésére alkalmas. A sajátos hangulatú Görög Templom kiállítóterem bizonyos szempontból ideális kiállítási tér, de vannak hátrányai is, például a potenciális látogató a kapuból rögtön átlátja az egész teret, tehát csak akkor vált jegyet, ha a látvány vonzó, figyelemfelkeltő, érdekes, izgalmas.

A feladat adott: meg kell tölteni a Görög Templomot egy érdekes, tartalmas, olcsó kivitelezésű, a közönséget vonzó, a szakma előtt is vállalható, máshol nem látható anyagú kiállítással.

Így született meg a Kényszer szülte művészet címre keresztelt, 19–20. századi rabmunkákat bemutató kiállítás. A téma Vácson tulajdonképpen az utcán hevert, de sok idő telt el, míg le mertünk hajolni érte. Vác és a fegyház kapcsolata a történelem viharai során összeforrott, még ma is szokás elsűtni a „Most jöttem Vácról... – Miért, kiengedtek?” rossz ízű viccet. Az említett viharok elcsendesedtek, de a komor, őrtornyokkal, fegyveres őrökkel körülbástyázott épület még most is meggondolásra inti a belépni akarót. A Váci Fegyház és Börtön kultúrnevelőtisztje egy, a börtönön belül rendezendő kiállítás kapcsán mutatta meg a múzeum munkatársainak az elítéltek munkáit, felvetve ugyanekkor egy „kinti” kiállítás lehetőségét is. Úgy gondoltuk, a téma a kiállításlátogató közönség érdeklődését is felkeltheti kuriozitása, a „tiszteséges” emberek elől elzárt világ egy szeletének bemutatása miatt.

Hofer Tamás definíciója szerint<sup>1</sup> a rabmunka „börtönben készült aprólékos munka, többnyire fafaragás. Régen, amikor a rabokat nem foglalkoztatták rendszeresen, a börtönökben a rabság rettentő unalmát sokan aprólékos pepecselő munkával újták el, kenyérbélből parányi szobrokat, szilvamágba vésett domború arcképeket, egy darab fából faragott óraláncokat, türelemművegeket, lószőr fonatokat s egyéb kínos aprólékoságú rabmunkát készítettek.” A váci fegyházban tett látogatásunkkor nagy meglepetésünkre kiderült, hogy a rabmunka műfaja nem halt ki, hanem a megváltozott történelmi és társadalmi viszonyok ellenére tovább él. Többszöri benttartózkodásunk alatt egyértelművé vált, hogy a büntetés-végrehajtási intézetek világát, bár nem könnyű, de érdemes lenne további alapos kutatásoknak alávetni. Sajátos, zárt, különleges időtényezőben élő és működő világ a börtöné. Mivel a börtönben készült tárgyak egy része a folklórművészet, más része inkább a folklorizáció kategóriájába tartozik, míg sok alkotás már kívül esik a folklór hagyományos kategóriáján, a kiállítás rendezését a történezs és a művészettörténezs kollégámmal közösen végeztük.<sup>2</sup> A hagyományos rabmunkaműfajok közül változatlanul művelik a kenyérbélszobrászatot, a fafaragást; új a szappanszobrászat vagy a papírszobor-hajtogatás, de találtunk Barbon borotvahabos tubusból készült szentképet is. Sok elítélt rajzolásal, festéssel, kerámiával foglalatatoskodik tengernyi ráérő idejében. Megtudtuk, hogy az ország többi büntetés-végrehajtási intézetében is működnek alkotók, így kezdett körvonalazódni a terv, egy országos merítésű rabmunka-kiállítás létrehozására. A Büntetés-végrehajtás Országos Parancsnoksága és az országos főparancsnok, dr. Bökönyi István úgy találta, hogy a kiállítás terve illeszkedik a BV PR-tevékenységéhez (a társadalom felé nyitott büntetés-végrehajtás), így hozzájárult a kiállítás megrendezéséhez. Az engedély nélkül a kiállítás nem jöhetett volna létre, nem válogathattunk volna anyagot a börtönökben, nem beszélgethettünk volna az alkotó elítéltekkel. A BV-n keresztül juttattuk el felhívásunkat az intézetekhez is, melyben a megrendezendő kiállításhoz kértünk hagyományosan aprólékos munkával készülő, illetve művészeti értékkel bíró rabmunkákat. A felhívásra az intézetek egyharmada jelentkezett, többek közt a szegedi, a sátoraljaújhelyi, a kalocsai és váci fegyház, valamint több országos (Baracska, Pálhalma) és megyei börtön. Mivel a felhívás és a tárgyak elszállítása között több mint fél év telt el, több tárgy kifejezetten a kiállításra készült.

A rabmunka-kiállítás ötlete azonban, mint később kiderült, nem új keletű Vácson. Már a rendezés közben került a kezünkbe a Váci Közlöny 1900. augusztus 6-i száma, mely a váci Curia Szállóban rendezett érdekes kiállításról számol be, ahol Tuzár Ágoston volt váci fegyenc kenyérből készült szobrait tekinthette meg az érdeklődő közönség 20 fillér belépési díj befizetése mellett. A tudósítás szerint „bámulatos ügyességgel” készült kenyérszobrok sajnos nem marad-

<sup>1</sup> Magyar Néprajzi Lexikon 4. kötet. Budapest, 1981. 296.

<sup>2</sup> Forró Katalin és Bárdosi József.



1-2. kép. Részletek a kiállításból. Régi rabmunkák vitrinje. Orlik Edit felvételei



3-4. kép. Részletek a kiállításból. Kortárs munkák. Orlik Edit felvételei



tak fenn, csupán egy rövid tárgylista. A kiállításon látható volt többek között Krisztus Pilátus előtt 95 alakkal, a király mellszobra, Deák Ferenc mauzóleuma, a budai 48-as honvéd-emlék, Krisztus a feszületen, egy római és egy görög edény, két gyertyatartó, egy másfél méter magas virágcsokor és egy forgó kerekű Minerva varrógép.

Tuzár Ágoston alkotásait nem őrizte meg az utókor, így jelenleg a váci Tragor Ignác Múzeum egy 19. századi, egy, a 20. század első feléből származó és egy recens rabmunkát őriz: egy kiegészítés előtt készült, börtönbelsőit ábrázoló gobelint, Matuska Szilveszter illusztrált börtönaplóját és egy hajtogatott papír pohárkészletet.

Ennek ellenére szerettük volna a kiállításon bemutatni a műfaj történetiségét, a magyarországi rabmunkák különböző típusait, a fennmaradt legjelentősebb darabokat, például Király Zsiga alkotásait. Ennek érdekében felhívással fordultunk a múzeumi kollégákhoz, tájékoztassanak bennünket a gyűjteményükben lévő rabmunkákról. Kiderült, hogy a múzeumok többségében egyáltalán nincs ilyen jellegű anyag, illetve csak 1–2 olyan tárgy van, amiről biztosan tudható, hogy börtönben készült – a türelemüvegek nagy részéről például nincs biztos adat. A tárgyak megoszlának a történeti és néprajzi gyűjtemények közt. A rabmunka-kiállítás „melléktermékeként” körvonalazódott egy újabb kiállítás terve: ahol rabmunkát kértünk, szinte mindenhol jelentős háborús és hadifogoly- emlékekbe ütköztünk, így felmerült, hogy a közeljövőben, mint egy a 2001-ben megkezdett rabmunka-kiállítás folytatásaként a múzeumokban őrzött front-, internálótábori és hadifogoly-emlékeket is tárjuk a látogatók elé.

A tématervezés elkészítésekor több koncepcionális kérdést kellett tisztázni. Az első körben még felvetődött, épp a kollégák ajánlása kapcsán, hogy nemcsak a börtönben, hanem a hadifogságban, internálótáborban készült, a múzeumokban jóval nagyobb mennyiségben előforduló alkotások is kerüljenek a kiállításba, hiszen az elzártság sokkoló élménye mindhárom esetben felmerül. A körülményekben, a környező tárgyi világban levő különbségek, a direkt háborús utalások miatt végül a különválasztás miatt döntöttünk. Felvetődött a jó rab – rossz rab problematika is, hogy szerencsés-e együtt kezelni a köztörvényes és a politikai okokból bebörtönzöttek alkotásait. A recens anyag köztörvényes elítéltek alkotásaiból válogat – de itt is az adócsalás és az emberölés a két véglet. A ma már népművészetünk legnagyobbjaiként számon tartott Király Zsiga, Jáger Józsi és faragótársaik a 19. század közepén súlyos vétségekért (például rablás) kapták börtönbüntetésüket. A 48-as honvédtisztek és a két világháború közötti kommunista szervezkedők már más megítélés alá esnek, de az adott történeti korban jogerős ítélet alapján szenvedtek ugyanolyan börtönbüntetést. A forgatókönyv elkészítése előtt megpróbáltuk magunkat beásni a magyarországi büntetés-végrehajtás történetébe, hogy a rabmunkák készítését elhelyezhessük a börtönügyi gépezet rendszerében. Tanulságos volt, hogy az elmúlt 200 évben – hiszen korábban az elzárás mint büntetési forma nem létezett – mikor mennyi idő és milyen lehetőség állt az elítéltek rendelkezésére alkotói kedvük kiélésére. Nem véletlen például, hogy a jelentős népművészeti börtönalkotások a 19. század közepén készültek, hiszen a modernizálódó magyar börtönügy egyik legfontosabb lépéseként a foglalkoztatás épp csak elkezdődött, de még sok időt nem kötött le, viszont anyaghoz és szerszámmal juttatta az elítélteket. A két világháború közti időben szinte alig készült rabmunka, olyan sok időt foglalt el a kötelező munkavégzés. Napjainkban több-

Tragor Ignác Múzeum  
2001/1XY

#### **Idézés kiállítás-megnyitó ügyében**

A „Kényszerszülte művészet” – 19–20. századi rabmunkák Magyarországon című kiállítás megnyitása végett címettet a Tragor Ignác Múzeum hivatalos kiállítóhelyiségébe (Görög Templom Kiállítóterem, Vác, Március 15. tér 19.) a dr. Fejős Zoltán, a Néprajzi Múzeum főigazgatója és Garami Lajos bv. ezredes, főosztályvezető által vezetett megnyitóra **2001. május. 11-én, 11 órára** megidézem. Ha a határnapot hibáján kívül mulasztotta el, 2001. szeptember 30-ig pótolhatja.

Vác, 2001. április. 11.

A kiadvány hitelével:  
a kiállítás rendezője

#### **5. kép. A kiállítás meghívója**

nyire ismét megoldatlan a börtönön belüli foglalkoztatás, jelentős a munkanélküliség, így ismét előtérbe kerültek a szabadidős alkotótevékenységek. A kiállítás történeti része a múzeumokban, börtöngyűjteményekben és magángyűjteményekben fennmaradt tárgyi emlékek alapján igyekezett a lehető legteljesebb képet megrajzolni az elmúlt 200 év rabmunkáiról.

A kiállítás alapja a forгатókönyv. Vannak azonban olyan esetek, amikor a forгатókönyv elkészítése nagy nehézségekbe ütközik. Természetesen voltak előzetes elképzeléseink, de a kiállításon szereplő tárgyak jelentős részét csak a rendezés előtt pár héttel, volt hogy pár nappal korábban kaptuk meg a börtönökből. Mivel Sátoraljaújhelytől Szombathelyig jártuk végig az országot, 13 fegyházban és börtönben és tíz múzeumban választottuk ki a kiállítás anyagát, nem volt megoldható, hogy külön egy alkalommal válogassunk, és egy későbbi időpontban szállítsuk el a tárgyakat. A kiállítás májusban nyílt, a szállítás áprilisra fejeződött be, így egy hónap maradt arra, hogy a közben beérkezett, roppant heterogén anyagú, technikájú, tematikájú, színvonalú tárgyakból egységes látványú kiállítást építsünk fel úgy, hogy nincs lehetőségünk új installációs eszközök beszerzésére.

A tér adta lehetőséget kihasználva igyekeztünk megoldani a történeti és recens anyag elválasztását, a templom apszisában pedig a váci börtönből kölcsönkapott tárgyakkal berendeztünk egy imitált börtöncellát, bemutatva az eléltelket napjainkban körülvevő sivár tárgyi világot, amelyben az alkotások születnek. A történeti anyag koncepcionális és műtárgyvédelmi okokból tárlóba került, kronologikus elrendezésben. Ezzel azt is jelezni kívántuk, hogy nem mossuk össze a 19–20. században politikai okokból bebörtönzötteket, illetve az immár a faragó népművészet klasszikusává avanszált Király Zsigát és társait a többnyire ma is börtönbüntetésüket töltő alkotók műveivel. A tárlókban szereplő tárgyak már műtárgyak, a recens anyagról majd az idő dönti el, bekerül-e, és mi kerül be közgyűjteményeinkbe. A recens munkák elrendezésénél szándékosan nem törekedtünk a kiválasztott munkák akár anyag vagy technika, vagy akár származási hely szerinti csoportosítására, sőt néhol szándékosan tettünk egymás mellé össze nem illő tárgyakat. Talán ez volt az egyetlen mód, ahogy becsempésztük a saját véleményünket a kiállításba, egyébként nem kívántuk befolyásolni a látogatókat az értékelésben. Így a kiállítóter a sokféle anyagú-technikájú-tematikájú-kvalitású munka egymás mellé rendezésével egy büntetés-végrehajtási intézet kullúrkörletének sajátos, kissé időtlen hangulatát árasztotta. Természetesen tisztában voltunk azzal, hogy a kiállított tárgyak színvonalra egyenetlen, a barkácsolásszinttől a műalkotásig terjed, de hamis képet állítottunk volna a látogatók elé, ha csak a kvalitásos darabokat állítjuk ki. Minősíteni nem szerettük volna sem a tárgyakat, sem az alkotókat, akik közül többen vállalták azt, hogy nevüket is adják a művek mellé. A börtönlét nehézségeit sötét színekkel ábrázoló vagy épp harsányságukkal palástoló alkotások több pszichológus, pszichiáter érdeklődését felkeltették, ők a kiállítás kapcsán kezdtek el az eddig jószerevével ismeretlen témával – a bebörtönzöttekkel és a művészeti tevékenység rájuk gyakorolt terápiás hatásaival – foglalkozni.

Eredeti elképzelésünket nem tudtuk maradéktalanul megvalósítani: a fellépő technikai problémák miatt többször módosítani kellett a terveket – hiszen hiába készítettük el a kiállítás látványtervét rajzban, maketten, ha a Görög Templom kiállítóterem régi paravánja nem bírta a tervezett drótkerítés súlyát, így könnyíteni kellett a drótozáson. A tárgyakat körülvevő drótkerítés több célt szolgált, az elsődleges funkció egyértelmű, a börtön hangulatát keltő imitáció, melyre tulajdonképpen a szükség vitt rá bennünket: mivel a sokféle méretű, anyagú tárgyhoz speciális tárlókat nem tudtunk készíttetni, a drótkerítéssel, drótfonattal védtük a sérülékeny tárgyakat.

A megvalósult kiállítás beváltotta a hozzá fűzött reményeket, az utolsó öt év látogatói statisztikáinak tükrében kiugróan magas látogatottságot ért el. A kiállítás – kuriozitásának köszönhetően – szerepelt országos televíziók híradásaiban, több napi-, hetilapban és magazinban. Természetesen nagyobb reklámmal még többen tekinthették volna meg, de ez már túlmutat a múzeum kompetenciáján.

A vendégkönyv minden kiállítás végén ott díszel, a teremőrök sokszor felhívják rá a látogatók figyelmét, kérve, hogy írjanak bele. A bejegyzés többnyire csak név, aláírás, dátum, tetszett a kiállítás. A *Kényszer szülte művészet* című kiállítás a vendégkönyv tanúsága szerint hatással volt a látogatókra, meghökkentett, elgondolkodtatott, érzelmi húrok széles skáláját pendítette meg (a szörnyülködéstől a sajnálkozásig), véleménynyilvánításra késztetett, amelyet a látogatók írásban



is rögzítettek, hiszen az átlagos bejegyzésmennyiség közel tízszeresét írták le, nemcsak sztereotíp vagy poénkodó szövegekkel, hanem valódi véleményüket megfogalmazva. A bejegyzések arról is tanúskodnak, hogy a bűn és bűnözés éppen attól, hogy félelmetes, veszélyes, a társadalom tagjainak többségét nagyon is érdekli. Sokan az újságokat is a bűnügyi rovatoknál kezdik olvasni, s nem véletlen az ilyen tematikájú magazinok nagy olvasottsága. Az emberek elhatárolódnak a bűnözőktől, de lelkivilágukra, tetteik motivációjára kíváncsiak. A kiállítás nagy látogatottságának egyik kulcsa is ebben keresendő: a kiállított tárgyakat szemlélve úgy juthattak közel az alkotókhoz, hogy azok tényleges veszélyt nem jelentettek rájuk. A vendégkönyvi beírások többsége a kiállított alkotásokban megnyilvánuló tehetség – a bűnöző ember értéktelensége ellentétre helyezi a hangsúlyt, bár a végkicsengés általában pozitív: aki ilyeneket alkot, az már a javulás útjára lépett. Ennek fényében álljon befejezésül néhány bejegyzés a vendégkönyvből:

*Jó lenne, ha a fogva tartottak többsége készítené hasonló tárgyakat, és művészeti alkotásokat hozna létre. Ez használna úgy a fogva tartottaknak, mint a büntetés-végrehajtásnak.*

*A tárlat először adott alkalmat arra, hogy a történeti rabmunkák emlékeit összevessük a mai börtönökben született alkotásokkal. A kulcs az idő, mely nemcsak a művek megszületését tette lehetővé, hanem feltehetőleg megítélésüket is befolyásolni fogja.*

*A börtön ezzel a kiállítással kijött az utcára, az emberek közé. Ha elgondolkodnánk azon: mi lenne akkor, amikor az utca embere bemehetne, betekinthezne a börtönökbe, talán kevesebben lennének azok, akiknek be kell menniük.*

*Azok a bizonyos idők – amelyeket falak közt tölt az emberi lény, nem mindegy, mikor nyílnak, mikor csukódnak. A magány produktív és őrjítő is – egyben.*

*Rendkívüli a téma és az ötlet. De rendkívüli a helyzet is, amiben az alkotások készültek. Remélem, a művészi alkotás egy másik világba nyit utat a raboknak.*

*Nagyon csodálkoztam, hogy azok az emberek, akiket börtönbe zártak, mert olyanok voltak, ilyet is tudnak csinálni. Sajnos ez már nagyon későn jutott eszükbe. De az látszik, hogy az érzelmeiket készítették el.*

*Nagyon különös kiállítást láttam. Elmélkedésre késztet, hogy némely esetben ilyen művészi tehetség hogy kerülhetett ilyen helyzetbe. Persze az élet dolgai pillanatnyi kihagyáson is múlnak.*

*Hiányoljuk a kiállítást más városokból, Budapestről is. Nagyon tanulságos. Több információt szeretnénk tudni róluk.*

*Csodálkoztunk, hogy nagyobb tehetségek vannak a börtönben, mint sok esetben szabadon. Az élet iróniája.*

*Az alkotások csodálatosak – tükrözik az alkotók lelkét, amikor tettük (vétkük) után már megváltozott. Belőlük még jó ember s talán művész válik. Kívánom, hogy így legyen.*

*A kiállítás egyedi, nem láttam még az országban hasonlót sehol.*

*Az élet tele van paradox helyzetekkel, a börtönben lévő ember alkotásai is ezek. Ezek az alkotások árulkodnak, s hiszem, hogy minden emberben ott a jó és a szép.*

*A kiállítás lebilincselő.*



## Art under pressure – Artifacts of Hungarian prisoners in the 19-20th century showed in the exhibition room of the Greek Tempel in Vác

The exhibition, on show between May 11 and September 30, 2001 called the attention by choosing a peculiar topic. The idea came from an educator of the local prison, one of the biggest in the country..

Previously, without the possibility of regular work, prisoners fought boredom by putting on minute objects. But even today prisoners pass their time by making sculptures from crumb and soap, woodcarving, and a kind of origami. Drawing, painting and pottery making is also popular.

The best articles were made in the middle of the 19th century, when work in the prisons became usual. Prisoners still had enough free time and they also had the possibility to use the tools they were working with. It was clear to us that the standard of the objects is rather uneven: some of them are just pieced together, others have artistic quality – but it would have been a falseness to show only artifacts of high level.

The notes in the visitor's book prove that visitors were strongly impressed. Crime is exciting and most people are interested in how criminals think and feel – without having real contact to them. Most notes reflect on the contrast between the artistic talent and criminality in the same person. In many cases these works of art were also looked at as a sign of improving.



## Egy téma, két helyszín, három tanulság

Tanulmányunkban kísérletet teszünk két magyarországi, vidéki helyszínen azonos anyagból rendezett kiállítás tapasztalatainak összefoglalására. A tatai Kuny Domokos Múzeum nemzetközi néprajzi gyűjteményéből válogatott ausztrál tárgykból a Paksi Városi Múzeumban volt látható a 2001. év tavaszán egy időszakos tárlat. A gyűjtemény más területekről származó részeivel közösen korábban – 1999–2000-ben – Tatán is látható volt egy kiállítás, amelyen az ausztráliai eredetű rész külön egységet alkotott.

