

múzeumcafé

59-60

skanzen

falumúzeumok egykor és most

Több egy évvel ezelőtt, amikor a *Kádár-számunk* készült, szerettünk volna néhány fotót kérni az alapításkori évekből a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeumtól, mivel szerepelt a lapban egy szöveg arról, hogyan vált Szentendre a korszak kultúrpolitikai szimbólumává, és a Skanzen ennek egyik tökéletes illusztrációja lehetett volna. Ekkor Sári Zsolt, az intézmény főigazgató-helyettese mondta, hogy szívesen adnának, de hamarosan félszázadik jubileumát ünnepli a Skanzen, tartogassuk inkább arra az alkalomra a fotókat, és esetleg foglalkozhatnánk a múzeum történetével a születésnap apropóján. Abban a pillanatban eldőlt: 2017-ben lesz egy Skanzen-számunk, és nem furdal minket tovább a lelkiismeret sem, hogy még nem foglalkoztunk nagyobb felületen (értsd: nem készült tematikus szám) a néprajzi muzeológia számára. Ezúttal „vendégszerkesztője” is volt a lapszámnak Sári Zsolt személyében, akinek ezúton is szeretnénk megköszönni a hónapokon át végzett munkát, amelyet ráadásul párhuzamosan kellett végeznie a múzeum ünnepi kiállításának és programjának szervezésével. Egy témának soha ennyi fontos képviselőjét nem sikerült megszólaltatni egyetlen számban, mint most, hiszen csak a Disputában négy alapítóval (Nyíregyháza, Zalaegerszeg, Szenna és Szentendre) beszélgettünk, és ezenfelül három interjú is szerepel a lapban. Kaptunk anyagot Franciaországból, Dániából és Erdélyből, és egy laikus számára is tökéletesen értelmezhető alapos áttekintést a hazai szabadtéri néprajzi múzeumokban látható háztípusokról. Az összeállítás egyik tanulsága lehet mindenki számára, hogy a „skanzen” már nemcsak a vidéki életmód megőrzésének és bemutatásának helye, hanem bármelyik kortárs társadalmi csoporté is, legalábbis erre törekednek a külföldi példák, és ebbe az irányba halad Szentendre maga is: milyen csoportokat vonhat be az intézmény, a kutatáson felül milyen gyakorlati lehetőségek adódnak a társadalmi csoportok együttélésének demonstrálására – vagyis hogyan válik lassan minden skanzen falumúzeumból társadalmi múzeummá.

Gréczi Emőke

tartalom

- 7 *hírek* (Magyar Katalin)
- 19 *kalendárium* (Gréczy Emőke)
- 31 *szemle*
- 57 *módszertan*
- 59 Zsidi Paula
EGY KIÁLLÍTÁS – ÉS AMI MÖGÖTTE VAN
- 67 *skanzen*
- 69 Kavecsánszki Máté
TOPOLÓGIA ÉS TIPOLÓGIA
- 99 Sári Zsolt
INTERKULTURÁLIS DIALÓGUSOK A SKANZENEBEN
- 115 Keszeg Anna
A SKANZEN-SZENZÓRIUM
- 123 Martin Brandt Djupdræt
HELYI FELADATOK – ÚJ LEHETŐSÉGEK
- 133 Edouard de Laubrie
FRANCIA MINTA: ÖKOMÚZEUMOK
- 151 *disputa*
- 153 Berényi Marianna és Sári Zsolt
VISSZA A FORRÁSOKHOZ – ALAPÍTÓK ÉS ALAPÍTOTTAK

183 *kritika*

175 P. Szűcs Julianna
HIÁNYBÓL ERÉNY

199 *múzeumnegyed*

201 György Péter
MÚZEUM A HATÁRON

227 *kutatás*

229 Gagy József
ÖRÖKSÉGÜNK? A KOCKAHÁZAK
VASKÖRNYEZETE

251 Basics Beatrix
KI LEHETETT „A MAGYAR SZABADSÁGHARC
KARDJATÖRÖTT LÉNGYEL HARCOSA”?

261 *múzeumőr*

263 Jankó Judit
„A FALU A KIDOBÁS LÁZÁBAN ÉG,
MI PEDIG ELKEZDÜNK GYŰJTENI”
– CSERI MIKLÓS

277 Gréczi Emőke
„ERRE NEM KÉSZÜLTEM,
NEM IS KÉSZÍTETTEK FEL”
– BÍRÓ FRIDERIKA

291 Karácsony Ágnes
„OLYAN EZ, MINT AZ ARANYMOSÁS”
– FOGARASI KLÁRA

309 *summary*

hírek



Az emberi sokszínűség archívuma (részlet a kiállításból)
Musée d'ethnographie de Genève, Daniel Stauch felvétele

SVÁJCI LETT AZ ÉV EURÓPAI MÚZEUMA

¶ A több mint százéves, megújult Genfi Néprajzi Múzeumot választották a 2017-es év európai múzeumává. Az *Év Európai Múzeuma* díjat negyven éve alapította az Európai Múzeumi Fórum az Európa Tanács égisze alatt, hogy elismerje a kiemelkedő múzeumi teljesítményeket. Az *Európa Tanács Múzeumi Díját* (CEMP) a Franciaországhoz tartozó Guadeloupe karibi sziget rabszolga-kereskedelemmel és rabszolgasággal foglalkozó múzeuma, a Mémorial ACTe kapta. A helyi közösséggel való együttműködést és az önkéntesek bevonását elismerő *Silletteo-díjat* a portugáliai Leiria Múzeumnak ítélték oda. A múzeumok társadalmi szerepét „a legrendhagyóbb és legvakmerőbb” módon felfogó projekteknek járó *Kenneth Hudson-díjat* a jekatyerinburgi Oroszország Első Elnöke, Borisz Jelcin Múzeuma érdemelte ki. (MTI)

MÚZEUMOK ÉS MUNKATÁRSAIK KAPTAK ELISMERÉST

¶ Átadták a Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület díjait: a *Pulszky Károly-díjat* az idén Hegedűs Krisztián, a Kunszentmártoni Általános Művelődési Központ általános igazgatóhelyettese, néprajzos-történész muzeológus nyerte el; *Pulszky Ferenc-díjat* kapott Kriston Vizi József etnográfus, a társaság

alapító tagja, volt főtítkára; *Éri István-díjat* adományoztak Szűcsné Zomborka Mártának, a társaság alapító tagjának.

¶ A Petőfi Irodalmi Múzeum főosztályaként működő sátoraljaújhelyi Kazinczy Ferenc Múzeum nyerte el Az év múzeuma 2016 pályázat fődíját, az év kiállítása pedig a Bajor Gizi Színészmúzeum *Simándy-tárlata* lett. A bírálóbizottság *különdíjjal* jutalmazta a győri Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeumot, s a BTM Kiscelli Múzeum *#moszkvater – A Széll Kálmán tér története* című időszak kiállítását.

¶ ICOMOS-díjat nyert a gyulai Almásy-kastély a példaértékű műemléki helyreállításért – az UNESCO műemlékvédelmi világszervezete nemzeti bizottsága díját a Műemléki Világnap alkalmából adták át Visegrádon.

¶ Tisztújító közgyűlést tartott a Magyarországi Tájházak Szövetsége, ahol átadták az *Év Tájházvezetője* díjat Kulik Melinda történész-néprajzkutatónak, a szegedi Napsugaras Tájház vezetőjének. (MC)

ÚJ VEZETŐ A JÓSA ANDRÁS MÚZEUM ÉLÉN

Bene Jánost kilenc igazgatói éve után, mandátuma leteltével Rémiás Tibor történész követi a Jósa András Múzeum igazgatói székében. A miskolci Herman Ottó Múzeum egykori igazgatóhelyettese, az egri

Dobó István Vármúzeum korábbi igazgatója a hozzájuk tartozó Sóstói Múzeum-falu és a Kállay Gyűjtemény munkáját is irányítja. (NYIREGYHAZA.HU)

ÚJ ÉS MEGÚJULÓ MÚZEUMOK

- ¶ Átadták a Szily János Egyházmegyei Gyűjtemény és Látogatóközpontot Szombathelyen, amely a Szent Márton-év keretében részben felújított, részben újjáépített püspöki palotában kapott helyet, ezzel pedig a barokk épület a nagyközönség számára is látogathatóvá vált.
- ¶ Befejeződtek a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum Gabonamúzeumának egy részlege, a Gajdács-tanya fogadóépületének állagjavítási és felújítási munkálatai, amit korhű berendezésének a megtisztított, felújított berendezési tárgyakkal, használati eszközökkel való visszarendezése követ.
- ¶ Megnyitották a kommunizmus áldozatainak emlékére kialakított múzeumot Zalaegerszegen, az Államvédelmi Hatóság egykori, Mártírok úti épületében. (MC)

ÚJ ÁLLANDÓ KIÁLLÍTÁSOK

- ¶ Átadták a bonyhádi Völgységi Múzeum új, állandó kiállítását, amelyet a Kubinyi Ágoston Program 26 millió forintos támogatásával rendezett meg a közgyűjtemény. Az intézmény tíz teremben több mint ezer tárgy, fotó, makett segítségével ad ízelítőt a Völgység történetéből az 1200-as évektől a 20. századig életmód-, ipar- és technikátörténeti, néprajzi összeállításokon keresztül.
- ¶ Teljesen megújult környezetben, kibővült tatalommal várja a látogatókat a *Petőfi-emlékek*

Kiskunfélegyházán című kiállítás abban az emlékházban, ahol a költő gyermekéveit töltötte. A korszerűsített tárlat bemutatja azt a Félegyházát, amelybe a Petrovics család érkezett, ismerteti Petőfi Sándor életútját, és megemlékezik a félegyházi Petőfi-kultusról, a szülőhelyvitáról és a Petőfi-szobor kálváriájáról is. (MC)

ELVITTÉK VESZPRÉMBŐL A LÁSZLÓ KÁROLY GYŰJTEMÉNYT

- ¶ A kiállítás, mely a tízes-húszas évek avantgárd tendenciáira, a két világháború közötti művészeti törekvésekre és az elmúlt fél évszázadban megjelenő új életpályákra helyezte a hangsúlyt, 2006 óta volt látogatható a felújított Dubniczay-palotában. A műgyűjtő 2013-ban bekövetkezett halála után a műtárgyak örököse értékesítené a gyűjteményt. A Magyar Nemzeti Bank Értéktár programjának szakértői felmérték a kollekción, és a program ajánlatot tett, amit azonban a tulajdonos nem fogadott el. Az épületben továbbra is kiállításokat rendeznek majd. (VEHIR.HU)

FOLYAMATOSAN CSÖKKEN A MÚZEUMLÁTOGATÓK SZÁMA

- ¶ A KSH adatai alapján, 2005-ben több mint tizenegymillióan látogatták a magyarországi múzeumokat, míg 2015-ben ez a szám alig több mint kilencmillióra esett vissza. Az elmúlt tíz évben a valamivel nyolcmillió fölötti éves látogatószám volt a legalacsonyabb. Ezzel ellentétben a kiállítások száma folyamatosan növekszik, 2005-ben 3290 kiállítás volt megtekinthető, míg 2014-ben 4519. A 2015-ös

évben ez a szám is drasztikusan esett, majdnem ezer kiállítással kevesebbet nézhettek meg a látogatók, összesen 3640-et. (MTI)

MÉGSEM A LIGETBE KERÜL A KÖZLEKEDÉSI MÚZEUM

¶ Bár a Városligetben visszaépül Pfaff Ferenc romantikus-eklektikus stílusban, a millenniumi kiállításra tervezett pavilonépülete, de – mivel a hely a bővítésekkel együtt is kicsi és nehezen használható lenne a múzeum járműparkja számára – a föld alatti kiállítóterek nélkül. A régi-új épületben a magyar találmányokra alapozott műszaki csodák palotája kap helyet, alatta pedig mélygarázs épülne, ami a Nemzeti Galéria új épületét is kiszolgálná. A Közlekedési Múzeum egy rozsdáövezetben kialakítandó, jóval nagyobb területű helyre költözik majd, hogy a gyűjtemény jobban bemutatható legyen (a legesélyesebb hely az egykori Északi Járműjavító húszezer négyzetméteres Diesel-csarnoka Kőbányán). Bizonytalan ideig elnapolják ugyanakkor a Városligeti Színház építését, mivel a liget környékének közlekedési rendszerét előbb át kell alakítani. (HVG.HU)

INGYEN LÁTOGATHATÓ A HELYIEKNEK AZ ÖSSZES ÓBUDAI MÚZEUM

¶ Az Óbudán tanulóknak és a kerület állandó lakosainak nem kell fizetni most már a nem önkormányzati fenntartású óbudai múzeumok (Aquincumi Múzeum, Kiscelli Múzeum, Varga Imre Gyűjtemény, Budapest Galéria, Kassák Múzeum, Magyar Kereskedelmi

és Vendéglátóipari Múzeum, Vasarely Múzeum) látogatásáért sem. Az önkormányzati fenntartású múzeumokat (az Óbudai Múzeumot és a Goldberger Textilipari Gyűjteményt) már 2016 májusa óta ingyenesen látogathatják a kerületi lakosok, s a tanulók szintén térítésmentesen vehetnek részt a múzeumpedagógiaifoglalkozásokon. (ORIENT-PRESS.HU)

ADATBÁZIS KÉSZÜLT A GULÁGON MEGHALT KATONÁKRÓL

¶ A Gulág-emlékév záróeseményére készült el a HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum gondozásában az az adatbázis, mely több mint hatvanezer, a Szovjetunióba elhurcolt és ott meghalt katona nevét és adatait tartalmazza. A weblap mellett egy könyvet is megjelentettek, amelyben fellelhetők az eredeti orosz nyelvű dokumentációk is. A második világháború alatt és közvetlenül utána több százezer magyar katona esett hadifogságba. Szovjet feljegyzések szerint 513 766 katonát és mintegy százötvenezer civil hurcoltak el. A mintegy kétszázezer áldozatból a fogolnyilvántartások segítségével 66 281-et sikerült azonosítani. (KATONAK-AGULAGON.HU)

NŐTT A KÁRPÁTALJAI MÚZEUMOK LÁTOGATÓSZÁMA

¶ Az elmúlt év folyamán 36 százalékkal több látogató kereste fel a kárpátaljai múzeumokat, mint 2015-ben. A tizennégy múzeumban több mint kétszázezer kiállítási tárgyat őriznek, a gyarapodás 20,7 százalékkal kevesebb, mint

az azt megelőző évben. Minden tizedik kiállítási tárgy restaurálásra szorul, ezekből az előző évben mindössze 361 kiállítási tárgyat újíttak fel, ám ez is 7,1 százalékkal több mint 2015-ben. A megye múzeumaiban 2016-ban százötven tárlat nyílt; az 599,3 ezer látogató 33,5 százaléka diák volt. (KARPATINFO.NET)

MEGNYÍLT A MIKLÓSVÁRI KASTÉLY

A nagyközönség is látogathatja már a felújított Kálnoky-kastély épületét, amelyben múzeumot alakítottak ki. Az épület késő reneszánsz külső díszítésével egyedi a székelyföldi kastélyok között. Gróf Kálnoky Tibornak – a kastély felújítójának és a múzeum alapítójának – nem sikerült visszakapnia ősei örökségét, így a birtokot az épülettel együtt hosszú távra bérbe vette a baróti önkormányzattól. A Kálnoky Alapítvány a felújításhoz a Norvég Alaptól nyert támogatást, a finanszírozás egyik feltétele az Erdélyi Élet Múzeumának életre keltése volt. A múzeum több korszakot idéz fel, korhű berendezésekkel eleveníti meg az egykori nemesi, polgári és paraszti életmódot. (SOKSZINUVIDEK24.HU)

LÁTVÁNYOS KIÁLLÍTÁS A NAGYVÁRADI VÁRBAN

Látványos módon oldották meg, hogy a nagyváradi várban felülről rá lehessen látni a véletlenül megtalált Kis Szűz Mária-templom romjaira. Állandó tárlat mutatja be a templom feltárását, a leletanyag mellett helyet kapott a palotatörténeti rész is. A templomnak csak a szentélye található bent, a palota alatt, a hajója kint folytatódik, a külső udvaron, ám

az ásatások csak akkor indulnak újra, ha sikerül pénzt szerezni erre, mivel fel kell még dolgozni az utóbbi tíz évben felgyűlt leletanyagot is, ami a restaurálás és a vár felújítás során előkerült. (ERDON.RO)

ISMÉT AZ EREDETI HELYÉN ÁLL TOMPA MIHÁLY SZOBRA

Szülővárosa, Rimaszombat nem feledkezett meg a kétszáz éve született költőről, s az eredeti pompájában felújított Tompa tér központi helyére visszakerült Holló Barnabás 1902-ben felállított és most restaurált szobra. Gömör fővárosában helyet kap a szintén kétszáz éve született Arany János új szobra is, melynek felállításához az Arany János Emlékbizottság 17 millió forinttal járult hozzá. (FELVIDEK.MA)

HATÁROKON ÁTÍVELŐ KULTURÁLIS EGYÜTTMŰKÖDÉSI MEGÁLLAPODÁSOK

Debrecen és Nagyvárad hét-hét intézményének (köztük a Körösvidéki Múzeum és a Déri Múzeum) vezetői kulturális együttműködési szerződéseket írtak alá, és ezek keretében csepreprogramokról, információcseréről, szakmai konferenciák és képzések közös szervezéséről állapodtak meg, továbbá megegyeztek abban, hogy együttesen segítik a Debrecen 2023 Európa Kulturális Fővárosa pályázat sikeres előkészítését; és közös céljuk megvalósítása érdekében tevékenységüket, programjaikat összehangolják.

Közös kiállítások rendezése és európai uniós pályázati programok megvalósítása a célja

annak az együttműködési megállapodásnak, amelyet a nyíregyházi, a szatmárnémeti, az ungvári és a kassai múzeumok vezetői írtak alá Nyíregyházán, a Jósa András Múzeumban. A kapcsolat a tudományos munkát, a közös kiállítások szervezését és a múzeumpedagógiai együttműködést is segítheti. (ERDON.RO/SZABOLCSIHIR.HU)

DIGITALIZÁLTÁK A VILÁG EGYIK LEGNAGYOBB KÖNYVÉT

¶ Csak óriási állványra fektetve tudták lefényképezni az 1660-ban nyomtatott úgynevezett *Klencke Atlas* oldalait, amelyek kinyitva 176×231 centiméteresek. A British Library kincse 2012-ig a legnagyobb atlasz volt a világon, amelynek mozgatásához több ember szükséges. A holland cukorkereskedő ajándékként egykor Angliába került negyvenegy rézkarc falitérkép így már online is böngészhető. (BL.UK)

EGYMILLIÓVAL TÖBB LÁTOGATÓ A TATE MODERNBEN

¶ A londoni galériát 2016-ban több mint 5,8 millió ember kereste fel, ez 24 százalékos növekedést jelent, s ezáltal a harmadik leglátogatottabb nevezetességgé vált a szigetországban. A látogatókat a tizemeletes szárny júniusi megnyitása vonzotta leginkább. A legnépszerűbb brit kulturális intézmény a londoni British Museum maradt 6,4 millió látogatóval még úgy is, hogy az érdeklődés 5,9 százalékkal csökkent iránta. A második legnépszerűbb a National Gallery, amelyre 6,2 millióan voltak kíváncsiak. Az Egyesült

Királyság tíz legnépszerűbb kulturális intézménye közül hétnek csökkent a látogatottsága, míg Angliában – London kivételével – 5,9 százalékkal nőtt a turistaattrakciók látogatóinak száma, Skóciában 15,6 százalékkal, Walesben 11 százalékkal, Észak-Írországban pedig 7,6 százalékkal. (BBC)

MÚZEUMOT NYITOTT AZ EU

¶ Az Európai Parlament megnyitotta az Európai Történelem Házát, amely „azokról a dolgokról szól, amik közösek bennünk, és azokról az eseményekről, amelyekeken együtt mentünk keresztül. Valójában ez nemcsak az európai történelem háza, hanem az európai identitás és emlékek otthona is”. Az állandó kiállítások – amelyek az internetes oldalon (*historia-europa.ep.eu*) is megtekinthetők – csaknem háromszáz múzeum gyűjteményét egyesítik Európából és környékéről. A múzeum oktatási célú programokat is kínál majd, ezen kívül a helyi és turistacsoportok számára különböző eseményeket is, valamint online elérhető információk és publikációk jelentős tárházát biztosítja. (INDEX.HU)

FELÚJÍTJÁK A SIGMUND FREUD MÚZEUMOT

¶ Bécs 1,69 millió euróval támogatja az összesen négy milliárd eurós (1,25 milliárd forintos) projektet, amely során a Berggasse 19. szám alatti múzeum szűkös látogatói területét több mint négyszáz négyzetméterre bővítik, az eredeti állapot alapján restaurálják a homlokzatot, a földszinten kávézót alakítanak ki, ruhatárat és egészségügyi szobát hoznak

létre, a magasföldszinten lévő, a nyilvánosság elől eddig elzárt rendelőben pedig a múzeumot működtető Sigmund Freud Magánalapítvány értékes kortárs és konceptuális művészeti gyűjteménye számára állandó kiállítást rendeznek be. (MTI)

MEGELEVENEDIK IZLAND TŰZES SZÍVE

¶ Új interaktív múzeum nyílt Izlandon, Hvolsvöllur városában (egyórás autóútra Reykjavíktól), hogy az ország egyedülálló és illékony geológiáját bemutassa a látogatóknak. Az interaktív múzeum megvizsgálja azokat a természeti erőket, amelyek több millió év alatt Izland kialakulásához vezettek. A kiállításon egy tizenkét méter magas szerkezet szimulálja a köpeny és a magma áramlását az ország alatt – más néven Izland „tüzes szívének” mozgását. A látogatók átélhetnek egy mesterseges füstfelhőt, megtapasztalhatják egy kitörés hamufelhőjét, és felfedezhetik a magma áramlásának következményeit – a forró iszapos edényektől a gejzirekig. A moziterem pedig HD-felvételeken jeleníti meg a drámai eseményeket. (THE GUARDIAN)

HELYREÁLLÍJTJÁK AUGUSTUS CSÁSZÁR MAUZÓLEUMÁT RÓMÁBAN

¶ Restaurálják és a tervek szerint 2019 áprilisában megnyitják a nagyközönség előtt Augustus császár síremlékét Rómában, amelyet hetven év romlás után a TIM olasz telefontársaság finanszírozásával alakítanak át modern múzeumegyüttessé. A kör alaprajzú,

89 méter átmérőjű, 45 méternél magasabb mauzóleumban tizenháromezer négyzetméternyi falat kell restaurálni. A síremlékben nyugodott a család több ismert tagja is, ám a szarkofágok az évezredek során elvesztek. A hely funkciója idővel átalakult: volt erőd, lakóépület és színház – utóbbit a fasizmus éveiben bontották le. (MTI)

A TUTANHAMON-KINCSEK ÁTSZÁLLÍTÁSÁRÓL TANÁCSKOZTAK

¶ Régészek és restaurátorok tanácskoztak Kairóban arról, hogyan lehet biztonságosan új kiállítási helyükre, a város egy másik részében épülő új múzeumba szállítani az egyiptomi főváros központjában lévő Egyiptomi Múzeumból Tutanhamon fáraó trónját, ládáit és ágyát, és miképp mutassák be a fáraó sírjában talált emberi maradványokat – különös tekintettel Tutanhamon halva született lánytestvéreinek maradványaira. Az egyiptomi régészeti múzeum szervezte tanácskozáson egyiptomi, francia, spanyol, német, svájci, dán és japán szakértők vettek részt. Az Egyiptomi Nagymúzeum nevű új létesítmény a tervek szerint 2017 végére készül el, de még nem tűzték ki, hogy mikor szállítják át a felbecsülhetetlen értékű gyűjteményt. (MTI)

ELKÉSZÜLT A REFORMÁCIÓS TÉRINSTALLÁCIÓ

¶ A Kálvin téren és az interneten (reform500.hu) is olvasható az a 95, feliratos díszkő, amelyeken egy-egy nagy reformátortól vett idézet, illetve egy-egy magyar szerző témához



A Reform500 térinstalláció egyik részlete
Polgárdi Ákos felvétele

kapcsolódó gondolata áll. A lapok száma Luther 95 tézisére utal, amit 500 éve, 1517-ben szögezt ki a wittenbergi vártemplom kapujára. A koncepció Szabó Leventéé és Polgárdi Ákosé, akiknek emlékezetes közös munkája volt a Trefort-kertben található *Bevésett nevek* emlékmű, mely az ELTE holokausztáldozataira hívja fel a figyelmet a bronzcsíkba bevésített 198 egykori oktató és hallgató nevével. A járókelők-várakozók elé tárt rövid gondolatok koncepciója némiképp rímel a Deák téri Evangélikus múzeum feliratos spalettáira is, vagy akár a Móricz Zsigmond körtéri Gombát körülvevő, betonba írt Örkény-idézetre. A térkövek másolatai közintézményekbe és az ország határain belül vagy kívül működő, magyar protestáns közösségekbe kerülnek. Az internetes felületen interaktív térkép mutatja meg a táblák elhelyezkedését, feliratát, bibliográfiai adatait és a majdan örökbe fogadott kövek helyét. (MC)

MEGMENTIK A KÖVETKEZŐ ÖTSZÁZ ÉVRE LEONARDO REMEKMŰVÉT

¶ Egy olasz élelmiszerboltlánc egymillió euróval egészíti ki az olasz kulturális minisztérium 1,2 millió eurós hozzájárulását, hogy Leonardo da Vinci *Az utolsó vacsora* című freskóját megőrizhessék az utókornak. A restaurációs munkák mellett megtisztítják a levegőt a milánói Santa Maria delle Grazie kolostor refektóriumában, ahol a remekmű található. A kolostor mikroklímájának szabályozásával nemcsak a freskó időtállóságát javítják, hanem azt is lehetővé teszik, hogy ezután több látogató csodálhassa meg a művet. Eddig egyszerre legfeljebb huszonöt látogatót engedtek

be a freskóhoz, és mindenki csak tizenöt percet tölthetett a remekmű előtt. (MTI)

SKÓCIA NEMZETI MÚZEUMÁBA KERÜLNEK A GALLOWAY-KINCSEK

¶ Az edinburgh-i Skóciai Nemzeti Múzeumban fog otthonra találni minden idők egyik legnagyobb Nagy-Britanniában talált viking kincse, ám – mivel Skóciában a megtalált gazdátlan kincsek a megtaláló tulajdonát képezik – előbb a múzeumnak ki kell fizetnie mintegy kétmillió fontot (660 millió forint) a pártalanul gazdag lelet megtalálójának. Az ezeréves leletre egy amatőr kincskereső bukkant a skóciai Galloway egyik templomának kertjében, a több mint száz műtárgy egy része Karoling, másik része ír eredetű, számos közülük aranyból, ezüstből készült. (MTI)

A NÁCIK ELVETTÉK, A MÚZEUM VISSZAADTA

¶ Visszaadtak a jogos tulajdonosoknak egy náci által elkobzott Pissarro-festményt a hírhedt Gurlitt-gyűjteményből. A francia impresszionista festő 1902-ben keletkezett, *La Seine vue du Pont-Neuf, au fond le Louvre* című festményét 1942-ben Párizsban egy razia során, egy banktrezorból kobozta el a Gestapo Max Heilbronn francia üzletembertől. A Hitlernek is dolgozó műkereskedő, Hildebrandt Gurlitt fia egy berni magánmúzeumra hagyta a nagy értékű műgyűjteményt, de a német hatóságok megegyeztek a berni múzeummal, hogy a kollekció náci zabrálásból származó darabjait visszaadják az egykori tulajdonosok örökösének. (MTI)



group

m

v m

Közös energiánk. Közös sikerünk.

kalendárium

Scheiber Hugó; Villamoson, 1925
Magányűjtemény, a Kieselbach Galéria hozzájárulásával



Összeállította: Gréczi Emőke

A FAUVIZMUSTÓL A SZÜRREALIZMUSIG. ZSIDÓ AVANTGÁRD MŰVÉSZEK MAGYARORSZÁGRÓL • **ZSIDÓ TÖRTÉNETI MŰZEUM, AMSZTERDAM** • szeptember 24-ig • Huszonnégy magyar művész alkotásai láthatók a kiállításon, és bár nem volt a válogatás kritériuma, de több esetben a művészek holland kapcsolata is felmerül: Huszár Vilmos a De Stijl alapítója volt, Czóbel Béla és Moholy-Nagy László is dolgozott Hollandiában. A magyar, holland és belga magán- és közgyűjteményekből érkező munkák megmutatják, hogyan kapcsolódott a magyar modern képzőművészet a nemzetközi avantgárd irányzatokhoz, a futurizmushoz, a szürrealizmushoz vagy az expresszionizmushoz, hogyan jelenik meg az alkotásokon a fasizmus és az antiszemitizmus fokozódó erejétől való félelem. Néhány név a kiállított művészek közül: Berény Róbert, Kádár Béla, Schönberger Armand, Tihanyi Lajos, Berény Róbert, Czigány Dezső, Ország Lili. A katalógussal is gazdagított kiállítás egy sorozat része, korábban román és orosz zsidó származású művészeket ismerhetett meg az amszterdami múzeum közönsége.