Mielőtt a két bemutatás alapján megfogalmazható tanulságokra térnénk, röviden célszerű bemutatni a gyűjteményt. A tatai Kuny Domokos Múzeum általánosan ismert és rendszeresen kiállításokon, kiadványokban bemutatott gyűjteményei – régészet, történet, képző- és iparművészet, néprajz – mellett rendelkezik egy jellegzetes tárgyegyüttessel: az etnológiai gyűjteménnyel is. A múzeumnak ez a gyűjteménye hosszú ideig lényegében ismeretlen volt még a tatai polgárok előtt is. Az sem köztudott, hogy Tatabányai Múzeum dél-amerikai indián kiállításán látható tárgyak egy része is a Kuny Domokos Múzeum etnológiai gyűjteményéből származik. A tárgycsoport jelentőségét érzékelteti, hogy a magyarországi vidéki múzeumok között nem mindennapos, hogy értékelhető etnológiai anyaggal rendelkezzenek. A gyűjtemény közel 700 darab tárgyat tartalmaz. A gyűjtemény kialakításában meghatározó szerepe volt a múzeum korábbi munkatársának, Antoni Juditnak. Közvetítésével a hazai etnológia olyan neves személyiségeitől kerültek ajándék, illetve vásárlás útján tárgyak a gyűjteménybe, mint például Bodrogi Tibor, Boglár Lajos, Vargyas Gábor, Sárkány Mihály. A múzeum állományába került tárgyak többsége azonban közvetlenül Tatához kötődik, a városban élt, illetve élő polgárok hagyatékaként vagy ajándékaként került a múzeumba. Az így kialakult gyűjtemény öt kontinens területéről származó értékes tárgyi anyagot foglal magában. A tatai múzeumban található tárgyak egy része országos ismertségre is jogot formálhat, így például a Juszko Béla hagyatékából származó szamurájpáncélok vagy a Pintér László által ajándékozott ausztráliai anyag.

Az etnológiai gyűjtemény legnagyobb darabszámú része származik Ausztráliából (közel 300 darab). Pintér László az 1960-as években telepedett le a távoli kontinensen. Rendkívül változatos és mozgalmas éveket töltött el az ország távoli vidékein a legkülönbözőbb munkakörökben. Bányásként, munkásként rendszeresen kapcsolatba került az Északi területen élő ausztrál bennszülöttek több törzsének tagjaival is. Hosszas közös táborozások során több száz fa- és kőtárgyat cserélt vagy vásárolt az őslakóktól. Gyűjtött énekeket, és számos fényképfelvételt is készített. Ezek jelentős része azonban az évek során eltűnt. A tárgyi emlékek többségét azonban még Ausztráliából eljuttatta a tatai múzeumba. A több időszakban ajándékozott tárgyak eredeti használoíról, készítőiről rendkívül pontos adatokkal rendelkezve hazatérése után segítette a leltározás munkálatait. Nem csupán a tatai, hanem a budapesti néprajzi múzeum gyűjteményét is gyarapította ajándékaival.

A tatai gyűjtemény bemutatásának igénye a tárgyak gyarapodásával egyre erősebbé vált. Azonban ez évtizedekig váratott magára. Sajnálatos módon napjainkra a gyűjteményben őrzött tárgyak túlnyomó része sürgős restaurálásra szorul. Mindezeket figyelembe véve a múzeum munkatársai tehát több célt is szem előtt tartottak, mikor 1998-ra időszakos kiállítást terveztek az anyag bemutatására a tatai várba. Cél volt a gyűjtemény tudományos értékei mellett a figyelem felhívása a megmentésre váró tárgyak állapotára. A szorosan értelmezett muzeológiai, szakmai szempontokkal párhuzamosan a kiállítás segítségével a tatai polgárok tudománypártoló tevé-

kenységének is megfelelő emléket kívánt állítani a múzeum. S természetesen további közművelődési és pedagógiai célokat is megjelöltek a múzeum munkatársai. Végül az évtizedek óta elavultnak számító régi állandó kiállítás tervezett megújításában is szerepet kívánt vállalni a tárlat.

A felmerült igények és a kitűzött célok megfogalmazása után hosszas előkészítő munka következett. A gyűjteményben található anyag revíziója és új raktári rendjének kialakítása volt az első lépcsője a kiállítás forgatókönyve elkészítésének. A Néprajzi Múzeum munkatársainak segítségével alapos adatgyűjtést sikerült végezni a tatai gyűjteményben található tárgyak feldolgozását elősegítendő. Hasonlóan értékes volt a már látogatható hasonló vidéki kiállítások megtekintése is (például Győr, Debrecen). Miután a tatai anyag jellegzetességeit sikerült felmérni és a szakirodalmi tájékozódás után többé-kevésbé értékelni, a kiválasztott tárgycsoportok összeállításra következett. Mivel elsődleges cél a gyűjtemény bemutatása volt, kiegészítő tárgykölcsönzéssel nem számolt a múzeum. Viszont a hiányzó fotódokumentáció pótlására, illetve a kiállítási koncepciónak megfelelően az illusztrációk körülrtekintő kiválasztása céljából a Néprajzi Múzeum fotótárában végeztünk kutatást. Az innen kiválasztott fényképek szükséges méretű nagyítását is itt végezték el. Azonban hiába történt meg a szükséges fényképek kiválogatása hónapokkal korábban, a pénzügyi háttér hiánya miatt csak közvetlenül a kiállítás rendezésekor nyílt lehetőség a megrendelésükre. Az ausztrál gyűjtemény bemutatásához szükséges további fényképeket a tárgyakat is adományozó Pintér László ingyen bocsátotta a múzeum rendelkezésére, ahogy a kiállításon hallható eredeti helyszínen gyűjtött hangzó anyagot is az ő segítségével tudta a múzeum felhasználni.

A válogatás és az anyaggyűjtés eredményeként a múzeum időszaki kiállításainak helyet adó termek adottságait messzemenően figyelembe véve készült el a kiállítás forgatókönyve április elejére. A pályázatok benyújtásának is feltétele volt forgatókönyv-melléklet készítése, ez is indokolta a feladat korai elvégzését. Mivel a teljes gyűjtemény bemutatására nem volt lehetőség, sőt egyes területi egységek is kimaradtak a tárlatból az adottságok és a tárgyak állapota miatt, elsősorban az értékekre történő figyelemfelkeltés fogalmazódott meg célkitűzésként. Mindezen szempontok figyelembevételével választottuk ki a kiállítás címét: *Kultúrák jelzései*.

A tatai kiállítás időzítésének tapasztalatai rendkívül tanulságosak. Az 1998. évi kiállítások zárásaként nyílt meg október 17-én. A kiállítás zárása a következő év május 31. Bár a múzeumi statisztikákban jól „mutat” egy nyolc hónapig látogatható tárlat, de a statisztikai adatok pontosítják a képet. A tatai kiállítás látogatottságáról az alábbi táblázat tájékoztat. A kiállítás megnyitásának és lebontásának időpontja előtti, illetve utáni hónapok adatait a viszonyítás megkönnyítése érdekében adtuk meg.

Időpont	Felnőtt	Diák	Ingyenes	Összesen
1998. szeptember	955	2326	882	4 163
1998. október	1141	2049	917	4 107
1998. november	277	437	255	969
1998. december	21	35	64	120
1999. január	116	114	95	325
1999. február	114	197	97	408
1999. március	248	225	125	598
1999. április	842	1356	475	2 673
1999. május	1414	3716	2195	7 325
1999. június	4059	8561	2692	15 312

A táblázat adataiból egyértelműen megállapítható, hogy a látogatottság tendenciáit teljesen számításán kívül hagyva önkényesen jelölte ki mind a megnyitót, mind a bontás terminusát a múzeum. A tatai vár adottságait és az idegenforgalom intenzitásának tapasztalatait figyelembe véve

minden évben november elsejétől csökkentett, úgynevezett „téli” nyitva tartás lép életbe. Ilyenkor a heti két szünnap mellett a nyitvatartási idő is lényegesen lerövidül, nyolc óra helyett 4 órára. Magyarazatként az év végi időpont kiválasztásához elsősorban a pénzügyi források időzítése kínálkozik kézenfekvőnek. A kismértékű helyi és a teljesen hiányzó saját erőforrások mellett elsősorban a központi, úgynevezett „nagy országos” pályázatok segítségével készült el a tárlat. Mivel azonban ezeknek a pályázatoknak az eredményei csak nyár elején váltak ismeretessé, a kiállítás megvalósításához szükséges munkálatok is csak ekkor indulhattak meg érdemben.

Ez már átvezet a következő vizsgálandó problémakör, a pénzügyi feltételek kérdéséhez. A kiállítás elképzelésének megfogalmazásától kezdve zajlottak az előkészítés fázisai. Azonban a tatabányai múzeum pénzügyi lehetőségei miatt elsősorban olyan tevékenységet lehetett végezni, amely nem igényelt külön anyagi ráfordítást. Így elsősorban a muzeológus által a forgatókönyv elkészítéséig elvégezhető fázisokra került sor. Az anyaggyűjtés, a szükséges fotók kiválasztása a Néprajzi Múzeum fotótárában, az adományozóval közösen végzett kiegészítő információgyűjtés és a gyűjtemény részleges revíziója már a kiállítás megnyitását megelőző év őszén megkezdődött. Így közel egyéves munka eredményeként nyílható meg a kiállítás. Viszont mindezen munka eredményessége az év elején kiírt pályázatokon történő eredményes részvételtől függött. A sikeres részvétel érdekében az időszaki kiállítás rendezését összekapcsolta a múzeum a gyűjteményeit bemutató sorozat újabb kötetének elkészítésével is. Az addigi tapasztalatok alapján ugyanis a kiadvánnyal párhuzamosan megnyíló kiállítások nagyobb eséllyel pályáztak központi alapokhoz támogatásért. Az elnyert pályázatok közül a Nemzeti Kulturális Alap 300 000 Ft-os támogatása volt a legjelentősebb. Ez azonban a gyűjteményi katalógus megjelentetését is megjelölte pályázati célként. Emellett Tata város önkormányzata adott 130 000 Ft-ot a kiállítás és a katalógus megvalósítására. Az természetes, hogy ezen összeg nem tette lehetővé a szükséges restaurálások elvégzését. A kiállítási koncepció így a pénzügyi lehetőségek nyomán lényegesen módosulni kényszerült.

A Komárom-Esztergom megyei Múzeumi Szervezet költségvetése nem tette lehetővé, hogy a kiállítás vagy a katalógus elkészítéséhez pénzügyi segítséget nyújtson. A múzeum restaurátorai az elmaradhatatlan tisztítási-előkészítési munkákhoz szükséges vegyszereket a szűkös pályázati keretből tudták beszerezni. A kiállítás rendezésekor felmerült szállítási feladatokat a múzeum alkalmatlan gépkocsija helyett szintén a kiállítási költségvetést terhelő fuvaroztatással tudtuk megoldani. Sem a megnyitói szükséges reprezentációs költségeit, sem a plakát vagy a meghívó árát nem lehetett más módon fedezni, mint a pályázaton elnyert összeg terhére. A katalógust készítő helyi nyomda – amellyel már korábban visszanyúló eredményes munkakapcsolata volt a múzeumnak – adta a legkedvezőbb árajánlatot a szükséges nyomdai munkákra. Gyakorlatilag – mint ezt a gyűjteményi katalógusban jeleztük is – olyan alacsony áron végezték el a nyomdai munkálatokat, hogy ez szponzorálásként volt értékelhető.

A múzeumnak a tatabányai várból lévő egymásból nyíló két időszaki terme volt a kijelölt helyszín. A sajátos építészeti adottságok nyújtotta lehetőségeket, a termek jellegét messzemenően figyelembe kellett venniük a kiállítás rendezőinek. A termek beugrói, a vastag falak és a hangsúlyos ablakmélyedések lehetőségeit az épített installáció kihasználta. A múzeum időszaki kiállításainal évekkel ezelőtt készített szétszedhető tárlókat használtuk. A tárlók a biztonság és a tárgyak bemutatása szempontjából is elavultak, és az alkalmankénti festés, illetve textilburkolás sem képes elfedni alkalmatlanságukat.

A tárlók mellett a látogatók által kedvelt enteriőr kialakításához a szakirodalom segítségével mellett Pintér László tapasztalatait is felhasználtuk. Az ő segítségével választottuk ki az épített konyha alapanyagait és az installáció más elemeit is. A kiállítás látványtervét Ölveczky Gábor készítette, aki a kivitelezésben is közreműködött. A múzeum nem rendelkezik saját kiállításrendező csoporttal, viszont a kiállításra nyert összeg egy külső szakértő honoráriumát sem fedezte volna. Ezért a korábbi évekhez – és napjainkhoz – hasonlóan a múzeum munkatársai: muzeológusok, restaurátorok, fotós, gondnok, takarítók és teremőrök közös munkájaként készült el a kiállítás. Külső szakembert az asztalosfeladatok elvégzésére alkalmazott a múzeum, szerencsés módon egy olyan szakember személyében, aki évekig dolgozott korábban az intézményben, és így hozzáértőként foglalkozhatott a technikai elemek elkészítésével.

A múzeum nem csupán a személyi ellátottságát tekintve számít felkészületlennek a kiállítások rendezéséhez. Szinte teljesen hiányoznak a legalapvetőbb technikai eszközök és szerszámok is ehhez. Általában a pályázati források segítségével sem lehet beszerezni a szükséges eszközöket.

A hiányosságokat alkalmanként kreativitással próbálták pótolni a rendezők. Így például a tárglok berendezésénél a hagyományostól eltérően természetes anyagokat, követ és faágakat használtunk a tárgyak elrendezésekor. Az ilyen apró ötletekre is hálásan reagált a látogatóközönség. A visszajelzések alapján a bemutatott tárgyak és a rendezés egyértelműen pozitív értékelést kapott. A szakmai igények, tárgyvédelmi szempontok azonban szinte érzékelhetetlenek maradtak.

A kiállításon a térképeket, fényképeket a múzeum éveivel azelőtt vásárolt kereteit felhasználva mutattuk be. Szintén a szűkös anyagi feltételek indokolták, hogy a szükséges háttérképek nagytárait nem speciális műhellyel és színesben, hanem fekete-fehér változatban és a helyi grafikai lehetőségeket felhasználva készítettük el.

A tatai televízió segítségével sikerült a kiállításban bemutatott videofilm beépítése is a tárlatba. Az általuk és más szponzorok által biztosított technikai eszközök tették lehetővé a film vetítése mellett a kiállítás más részén az eredeti hangfelvétel lejátszását is.

A kiállítás technikai megvalósítása az átlagos időszaki kiállításoknál hosszabb ideig tartott, két hét intenzív munkával sikerült a megnyitó előtti napra befejezni. Természetesen a múzeum munkatársai által jóval munkakörülnél és munkaidéjén túl végzett eredményes munkát nem volt módja az intézménynek honorálni. Itt érdemes talán említeni, hogy a múzeum munkatársai semmilyen, a kiállításához kapcsolódó tevékenységért nem részesültek semmiféle külön juttatásban (például forgatókönyv, fotózás, túlóra stb.).

A kiállítás előkészítésének munkálatai során felmerült az igény az elvégzett revízió eredményeit felhasználva a Kuny Domokos Múzeum gyűjteményeit bemutató katalógussorozat vonatkozó kötetének elkészítésére. A kiállításra is nagyobb eséllyel pályázhatott az intézmény, a hozzákapcsolható szakmai kiadvány megjelentetésének szándékával.

A tatai gyűjteményi sorozatnak ez az 5. kötete. A korábbiakhoz hasonlóan ez is kétnyelvű, a magyar mellett németül is tájékoztatást nyújt a gyűjteményről. A 84 oldalas katalógusban az etnológiai anyag földrajzi megoszlásában s azon belül a leltári számok sorrendjében szerepel. Minden nagyobb egység előtt rövid összefoglalás mutatja be a tárgyak által felidézett kultúrák jellegzetességeit. A rövid tárgyleírások a hagyományos múzeumi adatokat rögzítik: leltári szám, leltárkönyvben szereplő név, anyag és technika, jellemző méretek, származási hely. A tárgyleírásokat a gyűjteményből kiválasztott tárgyak fényképei illusztrálják. A katalógust 500 példányban jelentette meg a múzeum. A pénzügyi források szűkössége a kiadvány jellegét is befolyásolta. Az összefoglalók és a tárgyleírások lerövidültek, csak fekete-fehér fényképek kerültek a kötetbe. A kiadvány szerkesztését, a fotómunkákat és a fordításokat a múzeum munkatársai végezték. Viszont a kiadvány tervezését a kiállítás látványtervét is készítő Ölveczky Gábor grafikus végezte. A sorozat korábbi köteteinek fogadtatása alapján a kiállítás megnyitására időzített megjelenés sikeres megoldás volt. A megyei múzeumi szervezet akut könyvtári problémája miatt viszont a szakmai kiadványcsere lehetőségével nem tudott élni az intézmény. Így a gyűjteményi katalógus megjelenése sem eredményezett komolyabb szakmai érdeklődést a tatai anyag iránt.

A Kuny Domokos Múzeum időszaki kiállításai mindegyikéhez készített – különböző minőségű – meghívót, viszont plakátot csak esetlegesen. A nemzetközi néprajzi gyűjtemény bemutatásakor viszont fontosnak ítélte a múzeum, hogy színvonalas minőségben készüljenek a plakátok és a meghívók. Az egységes látványterv érdekében Ölveczky Gábor tervezte a színes meghívót és a plakátot is. Mivel szabott határidővel készült a kiállítás, a plakátokat nem egyszerre helyeztük ki a városban, hanem a megnyitó után több részletben még a tavaszi hónapokban is terjesztettük azokat. A meghívókat pedig a múzeum szokásos helyi kapcsolatain kívül több néprajzi-muzeológiai címre is eljuttattuk, szintén a figyelemfelkeltés céljával. Megállapíthattuk azonban, hogy ez nem eredményezett változást a korábban tapasztalt érdektelenséghez képest. A városban működő idegenforgalmi szervezetek, cégek viszont pozitívan értékelték a látványos plakát elkészítését.

Az időszaki kiállítások jellegének megfelelően a megnyitó jellege is meghatározó. A Kuny Domokos Múzeum hagyományosan vasárnap délelőtt 11-kor nyitja meg kiállításait. Az időpont kiválasztását sok kritika éri, például a miserend és a vasárnap ünnepi jellege miatt. A közeli Tata-bányán működő múzeum szintén következetesen ragaszkodik a pénteki munkaidő utáni megnyitók hagyományához. Az etnológiai kiállítás kivételesen nyílt meg szombati napon. A megnyitón megjelentek száma érzékelhetően nagyobb volt, mint a vasárnapi megnyitókra megszokott. Ezt azonban magyarázhatjuk a kiállítás egzotikus jellegével is.

Több sikeres alkalom tapasztalatait felhasználva az etnológiai anyag bemutatkozását is valamilyen zenei produkció felhasználásával tervezte a múzeum. Azonban a pénzügyi lehetőségek ezt meggátolták. A megnyitó személy kiválasztását is a gyűjtemény országos jelentőségének hangsúlyozása sugallta. Wilhelm Gábor, a Néprajzi Múzeum osztályvezetője nyitotta meg a kiállítást. Sajátos módon a múzeum úgy tudott fizetni a megnyitóért, hogy a kéziratot megvásárolta az adattár számára, alapítványi forrást felhasználva. Az etnológiai kiállítások értelmezésének kérdéseit elemző megnyitóbeszédet a tatai televízió is rögzítette, akárcsak az egész eseményt. A helyi média érdeklődése rendszerint a kiállítások megnyitására fókuszál.

A magyarországi kiállítások esetében általános probléma az idegen nyelv kérdése. A tatai Kuny Domokos Múzeum korábbi és jelenleg készülő állandó kiállításain nem oldották meg teljesen a külföldiek tájékoztatását. A termekben utólag elhelyezett angol és német nyelvű összefoglalások fogadtatása viszont egyértelműen pozitív. Az időszaki kiállításokon még kevésbé sikerült figyelembe venni a jelentős számú külföldi látogató igényeit. A *Kultúrák jelzései* kiállítás esetében nem készült idegen nyelvű tájékoztató, viszont a gyűjteményi katalógusban német nyelven is szerepelnek az információk. A hiteles szakmai fordítások elkészítését a múzeumi szervezetben dolgozó munkatársak végezték. Viszont míg a fordítások elkészítéséért a múzeumban dolgozók nem kaphatnak ellenszolgáltatást, külső fordítók alkalmazását a szűkös anyagi források nem teszik lehetővé.

A kiállítás látogatottsági adatait az időpont vizsgálatánál már említettük. A hasonló időszakban bemutatott tárlatokhoz viszonyítva a *Kultúrák jelzései* egyértelműen sikeresnek ítélni lehet. Évekkel később visszatérő vendégek is keresték az etnológiai bemutató egyes részeit, meglepő pontossággal számon kérve azokat a tárlatvezetőn. Ennek megítélése, hogy milyen eredményes lett volna a kiállítás az iskolai kirándulások, illetve a nyári idegenforgalmi szezon időszakában, csak becslésekbe bocsátkozhatnánk. Ehelyett a kiállításához kapcsolódó múzeumpedagógiai program rövid bemutatására térnénk ki.

A tatai múzeumban nem dolgozik múzeumpedagógusi munkakörben senki. Az egyik restaurátor azonban saját költségén a gyes időszakában a múzeum támogatása nélkül elvégzett egy, a munkakör betöltéséhez szükséges iskolát. Ennek ellenére nem hasznosíthatja ott szerzett ismereteit. A *Kultúrák jelzései* című kiállítás óta is csak szórványosan, a muzeológus munkatársak aktív közreműködésével zajlottak múzeumpedagógiai rendezvények.

A múzeumi világnap alkalmából szerveztük az etnológiai kiállításához kapcsolódó programot 1999-ben. A város és a közeli települések iskoláihoz eljuttatott körlevélben ismertettük a programot a pedagógusokkal. Az előzetes jelentkezéseket figyelembe véve különböző mélységű elméleti előadásokat és gyakorlati foglalkozásokat szerveztünk az életkori sajátosságok figyelembevételével. Az ausztráliai őslakók életmódját bemutató előadáshoz kéregfestmények készítése kapcsolódott. A költségigénye minimális volt a programnak, azt támogatók segítségével fedeztük. Az előadásokat a muzeológusok, míg a készítéstechnikai programot restaurátor vezette. A gyerekek által készített kéregfestményeket egy ideig a múzeum külön tárlaton a kiállításához kapcsolódóan bemutatta, majd az igénynek megfelelően visszajuttatta készítőiknek. A múzeumpedagógiai program iránti érdeklődés lényegesen nagyobb volt, mint a múzeum lehetőségei. Ennek ellenére nem sikerült rendszeressé tenni a programot.

A kiállítás tervezésekor megfogalmazódott az igény, hogy a helyi televízióval évek óta működő eredményes kapcsolatot felhasználjuk az előkészítés fázisában. A gyűjtemény egy-egy kiemelkedő jelentőségű tárgyáról a múzeum anyagából válogatott *Rejtett értékeink* sorozat részeként készítettünk rövidfilmeket. A restaurálás nehézségeit és a tárgyak védelmének problémáit is bemutattuk egy alkalommal. Az ausztráliai anyagot adományozó Pintér Lászlóval készített interjút is



felhasználta a múzeum gyűjteményének propagálására és a tatai polgárok múzeumpártolásának igazolására.

Az előkészítés után a kiállításmegnyitót is dokumentálta a helyi televízió. A kiállítás megnyitása után mintegy tárlatvezetést is készítettünk a televíziósok segítségével. A tavaszi időszakban, hogy ébren tartsuk az érdeklődést, újabb tárgyakat mutattunk be a televízió segítségével. Szintén ezt a célt szolgálta a múzeumpedagógiai foglalkozás bemutatása is.

Az írott sajtó érdeklődése jóval kisebb volt. A megnyitó időpontjáról szóló előzetes tájékoztató után a kiállítás megnyitásáról számoltak be a megyei újságok. A Múzeumi Hírlevél részére mind a kiállításról, mind pedig a múzeumpedagógiai rendezvényről eljuttattunk beszámolót, ami meg is jelent. Hasonlóan a Néprajzi Hírekben is megjelent a kiállítást bemutató írás. Szervezési hiba miatt a Magyar Múzeumok számára nem juttatott el a múzeum aktuális információt, így ott elmaradt a kiállítás bemutatása.

A szakmai visszahangtalanság egyértelmű volt. Tudomásunk szerint Vargyas Gábor és Antoni Judit kivételével más kutató nem látta a tatai időszak kiállítását. Az a szándék tehát, hogy az ismeretlenségből előtűnjenek a tatai gyűjtemény értékei, kudarcot vallott. Valószínűleg ezen egy szerencsésebb időszakban látható és jobban, nagyobb anyagi forrással rendelkező időszak kiállítás sem változtatható volna. Talán egy állandó tárlat?

Célszerű az induláskor megfogalmazott célkitűzések megvalósulásáról is szót ejteni. Sajnos a Tatán megvalósuló állandó kiállítás koncepciójában nem vált lehetővé továbbra sem az etnológiai anyag bemutatása, még egyes részeit illetően sem. Nem segítette a restaurálási feladatok gyorsabb végrehajtását sem a bemutatás, sem a gyűjteményi katalógus megjelenése. A tervezett igen költséges restaurálási pályázati sorozatosan kudarcot vallottak az elmúlt években. Kivéteklént értékelhető a Magyar Nemzeti Múzeumban dolgozó Lencz Balázs restaurátor érdeklődése, aki a távol-keleti lakk tárgyak – konkrétan a szamurájpáncélok – állapotfelmérését elvégezte, saját kutatási feladataival összhangban. A szakmai figyelemfelkeltés eredményei sem váltak érzékelhetővé. Az ezen előadás ötletének alapot szolgáltató paksi időszak kiállítás megvalósulása elsősorban személyes kapcsolatokra épült, s nem a múzeumok közötti rendszeres információcserére eredményeként alakult. Tatán a tervezett múzeumpedagógiai tevékenység a sikeresnek ítéltető kezdet után nem teljesedett ki, elsősorban a személyi feltételek hiányosságai miatt. Folytatódott viszont a múzeum gyűjteményeit bemutató katalógusok sorozata, és megtörtént a gyűjtemény revíziója is, végül rengeteg tapasztalatra tettek szert a múzeum munkatársai a jövőben rendezendő tárlatok érdekében.

A tatai Kuny Domokos Múzeum etnológiai anyagából három évvel később a paksi Városi Múzeum mutatott be válogatást. A kiállított tárgyak a közel 300 darabos ausztráliai tárgye gyűjtesből kerültek kiválasztásra, a gyűjtemény jellegéből adódóan közel ugyanabban az összeállításban, ahogyan azt a *Kultúrák jelzései* című kiállítás ausztrál termében láthatta a közönség. A tárgyak azonosságából, a látványterv hasonlóságaiból és a mindkét kiállítást alapvetően befolyásoló pénzhiányból<sup>1</sup> adódó egyezések mellett azonban alapvető különbségek is jellemezték e két nemzetközi néprajzi tárlatot.

---

1 A paksi Városi Múzeum költségvetésében kiállításonként átlagosan 50 000 Ft szerepel, ami azt jelenti, hogy speciális installáció egyetlen kiállításra sem készíthető. Az ausztrál tárlat esetében tehát ugyanúgy a már meglévő vitrinekből és dobogókból kellett gazdálkodni, mint a tatai *Kultúrák jelzései* kiállítás rendezőinek.

2 Bár a múzeum több területen is igen sikeresen működött, a 2-3 hetente változó, igen szűk rétegnek szóló képzőművészeti kiállítások meglehetősen érdektelenséget váltottak ki a lehetséges múzeumlátogató közönségből, és nem kedvezett az intézmény elismertségének a néprajzi-helytörténeti gyűjtemény voltaképpeni létrehozóival, a város amatőr helytörténészeivel kialakított ellenséges viszony sem.

Mint láttuk, a tatai kiállítás célja az általában meglévő közművelődési és pedagógiai célokon túl a gyűjtemény tudományos értékeinek, valamint a tatai polgárok tudománypártoló tevékenységének a bemutatása volt, de célként fogalmazódott meg a műtárgyak rossz állapotára való figyelemfelhívás is. A hetvenéves múlttal rendelkező tatai múzeummal szemben a paksi Városi Múzeum mindössze 1994 óta működő intézmény, melynek első öt éves működése inkább akadályozta, mint elősegítette a múzeum társadalmi elismertségének növekedését.<sup>2</sup> Ezért az utóbbi években az évi kiállítási terv kialakításának fő szempontja, hogy azt lehetőleg változatos tematikájú, feltétlenül „közönségbarát” kiállítások al-

kossák, melyeknek mindegyike – amennyiben ez lehetséges – a kisvároska más-más rétegét szólítja meg, így próbálva hosszú távon a település egészét célközönséggé tenni.<sup>3</sup> Ennek értelmében a 2001. év kiállításai a következőképpen alakultak:

- Január–februárban még állt a 2000 adventjén nyílt játékiállítás (a téma iránt jelentkező nosztalgia miatt célközönsége a gyermekek mellett a felnőtt és idősebb korosztály volt, társadalmi hovatartozástól függetlenül).

- Február–márciusban egy restaurátor ikerpár szobraiból és grafikáiból nyílt kiállítás (elsősorban az elvontabb művészet iránt érdeklődő réteget célozva meg).

- Április–májusban volt látható az ausztrál őslakosság életét bemutató tatai vendégkiállítás.

- Június közepén nyílt a helyi lakosság által régóta hiányolt, sőt számon kért helyi néprajzi tárgyú kiállítás, mely a paksi iparoséletemet mutatta be (ez a kiállítás elsősorban az őslakos paksi lakosságnak szólt).

Az eltérő kiállítási célok mellett – és természetesen azokkal összefüggésben – más volt a megcélzott közönség is a tatai, illetve a paksi tárlat esetében. Míg a tataiak bevett múzeumlátogatási szokásokkal bíró helyi értelmiségi réteggel, valamint igen jelentős idegenforgalommal számolhattak, addig Pakson – e két réteg hiányában – a megcélzott közönség ezúttal egyértelműen a gyermekközönség volt, óvodástól a középiskolásig.<sup>4</sup> Ezt a célt tükrözte maga a meghívó, illetve a plakát, amely alapvetően más üzenetet hordozott, mint a tataiak szakmai-tudományos célzatú meghívója. A kihajtható meghívó fedőlapjára a kiállításban szereplő egyik színes kérefestmény kenguruábrája került, elsősorban a gyermekek érdeklődésének felkeltésére. A *Velünk élő kőkör* kiállítás címmel szemben elsősorban a történelemtanároknak szólt, felhívva figyelmüket az őslakos ausztrál törzsi társadalom kőkorszaki szintet képviselő kultúrájára. A meghívó hátlapján olvasható idézet viszont úgy került kiválasztásra, hogy az egyaránt utaljon az ausztrál őslakosság dalaira, táncaira, festészetére, társadalomszervezetére és gazdasági életére, azaz arra a komplexitásra, amely e kiállításban megjelenik, és amely az oktatás számos területén hasznosítható.

A *Velünk élő kőkör* című kiállítás előkészületei lényegesen gördülékenyebben folytak, mint a tatai kiállítás esetében. A tárgyak kiválasztásához és meghatározásához rendelkezésre állt a katalógus, és mivel a kiválasztott tárgyak többségükben azonosak voltak a Tatán már kiállítottakkal, nem kellett restaurálni sem. Nagy könnyebbség volt, hogy a Tatán illusztrációként használt fotókat sérülés nélkül tudták lebontani, így ezeket Pakson újra fel lehetett használni. A legnagyobb könnyebbséget azonban kétségkívül az jelentette, hogy a három évvel korábbi tatai kiállítás ausztrál termék tanulságait (méretek, színek, látvány) maradéktalanul fel lehetett használni a tervezés fázisában, így az előzetes látványterv már a kiállítás rendezése előtt két héttel készen volt. Például apróbb változtatásokkal átvettük a „kunyhó használati tárgyakkal” enteriőr koncepcióját, valamint a férfiak és nők eszközeinek, illetve a rituális tárgyakkal egymástól elkülönített bemutatását, azaz a kiállítás alapkonceptióját. Míg azonban Tatán a termé-

---

3 Az évi kiállítási terv elkészítésekor azt is figyelembe kellett venni, hogy a paksi Városi Múzeum a környék egyetlen ilyen jellegű intézménye. Mivel 2001-ben a szekszárdi Wosinszky Mór Múzeumnak már két és fél esztendeje nem volt új időszaki kiállítása, a környék múzeum iránt érdeklődő vékony rétegenként igényeit a paksi Városi Múzeumnak kell kielégítenie.

4 A paksi Városi Múzeum lehetséges felnőtt közönsége alapvetően két csoportra osztható. Az őslakos paksiak (a hajdani mezővároska paraszti és iparosrétegének lezármazottjai) ez idáig nem sok „hasznát” láthatták saját múzeumuknak. A számukra megfogható, személyes történelmüket idéző tárgyak nem jutnak hangsúlyos szerephez az állandó kiállításban, s mint fentebb utaltunk rá, a múzeum hétéves története alatt mindössze egyetlen olyan időszaki kiállítás volt, amelyet valóban magukénak érezhettek. A másik csoport, a Paksi Atomerőmű Részvénytársaság (családtagokkal együtt) mintegy tízezer nyi, az ország minden részéből összesereglett dolgozója viszont a múzeumot a helyi őslakosság identitását hordozó intézménynek tartja, ahol „az ő köcsögeiket őrzik”, s ahol a város történetét az I. világháborúig nyomon követő állandó kiállítás természetesen nem mutat be dokumentumokat a PA Rt. működéséről. Bár e felvázolt kép nyilván leegyszerűsített, a múzeumi statisztika egyértelműen kimutatja, hogy e két, múzeumot elutasító réteg szorításában az egyetlen érdemben megszólítható réteg a gyermekközönség. Mivel a gyermekek 10–12 éves korig általában nem rendelkeznek előítélettel a múzeumot illetően, eleve nyitottabbak a múzeumban szerezhető élmények irányában, s pozitív tapasztalataikat a szülők, nagyszülők felé közvetítve elősegítik a felnőtt közönség aktivizálását. A folyamat működőképességére két sikeres példa is volt a múzeum történetében (*Honfoglaló őseink viseletei*, 2000; *Évezredek játéka*, 2000).

szetes anyagok használata az installációban csupán szükségmegoldás volt, és helyenként meglehetősen esetleges is, addig ezt a paksi kiállításban megpróbáltuk következetessé tenni, azaz a szükségből erényt kovácsolni. Itt tehát minden természetes anyaggal kiváltható installáció homokból, kőből, fából, kéregből és nádból készült, ami nagyban hozzájárult a látogatót fogadó látvány egységességéhez, másrészt – bár a beszerzést tekintve fásasztóbb volt – lényegesen csökkentette a költségeket. (A tárgyakat kövekre és nagyobb fadarabokra támasztottuk, a tárlók aljába drapéria helyett száraz, átszítált homokot szórtunk, a tárgyak magyarázatához pedig kavicsra és kéregre festett számokat használtunk.)

A látvány egységességét segítette elő az is, hogy bár a paksi kiállításon is eleve meglévő tárlókkal dolgoztunk, ezek szerencsére mahagóniszínben készültek, így már csak arra kellett ügyelni, hogy a festett tárgyakon és kéregfestményeken megjelenő színvilágot ne törjük meg ezektől idegen színek (például zöld, kék) használatával. Szintén a tatai tárlat tanulsága volt, hogy a kiállításban lehetőség szerint kerülni kell az ausztrál őslakók kultúrájától idegen üveg használatát az installációban. A paksi kiállításon tehát a fotók nádkeretbe kerültek, hasonlóan a hosszabb magyarázó feliratokhoz.

A tatai kiállítás emléke és a dokumentációs fotók segítettek annak kitervelését is, hogyan lehet a közel hasonló méretű teremben elhelyezni nagyjából ugyanazt a tárgy- és fényképanyagot úgy, hogy a terem közepe üresen maradjon. A múzeumpedagógiai tapasztalatok szerint ugyanis az alsó tagozatos és óvodás gyerekek kizárólag úgy képesek hatékonyan követni, netalántán élvezni a múzeumi foglalkozást, ha az első tájékozódást követően leülhetnek a földre, és a további magyarázatot már kényelmesen hallgathatják, anélkül hogy a tárgyak és fényképek látványától meg lennének fosztva. A kiállításban szereplő tárgyak különleges formavilága miatt fel kellett készülni arra is, hogy a pedagógusok rajzoltatni fognak a gyerekekkel, aminek szintén meglehetősen nagy a helyigénye. Múzeumpedagógiai célok vezéreltek bennünket az előkészületek során abban is, hogy a kiállítandó tárgyakon kívül a kölcsönzendő anyagba olyan eszközöket is válogassunk, amelyeknek műtárgyvédelmi szempontból nem árt, ha a foglalkozások során a gyermekek kézbe veszik őket. Így a későbbiekben rendelkezésünkre állt egy „fogdosható” keményfa pajzs, egy díszítetlen bumeráng, valamint egy faragott kígyó.

A két kiállítás eltérő célkitűzései a megnyitó lebonyolításában is érzékelhetők voltak. Míg Tatán szakmai jellegű, komoly hangvételű megnyitóra került sor, addig a paksi tárlatot közvetlenebb hangvételű, gondolatébresztő szavak nyitották meg, és kéregtálcákról kínált nyers zöldség köstölő tette emlékeztetésé.

A megnyitót követően egy kiállítás életét csak a hozzá kapcsolódó programok színesíthetik – és éppen ez az a terület, ahol a legnagyobb különbség mutatkozott a két hasonló méretű és látványú kiállítás között. Míg Tatán a kiállítás nyolc hónapja alatt a (nem létező) múzeumpedagógus tevékenysége – a nyilvánvaló siker ellenére! – a múzeumi világnap eseményeiben merült ki, addig Pakson két hónap alatt harminc alkalommal tartottunk múzeumi órát, két alkalommal játszóházat (kéregfestés) és egy alkalommal táncfoglalkozást (táncpedagógus közreműködésével). Ezenkívül a múzeumi világnap alkalmával Vargyas Gábor ismeretterjesztő előadására került sor, és ugyanekkor állítottuk ki a múzeum folyosóján az egyik paksi általános iskola rajzszakköröseinek kiállításunk ihlette munkáit, valamint az egyik óvodában készült, zsírkrétával színezett kengururajzokat.<sup>5</sup>

Miután a kiállítás életét és hasznát elsősorban e csoportos gyermekfoglalkozások jelentették,<sup>6</sup> érdemes ezekről bővebben is szólni. Már az első tárlatvezetés alkalmával kiderült, hogy ez a kiállítás oktatási szempontból jóval sokoldalúbban használható, mint azt az általunk választott cím sugallja, bár kétségkívül nagy erénye volt a kiállított anyagnak, hogy segítségével egy kőkorszaki színvonalon élő nép kultúrája a maga létezésében ragadhat meg. Ebben az értelmezésben a kiállítás voltaképpen az állandó kiállítás őskorszakot bemutató vitrinjének kiegészítése, amely a régészeti anyagban meg nem őrződött fa-, kéreg- és egyéb szerves anyagból készült tárgyak megte-

---

5 Számunkra is tanulságos volt, hogy csupán e folyosói tárlat 50–100 olyan felnőtt látogatót hozott a múzeumi világnapon a múzeumba, akik korábban nem jártak itt, és akik – természetesen a gyermek vagy az unoka alkotása után – megtekintették az ausztrál tárlatot, sőt az állandó kiállítást is.

6 Az egyéni felnőtt látogatók mindössze a közönség 10 százalékát tették ki.

kintésével, valamint a rituális élet és a szellemi kultúra bemutatásával segítséget adhat a tanárnak e távoli korszak megértéséhez (általános iskola 5. osztály, középiskola 1. osztály).

Emellett jó szemléltetőanyagot jelenthet a földrajztanároknak az enteriőrben, a fotókon és a kézbe adható színes fénymásolatokon megjelenített természeti környezet, valamint a folyosón kiegészítésképpen elhelyezett nagy Ausztrália-térkép, mely a földrész állatvilágát mutatta be. A földrészen talált különleges természeti környezet és a felfedezett őslakos-társadalomhoz való viszonyulás a nagy földrajzi felfedezések és a gyarmatosítás korának megértéséhez adhat fogódzkodókat (7. osztály).

Más forrásból nehezen megszerezhető élményt jelenthet a gyermekeknek az a „szemléltető anyag”, amely a tárgyak festett díszítésében, de mindenekelőtt a kéregfestmények különös hangulatú ábráiban jelenik meg. Az alapanyagok (földfestékek), az eszközök (ágcsetek), a technika, a stílus (például röntgenstílus, tér kitöltése) és szín- és szimbólumhasználat elemzése mind a közép-, mind az általános iskolák művészettörténet-óráinak érdekes témája lehet.

Emellett a díszítések és a kéregfestmények háttéréül szolgáló mítoszok az irodalomoktatás idevonatkozó tananyagát tehetik szemléletesebbé. A mítoszok és mitológiai rendszerek, a szertartások rendje, szöveg-tánc-zene egysége a kéregfestmények, a Bodrogi Tibor-féle ausztrál mesegyűjteményből sokszorosított történetek, valamint a háttérben lejátszott eredeti szertartászene segítségével válik érthetővé a múzeumi foglalkozás keretében (általános iskola 3. és 7. osztály, középiskola 1. osztály).

Jól hasznosítható a kiállítás a társadalomismeret és környezetismeret tárgyak tanításához is, hiszen sok nyilvánvaló és rejtett információt tartalmaz a társadalom rendjét (férfi-női szerepek, vallás, totem, totemizmus, törzs stb.) és az ausztrál őslakosság „ökológiai” gondolkodását illetően (vándorló-gyűjtögető-vadászó életforma, étel elosztása, népszaporulat szabályozása, vízgazdálkodás stb.).

Mindezen témákat érintette – természetesen az életkornak megfelelő szinten – az óvodások, illetve 1–2. osztályosok számára készült foglalkozásterv. A tárgyi kultúra és az életforma legizgalmasabb elemeinek (fegyver, vadászat, kunyhó, tűzcsiholás, meztelenség stb.) irányított felfedezése annak a fontos ténynek felismerését segíti, hogy másként is lehet élni, mint ahogyan ők élnek. Ezt egészítheti ki a kéregfestmények „megfejtése” (ebben kimagaslóan tehetségesnek bizonyult ez a korosztály), a képek alapján történő mesélés, valamint a kéregfestmények alapján készített színezőlapok kiszínezése. (Ez utóbbiak kiváló reklámnak is bizonyultak, hiszen a kicsik hazavitték megmutatni szüleiknek!)

Alsó tagozatos gyerekek esetében bármelyik típusú tárlatvezetést kiegészítette egyfajta általános kiállításlátogatási és -értelmezési technika elsajátítását célzó gyakorlat. Az első foglalkozáson kiderült ugyanis, hogy a kavicsra írt számok és kéregre festett tárgyfeliratok sokkal jobban felkeltik a kisebbek érdeklődését, mint a múzeumi feliratok általában, és így nagy örömmel keresték az ismeretlen tárgyak (például dárdahajító, tűzfűrész) magyarázatát, illetve fordítva: a meghatározásokhoz tartozó tárgyakat.