IGE-IDŐK • **MAGYAR NEMZETI MŰZEUM** • november 5-ig • Luther fellépésének ötszázadik évfordulója, a Reformáció 500 emlékév egyik kiemelt kiállítása a Magyar Nemzeti Múzeumé, száz kölcsönző intézmény négyszáz műtárgyával. Kiss Erika és kurátortársai e fél évezred magyarországi vonatkozásait tárják a közönség elé, Luther és Kálvin hazai követőire emlékezve, az erdélyi fejedelmektől Misztótfalusi Kis Miklóson és a „szombatosok” sorsán át Szabó Magdáig. A kiállítás talán leglátványosabb részlete az a vitrinfal, ahová a Kárpát-medence református közösségeitől érkeztek tárgyak, a tárgy hiánya pedig erős gesztusként jelzi, hogy nem mindenhol sikerült relikviát szerezni. A tárlat utolsó szakasza Benczúr Emeze installációjával indul, itt a legismertebb 19–20. századi követők, a hazai tudomány, politika és kultúra meghatározó képviselői jelennek meg a táblókon és a tárlókban egy-egy személyes tárgy erejéig.

ÜGYNÖK A BÁRPULTBAN • **MAGYAR KERESKEDELMI ÉS VENDÉGLÁTÓIPARI MŰZEUM** • október 1-jéig • Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában végzett kutatásokra alapozott kiállítás a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas évek vendéglátásának eddig kevésbé ismert világába vezet el: példákat mutat az állambiztonságnak a szállodákban, presszóban, éttermekben folytatott tevékenységére, kortárs enteriőrökkel érzékeltetve a korszak hangulatát. Megtudható, hogy az akkor frissen újraélesztett Gundel

étterem alkalmazottainak hány százaléka volt beszervezve, hogy mennyit lehetett keresni „konzumálással” (az adatok egyenesen Rákosi unokahúgától származnak, aki maga is üzte ezt a tevékenységet), milyen kategóriákkal, jelzőkkel illeték a jelentések az akkor legnépszerűbb vendéglátóhelyeket a Pipacstól az Ipolyáig, hogyan hoztak létre egy helyet (Sole Mio) a Hegyalja úton eleve azért, hogy a hazánkban tartózkodó külföldiek kompromittálhatók legyenek. Egy interaktív útmutató segítségével világossá válik, hogy történetet egy felszolgáló óvatos beszerzése, milyen lépésekre milyen opció lehetett a válasz. A Németh Szandra és Maczó Balázs által rendezett kiállítás nem ítélkezik és nem kíván leleplezni, mindössze színes képet nyújt a vendéglátás és az állambiztonsági szolgálatok közötti változatos és regényes kapcsolatról.

KÜLÖNUTAK. KARL-HEINZ ADLER ÉS A MAGYAR ABSZTRAKCIÓ • KASSÁK MŰZEUM ÉS KISCELLI MŰZEUM – FŐVÁROSI KÉPTÁR • szeptember 17-ig • A két múzeum közös kiállítása az idén kilencvenéves német absztrakt művész életművére és magyar művészkapcsolataira helyezi a hangsúlyt. A drezdai születésű művész sokáig nem kapott lehetőséget arra, hogy minimalista műveit, kollázsait kiállítsa, először a nyolcvanas évek elején, tehát az ötvenes éveiben volt erre lehetősége. (A helyzet ismerős lehet számunkra is, a kultúrpolitika és az absztrakt művészet viszonya hasonlóan problémás volt idehaza is a második világháború után, egészen az enyhülés időszakáig.) Adler alkalmazott művészeti munkákból élt a mellőzés évtizedeiben, építészeti, belsőépítészeti munkái, utcabútorai Drezda arculatának meghatározó elemeivé váltak. A Kiscelli Múzeum kiállítása azt vizsgálja, hogy jelent meg a geometrikus absztrakció a magyarországi középületeken, miközben a kiállítóterekben nem volt kívánatos. A Kassák Múzeumban Adler képzőművészeti tevékenysége kerül előtérbe, megszólalnak olyan magyar alkotók (Bak Imre, Fajó János), akik kapcsolatban álltak a német művésszel, akinek munkáit a Fajók által alapított Józsefvárosi Galéria is kiállította annak idején. A kurátorok: Branczik Márta, Leposa Zsóka (Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár), Sasvári Edit, Juhász Anna (Kassák Múzeum).

RÜGYFAKADÁS – A HEJETTES SZOMLYAZÓK KORAI KORSZAKA (1984–1987) • ÚJ BUDAPEST GALÉRIA • szeptember 3-ig • A KOPÁR SZIK SARJA – HEJETTÉS SZOMLYAZÓK 1987–1992 • LUDWIG MŰZEUM • szeptember 10-ig • A mindentől és mindenkitől független művészcsoportot 1984-ben alapították többségében Somogyi Győző tanítványai (Beöthy Balázs, Danka Attila, Elek István KADA, Fekete Balázs, Kardos Péter, Nagy Attila, Várnagy Tibor, Vidákovich István), első kiáltványuk szerint „a tagok között nincsen semmilyen erőszakolt szellemi egység vagy egyetértés”. Spontán akciókat, közös festéseket rendeztek, történeti festményeket „alkottak újra”, installáltak a maguk sajátos módján. A nyolcvanas évek végén veszítettek függetlenségükből, részévé váltak a hazai intézményrendszernek, ahogy erről egy későbbi kiáltványukban őszintén vallottak. A párhuzamos

kiállítások anyaga a csoport két korszaka mentén válik ketté: a „Bálnában” az alapítást követő underground időszak jelenik meg a stencilezett *Világnézettségi Magazin* számaival, a Kisörpusztán és a „Platón barlangjában” készült fotókkal, a közösen létrehozott festményekkel, a manapság elmaradhatatlan megfigyelési jegyzőkönyvekkel. A Ludwig Múzeum a csoport intézményesült éveit mutatja be a hamarosan bekövetkező felbomlásig.

ELLIOT ERWITT: RETROSPEKTÍV • ROBERT CAPA KORTÁRS FOTOGRAFIAI KÖZPONT • szeptember 10-ig • Az idén nyolcvankilenc éves fotográfus Robert Capa meghívására csatlakozott 1953-ban a Magnum ügynökséghez. Az orosz származású, de már Párizsban született, a világháború elől családjával az Egyesült Államokba menekülő művész munkáira az irónia, személyiségére az önirónia jellemző, bátran hangoztatja, hogy a fotózást a legkomolyabban is csak hobbinak, magát amatőr fotográfusnak tekinti. Dolgozott többek között a *Life* és a *Look* magazinnak, egy darabig a Magnum vezetői pozícióját is betöltötte. A hatvanas évek közepén egy megrendelésre Magyarországon, Lengyelországban és Csehszlovákiában fotózik, a „külső szemmel” készült sorozat az életmű egyik legerősebb része, ő maga is a legsikeresebb és legnagyobb örömmel készült munkájának tekinti. A Capa Központ kiállítása (kurátorok: Csizek Gabriella és Barkóczi Flóra) az egész életművet áttekinti.

GIACOMETTI • TATE MODERN, LONDON • szeptember 10-ig • Alberto Giacometti ma kétségkívül az egyik legnépszerűbb és legtöbbre értékelt szobrásza a 20. századnak, ezt a muzeológusok éppúgy tudják, mint a műtárgypiac szereplői. A londoni múzeum is a biztos sikerre ment, amikor a párizsi Giacometti Alapítvánnyal együttműködve kiállított kétszázötven szobrot és grafikát, ezt némely kritika fel is rója az egyébként szívesen kísérletező, kánon-felforgatásra hajlamos intézménynek. Valójában az olasz anyanyelvű svájci művész visszatér a brit fővárosba, ahol az 1955-ös kiállításával az első nagyobb sikerét vívta ki, és 1965-ben, egy évvel a halála előtt már a Tate is rendezett műveiből egy nagyobb kiállítást, még ha nem is akkorát, mint a mostani (két éve pedig a National Portrait Gallery, ezért is lehet érdekes a múzeum választása). A tíz teremben időrendi sorrendben kiállított művek, a vékony, elnyújtott alakok ilyen tömege valóban sokkoló, de mindenképpen hatásos. A kiállítás egyik legnagyobb értéke, hogy 1956 óta először látható egyben a hat *Velencei asszony*: a sorozatot a művész a Velencei Biennále francia pavilonja számára készítette. Az egyes darabokról készült öntvények a világ különböző múzeumaiban láthatók, az eredeti bronzokat alapos restaurálás után most először van mód kiállítani, e tekintetben mindenképpen különleges esemény a londoni kiállítás.

ARANYKORI ÁLMOK – VÁLOGATÁS RIPPL-RÓNAI ÖDÖN GRAFIKAI GYŰJTEMÉNYÉBŐL • RIPPL-RÓNAI MÚZEUM, KAPOSVÁR • 2018. január 21-ig • Rippl-Rónai József vasúti tisztként dolgozó öccse, Ödön nemcsak legfontosabb támasza volt a művésznek,

de idővel maga is műértővé vált, gyűjteményét nemcsak fivére műveivel, hanem műtermi vásárlásokkal, sőt külföldi vételekkel is gyarapította. 1912-től Kaposváron „magánmúzeumot” működtetett, kiállításokat rendezett, kollekciónak akkoriban az egyik legnagyobb vidéki modern gyűjteménynek tekintették. Az egyébként rendszeresen kiállított anyagnak most egy kevésbé ismert, sőt titkolt része került a közönség elé: Rippl-Rónai Ödön ugyanis jelentékeny aktgyűjteményt birtokolt kortárs művészek alkotásaival, ebből negyvenet állítanak most ki a kaposvári múzeumban, Aba-Novák Vilmostól a Nyolcak tagjain át Vaszary Jánosig. Bár a gyűjtő ez irányú érdeklődése a családon belül ismert volt, az 1910-es évek Kaposvárja nem lett volna nyitott egy ilyen gyűjtemény elfogadására, és ettől kezdve még igen sokat kellett várni addig a pillanatig, amíg a válogatás nyilvánosságra kerülhetett.

KINCSES KECSKEMÉT • KATONA JÓZSEF MÚZEUM, KECSKEMÉT • augusztus 20-ig • Igazi „új szerzemények” kiállítás ez, hiszen az elmúlt tíz évben feltárt lelőhelyekről származó vagy hosszú lappangás után előkerült régészeti és történelmi tárgyakat mutat be. A gyarapodás nemcsak a „profi” régészeknek, hanem az amatőr kincskeresőknek is köszönhető, az egyik legfontosabb darab egy 16. századi céhes pecsét, amely az 1940-es években tűnt el, most pedig egy kisizsáki tanya udvarán bukkant fel a sárból. A kiállítótér alján egy idővonal fut, ennek mentén tablók ismertetik az adott régészeti, történelmi korszak jellemzőit, segítve a kiállított tárgyak értelmezését, hiszen a leletek között bronzkori, avar kori, tatárjárás kori emlékek éppúgy megtalálhatók, mint a „fiatalabb”, kétszáz-háromszáz éves műkincsek. A kiemelt tárgyak mellett a feltárások, kutatások eredményei a kiállításon felállított látványraktárban és az érintőképernyőn követhető háromdimenziós modelleken is láthatók. Kurátorok: Rosta Szabolcs és Székelyné Kőrösi Ilona.

CINÓBER ALKONY – VÁLOGATÁS ÁMOS IMRE MŰVEIBŐL • ÁMOS IMRE-ANNA MARGIT MÚZEUM, SZENTENDRE • augusztus 20-ig • Az 1984-ben létrejött múzeum gyűjteménye Anna Margit saját és Ámos Imre műveit tartalmazó adományából jött létre. Bár az anyagból többször frissült a múzeum állandó kiállítása, mégis akadnak még olyan alkotások a múzeum raktárában, amelyek nem szerepeltek a nyilvánosság előtt. Ezekből válogat a kiállítás, mégpedig az életmű utolsó szakaszából, az 1939 és 1944 között, a munkaszolgálatok idején keletkezett művekből. Az öt festmény és huszonöt grafika arról tanúskodik, hogy Ámos a vészkorszak legsötétebb időszakában a látomásokba, álmokba menekült, az utolsó művek pedig a végső elkeseredést, feladást

Ámos Imre: Napfogyatkozás, 1944. Tus, akvarell, papír
Ferenczy Múzeumi Központ



örökítik meg. Ezek a képek árnyalják, kiegészítik mindazt, amit a vázlatkönyvekből, naplók-ból, a munkaszolgálatokból feleségéhez írt levelekből tudunk testi és lelki állapotáról, élet-körülményeiről.

MŰVÉSZEK ÁGYÚDÖRGÉSBEN – ERDÉLY AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚBAN • CSIKI SZÉKELY MŰZEUM, CSÍKSZEREDA • július 30-ig • A Nagy Háborúra emlékező centenárium kiállítások sorában nyílt meg Csíkszeredán az erdélyi művészeknek a háború éveiben betöltött szerepét felidéző tárlat, amelynek anyagát a kolozsvári művészettörténész, Murádin Jenő és az MNG tudományos főigazgató-helyettese, Szücs György válogatta. A kiválasztás két szempontot követett: művészek Erdély területén és erdélyi művészek távoli fontokon. A legtöbb művel Nagy István és Márton Ferenc van jelen, ők végigkövették a háború eseményeit, megörökítették a harcterek életét. A hadifestőként alkalmazott Vaszary János rajzain a lerombolt Csíkszereda látható, Papp Aurél pedig még a békekötést követően is éveket elevenítette fel alkotásain a háború borzalmaival. A műveket öt erdélyi és öt magyarországi közgyűjtemény bocsátotta a kurátorok rendelkezésére.

ISTENI PÁRBESZÉD • CY TWOMBLY ÉS A GÖRÖG ANTIKVITÁS • MUSEUM OF CYCLADIC ART, ATHÉN • szeptember 3-ig • Az amerikai képzőművész huszonhét olyan alkotását állítják párhuzamba tizenkét antik műtárggyal, amelyeket a görög mitológia ihletett, így egyfajta dialógus alakul ki a régi görög és a kortárs nyugati művészet között. Az 1928-ban született Twombly 1957-től 2011-ben bekövetkezett haláláig többnyire Olaszországban élt, fekete-fehér expresszionista műveit ezt követően felváltották a történelmi utalású, görög és római mitológiai témák, de az íráshoz, számjegyekhez, jelekhez, szimbólumokhoz való viszonya mindvégig erős maradt (a világháborúban kódfejtőként szolgált az amerikai hadseregben). 1960-ban járt először Görögországban, de csak a hetvenes években készítette el azokat a műveit, amelyeken az Olümposz isteneit (Aphrodité, Niké, Apolló, Hermész) ábrázolja. A kiállítás alkalmából nemcsak görög múzeumok kölcsönöztek klasszikus tárgyakat, de első alkalommal hagyta el Olaszországot (a firenzei régészeti múzeumban őrzik) az úgynevezett *François-váza*, amelyről azt tartják, hogy ha minden más antik görög váza elpusztulna, egyedül is képes lenne mindent megmutatni a klasszikus görög művészet csodájából.

FÉNYÉRZÉK – SZEMÉLYES • SAVARIA MŰZEUM, SZOMBATHELY • december 21-ig •
FÉNYÉRZÉK – FOTÓ/SZINTÉZIS • SZOMBATHELYI KÉPTÁR • szeptember 24-ig • Egy éven át tartó kiállítássorozat indult útjára Szombathelyen, amelynek témája a fotográfia, helyszíne pedig a Savaria Múzeum több fiáléja: az Iseum, a Képtár és a Skanzen. A kiindulópont a Knebel család hagyatéka, ők alapították Szombathely első fotóműtermét 1861-ben és örökítették meg a város történetét száz éven keresztül. Ugyanezen a *Személyes* című,

látványos installálással megrendezett, a közönség aktivitását is igénylő kiállításon mintegy kilencven fotográfus négyszáz munkája eleveníti fel a város száz évét, a városlakók minden napjait (sport, kultúra, divat, szokások) az 1860-astól az 1960-as évekig. Ezzel párhuzamosan nyílt meg a Szombathelyi Képtár *Fotó/Szintézis* című tárlata, amely a saját gyűjteményére alapozva végigvezeti, hogyan vette át a festészet szerepét a fotográfia. Száz művész háromszáz alkotása segítségével példákat mutat arra, hogy miként alkottak művészek mindkét médiummal, hogyan változtatta meg a portré alkotását a technika fejlődése, milyen kapcsolatok, hatások fedezhetők fel a két alkotói mód között.

ÁRKÁDIA SZÍNEI – REMEKMŰVEK A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ZICHY-GYŰJTEMÉNYÉBŐL • **KULTÚRPALOTA, MAROSVÁSÁRHELY** • augusztus 31-ig • Talán nem túlzás azt állítani, hogy a rekonstrukció ideje alatt a Szépművészeti Múzeum gyűjteménye a fél világot bejárja. Az utazó tárlatok egyike az egykori Fővárosi Képtár alapját adó, 1953-ban a Szépművészetibe beolvadó Zichy-gyűjtemény marosvásárhelyi válogatása, amely Gosztola Annamária kurátori munkáját dicséri. Zichy Edmund bécsi gyűjteményét fia, Zichy Jenő gazdagította tovább, egyben megnyitotta a szélesebb közönség előtt, végül a fővárosra hagyta, hogy bárki számára megtekinthetővé váljon. Bár a gyűjtemény iparművészeti és keleti tárgyokban is rendkívül gazdag volt, ezúttal a 17–18. századi nemzetközi és magyar képzőművészeti alkotásokból áll össze a kiállítás. A félszáz mű között találjuk Jan Kupecký két festményét, Mányoki Ádám Georg Wilhelm von Werthern grófról készült képmását, Bernardo Canal római vedutáját, Antonio Bellucci erotikus *Danaé*jét. A válogatás ösztöl a bukaresti Nemzeti Múzeumban lesz látható.

MEGOLDÁS VAGY UTÓPIA? DIZÁJN MENEKÜLTEKNEK • **STEDELIJK MÚZEUM, AMSZTERDAM** • szeptember 3-ig • Jelenleg mintegy hatvanmillió ember kénytelen elhagyni hazáját a háborús állapotok vagy egyéb kényszerek miatt, elveszítve korábbi élete és identitása legfontosabb elemeit. Építészek és tervezők fogtak hozzá, hogy megpróbáljanak olyan körülményeket teremteni számukra, amelyek valamilyen módon az új otthonukban is rekonstruálják a korábbi élethelyzetüket. A múzeum ötven ilyen tervet állít ki, amelyek praktikus, de ötletes megoldásokra törekednek: olyan ruhadarabok, amelyek szükség esetén sátrorként is használhatók, hordozható, összeállítható padlók, technikai eszközök, amelyekkel digitális szolgáltatásokhoz lehet kapcsolódni. Látható Syrian Yara Said zászlója, amelyet az olimpiai menekültválogatott számára tervezett. A múzeum ezzel a programmal olyan kérdéseket igyekszik feltenni, mint hogy szükséges-e feltétlenül különálló csoportnak tekinteni a menekülteket, stigmatizálnak-e az olyan jelzések, mint a *Refugees Welcome* matrica. A két helyszínen látható kiállítás (a múzeum mellett, illetve az egykori Bijlmerbajes börtön épületében) megrendezésébe egyébként menekülteket is bevontak, példa erre a Cucula bútortervező csoport és a Refugees Company szíriai építészpáros.

Abeer Seikaly: *Weaving a Home*, 2013. Computerbeeld





szemle



Ország Lili és Bálint Endre, 1960-as évek
Magángyűjtemény

ORSZÁG LILI ÉS BARÁTAI

„...a világból a fényeket...” Ország Lili levelezése

Szerkesztette Árvai Mária és Zsoldos Emese

MNG, 2017

LNehéz felidézni azt, aki már sok évtizede nem él, s barátai közül is már csak kevesen tudnak rá emlékezni. Ország Lili 1926. augusztus 8-án született, Oesterreicher Lívia néven. 1978. október 1-jén halt meg, s én 1977 tavaszán találkoztam vele utoljára. Különleges találkozó volt, mert – szokásától eltérően – legszemélyesebb érzelmeiről beszélt, arról a szerelemről, ami Vasilescu Jánoshoz fűzte – s akinek nevét egyébként nem említette. Láthatóan a legfontosabb az volt számára, hogy ez a kapcsolat továbbra is rejtett, titkos legyen, rettegett attól, hogy kiderüljön. Ugyanolyan szenvedélyesen, majdnem megszállottan elemezte ezt a különös kapcsolatot, mintha a képeiről beszélt volna, mint ahogy azt korábban néha megtette. Általában zárkózott volt, kerülte a pátoszt és a feltűnést. Nem engedett be minden érdeklődőt harminc négyzetméternyi lakás-műtermébe: előbb tudni akarta, ki-mi az illető, miért érdeklődik a képei iránt, vajon ismeri-e már őket annyira, hogy értékelni tudja, ha az újabbakat megmutatja neki. Szorongott, de tetteiben, gondolkodásában tökéletesen autonóm maradt, senki nem tudta befolyásolni, bár legjobb barátai véleményét megkérdezte a képeiről.