A kiállítás kapcsán tehát ismeretek és élmények sokaságát tudta nyújtani a paksi Városi Múzeum. Lássuk, hogyan éltek ezzel a város 13 oktatási intézményében dolgozó pedagógusok! A több mint húsz történelemtanárból egyetlenegy hozott diákokat,<sup>7</sup> ő viszont az összes osztályát. Földrajz- és magyartanárok egyáltalán nem hozták el osztályaikat, a város hét rajztanárából egy eljött a megnyitóra, egy másik pedig elhozta az összes osztályát, majd rajzszakköröseivel rendszeres látogatója lett a múzeumnak a kiállítás idejére (tárgyakat, kunyhót, totemisztikus jeleket rajzoltak, illetve kéregfestményeket festettek). Volt a látogatók között továbbá néhány napköziscsoport (egyikük később visszatért, és a pedagógus kérésére mitológiaórán vett részt), illetve három óvodáscsoport. Összességében megállapítható, hogy a három középiskola közül kettőből, öt általános iskolából kettőből és öt óvoda közül négyből egyetlen csoport sem kereste fel a kiállítást. Hiába volt adva a (talán soha vissza nem térő) lehetőség, és a paksiak nem éltek vele! A kudarc okait kutatva néhány alapvető mulasztásra kell rámutatnunk. Mindenekelőtt teljességgel elhibázott volt a kiállítás időzítése: április-május az osztálykirándulások, gyermeknap, majálisok, kihívás napja és év végi osz-

---

<sup>7</sup> Az említett történelemtanár félállásban a múzeum helytörténésze is volt...

tályzatok lezárásának időszaka – a sok program miatt az iskolák és a pedagógusok programjába igen nehezen illeszthető be a csoportos múzeumlátogatás. Ugyanakkor minden igyekezet ellenére sem sikerült megszólítanunk azokat a pedagógusokat, akik a gyerekeket rábírhatták volna a kiállítás megtekintésére: az iskolákba kiküldött meghívók és plakátok a legtöbb esetben elakadnak az igazgatói-igazgatóhelyettesi irodában! Végül bizonyára szerepe volt a (viszonylagos) érdektelenségben a helyi média tevékenységének is. Míg Tatán a kiállítást beharangozó reklámnak és a folyamatos híradásoknak köszönhetően az érdeklődés viszonylag egyenletes volt, addig Pakson sem a helyi televízió, sem a városi, sem a megyei lap újságírói nem ismerték fel annak hírértékét, hogy a városban először (és lehet, hogy utoljára) látható színvonalas nemzetközi néprajzi anyag.

A számokban mérhető kudarc ellenére nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy mindazok, akik éltek a kiállítás nyújtotta lehetőségekkel, ezt rendkívül intenzíven tették. Sok volt a visszajáró gyerek: a múzeumi órán részt vevő diákok közül többen megjelentek a játszóházban, illetve a táncfoglalkozásokon is, a gimnazisták pedig a kiállítás hatására a szokottnál jóval nagyobb számban képviseltették magukat a Vargyas Gábor-féle előadáson. A foglalkozásokon a gyerekek végig figyeltek, és kérdéseik alapján biztosak lehetünk benne, hogy a kiállítás gondolatébresztő és ismeretgyarapító hatása egy átlagos kiállításénál jóval nagyobb volt. Ezt bizonyítja a kiállításnak pedagógusok körében kialakult jó híre is, ami sajnos a látogatószámban csak részben tudott érvényesülni az idő rövidege és a rossz időzítés miatt. (A kiállítás szokatlan utórezgései között érdemes megemlíteni azt a kéregfestményt, amely egy paksi méterárubolt kirakatát díszítette hónapokon keresztül.)

A kiállítást érintő negatív kritika egyetlen esetben fogalmazódott meg, ám ez meglehetősen nagy hangsúllyal. A múzeum következő kiállításán, mely a helyi iparéséletet mutatta be, a megnyitóbeszédet mondó önkormányzati képviselő egyértelműen megfogalmazta, hogy a paksiaknak ilyen jellegű kiállításokra, „nem pedig az ausztrál bennszülöttekre” van szükségük.

Mielőtt a címben ígért tanulságok levonására sort kerítenénk, érdemes összevetni a két kiállítás látogatói statisztikáit. Mint az a táblázatból kiderül, az előzetes céloknak, illetve várakozásoknak megfelelően a felnőtt-diák látogatók aránya sokkal kiegyenlítettebb volt Tatán, mint Pakson. Tatán a látogatószám hasonlóan alakult, mint más kiállítások esetében. Kiugró látogatószámot mutat viszont a májusi statisztika, amiből a múzeumi világnap alkalmával tartott rendezvény egyértelmű pozitív hatására lehet következtetni. Pakson ezzel szemben ezt a kiállítást háromszor annyian látták, mint az ugyanannyi ideig látogatható előző (képzőművészeti) tárlatot. A két kiállítás látogatottságának összevetése igen nehéz, hiszen csakis viszonylagosan, az évi összlátogatószám tükrében végezhető el. Mivel a tatai Kuny Domokos Múzeum évi 50 000 látogatójából nyolc hónap alatt 14 400-an látták a kiállítást, a paksi Városi Múzeum évi 5000 látogatójából viszont hét hét alatt 907-en, ez heti átlagban Tatán 400, Pakson pedig 130 látogatót jelent. A két vidéki múzeum éves látogatószáma között fennálló tízszeres különbség ellenére tehát ezt a kiállítást (időarányosan) mindössze háromszor többen látták Tatán, mint Pakson, ami a paksi kiállítás helyi szinten viszonylagosan nagy mozgósítóerejének volt köszönhető. E mozgósítóerő csak részben magyarázható a kiállításban rejlő értékekkel (hiszen ezek mindkét esetben azonosak voltak); sokkal inkább annak a folyamatban munkának volt köszönhető, amely ezeket az értékeket a nagyközönség számára megfoghatóvá tette.

Végül nézzük a két kiállítás kapcsán megfogalmazható tanulságokat:

1. Vannak a vidéki magyar múzeumokban olyan értékes tárgye gyűjtemények, amelyek olcsón és viszonylag egyszerűen utaztathatók, akár folyamatosan is. Hiszen a muzeológus is szívesebben látja tárgyait a fűtetlen raktár helyett fűtött kiállításokban, esetleg látogatók százait vonzva a nem igazán túlszűfolt magyar múzeumokba. Viszont jó lenne tudni, hol rejtőznek ilyen részgyűjtemények, hiszen bizonyára nem csak a paksi múzeum küzd évről évre azzal a kihívással, hogy új, érdekes és hiteles tárlatokkal szolgálja közönségét.

2. Egy kiállítás sokkal többféle hasznosítási lehetőséget kínálhat, mint azt muzeológusszemmel gondoljuk, hiszen akár egy-egy részletére, tárlójára alapozva is meg lehet szólítani a közönség bizonyos rétegeit. Ne restelljük tehát átgondolni, ki mindenkit akarunk megszólítani, és – ez Tata és Paks méretű kisvárosokban tökéletesen megvalósítható! – név szerint küldeni meghívót

a pedagógusoknak vagy tanári munkaközösségeknek. A személyes kapcsolatok kiaknázásán túl a meghívónál hasznosabb lehet egy-egy személyesebb hangvételű levél, amelyben múzeumi óra lehetőségét ajánljuk (óravázlattal). Hosszabb időszaki kiállítások esetében megérné a fáradságot egy-egy pedagógusoknak szóló bemutató óra megszervezése, ahol felhívhatjuk a figyelmet arra, hogyan adhat többletet az iskolai tananyag elsajátításához a múzeum.

3. Ne rontsuk el az időzítéssel sok energiát igénylő kiállításaink végső mérlegét! Tatán a gyűjtemény népszerűsítése volt a cél, mégis éppen az a nyolc hónap volt a kiállításra szánva, amely egész évben a leginkább kívül esik az idegenforgalmi szezonon. Emiatt sokkal kisebb volt az esély arra, hogy egy esetleges kirándulás alkalmával odatévedő érdeklődő (lehetséges szponzor a restauráláshoz, szakmai szempontból érdeklődő, akár döntéshozó személy) megtekinthesse a tárgyakat. Mindkét múzeum esetében szerencsétlennek nevezhető a kiállítás lebontásának időzítése: az iskolák túlterheltek április-májusban, az utolsó egy hétben viszont szívesen ütik el az időt más értelmes tevékenységgel, csak már az iskola falai között ne kelljen lenni...<sup>8</sup> A paksi kiállítás esetében további hibája volt az időzítésnek az, hogy a kiállítás megelőzte a helyi lakosságnak szánt, várva várt néprajzi-helytörténeti kiállítást, tovább gyarapítva a múzeummal kapcsolatos kedvezőtlen előítéleteket.

VERA SCHLEICHER – LAJOS KEMECESI

## One topic, two venues, three lessons

The paper compares the circumstances and the effect of two ethnographic exhibitions on similar topics, held in the Kuny Domokos Museum, Tata and in the city museum in Paks. Both exhibitions showed similar artifacts of native Australians, but the aim was different. The Tata museum wished to call the attention of professionals, in Paks local people (firs of all children) were to be amazed. The number of visitors and the analysis of other data proved that the aims could not entirely come true. Results and mistakes can be for edification both for the curators concerned and for organizers of ethnological exhibitions in general.

---

<sup>8</sup> A statisztikák szerint a nyitva tartás 2-3 heti meghosszabbításával Tatán 15 312-vel, Pakson 434-gyel többen láthatták volna a nemzetközi néprajzi kiállítást.





# Népművészeti kiállítások = néprajzi kiállítások? Élő népművészet – önkritika egy kiállítás kapcsán

A Néprajzi Múzeumban 2000. május 26-tól október 1-jéig tartó kiállítással a média, különösen a sajtó sokat foglalkozott, s rendkívül nagy érdeklődés kísérte a látogatók részéről.<sup>1</sup> A múzeum-látogatók véleményéről nyilvánvalóan többnyire a vendégkönyvből értesülhettünk. Ez egyértelműen pozitív, kivéve néhány rendezésbeli, illetve feliratozás körüli észrevételt. Miután a kiállítások a közönségnek készülnek, azt gondolhatnánk, hogy elégedettek lehetünk, tehát a témával nem kell többet foglalkoznunk. Ez azonban egyáltalán nem így van, nemcsak azért, mert ilyen jellegű bemutató – remélhetőleg – lesz még, hiszen a XIII. Országos Népművészeti Kiállítás már a negyedik alkalommal került bemutatásra a Néprajzi Múzeum falai között, így tehát óhatatlanul azonosítva a múzeummal, sőt magával a néprajztudománnyal, pontosabban a népművészet kérdéseivel foglalkozó tudománnyal.

Néprajzi, népművészeti kiállításokról csak ritkán írnak kritikát, illetve az írások inkább csak ismertető jellegűek. Az sem igazán szerencsés, ha mindezt a kiállítás rendezője teszi, s nem egy kívülálló. Néprajzi kiállításokról a *Néprajzi Hírek*ben és az *Ethnographiá*ban szakmai beszámolókat lehet olvasni, amelyek csak elvétve kritikai hangúak, még kevésbé elemzők. A *Magyar Iparművészet* című folyóirat hasábjain az utóbbi években találkozunk néprajzi, népművészeti kiállításokat ismertető cikkekkel, de ott viszont inkább – érthető módon – formai szempontból elemezve egy-egy múzeumi, adott esetben néprajzi kiállítást.<sup>2</sup> A *Magyar Múzeumok* című lapban olvastam a közelmúltban egy alapos, felkészült ismertetőt, pontosabban igazi kritikát néprajzi, sőt a Néprajzi Múzeumban rendezett kiállításról. Mindkét utóbb említett folyóirat sajnos kissé elmarasztaló hangon szól néprajzi tárgyakat felvonultató bemutatóinkról.<sup>3</sup> Ezek után még örülhetnénk is, hogy ritkán készül igazi kiállítási kritika. Mindezek ellenére úgy gondolom, fontos beszélni erről, mégpedig tartalmi és kiállításrendezési, technikai oldalról körüljárva az ilyen típusú kiállításokat. Magam sem a kívülálló szemével szemlélhetem az alább vázolt kiállítást, ezért próbálkozom most ezzel önkritika formájában. Önkritikusnak lenni talán még nehezebb, hiszen „belülről” még kevésbé vesszük észre a hibákat, különösen nehéz feladat összehangolni egy olyan bemutatót, amely nem egy, hanem két, akár több intézmény munkájának, együttműködésének eredménye. A Magyar Művelődési Intézet, a Néprajzi Múzeum, részben pedig a Népművészeti Egyesület kölcsönös ténykedése során jött létre az a tárlat, amely immár hagyományos módon *Élő népművészet* címmel jelenik meg minden alkalommal.<sup>4</sup> Miután a rendezvény a Néprajzi

1 *Élő népművészet* XIII. Országos Népművészeti Kiállítás 2000. május 26.-október 1. Budapest Néprajzi Múzeum.

2 MEZEI (1998) többek között ezt írja a *Kalotaszeg – a népművészet felfedezése* című, 1997-ben rendezett, sok munkával, szakmai erőfeszítéssel készült kiállításunkról: „Csodálatosan gazdag anyag, remekművek százai; az installáció primitív, összetákolt és előnytelen. A mindent elborító sárga szín még a tárgyakat is rongja.” Nem kíméli azonban az egy emelettel feljebb bemutatott *Bírodalnak peremén – nomádok és városiak Ázsiában és Észak-Afrikában* című kiállítást sem, amelyről így szól az ítélet: „Itt az installáció hasonló, mint lent, csak szürke.”

3 NAGY 2000. A cikkirő a sztereotípiák csapdájára hívja fel a figyelmet több helyen, amelyeket „...jelen kiállítás rendezőinek sem sikerült elkerülniük”.

4 Rendező intézmények: Magyar Művelődési Intézet, Népművészeti Egyesületek Szövetsége, Néprajzi Múzeum. A kiállítás rendezője: W. Sáfrány Zsuzsa (NM). Munkatársak: Bánszky Pál (NESZ), Beszprémy Katalin (MMI), Borbély Jolán (MMI), Csupor István (NM) V. Szathmári Ibolya (NESZ). Berendezési terv, kivitelezés: Sebestény Krisztina és a Néprajzi Múzeum kiállítási csoportja.



1. kép. Élő népművészet, 2000.  
Az Újító törekvések terem részlete.  
Itsz. nélkül, Winter Erzsí felvétele

Múzeum falai között látható évek óta, véleményünk szerint mégis a múzeummal, sőt esetleg magával a néprajzzal azonosíthatják. Ezért sem, de egyéb szempontok miatt sem elhanyagolható a téma, s nagy a múzeum, így a rendezők felelőssége.

Három oldalról szeretném körbejárni a címében („élő” és „népművészet”) is benne rejlő összetevőket:

- a) tartalmi, fogalmi kérdőjelek;
- b) formai, megjelenítésbeli előnyök és hiányosságok;
- c) múzeumba való-e a téma? Ha igen, akkor a Néprajzi Múzeumban van-e a helye? Ez utóbbit veszem előre, s igennel válaszolok rá.

Igennel válaszolok, pedig ez korántsem eldöntött kérdés szakmai körökben, hiszen zömmel népi iparművészeti termék az, ami itt felvonul. Úgy gondolja ezért a néprajzos szakemberek egy része, hogy legyen ez a tárlat máshol, akár valamelyik művelődési házban vagy a népi iparművészet múzeumában Kecskeméten, de olyan vélemény is elhangzott, hogy helyet adhatna neki az Iparművészeti Múzeum is, hiszen nem a klasszikus népművészetről, hanem határterületről van szó. Tehát még ez esetben sem egybehangzóak a vélemények, ez pedig a fogalmi kérdőjelek, tartalmi kérdések miatt van. Mégis több az a vélemény, hogy igenis néprajzi, néprajzi múzeumi a feladat, pontosan a fogalmi, tartalmi tisztázás céljából. A legnehezebb tehát, de nem lehetetlen a tartalmi megfogalmazás, a különböző típusú tárgyak csoportosítása, elkülönítése. Hozzáteszem, hogy mi, vagyis a rendezők s a résztvevők is közelről, belülről látjuk, láttuk témánkat, így nem biztos, hogy észrevételeink objektívek. Ennek ellenére célunk csak az lehet, hogy minél objektívebben mutassuk be mindazt, ami a népművészet kapcsán, „környékén” a jelenben történik. Egy kiállítás természetesen nem hasonlítható a tudományos pontossággal megírt értekezéshez, nem alkalmas a fogalmak, a definíciók minden részletre kiterjedő elemzésére, mégis valahogy rendet kell teremteni tartalmilag is, nemcsak látványban.

Különböző fogalmak bukkannak itt fel lépten-nyomon, mint például: nép és művészet, népművészet, s nem utolsósorban a legtöbb kérdőjelet kiváltó „élő” jelzővel is szembesülhet rendező és befogadó. A „néprajz” fogalmának felidézésétől most eltekintek, csupán az a megállapítás

2. kép. Élő népművészet, 2000.  
Az Erdély terem részlete. ltsz.  
nélkül, Winter Erzsi felvétele



3. kép. Élő népművészet, 2000.  
Az Alföld terem részlete. ltsz.  
nélkül, Winter Erzsi felvétele



kívánczik ide, hogy a kettő közül ez a tágabb kategória, s így értelemszerűen a népművészet ennek egyik területe. Természetesen ez utóbbi meghatározás is tovább tagolódik, s most ennek is csak egy területét érintjük. A népművészet meghatározásának is van tágabb és szűkebb értelmezése, így ez utóbbi = a tárgyak művészi megformálása. A „díszítőművészet” kifejezés ugyancsak ismert, de nem átfogó terminus. A magyar népművészet kutatásának egy évszázad óta jelentős irodalma van, de publikálták a magas művészetbe kerülés kapcsán is, emlegették, mint iherlető forrást, „felfedezést”.<sup>5</sup> Nem így áll a helyzet az „élő” népművészettel, mert e téren mélyreható kutatások valójában nem történtek, sok a fogalmi tisztázatlanság, és valljuk be, hogy a néprajzkutatók még az utóbbi években sem fordultak olyan érdeklődéssel a terület felé, mint amennyire azt megilletné. Véleményem szerint elválnak a gyakorlat és az elmélet egymástól, mert akik foglalkoznak vele, tanítják, nemigen publikálják és elemzik a sajátosságokat. Mást jelent a népi iparművészet, s kérdés, hogy él-e az a tevékenység, amelyet népművészetnek határoztak meg a kutatók. A népi iparművészetről azt gondolom, hogy e terület már kellő távlatból szemlélhető, ezért az alkotók munkásságát lassan korszakokra lehet osztani, valamint stílusirányzatokat elkülöníteni. Érdemes fel-

5 KRESZ 1968.; FEJŐS 1991.

6 FÉL-HOFER-K. CSILLÉRY 1989.



dézni a klasszikusnak nevezett népművészet jellemző vonásait, melyek szerint elsősorban azokat a tárgyakat soroljuk a népművészet körébe, amelyek esetében az esztétikai megjelenés fontosabb, mint a célszerűség, de nem rekeszthetők ki a mindennap használt, egyszerű eszközök sem. A paraszti társadalmak tárgyi felszerelésében nem különülnek el a műalkotások, népművészeti és nem népművészeti tárgyak, ugyanis minden tárgynak van esztétikai megjelenése, ha nem is egyenlő mértékű. Meghatározható továbbá a népművészet társadalomtörténeti oldalról, a különböző csoportok, mint fogyasztók oldaláról is, függetlenül attól, hogy ezeket a tárgyakat ők maguk vagy specialisták, kézművesek vagy manufaktúrák, gyárak hozták-e létre.

A következő kérdés: Mióta van népművészet, és meddig tart? Európa-szerte az utolsó két-három évszázad falusi tárgyai alapján alkotnak fogalmat a népművészetről. A fennmaradt tárgyi emlékek azt mutatják, hogy a középkor művészeti ízlése homogénebb volt, mint a későbbi századoké. Magyarországon is régóta megfigyelhető az a szétválási folyamat, amelyet a „régí stílusú” és az „új stílusú” népművészet kifejezéssel illet a szakirodalom. A késői, úgynevezett legújabb stílusú népművészetről is ír a szaktudomány. Ma már tudjuk, hogy a népművészet történeti jelenség, amelynek megvannak a stílusperiódusai. Vonatkozik ez időre, térre is. Ez utóbbi szerint lokális és regionális stílusokat, valamint etnikus sajátosságokat is el lehet különíteni. Mindezek a megállapítások a „klasszikus népművészetre” vonatkoznak, amely a hagyományos paraszti életformával együtt tulajdonképpen véget ért, megszűnt.<sup>6</sup> Nem így a népművészeti örökség tudatos, gyakran szervezett és irányított keretekben megvalósult „második élete”, amelyet Magyarországon éppen fél évszázada népi iparművészetnek neveznek.<sup>7</sup> Mindezt azért tartottam fontosnak felidézni, mert hiszen elemzett kiállításunk „élő” mivolta is a népi iparművészeti tárgyakat jelenti.

Egybegyűlt tárgyaitunk esetében azonban a kép még tarkább és ennél fogva bonyolultabb volt. Az első teremben hagyományhű pásztorművészeti tárgyak sorakoztak kisplasztikákkal együtt. Míg a népművészet, a népi iparművészet s az iparművészet felfogásom szerint egyaránt alkalmazott művészet, a pásztorművészetből táplálkozó kisplasztika, fafaragás viszont sokkal inkább a képzőművészet területére tartozik, és nem az iparművészethez mint olyanhoz, amely használati tárgyakat hoz létre. Megint más megítélés illeti a kiállításban az Erdély-terem textil- és viseletanyagát, mert ez részlet az elmúlt évek valóban még élő lakáskultúráját, hímzés-, szöttek- és az ünnepekhez kötődő viseleti darabjait példázta. Az igazsághoz tartozik, hogy ez a téma utólag, pályázaton kívül a másik fél, a rendezőtárs kívánságára került a kiállításba. Ezek után nem volt könnyű, de megkíséreltük összehangolni – a fogalmilag korántsem elkülönülő tárgyi anyag birtokában – a tartalmat és a látványt. Ehhez társult azután egy előre megfogalmazott kíváncságot a rendező másik fél részéről: nevezetesen az, hogy táji csoportosításban jelenjenek meg a különböző műfajok.