A Magyar Nemzeti Galéria 2016–17-es kiállításán (*Árny a kövön. Ország Lili művészete*) azt reméltem, a termekben valahol rábukkanok az ő különös személyiségére, amit olyan jól ismertem. Kerestem azt az atmoszférát, azokat a hangulatokat, amelyek Ország Lili műtermében vagy az Állami Bábszínház enyvszagú, szűk műhelyében olyan otthonosságot jelentettek. Kerestem azt, amit csak ő tudott, azt a „boszorkányosságot”, amit egyedül képviselt. Remek képeit persze lehetett a tárlaton élvezni, de a felnagyított, őt nem jellemző fotók, az erős, néha bántó fények s az egész színpadiasság nem őt magát, hanem a róla – belőle – formált „vélt valóságot” idézte. Felteszem, hogy ő maga nem fogadta volna el ezt a túl látványos, túl költséges rendezést. Ország Lilit tehát hiányoltam saját kiállításáról, s ez a hiányérzet mindaddig megmaradt, amíg idén február 21-én kezembe nem vettem az Ország Lili levelezését bemutató, akkor publikált kötetet, amely a Magyar Nemzeti Galéria Adattári Források sorozatában, Árvai Mária és Zsoldos Emese szerkesztésében jelent meg. Ebben a kötetben találtam rá arra az igazi Ország Lilire, aki – legalábbis számomra – valaha így létezett, különleges szépségével, keleti vagy etruszk szobrokra emlékeztető nemes vonásaival. S aki emlékeimben, annyi év után is, így is maradt meg. S akinek nemcsak

ő maga nem fogadta volna el ezt a túl látványos, túl költséges rendezést. Ország Lilit tehát hiányoltam saját kiállításáról

ebben a kötetben találtam rá arra az igazi Ország Lilire, aki – legalábbis számomra – valaha így létezett

a festményeit, hanem varázsos egyéniségét, tehetségét, szerénységét és kitartását, szenvedélyességét és egyszerűségét tisztelte és szerette mindenki, aki valaha ismerte.

a különböző szerzőktől (barátoktól, kritikusoktól, hivatalos személyektől) való írások nemcsak az eltelt évek eseménytörténetét vázolják fel, hanem sokszor kiegészítik egymást, válaszolnak egymásnak

¶ A kötet 528 lapból, 397 levélből, a hozzájuk tartozó jegyzetektől, dokumentumfotókból, függelékből, névjegyzékből áll. A levelek nagy része az MNG Adattárából származik, akárcsak az 1962 és 1972 közti évekből való zsebnaptárak, valamint vázlatfüzetek is. Ezekből, valamint számos más, magántulajdonban lévő levélből, visszaemlékezésből, hivatali iratból született meg a kötet, amelyben a levelek a legkorrektebb módon, szoros kronológiai sorrendben követik egymást. Így a különböző szerzőktől (barátoktól, kritikusoktól, hivatalos személyektől) való írások nemcsak az eltelt évek eseménytörténetét vázolják fel, hanem sokszor kiegészítik egymást, válaszolnak egymásnak – azaz több oldalról mutatnak be olyan eseményeket, véleményeket, vitákat, amelyeknek középpontjában mindig Ország Lili áll. Az első levél dátuma 1942. április 6., az utolsóé 1984. december 25. – lényegében a levelezés és az egyéb dokumentumok Ország Lili tevékeny életének szinte teljességét átfogják, sőt még a halála utáni eseményeket is részben követik. Noha természetesen vannak hiányosabban dokumentált időszakok, hiszen számos levél nyilván elkallódott, mégis, a festő pályája tökéletesen rekonstruálható a dokumentumokban rögzített tények, közlések alapján. A külső eseményeket bemutató életúthoz hozzátartozik annak egykori recepciója is, ami itt szintén szinte percről percre nyomon követhető. S ami talán még fontosabb: a művész belső fejlődése, szemléletének változása, vonzaskörök és barátságok, utazásélmények, lelkesedések és depressziók, saját művészetének értékelése, kritikája – más művészek és alkotók jellemzése. Tehát mindaz, ami – hozzá kapcsolódva – sokszínű nemzetközi hálózatot alakít ki.

nemcsak róla, hanem barátai (és ellenségei) révén az adott korszakról, az 1944 utáni, egészen a nyolcvanas évek végéig tartó évtizedekről

¶ A kötet ugyanis nemcsak Ország Liliről szól. Ami ennél még izgalmasabb: valójában nemcsak róla, hanem barátai (és ellenségei) révén az adott korszakról, az 1944 utáni, egészen a nyolcvanas évek végéig tartó évtizedekről. Amiben ő élt, s a barátai is: amiben mindenki kereste a maga helyét, kereste a munkalehetőségeket, az emberi kapcsolatokat, a fennmaradást, a túlélést és az öröm ritka pillanatait. Ezt a korszakot rekonstruálni személyes visszaemlékezések, oral history interjúk és levéltári, könyvtári kutatások együttesével lehet. A kötetet csak az állíthatta össze, aki ismerte a korszak számos szereplőjét, s ha nem ismerte eléggé, felkutatta, utánament a részleteknek, a szinte nyomuk veszett szereplőknek, eseményeknek, feljegyzéseknek. Ország Lili életművét először S. Nagy Katalin publikálta (oeuvre-katalógussal együtt) 1993-as nagymonográfiájában. De számos más tanulmány, könyv, katalógus is megjelent róla, amelyek – a teljesség igénye nélkül – elemezték az életművet. Az utóbbi években megnőtt az

Noha természetesen vannak hiányosabban dokumentált időszakok, hiszen számos levél nyilván elkallódott, mégis, a festő pályája tökéletesen rekonstruálható a dokumentumokban rögzített tények, közlések alapján.

a forráskiadvány jegyzetanyaga szinte önmagában is megállná a helyét

érdeklődés Ország Lili festészete iránt, és több új szempontot, újfajta értékelést is publikáltak az MNG legutóbbi nagy Ország Lili-katalógusában, amely a kiállításához kapcsolódott. A tudományos feldolgozások közül a legfontosabbnak Árvai Mária írásait tekinthetjük, az ő tanulmányait, valamint a most megjelent Ország Lili-levelezéskötetet, különös tekintettel az eddig ismeretlen, új források felkutatására és elemzésére. A forráskiadvány jegyzetanyaga szinte önmagában is megállná a helyét. Ha a nagyszámú jegyzetanyagot egybeszerkesztenék, kis túlzással élve azt mondhatnánk, hogy mindjárt egy új, tudományos monográfia kerekedne ki belőle.

egy-egy jegyzet igen alapos kutatómunka eredményeként jelenik meg, és akár módosíthatja mindazt, ami az adott tárgykörben addig megjelent

¶ Mivel a levelek, interjúrészletek, hivatali határozatok mind az elmúlt korszak termékei, s nagyjából ismeretlenek, együttesen hihetetlenül érdekessé válnak. A dokumentumkötet újdonsága nemcsak magukban a(z először) publikált forrásokban rejlik, hanem legalább annyira a jegyzetekben, pontosabban a mindig tényszerű, pontos és ugyanakkor szűkszavú kommentárookban. Egy-egy jegyzet igen alapos kutatómunka eredményeként jelenik meg, és akár módosíthatja mindazt, ami az adott tárgykörben addig megjelent. Példának okáért Lili apjáról, Oesterreicher Manó Mihályról (1892–1950), pontosabban az ő sorsának alakulásáról eddig nem lehetett semmi biztosat tudni. Itt viszont Blei (Vajda) Lola Ország Lilinek 1947-ben írt levelénél olvasható, hogy Ország Lili édesapja a háború utolsó évében hazautazott Ungvárra. Róbert Miklós önéletrajzi írásában szerepel, hogy húgának megírta az Ország Lili apjával történeteket. „Egyszer Ország Lili apjáról írtam, akit mint kulákot 7 évre ítéltek el és ott halt meg a lembergi börtönben” (lásd a kötet 24. levelét).

a korai évek főszereplője Róbert (Rosenberg) Miklós festő, aki 1938-ban Ungváron rajzolni tanította a fiatal Ország Lilit

¶ A kötetnek vannak fő- és mellékszereplői, akik az idő múlásával változnak, helyet és szerepet cserélnek. A korai évek főszereplője Róbert (Rosenberg) Miklós festő, aki 1938-ban Ungváron rajzolni tanította a fiatal Ország Lilit. 1956-ban Ausztriába menekült, Bécsben telepedett le. Lilivel élete végéig szeretetteljes baráti kapcsolatban maradt. Szinte folyamatos levelezés alakult ki közöttük, amelyben Lili a művészi és személyes problémáit is megosztotta. Levelei egyfajta naplójelleget öltenek, akárcsak a férfié. Kettőjük kapcsolata azonban mindig megmaradt a barátság szintjén, annál nem ment tovább. 1956 után Róbert Miklós rengeteget segített Lilinek külföldi utazásai megszervezésében.

Bálint általában könnyedén, humorral, néha kötözködve ír, de előfordul, hogy éppen Lilinek árulja el belső tépelődéseit

¶ A másik főszereplő Bálint Endre, akitől az első levél 1953. június 20-án így kezdődik „Egyetlen festőnő nincsen itt, aki bosszantana. Azt mondja a Balaton nemem: azért dicséri a képeimet, mert tetszem magának? ... Tévedtem: a szemek gonoszak is. Szombaton láttam és féltém tőlük” (10. levél). A kettőjük közti szellemi-művészi kapcsolat már a legkorábbi levelektől tetten érhető. Lili festői karrierje ekkor kezd kibontakozni, Bálint elismeri a korai, Tihanyban festett műveit, de még nem látja meg bennük az igazi nagy tehetséget. Bálint általában könnyedén, humorral, néha kötözködve ír, de előfordul, hogy éppen Lilinek árulja el belső tépelődéseit. 1955. június 27-én írja: „hogyan nehezen fest? Ne legyen gyerek! Én kétségbe vagyok esve, hogy könnyen festek, és nincs mondanivalóm... Milyen jót tenné velem, ha kivenné kezemből az ecsetet” (15. levél). A levelezés kettőjük közt akkor válik igazán – jó és rossz értelemben véve – feszültté, érzelmekkel telítetté, mikor már országghatárok választják el őket egymástól: Bálint Franciaországba emigrál, Lili itthon marad.

¶ Érdekes módon az 1956-os forradalomról (amelyben Bálint tevékeny szerepet vállalt) nemigen esik szó a levelekben. Lehetséges, hogy ez Lilinek nem volt olyan fontos, ezért nem írt róla, de az is lehet, hogy félt: elolvassák a leveleit. Vagy az is elképzelhető, hogy éppen ezek az írások tűntek el.

¶ Az élet azonban megy tovább. 1957 márciusában Lilinek szinte váratlan pozitív élményben van része: szerepel a Fészek Klubban egy modern kiállításon, ahol zömében az Európai Iskola alkotói mutatják be műveiket. „Általában Vajda, Anna Mancsi, Bálint és én tetszettek a legjobban (ezt most tudtam meg – rettentő büszke vagyok!) Sokan voltak, akik kimondottan lelkesedtek a dolgaimért” – írta Róbert Miklósnak (28. levél). Az igazi nagy esemény azonban az 1957. áprilisi Tavaszki tárlat a Műcsarnokban, ahol – ahogy Lili írja – „az absztraktok egy terem kaptak, és ott a főfalon lógtam... Na és ezután ajultam el végképp, mert mások szerint és szerintem is nekem volt ebben a teremben a legnagyobb sikerem” (34. levél). A beszámoló azt a felhőtlen boldogságot árasztja, amit Lilinek a kiállítás, az úgynevezett absztraktokkal való együttes szereplés és az ő személyes sikere okozott. Ez a periódus jelenti Lili életének talán első fellendülő, optimista időszakát, amikor már a rövid siker is kárpótolni tudja az elszigetelődésért, szegénységért.

„az absztraktok egy terem kaptak, és ott a főfalon lógtam...”

¶ Ezt követően már egy sokkal rosszabb, nyomott korszak következett, amiben a művészi pálya sikereit inkább az emberi kapcsolatok és az utazások helyettesítették. Mindezekért persze meg is kellett harcolni. Lili festészete továbbra is csak a „túrt” kategóriába tartozhatott, akárcsak a többi, modern vagy absztrakt felfogású alkotóé. Első önálló kiállítását majd kilenc évvel később, 1966-ban Izraelben rendezte, és az első itthonit 1967-ben a székesfehérvári István Király Múzeumban,

festészete továbbra is csak a „túrt” kategóriába tartozhatott

1957. évm. 21.

Drága Miklós!

develenél csak rövid várakozást követően, hogy nérele-
sen be tudjon menni a kiállításra is egyáltalán vála-
molni is tudjon kedvére. Tegnap nyugt meg - de
meg mindelőt érte írás, elmondta a minit meg
kedvenc.

Ami elvagyottban fűzött körítet volt beosztott,
É. Linder, M. G. P., Kórhely német a matematikát.
A mármint csoport: Dániel, Főző, Péter, Elek, stb.
A kamatis: Szomoró, Dányi, Főző is
néhány fiatal akit nem ismer. A reggeli az
abonciós: László, Béla, Károly, Gyula,
Norbert stb.

Mindent 3 képet kiállításra be az első a legelső.
Több 3 képet el is figyelték. de első az a három
4 figurás a fal előtt (az egyik megfigyelték a korszak
is kiállításra egykor sokkal jobb lett mind az első)
mármint az egy képet amit nem látott.



Hold-naps a témaja fekete kiállítás és világszín-
tes, ahol pedig a hold kék.

Kamatis egy cipő képe azt látta
meg it.

A magyarság első bronzosa, amelyet voltam.
 Idősebbekkel kezdve vidékünkön mindig mindent el-
 kértünk hogy némely mezejek, hisz az volt az első
 nyugtalan szerep és az a legfőbb az hogy nem a kére
 kirojtásra számítunk. Ekkor az is, hogy nagyon len-
~~ne~~ rendszer, hisz nem a mi legelő rendszer ma is
 annál nagyobb volt a mezejekben mint kértük az
 az az abstrakt és semmi kapcsolat is ott a földön
 földünk. Ekkor nyugtan a- re estem, nem beszélve arról
 hogy ki? mellett földünk.

Ez volt a föld:



Ma is az én éjtelmem az egészről mint máskor nem
 is nem is nem volt ebben a földünkben a legnagyobb
 örömem. Nyilván fura jöttel próbáltam elcsúszni a
 modernitást az is az egész nem ismert és eladott
 drága Péti pl. könyves rendszer a nyugatban volt
 is odafelé volt, Vill (módián) nem az egész anyagot
 az is hogy kérem a legjobbat az is ami nem is a leg-
 megejtő volt, hogy az egész rendszeren főtől (örök) ma-
 teriális kereset a történelmet hogy bebiztosított nem is
 is gratuláltak az az örökkelkeléssel amiót a korszak
 mi nem mertem volna pl. Szabó/Klócsonyi, Deveder
 is meg az egész.

A keltänsäin värellä pirttelin koron ota jätettiin nemi
 laitan ei välttöä leijellan jalken ei ei odaisy velt-
 tek.

Konnanen sen kelt hoi, eger euphonis lakkun
 unap, perone ~~maakunnan~~ ^{ne itse jelle löyän} ~~sen kelt~~ Merlo's, ~~ong~~ ei
 kool nökäy päl fortotti meit e meplestik vilt
 kirjep kivilloija, hiri e leprosmattia nämitotam! Kevellän
 nem rangit mononimimmet ei e level, kiräiölap
 e bendimelo kühijelit itäme mindlet ojan rökäläsen,
 nem airt hoi, diosredjer, hiri etel pu näy magen
 room fetti is keräet, derät mid täpäljän nem velt
 kellemlen e niter. Perne airt jollen ei rem foppeli-
 kossijainat; ei ei e lauvret vagoi virit og elio-
 geret. Kiralain lakkimout puskalain otot.

A mäsäis naps kühijelit eger nemi velt.
 Töle nemi kühijelit velt, jö keljes iselänsäp, otan
 rötiflet in alueläpömmat fortotet mindet. Airt
 näy eger kint kellothan, hoi e saito beumitötör emi
 e meppitit elot velt, parem velt e veltlemer kühie
 leppäpöle viltäin; perne emi irve len ei mäiläp-
 ne lauvret.

Moit puoi nem bänäm ka vöpe lenne ei eger
 kühijelit nemi peretiet puoi fortami; + i. kelt
 keltä rökälän vagoi. Sejnus kühie veltä len meppitit.

ig, tal hi leret kove mindcip sabanu nyjalt dlat
not! Amit dmi fpras et neu fppit beadmiri.

Eggete emgil a kiillitkarit

Kencsi meg hozz ki Doros - o magga jo
notrian elap modern. Kulle valiban Koroml dijit
kapot.

+ kiillitkarit felle angajevit neu tualo dmi
met meg neu notian meg, magga hozz is angaj
500 kep + grafika + notrian most is tanapar
elott angaj enten volt; igazan neu leret meg
mi.

Bandit agabkent 1 kele Parusda notari, not.
mintap notian kengap marad. Gyilia froclaripta
van is Poto Doros ig Zolloban Amerizaban.

Magga kibavos magga kiillitkarit kora f
ntani? Mit a fova?

hi Bulgariaba notrian neuvi magga
perre neu duoson notrian - e notian illitkarit.

Magga magga kulet is not notian
Bleken fite

itthon szinte
semmit nem
lehetett látni,
sem De Chiricót,
sem Max Ernstet,
akik művészete
íránt kiemelten
érdeklődött

nem minden bonyodalom nélkül. Mindkettőnek nagy sikere volt, de kicsit úgy, mintha Ország Lili már egy igazi befutott művész lett volna, háta mögött sok tárlattal, katalógussal, értékes publikációval. De minderről igazán nem volt szó. Elég nehéz évek teltek el, tele szorongásokkal és erőfeszítésekkel. Az élmény-szegény itthoni környezetet Lili feltétlenül fel akarta oldani, külföldi képeket – vagy legalábbis levelezőlapokat – kért barátaitól, mert itthon szinte semmit nem lehetett látni, sem De Chiricót, sem Max Ernstet, akik művészete iránt kiemelten érdeklődött. Mindezen közben tanult, beleszeretett egy-egy műfajba, így a bolgár vagy orosz ikonokba. Két-három hónapig sálakat is festett azért, hogy a keresett pénzből egy társasutazással Moszkvába mehessen tíz napra.

¶ Ami a baráti kapcsolatokat illeti, Bálint Endrével tulajdonképpen csak 1957 májusától bontakozik ki az igazi levélkapcsolat, kis túlzással élve, „levélregény”. Ekkor már Bálint elhagyta Magyarországot, s megpróbált Franciaországban magára találni, ami nehezen sikerült neki. Hiányzott az otthon hagyott családjá, Vajda Lajos vagy Csontváry szellemi közelsége. Bálint 1957. május 14-én írta Lilinek első párizsi levelét, Lili május 22-én válaszolt neki Budapestről: „Ezt a sok mindent képtelen vagyok feldolgozni, aminek az a következménye, hogy hol sírok maga után, hol gyűlölöm, nem tudom rendezni a dolgot, mert megcsalva érzem magam és az egész Vajda-vonalat, amelyet folytatni maga nélkül nem lehet... úgy rendeztem el, hogy egy-egy kész képről fotót küldök (fotózom ugyanis), mit sem változtat letargiámon, de festeni muszáj, tehát festek” (39. levél). S talán az igazi vallomás: „Jaj, Istenkém, ezt nem lehet kibírni. Maga az egyetlen fix pont, aminek mindig örültem, még akkor is, ha állandóan veszekedtünk. Hát most minek örüljek?” (39. levél). A levelezés ebben a hangnemben, néha túlfűtött érzelmességgel, néha sértődöttséggel, néha kisebb gúnyolódásokkal (főleg Bálint részéről) még évekig (Bálint hazatéréséig) s részben utána is tart, csak kisebb intenzitással. Lili meg akarja ismertetni Bálinttal a legújabb munkáit, ezért fotókat küld neki, majd reklamálja, mi a véleménye róluk. De Bálint csak akkor jön rá, hogy Lili az évek során igazi nagy művésszé változott, amikor a képeket eredetiben láthatja, és ekkortól magával egyenrangú festőnek tudhatja.

„egy-egy kész
képről fotót küldök
(fotózom ugyanis),
mit sem változtat
letargiámon,
de festeni muszáj,
tehát festek”

¶ Lili ebben az időben barátkozott össze Pilinszky Jánossal, akit az Állami Bábszínházban dolgozó Márkus Annának (Pilinszky első felesége – a szerk.) köszönhetően ismert meg. Pilinszky verseiből, írásaiból ihletet merített, ő pedig ugyancsak igen sokra tartotta Lili művészetét. 1972-es székesfehérvári kiállítását már a költő nyitotta meg. „A megnyitó nagyon ünnepélyes volt: Pilinszky János nyitotta meg egy versével, amit nekem ajánlott” – írta levelében Ország Lili Róbert Miklósnak (341. levél). Pilinszkynek pedig így köszönte meg: „Drága Jancsi, azt hiszem, még sohasem voltam olyan büszke semmire, mint arra, hogy nekem

Pilinszky verseiből,
írásaiból ihletet
merített, ő pedig
ugyancsak igen
sokra tartotta Lili
művészetét

ajánlottad versedet. De nemcsak büszkeségről van szó: a megnyitótól ünnepé vált számomra a kiállítás és ünnepi ajándék a versed” (337. levél).

¶ Márkus Anna, Lili volt bábszínházbeli munkatársa, aki közvetített Lili és Pilinszky között, szintén elhagyta Magyarországot 1956-ban, s Párizsban Bálintnak egyik legnagyobb segítőtársa, támasza lett, második férjével, Czitrom Gáborral együtt. Levezésük ugyancsak helyet kap a kötetben, ahogyan Márkus Anna (festői nevén Anna Mark) és Lili levélváltása is.

¶ Ami az utazásokat illeti, ezek ugyanolyan fontosak voltak Lili számára, s több fontos kapcsolata alakult ki az utazások alatt, vagy éppen ezeknek köszönhetően tudta utazásait megszervezni. Az egyik legérdekesebb, feldolgozásra váró kapcsolat Valerio Occhetto olasz újságíróval alakult ki, aki katolikus szellemiségű újságokban publikált, s már 1966 májusában interjút készített a szintén katolikus lapokban publikáló Pilinszky Jánossal. Occhetto többször járt Magyarországon, s megismerkedett Ország Lili művészetével is, ami annyira megnyerte a tetszését, hogy a továbbiakban mindent megtett azért, hogy Lilinek Olaszországban kiállítása legyen. Occhetto a jelen kötet számára megfogalmazott visszaemlékezésében leírja, hogyan szervezte meg a római Galleria del Babuino-beli tárlatot 1969 áprilisában, ami nagyon jól sikerült, s Lili sok képet el is adott. A későbbiekben is tartották a kapcsolatot, erről a kötetben több levél is tanúskodik.

az egyik legérdekesebb, feldolgozásra váró kapcsolat Valerio Occhetto olasz újságíróval alakult ki

¶ Ország Lili az idők során több külföldi kultúrdiplomatával került kapcsolatba, közülük tartozott a francia André Padoux, aki képet is vett tőle, vagy az izraeli David Giladi, aki első egyéni tárlatát szervezte meg Izraelben. Ugyancsak fontos szerepet töltött be Lili életében a torinói Paolo Santarcangeli, aki a művész lelkéhez közel álló témákkal foglalkozott (a betűk mágiája, labirintusok), írásai nagy hatást gyakoroltak a festészetére (479. levél).

fontos szerepet töltött be Lili életében a torinói Paolo Santarcangeli, aki a művész lelkéhez közel álló témákkal foglalkozott

¶ A magyar gyűjtők közül az elsők közé Rácz István tartozott, akivel személyes barátsága alakult ki, s aki már igen korán vásárolt tőle. A másik Kolozsváry Ernő és felesége volt, akikkel hosszú ideig levelezett, Kolozsváryval olykor a képein vitatkozott, feleségével szintén szoros barátságba került, együtt utaztak, rengeteget beszélgettek.

¶ A kapcsolatok száma végtelen, s szinte mindegyik barátság kifejeződött vásárlásban vagy komolyabb gyűjtésben, kiállításrendezésben, előadásokban. Minderől számot ad a kötet, amelynek információanyagából csak egy igen kis részt tudtam itt bemutatni. A kötetben közölt adatok még további feldolgozásra várnak, hogy mielőbb beépüljenek a magyar művészettörténet szerves egészébe.

Passuth Krisztina

Kinyílik egy új világ.



Marco Ricci műhelye: *Bushy Park látképe szökőkúttal*. 1715 (részlet) olaj, vászon, 150,4 x 248,0 cm
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II

Ajándékozz

ARTMAGAZIN

előfizetést!

10 lapszám, 20% kedvezménnyel, 7900 Ft
elofizetes@artmagazin.hu

A bécsi Hofbibliothek dísztermének Daniel Gran által készített mennyezetfreskója, 1726–1730



ILLUSZTRÁLÁS, MEGGYŐZÉS, SZOLGÁLAT

Bibliotheken, Dekor (17.–19. Jahrhundert). Szerkesztette: Frédéric Barbier, István Monok, Andrea De Pasqule) Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Éditions des Cendres, 2016

IA kötet egy sorozat második kiadványaként jelent meg, az elsőnek a strasbourgi könyvtárak története a témája. A könyvtárosok világnapján írom e sorokat, és mind a világnap, mind a kötet arra emlékeztet, milyen fontosak voltak és maradtak (még mindig) a könyvtárak életünkben. A tizenöt, francia, német és olasz nyelven íródott tanulmány szerzői között magyar kutatók, szakemberek is vannak, és ennek megfelelően magyar témák, magyarországi könyvtárak. De a témaválasztást nem elsősorban a földrajzi szempontok vezérelték, sokkal inkább a könyvtárak szerepe, azok belső díszítése, illetve annak eszmei alapja, háttere, különös tekintettel a könyvtárak alapítóira és működtetőire. Ahogy Frédéric Barbier tanulmányának címe kitűnően összefoglalja: az illusztrálás, meggyőzés, szolgálat hármasa jellemezte a belső dekorációk kialakítását. Az antikvitás mintáinak szerepe, antik szerzők műveinek felidézése és képpé formálása a reneszánsz könyvtárak fő jellegzetessége volt, itt a tanulmány utal I. Mátyás király bibliotékájára is. Az ellenreformáció idején kialakuló ikonográfia később hosszú időre meghatározta a könyvtárak belső díszítését, egyúttal a tudás és a műveltség fejlesztését szolgáló intézményt megmutatva.

az illusztrálás,
meggyőzés,
szolgálat hármasa
jellemzte
a belső dekorációk
kialakítását

IElmar Mittler tanulmánya a művészet vagy propaganda kérdést feltéve vizsgálja évszázadok könyvtár-dekorációját. A Biblioteca Apostolica Vaticana falképei az antik szerzők bemutatásánál az antikvitás konkrét előzményeihez nyúlnak vissza, a humanizmus és kereszténység harmóniájának csúcspontját írása szerint Raffaello Stanza della Segnatura-beli falképei jelentik. A könyvtárak freskói természetesen a megrendelők szándéka szerinti programmal készültek, a megrendelő és persze a használó céljaihoz alkalmazkodva. A Habsburg Birodalom jelentős egyházi központjainak könyvtárai – Göttweig, Melk, St. Florian kolostoregyütteseinek részeként – nagyméretű allegorikus mennyezetképeken fogalmaztak meg olyan tartalmakat, amelyek mind a könyvtárakban őrzött

a könyvtárak freskói
természetesen
a megrendelők
szándéka szerinti
programmal
készültek

A tizenöt, francia, német és olasz nyelven íródott tanulmány szerzői között magyar kutatók, szakemberek is vannak, és ennek megfelelően magyar témák, magyarországi könyvtárak.



Kracker János Lukács: A tridenti zsinat. Az egri Főegyházmegyei Könyvtár nagytermének mennyezetfreskója, 1778



Kracker János Lukács: A tridentini zsinat. Az egri Főegyházmegyei Könyvtár nagytermének mennyezetfreskója, 1778

Az ellenreformáció idején kialakuló ikonográfia később hosszú időre meghatározta a könyvtárak belső díszítését, egyúttal a tudás és a műveltség fejlesztését szolgáló intézményt megmutatva.

művekhez, mind az egyházhoz és az uralkodóhoz szorosan kötődtek. Paul Trogernek az isteni bölcsességet (Melk, bencés apátság könyvtára) vagy Bartholomeo Altomonte Erény és Tudás házasságát ábrázoló mennyezetfreskója (St. Florian) a barokk illuzionisztikus falképek legszebb példái közé tartoznak, Cesare Ripa 1593-as kézikönyvének (*Iconologia*) előírásait és mintáit követve. Az admonti bencés apátság 1775–76-ban szintén Altomonte által készített mennyezetfreskóinak megrendelője Matthäus Offner apát, Mária Terézia tanácsadója volt. A kupola ábrázolásainak témája a Sapientia Divina, az isteni bölcsesség volt, az egyházatyák és próféták alakjaitól körülveve, míg a hat oldalkupolán a tudományok és művészetek fejlődését bemutató kompozíciók láthatók. A teljes koncepció a felvilágosodás eszméit tükrözi, és ez nem állt távol az uralkodói akarattól, de a megrendelő szándékától sem.

a teljes koncepció a felvilágosodás eszméit tükrözi, és ez nem állt távol az uralkodói akarattól, de a megrendelő szándékától sem

¶ Az egri Főegyházmegeyi Könyvtár nagytermének mennyezetképe, Johan Lucas Kracker műve 1778-ban készült el, a megrendelő, Eszterházy Károly püspök elképzeléseit tükrözve, aki történeti hűséget várt el a téma megjelenítésében. A kompozíció viszonylag statikus és hagyományos figurális része mellett meglepő a gotizáló, illuzionisztikus épületábrázolás, a valójában a látványnál jóval laposabb mennyezeti tér érzékeltetése, amelyre Kazinczy Ferenc leírása szerint Franz Anton Maulbertsch azt mondta volna, ilyet ő nem tud. A megállapítás annyiban igaz, hogy ez már egy új stílus, a 18. század második felében, a század vége felé egyre nagyobb teret nyerő romantika ízlését jelzi előre, és valójában igen kevésbé idézte az elvárt történeti hűség szerint a tridenti (trentói) Sta Maria Maggiore, a zsinati helyszín reneszánsz architektúráját.

¶ Az Osztrák Nemzeti Könyvtár, a korábbi Hofbibliothek díszterme önálló tanulmány tárgya, nem véletlenül. Joseph Emanuel Fischer von Erlach irányította az apja, Johann Bernhard Fischer von Erlach által tervezett épület kivitelezését 1723 és 1726 között. Az építkezés befejeztével kezdte el a díszterem falkép-dekorációjának megfestését Daniel Gran, és 1730-ban fejezte be. A kupola felületét VI. Károly apoteózisa díszíti, az oldalszárnyak falfelületein a háború és béke allegorikus jelenetei láthatók. Az uralkodó erényeit és a birodalom gazdagságát bemutató bonyolult allegorikus kompozíció programját Conrad Adolph von Albrecht dolgozta ki. Az udvari tudós programleírását tartalmazó kötet ma is

az uralkodó erényeit és a birodalom gazdagságát bemutató bonyolult allegorikus kompozíció

a könyvtár gyűjteményében található. Aurora, a Hajnal alakja jelzi a napfelkel-
tét, amelyet az uralkodó megjelenése jelez, a két legfontosabb uralkodói erényt,
az erőt és bölcsességet szimbolizáló Apolló és Hercules által tartott portróját
a felkelő nap sugarai világítják meg. A falképegyüttes bonyolult utalásainak
szövevényes rendszere itt is Cesare Ripa *Iconológiáját* használja kézikönyvként,
az uralkodó mint a tudomány és művészet támogatója, „Hercules Musarum”
főszereplésével.

a profán közönség
feltűnése
új ikonográfia
alkalmazásával
járt együtt

¶ A Habsburg Birodalom kolostori könyvtárainak felképekorációin megjelenő
új motívumok Andreas Gamerith írása szerint a látogatói-használói kör kibő-
vülésével magyarázhatók – a profán közönség feltűnése új ikonográfia alkal-
mazásával járt együtt.

¶ Mennyiben volt ez hasonló, illetve milyen elemek tértek el a birodalmi hagyomá-
nyoktól a csehországi egyházi intézmények könyvtáraiban? Michaela Seferisov-
vá Loudová tanulmánya a vidéki és prágai könyvtár-dekorációk elemzésével ér-
zékelteni, a hasonló elemek nyilvánvalóan ugyanazon forrás használata révén
jelentek meg a freskókon, de sok egyéni változat gazdagította a képet, a felvilá-
gosodás eszméinek megjelenése pedig a cseh kolostori könyvtárak falképprog-
ramjában is hozott változásokat.

¶ Serfőző Szabolcs a közép-európai pálos rendi könyvtárak dekorációjával foglalko-
zik. Az 1693-ban alapított pesti pálos kolostor egy ideig a Magyar Nemzeti Mú-
zeum kiállítóhelyeként is működött, az 1765-ben kialakított könyvtár ugyan-
azon évben festett mennyezetképe a tudományok allegorikus ábrázolása.

¶ Częstochowa-Jasna Góra középkori eredetű pálos kolostorának könyvtára 1736-
ban épült, kifestése két évvel későbbi, és a már jól ismert és gyakran előfordu-
ló témát, a Divina Sapientia ábrázolást találhatjuk itt is, az isteni és emberi böl-
csesség, Fides és Ratio kapcsolatát, Aquinói Szent Tamás *Summa Theologiae*
című műve alapján.

¶ A pálos kolostorok résztémája mellett a magyarországi barokk könyvtárak de-
korációjáról összefoglaló tanulmány is készült. Jászó premontrei prépostságá-
nak freskói a bécsi Hofbibliothek programját utánozzák, mint sok más egyházi
könyvtár-dekoráció. A Johann Lukas Kracker által készített falképek egyik leg-
szébb részlete az apátság újjáépítésének apoteózisa a könyvtár mennyezetén.

*A kötet tanulmányai a 19. századdal zárulnak, és itt már
jól érzékelhetők azok a radikális ikonográfiai változások,
amelyek során az egyházi témák helyett a profán,
mondhatnánk szakmai tematika jelenik meg.*



Párizs, Bibliothèque Mazarine. Henri Scott rézkarcá, 1870-es évek



A bécsi Hofbibliothek dísztermének Daniel Gran által készített mennyezetfreskója, 1726–1730, részlet





A püspöki központok – Sümeg, Eger, Kalocsa, Szombathely, Pécs, Marosvásárhely, Pannonhalma – könyvtárainak freskóin a megrendelők portréi mellett az antik szerzők és tudósok is megjelennek, közöttük olyan kortársak képei is, mint Isaac Newton.

a tudományok
és művészetek
allegóriái mellett
az erényekéi is
megjelennek

¶ A viszonylag kevés 18. századi kastélykönyvtár közül a sárvári programja idézi a bécsi példát, Joseph Ignaz Milldorfernek a Szlucha György gróf, udvari tanácsos, kamarás könyvtárában és olvasókabinetjében található falképein a tudományok és művészetek allegóriái mellett az erényekéi is megjelennek.

¶ Eger témája még egy tanulmányban feltűnik: Jernyei-Kiss János a Líceum dísztermének Franz Sigrist által készített, a négy fakultást ábrázoló mennyezetképének újszerűségéről ír, annak forrásait is feltárva. A gyulafehérvári Batthyáneum, a Bibliotheca Batthyaniana könyvtár és tudományos gyűjtemény ikonográfiai programjának rekonstrukciója Doina Hendre Bíró hiánypótló munkája.

¶ A mai Palais de l'Institut de France épületében található Mazarine Könyvtár a nápolyi születésű bíboros személyes könyvgyűjteményét őrizte palotájában. Az európai uralkodók és hírességek által látogatott könyvtár mintaként szolgált számos helyen, mind gyűjteménye, mind pedig belsőépítészeti kialakítása vonatkozásában. Egy újfajta szempontú feldolgozás a Francesco Borromini által tervezett könyvtárak bemutatása. Borromini sajátosan egyedi építészeti megoldásai ezen a területen is megfigyelhetők.

a könyvekkel,
könyvkészítéssel
kapcsolatos
technikai újítások,
illetve maguk
az újítók
ábrázolásai
láthatók

¶ A kötet tanulmányai a 19. századdal zárulnak, és itt már jól érzékelhetők azok a radikális ikonográfiai változások, amelyek során az egyházi témák helyett a profán, mondhatnánk szakmai tematika jelenik meg. A torinói királyi könyvtárban például az uralkodók, erények, tudományágak allegóriái helyett a könyvekkel, könyvkészítéssel kapcsolatos technikai újítások, illetve maguk az újítók ábrázolásai láthatók.

¶ A 19. századi közkönyvtárak legfontosabb elemei az olvasótermek voltak, ezekből is remek válogatást kapunk, közöttük van Jože Plečniknek, a prágai vár újjáépítőjének műve, a ljubljanei Nemzeti és Egyetemi Könyvtár különleges szépségű, hatalmas csarnoka.

¶ A kötetet lezáró összefoglaló tanulmány zárszava után megfogalmazhatjuk saját egyéni konklúzióinkat: olyan könyv született, amely interdiszciplináris jellegével, régóta nélkülözött feldolgozásaival nagyon sokat ad számos tudományág művelői mellett a „csupán” érdeklődő olvasó számára is. Nem mellékes, hogy nemcsak tartalmilag, hanem külsejében is.

Basics Beatrix

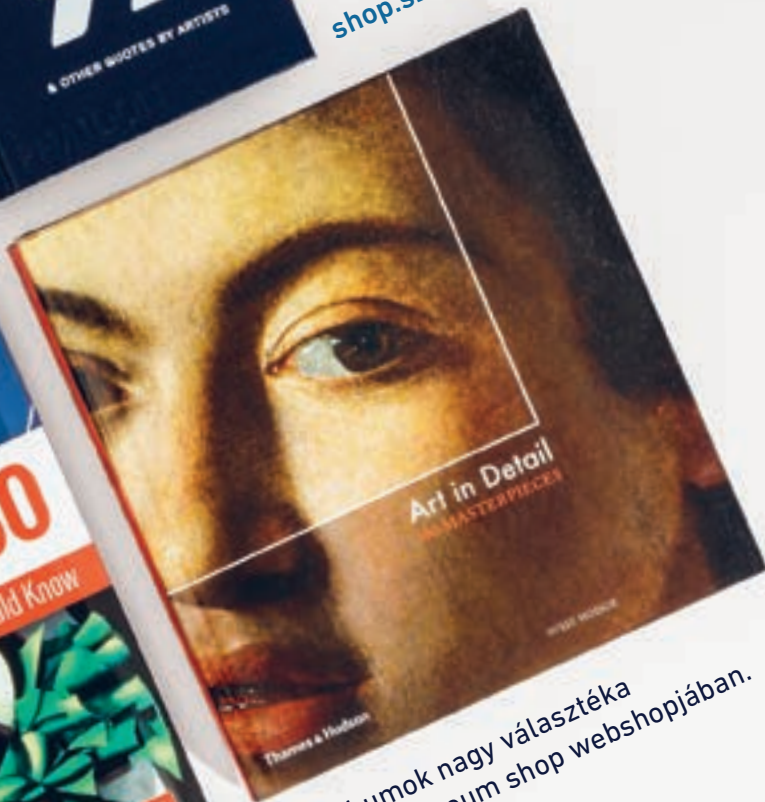


WORK

edited by Angela Leaver



SZÉP.MŰVÉSZET
shop.szepmuveszeti.hu



A legfrissebb művészeti könyvek és albumok nagy választéka
a Magyar Nemzeti Galéria boltjában és a Múzeum shop webshopjában.

módszertan



Kincsek a város alatt. A Budapesti Történeli Múzeum kiállítása
Fotók: Kevin Campean / DekoRatio Branding & Design

ZSIDI PAULA kurátor, főigazgató-helyettes, Budapesti Történeti Múzeum
EGY KIÁLLÍTÁS – ÉS AMI MÖGÖTTE VAN
IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS KINCSEK A VÁROS ALATT
– ÚJDONSÁGOK A MÚLTBÓL CÍMMEL A BUDAPESTI TÖRTÉNETI
MÚZEUM VÁRMÚZEUMÁBAN

Tíz év, több mint kétezer régészeti megfigyelt építkezés, csaknem százötven ásatási helyszín és pontosan 1259 kiállított műtárgy. Számokban ez a mérlege a Budapesti Történeti Múzeum régészeti munkáját bemutató időszaki kiállításnak. A tárlat azonban több, mint logikus rendben álló, szép, régi tárgyak szemléje. Kirajzolódnak a főváros jelenlegi területének ősi településközpontjai, megtaláljuk történeti események, háborúk és virágkorok lenyomatait, ugyanakkor a látogató az illusztrációkon és a rekonstrukciókon keresztül a megélt történelem egy-egy földbe zárt pillanatának részese lehet. Az eredmény háttérében több szervezet és intézmény, beruházók és szakemberek közös, rendszerbe foglalt munkája húzódik. Hosszú és szervezett munka kell ahhoz, hogy a beruházás földmunkái során dokumentált és a múzeumba mentett leletekből egy kiállításon bemutatható és mindenki számára érthető történeti kép rajzolódjon ki.

A Budapesti Történeti Múzeum a jogszabályok alapján illetékes a főváros területén régészeti feltárások végzésére és a beruházásokhoz kapcsolódó régészeti munkák elvégzésére. Jogszabályok határozzák meg az építetők és a feltárók feladatait egyaránt. Ők a főszereplői a régészeti ásatások első fázisának, a terepmunkának. Az építetők építési szándéka nyitja meg a lehetőséget – különös tekintettel a városi területre – a feltárás előtt. A régész az építkezés során nyerhet bepillantást, ha csak rövid időre is, az egyébként épülettel, infrastruktúrával és burkolattal fedett terület történeti rétegeibe. Ez azt jelenti, hogy beruházások és beruházók nélkül az elmúlt tíz év fővárosi régészeti munkáinak kilencven százaléka nem jöhetett volna létre. A feltárás költségei is az építetőt terhelik, aki a nyugvó rétegeket építkezése érdekében bolygatja vagy semmisíti meg. A régészeti ásatások nagy része ilyen módon, a beruházók szempontjából, az építkezések, földmunkával járó fejlesztések értékes „melléktermékének” tekinthető. Az építetők és a régészek érdekei érthető módon nem esnek egybe. A sikeres régészeti kutatás feltételezi az együttműködést, amelyhez egymás munkájának tisztelete szükséges. Ezért a kiállítás bevezető tablósora a beruházókról szól. Megkérdeztük néhány kiemelkedő jelentőségű, nagyobb lélegzetű beruházás vezetőjét, hogyan élte meg a feltárást, mit jelentett a beruházás számára a régészeti jelenlét. Néhány részlet a válaszokból: „Az első reakció a rettenet... aztán [a Fejlesztő] kénytelen-kelletlen megbékél a helyzettel.” (Angel Gábor, BIF)

az építetők és a régészek érdekei érthető módon nem esnek egybe

„A fejlesztés egyes fázisaihoz beterveztük a régészeti feltáráshoz szükséges időtartamot és költségeket, így a kivitelezés során nem ért bennünket váratlan meglepetés.” (Kocsány János, Graphisoft) „A feltárást végző régészekben nagyszerű embereket ismertem meg, akik nemcsak a saját szakmájuk szempontjait, hanem a mi problémáinkat is megértették.” (Wachsler Tamás, Steindl Imre Program) „A régészekkel történt hosszú és konstruktív egyeztetéssorozat alapján sikerült megtalálni [a] megoldást.” (Tóth Csaba, KKBK) „Bár a beruházó munkáját lassítják a feltárások, többletköltséget okoznak nekünk, de az olyan szakmai együttműködések, mint amit mi is tapasztaltunk az említett projektünknel... valódi értékmentésnek számítanak. Ez széles körű társadalmi felelősségvállalásunk keretébe beleillik.” (Kézdy György, Trigránit) Természetesen a fentiek csak kiragadott és a jó együttműködést igazoló példák, de jól mutatják, hogy a régészet, bár többnyire teher a fejlesztésnél, de általa az értékmentés az adott projekt üzleti stratégiájába is beépülhet.

¶ Ha a beruházó biztosítja a feltárási jogszabályban előírt feltételeit, akkor már a feltáró intézményen, a főváros területén a Budapesti Történeti Múzeumon van a sor, hogy az ásatást minél előbb és a szakmai elvárásoknak megfelelően elvégezze. Akkor is, ha egyidejűleg több tucatnyi építetű jelentkezik a múzeumban a munkakezdés igényével, és akkor is, ha a múzeum régészeinek nagy része januártól januárig terepen van. A múzeum ásatásainak száma ezért nem tervezhető, várható nagyságrendjét az építőipari konjunktúra alapján előre csak megbecsülni lehet. 2005 és 2008 között hatvan-hetven feltárást végeztünk évente, majd a gazdasági válság következtében számuk radikálisan csökkent, évente alig néhány munkához kapcsolódott régészeti feladat. Néhány éve azonban ismét fellendült a beruházási kedv, aminek eredményeképpen jelenleg ismét alig győzik régészeink a munkát. A múzeum igényekhez igazodó, rugalmas „örökségvédelmi rendszere” azonban biztosíték arra, hogy el tudja látni a feladatot.

¶ A rendszer működésének alapja a múzeum stabil szakmai személyi állománya, amelyet a fenntartó főváros biztosít. Az állandó létszám azonban nem elegendő a torlódó feladatok idején, a beruházót pedig nem nyugtatja meg, hogy, ha majd lesz kapacitás, foglalkozunk az ő beruházásával is. Ráadásul a feltárásokat komoly szakmai előkészítő munka előzi meg, munkaigényes a szerződések műszaki és jogi előkészítése is, amely sokszor hosszas tárgyalásos időszakot igényel. Ezekhez a feladatokhoz igazodik az intézményi struktúra is: a feltárásokat végző három régészeti szakmai osztály, a régészeti adatokat kezelő adattár, valamint a koordináló és műszaki-jogi kérdésekben eljáró ásatási projektiroda. A feladatmegosztás hatékonyabb és gyorsabb munkát tesz lehetővé. Tovább gyorsítja a szakmai munkát, hogy az intézmény régészei területi felosztásban (az őskoros régészek korszakok szerinti felosztásban) dolgoznak, egy-egy

a múzeum ásatásainak száma nem tervezhető, várható nagyságrendjét az építőipari konjunktúra alapján előre csak megbecsülni lehet

a feltárásokat komoly szakmai előkészítő munka előzi meg

régészeti lelőhelycsoport, lehatárolt terület (illetve korszak) felelősei. A területi felelősök birtokában vannak minden adatnak, ismeretnek, ami szükséges ahhoz, hogy az adott régió belül gyors szakmai előkészítő munkát és – ami a beruházó számára még fontosabb – pontosabb idő- és pénzkeretet tudjanak meghatározni. A területi felelős átlátja a területén folyó valamennyi munkát. De sokszor ez sem elég a szinte naponta jelentkező új igények kielégítéséhez. Ezért a terepi szakmai munka segítésére, meghatározott feladatra, időszakosan ásatási technikusokat kell igénybe vennünk a jogszabályok által biztosított lehetőségek keretein belül. A kézi földmunka és a régészeti bontómunka esetében is ez a helyzet, azzal a lehetőséggel kiegészítve, hogy ha kapacitáshiány lép fel egy-egy feltárás esetében, akkor a beruházó maga is biztosíthatja a szükséges létszámot. A terepi munkák időnye elvileg márciustól novemberig tart, az őszi-téli időszakban a hangsúly általában a dokumentáció készítésére és a leletfeldolgozásra tolódik, bár mostanság egyre több feltárás szorul a téli, szakmailag kedvezőtlen időszakra. A rugalmas rendszer alkalmas arra, hogy a terepi feladatokról a szakmai munkaerőt átcsoportosítsa a belső, múzeumban végzendő feladatokra. Ezek közül is a legkritikusabb a leletkonzerválás, a restaurálás és a leletnyilvántartás. Volt olyan időszak, amikor belső erőből és az ásatási technikusokkal kiegészítve sem tudtuk e feladatokat házon belül megoldani. Ekkor – hogy a jogszabályi határidőket be tudjuk tartani – külső céget bízunk meg a feladattal, vállalva ennek minden szakmai kockázatát. Az állandóan változó kapacitásigényhez való alkalmazkodás nem könnyű, a lehetőségek mentén, időről időre, más és más megoldást kell keresnünk. Egyetlen biztos pontunk van: a cél, a főváros régészeti örökségének feltárása, megőrzése és hasznosítása.

a terepi munkák időnye elvileg márciustól novemberig tart, az őszi-téli időszakban a hangsúly általában a dokumentáció készítésére és a leletfeldolgozásra tolódik

¶ Az intézmény örökségvédelmi rendszerében nagy szerepet kap a nyilvánosság és az eredmények hasznosítása. Ebben a szakemberek, régészek mellett közművelő és múzeumpedagógus kollégák egyaránt részt vesznek. Egy-egy kiemelkedő jelentőségű leletről a feltárók különböző médiacsatornákon hírt adnak, egyre gyakoribb az online felületeken, így az intézményi honlapokon való megjelenés is. Ha van arra lehetőség, ásatási nyílt napon tekinthetik meg az érdeklődők a feltárást, persze nem a veszélyes építési területen. Az új ásatási eredmények előzetes publikációi, magyar és angol nyelven az 1996 óta évente megjelenő *Aquincumi füzetek* című kiadványban mindenki számára elérhetők. A kilencvenes évek közepétől rendszeresen, szinte évente rendezünk új szerzeményi kiállítást az Aquincumi Múzeumban és legújabban a Vármúzeumban is. A most megnyílt *Kincsek a város alatt* című, egy hosszabb feltárási korszakot áttekinthető kiállítással pedig, szándékaink szerint, hagyományt teremtünk. A szándék és a tárlat nem előzmény nélküli. Az első *Kincsek a város alatt* címmel megnyílt

egy-egy kiemelkedő jelentőségű leletről a feltárók különböző médiacsatornákon hírt adnak

a most megnyílt Kincsek a város alatt című, egy hosszabb feltárási korszakot áttekinthető kiállítással pedig, szándékaink szerint, hagyományt teremtünk

Kincsek a város alatt. A Budapesti Történeti Múzeum kiállítása
Fotók: Kevin Campean / DekoRatio Branding & Design







Kincsek a város alatt. A Budapesti Történeli Múzeum kiállítása
Fotók: Kevin Campean / DekoRatio Branding & Design

*a régészetnek
meg kellett
ismerkednie a
magánberuházókkal*

*izgalmas séta
a főváros régészeti
rétegeiben, tizenkét
régészeti régióra
bontva*

kiállítás 2004-ben a rendszerváltás óta eltelt időszak legszebb leleteit vonultat-
ta fel. Ez volt az az időszak, amikor a régészetnek meg kellett ismerkednie a ma-
gánberuházókkal, hiszen előtte csak állami beruházás során került sor feltá-
rásra. A mostani bemutató a régészeti feltárások topográfiailag és történetileg
kidolgozottabb, értelmezett eredményét tárja a látogatók elé. Az izgalmas séta
a főváros régészeti rétegeiben, tizenkét régészeti régióra bontva érinti a Duna
mindkét partját, szigeteit, a patakok partját kísérő őskori településláncolatokat,
a Római Birodalom határvidékének katonai táborait egészen a középkori királyi
székhelyig, Buda váráig. Megjelennek a közelmúlt nagy fővárosi építkezéseivel,
a Kossuth tér rekonstrukciójához, a Várkert Bazár, a Mátyás-templom és az egy-
kori budai Városháza felújításához vagy a Graphisoft Park fejlesztéséhez kap-
csolódó régészeti feltárások eredményei, legkiemelkedőbb leletei. De munkát
adtak a régészeknek a főváros nagy infrastrukturális beruházásai is, az MO-ás
körgyűrű létesítése vagy Budapest teljes körű csatornahálózatának kiépítése.

¶ Az elmúlt tíz év több mint száz ásatásának több mint ezer leletéből néhányat elő-
ször tekinthet meg a nagyközönség. Az emlékek, amellettt hogy a mindenna-
pok használati és viseleti tárgyait tárják elének, tanúskodnak az őskori agyag-
művesség, a római kori mozaikművészet vagy a középkori falfestészet magas
művészi színvonaláról. A szarmata sírban feltárt korongfibula vagy az avar fér-
fi sírjából előkerült, szarvast ábrázoló öntött bronz szíjvég a népvándorlás kor
iparművészetének magas technikai színvonalát mutatja. A középkori kemen-
ce boltozata alatt feltárt csontváz vagy egy csigolyában megakadt puskagolyó
ugyanakkor személyes közelségbe hozza a múltat. Egy bronzkori szertartás ri-
tuális lakomájának záróaktusát rekonstruálhatjuk a bronzkori szemétködörbe
temetett edénytöredékekből. A restaurátorok munkája nyomán egy több mint
százdarabos asztali készlet visszanyerte eredeti formáját. A legkorábbi leletek
az újkőkorból, a Kr. e. 5200 körüli időből származnak. A kiállításon látható leg-
későbbi, régészeti-műemléki kutatás során előkerült tárgyi emlék egy latin röp-
dolgozatokból álló sorozat, 1810-ből. A bemutatott hétezer év egy-egy pillana-
tát a digitális képernyőkön megjelenő rekonstrukciók és 3D-s animációk teszik
mindenki számára érthetővé. A kiállítás külön értékének tartjuk, hogy nem
szabta meg, hogy ki legyen a célközönség. A múlt ugyanis mindenkié. Úgy kell
bemutatni, hogy mindenki megértse és mindenki megtalálja a kiállításon azt
az elemet, ami neki szól. Ezt a célt szolgálják a gyerekeknek szóló tablók, a kül-
földieknek az angol feliratok, az élményt keresőknek a rekonstrukciók és az in-
teraktív eszközök, a tanulni vágyóknak a részletes tablószövegek. Senkit sem
szerettünk volna kizárni az élményből. A kiállítás ugyanakkor visszacsatolás
is a beruházóknak és a városlakóknak egyaránt: van új és van érték a föld alatt.

*a kiállítás külön
értékének tartjuk,
hogy nem szabta
meg, ki legyen
a célközönség*

„Ortutay Gyulának 1959-ben hívtak össze egy ankétot, amelyen az egész szakma kifejtette az ezzel kapcsolatos álláspontját, és az ott elhangzottak később hivatkozási alappá váltak, így visszatérő elképzelés volt, hogy fel kell építeni a magyar népi építészetet bemutató szabadtéri múzeumot.”

„1963 júniusában a megyei tanács osztályvezető-helyetteseként én írtam azt a határozattervezetet, amely rendelkezett a falumúzeum létrehozásáról. Istenkísértés volt mai szemmel visszagondolva: tapasztalat semmi, sok mindenhez nem volt erő.”

„A téma annyira aktuálissá vált, hogy 1972-ben engem kért meg a megyei műemléki albizottság, amely a tanácshoz tartozott akkor, hogy ha esetleg készülne egy somogyi skanzen, milyen telkeket javasolnék.”

„Az hogy Nyíregyháza-Sóstóra került a múzeumfalu, nemcsak a helyiek hozzáállásának az eredménye. Az, hogy a hetvenes években elkezdtek épülni Magyarországon a skanzenek, egy 1964-es MSZMP KB-határozatnak köszönhető.”

skanzen



Kamra. Vajta
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ
TOPOLOGIA ÉS TIPOLOGIA
A MORFOLÓGIAI SZEMLÉLET A MAGYAR NÉPI
LAKÓHÁZ KUTATÁSTÖRTÉNETÉBEN

Títván felül áll, hogy egy adott nép vagy régió, táj, esetleg kistáj kultúrájának egyik legszembeötlőbb reprezentatív hordozója az épített örökség.¹ Nem meglepő tehát, hogy a 19. század végén intézményesülő néprajztudomány is kiemelt figyelmet szentelt a Kárpát-medence hagyományos (népi) építészete vizsgálatának. A népi épületek iránti érdeklődés hamar, a nyugat-európaival szinte azonos időben jelentkezett, ezt bizonyítja az országos kiállítás népi lakóépületeket tartalmazó egysége vagy még inkább a millenniumi néprajzi falu felépítése. Mindkettő, de főleg ez utóbbi jelentős szerepet játszott a szakszerű, tudományos néprajzi és építészeti kutatások megkezdésében, jóllehet egyik sem eredményezte az intézményesített népi műemlékvédelem megindulását.² Az akkori késlekedés hosszú távon azonban inkább előnyt jelentett, hiszen a magyar „skanzenológia” születésekor, az első hazai szabadteri néprajzi múzeumok létesülésekor, a telepítési koncepciók megtervezésekor az addigi tudományos eredmények már lehetővé tették a történeti és táji hitelesség megvalósítását, így elkerülhetővé vált az a zsákutca, amelybe sok nyugat-európai első és második generációs skanzen megálmodói besétáltak.

elkerülhetővé vált az a zsákutca, amelybe sok nyugat-európai első és második generációs skanzen megálmodói besétáltak

TA kutatások megindulásakor, a 19. század végén a recens anyag alapvetően a szoba+konyha+kamra/szoba alaprajzi képlet általános elterjedtségét mutatta a magyar népi házkultúrában, amely alaptípus azonban mind az elrendezést, mind a helyiségek funkcióját tekintve számos helyi variációban fordult elő.³ A meginduló néprajzi érdeklődés azonban nem a kortárs típusokra irányult, hanem a tudomány akkori céljaiból és motivációiból következően az archaizmusokat, az ősi megoldásokat kereste, így a népi építészet kutatása szinte azonnal – megfelelő mennyiségű és összehasonlításra alkalmas anyag nélkül – a magyar (!) ház genezisére koncentrált, és egyrészt időben a lehető legtávolabbi, másrésztől a sajátosan csak

[1] A tanulmány az MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport tudományos programja keretében, az OTKA NKFI-115886 számú pályázat támogatásával készült.