A kiállításnak ezt a részét, mint egy térképet vagy nyitott könyvet kívántuk szemléltetni, illetve végigkísérni a látogatót az országon nyugatról keletre.<sup>8</sup> A legnagyobb gondot talán ez okozta a rendezés kapcsán, hiszen a teremsor adottságai, a termék nagysága természetesen nem felelt meg az ország nagytáji arányainak, ha viszont belevágtunk, úgy kellett a tárgyakat, tárgycsoportokat elhelyezni, hogy ezt ne érezze erőltetettnek a látogató. A problémát tovább bonyolította az a tény, hogy a néprajzi szakirodalomból ismert „nyitott könyvben” a klasszikus népművészet jellemzői, nagy- és kistájai, jellegzetes tárgyi anyaga sorakozik fel, és ez nem biztos, hogy azonos a mai képpel, sőt feltehetően egyáltalán nem azonos. Mivel e területen csak benyomásaink vannak, nem pedig összefoglalások, elemzések, ezért nem tudunk másra támaszkodni, mint a kiállításokon, szakkörökön látott-tapasztalt anyagra és néhány ezzel kapcsolatos elméleti fejtegetésre. Táji csoportosításban a „klasszikusnak”, „hagyományosnak” mondott népművészetet, pontosabban azokat a műfajokat, tárgyakat lehetett bemutatni, amelyek az előbbi képviselik. Ez a felfogás, törekvés leginkább a textilre, még inkább a hímzésre jellemző, és ebből van mindig a legtöbb az ilyen kiállításokon. Elmondható ez annak ellenére, hogy a terület gazdáit, szakértőit úgy látják, hogy veszélyben van a műfaj. Veszélyben van munkai igényessége miatt, valamint a mai lakáskultúrában való felhasználhatósága miatt is. Az a helyzet, hogy azok a fiatalok, akik a népművészet, a kézművesség to-

7 Lásd KRESZ 1952.

8 FÉL-HOFER-K. CSILLÉRY 1969.

vábbvitelén fáradoznak, szívesebben foglalkoznak szövessel, nemezeléssel, ha példáinkkal a textilnél maradunk. A modern vagy bármilyen bútorral jobban összeilleszthető a kevés színnel, geometrikus mintázattal, csíkozással díszített szőttés, mint a színes hímzések. Ez utóbbiaknál is a fehéren fehér hímzések, a vagdalásos megoldású textilek tetszenek a zsúriknek, s gyakran ehhez szeretnének alkalmazkodni a készítőik. Vannak nehézségek a többi műfaj esetében is, például a bútorkészítés terén az a tendencia figyelhető meg, hogy a festett bútor nem igazán találja a helyét, helyette a natúr puhafa bútorok, vagy pedig a faragott keményfa bútorok kerültek előtérbe, amelynek elemzése külön tanulmányt igényel. Folytatható a sor a kerámiával, a bőrrel, a fémmel, így a kézművesmesterségek különböző termékeivel, ez utóbbiak is további tanulságokat tartalmaznak.

A táji csoportokba besorolható tárgyak, tárgyi együttesek mellett voltak, keletkeztek ugyancsak „kilógó” csoportok (úri hímzések, csipkék, türeleművegek), valamint tájakra kevésbé jellemző, több helyen megtalálható tárgyak, tárgycsoportok (vesszőből font használati tárgyak), amelyek értelmezését is megpróbáltuk a lehető legmegfelelőbb formába önteni s installációval ellátni.

A tervezést, kivitelezést egyaránt befolyásolta az a tény is, hogy az „élő” népművészetet ugyanis nemcsak a szervezett, „újjalesztett” vagy „tovább éltető” mivolta különbözteti meg a „hagyományostól”, hanem az is, hogy többféle utat, irányt képvisel.<sup>9</sup> Gondolok itt a „hagyománykövető”, de azért nem teljesen másoló népművészetre, amely hagyományos mintakinccsel dolgozik ugyan, de elrendezésében egyéni.<sup>10</sup> Megfigyelhető továbbá egy, a napjainkban egyre jobban kirajzolódó egyszerűsödési folyamat. Ez a népművészeti örökséghez jelzésszerű motívumok használatával s a természetes alapanyagokhoz való ragaszkodásával megvalósított kötődést jelent, és igen közel áll a modern iparművészethez. Ebben a gondolatban fogant tárgyak zárták a kiállítást, mintegy iránymutatóként az „Újító törekvések” feliratú utolsó teremben.

Mindezek után úgy gondolom, hogy a csak vázlatosan felsoroltakból is lehet következtetni arra, hogy a kiállítás minden látványossága mellett több magyarázatot, tehát feliratot igényelt volna. Ez természetesen szerepelt is terveink között, kivitelezésére azonban nem volt időnk. (A kiállítás jellegéből, a kiállítandó tárgyak mennyiségéből következően az előkészítési fázisra a jövőben sokkal több időt kell szánni.) Ennek ellenére nagyon sok felirat készült, mivel az alkotók nevét, a tájegységet, valamint a készítés helyét fel kellett tüntetni. A Magyarország-térkép, földrajzi és néprajzi tájakkal megjelölve sajnos a bejárat előtti fogadófalra került, az összefoglaló szöveggel együtt. Szerencsésebb lett volna ezt a kiállításon belül elhelyezni, az is volt az eredeti elképzelés. Nagyon szép és felhívó jellegű volt viszont az itt elhelyezett főcím és a hozzárendelt motívum, egy életfa, amelyet egy pásztorművészeti tárgyról kölcsönöztünk. Ez a tárgy látható a kiállítási katalógus címlapján.<sup>11</sup> A kiállítási installáció zöld árnyalatai és a fehér alapszín (amely lényegében szintén kényszermegoldás volt) a katalógus fő színét is meghatározta, ami szintén szerencsésnek mondható, tehát jól sikerült.

A rendezés, a formai megjelenítés nehézsége abban is megmutatkozik e kiállítások kapcsán, hogy a legjobb szándék ellenére sem ugyanez vonatkozik a katalógus szerkesztésére, mert a kiállítás rendezése közben néhány nap áll rendelkezésre. Ennek magyarázata pedig az, hogy a díjnyertes tárgyak kerülnek elsősorban a katalógusba, ezért nem lehet előre dolgozni.

Ezt a sokféle szempontot kívánták tehát a rendezők a közönség elé tárni érthető és harmonikus megjelenésben, térben és színben egyaránt: amely csak döccenővel sikerült. A rendelkezésünkre álló rövid idő, a pénzsűke, a zsúri munkája során kialakult tárgyösszetétel s egyéb összetevők miatt bizony gyakran improvizálni kellett. Örömminkre szolgál, hogy e kulisszatitkokból sok minden rejtve maradt a látogatók előtt, hiszen a kiállítás kifejezetten sikeres volt, sok látogatót vonzott, bezárása után még sokáig keresték.

Ettől függetlenül jól tudjuk, hogy minden területen, különösen az előkészítő fázison változtatni kell, tehát van miről vitázni e kiállítás(ok) kapcsán.

---

9 FÜGEDI 2000.

10 Vö. K. CSILLÉRY 1983.

11 Börtársoly, elején karcolt díszű szarutárát. Gosztonyi Zoltán munkája.

## Irodalom

- BÁNSZKY Pál  
2000 Megújuló faragóhagyomány 1973–1988. Gyoma.
- K. CSILLÉRY Klára  
– 1977 A magyar népművészet változása a XIX. században és a XX. század elején. *Ethnographia*, 88. évf. 1. sz. 14–28.  
– 1983 Folklorizmus, historizmus és továbbélés egy Kalocsa környéki magyar falu népművészetében. *Ethnographia*, 93. évf. 3. sz. 353–381.
- FEJŐS Zoltán  
1991 Népművészeti divat a múlt század végén és a századelőn. In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Budapest, 143–158.
- FÉL Edit – HOFER Tamás – K. CSILLÉRY Klára  
– 1969 A magyar népművészet. Budapest.  
– 1989 Népművészet. In: Magyar Néprajzi Lexikon. ORTUTAY Gyula (főszerk.). III. köt. K–Né. Budapest. 742–749.
- FÜGEDI Márta  
2000 A tárgyi népművészet formái a jelenkori kultúrában. In Élő népművészet katalógus. Szentendre.
- HOFER Tamás  
1977 Az értelmezés néhány lehetősége a XIX. századi stílusváltásokkal kapcsolatban. *Ethnographia*, 88. évf. 1. sz. 62–77.
- ISTVÁNOVITS Márton – ANDRÁSFALVY Bertalan – VOIGT Vilmos  
1965 Elhal-e a népművészet? *Ethnographia*, 76. évf. 1. sz. 112–120.
- KRESZ Mária  
– 1952 Népi díszítőművészetünk fejlődésének útjai. *Ethnographia*, 63. évf. 10–43.  
– 1968 A magyar népművészet felfedezése. *Ethnographia*, 79. évf. 1–36.
- MEZEI Gábor  
1998 Néprajzi Múzeum – a belsőépítész szomorúsága. Magyar Iparművészet, 1. sz. 56–57.
- NAGY Imre  
2000 Nemcsak sastoll... Indián és eszkimó kézművestechnikák. Néprajzi Múzeum, 1999. március 19.–2000. április 2. Magyar Múzeumok, 6. évf. 1. sz. 40–42.
- SZILÁGYI Miklós  
2002 A népi iparművészet és a néprajzi muzeológia. Ház és ember 15. sz. 291–298.
- VEREBÉLYI Kincső  
2000 A népművészet nyomában. Budapest.

## ZSUZSA SÁFRÁNY

### Folk art exhibitions = ethnographic exhibitions?

The paper analyses the themes and problems that arose in connection with the 13th National Living Folk Art Exhibition held for the fourth time in the Museum of Ethnography in Budapest. Since there are few critical writings about such ethnographic and folk art exhibitions in scientific discourse, the author, as one of the curators, attempts to examine the difficulties of such an enterprise from inside in a self-critical way. First, she analyses the interpretation and re-interpretation of concepts such as ethnography, folk art, ornamental art, folk handicrafts and of the often used adjective “living.” She discusses the concept and the implementation of the exhibition including choosing and grouping of the displayed objects within the exhibition. She also answers to the question “Is this a topic for a museum?” Though the exhibition is very much an annual meeting for craftsmen, its appearance in the Museum of Ethnography heightens its importance and helps to define its position within culture. The paper also recalls the physical arrangement of the exhibition.

## Gyűjteményképzés és kiállításrendezés rétegei, motivációi a népiesség és a folklorizmus kapcsán

A kiállítás, amelynek anyagáról, tárgyairól itt beszámolok, a Néprajzi Múzeum *Időképek* című ezredfordulós kiállításához kapcsolódó kamarabemutatók sorában az utolsó volt. 2001. szeptember 14-től meghosszabbítva december végéig volt látható „*Parasztebdlő*” – *népies enteriőr a 19–20. század fordulójáról* címmel a múzeum kamaratermében.

Az ebédlő azonfelül, hogy a kiállításon bemutattuk, a Néprajzi Múzeum új szerzeménye is.<sup>1</sup> Az intézmény 1999 decemberében vásárolta meg a Nemzeti Kulturális Alapprogram miniszteri kerete segítségével a 315 tárgyból álló enteriőrt, amelyet tulajdonosai eladásra kínáltak fel a Nemzeti Múzeum Legújabbkori Főosztálya muzeológusai közvetítésével.

Miután az enteriőrt fényképen, majd használati helyén, egy Balaton-parti nyaralóban is megtekinthettük, nem volt számunkra kétséges közgyűjteménybe kerülésének fontossága (SZOJKA 2001b).

Inkább adhatott okot tépelődésre az enteriőr használatának szociológiai eredete, s így a néprajzi muzeológia szemszögéből hovatarozásának kérdése, ugyanis polgári származású, a felső középosztályhoz sorolható család számára készült a 19. század végén. Túllépve azonban a múzeumi műtárgygyarapítás diszciplináris korlátain, a használat társadalmi közegének mérlegelésén, elsősorban a berendezés népies jellege határozta meg a szakmai figyelem alapját – jöllehet magának a stílusnak a kialakulását, kezdeti formáit is a polgárság/nemesség kulturális igényei hívták létre.

Ugyanakkor, ha a folklorizmus, másképpen a népiesség jelenségének kérdését a szaktudományos érdeklődés története felől tekintjük, érvényessége nem a kezdetekhez nyúlik vissza. A Néprajzi Lexikon 1979-ben megjelent második kötete szerint a folklorizmus mint a folklorjelenségeknek a hivatásos művészetek részéről történő adaptációja igazából nem képezi a folklorisztika vizsgálati területét, de a kutatás egyik fontos forrása lehet (ISTVÁNOVITS 1979). A lexikon folklorizmusértelmezése már megjelenésének pillanatában sem tükrözte a tudományszak tényleges viszonyát a jelenséghez, hiszen 1978-ban Kecskeméten éppen a folkloristák szenteltek nemzetközi konferenciát – a budapesti egyetem folklor tanszékének rendezésében – a folklorizmus kérdésének taglalására (VEREBÉLYI 1978), nem titkolt szándékkal a tudományszak határainak kiterjesztésére, mindenekelőtt a kortárs kultúra folklorizmusjelenségeire, illetve a fogalomkör elméleti meghatározására, szerepének társadalomtörténeti korszakolására (VOIGT 1978).

Nagyjából erre az időszakra – előzményeiben valamivel korábbra – tehető a néprajzi muzeológia bizonyos fokú összefonódása a művészettörténettel a népművészeti kutatás kapcsán a paraszti tárgyalkotó kultúra hivatásos művészetre, nemesi-polgári környezetkultúrára gyakorolt hatásának vizsgálatában. A két tudományszak kutatási eredményeinek kölcsönös felhasználása, együtt haladása az események történetében és a szakirodalomban is követhető nyomot hagyott. Ennek egyik fontos állomása volt az 1976-os pécsi vándorgyűlés, amelynek címe *A népművészet változása a XIX. században* volt. Itt kaptak felkérést kutatási eredményeik megismertetésére néprajzosok körében azok a művészettörténészek, akik a népművészetet a hivatásos művészetre gyakorolt hatásában boncolgatták, különös figyelemmel a nemzeti romantika, a nemzeti historizmus és a szecesszió hazai mozgalmainak időszakára.<sup>2</sup> Mindkét tudományszak eredményei beépültek a kortárs szakirodalmi kiadványokba, igen hangsúlyosan a Magyarországi művészet

1 A berendezés a 99.50.1–99.50.315 leltári számokon került nyilvántartásba.

2 Az előadások szövege előzetesen megjelent: A NÉPMŰVÉSZET 1976. A konferencia anyagából válogatást közölt az Ethnographia 1977. 1. száma.



története című sorozatnak az 1890–1919 közötti periódust feldolgozó, Németh Lajos szerkesztette kötetébe (NÉMETH szerk. 1981. 101–123, 638), tovább lazítva a társadalmi rétegekhez kötött, egymástól jól elkülöníthető tudománysszakok kutatási mezői között kialakult éles határvonalakat.

Ugyanekkor születtek meg az első egyetemi dolgozatok, disszertáció is a népiesség különböző tárgykörökben, témákban megnyilvánuló jelenségeinek feltárására, rendszerezésére (SÁFRÁNY 1986), mindenekelőtt a kortárs folklorizmus, azaz a neofolklorizmusnak (vö. VOIGT 1978. 9) a szocialista kultúra viszonyai között betöltendő szerepére (ZELNIK 1981). A múzeumi gyakorlat sem maradt el a kutatási irányoktól.

A Néprajzi Múzeum gyűjteményei az 1980-as évek első felétől rendre gyarapodtak olyan polgári használatból kikerült tárgyakkal (KATONA 2000. 240), közöttük éppen bútorokkal, előszobák, ebédlők együtteseivel, egész garnitúrákkal, amelyek a népies stílusban vagy tematikában készültek.<sup>3</sup>

Tehát a szóban forgó kiállítás anyaga, tartalma nem nélkülözi a kutatási-gyűjtési előzményeket. Mégis, ha itt és most számot kellene adnom a kiállításon szereplő tárgye gyűjteméről, a múzeumi megszerzésére történt erőfeszítés közvetlen szakmai motivációjáról, elmondhatom, hogy a fent említett tényezők kevésbé befolyásoltak. Annál inkább az MTA Néprajzi Kutató Intézetében, Hofer Tamás vezetésével megindított kutatási program – pontosabban publikált eredményei az 1990-es évekből –, amely a kultúra számos részterületére kiterjedően a népi kultúrát hatásában, a nemzeti összetartozás tudatának alkotórészét képező összefüggésében próbálta leírni a táplálkozási kultúra egyes elemeitől kezdve a népszínmű különböző megjelenési formáin át a népies műdal kultúraformáló szerepéig. A kutatási program jelentőségét az új adatok felszínre hozása mellett az értelmezés újszerűsége, valamint egy kulturális folyamat különböző kutatási szakterületek szemszögéből történő megvilágítása jelentette (HOFER 1991). Ezek a példák jól érzékeltették a népiesség kultúráközvetítő szerepének jelentőségét, hiszen a népi kultúra társadalmi léptékű hatása, terjedésének folyamata az interpretált formákkal kezdődött (például PAKSA 1991. 33).

A megközelítési mód érezte hatását a Néprajzi Múzeumban 1997-ben megrendezett *Kalotaszeg – a népművészet felfedezése* című kiállításon (vö. SZACSVAY szerk. 1998), amelynek anyaggyűjtő munkájában magam is részt vettem. Az ott szerzett kutatási tapasztalatok, ismeretek segítettek a felkínált ebédlő enteriörtörténeti jelentőségének értékelésében (SZOJKA 1998).

Az ebédlő nemcsak a paraszti kultúra közismertségének hatására a 19. század végén kibontakozó népies lakáskultúra egyik igen korai, eddig csak leírásokból, újsághírekből, olykor fényképekről ismert példának egyik fenn is maradt változata, de egy évszázadon keresztül folyamatosan gyarapított dísz- és emléktárgyaival a népies stílust több korszakon át követő példája. Tárgyainak jelentős száma egyfelől a tárgyhalmazozó, a rendezett zsúfoltságot és stílszerűséget esztétikai követelményé fejlesztő 19. század végi lakáskultúra jelzője (DÓZSA 1981), ugyanakkor árnyaltan képviseli azokat a jellemző területeket, megvalósulási módokat, amelyekben a népies tárgyak formát ölthettek. Maga a kiállítás jól mutatja, hogy ez esetben egy olyan, önmagában is egységet képező, térbe szervezett tárgyrendszerrel van szó, amely a vizualitás síkján is értékelhető. Bár az általa nyújtott kép látzólag statikus, azonban a tárgyak enteriőrbe kerülésének körülményeit, mozgatórugóit vizsgálva a háttérben egy hallatlanul dinamikus, társadalmi és földrajzi mozgásokkal jellemezhető család-történeti vonal húzódik meg, amely korszakról korszakra magán viselte a politikai rendszerváltozások hatásait, s ezt olykor az ebédlő tárgyai is megerősítik, jelzik.

Jóllehet két, műfajában egymástól különböző publikációban is megpróbáltam ennek a maga nemében is különös, folytonosságát tekintve semmiképpen nem általánosítható berendezésnek a jelentőségét, a tárgyaiból kibontható mondanivalóját megfogalmazni (SZOJKA 2000; 2001a), korántsem gondolom lezártnak, befejezettnek az anyaghoz kapcsolható kutatásokat. Úgy vélem, csupán a tárgyak együvé szerveződésének kereteit sikerült többé-kevésbé megvonni a család történetének eseményvonalai mentén, illetve a tárgyak meghatározása által megtalálni azokat a csomópontokat, amelyek az együttes elsődleges jelentésén, mindennapi

---

3 84.5.1–84.5.11 leltári számú, torockói stílusban festett előszoba-garnitúra: Szilágyi Miklós gyűjtése budapesti, belvárosi polgár-családtól; 85.145.1–85.145.18 leltári számú, Hartán készült ebédlőegyüttes: Sáfrány Zsuzsa szerzeménye a BAV budapesti fiókkülszobából; 93.80.1–93.80.8 leltári számú, székelyföldi modorban festett előszoba-berendezés: Fejér Gábor gyűjtése Piliscsabáról, értelmiségi családtól.

használatán túl a hozzátapadt mentális viszonyt is kifejezik. E szerint a tárgyak és használóik között kialakult kapcsolat olykor a tulajdonosok életkorából fakadó szemléletre is utalhat, mindegyik azonban a társadalmi hovatartozással s így gondolkodásmóddal hozható szoros összefüggésbe.

Ugyanakkor az ebédülő nemcsak mint egyszeri, megismételhetetlen, önmagában rendszert alkotó minőségében vizsgálható, de egyes tárgycsoportjaiban külön-külön is, tovább ágaztatható témák mentén. Így egyes tárgyain a népi és népies megoldások együtt jelentkeznek. Ezek sikeres, szakszerű, további tipológiai irányt követő kutatómunkával kiegészített szétválasztása elvezethet eddig fel nem tárt, a klasszikus néprajzi tárgyismeret köreiből vezető új összefüggések megtalálásához, vagy ráirányíthatja a figyelmet olyan, kevésbé kutatott tárgycsoportokra, mint az emléktárgyak önálló tárgyi műfaj alkotó egysége, amely mindjárt felbukkanása idején összefonódott a népies jelleggel nemcsak a kézműipari, de a gyáripárban előállított tárgyakon is. Ennek a máig készülő tárgytípusnak alakulástörténete, tipológiai, műfaji sajátosságai szinte ismeretlenek a honi muzeológia számára.