[2] Vö. Cseri 2009c: 165.

[3] Zentai 1997: 139.

magyar őstípust kereste, ennek a kritériumnak pedig nem felelt meg a háromsztatú parasztház. A minél ősbibb forma kutatása azonban a népi kultúra táji változatainak felfedezését eredményezte.⁴ A magyar népi kultúra heterogenitásának felismerése⁵ eredményezte a 19. század második felében meginduló táj kutatásokat, ugyanakkor a népi építészet esetében a táj kutatás célja is az ősi formák megtalálása volt. A magyar lakóház kutatásának programja inntól kezdve két szálon futott, egyrészt az eredetet vizsgálva, másrészt a táji típusokat pontosítva. A két kutatási irány – az időbeli periodizáció és a térbeli tagolás – a 20. század második felétől közeledett egymáshoz, és a nyolcvanas évektől kezdődött meg az eredmények szintézisbe hozása.

¶ A 19. század utolsó harmadában még az eredet kérdése állt az első helyen, a korszak gondolkodói pedig az evolucionizmus jegyében alkották meg elméleteiket. Az építészetre vonatkozóan ez annyit jelentett, hogy a ház fejlődése, mintegy élő organizmusként az egyszerűbbtől (egyosztatúság) a bonyolultabb (többsztatú) formák (alaprajz) felé halad. A korabeli német házkutatás evolucionista szemlélete közvetlenül is hatott a témával foglalkozó magyar tudósok gondolkodására, például Herman Ottóéra, akihez főképp Bastian gondolatai álltak közel. Herman a pásztorkodás vizsgálatával került közel a házkutatás problematikájához. *A magyarság háza* című munkájában (1899) a magyar ház eredetét két őstípusra vezette vissza. Az egyik a kiskunsági cserény, amely sátornak nevezett része tetővel ellátott lakrész, illetve amely előtt tűzhely található. A másik pedig a kontyos kunyhó, amely a fejlődés során nyeregtetős kunyhóvá, végül putrivá alakult. Ennek földfelszínre kerülésével pedig végső soron az egysejtű parasztház fejlődött ki.⁶ Az igen tetszetős elmélet azonban nélkülözöte a recens példákat, és jól hangzó, de alapvetően téves következtetéseken alapult.

¶ Jankó János szintén evolucionista gondolkodó volt, de Hermannal ellentétben a Ratzel-féle migrációs elméletet pártolta.⁷ A lakóház fejlődésével kapcsolatos gondolatait a millenniumi néprajzi falu létesítéséhez beküldött, a megyék által kiválasztott lakóházak vizsgálatával, valamint saját terepkutatási

a korszak gondolkodói pedig az evolucionizmus jegyében alkották meg elméleteiket

Herman a pásztorkodás vizsgálatával került közel a házkutatás problematikájához

jól hangzó, de alapvetően téves következtetéseken alapult

[4] Eltekintve e helyen a táji kultúra tagolódását már jóval korábban felismerő Béli Mátyás, Szeder Fábrián, Csaplovics János ez irányú munkásságának ismertetésétől. Vö. Vajkai 1948: 12, Borsos 2011: 21–22, Kósa 2001: 48.

[5] Vö. Keményfi 2004: 256–257.

[6] Dám 1992: 239.

[7] Kósa 2001: 101–102.

Jankó
összehasonlító
módszerének
alapja az alaprajzi
elrendezés volt

eredményeinek felhasználásával alakította ki. Gyakorlatilag ekkor kellett szembesülnie Jankónak a táji változatok sokszínűségével. Jankó összehasonlító módszerének alapja az alaprajzi elrendezés volt, minthogy szerinte ez a ház legtartósabb, legnehezebben megváltozó sajátossága.

a pozitivisták
kor általános
elméletietlenségével
ellentétben
a házkutatásban
jelentős
új eredmények
születtek

¶ A magyar lakóház kutatásának következő korszaka a Bátky Zsigmond, Györfly István és Viski Károly által fémjelzett pozitivismus. Az igen intenzív anyagfeltárás következtében a pozitivisták kor általános elméletietlenségével ellentétben a házkutatásban jelentős új eredmények születtek, ami főként Bátkynak volt köszönhető.⁸ Emellett a szemléletbeli változás következtében a vizsgálat tárgya már nemcsak maga a lakóház, hanem a gazdasági-gazdálkodási viszonyok, sőt az életmód lett, felismerve, hogy ezek is alapvetően határozzák meg az építkezés jellegét.

[8] Vö. Kósa 2001: 70.

¶ Bátky Zsigmond a házkutatás feladatát Jankótól örökölte meg, rendkívül kiterjedt elméleti ismereteivel nemzetközi színvonalra emelte azt, jóllehet a terepkutatások hiánya olykor tévútra vezette.⁹ Vizsgálatai eredményeként a magyar ház eredetét európai összefüggésben tudta értelmezni, rendkívüli logikai képességével olyan tipológiát tudott alkotni, sokszor konkrét bizonyítékok hiányában, amely főbb vonalaiban máig helytállóan bizonyult és inkább csak pontosították, kiegészítették a későbbi kutatások, nem pedig megcáfolták. Bátky kutatásai alapvetően ismét csak a ház eredetét célozták, de ezt a táji változatok egzakt meghatározása kísérte. A Bátky-féle modell lényege az volt, hogy egy-egy jelenségcsoport elterjedését az egész magyar nyelvterületre vonatkozóan megvizsgálta. A házkultúra térbeli és időbeli vizsgálatakor a tüzelőberendezés fejlődésére fektette a legnagyobb hangsúlyt,¹⁰ ez alapján két alaptípust különített el: 1. tűzhelyes (nyílt tüzelő) és 2. kemencés (zárt tüzelő). A tüzelők száma szerint megkülönböztetett 1. egytüzelős (egyhelyiségű kandallós vagy kemencés) és 2. kéttüzelős (kéthelyiségű tüzelős és kemencés) háztípust.¹¹ Így végül a magyar népi házkultúrát öt háztípusra tagolta: 1. keleti magyar vagy erdélyi (egytüzelős kandallós); 2. északi magyar vagy palóc (egytüzelős kemencés); 3. középmagyar vagy alföldi (kéttüzelős);

[9] Kósa 2001: 125.
Vö. Vajkai 1948: 16.

a Bátky-féle modell
lényege az volt,
hogy egy-egy
jelenségcsoport
elterjedését
az egész magyar
nyelvterületre
vonatkozóan
megvizsgálta

[10] Bátky 1941:
144–145.

[11] Bátky 1941: 189.;
vö. Borsos 2011: 170.



Perkupa, Petőfi Sándor utca 24. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Perkupa, Petőfi Sándor utca 36. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Borsod, József Attila utca 8. sz. alatti lakóház, 1951
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Hídvégardó, Fő út 5. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

4. nyugati magyar vagy közép-dunántúli (kéttüzelős); 5. déli magyar vagy alsó-dunántúli (kéttüzelős).¹² A háztípusok elkülönítésekor természetesen a recens anyagból, a meglévő ismert alapformából kellett kiindulnia és ebből, sokszor csak logikai úton rekonstruálnia a korábbi formákat. E folyamat eredményeként több ponton megcáfolta Herman Ottó korábbi elképzeléseit, és bebizonyította, hogy a magyarság a honfoglalás előtt is rendelkezett házkultúrával – noha ennek régészeti bizonyítékait csak évtizedekkel később tárták fel.

¶ Bátkynak komoly vitája alakult ki Cs. Sebestyén Károssal, főként az erdélyi és az alföldi háztípus eredetére vonatkozóan. Cs. Sebestyén szerint nem szabad a tüzelőberendezés szerepét túlhangsúlyozni, mert az alaprajzi elrendezés módosulásában más szerkezeti elemek is hasonlóan fontos szerepet játszhattak. Egyéb téren is kritizálta Bátkyt, különösen annak az egyébként korábban is népszerű elképzelésnek a hangoztatásával, miszerint a honfoglaló magyarság csak a sátorépítés technikáját ismerte.¹³ Bizonygatta, hogy az építményekre vonatkozó finnugor eredetű szavaink eredetileg a sátrak szerkezeti elemeit jelölték, Bátky viszont azzal érvelt, hogy a sátrat a magyarság csak nyári szállásként használta, és a téli szállás mindenképpen földbe mélyített vagy valamilyen mértékben felmenő falakkal rendelkező építmény lehetett. Bátky szerint a legkorábbi, magyarok által használt lakóház nyílt tűzhelyes, előeresszel bíró, egysejtű építmény lehetett, amely tényt történeti adatokkal is igyekezett alátámasztani.¹⁴ Mindennek fényében Bátky tipológiája az alábbiak szerint alakult:

¶ Az 1., keleti magyar vagy erdélyi ház esetében a legfontosabb sajátosság a kandallós tüzelő léte, illetve a konyha/pitvar hiánya, amelynek funkcióját a lakószoba tölti be. A pitvar helyén különböző mértékben záródó ereszt találhatunk. Bátky szerint a keleti magyar ház eredetileg egyosztagú, középtűzhelyes építmény volt (fűstház), ehhez járult később egy fokozatosan záródó rövid ereszt, és kezdődött meg az alaprajzi alakulás bizonyult folyamata.¹⁵ Cs. Sebestyén Károly szerint viszont az alapforma egyosztagú, nyitott rövid ereszes, boronafalú ház volt, amely nem magyar, hanem bolgár-szláv eredetű. Ez az alapforma szerinte kemencével rendelkezett,¹⁶ ami

Cs. Sebestyén szerint nem szabad a tüzelőberendezés szerepét túlhangsúlyozni

[12] Bátky 1941: 108–190.

[13] Cs. Sebestyén 1941: 51., Cs. Sebestyén 1944: 79–80.

[14] Bátky 1941: 109., 146. A vitáról lásd Vajkai 1948: 16–17.

[15] Dám 1992: 136–137., Vajkai 1948: 17–18.

[16] Cs. Sebestyén 1941: 1–55.

A magyar népi kultúra heterogenitásának felismerése eredményezte a 19. század második felében meginduló táj kutatásokat, ugyanakkor a népi építészet esetében a táj kutatás célja is az ősi formák megtalálása volt.

elé a székelyek nyílt főzőtűzhelyet építettek, és füst- és szikra-fogóval láttak el. Látható tehát, hogy Cs. Sebestyén és Bátky véleménykülönbsége nem is az alaprajz evolúciójában, hanem a tüzelőberendezés fejlődésében állt. Ugyanakkor más az őstípus etnikuma is, hiszen Bátky szerint a keleti magyar ház alaptípusát a honfoglalók fejlesztették ki, míg Cs. Sebestyén szerint a bolgár-szlávoktól vették át.¹⁷

[17] Vö. Dám 1992: 139.

¶ A Bátky által 2., északi (palóc) magyar háznak nevezett típus korabeli recens példája a szoba+pitvar+kamrák alaprajzi elrendezést követte, a belülről fűtött kemence a szobában állt, a pitvar hideg volt. A kamrák rakodótérként, illetve a fiatal leányok, menyecskék hálólhelyeül szolgáltak.¹⁸ Bátky szerint az eredetileg egysejtű északi magyar ház rövid ereszből előbb a pitvar alakult ki, amely nem kapott tüzelőberendezést. Ehhez csatlakozott később a hálókamra, amelyet eredetileg külön építettek az udvaron.¹⁹

[18] Bátky 1941: 171–172.

[19] Dám 1992: 143.

¶ A 3., középmagyar ház recens alaptípusa boglyakemencével ellátott házból, nyílt tűzhelyes és szabadkéményes, konyha- és bejárati funkciót betöltő pitvarból, illetve kamrából állt. A szegényebb sorú parasztnál csak a szoba+pitvar, a módosabbaknál viszont a szoba+pitvar+szoba+kamara elosztás is kialakulhatott.²⁰ Bátky természetesen itt is az egysejtű, középtűzhelyes alaptípust feltételezte. A tűzhelyhez kemence csatlakozott, és mindkettő a sarokba került, majd az épület egy kályhás szoba csatlakozásával kétosztatúvá (szoba+pitvar) vált, ami a tüzelőberendezések újbóli módosulását eredményezte. A harmadikként csatlakozó egység a kamra.²¹

[20] Dám 1992: 148.

[21] Bátky 1941: 188–189., Dám 1992: 150.

¶ A 4., nyugati magyar háztípus esetében még a 19. században is előfordult egysejtű, belülről, nyílt tűzhelyről fűtött szobai kemencével ellátott ház, amelyhez külön bejáratú kamrák csatlakoztak. Bátky szerint az eredeti, egysejtű füstös ház a német kályhás ház hatására kétosztatúvá alakult, amikor a ház

megosztásával egy kívülről fűtött kályhás szoba jött létre, ami átvette a lakóhelyiség funkcióját, míg a füstösház konyhává alakult, és megtartotta belülről fűtött kemencéjét és nyílt tűzhelyét.²²

[22] Vajkai1948: 18.

¶ Az 5., déli magyar háztípusnak a kutatások megindulásakor a háromosztatú alapformája volt ismert: kemencés vagy kályhás szoba + nyílt tűzhelyes, ritkán kemencés szoba + kamra. Ősi formája Bátky szerint egyszatú, hosszúereszes ház lehetett, és délszláv eredetre tekintett vissza.²³ Eredetileg nyílt középtűzhellyel rendelkezett, majd egysejtű, kemencés, füstösházzá alakult. Az eresz lassan pitvarrá záródott, majd török hatásra a lakótérből egy kályhás szobát választottak le. A déli házra tehát a belső osztódás jellemző Bátky szerint, hosszú fejlődés eredményeként szoba+pitvar, konyha+kamra tagolódás jött létre.²⁴

[23] Bátky 1941: 161.

[24] Dám 1992: 165.

¶ Ez tehát az az elméleti tipológiai alap, amelyre a későbbi évtizedek házkutatásai épülhettek, részben cáfolva, részben pontosítva, kiegészítve, de főbb alapjaiban megtartva Bátky elképzeléseit. Mint láthattuk, Bátky még csak kevéssé vette figyelembe a tetőszerkezet, illetve az építkezés anyagának kérdését, így a következő évtizedekben ennek vizsgálatára is jelentős hangsúly esett. A pozitívizmus korának utolsó éveiben olyan kutatások is zajlottak a népi építészet területén, amelyek már a funkcionalizmus jeleit mutatták. Gunda Béla 1934-ben megjelent Bódva-völgyi tanulmánya már nemcsak magát a lakóházat, hanem a lakóház és a benne élő ember viszonyát is vizsgálta. Így járt el Vajkai Aurél is, aki a társadalmi szempontok és az emberi tényező fokozottabb figyelembevételére szólított fel a népi építészet kutatása során.²⁵ Vajkai jellegzetesen funkcionalista irányból vonta kétségbe a kutatások addigi szemléletét – de nem eredményét, és a házkutatást az életmódvizsgálat irányába mozdította el, amivel a később megszülető szabadtéri néprajzi muzeológiának is utat mutatott.²⁶

[25] Vajkai 1948: 3 és 8.

[26] Cseri 2009: 106.

¶ A magyar népi építkezés kutatásában az ötvenes-hatvanas évek hoztak újabb nagy lendületet. Kétségkívül a táji tagolódás kérdése váltotta ki a legnagyobb érdeklődést, amelyben jelentős szerepet játszott az 1950-es évektől kibontakozó

a pozitívizmus korának utolsó éveiben olyan kutatások is zajlottak a népi építészet területén, amelyek már a funkcionalizmus jeleit mutatták

a táji tagolódás kérdése váltotta ki a legnagyobb érdeklődést



Szalonna, Kossuth Lajos utca 47. sz. alatti lakóház, 1950
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Ólak. Cserépváralja, 1955
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

az ötvenes évektől számos szerteágazó irányban indultak meg a kutatások, amelyek azonban a népi építészeti esetében alapvetően a térbeliség, az időbeliség és az életmód dimenzióiban mozogtak

néprajzi muzeológia is. A falusi műemlékek védelmére vonatkozó 1949. évi törvényerejű rendelet, a népi műemlékvédelem megszervezése, a szabadtéri néprajzi gyűjtemények létesítésének ismét felmerülő gondolata jelenti a változások legfontosabb sarokpontjait.²⁷ Az ötvenes évektől számos szerteágazó irányban indultak meg a kutatások, amelyek azonban a népi építészeti esetében alapvetően a térbeliség, az időbeliség és az életmód dimenzióiban mozogtak. Tálasi István a kutatások addigi eredményeinek értékelésekor az újabb vizsgálatok három irányát emelte ki: Gunda Béla tereporientált kutatásait, Vargha László elsősorban építészeti-szerkezeti, illetve stiláris vizsgálatait, valamint Méri István régészeti feltárásait.²⁸ Az egyre komplexebbé váló vizsgálatok a következő főbb területekre összpontosultak: 1. településnéprajzi kutatások; 2. lakóházra vonatkozó leírások; 3. anyaghasználat és építőközpontok; 4. szerkezeti leírások; 5. külső megjelenés, forma, díszítés; 6. az építkezés történeti változási folyamatai; 7. a háztípus alaprajzi, genetikai fejlődése; 8. gazdasági építmények, 9. komplex települési, tájegységi feltárások; 10. interetnikus kapcsolatok, a hazai nemzetiségek építő-kultúrája; 11. népi műemlékvédelem, szabadtéri múzeumok, tájházak.²⁹

[27] Kósa 2001: 225., Cseri 2009b: 135.

[28] Tálasi 1955: 134–135.

[29] Cseri 2009e: 325–341.

a Kárpát-medence népi kultúrájának táji-történeti tagolódását minél pontosabban megrajzolni szándékozó vizsgálatok

¶ A népi építészeti vizsgálatának ezen irányai jól illeszkedtek egy nagyobb, lényegében az egész néprajztudományt átható törekvéshez, a Kárpát-medence népi kultúrájának táji-történeti tagolódását minél pontosabban megrajzolni szándékozó vizsgálatokhoz. Mint láttuk, a Bátky által meghonosított kutatási irány lényege az volt, hogy egy-egy jelenségcsoport tagolódását az egész magyar nyelvterületre vonatkozóan meghatározzák, illetve hogy az elkülönített táji egységeken belül kerüljön sor a történeti-evolúciós vizsgálatokra. Az ötvenes évektől kezdődő korszak részben megtartotta ezt az irányelvet, részben viszont újat alkotott: a lehető legtöbb kulturális jelenség figyelembevételével igyekezett megrajzolni a Kárpát-medence teljes népi kultúrájának táji-történeti tagolódását. Természetesen a két megközelítési mód, főképp az egyes kulturális jelenségek szintjén érintkezett egymással. Ugyanakkor lassan kifejlődött egy harmadik irány is, amely főképp

elméleti jellegű volt, és ezáltal gyakorolt hatást az előbbi kettőre. Szükségessé vált ugyanis azoknak az elvi szempontoknak a tisztázása, amelyek alapján a táji csoportok egyáltalán elkülöníthetővé válnak. Ennek révén a köztudatban elkülönítésként kezelt kistájak, esetleg településcsoportok valódi elkülönülését akarták mintegy legalizálni egy-egy jelenségcsoport vizsgálata által.³⁰ Az építész kutatásában ez a törekvés a nagy házvidékeken belül kisebb egységek, kistáji csoportok elkülönítését célozta.

[30] Borsos 2011: 26.

¶ A táji változatok kimutatása kartográfiai módszert igényelt, és végső soron a *Magyar Néprajzi Atlasz* megszületését eredményezte.³¹ Ennek keretében a népi építészet jelenségeit az egyezések és a különbözőségek táji elhelyezkedése szerint elrendezve kívánták bemutatni. A térképező eljárás alapvető elvi célját, miszerint a táji elrendeződés szabályainak felismerése a térképre vitt kulturális jelenségek belső összefüggésrendszerét, sőt fejlődését segíti mélyebben megértetni,³² az építészeti objektumokra is analógnak tekintették, sőt a módszertől a táji tagolódás kirajzolásával az evolúciós-genetikus változások mélyebb megértését, illetve pontosítását várták el. Hiába volt tehát alapvető cél a térbeliség vizsgálata, az időtényező sem volt megkerülhető, hiszen az egyes kulturális jelenségek korának tisztázása a térbeli mozgás irányának, mértékének kijelölése szempontjából nélkülözhetetlen. Bizonyos táji eltérések ugyanis valójában időbeli különbségnek, vagyis egy korábbi gyakorlatnak tekinthetők.³³ Barabás Jenő szerint a térbeli azonosságok és eltérések táji elrendeződéséből történeti folyamatokra lehet visszakövetkeztetni. A magyar ház eredetére vonatkozó korai kutatásoknak éppen az volt az egyik nagy zsákutcája, hogy a történeti rekonstrukcióhoz még nem állt rendelkezésre elegendő mennyiségű és komplexitásában értékelhető táji típus. A térbeli elrendeződés a fejlődés menetére ugyanakkor csak abban az esetben tud felvilágosítást adni, ha 1. ismerjük a táji tagoltságot kialakító tényezőket és ha 2. a táji tagoltság valamilyen törvényszerűség eredményeképp jön létre.³⁴

[31] Vö. Keményfi 2004: 271–272.

[32] Barabás 1963: 63.

[33] Barabás 1963: 102–104. Vö. Borsos 2011: 24.

[34] Barabás 1963: 127.

¶ A hatvanas és hetvenes évek népi építészeti kutatásai megfeleltek a korábbi irányvonalaknak, és továbbra is a táji tagolódás,

a Magyar
Néprajzi Atlasz
megszületése

a táji tagolódás
kirajzolásával
az evolúciós-
genetikus
változások mélyebb
megértését, illetve
pontosítását
várták el

bizonyos táji
eltérések ugyanis
valójában időbeli
különbségnek,
vagyis egy korábbi
gyakorlatnak
tekinthetők

a táji tagolódás vizsgálata térségi, kistérségi építészeti kutatások monografikus igényű feldolgozásának valóságos sorozatát indította el

1974-től valóságos tájházalapítási hullám kezdődött az országban

illetve a történeti periodizáció elmélyítését célozták. A táj jellemző vonásainak megragadása ugyanakkor nem nélkülözhetette a történeti forrásfeltáró és archeológiai kutatásokat.³⁵

A táji tagolódás vizsgálata térségi, kistérségi építészeti kutatások monografikus igényű feldolgozásának valóságos sorozatát indította el. Jelentős előrelépés történt a periodizáció (levéltári források feltárása, középkori faluásatások) terén is.

¶ A táji tagolódás vizsgálata különösen szorosán kapcsolódott össze a népi építészeti kutatások egy másik, egyre nagyobb jelentőségre szert tevő ágával, a népi műemlékvédelemmel. Ennek intézményesülése, törvényi szabályozása lendületet adott a közgyűjtemények megszervezésének. Megkezdődtek a megyei népi építészeti kataszterezések, amelyek kiegészültek a kisebb tájegységekre vonatkozó építészeti tanulmányok megszületésével. 1962-ben a vidéki múzeumok megyei kezelésbe kerültek, megyei múzeumi szervezetek jöttek létre, így a tudományos kutatások kiszélesedtek és a kiállítások formájában nagyobb reprezentativitást kaptak.³⁶ 1971-re elkészült az Országos Műemlékjegyzék, 1974-től pedig valóságos tájházalapítási hullám kezdődött az országban.³⁷ A hazai szabadtéri néprajzi múzeumok akkor kezdtek létesülni a hatvanas-hetvenes években, amikor a néprajzi-népi építészeti kutatások már kellő alapot tudtak biztosítani a történeti néprajzi hitelesség megvalósításához.³⁸ Valójában a megyei múzeumi szervezetek létrejötte kettős kihívás elé állította a 20. század utolsó harmadának népi építészeti kutatását. Egyrésről tovább kellett erősíteni a táji kutatásokat, amelyek eredményeire például alapozni lehetett a megyei tájházak hálózatát, ugyanakkor a kutatásokat nem lehetett azonnal megyei szinten megkezdeni. A közigazgatási határok nem voltak alkalmasak egy-egy építészeti táj lehatárolására, ráadásul egy-egy megye építészeti kultúrájának összetettsége, változatossága szükségessé tette az úgynevezett építészeti kistájak elkülönítését és a fentebb már ismertetett komplex módon történő vizsgálatát.³⁹

¶ A nyolcvanas évekre előállt az az ismeretanyag, amely mind történeti, mind táji szinten lehetőséget teremtett a nagy

[35] Kemecsi 2011: 411–412.

[36] Füzes 2009: 170.

[37] Cseri 2009b: 135.

[38] Füzes 1997: 311., vö. Cseri 2009a: 11.

[39] Cseri 2009e: 321., Cseri 2009d: 218.

Lakóház, Mezőkövesd, 1937
Fotó: Vargha László, Szabadiéri Néprajzi Múzeum





háztípusok helyett
házterületeket
határozott meg

szintézisek megalkotására, az eddigi tudásmozaikok összeillesztésére. Barabás Jenő nagy lendülettel kezdett hozzá a Bátky-féle tipológia revíziójához, kiegészítéséhez, finomításához – immár a *Magyar Néprajzi Atlasz* térképeinek felhasználásával –, amelynek során háztípusok helyett házterületeket határozott meg: kettéválasztotta a keleti magyar háztípus területét és 1. székely, illetve 2. szamosi házvidéket jelölt ki. A székely házterületre a kandalló alkalmazása és a boronafal volt a leginkább jellemző, a szamosi házterület sajátos építészeti karakterét pedig a hármas alaprajzi tagolás és a sövényfaltechnika alkalmazása adta.⁴⁰ Barabás megtartotta a 3. középmagyar vagy alföldi házterületet, valamint az 4. északi házvidéket. Önálló házvidékként definiálta viszont a 5. Kisalföldet, ami hosszas szakmai vitákra adott okot. Barabás átrendezte a Dunántúl többi térségét is, 6. közép- és délnyugat-dunántúli, illetve egy önálló 7. drávai házvidéket jelölve ki. Jóllehet Barabás hangsúlyozta, hogy az utóbbi esetében különböző típusok sajátos keveredéséről van szó,⁴¹ a kérdés, vagyis hogy kezelhető-e önálló házterületként, újabb vitát váltott ki.⁴² Természetesen Barabás hangsúlyozta a házvidékek közötti széles átmeneti sávokat, amelyekben a házvidékek jellegzetes megoldásainak bonyolult keveredése alakulhatott ki, illetve figyelembe vette az egyes házvidékeken belüli kisebb, sajátos karakterjegyekkel rendelkező kistáji csoportok létét is.⁴³

figyelembe
vette az egyes
házvidékeken belüli
kisebb, sajátos
karakterjegyekkel
rendelkező kistáji
csoportok létét is

¶ Barabás munkásságához hasonlóan nagy volumenű és szintézis jellegű eredményeket hozott Balassa M. Iván évtizedes kutatása is. Balassa M. az adott alaprajzi típus nagy- és kistáji variánsait térképezte fel. Ennek során a hagyományosabb nagytáji felosztást követte, és ezeken belül különített el tizenegy mezotájat.⁴⁴ Erdély esetében a 1. moldvai és a 2. délkelet-erdélyi székely házvidék mellett egy 3. közép-erdélyit is bevezetett.⁴⁵ Az Alföldön szintén három régióval számolt: 4. Dunamente, Duna-Tisza-köze és Dél-Alföld; illetve 5. Tiszántúl.

[40] Vö. Páll 1999: 38–39.

[41] Barabás–Gilyén 2004: 159.

[42] Vö. Zentai 1995: 139–147.

[43] Barabás–Gilyén 2004: 156–158.

[44] Balassa M. 1997: 286. Vö. Borsos 2011: 171–172.

[45] Vö. Páll 1999: 36–38.

A pozitívizmus korának utolsó éveiben olyan kutatások is zajlottak a népi építészet területén, amelyek már a funkcionalizmus jeleit mutatták.

A két területi régió közötti határként a Tisza mellett a Köröst, illetve a Marost jelölte ki.⁴⁶ A harmadik alföldi régió nem területi, hanem társadalmi alapon szerveződött és a 6. mezővárosokat jelentette. A Felföldet a Sajó mentén osztotta 7. nyugati és 8. keleti részre. A Dunántúl esetében a Barabás-féle tipológiát kiegészítette a 9. Közép-Dunántúl önálló mezotáj-ként történő értelmezésével, ami alatt a Bakony térségét és a Balaton-felvidéket értette. Így viszont önálló egységgé vált a 10. Nyugat-Dunántúl. Balassa M. Iván nem értett egyet a Dráva-vidék önálló egységként történő értelmezésével, ezért azt a 11. Dél-Dunántúl részeként kezelte.

[46] Balassa M. 1997: 277.

¶ A táji tagolódás egyre precízebbé válásával, azzal szoros kölcsönhatásban vált egyre pontosabbá az időbeli periodizáció. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy a történeti tagolódás megrajzolásában is Barabás Jenő, illetve Balassa M. Iván készített alapvető szintéziseket. Barabás Jenő olyan korszak-meghatározó építészeti jegyekre fűzte fel a periodizációt, amelyek megjelenése vagy eltűnése fordulópontot jelenthetett a népi építészet történetében.⁴⁷ A korszakok meghatározásánál a régészeti, történeti és nyelvészeti módszereket kellett ötvözni a korábbi recens néprajzi megfigyelések eredményeivel, így alakulhatott ki a máig használatos felosztás: 1. A kezdetleges építmények korának (i. e. 1000–i. sz. 5. sz. k.) vizsgálata főképp az ugor kor „építészeti” hagyatéka és a magyar házkultúrára gyakorolt hatása miatt fontos.⁴⁸ 2. A 6–11. században a vándorló magyarság megismerkedett a földbe mélyített kemencés veremházakkal, amelyek ismeretét magával hozta a Kárpát-medencébe,⁴⁹ ugyanakkor minden jel szerint megtartotta átmeneti építményeit is.⁵⁰ A 3., a 12–13. század a mozgatható hajlékok visszaszorulását eredményezte, és az egysejtű, kemencés veremház vált általánossá.⁵¹ A 13. század második felétől földbe mélyített, de fennálló falú lakóépületekkel is számolnunk kell,⁵² amelyek a veremházakhoz hasonlóan egysejtűek voltak. Végző soron a korszakban alakultak ki azok az alapformák, amelyekből a későbbi, többszortatú házak kifejlődtek.⁵³ Az Árpád-korban lassú integrációs folyamat zajlott, amelyből az északkeleti térségek kimaradtak. Kialakult egy téglalap alaprajzú forma, amelynek bejárata

[47] Barabás 1997: 289.

[48] K. Csilléry 1982: 10–24., Barabás 1997: 290.

[49] Dám 1992: 127., Sabján 1998: 237.

[50] Barabás 1997: 290–291., Balassa M. 1985: 17–29.

[51] Vö. Zentai 1997: 140.

[52] K. Csilléry 1982: 65–71.

[53] Vö. Barabás-Gilyén 2004: 152–154.

földbe mélyített
kemencés
veremházak

földbe mélyített,
de fennálló falú
lakóépületek

kialakult egy
téglalap alaprajzú
forma



Perkupa, Petőfi Sándor utca 51. sz. alatti lakóház, 1953
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Hídvégardó, Petőfi Sándor utca 43. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Perkupa, Petőfi Sándor utca 51. sz. alatti lakóház, 1953
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Perkupa, Petőfi Sándor utca 49. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Szín, Szabadság út 24. sz. alatti lakóház, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Varbóc, Kossuth Lajos utca 2. sz. alatti gazdasági épület, 1954
Fotó: Vargha László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

A táji tagolódás kérdése váltotta ki a legnagyobb érdeklődést, amelyben jelentős szerepet játszott az 1950-es évektől kibontakozó néprajzi muzeológia is.

a többszlatú lakóház elterjedése

a hosszanti oldalon helyezkedett el, földfalába pedig kemencét vájtak. Ez a típus lett a további fejlődés alapja a Dunántúlon, az Alföldön és Erdély egyes területein. Északkelet-Magyarországon viszont a fejlődés alapja egy olyan szintén téglalap alakú házforma volt, amelynek bejárata a rövid homlokzati oldalon helyezkedett el, ezen bejárat mellé pedig szögletes, belső fűtésű kemencét építettek.⁵⁴ A 4., a 14–16. század a többszlatú lakóház elterjedésének kora. Az épületek felszínre kerültek, nőtt az alapterületük, többsejtűvé váltak, megjelent a füstmentes, fűtött lakótér, megszilárdultak a különböző gazdasági épületek.⁵⁵ Ebben a korszakban jelentkeztek kimutathatóan a táji eltérések, elsősorban a füsttelenítés és tüzelőberendezés terén.⁵⁶ A 5., a 17–18. század a differenciálódás kora, ami azonban éppen az alaprajzot érintette a legkevésbé, a táji különbségek kialakulásában a tüzelőberendezés típusainak volt lényegi szerepük. A Dunántúlon és a Kisalföldön négy-öt, esetleg még több osztattal találkozunk, a bővülés főleg a gazdasági egységeket, a rakodóhelyiséget jelentette. Az Alföldön, Duna-Tisza közén maradt a háromosztatúság, de a különálló gazdasági épületek száma növekedett. A Partiumban és Erdélyben a kétszlatú házak jellemzők, külön emelt gazdasági építményekkel.⁵⁷ A 6., a 19. század a táji típusok virágkora. A lakóházak táji típusai a 18. század végére mindennél kialakultak, a 19. században újak már nem fejlődtek ki.⁵⁸ A meglévők esetében viszont jelentős minőségi változás következett be, itt említhető meg például a második szoba kialakítása.⁵⁹ A 19. század végén kezdetét vette a 7., az integrálódás kora, ugyanakkor még újdonságnak számított a soros alaprajzi bővülés mellett az L alakú alaprajzi elrendezésű házforma megjelenése. Ennek két fő típusa alakult ki: a tradicionális hajlított ház (főként Nyugat-Dunántúl), amelynek speciális változata a göcseji, vasi kerített ház, illetve a polgárosult utcáfrontos ház (keresztház).⁶⁰ A 20. század második fele pedig

a lakóházak táji típusai a 18. század végére mindennél kialakultak

az L alakú alaprajzi elrendezésű házforma megjelenése

[54] Dám 1992: 131–132., Balassa M. 1985: 31–67.

[55] Barabás 1997: 296., K. Csilléry 1982: 167–208.

[56] Balassa M. ezt a folyamatot már táji tagolásban tárgyalja – vö. Balassa M. 1985: 69–145. Vö. Barabás–Gilyén 2004: 154–156., Sabján 1998: 238.

[57] Barabás 1997: 302. A 17–18. századi házterületek térképes ábrázolását, illetve az alaprajzi eltérések összevetését lásd Barabás–Gilyén 2004: 157.

[58] Barabás 1997: 304., Barabás–Gilyén 2004: 161–163.

[59] Zentai 1997: 143–144.

[60] Zentai: 1997: 145., Sabján 1998: 236.

már az uniformizálódás időszaka, amelyet a típusstervek szerint készült kockaházak megjelenése fémjelez.⁶¹

¶ Barabás Jenő és Balassa M. Iván szintézisszerű összefoglalásával készen állt a magyar népi építészet táji-történeti tagolódásának szerkezete, amely természetesen kisebb-nagyobb igazításokra, bizonyításokra, megerősítő kutatásokra szorult. Ebben fontos szerep jutott a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum konferenciáinak, az ezek anyagát közreadó tájegységi monográfiatorozatnak, valamint az új tájegységek telepítéséhez kapcsolódó terepkutatásoknak. Az ellenőrző és pontosító kutatások között kell megemlítenünk a *Magyar Néprajzi Atlasz* építészeti térképeire vonatkozó modern elemzéseket, amelyeket a kilencvenes évek közepén Harkai Imre kezdett meg.⁶² Az építkezés táji-történeti tagolódásának vizsgálatában az egyik legújszerűbb kezdeményezés Borsos Balázsé volt, aki a *Magyar Néprajzi Atlasz* térképeit számítógépes klaszterezéssel elemezte. E vizsgálatok megerősítették, hogy fő vonalaiban alátámasztható Bátky elemzése, de még az egymással vitában álló Barabás Jenő és Balassa M. Iván felosztása is igazolható a klaszteranalízissel. Balassa M. esetében a négy nagytáj, a Tiszántúl külön házterületként kezelése és a közép-erdélyi házterület keleti kiterjedése teljes egészében igazolást nyert, a Dunántúl négyes felosztása és Moldova külön mezotájként kezelése azonban csak részben. Barabásnak ugyanakkor igaza volt abban, hogy az északi házterületet egységesnek tekintette, sőt a közép- és délnyugat-dunántúli házterület léte is alátámasztható a klaszteranalízissel. Az északi, alföldi és szamosi házterület közötti átmeneti sáv is a Barabás-féle elképzelés szerint alakult.⁶³

¶ Mindez nem csak azt igazolta persze, hogy Bátky megdöbbentő logikával tudta kikövetkeztetni a magyar házkultúra fejlődésének olyan fő vonalait, amelyekre konkrét bizonyítékai még nem lehettek, hanem azt is, hogy az azóta eltelt egy évszázadon túlmutató kutatások a térbeliség és időbeliség kölcsönös figyelembevételével eredményezhettek szintézist, és olyan tudományterületek együttműködésére hatottak serkentően, mint az etnográfia, az archeológia, a művelődés- és életmódtörténet, a muzeológia és a műemlékvédelem.

[61] Barabás 1997: 306–307., Barabás-Gilyén 2004: 163–164.

[62] Harkai 1995: 92–100., a munka értékelését lásd Borsos 2011: 172–173.

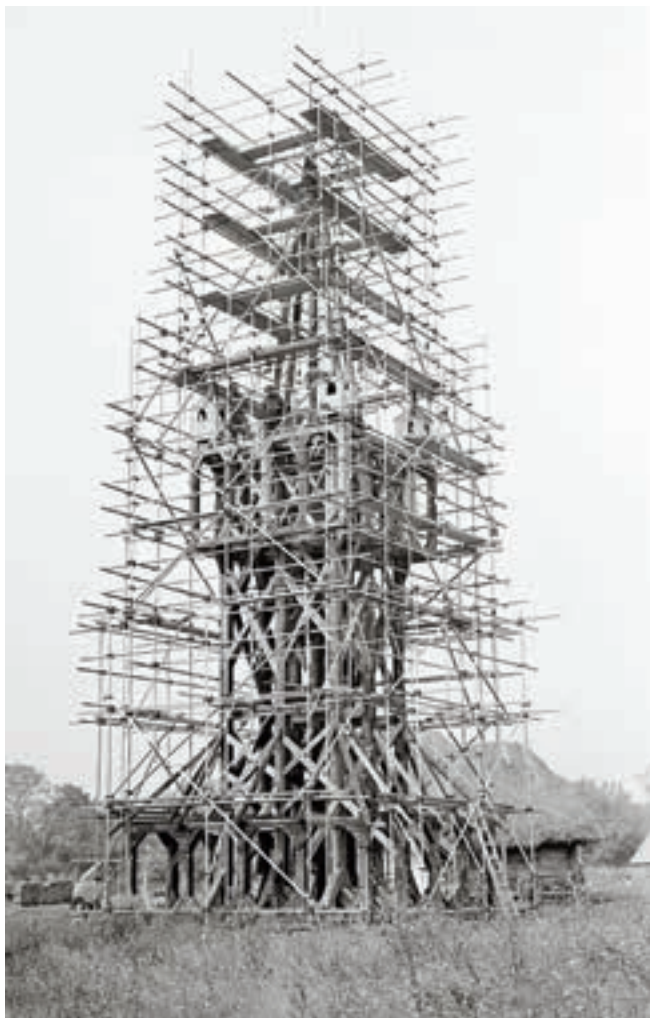
[63] Borsos 2011: 178.

Bátky megdöbbentő logikával tudta kikövetkeztetni a magyar házkultúra fejlődésének olyan fő vonalait, amelyekre konkrét bizonyítékai még nem lehettek

Irodalom

- Balassa M. Iván: *A parasztház évszázadai. A magyar lakóház középkori fejlődésének vázlatja*. Békéscsaba 1985
- Balassa M. Iván: *A magyar népi építészet táji tagolódása a 18–20. században*.
In: Balassa Iván (főszerk.): *Magyar Néprajz IV*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1997, 266–287.
- Balassa M. Iván: *Erdély népi építésze. Tudománytörténeti bevezető*.
In: Balassa M. Iván–Cseri Miklós (szerk.): *Népi építészet Erdélyben*. Szentendre 1999, 5–14.
- Barabás Jenő: *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1963
- Barabás Jenő: *Népi építészeti régiók a Dunántúlon*. In: Cseri Miklós (szerk.): *Dél-Dunántúl népi építésze*. Szentendre–Pécs 1991, 31–46.
- Barabás Jenő: *A magyar népi építészet történetének korszakai*.
In: Balassa Iván (főszerk.): *Magyar Néprajz IV*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1997, 289–308.
- Barabás Jenő–Gilyén Nándor: *Magyar népi építészet*. 2004
- Bátky Zsigmond: *Építészet*. In: *A magyarság néprajza I*. Budapest 1941, 108–217.
- Borsos Balázs: *A magyar népi kultúra regionális struktúrája I–II*.
MTA Néprajzi Kutatóintézete, Budapest 2011
- Cseri Miklós: *A szabadtéri múzeumok szerepe és lehetőségei a változó világban*. In: Cseri Miklós: *Néprajzi és muzeológiai tanulmányok*.
StudiaFolkloristica et Ethnographica 51. Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, Debrecen 2009a., 9–19.
- Cseri Miklós: *A tájházak létesítésének, működtetésének és berendezésének tapasztalatai Magyarországon*. In: *uo.*, 2009b. 135–141.
- Cseri Miklós: *Vajkai Aurél és a tájházak*. In: *uo.*, 2009c. 163–168.
- Cseri Miklós: *A Herman Ottó Múzeum Népi Építészeti Archívuma*.
In: *uo.*, 2009d. 217–220.
- Cseri Miklós: *Eredmények és feladatok Borsod-Abaúj-Zemplén megye népi építészetének kutatásában*. In: *uo.*, 2009e. 321–341.
- K. Csilléry Klára: *A magyar népi lakáskultúra kialakulásának kezdetei*.
Akadémiai Kiadó, Budapest 1982
- Dám László: *Építkezés. Néprajz egyetemi hallgatóknak 13*. Debrecen 1992

- Füzes Endre: *A népi építészeti emlékek védelme*. In: Balassa Iván (főszerk.): *Magyar Néprajz IV*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1997, 309–326.
- Füzes Endre: *A skanzenek alapításának motivációi*. *Ház és Ember* 21. 2009, 169–171.
- Harkai Imre: *Házrendszerek és szerepük a magyar népi építészetben*. Budapest 1995
- Kemecsi Lajos: *Történeti források a népi építészet kutatásában 1976 és 2010 között*. In: Vargyas Gábor (szerk.): *Párbeszéd a hagyománnyal. A néprajzi kutatás múltja és jelene*. L'Harmattan Kiadó–Pécsi Tudományegyetem Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszék, 2011, 409–426.
- Keményfi Róbert: *Földrajzi szemlélet a néprajztudományban*. Debrecen 2004
- Keményfi Róbert: *Társadalomtörténet és néprajz*. In: Bódy Zsombor–Ö. Kovács József: *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Osiris Kiadó, Budapest 2006, 581–603.
- Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Osiris Kiadó, Budapest 2001
- Páll István: *Meddig tart Erdély? (Erdély és az Alföld népi építészetének határa)*. In: Balassa M. Iván–Cseri Miklós (szerk.): *Népi építészet Erdélyben*. Szentendre 1999, 33–44.
- Sabján Tibor: *Magyar népi építészet*. In: Sisa József–Dora Wiebenson (szerk.): *Magyarország építészetének története*. Vince Kiadó, Budapest 1998, 235–246.
- Cs. Sebestyén Károly: *A székhelyház eredete*. Néprajzi Értesítő, XXXIII., 1941, 1–55.
- Cs. Sebestyén Károly: *Krassó-Szörény vármegye parasztháza*. Kolozsvár 1944
- Tálas István: *Az anyagi kultúra néprajzi vizsgálatának tíz éve (1945–1955)*. In: Tálas István: *Néprajzi tanulmányok, írások I*. Budapest 1979–1980, 103–155.
- Vajkai Aurél: *A magyar népi építkezés és lakás kutatása*. Kelet-európai Tudományos Intézet, Budapest 1948
- Zentai Tünde: *A nyugat-dunántúli ház dél-dunántúli kapcsolatai*. In: Cseri Miklós (szerk.): *A Nyugat-Dunántúl népi építésze*. Szentendre–Szombathely 1995, 139–149.
- Zentai Tünde: *A lakóház tagolása, alaprajza*. In: Balassa Iván (főszerk.): *Magyar Néprajz IV*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1997, 139–148.



Az újjraépülő nemesborzovai harangtorony a teljesen kész állványzattal, 1972
Fotó: Janovich István, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

SÁRI ZSOLT, a Szabadtéri Néprajzi Múzeum főigazgató-helyettese
INTERKULTURÁLIS DIALÓGUSOK A SKANZENEBEN
A SZABADTÉRI MÚZEUMOK TÁRSADALMI MÚZEUMI
SZEREPVÁLLALÁSAI

A hetvenes évektől kibontakozó új muzeológia (new museumology) a kétezres évek elejére eljutott a kritikai muzeológiáig, Nina Simon 2010-ben megjelent kötete pedig már a részvételi muzeológiáról szól (Participatory Museum).

Mára bebizonyosodott, hogy a múzeum nem lehet egy tekintélyen alapuló, kinyilatkoztató intézmény. Meg kell találnunk azokat a lehetőségeket, amelyekben egyszerre adunk lehetőséget az interakcióra és a szemlélődésre is. Ennek lehetőségét az adja meg, hogy – Nick Prior szavaival élve – „a múzeum más szóval nem egyszerűen a gyűjteménye (kurátori) tekintélyén alapul, hanem megtalálja a módját, hogy a közönség különböző hivatkozási kereteinek is megfeleljen – ezzel a gyűjtemény váratlan olvasatait bátorítva. (...) Mindebből az következik, hogy a múzeum radikálisan szinkretikus intézmény, amelyben együtt működnek eltérő tendenciák – esztétikai kontempláció és szórakozás, műértés és fogyasztás, egyéni gyönyörködés és közösségi szolgáltatás.”¹

A szabadtéri múzeumok a világ egyik legsikeresebb múzeumtípusát képviselik, jelentős etnográfiai és történeti gyűjteményekkel, meghatározó, látogatóbarát és látogatókat vonzó kiállításokkal és a kiállításokhoz kapcsolódó programokkal, rendezvényekkel. A múzeumtípus sikere leginkább azon múlott, hogy a társadalom nagyon széles rétegeit – iskolázottságtól, társadalmi és gazdasági állapotuktól függetlenül – képesek integrálni e múzeumokba. A szabadtéri múzeumok a hétköznapi emberek élettörténeteit mesélik el: önmaguk, családjuk történeteivel találkozhatnak a látogatók.² Ez volt a szabadtéri múzeumok alapító gondolata is: Arthur Haselius (1833–1901) álmodta meg azt a múzeumtípust,³ amely eredeti, áttelepített lakóházak segítségével mutatja be egy-egy régió rurális (vagy városi) építészetét, lakáskultúráját és életmódját. Nem egyszerűen építészeti és/vagy lakáskultúra múzeumok

a szabadtéri
múzeumok
a hétköznapi
emberek
élettörténeteit
mesélik el:
önmaguk, családjuk
történeteivel
találkozhatnak
a látogatók

[1] Nick Prior 2012, 102.

[2] John Williams-Davis & Beth Thomas 2013.

[3] Hazelius valószínűleg felhasználta az 1889-es párizsi világkiállításon szerzett tapasztalatait is. Hiszen ezen a világkiállításon, de már az 1867-esen is megjelentek a szabadtéri múzeumok előképei. A francia Frédéric Le Play (1806–1882) tervezte a párizsi expo néprajzi parkját, majd Charles Garnier híres operaépítész pedig a *Histoire de l'habitation humaine* (Az emberi lakóhely története) című kiállítását. Kiállításának alapötlete az emberi kultúra fejlődésének az otthonon, a „legfontosabb és legtanulságosabb helyszínen” keresztül való bemutatása volt, és ez példaként szolgálhatott Hazelius számára. Sten Rentzhog 2007, 25–29.

*a stockholmi
Skansen
egyszerre volt
folk-park, sokrétű
szabadidőpark,
zöld hely
és találkozópon*

voltak ezek, hanem igazi társadalmi múzeumok, amelyekben a korszellemet meghaladva már nemcsak a gyűjt-megőriz-be-mutat hármass feladatrend jelent meg, hanem a tanítás és a szórakoztatás is lehetőséget kapott. Ezt a szerepet vette magára a stockholmi Skansen, amely egyszerre volt folk-park, sokrétű szabadidőpark, zöld hely és találkozópon. A Skansen – és a többi szabadterei múzeum – sikerének alapja a tudás és a szórakozás egyesítésének kreatív módja volt.

TÖBBSÉG-KISEBBSÉG

¶ A szabadterei múzeumok agora szerepe korán kialakult, kiállításiakkal mind a lokális, mind a nemzeti identitás formálói lettek, gyakran ellensúlyozták az egyébként tipikus osztályok közötti konfliktusokat⁴, hiszen olyan múzeumokká alakultak, ahol a helyi társadalom különböző háttérű tagjai megtalálhatták saját kulturális vonásaikat. Ez a képlet változott meg a kétezres évek elejére: a 21. századi „népvándorlás”, migráció új kisebbségeket alakított ki.

[4] Stefan Bohman
1997.

*a helyi kisebbségek
életmódja került
bemutatásra*

¶ Eleinte a történeti kisebbségek, a többségi és kisebbségi társadalom problémái jelentek meg a szabadterei múzeumok kutatásaiban, gyűjteményezéseiben, majd kiállításaiban és ismeretátadási programjaiban. Ebben az alapvetően történeti perspektívában (és narratívában) a helyi kisebbségek életmódja került bemutatásra. Ez különösen az északi és nyugati szabadterei múzeumokban vált általánossá, de szentendrei példa is kapcsolódik ehhez a témához. Az európai – lokális – zsidóság életmódjának bemutatása több szabadterei múzeumban megjelent, ebben a Skansen 2006-ban átadott Felföldi mezőváros tájegysége korai példaként jelent meg, hiszen a mádi kereskedőház a mezővárosi zsidó–magyar együttélés narratíváját mutatja fel. Nemcsak a történelmi tények, ismeretek átadása a célunk, hanem a személyes sorsok rekonstrukcióján keresztül az empátia, a felelős gondolkodás kialakítása is. Ezt valósítjuk meg a *Ráhel, János, Jákob és a színésznő* – a Felföldi mezőváros tájegység kiállításait felhasználó oktatási csomagunkban.

*személyes sorsok
rekonstrukcióján
keresztül
az empátia, a
felelős gondolkodás
kialakítása*

¶ A svédországi Jamtli a *számi kisebbség* életét mutatja be, abból az időszakból, amikor még főként hagyományos, nomád életmódot folytattak rénszarvasokkal, vadászattal és halászattal. Érdekes adaptációt hozott létre az aarhusi Den Gamle By, amikor a modern város projektben (fókuszban 1974) egy grönlandi egyetemista – aki az 1970-es évek elején érkezett Dániába tanulni – életmódját rekonstruálta. A kiállítás létrehozásában egy egykori grönlandi diáklány segített, saját története lett a kiállítás tartalma.

¶ Egy másik jelentős kísérlet a holland Arnheimben létrehozott moluccan kiállítás. Az egykori holland gyarmat, a Maluku-szigetek 1951-ben a független Indonéz Köztársaság része lett. Az egykor a holland adminisztrációban közreműködők közül több tízezer költöztek Hollandiába, ám mintegy tizenháromezer család kényszerült ideiglenes táborokba költözni. Az 1960-as évekre világossá vált, hogy a Független Molukui Köztársaság nem jön létre, és a szigetlakóknak Hollandiában kell maradniuk. A moluccan családok számára a barakkban való élet identitásuk fontos elemévé és a saját állam reményének szimbólumává is vált. A múzeumban felépített egykori barakk egy dél-hollandiai tábor központi épülete volt. A barakkban a közös konyhát, a kicsi és több család által lakott lakószobákat, valamint a holland adminisztrátor luxus apartmanját is bemutatják. A részvételi muzeológiát valósították meg, amikor nemcsak a történetek megalkotásába vonták be az egykori táborlakó családokat, de az interpretációban is közreműködnek mint speciális tárlatvezetők. A kiállításban szó esik egy másik történetről is, amely a hetvenes években megrázta a holland társadalmat: malukui fiatalok megtámadtak egy holland vonatot, és meggyilkoltak néhány utast. Adrian de Jong, a múzeum egyik vezető kurátora fogalmazta meg a kiállítás célját: *„Ez egy jó példa arra, hogy a közös történelmi tapasztalatok nem feltétlenül hoznak létre nemzeti egységet. Ilyenkor természetesen felvetődik a kérdés, mire emlékezzünk, mit felejtünk el inkább, valamint hogy mit érdemes bemutatnunk a múzeumban.”*⁵ Hiszen két történelmi emlékezet található a kiállításban, egyrészt a malukui látogatók számára a barakkok és a kiállítás a független állam egykori lehetőségét

a részvételi muzeológiát valósították meg, amikor nemcsak a történetek megalkotásába vonták be az egykori táborlakó családokat, de az interpretációban is közreműködnek mint speciális tárlatvezetők

[5] Adrian de Jong 2010.