Továbbá nagy számban található az ebédülő tárgyai között népies modorban készült kemény-cserép díszedények. Ez a tárgytípus olyan köztes műfaj, amely egyidejűleg volt jelen több társadalmi réteg használatában. Díszítették nemcsak a módosabb parasztok szobáit (KRESZ 1977. 24–26), de a városi polgárság különböző rétegei is kedvelték otthonaikban (PETERDI 1994. 266). Széles körű elterjedésükben szerepet játszott – a közös, német-osztrák eredetű sablonra visszavezethető díszítványekkel megjelenő – hosszú időn át tartó, változatlan gyári utántermelésük. Ez a műfaj szolgáltatta a modern kelet-európai közkeletű megteremtéséhez, a tömegek ízlésvilágát nivelláló folyamathoz a tárgyi alapok egyikét. A népies gyári kerámiák megújulási képességére jó példa az együttesből a városi készítésű kollekció. A gyárban az 1930-as években indult meg a népies kerámiák stílusváltása, amelynek most már fő forrása a magyar népi, főképpen az alföldi parasztáru volt (GROFCSIK–REICHARD 1973. 140–141). A néprajzi muzeológia kevésbé ismeri ezeket a finom stílusváltásokat egy-egy gyár, üzem népies jellegű anyagának tömeges méretekben előállított termékeinél.

A népies kerámiák létrejöttének egy másik megvalósulási módjára lehet példa az ebédülő mintegy tucatnyi darabból álló tányérsorozata az 1930-as évekből, amely a vásárhelyi majolikagyár készítménye.<sup>4</sup> Ezek egyedi kivitelezésű, kézzel festett darabok, és létrejöttüket a vásárhelyi művészek népi fazekasipart megmenteni, tovább éltetni kívánó törekvésének köszönhetik (KAJÁRI 1972). A vásárhelyi majolikagyár népies munkáiról alig-alig rendelkezünk ismeretekkel; az értékesítés formái, elterjedésük hatása feltáratlan, csakúgy mint a modern, két háború közötti, majd szerves folytatásaként az ezt követő időszakok vásári kultúrája, amelynek példányai szintén jelen vannak az ebédülő tárgyai között, jelesen a feliratos fakanalak sorozatai.<sup>5</sup> Festett fakanalak mint szerelmi ajándékok ismertek az osztrák-német háziiparos-központok készítményeiként (BEITL 1974. 5. tábla). Említett magyar változatai azonban kifejezetten a városi rétegek számára készült ajándéktárgyak, amit feliratuk alvilágtól kölcsönzött nyelvi stílusa bizonyít. Előképeik, kialakulásuk körülményei szinte ismeretlenek a kutatás számára. Mindenesetre az ebédülő tárgyai között két stílusperiódusuk máris jól elkülöníthető egy háború előttire és egy ezt követő, az 1970-es évekig tartó korszakra.

Mіндеzeket azért soroltam, hogy érzékeltessem, hogy a népies kultúrának milyen sokféle, a populáris ízlést nagymértékben befolyásoló tárgyfelesége van, amely napjainkban is tovább él, mindenekelőtt az emléktárgy- és ajándékkészítő ipar műfajában.

A népies stílus alapján alakuló tárgyi világ nem csupán létezik, de egyik sajátossága folyamatos újratermelésének képessége, meg-megújuló formák által társadalmilag érvényes mondanivalót, gondolatokat; ideológiát magában foglaló természete. Gondoljunk csak az 1960–1970-es évekbeli nyugat-európai, amerikai fiatalok csoportjainak jobb híján ellenkultúrának nevezett életstílusára (TARJÁN 1981; COENEN–HUTHER 1983), amelynek közel egyidejű kelet-európai változatában olyan nagy szerepet kapott a népi kultúra autentikusnak jelölt, régi stílusú rétegére hangsúlyt helyező törekvés. Ennek volt egyik fejleménye a táncházmozgalmak (SÁGI 1978), a tárgyalakotó kultúra területén

4 Ltsz.: 99.50.234–99.50.244.

5 Ltsz.: 99.50.98–99.50.128.

pedig a Fiatal Népművészek Stúdiója csoportosulás (BÁNSZKY 2000. 5). Vagy gondoljunk a Néprajzi Múzeumban időről időre látható népi iparművészeti (a terminológiához vö. LENGYEL 1978. 59; VEREBÉLYI 2000) kiállításokra (BESZPRÉMY-HÉRA-SÁFRÁNY szerk. 2000) – a népies műfaj tehát virul, és napjainkban kiterjedt foglalkozási réteg munkálkodik előállításukon.

## Irodalom

- BÁNSZKY Pál  
2000 Megújhodó faragóhagyomány 1973–1998. Gyoma, szerzői kiadás.
- BEITL, Klaus  
1974 Liebesgaben. Zeugnisse alter Brauchkunst. Salzburg, Residenz Verlag.
- BESZPRÉMY Katalin – HÉRA Éva – SÁFRÁNY Zsuzsa (szerk.)  
2000 Élő népművészet. XIII. Országos Népművészeti Kiállítás. 2000. május 26.-október 1. (kiállítási katalógus). Szentendre, Magyar Művelődési Intézet Népművészeti Főosztálya.
- COENEN-HUTHER, Jacques  
1983 Ellenkultúra, népi kultúra és közművelődés. Folklor – Társadalom – Művészet, 14. sz. 60–70.
- DÓZSA Katalin  
1981 A művészet környezetformáló szerepe, a környezetkultúra változása. Lakáskultúra. In NÉMETH Lajos (szerk.): Magyar művészet 1890–1919. Budapest, Akadémiai Kiadó. 107–113.
- GROFCSIK János – REICHARD Ernő  
1973 A magyar finomkerámiaipar története. Budapest, Finomkerámiaipari Művek – Szilikátipari Központi Kutató és Tervező Intézet.
- HOFER Tamás  
1991 A „népi kultúra” örökségének megszerkesztése Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról.) In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarságkutató Intézet. 7–13. (A magyarságkutatás könyvtára, VII.)
- ISTVÁNOVITS Márton  
1979 Folklorizmus. In Ortutay Gyula (szerk.): Magyar Néprajzi Lexikon. 2. köt. F–Ka. Budapest, Akadémiai Kiadó. 193.
- KAJÁRI Gyula  
1972 Hódmezővásárhelyi Majolikagyár (1912–1972). Kiállítási katalógus: Hódmezővásárhely, 1972. augusztus–szeptember. Hódmezővásárhely.
- KATONA Edit  
2000 Textil- és viseletgyűjtemény. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum. 191–260.
- KRESZ Mária  
1977 A Néprajzi Múzeum Kerámiagyűjteménye. A kutatás és gyűjtés története, 1872–1972. Néprajzi Értesítő, 59. évf. 17–89.
- LENGYEL Györgyi  
1978 A népi díszítőművészettől a népi iparművészetig (1945–1953). Folklor – Társadalom – Művészet, 2–3. sz. 56–60.
- NÉMETH Lajos (szerk.)  
1981 Magyar művészet 1890–1919. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- A NÉPMŰVÉSZET  
1976 A népművészet tegnap és ma. A Magyar Néprajzi Társaság 1976. szeptember 23–26. közt Pécsen rendezett vándorgyűlésének előadásai. 1–2, 3. köt. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság.
- PAKSA Katalin  
1991 A népdal a 19. századi polgári életben és a tudományban. In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarságkutató Intézet. 15–35. (A Magyarságkutatás könyvtára, VII.)
- PETERDI Vera  
1994 Gyáripari termékek a budapesti polgári háztartások konyháiban (1880–1945). Néprajzi Értesítő, 86. évf. 259–277.
- SÁFRÁNY Zsuzsa  
1986 A népies festett bútor Magyarországon. Egyetemi doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK Néprajzi Tanszék.
- SÁGI Mária  
1978 A táncház. Folklor – Társadalom – Művészet, 4–5. sz. 53–65.
- SZACSVAY Éva (szerk.)  
1998 A „Kalotaszeg – a népművészet felfedezése” című kiállításához kapcsolódó, 1997. december 11-én azonos címmel megrendezett konferencia előadásai. Néprajzi Értesítő, 80. évf.

SZOJKA Emese

- 1998 Példák a népi-népies elemek megjelenéséhez és elterjedéséhez az enteriőrökben. Néprajzi Értesítő, 80. évf. 53-95.
- 2000 Tárgyak – generációk – történelmi sorsfordulók. Egy „parasztebdlő” száz éve. In FEJŐS Zoltán (főszerk): A megfoghatatlan idő. Tanulmányok. Budapest, Néprajzi Múzeum. 409-433. (Tabula könyvek, 2.)
- 2001a „Parasztebdlő” – népies enteriőr a 19-20. század fordulójáról. Kiállítás a Néprajzi Múzeumban 2001. szeptember 14.-december 2. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Kamarakiállítások, 4.)
- 2001b „Parasztebdlő” – népies enteriőr a XIX-XX. század fordulójáról. (Kamarakiállítás a Néprajzi Múzeumban.) Magyar Múzeumok, 7. évf. 4. sz. 54-56.

TARJÁN Gábor

- 1981 Folklorizmus és ellenkultúra. Folklor – Társadalom – Művészet, 9. sz. 3-78.
- VEREBÉLYI Kincső
- 1978 A folklorizmus egykor és ma. Folklor – Társadalom – Művészet, 4-5. sz. 3-5.
  - 2000 Élő népművészet. XIII. Országos Népművészeti Kiállítás. 2000. május 26.-október 1. A népművészet nyomában... Budapest, Néprajzi Múzeum.
- VOIGT Vilmos
- 1978 A magyarországi folklorizmus jelen szakaszának kutatási problémái. Folklor – Társadalom – Művészet, 2-3. sz. 1-21.
- ZELNIK József
- 1981 A magyarországi folklorizmus az 1970-es években. Budapest. (Kézirat.)

EMESE SZOJKA

## Layers and motivations in creating collections and an exhibition regarding folklorism

The study deals with the questions that can be raised about a group of objects, new acquisition in the Museum of Ethnography in Budapest, a rural dining room used by a middle class family. The author first analyses the phenomena of folklorism, appearing as a new issue in the ethnographic research in the 1970s, as well as being the background of different disciplines. Then, she observes the cultural mediator role of ruralism and its role played in the common middle class culture. The objects of the dining room acquired by the museum are characterising example of that style. They were shown at an exhibition in the series followed the museum's large millenary exhibition, entitled *Images of Time*.



## Az Európa kicsinyben – Unsere Wurzeln – Nase korenje című rendezvénysorozat

Beszámolómban a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum 2001. évi viselettörténeti kiállítását s a hozzá kapcsolódó, egész évet felölelő programsorozatot mutatom be. Az előzmények vázolására az előzmények vázolására a viselettörténeti kiállítást, a rendezvény megvalósulását, az egyes rendezvénynapokhoz kapcsolódó időszaki tárlatok lehetőségeit, majd a rendezés nehézségeit és örömeit ismertetem.

2000 őszén, a 2001. évi munkatervek kidolgozásakor vált konkréttá a *Viseletek, öltözködési kultúra a Bakony és a Balaton-felvidék falvaiban* című kiállítás megvalósítása. A rendező, S. Laczkovits Emőke néprajzkutató muzeológus a kiállítás céljaként a megye magyar, szlovák, német lakossága viselettörténetének bemutatását tűzte ki, mintegy 25 év kutatásának összefoglalásaként. A kiállítás hasznosításának kidolgozására Vidi Nándorné kulturális menedzser vállalkozott, így született meg az *Unsere Wurzeln – Európa kicsinyben – Nase korenje* elnevezésű rendezvény ötlete. Ennek értelmében a megyében élő magyar, német, szlovák közösségek kulturális programok keretében mutatkoznak be a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum előtt. 2001-re a német falvaknak adnak lehetőséget, később a többieknek.<sup>1</sup>

A rendezvények megvalósításának érdekében a 2000 novemberében megkezdődtek a tárgyalások a Veszprém Megyei Német Nemzetiségi Önkormányzattal.

A veszprémi Laczkó Dezső Múzeum néprajzi osztálya az 1970-es évektől kezdődően nagyszámú viseletgyűjtést vásárolt: Kővágóörsről, Balatonszepezdről, Egeraljáról, Szentgálról magyar, Magyarpolányból, Márkóról, Puláról, Tótvázsonyból, Bándról, Vöröstóról, Herendről, Városlódról német, Ósküről, Szapárról szlovák öltözeteket. A gyűjtött viseleti darabok a Bakony és a Balaton-felvidék magyar, német, szlovák népességének öltözködési kultúrájáról, szokásairól adnak hű és árnyalt képet.

A kiállítás a bakonyi, Balaton-felvidéki magyar, német, szlovák közösségek hagyományos viseletét viselettörténeti szempontok alapján tárja a látogatók elé. A különféle viseletgyűjtések viselési módjait, viselési alkalmait úgy mutatja be a legjelesebb ünnepi és félünnepi, valamint a hétköznapi viseletek életképszerű megjelenítésével, hogy a teljes viseletkultúráról képet kapjanak az érdeklődők. A változatos tárgyi anyagot nagyszámú, a 20. század elejéről származó, viseleteket reprezentáló fénykép teszi teljessé.

E kiállítással a különböző kultúrák megmaradása és egymásra hatása egyszerre jellemezhető.

A kiállításban látható tárgygyűjtések nagy száma és sokrétűsége miatt a különböző anyanyelvű közösségek jól reprezentálhatók, ezért alkalmasak mind a német, mind a szlovák anyanyelvű közösségekben az önazonosság-tudat ápolására.

A programsorozat tervezésekor az alábbiak fogalmazódtak meg: Az *Unsere Wurzeln – Európa kicsinyben – Nase korenje* című rendezvény célja, hogy a magyar, német és szlovák közösségek számára lehetőséget teremtsen hagyományaik, kulturális örökségük feltárására, bemutatására. Ennek során ételeikkel, dalaikkal, táncaikkal és kézműves-tevékenységükkel jelennek meg majd a települések képviselői. Tárgyi kultúrájuk, fényképeik bemutatására kamarakiállítás ad módot.

<sup>1</sup> 2002. júniusban magyar, júliusban szlovák, augusztusban német falvak kaptak bemutatkozási lehetőséget. Júniusban Szentendrén, a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban, augusztus elején Pulán, a Művészetek Völgye keretében a német közösségek fellépésével valósult meg a rendezvény.

A Veszprém Megyei Német Nemzetiségi Önkormányzattal való tárgyalások, egyeztetések révén fogalmazódott meg, hogy a német hagyományok felkutatásának, feltárásának gyakorlatilag az utolsó órájában vagyunk. A hagyományos közösségekben felnevelkedett nemzedék lassan hetvenéves lesz. Most kell megragadni az alkalmat, összegyűjteni a még menthető, s ezt továbbadni a fiataloknak, a közönségnek. S adjon erre a közzétételre módot az *Unsere Wurzeln*.

2001 márciusában megnyílt a viselettörténeti kiállítás, májustól elkezdődtek a rendezvények, amelyek kerete mindvégig azonos volt. Minden hónap utolsó szombatján délután 13 órakor német nyelvű misével kezdődtek a programok, amelyet a résztvevők felvonulása követett a templomtól a múzeumig. Erre az alkalomra a települések táblát készítettek, a felvonulás rendje falvanként változott, a legkedveltebb az esküvői menet volt. A múzeum előtt öt darab négy négyzetméteres sátorban a falvak mutatkoztak be, itt került sor az ételkóstolókra, a kézműves-bemutatókra. A falvak hagyományos háziipari tevékenységei mellett a kézművesmesterek is helyet kaptak. Leggyakoribb a vesszőkosár- és seprűkészítő, a csuhéból lábtörő- és táskakészítő, a hímző, a fafaragó. Sokszor külön játszóházakkal kedveskedtek a gyerekeknek, az egyik legizgalmasabb a herendi porcelángyár gyermekfoglalkozása volt. A falvak információs szóróanyagot is hoztak magukkal, szintén a sátrakban terjesztették ezeket. Jellegzetes ételeik kóstolására is alkalom adódott, néha egyes ételkészítési eljárásokat is bemutattak, a legkedveltebb a vajköpülés s a vaj formába való öntése volt. A közös színpadon a közösségek ének-, tánc- és színjátszó csoportjai egymás után léptek fel; a szinte profiktól kezdve a teljesen amatőr csoportokig, az óvodáscsoportoktól kezdve a falusi asszonykórusokig. A hangulatot egy német együttes élő zenéje adta, valamint a közelben felállított sørsátor. Nemcsak a programokban fellépők, hanem a vendégek is felvették még meglévő régi viseletüket. A viselettörténeti kiállítást alapul véve a rendezvény egyik célja volt, hogy a megjelent falvak csoportjai bemutassák a még meglévő viseleteiket, öltözködési kultúrájukat. Többek között az öltözködés sorrendje, az egyes ruhák viselési módja és alkalmi kerültek így ismertetésre. A múzeum melletti forgatagban igen szép látványt nyújtott a sokféle, színes viselet. A fellépők magyar nemzetiszín szalagos rozsmaringágat tűztek mellükre, hajjukba, kalapjukra. A múzeum állandó kiállításának néprajzi részében a falvak bemutatkozó videofilmjeit vetítették, amelyek általában a falu történetét mutatták be.

Természetesen és nyilvánvalóan egészséges versenyhelyzet is kialakult a falvak között, minden település a legváltozatosabban, a legfeltettebb kincseit bemutatva kívánt megjelenni.

Különlegességként érdemes megemlíteni, felidézni a nagyteveli vajaskenyet, a fából készült virágos vajformát, a 93 éves városldói, viseletbe öltözött, rokkát hajtó nénit, a tótvázsonyi püregereket, akik a rendezvényre készülve újították fel egy régi szokásukat, a csehányai gazdaságot: a „*Sose látott tehenet*” – *Parasztudvar a városban* című programot, melynek során két tehenet, egy pásztorkutyát, kacsákat, tyúkokat, libákat hoztak el és mutattak meg, a hagyományos módon feldíszített márkói úrnapi sátort, a márkói sátort, ahol 1800-as évekből való intarziás sarokpadot helyeztek el asztallal, háziszóttos terítővel, a hárskúti óvodások előadását, akik nagymamáiktól tanulták meg a gyermekmondókákat, körjátékokat, énekeket, a *Hárskúti receptes füzetecske* című kiadványt, melyben jellegzetes ételeiket, süteményeiket olvashatjuk magyar és német nyelven, a facipőkészítő mestert s a facipőben való gyorsasági futóversenyt, a városldói üvegfüvást, valamint a nagymama által megfésült fonott hajviseletű lányt.

A rendezvény helyszíne a Laczkó Dezső Múzeum és a mellette lévő Bakonyi Ház közötti terület volt. Itt összesen öt sátor körkörösén helyezkedett el. A tájház mellé került a színpad, azal szemben pedig padok és székek.

A kulturális bemutatók, az ételkóstolók s a kézműves-foglalkozások mellett felmerült az igény a tárgyi kultúra közzétételére is, elsősorban fényképek, kisebb tárgyak bemutatására. A települések ragaszkodtak a falvankénti megjelenésre, így körvonalazódott, hogy havi váltakozással összesen öt kamarakiállítást kell megrendeznünk. Mivel a múzeum szinte már teljességgel feltett, el kellett gondolkodnunk, hová tegyük a tárgyakat. A Laczkó Dezső Múzeum első emeletén az állandó, a második emeleten időszaki kiállítások vannak. Kamarakiállításokat a múzeum előterében szoktunk rendezni, de már volt előre betervezett kamarakiállításunk, amit nem mondhattunk le. Kizárólag a lépcsőház jöhetett szóba helyszínként. Mivel más lehetőség nem adódott, azon kellett gondolkodnunk, akkor hogyan készítsünk jó kiállítást a lépcsőházban. A jóság fok-



mérője az volt, hogy a felmerült igényeknek eleget tegyen, összefoglalva tehát: havonta könnyen változtatható legyen, nagyszámú fénykép bemutatására legyen alkalmas, ne tegyük tönkre a lépcsőházat, kisebb és nagyobb tárgyakat is be tudjunk mutatni, váljon kiállítássá, és töltsse meg léttel a lépcsőházat.

Mivel a múzeum kétemeletes, összesen négy forduló van a lépcsőházban, ebből azonban kettő a kiállítótermekhez vezető tér, tehát vitrinek elhelyezésére két forduló alkalmas. Ezekbe helyeztük a kisebb tárgyakat, a nagyobbak elhelyezésére a dobogós megoldást véltük a legalkalmasabbnak. A változtathatóság és a fényképek elhelyezésének megoldásaként 110×120 cm-es fehérre festett fatablókát készítettünk, ezeket lógattuk a lépcsők melletti falakra. Ezek eloszlása lépcsősoronként: 5–3–4–3 darab. A falvak egymást követték a tablókön.

A tárlat egységesítéseként minden falu kezdőablójára a falutörténet szövege került magyar és német nyelven, valamint a falu jelképező leghíresebb épület.

A legelső kiállításon mindössze két vitrinben mutattuk be a tárgyakat, s egy dobogón. A legutolsó kiállításon már négy vitrinre, dobogóra s a múzeum előcsarnokára is szükség volt. Sőt, a részt vevő falvak nem elégedtek meg tárgyi örökségük kiállításban való bemutatásával, a sátraikat is feldíszítették. Az intarziás sarokpad szolgált a népi eledelek tálalóasztalául. A háttérben mindenütt hímezett konyhai falvédők lógtak. Az utolsó pillanatban is igyekeztek minél szebben megjelenni, például a márkóiak a rendezvénynapon megkerestek, hogy ezt és ezt még tegyem ki a kiállításba, „most hozta a Jóska bácsi”.