Kenyérsütés a Felső-Tiszavidék tájegységben, 1979
Fotó: Balázs György, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



jelképezik, míg néhány holland látogatóban a vonatok elleni támadást idézik fel a látottak.

¶ Hasonló elképzelés valósult meg Szentendrén, amikor a dél-dunántúli lakosságcsereké történetét állítottuk a kiállítás fókuszába. A múzeum hidasi lakóházában egy korabeli szituációt rekonstruáltunk. A 19. századi sváb házból 1945-ben kitelepítették a családot, a ház bútorai és jószágai egy bukovinai székely család tulajdonába kerültek, akiket a bácskai házukból űztek el egyik napról a másikra. Ennek a történetnek a háttere jelenik meg az 1945 és 1947 közötti kitelepítések és lakosságcsereké történetét bemutató speciális, az enteriőröket kiegészítő kiállításunkban is: *A történelem sodrában. Lakosságcsere a Dél-Dunántúlon az 1940-es években*. A kiállítás kurátora Vass Erika volt. Kiállításunkban az 1945 és 1948 között politikai erőszakkal végrehajtott kitelepítéseket mutatjuk be. A magyarországi németeket a kollektív háborús bűnök vádja miatt Németországba, a bukovinai székelyeket és a Csehszlovákiából szintén a kollektív bűnösség elve alapján kitelepített felvidéki magyarokat pedig Tolna és Baranya megyében a kitelepített németek helyére lakoltatták. Ezek a kényszerintézkedések sok család életét forgatták fel, tették tönkre, szakították szét, és a kisebbségeken kívül a falvak többségi lakosságát is érintették. A megrázó események sokáig feloldhatatlan ellentéteket szítottak a különböző népcsoportok kényszerűségéből egy településre sodort lakói között. Habár napjainkra ezek a konfliktusok látszólag megszűntek, az eseményeket átélő emberek közül sokan még mindig hordozzák a sebeket. A kiállítás nemcsak ennek a traumának a feldolgozását segíti, de a mai fiatalok közötti etnikai, nemzeti konfliktusokat is oldani kívánja a kiállításához kapcsolódó oktatási csomaggal.

¶ Az európai szabadtéri múzeumok az elsők között voltak, amelyek sajátos eszközeikkel igyekeztek reflektálni a migráció kérdéseire. Az 1970-es évektől Nyugat- és Észak-Európát óriási tömegekben érték el az Európán kívüli bevándorlók. A bevándorló kisebbségi csoportok múzeumi reprezentációja korábbra nyúlik vissza, mint a napjainkban érzékelhető migrációs hullám. A bevándorlókkal kapcsolatos párbeszédre

az 1945 és 1947 közötti kitelepítések és lakosságcsereké történetét bemutató speciális, az enteriőröket kiegészítő kiállítás

a bevándorló kisebbségi csoportok múzeumi reprezentációja korábbra nyúlik vissza, mint a napjainkban érzékelhető migrációs hullám

A jubileumi programok egyik érdekessége egy utazó kiállítás, amely egy átalakított és felújított Robur típusú autóbusszal járja végig az országot, azokat a településeket, ahonnan a múzeumba áttelepített épületek származnak.

több szabadtéri múzeum számára vált tudatos gyűjteményezési és kiállítási feladattá a bevándorlók kultúrájának dokumentálása

a már idézett Adrian de Jong 2010-ben magyarul is megjelent tanulmányában felhívja a figyelmet, amikor úgy fogalmazott, hogy „talán ez jelentősen változtat majd a múzeum arculatán, de hosszú távon, úgy vélem, egy sokkal realisabb, színesebb, hitelesebb képet fog festeni a Hollandiában élők életkörülményeiről”.⁶

Több szabadtéri múzeum számára vált tudatos gyűjteményezési és kiállítási feladattá a bevándorlók kultúrájának dokumentálása. Mára jó néhány példa áll előttünk, többek között törökországi vendégmunkások (Den Gamle By), pakisztáni bevándorlók (Oslo) életmódjának múzeumi reprezentációjára. Az aarhusi múzeum „Szomália-projektjében” somáliai bevándorlók személyes történeteinek keresztül láthatjuk, hogy a polgárháború sújtotta országból miért menekültek el, hogyan érkeztek Aarhusba, hogyan kezdtek új életet, hogyan ismerkedtek a dán kultúrával. Ezek a személyes történetek, egy rekonstruált térben, kézzelfoghatóvá teszik az interkulturális dialógus múzeumi lehetőségeit.

[6] Uo.

¶ A témában az egyik legmerészebb elképzelést a svéd Jamtli Múzeum valósítja meg. A napjainkban zajló migrációra keresték a múzeum által adható válaszokat, hogyan tudják a bevándorlókat múzeumlátogatóvá formálni, hogyan tudják segíteni kulturális és társadalmi integrációjukat. Évek óta zajlanak különböző ismeretátadási projektek, amelyek az interkulturális párbeszédet segítik. Ilyen volt a *Menekülés* nevű, középiskolásoknak szóló programjuk, amelyben a bevándorlók problémáira hívták fel a figyelmet. A helyi Vöröskereszttel együttműködve a *Levél az unokáinkhoz* programban a Jamtliban dolgozó kollégák bevándorlókkal találkoztak, dokumentálták a történetüket, és közösen levéllé formálták a különböző narratívákat, amiket több évvel később majd az unokáik találnak meg és olvasnak el. A levelek írásban, képekkel vagy

a Levél az unokáinkhoz programban a Jamtliban dolgozó kollégák bevándorlókkal találkoztak, dokumentálták a történetüket, és közösen levéllé formálták a különböző narratívákat

2016 szeptembere és 2017 októbere között összesen tizenhárom házat építettek fel Jamtliban bevándorló, letelepedési és munkavállalási engedélyt szerzett családoknak

akár rövidebb videók formájában készültek, és 2016 nyarán kiállítást is rendeztek belőlük. Ezután már konkrét múzeumi sétákat szerveztek a menekültközpontokban élőknek. A speciális tárlatvezetések során a svéd társadalom működéséről, szokásaikról, életmódjukról beszéltek, megismertették a múzeum kiállításait, segítették a svéd nyelv megismerését, illetve igyekeztek természetessé tenni a múzeumlátogatást a bevándorlók számára. Ezekből a programokból nőtte ki magát a legnagyobb vállalkozásuk, amelyet a múzeumot működtető alapítvány és board támogatásával indítottak el: 2016 szeptembere és 2017 októbere között összesen tizenhárom házat építettek fel Jamtliban bevándorló, letelepedési és munkavállalási engedélyt szerzett családoknak. A projekt célját Henrik Zipsane igazgató foglalta össze: „Nem elfogadható a múzeumunk számára, ha az országunkban vagy lokális közösségünkben élő minden ötödik ember semmilyen kapcsolatban nincs a múzeummal. Egy tökéletes intézményben a közösség minden tagja erős kötődést érez a múzeum iránt, mert a múzeum magába foglalja mindenki történelmének a nyomait. Ezzel relevánssá válik mindenki számára, és bármit is találjon az egyén érdekesnek a múzeumban, hozzájárul az identitásához, tükröt tartva számára és lehetőséget biztosítva a reflexióra.”⁷

[7] Henrik Zipsane
2017, 36–37.

HELYI KÖZÖSSÉGEK

- ¶ A szabadtéri múzeumok már a kialakulásukkor sem csak az épített és a tárgyi örökség őrzését és bemutatását vállalták föl, hanem a szellemi kulturális örökség is a múzeumok kutatási tárgyát jelentette. Ehhez tért vissza a Skanzen akkor, amikor már nemcsak az életmód vizsgálata kapcsán vállalta föl ezt a küldetést, hanem az UNESCO szellemi kulturális örökség megőrzését szabályozó egyezmény magyarországi intézménye lett azáltal, hogy a múzeum keretein belül működik a Szellemi Kulturális Örökség Igazgatósága.
- ¶ E sokpillérű intézmény az örökség bemutatása területén is jelentős változásokat hajtott végre az elmúlt évtizedben, amelyek alapjai még az 1970-es években jöttek létre. Az élő múzeum

koncepciója évtizedek óta az egyik legmeghatározóbb eleme a szabadtéri múzeumoknak, egyben szorosan kapcsolódik az ismeretadási tevékenységhez, az élethosszig tartó tanulás és a minél szélesebb társadalmi hozzáférés koncepciójára épülve. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum az elmúlt években folyamatosan építette ki sajátos társadalmi hálóját, amellyel különböző típusú közösségeket kapcsol az intézményhez, illetve lokális közösségeket segít örökségük, identitásuk megőrzésében, erősítésében.

nem egyszerűen arról van szó, hogy a múzeum addig tart kapcsolatot az adott településsel és az ott élő közösségekkel, amíg gyűjt az adott településen, illetve megnyílik a tájegység/kiállítás. Gyakran ezek a települések közreműködtek a múzeumi programok megvalósításában

¶ Az egyik legfontosabb és a legelső példák között van a múzeumba áttelepített épületeket kibocsátó közösségekkel való kapcsolattartás. Ennek számos példája ismert, hiszen nem egyszerűen arról van szó, hogy a múzeum addig tart kapcsolatot az adott településsel és az ott élő közösségekkel, amíg gyűjt az adott településen, illetve megnyílik a tájegység/kiállítás. Gyakran ezek a települések közreműködtek a múzeumi programok megvalósításában. Az élő múzeum 1970-es évekbeli koncepciójának fontos eleme volt, hogy bizonyos múzeumi rendezvényeken milotai asszonyok tartottak kenyérsütési bemutatót. Legutóbb 2013-ban, majd 2017. május 1-jén, a Skanzen születésnapján vett részt mintegy tucatnyi milotai ember, akik saját „milotai” portájukon tartottak bemutatókat.

¶ Külön izgalmas a jánosomorjai fogadalmi kápolna története. A nyolcvanas évek elején bontották volna el az épületet, mivel egy forgalmas út nyomvonalában állt. A múzeum, miután felmérte, kérte az épület áttelepítését. Így a kápolna Szentendrén újra felépült. Azóta szinte minden évben a Szent Annanapi búcsút a múzeumban tartják meg a jánosomorjaiak.

¶ 2017-ben ünnepli a Skanzen alapításának ötvenedik évfordulóját. A jubileumi programok egyik érdekessége egy utazó kiállítás, amely egy átalakított és felújított Robur típusú autóbusszal járja végig az országot, azokat a településeket, ahonnan a múzeumba áttelepített épületek származnak. A buszban egy-két tárgy és fotó illusztrálja majd a múzeum gyűjteményét, kötődve a felkeresendő településekhez. Egy virtuális anyag segítségével visszaadjuk a közösségnek azokat az épületeket, tárgyakat, amelyek a Skanzenbe kerültek az elmúlt évtizedekben, azaz azokat a fotókat, épületfelméréseket,



A nemesborzovai harangláb a Felső-Tiszavidék tájegységben, 1973
Fotó: Szabó Jenő, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



A mándoki görögkatolikus templom eredeti helyén, 1969
Fotó: Balogh László, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

A nemesborzovai harangláb építésének előkészítése
Fotó: Janovích István, Szabadtéri Néprajzi Múzeum





A középiskolások minden új társuknál más személyiséggel, más fogyatékossgal, más jellegű nehézségekkel, problémákkal, valamint másfajta sikerekkel találkoztak.

tárgyfotókat, néprajzi interjúkat, amelyeket az adott településen gyűjtöttek a múzeum kutatói az elmúlt ötven évben.

TÁRSADALMI FELELŐSSÉGVÁLLALÁS

*az intézetben
nevelődő
gyerekeknek
szükséges
a foglalkozásoknál
a hosszabb
együttlét,
másrészt egyre
több középiskolás
jelentkezett
a múzeumban
a kötelező iskolai
szolgálat értelmes
és hasznos
eltöltésére*

¶ A Skanzenben évtizedek óta figyelmet fordítunk arra, hogy fogyatékossgal élő gyerekek számára foglalkozásokat tartunk. Több őket ellátó intézménnyel együttműködési megállapodás alapján szoros szakmai kapcsolatban vagyunk, így csoportjaik rendszeres látogatói foglalkozásainknak. A szorosabb érzelmi kötődés kialakítása miatt azonban az intézetben nevelődő gyerekeknek szükséges a foglalkozásoknál a hosszabb együttlét, másrészt egyre több középiskolás jelentkezett a múzeumban a kötelező iskolai szolgálat értelmes és hasznos eltöltésére. Ezt a két megfogalmazódó igényt igyekeztünk összekapcsolni a közös, integrált tábor ötletével, mivel úgy gondoljuk, hogy a két csoport közös tevékenysége kölcsönösen hat a résztvevőkre.

¶ Elgondolásunk szerint nem úgy tekintettünk a résztvevőkre mint segítőkre és segítségre szorulókra, hanem mint akik teljes értékűen kiegészítették egymást. A tevékenységek során bebizonyosodott mindenki számára, hogy a fogyatékossgal élő fiatalok bizonyos készségei, képességei jobbak az átlagnál (tapintás, zeneiség, érzelmi intelligencia, kitartás, nyitottság, kíváncsiság stb.), így a középiskolások is becsülendő partnereként ismerték meg a páros napi tevékenységek során cserélődő partnereiket. Ennek köszönhetően erős csoportkohézió alakult ki, amelynek során mindenki megismerhette egymást. A középiskolások minden új társuknál más személyiséggel, más fogyatékossgal, más jellegű nehézségekkel, problémákkal, valamint másfajta sikerekkel találkoztak.

Az egyéb nehézségeik mellett hospitalizációs problémákkal is küzdő sérült gyerekek a középiskolások minden tagjával kapcsolatba kerültek, a közös tevékenységek sok örömet szereztek a csoport tagjainak.

¶ Egy másik programban pedig a demenciával élő időskorúakat szólítjuk meg. Ez az első magyarországi múzeumi példa, amikor ennek a speciális csoportnak szerveznek programot, amely egy európai uniós program részeként valósult meg a Skanzenben. A program célja, hogy ezúttal is olyan társadalmi csoportot szólítsunk meg, amely gyakran akadályoztatva van a múzeum elérésében. A múltidéző program legfőbb célkitűzése a *wellbeing*, vagyis a jóllét érzésének elérése. A múzeumi környezet, a gyűjtemény, és a kiállítás – mint örökségelem – segítheti a közérzet javítását, a múzeum részese lehet mindennapjaiknak.

a múltidéző
program legfőbb
célkitűzése
a *wellbeing*, vagyis
a jóllét érzésének
elérése

¶ A skanzenek nyitott, szolgáltató múzeumi szerepe kapcsolja össze a tudományos kutatóhely és az agora szerepet, így lesz az intézmény szolidáris és társadalmi múzeum.

Irodalom

- Kester, Grant: Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In: *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. 2012, szerk.: Kékesi Zoltán–Lázár Eszter–Varga Tünde–Szoboszlai János. 128–140. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf>
- Prior, Nick: A kecske is, meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben. Uo. 90–107.
- Rentzhog, Sten: *Open Air Museums. The history and future of a visionary idea*. Carlsson, Jamtli 2007
- Zipsane, Henrik: Tanulási lehetőségek a szabadtéri múzeumokban – egy óriási kihívás. In: *Szabadtéri múzeumok Európában* (szerk.: Cseri Miklós–Sári Zolt) Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre 2010, 99–110.
- Zipsane, Henrik: Befektetés a fenntartható interkulturális párbeszédbe – Egy társadalmi projekt Jamtliban. In: *Múzeum–Projekt–Fejlesztés. Írások Cseri Miklós tiszteletére* (szerk.: Sári Zolt) Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre 2017, 33–40.

Astra Nemzeti Múzeumi Központ, Nagyszeben



KESZEG ANNA

A SKANZEN-SZENZÓRIUM

A NAGYSZEBENI ASTRA NEMZETI MÚZEUMI
KÖZPONTRÓL

TArne Dahl *Europa Blues* című regénye a stockholmi skanzenben elkövetett gyilkossággal indul: a rozsomákok által látszólag véletlenül megölt, rózsaszín öltözetű, vastag arany nyakláncos férfiről, akinek szétroncsolt holttestét a skanzenben találják meg, a későbbiekben kiderül, hogy az olasz maffia kis nőkereskedelmi hálózatok lefőlézésével megbízott görög származású képviselője, akit orosz és ukrán lányok be szervezése miatt végez ki egy zsidó gyökerekkel rendelkező nőcsoport – mely Manchesterben, Budapesten, Mariborban, Antwerpenben satöbbi követ el önbíráskodó gyilkosságokat – együttműködésre kényszerítve az európai rendőrségeket. Az elmúlt évtizedek könyvkiadói szenzációjaként emlegett skandináv krimi paneljeiből építkező történet számomra most amiatt fokozottan érdekes, mert úgy figyelmeztet az európai transzidentitás sokféleségére és a közöttük levő feloldhatatlan feszültségekre, hogy a skandinávok másik kulturális sikertermékét, az etnikai identitás sokféleségét és békés egymás mellett élését felmutató skanzent választja az események kiindulópontjaként. Érzek némi célzatosságot abban, hogy az európai transznetikus bűnhálózatok problémáját tematizáló kötet éppen egy olyan intézményt választ a feszültséget megalapozó gyilkosság helyszínéül, amely az etnikumok materiális és szellemi kultúrája összebékíthetőségének illúziójában fogant.

Ez a nyitókép, hatásvadász módon nyilván, de nagyon is beszédes párhuzama lehet a nagyszebeni Astra múzeum rövid, kritikai ismertetésének: az etnikai identitások szcenírozása, az intézménypolitikai változások hosszú távú és kortárs története legalább annyira komplex hálózatot vázol fel, mint amelyet Dahl nyomozóinak kell megfejteniük. A mai ASTRA Nemzeti Múzeumi Központ Nagyszében (a továbbiakban Astra) elődjét 1908-ban alapította a Román Nép Kultúrájáért és Román

Irodalmáért Erdélyi Egyesület, amelynek célja az erdélyi románság kulturális önmegjelenítése volt az erdélyi szászok, magyarok és székelyek már létező múzeumainak mintájára. A korabeli sajtóhírek szerint a múzeum megnyitójára az erdélyi falvak lakói nagy számban jöttek el. Egy olyan városban, amelyben a Brukenthal-gyűjteménynek köszönhetően a múzeumi gondolat Kelet-Közép-Európában elsőként megjelent, ez a néprajzi gyűjtemény is könnyen fejlődött – ráadásul az egyesülés utáni politikai változások is kedveztek a román parasztság kultúrája örökségésítésének. A szabadtéri múzeum alapítását 1960-ban az a Romulus Vuia kezdeményezte, akinek köszönhetően az első romániai szabadtéri néprajzi múzeum is létrejött 1929-ben Kolozsváron: a szebeni 1967-ben nyitotta meg kapuit a Dumbrava park területén. Az ekkori tervek szerint a múzeum a technikatörténet perspektívájába helyezte volna „az ország teljes területéről” származó népi materiális kultúrát. 1980 és 2000 között a technikatörténet mellett bővült a múzeum profilja a népi építészet, valamint a hagyományos népi kultúra teljes tartományának bemutatásával. 1990-ben miniszteri rendelet döntött az Astra Brukenthal Múzeumhoz képesti függetlenségéről, valamint elismerte az 1908-as alapítású múzeumot jogelődként – így az intézmény az erdélyi románok legrégebbi múzeumává lépett elő. Ma a múzeum Románia legtágabb etnomuzeális profillal rendelkező intézménye: a román, a szász és a roma kultúra megmutatását megcélzó szabadtéri múzeum (96 hektárnyi terület, melyből 42-t foglal el a kiállítás), az Astra Múzeum, az Emil Sigerius szász néprajzi múzeum, a tervezett roma múzeum és a Franz Binder Európán kívüli nemzetek kultúráját bemutató múzeum alkotják azt a struktúrát, amely az európai etnológia, néprajz és antropológia teljes intézményesülési vitáját fel képes mutatni ebben az intézményi együttállásban. Emellett jött létre 1990-ben az ASTRA Film alapítvány, az antropológiai dokumentumfilm és vizuális nevelési központ, mely 1993 óta szervezi Románia első dokumentumfilm fesztiválját, mára a kelet-közép-európai régió legfontosabb ilyen jellegű rendezvényét. Látható tehát, hogy még szövegbe szervezni sem egyszerű azt az intézményi

ma a múzeum
Románia legtágabb
etnomuzeális
profilal rendelkező
intézménye:
a román, a szász
és a roma kultúra
megmutatását
megcélzó
szabadtéri múzeum

*a teljes ország
paraszti kultúrája
megjelenítésének
igénye, majd
a roma kultúra
iránti érdeklődés*

*a roma közösségek
kultúráját
felmutatni nem
egyszerű és magától
értetődő egy olyan
közegben, amelynek
hétköznapi
rasszizmusa
ellen csak nagyon
elszigetelt
kampányok
és próbálkozások
tesznek valamit*

struktúrát, amely a nagyszebeni skanzen mögött áll. Az intézménytörténet két fontos tanulságára utaltam már fentebb: egyfelől a román etnikai identitás monarchikus keretek közötti megmutatásának tervét az alapítás után néhány évtizeddel leváltja a teljes ország paraszti kultúrája megjelenítésének igénye, majd a roma kultúra iránti érdeklődés, amelyet a szakmai szempontok mellett a finanszírozási rendszerek is sarkallnak. Nem mehetünk el szó nélkül amellett, mennyire óvatosan fogalmaz az intézmény, amikor ez utóbbi profil kidolgozásáról van szó: a roma közösségek kultúráját felmutatni nem egyszerű és magától értetődő egy olyan közegben, amelynek hétköznapi rasszizmusa ellen csak nagyon elszigetelt kampányok és próbálkozások tesznek valamit. Másfelől a nemzeti büszkeség táptalajáról tudománnyá avanzsált néprajz, majd az európai etnológia, kulturális antropológia önreflexív, interpretatív fordulatai által paradigmaváltáson átesett tudományterület elvárásaival úgy próbálja az intézmény felvenni a versenyt, hogy közben a múzeumi kultúra marketingesedését sem hagyhatja figyelmen kívül. E két folyamatot a múzeum úgy képes összekapcsolni, ahogyan Románia nem kortárs alapítású kulturális múzeumai általában: előre meneküléssel és a történeti múlt feszültségei fölé vont kortárs diszkurzív erőterrel. Az Astra múzeumban a látogatót semmi sem sarkallja arra, hogy elgondolkodjék azon, a román paraszti kultúra kisebbségi önaffirmációjának tere válhat-e következmények és radikális elhatárolódás nélkül az etnikumok együttéléséről szóló narratíva helyszínévé, a paraszti társadalom technikai tudására rákérdező ideológia mentalitások megjelenítőjévé, a roma közösségeknek nyitott terület pedig képes-e arra, hogy a társadalmi kohéziós politikák problémáit feloldja.

¶ Hogyan is tehetné, mondhatnánk, hiszen az egyébként is lenyűgöző földrajzi környezetben levő Nagyszeben erdejében levő múzeum kiválóan alkalmas arra, hogy a nagyvárosi flow-ra ráunt felső-középosztály nyugalomkeresésének helyszíne legyen. Amikor az ortodox húsvétot követő héten a múzeumot meglátogattam, a múzeumi fatemplom körül sokan hallgatták a hangszórókból jól követhető szertartást, s a múzeum

*kiválóan alkalmas
arra, hogy
a nagyvárosi
flow-ra ráunt
felső-középosztály
nyugalom-
keresésének
helyszíne legyen*

Astra Nemzeti Múzeumi Központ, Nagyszeben





a szabadtéri
múzeum
mindenekelőtt
park, közepén
tóval, étteremmel,
bérelhető
csónakkal,
szekérrel, télen
lovasszánnal

a múzeumbeli
épületek
megteremtik
azt az illúziót,
amit Románia
nemzetiség
politikája –
az azonos
elnevezések alatt
alig érzékelhető
a sokféleségek
együttműködés- és
konfliktusjátéka

sétányain az ünnepek után megpihenni vágyó látogatók voltak mindenütt. Az Astra parkba főként kikapcsolódás miatt jönnek. És a múzeum intézménykommunikációja is erre fókuszál: a szabadtéri múzeum mindenekelőtt park, közepén tóval, étteremmel, bérelhető csónakkal, szekérrel, télen lovas szánnal. A helyszínen esküvőt, céges csapatépítőt, konferenciát egyaránt lehet szervezni, s a kockázatmentes rurális környezetre vágyóknak a 'sweet dreams' ottalvós program biztosít szép álmokat. A környezetet pedig a honlap úgy jellemzi, hogy „az autentikus román szellemiség megőrzésének ideális helyszíne”, „paradicsomkert” „termékeny, buja növényzettel”. A park terét a paraszti technikai múzeum koncepciója szervezi: az egyes épületek technikai rendeltetésüknek megfelelően és nem a földrajzi régiók szerint kerülnek egymás környezetébe: a textíliamegmunkálás, a fazekasság, a fafeldolgozás stb. mestersegi szerinti leosztásban képződnek utcák a múzeumban található restaurált épületekből. Így a régiók kulturái közötti egyenlenségek egyszerre láthatók (hiszen az azonos rendeltetésű épületek különbségei nyilván szembetűnnek) és egyszerre válnak meg sem sejthetővé: a múzeumbeli épületek megteremtik azt az illúziót, amit Románia nemzetiség politikája – az azonos elnevezések alatt alig érzékelhető a sokféleségek együttműködés- és konfliktusjátéka. A múzeum bejárható olyan tájékoztató anyaggal is, amely etnikumok szerint csoportosítja az épületeket, a helyszíneken olvasható információs anyagok azonban ezekre a különbségekre egyáltalán nem figyelmeztetnek. A 2014–2016-os támogatási időszakban felépített Multikulturális Múzeumi Pavilonban (amely bejáratként is szolgál) láthatók azok az időszakos kiállítások, amelyek a multietnikusság, az egymás mellett élés, a multikulturalizmus fogalmi rendszere szerint szerveződnek. Az Astra egyik romániai úttörője a Norvég Alap finanszírozásai felhasználásának (a teljes nagyszabású kulturális intézményrendszer sokat profitált a 2007-es kulturális fővárosi rangból, amely az örökségesítés európai logikáját honosította meg), s e keretben most egy olyan kiállítás látható, mely a Szeben környéki romák egy csoportja és a norvégiai romák egy csoportja közötti párhuzamra hívja fel a figyelmet terepmunkát

*olyan diszkurzív
hasadások vannak
ebben az intézményi
struktúrában,
amelyekkel nem
csupán az a baj,
hogy semmiféle
reflexió nem
olvasható róluk,
hanem az is, hogy
össze-
békíthetetlenek*

dokumentáló fotók és infografikák segítségével. Ezen a vizuális szempontból kétségkívül igényesen kivitelezett kiállításon erőteljesen érezhető a reprezentációs válság: olyan csoportok lesznek egymás kontextusai, amelyek hasonlóságai mellett szakmailag természetesen lehet érvelni, és örülni lehet annak az igényességnek is, amellyel az összehasonlítás problematikuságára rámutató, a kiállítással párhuzamosan megjelenő tanulmányok beszélnek, de amelyek beágyazottsága a kiállítás hatására valószínűleg nem fog változni. És innen lép át a múzeumlátogató a tárgyait jól végiggondoló múzeumshopba (népi alkotóművészek és kortárs dizájnerek paraszti ihletű tárgyai egyaránt vásárolhatók itt), illetve ki, abba a parkba, amely az autentikus román népi kultúra tere. Az elején felvázolt krimi-párhuzam fokozottan indokoltá válik: a skandináv gazdasági támogatás és infrastruktúra biztosít valamilyen láthatóságot (a saját logisztikai előfeltevéseire hangszerelve a kérdést) a romániai emlékezetpolitika teljes múzeumi rendszert érintő problematikuságának. Olyan diszkurzív hasadások vannak ebben az intézményi struktúrában, amelyekkel nem csupán az a baj, hogy semmiféle reflexió nem olvasható róluk, hanem az is, hogy összebékíthetetlenek. Ezért is érzem szimptomatikusnak azt, hogy a honlap román szövegei az egyes részintézményekről való írásokban leképezik ezt a beszédmódbeli sokféleséget (patetikus hangon írnak a szabadtéri parkról, tárgyilagosan a készülő roma központról, aszertíven a múzeum történetéről stb.), az angol, német, magyar, francia, bemutatások pedig ugyanazt az értéksemleges, turisztikai tájékoztatószerű tizenkét oldalas szöveget tartalmazzák.