A kiállítások megvalósulásának konkrét eredményei felmutathatók. A részt vevő falvak többségének már van helytörténeti, néprajzi jellegű múzeuma vagy kiállítóhelye. Akiknek nincsen, azok teljesen fellelkesedtek azon, hogy anyagukat kiállításban látták. A múzeumi tárlatokra összeszedett tárgyakat most már sok helyen egyben tartják. A márkóiak, akiknek még nincsen falumúzeumuk, például decemberben saját falujukban is kiállítják a most kiállított tárgyakat. A kiállítások kezdetekor sok falu magukat a régi fényképeket adta a kiállításba. Természetesen mi ezeket színes fénymásolón nagyítva másoltuk le, s úgy állítottuk ki. Igazán nagy sikere volt ennek, a csehbányaiak például elkérték a nagyításokat. A hárskútiak, akik az utolsó rendezvényen vettek részt, önerőből már előre elkészítették régi képeik reprodúcióját s nagyítását is. A márkóiak már eleve kasírozva hozták a fényképeket. Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a kiállítások hatására tudatosult a résztvevőkben megőrzött tárgyi kultúrájuk egysége, fontossága s a megőrzés szükségessége.

A szellemi, társadalmi hasznon túl eredménye a kiállításoknak, hogy nagyszámú, az 1900-as évek elejéről származó eredeti fényképet tudunk reprodúcióját, amelyek hiánypótló jelentőséggel bírnak a néprajzi negatívár egészét tekintve. Ezek között sok a családkép, amelyekből például a korabeli viseleti darabokra következtethetünk, de sok az életkép is, amelyekből az életmódot ismerhetjük meg.

A program egysége miatt igen nagy érdeklődést keltett a városban s a megyében. A helyi, sőt az országos médiák is figyelemmel kísérték az eseményeket. A Veszprém megyei napilap, a *Napló* minden rendezvény előtt és után is beszámolt a történetekről. Előzetesen az újságírók az éppen készülődő falvakba látogattak el, utána pedig a rendezvényt jelenítették meg.

Minden rendezvénynap jelentősebb eseményeit, részleteit videón rögzítettünk. A terveknek megfelelően a program lezárását követően 45–60 perces videofilmet vágunk össze a felvettekből, amelyben a megyében élő, különböző vallású, nyelvű közösségek hagyományai elevenednek meg. Természetesen több nyelven kívánjuk elkészíteni a filmet, amelyet a nemzetiségi iskolák oktatási segédanyagként is felhasználhatnak.

A viselettörténeti kiállításhoz kapcsolódóan S. Lackovits Emőke megírta a kiállítással meg egyező címet viselő hiánypótló tanulmánykötetét, amely igen terjedelmes német és szlovák összefoglalót is tartalmaz (S. LACKOVITS 2001).

Tervezzük egy kifestőkönyv elkészítését is, amelyben a különböző viseletek kelnek majd életre; ennek is elsősorban oktatási felhasználása az elsődleges.

A viselettörténeti kiállítás, az időszaki tárlatok, valamint a rendezvénysorozat látogatói a kitűzött célnak megfelelően a megyei német ajkúak voltak. E csoporton belül is elsősorban az idősebbek, valamint a családosok részvételére számítottunk, s valóban ők alkották az érdeklődő

többséget. A megjelentek között mindig a részt vevő falvak közössége volt többségben, őket a veszprémi Deutschklub tagjai, hívei követték. Természetesen sok veszprémi és turista látogatója is volt a rendezvényeknek. A tervezett célcsoportok közül a buszos német turisták azok, akiket nem sikerült beszervezni. Elég furcsa volt, mikor a múzeum előtti városi buszparkolóban kiszállva a német turistacsoport az idegenvezető irányításával igen gyorsan a vár felé vette az irányt, a múzeumi német rendezvényt nagy ívben kikerülve. Ez a probléma azonban igen sokrétű. Tekintve, hogy a rendezvény célja nem a német turisták szórakoztatása volt, ez a kérdéskör nem központi jelentőségű.

A látogatószám elemzésére csak hozzávetőlegesen vállalkozom, célom az arányok felvázolása. Míg egy átlagos, ámbár szezonai szombati napon mindösszesen 10–20 látogató tekinti meg a Laczkó Dezső Múzeum kiállításait, addig az *Unsere Wurzeln – Európa kicsinyben – Nase korenje* című rendezvéynapok alkalmával 150–280 látogató tért be a múzeumba. Ők általában a lépcsőházi tárlatot, valamint a viselettörténeti kiállítást tekintették meg. Arányait tekintve óriási a különbség, átlagban számolva 29-szer nagyobb a látogatószám a rendezvéynapokon. Magán a rendezvényen alkalmanként átlagosan 600–1200 érdeklődő vett részt. A múzeum mellett Bakonyi Házba azonban arányait tekintve többen tértek be, sajnos pontos adatokkal erre vonatkozóan nem szolgálhatok.

A rendezvény megvalósításához természetesen támogatókra volt szükség. Egyrészt pályázati úton próbáltunk pénzt szerezni, másrészt az önkormányzatok támogatására számíthattunk. A leghatásosabb az volt, hogy a bemutatkozó falvak önállóan pályáztak, s így jutottak támogatáshoz. A programok kivitelezése teljesen önerőből történt, a fellépők, a bemutatkozó kézművesek nem kértek fellépti díjat. A sütő, főző asszonyok munkájukért nem kértek pénzt, az alapanyag költségeit az ételkóstolásnál kihelyezett perselybe befolyt összeg fedezte. A dologi kiadásokra, útiköltségre, a résztvevők, fellépők számára az étkezés biztosítására volt szükség a támogatásokra. A közös kiadásokra (kiállítási költségek, a videofilm elkészítésének költsége, a viselettörténeti könyv, mozgatható dobogó, plakát, meghívó stb.) a múzeum és a megyei német önkormányzat együtt pályázott.

A 2001. évben a támogatók ténylegesen: Veszprém Megye Önkormányzata, Veszprém Megyei Jogú Város Önkormányzata, a részt vevő falvak önkormányzatai (Nagytevel, Döbrönte, Bakonyjákó, Ganna, Városlőd, Bánd, Herend, Vöröstó, Barnag, Tótvázsony, Hárskút, Márkó, Lókút), veszprémi Polgári Kirendeltség, Veszprém Megyei Népművészeti Egyesület, veszprémi Érseki Hivatal, a veszprémi Deutschklub, Magyarországi Nemzeti és Etnikai Kisebbségekért Közalapítvány, Pro Renovando Cultura Hungariae Alapítvány.

Az eredeti célnak megfelelően az *Unsere Wurzeln – Európa kicsinyben – Nase korenje* című rendezvéynapokon a megyében élő magyar, német, szlovák közösségek mutatkoznak be. 2001-ben a német közösségek kaptak nagyobb szereplési lehetőséget. 2002-ben három rendezvéynapot tartottunk, júniusban magyar falvak, Csopak, Balatonkenese, Szentgál, Litér, júliusban a régió szlovák közösségei, s a program zárásaként augusztusban német falvak, Magyarpolány, Úrkút, Ajkarendek, Kislőd mutatkoztak be.

A nagy sikerre s érdeklődésre való tekintettel a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum Bakony, Balaton-felvidék tájegységében 2002 júniusában számos német közösség szerepelt. A két múzeum hosszú távú terveinek megfelelően tesszük mindezt, amely értelmében a helyi, megyei múzeum hozzájárul a tájegység élettel való megtöltéséhez. 2002-ben a Művészetek Völgyében, Pulán is bemutatkoztak a német falvak.

A rendezvényeken a részt vevők ünnepi hangulata minden érdeklődőt magával ragadott. A színpad előtti (összesen mintegy) háromszáz széken helyet foglaló közönség gyakorlatilag megszakítás nélkül nézte végig a háromórás kulturális programot. A bemutatkozó közösségek számára valóságos, igazi ünnep volt e nap. „Ez nagy ünnep nekünk.” A falvakban összegyűjtött anyagból készült kiállításokról is igen jó véleménnyel voltak, egy csehányai idős bácsi például így vélekedett: „Hú, de örülök, hogy idejöttem. Ez itt a nagymamám, az apám, s ez itt én vagyok.” A Hárskúti Német Kisebbségi Önkormányzat elnöknéje pedig az alábbiakkal fogadott a rendezvény napján: „Amikor reggel felmentem a kiállításba, elsírtam magam. A többiek is.” Nagy megtiszteltetésnek vették a múzeumi kiállítást.

Ekkora részvételre, sikerre titkon sem számítottunk. Az egyes rendezvényt napok végén a felépő csoportok együtt léptek színpadra, s az ő vezetésükkel kezdődött meg a közös éneklés, melybe a nézőközönség is bekapcsolódott. Rendszeresen előfordult, hogy a pillanatnyi hangulatnak, érzelmeknek megfelelően jó páran tánkra perdültek.

Nagy örömmel tölt el, hogy több település a rendezvényre való készülés kapcsán felidézett szokásokat a későbbiekben is életben tartja már. Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy a kitűzött célt elértük.

## Irodalom

S. LACKOVITS Emőke

2001 Viseletek, öltözködési kultúra a Bakony és a Balaton-felvidék falvaiban. Magyar, német, szlovák öltözetek a XVIII–XX. században. Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság.

VERONIKA MÉSZÁROS

## Programs of *Europe in Small – Unsere Wurzeln – Nase korenje*

In the spring of 2001 the exhibition *Costume and the Culture of Dressing in the Villages of Bakony and Balaton-felvidék* opened in Veszprém. The exhibition, displayed the traditional costume of Hungarian, Slovak, and German ethnic groups from the region. The different costumes were displayed according to the modes and occasions of their wearing and the exhibition allowed visitors to receive a comprehensive view on this section of local culture.

Under the title *Unsere Wurzeln – Európa kicsiben – Nase korenje* a number of performances were organised alongside the exhibition. The programmes took place once in a month between May and September, 2001, with the objective of displaying the heritage of local ethnic communities. Each ethnic group had the opportunity to represent itself through their songs, dances, cuisine and craftsmanship. As a supplementary exhibition, photographs and objects were also displayed. In 2002, three more days were organised to provide the Hungarian, Slovak and German ethnic groups the opportunity to introduce themselves for a wider public.



## Vendégek – könyvek Látogatói attitűdök hat kiállítás kapcsán

Minden múzeumi szakember napi tapasztalata, hogy a kiállítások látogatóiról keveset tud, és hogy módszere sincs, amellyel feltárhatná a látogató érdeklődésének természetét, hogy azután tevékenységét ennek ismeretében alakíthatná. Az alábbiakban nem célokom a probléma teljes körű áttekintése vagy megoldása, pusztán csak tíz év alatt szerzett tapasztalataim néhány tanulságát szeretném itt összefoglalni.

Mindannyian megfigyeltük már, hogy a látogató, mikor belép a múzeum sokszor tiszteletet parancsoló épületébe, megváltoztatja természetes viselkedését, elcsendesedik, mozgása ünnepélyesen lelassul, mintha legalábbis templomban lenne. A kötelező áhítat a múlt rekvizitumainak szól, annak a megtiszteltetésnek, hogy az emberi kultúra jellemző darabjai értéket képviselnek, és ez méltó kifejezést is nyer valahol. A múzeum mint hatalmi intézmény – az, hiszen konvenciókat kanonizál (FÖLDÉNYI 2001. 63–64) – sokszor építészeti stílusával és kiállítási módszereivel is erősíti a látogató ezen alapvető attitűdjét.

A múzeum hatalmi tekintélyét a gyűjtőkörébe vont tárgyak és ismeretek kiválasztásával alapozza meg, értelmezési módszereivel formálja, hogy azután sajátos világkép megalkotásával tegye teljessé. A néprajzi múzeumok ideológiai szerepüket jórészt a nemzeti kultúra alakításában találják meg. A formációs folyamat (FEJŐS 2000. 17), amelynek során mindez bekövetkezik, tulajdonképpen nem más, mint a „terepen” gyűjtött tárgy, dokumentum és elbeszélte adat forrásértékének feltárása. Az alapvetően történeti forrást képező néprajzi tárgy eredeti környezetéből kiszakítva, a különböző kiállításrendezési munkálatok során valamilyen történeti jelenség vagy más, tudományos koncepció illusztrációs eszközüvé válik, de jó esetben legalább az imitáció szintjén megjelenik készítésének és/vagy használatának eredeti összefüggésrendszere is. A kiállítás nem más, mint új kontextusba helyezett múlt, tudományos és művészi reflexiók sokszor eklektikus megjelenítése, ismeret és élmény egysége. Tanulmányozását a múzeumi személyzet próbálja meg kívánatos keretek között tartani, és ez sokszor a kiállítási térben is tetten érhető: a csöndes és fennkölt hangulatot a teremőr felügyeli, zord pillantásokkal igyekszik a feszültséget fenntartani, hiszen oldottabb hangulatban még eltűnhetnének, károsodhatnának, de mindenképpen ellenőrzés nélkül maradnának tárgyak és látogatók.

Nyíltan is megfogalmazódik a rendezőapparátusnak a kívánatos látogatói magatartásra vonatkozó elképzelése. Ez mutatkozik meg kiállításaink merev logikájában, amelyet szigorú menetrendben kell nyomon követni, és meghatározott időt ezzel tölteni. Barangolni nem, csak menetelni szabad kiállításainkban. Ez a különös szerepjáték azonban felvet néhány érdekes problémát. Azt például, hogy a látogató követi-e egyáltalán a rendező gondolatmenetét? Kérdés persze az is, hogy a látogatónak van-e ilyen irányú igénye, vagy csak gyönyörködni akar, emlékezni saját vagy családi múltjára – ne feledjük, hogy a néprajzi tárgy áll legközelebb a recens tárgyi világhoz, gyűjtésének szempontjai éppen ezért oly sebezhetőek –, vagy előzetesen már kialakult felfogásához keres igazolást, megerősítést? Nem beszél-e el egymás mellett a múzeumi szakember és a látogató? A mondandóm kifejtéséhez forrásul választott vendégkönyvek áttekintése során merült fel bennem a kérdés, hogy politizálhat-e valamely kiállítás, illetve hogy nem politizál-e eleve, valamint hogy a látogató mennyire szemléli politikai alapon a látottakat. Ebben az előadásban azonban azt a problémát tekintem a legfontosabbnak, hogy mi okozza a látogató alapvető atti-

tűdjét felfüggesztő, a látottakkal való közvetlen azonosulását, hogy vajon mikor és miért formálja szuverén módon a kiállítás körülményeit, értelmezési kereteit, és hogy ez vajon kívánatos jelenség-e, s ha igen, mi módon segíthető elő?

Miután a néprajzi múzeumok már jelzett alapfunkciójukat követve jórészt a nemzeti önkép formálásában játszanak kulcsszerepet, természetesen, hogy kutatási és kiállítási témáik kiválasztása során sokszor kívül esik látókörükön a különböző kisebbségek kultúrája, illetve nem minden kisebbség kap a köztudatban betöltött szerepének megfelelő hangsúlyt kiállítási gyakorlatukban. Mikor előadásom témájának forrásait tanulmányoztam, figyeltem fel arra, hogy a vizsgált látogatói attitűd megítélését torzítja a múzeum – valljuk be: fiktív – hatalmi önképének megkérdőjelezése a látogató részéről, ami a „nem ezt vártam” csalódottságában ölt testet, amikor szokatlan tematikával találkozik. Magyarán, nem látjuk mindig tisztán, hogy a látogató mikor fogalmaz meg legalább szándéka szerint tárgyyszerű kritikát, s mikor reagál csak az intézmény természetére vagy a látottakra, előzetes preferenciái alapján. Az alábbiakban a cigány és a zsidó kisebbséggel foglalkozó kiállításokról lesz szó.

Kérdéseimre néhány sajátos, ritkán használt forrás alapján keresek választ. Az egyik ezek közül a vendégkönyv, amely általában minden kiállítás végén hozzáférhető, a látogatók használják is, azonban nagyon különböző célokra. A bejegyzések zöme tulajdonképpen falfirka, a szöveg csak annyi, hogy „itt jártam”, valamilyen – néha obszcén – rajzos melléklettel. Ezek a rajzok esetenként a látogató saját identitását jelző szimbólumok, alkalmi karikatúrák. Forráskritikai okokból a bejegyzések csak néhány általános trend felrajzolására alkalmasak. Vázlatos képet kaphatunk arról, hogy mi a kiállításban bemutatott csoport tagjainak véleménye a kiállításról és saját kultúrájáról, de arról is, hogy a többségi társadalom tagjai miként vélekednek az adott csoportról és ritkábban a látottakról. Bizonyos megfigyelések vagy a kiállítási vezetés során szerzett tapasztalatok kiegészítik, színezik és értelmezik a bejegyzéseket. Némi nagyképszerűséggel: a kiállításban végzett „terepmunka” is fontos tanulságokkal szolgál témánk kifejtéséhez. Forrásaim kritikus értékelését indokolja, hogy a vendégkönyv csak kevesek műfaja, sok látogató ma is idegenkedik attól, hogy álláspontját ezen a módon fejezze ki, és a kötelezőnek érzett dicsérettől eltérő bejegyzéseket tegyen. Nem tudjuk, hogy a látogatói reakciók mennyire őszinték, mennyire lehetnek őszinték.

A terítékre kerülő kiállítások közül időrendben haladva az első Féner Tamás és Scheiber Sándor: „...és beszéld el fiadnak” című, a Néprajzi Múzeumban, 1983-ban megrendezett kiállítása. Ennek vendégkönyve sajnos nem állt rendelkezésemre, a sajtóviesszhang egy része azonban igen. Ez a kiállítás joggal váltott ki csodálatot és csodálkozást. Szinte mindenkit a még létező hagyományos zsidó életforma elvevése és szépsége lepett meg. A témával kapcsolatos társadalmi feszültségek még nem kerültek felszínre, ugyanis ezt még elfedte az államszocialista rendszer jellemző hamis szemérme, amely különböző csoportkonfliktusok elhallgatásával képzelte el orvoslásukat, és ez máig akadályozza a zsidóság helyzetének elfogulatlan tárgyalását. Bizonyos diplomáciai bonyodalmat okozott, hogy a megnyitó ideje egybeesett Jasszer Arafat parlamenti látogatásával, emiatt a múzeum főigazgatóját a Budapesti Pártbizottságon vonták kérdőre.

*Három vallás Jeruzsálema* címmel 1991-ben rendezte meg szintén a Néprajzi Múzeum Müller László fotográfus izraeli képeinek kiállítását. Ekkor már a rendszerváltást követő szabadabb légkörben komoly vallási és politikai feszültségek kerültek felszínre, erről híven tanúskodik a vendégkönyv. Szinte bizonyos, hogy ezt a kiállítást ma már nem lehetne megrendezni a monoteista vallások között napjainkra kialakult sokszor háborús konfliktusok miatt.

„A világ létre, melyen az egyik fel, a másik le megy” címmel 1993-ban Barati Antónia és Szuhay Péter átfogó tárlaton tekintette át a magyarországi cigányság néprajzi-szociológiai jellemzőit. Ezen a tárlaton két probléma került különösen élesen felszínre. Egyrészt a romák kulturális reprezentációjának hiányosságai, másrészt az a sajátos igény, amelyet a romák saját társadalmi és kulturális megjelenítésükkel kapcsolatban mind határozottabban fogalmaznak meg: a körükben tapasztalható társadalmi devianciák etnicizált módon fogalmazódnak meg a többség felfogásában, míg teljesítményeik beolvadnak a magyar társadalom általános fejlődési folyamataiba.

*Avrum ünnepei* címmel a kecskeméti Erdei Ferenc Művelődési Otthon adott helyet saját munkácsi gyűjtéseim első eredményeinek, Horvát Éva és Kiss Ferenc fotóival és tárgyakkal megrendezett kiállításon, 1994-ben. Itt a helyi zsidó társadalom ambivalens attitűdje került felszínre a

kiállítás műfajával szemben. Egyrészt lelkes fogadtatásról, másrészt egy kulturálisan – és persze földrajzilag – távol eső, mégis a magyar zsidóság részét képező csoporttal szembeni tartózkodásról számolhatok be az alábbiakban.

A fenti kiállítás alapját jelentő kutatás részletes bemutatására 1995-ben került sor a Népzejzi Múzeumban *Keserű gyökér. A munkácsi magyar zsidók hagyományos kultúrája* címmel.

Végezetül a jelen előadás alapját képező utolsó kiállításra 1998-ban került sor *Romák Közép-és Kelet-Európában* címmel.

Ha egy-egy kiállítás fogadtatását kívánjuk áttekinteni, számolnunk kell általánosan jellemző és csak az adott kiállítást érintő megjegyzésekre. Ezeket célszerű külön is áttekinteni. A legtöbb kiállítással kapcsolatban kirajzolódik néhány általános emberi reakció. Az alábbiakban nem teszünk különbséget a látogatók között abból a szempontból, hogy tagjai-e az adott csoportnak, egyrészt mert ez csak ritkán derül ki, másrészt pedig ahol ez mégis kiderül, ott a szövegösszefüggés világosan utal rá. Az alábbi osztályozás logikailag nem alkot egységes rendszert. Mindössze néhány tematikus csomópont kijelölésére teszünk kísérletet.

## Általánosan jellemző látogatói reakciók

1. „Laudációk” és köszönetnyilvánítások. Jórészt az alkotóknak szóló személyes jó- vagy rossz-kívánságok. A bejegyző számtalanszor a rendező barátja, jó- vagy rosszakarója. Stílusukat általában az ájult elragadtatás, a múzeum hatalmi szerepe előtti hódolat jellemzi. A legritkábban tesznek kritikai megjegyzéseket, vagy ha mégis, akkor azok a padló recsegésére, a fényviszonyokra, a feliratok rövidségére vagy a múzeum építészeti kvalitásaira vonatkoznak. A bejegyzések tartalmi irrelevanciája a múzeum hatalmi szerepének elismerését, az „alapvetően minden rendben van” hangulatát erősíti.

2. A „tudátelekos vagy okos” látogató bejegyzései. Minden kiállításnak megvannak a maga *Del Medico Imréi*, akik fittyet hányva mondanivalónak, kiállítási koncepciónak, saját műveltségük fitogtatása végett tesznek mikrofilológiai megjegyzéseket. Észrevételeik sokszor helytállóak, és valóban bizonyos szakmai önvizsgálatra intenek, azonban a látogató nem mindig lehet tisztában azzal, hogy egy-egy kiállítás alkotói milyen mélységig képesek valamely jelenség elemzésére. Kívánságaik ezért sokszor a múzeum és a látogató közötti kommunikációs zavar jelei.

3. Az „emlékezők” sorai. A látogatók e csoportja a kiállítás tematikájától teljesen függetlenül a múlt emlékeit látja minden alkalommal, és természetesen fájjalja, hogy mindez ma már csak múzeumi keretek között létezik. Valamiféle aranykor emlékeit idézi fel számukra a múzeum, amikor még szép és harmonikus volt az élet. Figyelnünk kellene erre a nosztalgikus hangnemre. Mivel a magyar társadalom a történelmi félperifériákra jellemző módon szerves fejlődés helyett akadozó változási folyamatokon ment át, különböző csoportjai igen eltérő kulturális háttérrel rendelkeznek, amiről alig tudunk valamit látogatóink vonatkozásában. Ennek megismerése ügyében eddig alig történt valami.

4. A „leleplezők” megjegyzései. Ők kaján távolságtartással figyelnek mindent, sokszor lepleznek le koncepcionális hibákat, logikai következetlenségeket, amit azután gúnyos megjegyzésekben tesznek szóvá. Magatartásukban testet ölt az a feszültség, ami a múzeum szerepzavarából adódik: a kiállítás nem mindig igazolja az intézmény hatalmi önképét.

5. A kiállítások tartalmát és módszereit „érdemben bíráló” látogató. Bejegyzései két szempont körül csoportosulnak. Egyfelől hiányosságokat tesznek szóvá, másfelől vitatják a látottak szakmai és vizuális értékét. Heterogén értelmiségi csoportról van szó, amelynek álláspontja a kiállítási kritika hiányosságaira hívja fel a figyelmet. A kritikai értékelés fórumai általában is fejletlenek az alkotómunka szinte valamennyi területén Magyarországon. Nincsen objektív mérce, amely alapján összevethető lehetnének a különböző kiállítási teljesítmények, a kritikai munkában pedig keveredik az összehasonlító szempont az egyes kiállítások önmagában való értékelésének igényével.



## Speciális látogatói reakciók

1. A „*politizáló*”. A látogatók egy része a kiállítások vélt politikai üzenetét vitatja. Vagy a kiállítást értelmezi politikai gesztusként, vagy a látványt fogja fel mint sajátos tablót, amelyre rávetíti politikai álláspontját. Megint csak a múzeum hatalmi, esetünkben véleményformáló szerepéről van szó, amelyben keveredik a látogató politikai felfogása a rendezők részéről feltételezett politikai szándékokkal.

1.1. A *témával szemben „ellenséges” álláspontok*. A látogatók egy része világosan megfogalmazza ellenszenvét mindkét csoporttal szemben. Ezek egy része graffiti jellegű: „éljen az intifáda”, vagy C.P.G. (cigánypusztító galeri). Más részük attól félelmetes, hogy tulajdonképpen tudomásul veszi a látottakat, nem vitatja azok valóság tartalmát, de bejegyzését kiegészíti azzal, hogy „igaz, egy rendes embert én is ismerek közülük, de az börtönben van”. Egyik kiállítás sem állította, hogy rendes emberekről szól. Ez is a múzeum véleményformáló hatalmát mutatja: ami itt látható, az értékes, ha tárgy, és becsületes, ha ember.

1.2. A *„megértők”*. Felfogásukban a múzeum a humánus és általában az emberi értékek tárháza, ami a társadalmi konfliktusokat elsimítja, „objektív” keretek közé helyezi, viszonyítási pontot képez. Ez a felfogás tulajdonképpen visszaigazolja a múzeum egyébként vitatható önképét.

2. A *közvetlen viszonyulás példái*. Előadásom ötlete voltaképp abból a tapasztalatból származik, hogy a látogatók egy része a kiállítás körülményeit átértékeli, azokhoz közvetlenül viszonyul, és az önmeghatározás sajátos eszközeként kezeli. Ők nem hajlandók a kiállítást a múzeum kínálta értelmezésben szemlélni, hanem átfogalmazva a rendezői koncepciót, más értékrend megjelenítését igénylik. Ennek eklatáns példája volt – innen származik tulajdonképpen az előadás ötlete – az, ami a *Romák Kelet- és Közép-Európában* című kiállításon történt. Az egyik terem a romákat sújtó náci tömeggyilkosságok áldozatainak állított emléket néhány lágerdokumentum és barakkot imitáló posztamens segítségével. Egyik reggel a múzeumot nyitó kolléga legnagyobb meglepetésére szabályos temetői koszorút talált a posztamens előtt. A látogatók egyik csoportja emlékműként értelmezte a kiállítást, és annak rendje és módja szerint megkoszorúzta azt. Látható, hogy itt a roma holokauszt Budapesten hiányzó emlékhelye szerepét töltötte be a kiállítás ezen terme. A gesztus konstruktív és szuverén volta arról árulkodik, hogy a roma kultúrában sem a múzeum nem vette még fel hatalmi szerepét – vagyis ennek észlelése még nem következett be -, sem a kiállítás nem jelent számukra pusztán ismeretközlő vagy művészi élményt.

Lényeges lehet, hogy a látogatók egy része túlságosan direkt mondanivalót tulajdonított ennek a teremnek. Ez a vélemény két szempontból lehet fontos. Egyrészt valószínű, hogy éppen ez a dokumentatív megjelenítés tette lehetővé a látogatók más csoportjai számára azt, hogy azonosulhassanak a terem mondanójával, másrészt azonban a félelmetes körülmények felidézése elfedett két alapvető mozzanatot: egyrészt hogy a gyilkosok tiszta öltözéke, műveltséget és humánusot tükröző külseje sajátos feszültségben áll az áldozatok riadt és szegényes megjelenésével,<sup>1</sup> másrészt hogy a népi társadalmi értékek csak csalással voltak képesek indokolni: a szabályosan kiállított halotti bizonyítványok természetes halállal elpusztultakról szóltak. A kiállítási terem eme két finomabb jelentése már nem játszott szerepet a látogatók reakcióiban.

Még összetettebb az *Avrum ünnepei* című kiállítás megnyitójának hátttere. Az egyik neves rabbi, a kiállítás megnyitója, látva a fájdalmas emlékekkel küszködő látogatókat – számukra a látottak már nem képezték az élő kultúra részét, de emlékeik még elevenen éltek –, a szombati terítéket bemutató posztamensről felemelte az ott elhelyezett ünnepi kalácsot, saját bicskájával megszegette, áldást mondott rá, és szétoztotta a látogatók között. Az eset felveti azt a kérdést, hogy vajon a megnyi-

---

<sup>1</sup> Pilinszky János megfigyelése Auschwitzban: „A folyosókat bélyegnél alig nagyobb személyazonossági fotók tapétázzák, mindegyik alatt a halál pontos dátumával. Az egyetlen napfényes arc, külön keretben, a folyosó végén, az ör fényképe, aki itt teljesített szolgálatot. [Ő] míg a bűnösök tisztán és ápoltan igazgatták e poklokot, áldozatainknak kellett magukra öltetniük a nyomorúság ijesztő külszínét.” (PILINSZKY 1984. 1/269.)

tóként meghívott személy szerepe voltaképp miben áll. Ő az első látogató, aki előzetesen tájékozik a kiállítás mondanivalójáról, a rendezés körülményeiről, és jó esetben ő fogalmazza meg az első kritikát. Szerepe mégis elég homályos. Tulajdonképpen ki ő ebben a szerepben? Amikor megnyit egy kiállítást, mi a célja ezzel? Felhívni a figyelmet bizonyos értékekre, vagy csak a múzeum használja fel az ő tekintélyét arra, hogy igazolja a kialakult szellemi rendet: vannak, akik nyilatkozhatnak kulturális értékeinkről, mások talán nem? Mit tesz, aki megnyitón beszél? Firtat vagy igazol? Kérdez, vagy a kialakult helyzetet legitimálja?

Megjegyzendő, hogy az archaikus zsidó felfogás sokszor blaszfémiát lát a múzeumi megjelenítésben, különösen akkor, ha az szertartási tárgyakat is érint. Ugyanakkor az említett kiállítás látogatói megilletődtek azon, hogy egyrészt a zsidó kultúra is megkapta azt a tiszteletet, hogy bekerülhetett a múzeum templomába, de fájdalmasan érintette őket, hogy ez legtöbbjüknek már csak múlt. A múzeum nyújtotta kimerevített kép sajátos feszültséget okozott a zsidó látogatókban, egyrészt próbálták azt beilleszteni saját élményvilágukba, másrészt bizonyos ellenérzést is kiváltott szertartási tárgyaik múzeumi megjelenítése. Tudománytörténeti adalék, hogy Goldziher Ignác, amikor felkérték a Néprajzi Társaság elnöki posztjára, vélhetően hasonló okokból nem vállalta ezt, és tiltakozott az ellen is, hogy a Néprajzi Múzeumba zsidó szertartási tárgyak kerüljenek. Scheiber Sándor lakonikus megjegyzése az esetről, hogy „akkor a lelkek még érzékenyebbek voltak, és akkor még volt kritika...” (SCHEIBER 1977. 1/442.)

A probléma már a terepen is, gyűjtés közben felbukkan. Egyik munkácsi adatközlőm, aki a tetkezési ügyek intézője a közösségben, a feleségére bízta a halottasruhák elkészítésének feladatát. Otthonukban mindig tartottak egy férfi- és egy női öltözéket arra az esetre, hogy ha valakinek a hirtelen halála miatt sürgősen szükség lenne rá. Egyébként fontos vallási kötelezettség ennek beszerzéséről már korábban gondoskodni. Aki rendelkezik ilyen öltözékkel, természetesen nem mond le róla, ezért nehéz hozzájutni, így közgyűjteményekben kevés ilyen tárgycsoport van. Munkácsi barátomat arról próbáltam meggyőzni, hogy a Néprajzi Múzeum számára készítenek feleségével egy férfi- és egy női halottasöltözéket. Nem értette, hogy erre miért van szükség. Hosszas győzködés után végül vállalta, hogy a feleségem részére és nekem elkészített egy-egy öltözéket. Nem tudott másként értelmet adni kérésemnek. Saját szakmai kudarcomként élttem meg, hogy adatközlőm szempontjait nem voltam képes felfogni.

A *Keserű gyökér* című kiállítás egyik izraeli látogatója német nyelvű bejegyzésében ugyanezt a viszolygást fogalmazta meg: „ezt a »szent népet«, mely itt élt, Auschwitzban elpusztították, és a »szent maradékból« most folklórt csinálnak...” Itt a „szent” fogalma bizonyos magyarázatra szorul, mert jelentése a zsidó kultúrában eltér köznyelvi értelmétől. Nem jelent mást, mint „félretett”, az Örökkévaló céljaira elkülönített. Vagyis a vallási entitások rendszerében a múzeumi jelenlét nem helyezhető el, de a látogató erre mégis tesz bizonyos kísérletet. Erre utal, hogy az *Avrum ünnepei* megnyitóját követő fogadáson, amikor az egyik alkalmi pincér elejtette pezsgőspoharakkal megrakott tálcáját, az ünneplő tömeg zsidó tagjai egyszerre kiáltottak fel, hogy „mázl tov, mázl tov”. Ezzel a zsidó esküvőkön szokásos pohártörést követő jókívánságot idézték. Így lett a balesetből jó ómen.

A közvetlen azonosulás sajátos esetét képviseli az az eset, amely szigorúbb muzeológiai felfogásban tulajdonképpen lopásnak minősülne, ugyanakkor a körülmények valami másról árulkodnak. A *Keserű gyökér* című kiállításban állt egy zsidó esküvői sátor, amely alatt vászondarabba csomagolt üvegcserepek feküdtek. Egyik munkácsi gyűjtőutam alkalmával ugyanis esküvőn vettem részt, ahol a vőlegény ősi szokás szerint, vászonba csomagolt üvegpoharat taposott szét. Valaha ezeket a cserepeket kamaszlányok kapkodták szét, birtoklásuk a korai házasságkötéshez ígért jó óment. Az említett munkácsi esküvőn, nem lévén már kamaszkorú fiatal, elhozhattam az üvegcserepeket. A kiállításban egy szép napon arra lettem figyelmes, hogy valaki szétbontotta a vásznat, és az üvegcserepek nagy részét elvitte. Nem lévén e tárgyaknak semmilyen más összefüggésben értelme vagy jelentése, elég valószínű, hogy a „tolvaj” sajátos kulturális gesztust gyakorolt.

Ez a reakció felveti azt a lehetőséget, hogy kiállításainkban miképp kellene biztosítani az egyébként különösebb muzeológiai értékkel nem bíró tárgyak érintését vagy másolatok beszerzését. A látogató teljesebb élményhez juthatna, s talán a lopások egy része is megelőzhető lenne.

Lehetséges, hogy a múzeum éppen hatalmi helyzetének igazolása – és nem mindig a tárgyak védelme érdekében – ragaszkodik a tárgyak érinthetlenségéhez. Éppen a néprajzi tárgy eredeti funkciói támaszthatnak ilyen igényt a látogatókban.

Az 1998-as roma kiállításon történt, hogy az egyik látogató felismerte magát mint segéd munkást az egyik fényképen. A kiállítás rendezőjének mondta el felismerését, hogy a cigányok munkája mennyire fontos volt az ország háború utáni újjáépítésében. De amíg a különböző romákhoz kapcsolt negatív tapasztalatok etnicizált értelmezést nyernek a köztudatban, addig a pozitív teljesítmények mentesek ettől a szemponttól. Ebben az esetben a társadalmi felemelkedés ígértét hordozza a kiállítás, amit a látogató örömmel fogad.

A kiállítás szuverén kezelése, a látogató alkotótevékenysége a múzeumban az intézmény szakralizált önképének megkérdőjelezése. A vizsgált két csoport reakciói abban különböznek egymástól, hogy míg a roma látogató inkább saját emancipációja lehetőségét látja ebben, addig a zsidó látogató kritikusabb, viszonyulása ambivalens, és maga a műfaj elfogadása vélhetően asszimilációs jelenség.

Jövőbeni kiállításaink sikere véleményem szerint részben attól függ, hogy képesek leszünk-e a múzeum templomából, ahol a rendező celebrálja a kiállítást, olyan intézményt formálni, ahol a látogató magára ismer, de legalábbis személyes élményeihez képes kötni a látottakat. Keresnünk kell annak a lehetőségét, hogy a látogató fentiekben vázolt törekvése beépülhessen kiállítási programjainkba.

## Irodalom

BARATI ANTÓNIA – SZUHAY PÉTER

1993 „A világ létra, melyen az egyik fel, a másik le megy”. Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FEJŐS ZOLTÁN

2000 Útmutató néprajzi gyűjtemények értelmezésére. In FEJŐS ZOLTÁN (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum. 9–49.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

2001  $\sqrt{(-\text{múzeum})^2}$ . 2000. 13. évf. 9. sz. 63–70.

PILINSZKY JÁNOS

1984 A mélypont ünnepélye. 1–2. köt. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

SCHIEBER SÁNDOR

1977 Folklor és tárgytörténet. 1–2. köt. Budapest, Magyar Izraeliták Országos Képvisellete.

## MIKLÓS RÉKAI

### Guests – books: visitors' attitudes of six exhibitions

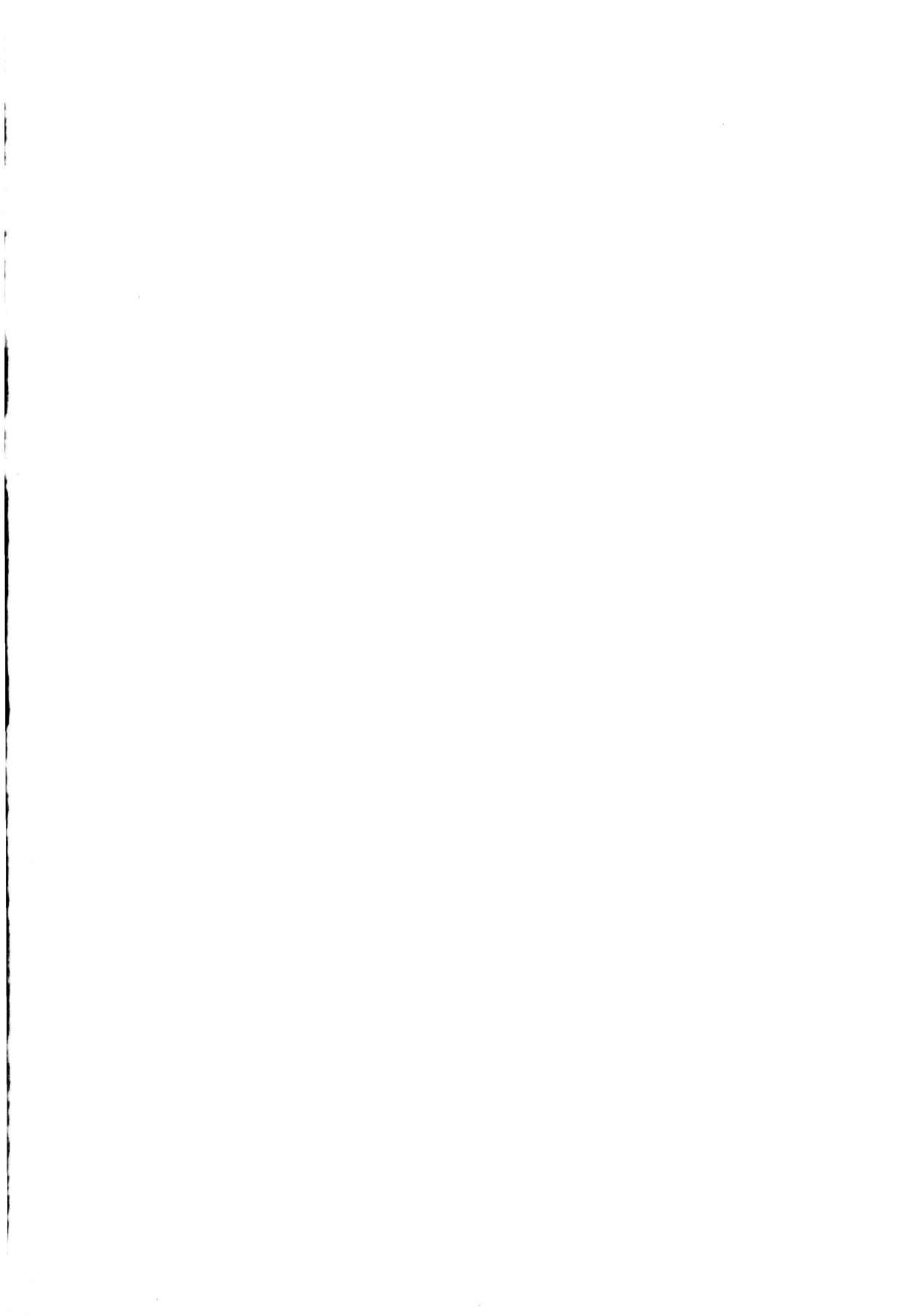
The author examines visitors' reactions to six exhibitions, all of them dealing with ethnic minorities (Romans and Jews) largely underrepresented in Hungarian museum exhibitions. On the basis of guest books, the paper classifies forms of visitor behaviour and reactions that seems to be characteristic in the context of these exhibitions. The most important aim of the author is to illustrate and to analyse the ways in which these two ethnic groups autonomously shape the meanings of the exhibitions and the ways they provide data on their own self-images.

## Contents

GOTTFRIED KORFF	Die ethnographische Musuem: Schule des Befremdens?
JACQUES MERCIER – ZEMPLÉNI ANDRÁS	Exhibition of the meaning. The object and the body in anthropological museums
ELIZABETH EDWARDS	Rethinking photography in the ethnographic museum
ZOLTÁN FEJŐS	The exhibition as rite of passage
VERA PETERDI	Home-culture in ethnographic and contemporary history museums
PÉTER SZUHAY	Traditions and innovations in the exhibitions of the Museum of Ethnography in Budapest 1980-2000
JÓZSEF KRISTON VIZI	The non-traditional ethnographic themes and their display in Hungary
GYÖRGY BALÁZS	Connections between the exhibitions of the out-door and the in-door museum
MIKLÓS CSERI	New experiments – new exhibiting efforts of the open-air museums
ZSOLT SÁRI	What should a permanent exhibition be like? Ideas about the <i>Folk Culture of the Hungarians</i> , held in the Museum of Ethnography in Budapest
EDIT H. BATHÓ	Exhibition renewed: opportunities and solutions in the new permanent exhibition of Jazygian Museum
IMRE GRÁFIK	New permanent exhibition in the museum of Baja
ANIKÓ FŰRÉSNÉ MOLNÁR	The miner community: an open-air Museum in Tatabánya
ANITA CSUKOVITS	„Art under pressure” – artifacts of Hungarian prisoners in the 19-20th century showed in the city of Vác
VERA SCHLEICHER – LAJOS KEMECSI	One topic, two venues, three lessons
ZSUZSA SÁFRÁNY	Folk art exhibitions = ethnographic exhibitions?
EMESE SZOJKA	Layers and motivations in creating collections and an exhibition regarding folklorism
VERONIKA MÉSZÁROS	Programs of <i>Europe in Small – Unsere Wurzeln – Nase korenje</i>
MIKLÓS RÉKAI	Guests – books: visitors' attitudes of six exhibitions



Budapest  
Néprajzi Múzeum  
2003





NÉPRAJZI MÚZEUM



Magyar Nemzeti Múzeum