¶ Ezek a diszkontinuitások természetesen nem egyedül a nagyzebeni múzeum problémái. A Norvég Alap finanszírozásából támogatott igényes infografikákkal és fotókkal szemléltetett kiállítás, a hagyományos skanzenstruktúrájú szabadtéri múzeum, valamint a szociális problémák rétegzettségét profin felmutató vizuális dokumentációs központ a fentebb érzékeltetett következetlenségek ellenére sokat tesz azonban a romániai és dél-erdélyi etnikai problémák hipernormalizációja ellen.



A *Hajléktalan* – itt lakom én is című kiállítás
Fotó: Den Gamle By

MARTIN BRANDT DJUPDRÆT
HELYI FELADATOK – ÚJ LEHETŐSÉGEK
A DEN GAMLE BY MÚZEUMBAN

TA Den Gamle By (A régi város) egy évszázadosnál régebbi, a városi életet bemutató, jelentős helyi és nemzetközi látogatóknak örvendő szabadtéri múzeum a dániai Aarhusban. 2011-ben a Den Gamle By városi múzeumi feladatot is kapott, ami lehetőséget adott arra, hogy a közönség új körei számára is érdekessé, vonzóvá tegyük, a múzeumi prezentáció új lehetőségeit kihasználva.

IA Den Gamle By országos gyűjtőkörű múzeum, de 1914-es alapításától kezdve a város, Aarhus a fő témája, a városhoz kapcsolódó épületek, tárgyak bemutatása, egyúttal vonzó kirándulóhely is a városiak számára. Az új, városi múzeumi feladatkörrel egy céltudatosabb stratégia felépítése vált szükségessé, nem feledve a más városokból, illetve országokból érkező látogatókat. Az első feladat a város történetét bemutató kiállítás megrendezése volt, célul tűzte ki a párbeszédet a helyi polgárokkal, együttműködéssel és kiállítások közös szervezésével. A tényleges együttműködés, együtt alkotás terve során sok vita folyt arról, mi lehet a feladata egy múzeumnak. Kezdetől fogva az egyik legfontosabb célkitűzés volt a helyi közönség bevonása, valamint napjaink történeteinek bemutatása.

az új, városi múzeumi feladatkörrel egy céltudatosabb stratégia felépítése vált szükségessé, nem feledve a más városokból, illetve országokból érkező látogatókat

HAJLÉKTALAN – ITT LAKOM ÉN IS

IAz egyik az utóbbi tervek közül a hajléktalanságról szóló projekt volt. 2012-ben nyílt meg a *Hajléktalan – itt lakom én is* című kiállítás, amelynek társrendezője Ulrik Szkobel, egy helyi hajléktalan volt. Ulrik Szkobel azzal kereste meg a Den Gamle By múzeumot, bemutatnánk-e egy hajléktalan ember „otthonát” és történetét. A válaszuk azonnali és pozitív volt. Találkoztunk, és meggyőződünk arról, hogy a dolognak fontos üzenete van, amelyet segítenünk kell megosztani. Felvetődött

Ulrik Szkobel azzal kereste meg a Den Gamle By múzeumot, bemutatnánk-e egy hajléktalan ember „otthonát” és történetét

azonban a kérdés, etikus-e egy embert, annak privát életét kiállítani? Azzal győztük meg magunkat, hogy a múzeumi szakértelmet felajánlani egy polgár számára, és lehetővé tenni, hogy a helyszínt a saját története bemutatására használja, olyan lehetőség, amellyel egy olyan csoport érdekében szólalhat meg, amely a mindennapi életben nem hallatja a hangját. A múzeumunk a dániai városok mindennapi életének évszázadait mutatja be, és ennek része a hajléktalanság is. A projekt kereteinek meghatározását követően rendeztük meg a kiállítást, amelyben Ulrik Szkobel a partnerünk volt.

miután felállítottuk a biciklitárolót, Ulrik Szkobel berendezte az „otthonát” mások által kidobott tárgyakkal

¶ Különféle „tartózkodási helyeken” élt, ezek közül a múzeum számára egy biciklitárolót szereztünk meg, tehát éppoly hiteles volt, mint a Den Gamle By más épületei. Miután felállítottuk a biciklitárolót, Ulrik Szkobel berendezte az „otthonát” mások által kidobott tárgyakkal.

vajon ki lehet-e egy élő embert egy múzeumban állítani?

¶ A kiállítás 2012 októberében nyílt meg, ekkor Ulrik Szkobel beköltözött. Kiváló kommunikátornak bizonyult, a látogatókat bőszégesen ellátta gondolkodnivalóval. A sajtó is érdeklődött, hasonló kérdéseket feltéve, mint amelyek bennünk is felvetődtek a dolog etikai vonatkozásaival kapcsolatban. Az első jelentősebb írás a *Politiken* című országos dán napilapban jelent meg, konkrét módon feltéve a kérdést: vajon ki lehet-e egy élő embert egy múzeumban állítani? Ulrik Szkobel rögtön válaszolt is erre: „Nem vagyok kiállítási tárgy, úgy gondolom, inkább a látogatók azok, akik az én életem révén a saját életükről gondolkodnak el.”

ahogyan a múzeum a hajléktalanság témáját bemutatta, sokan úgy gondolták, ez akár izgalmasabb is lehet, mint régi házak és régi idők bemutatása

¶ Az országos tévécsatornák, valamint a helyi média azonnal felkapta a történetet, és intenzív vita kezdődött. Ulrik Szkobel örömmel adott interjúkat, amelyek értékelése többnyire pozitív volt, mind a projekt, mind pedig Ulrik bemutatása vonatkozásában. Sokan elgondolkodtak, hogy ilyesmi létezhet egy olyan gazdagnak tekintett országban, mint Dánia. Elismerően nyilatkoztak arról, ahogyan a múzeum a hajléktalanság témáját bemutatta, sokan úgy gondolták, ez akár izgalmasabb is lehet, mint régi házak és régi idők bemutatása. Voltak, akik úgy vélték, könnyebb egy hajléktalannal a múzeumban kapcsolatba kerülni, akit a valóságos életben inkább elkerülnének.

- ¶ Számunkra a kiállítás és az Ulrik Szkobellel történő találkozás a leginkább Elaine Gurian szövegét idézte fel, amely szerint a múzeumot a nem biztonságos ötletek megtárgyalása biztonságos helyének nevezte („safe place for the discussion of unsafe ideas”).

EGY SZOMÁLIAI OTTHON DÁNIABAN

- ¶ Egy másik projektünk helyszíne Aarhus Gellerup nevű negyede volt. A lakónegyed az 1970-es években épült szociális betonépületekből áll, az itt élők alacsony jövedelemmel rendelkeznek, és sokan közülük nem európaiak, a Közel-Keletről, Észak-Afrikából vándoroltak be.

- ¶ A Den Gamle By már korábban is szervezett itt projekteket, például a lakók elmesélhették történetüket, vagy múzeumi klubot hoztak létre az itteni gyerekek számára, az itteni lakosokat felkészítettek, hogy a terület idegenvezetőiként működjenek.

- ¶ Felvettük a kapcsolatot a városrész lakóinak különböző csoportjaival, meghívtuk őket a múzeumba, hogy lássák, hogyan működünk. Szomáliai nők egy csoportja megfigyelve, hogyan mutatja be a múzeum a dánok életét az egyes korszakokban, megkérdezte, bemutatnánk-e egy dániai szomáliai otthont, a projekt megszervezésében is szívesen részt vennének. Meglátogattuk a szomáliai asszonyokat, és nyilvánvalóvá vált, hogy érdekes kiállítást lehetne rendezni az életkörülményeiket bemutatva. Volt a múzeum területén egy használaton kívüli lakás, anyagi támogatást is tudtunk szerezni, így elkezdhetett a közös munka.

- ¶ A dániai szomáliai otthon ma kifejezetten aktuális téma, megjelenítésével mára a Den Gamle By a dániai migránsok életét is bemutató múzeummá vált. Ezek a lakóhelyek az átlagos, IKEA bútorokkal berendezett lakások képéhez hasonlítottak, némi populáris kulturális beütéssel és egzotikus motívumokkal. Különbféle történetek és kultúrák egyvelege volt ez. A projekt olyan beszélgetésekre is módot adott, amelyek egyébként nem történhettek volna meg (akárcsak Ulrik Szkobel esetében), az emberek általában nem beszélgetnek egy

szomáliai nők
egy csoportja
megfigyelve,
hogyan mutatja be
a múzeum a dánok
életét az egyes
korszakokban,
megkérdezte,
bemutatnánk-e egy
dániai szomáliai
otthont, a projekt
megszervezésében
is szívesen részt
vennének



Shamso Maqtar és gyermeke a *Szomáliai otthon Dániában* című kiállításban
Fotó: Den Gamle By



A Szomáliai otthon Dániában című kiállítás találkozás és reflexió a szomáliai és a dán polgárok között
Fotó: Den Gamle By



Részlet az Aarhus története című kiállításból
Fotó: Den Gamle By



Részlet az *Aarhus története* című kiállításból
Fotó: Den Gamle By

szomáliaival az életéről, de itt a múzeumban biztonságos körülmények között kielégíthették a kíváncsiságukat.

AARHUS TÖRTÉNETE

¶ Ezek a projektek, amelyek Aarhus kortárs történetét dolgozzák fel, megnyitották a múzeumot olyan csoportok számára, amelyek eddig soha nem jártak itt, a közönség számára pedig bebizonyították, hogy a történetmesélésnek különféle módjai és lehetőségei vannak. De egy dolog még hiányzott ahhoz, hogy méltó módon megfeleljünk a várostörténeti múzeum új szerepkörének, s ez egy új, nagyszabású várostörténeti kiállítás volt. A Den Gamle By múzeumban megkezdődött ennek a tervezése, és 2012-ben meg is nyílt a nyolcszáz négyzetméteres föld alatti térben az új kiállítás. A célja az volt, hogy a város lakosai, vendégeik, az idelátogató turisták megismerjék a város különleges múltját.

*egy új, nagyszabású
várostörténeti
kiállítás*

¶ Aarhus története által a múzeum olyan narratívát tár a közönség elé, amely:

- mind a város lakóit, mind pedig az idelátogató külföldieket megszólítja;
- új irányelveket szab a várostörténet bemutatásához, hogy az minél szélesebb látogatói kör számára érdekes legyen;
- képes lesz jelentős szerepet betölteni a Den Gamle By dán történeti bemutatójához kapcsolódva;
- a látogatószám jelentős növekedését eredményezi.

¶ A kiállítás 2017 áprilisában nyílt meg, a várostörténetet kronologikus rendben bemutatva a viking korszaktól a középkori mezővároson át a 19. század közepéig, amikor hirtelen jelentős növekedés következett be, amely egészen mostanáig tart. A kiállítás tervezésénél fontos szempont volt a változatos múzeumi élmény megteremtése és olyan terek kialakítása, amelyek erősítik a szociális kapcsolatokat, amelyekben könnyen megoszthatók a történetek, ugyanakkor az információ és a tapasztalás között szoros kapcsolatot teremt a tárlat. A Den Gamle By más részeihez való kapcsolódás megteremtéséhez

*olyan terek
kialakítása,
amelyek erősítik
a szociális
kapcsolatokat,
amelyekben
könnyen
megoszthatók
a történetek,
ugyanakkor
az információ
és a tapasztalás
között szoros
kapcsolatot
teremt*

a kurátorok enteriørszerűen berendezett termeket, szobákat hoztak létre a szabadtéri múzeum gyakorlatának megfelelően. A kiállítás egy viking településen kezdődik, olyan házakkal, amelyek akkoriban állhattak. A 15. századi templombelső, a 17. századi kereskedőváros részletei az időrendben egymást követő terek elemei. A gőzgép megjelenésével az ipari forradalom korszakának hatalmas változásai külön történetet jelentenek. A második világháborút bemutató részt követi a kortárs történet. Az egyes termek más-más történetmesélési módszert alkalmaznak, az óriási gyűjtemény jelentős részét felhasználva a most már összesen ezeröttszáz négyzetméteresre növekedett belső kiállítási térben.

¶ A helytörténeti múzeum és a szabadtéri múzeum kettős szerepe olyan feladat, amely újfajta közönség megszólítását célozza, ám ugyanakkor a helyi közösségért érzett felelősséggel teszi ezt.

(Fordította: Basics Beatrix)

Irodalom

Djupdræt, Martin Brandt and Thomas Bloch Ravn: Aarhus Story, in: *Den Gamle By 2013*. 2013, 53–60.

Djupdræt, Martin Brandt & Anneken Appel, Laursen: Hvem kan skrive vor tids historie? in: *Den Gamle By 2014*. 2014, 73–81.

Gurian, Elaine: *Civilizing the Museum*. New York, 2016

Laursen, Anneken Appel: Da Ulrik kom på museum, in: *Den Gamle By 2013*. 2013, 45–52.

Laursen, Anneken Appel: Visitor Involvement as a Strategy: A Museum Transmitting a Message for Social Outcasts, in *The International Journal of the Inclusive*, Volume 6, 2014, 57–66.

Laursen, Anneken Appel: Et somalisk hjem i Danmark, in: *Den Gamle By 2016*. 2016, 63–69.

Sekwati, Danielle Guldman: Gellerup in Charge. Rapport til Kulturstyrelsen. *Den Gamle By 2015*

Veje til forandring / Tools for Change. Eds: Anneken Appel Laursen, Christina Papsø Weber et. al. *Center for Kunst og Interkultur*. 2014



Ecomuseum of Ouessant, Finistère, France, House
© Ecomuseum of Ouessant

EDOUARD DE LAUBRIE, a földművelés és táplálkozás gyűjtemény munkatársa, Európai és Mediterrán Civilizációk Nemzeti Múzeuma (MuCEM), Marseille, Franciaország

FRANCIA MINTA: ÖKOMÚZEUMOK

AZ „ÖKOMÚZEUM” FOGALMÁNAK EREDETE

¶ Míg a legtöbb európai ország rendelkezik szabadtéri néprajzi múzeummal (a skandináv országok, Nagy-Britannia, Hollandia, Németország, Románia, Magyarország is), amelyek a leggyakrabban egy meghatározott helyen gyűjtik össze és mutatják be az adott nemzet különböző régióinak falusi lakóházait, Franciaországban nem örvend ilyen népszerűségnek az elgondolás, annak ellenére, hogy Georges Henri Rivière-ben, a párizsi Népművészetek és Néphagyományok Nemzeti Múzeumának (Musée national des Arts et Traditions Populaires) alapítójában több skanzen terve is felvetődött. Az 1935 és 2005 közt élt Georges Henri Rivière-t mindazonáltal megihlette az Arthur Azelius által 1891-ben alapított stockholmi Skansen, amelyet 1929-ben látogatott meg.

*száz házat foglalt
volna magába
az összes francia
régióból*

¶ Rivière 1932 óta fontolgatta „Franciaország vidékeinek szabadtéri múzeumát” létrehozni, amely száz házat foglalt volna magába az összes francia régióból. A kivitelezést eredetileg a Valérien-dombra tervezték, Párizs nyugati külvárosában, amit azóta is a védelmi minisztérium foglal el; majd Párizsba, a Bois de Boulogne-ban található Jardin d’Acclimatation nevű park került szóba. Később a terv az 1937-es Világkiállítás keretében valósult volna meg, de nem lett belőle semmi.

*de nem lett
belőle semmi*

¶ 1966-ban a Regionális Nemzeti Parkok megalapításakor újra előkerült az ötlet, hogy szabadtéri múzeumot is társítsanak hozzá, továbbra is George Henri Rivière ösztönzése mellett. Két szabadtéri múzeumot tanulmányoztak ehhez: az egyik Franciaország délnyugati részén, a Landes de Gascogne-i Regionális Nemzeti Parkhoz kapcsolódó Marquèze múzeumot, amely később a Grande Lande-i ökomúzeum lett (1969), a másik pedig a Bretagne-ban, Franciaország legnyugatibb részén található Armorique-i Regionális Nemzeti Parkhoz tartozó

későbbi ouessant-i ökomúzeum. Marquèze-ben Rivière javasolta, hogy a gazdálkodás még meglévő épületeit csatlakoztassák más építményekhez a régióban végzett gyűjtéseknek köszönhetően, és amelyek szellemisége így illeszkedik majd az 1836-os telekkönyvekhez. A projekt végül az összes, a környező településekről származó mezőgazdasági épület felújítására korlátozódott, a landes-i régió teljességét bemutató építményeket nem rekonstruálták. Ouessant szigetén egy házat és annak közvetlen környezetét újították fel legutolsó használati állapotuknak megfelelően, a házon belüli ingóságokkal és a külső terekkel az idő és tér ugyanazt a muzeológiai célt szolgálja. Ez volt az első ilyen kiállítótér Franciaországban, Jean-Pierre Gestin kurátor és etnológus munkája nyomán.

¶ Csupán 1971-ben, a politikai és a kulturális tényezők találkozásával fogalmazódott meg az ökomúzeum elgondolása. A Múzeumok Nemzetközi Tanácsa (ICOM) kilencedik általános konferenciáján, amelynek címe *A múzeum a ma és a holnap emberének szolgálatában* volt, megerősítette a múzeumok pedagógiai és kulturális szerepét. Az „ökomúzeum” kifejezés Hugues de Varine, az ICOM akkori igazgatója (1962-től), Georges Henri Rivière és Serge Antoine, a Robert Poujade által alapított és vezetett Környezetvédelmi Minisztérium tanácsadója találkozásakor fogalmazódott meg. A kifejezés összeegyeztette a különböző, egymást kiegészítő megközelítéseket, melyek a múzeumokat a helyi területekhez és a természeti örökséghez társítják.

¶ Az ökomúzeumot legjobban összefoglaló meghatározások egyike a következő: „Az ökomúzeum más, mint a többi múzeum... Ez egy szerteágazó, interdiszciplináris múzeum, amely az embert időben és térben helyezi el, saját természeti és kulturális környezetében, arra ösztönözve a népesség egészét, hogy részt vegyen saját fejlődésében több olyan kifejezőmód közvetítésével, amelyek alapvetően valós helyszíneken, épületeken, tárgyakon és dolgokon alapszanak, s amelyek sokatmondóbbak, mint a szavak vagy a képek, amelyek életünket elárasztják” (az ICOM kilencedik konferenciája, Georges Henri Rivière és Hugues de Varine eredeti meghatározásából kiindulva, Párizs, 1971). Ezt követte aztán a Mont Lozère-i

az ökomúzeum
más, mint a többi
múzeum...

alapvetően valós
helyszíneken,
épületeken,
tárgyakon
és dolgokon
alapszanak,
s amelyek
sokatmondóbbak,
mint a szavak
vagy a képek,
amelyek életünket
elárasztják

ökomúzeum alapítása (Gérard Collin által, 1974 és 1984 között a Cévennes-i Nemzeti Parkban indított terv) és a Camargue-i Múzeum (Jean-Claude Duclos által 1973-tól elindított projekt a Camargue-i Regionális Nemzeti Parkban).

¶ Az ökomúzeum ötlete ezen felül egy, az 1968-as mozgalomból kiinduló áramlatba is illeszkedik, aminek célja a kultúra szélesebb körben való terjesztése, nagyobb számban elérhetővé tétele a helyi lakosság számára. A múzeumok kulturális ajánlatának megújítását a Kulturális Cselekvés Nemzeti Titkársága (Secrétariat national à l'action culturelle, SNAC) is támogatta. A kommunista párt szervezete a szépművészeti múzeumokat célozza, amelyeket az uralkodó osztályok számára fenntartott helyszíneknek tekint, szemben az ökomúzeumokkal, amelyek a népi kultúra értékeit mutatják be, azaz a céllal, hogy a lakosságot, a népet is közreműködésre bírják.

¶ 1971 és 1974 között egy újfajta intézmény jön létre: a Creusot Montceau-les-Minesban található ökomúzeum Marcel Evrard irányítása alatt. Környezete sem nemzeti park, sem falusi környezet, hanem egy tizenhat településből álló városi közösség ipari tevékenységére épül. Hugues de Varine szerint: „A közösség teljes egésze egy élő múzeumot alkot, melynek közönsége mindvégig belül helyezkedik el. A múzeumnak nem látogatói, hanem lakói vannak.” Varine azokra a tapasztalatokra is utalt, amelyek ugyanebben az időben Latin-Amerikában terjedtek el a *Museo integral* eszméje által. A Creusot-ban a szellemi örökség alapja az emberek mindennapi tevékenysége. A lakóknak kell megőrizniük mindezt, beleértve saját házaikat is. A lakosság részvétele alapvető, az ötletgazdáknak pedig meg kell teremteniük a lakókkal való eszmecsere körülményeit, amit később egyre nehezebb fenntartani. A Creusot kedvező tapasztalata később számos ökomúzeum megalapításának kedvezett Québec-ben (haute-beauce-i, Fier Monde-i, La Vallée de la Rouge-i ökomúzeumok...).

¶ Az ökomúzeum így a múzeumok pedagógiai szerepének kérdésére adott mintegy újfajta válaszként jelent meg. 1981-ben baloldali kormány vette át a hatalmat Franciaországban (utoljára ez 1936-ban esett meg, a Népfront vezetésével),

sem nemzeti
park, sem falusi
környezet, hanem
egy tizenhat
településből álló
városi közösség
ipari tevékenységére
épül

a múzeumnak nem
látogatói, hanem
lakói vannak

a néprajzi
múzeumok
és az ökomúzeumok
továbbra is
legitimításukat
keresték
a szépművészet
világa mellett

és a karizmatikus Jack Lang lett a kulturális és kommunikációs miniszter. Egy addig nem látott terv készült a kultúra támogatására, amiben külön fejezet foglalkozott a múzeumok rendkívül fontos szerepével. 1982-ben néhány kurátor, aki a Kulturális Cselekvés Nemzeti Titkárságának gyűlésein kifejezetten aktív volt, megalapította az Új Múzeológia és Szociális Kísérletezés (Muséologie nouvelle et experimentation sociale, MNES) egyesületet, amely a múzeumok szociális és pedagógiai szerepéért, annak kiterjesztéséért felel. Számos termékeny gondolat született a „kulturális mediáció”, vagyis a múzeumok befogadó és animációs tevékenységének témájában, valamint az időszakos kiállítások fejlesztésének addig nem látott lehetőségeiről. Mindazonáltal a néprajzi múzeumok és az ökomúzeumok továbbra is legitimításukat keresték a szépművészet világa mellett, és ez nem változott a baloldali kormány ideje alatt sem. Némelyik művészettörténész folyamatosan becsmérően és elítélően nyilatkozik az általuk banálisnak és sorozatgyártottnak tartott mindennapi tárgyokról, valamint a múzeumok „elburjánzásáról”: jelenleg több mint tízezer múzeum létezik Franciaországban, köztük 1216 a kulturális minisztérium ellenőrzése alatt, „Franciaországi múzeum” védjeggyel.

AZ ÖKOMÚZEUM MEGHATÁROZÁSAI

¶ George Henri Rivière 1973-ban fogalmazta meg az ökomúzeum első meghatározását, két évvel a fogalom létrejötte után. Fejleszthető definíciót akart, így hármat is ajánlott, köztük a legteljesebbet 1980. január 22-én, amely az alábbi kilenc elvet tartalmazza:

1. „Az ökomúzeum olyan eszköz, amelyet a hatalom és a társadalom együtt talál ki, hoz létre és hasznosít. A hatalom szakértőket, infrastruktúrát és forrásokat biztosít a népesség törekvései, tudása és megközelítései alapján.
2. Egy tükör is, amelyben ez a társadalom önmagát látja, miközben a gyökereit, a korábbi generációkkal való kapcsolatát keresi. A társadalom tükröt tart vendégeinek, hogy jobban

megértesse magát, munkájának, viselkedésének és intimitásának tiszteletén keresztül.

3. Az ember és a természet kifejeződése. Az ember természetes környezetében értelmeződik. A természet a maga vadságában is értelmeződik, de azáltal is, ahogy a hagyományos és az ipari társadalom a saját képére formálta.
4. Az idő kifejeződése. Az értelmezés előbbre nyúlik az ember megjelenésének idejénél, a történelem előtti és a történelmi időkön át, amelyeket átélt, míg végül a jelennél áll meg. A holnap felé nyit, de nem döntéshozó, hanem tájékoztató és kritikai elemző szerepet játszik.
5. A tér kifejeződése. Kiválasztott tereké, ahol meg lehet állni, sétálni lehet.
6. Laboratórium, abból a szempontból, hogy a társadalom és környezete történelmi és kortárs tanulmányozását segíti elő, és hozzájárul a szakemberképzéshez ezekben a tudományágakban, a külső kutatószervezetekkel együttműködve.
7. Megőrzőhely, abban az értelemben, hogy a társadalom természeti és kulturális örökségének fenntartását, értékeinek megmutatását segíti.
8. Iskola, abból a szempontból, hogy a társadalmat társítja tanulmányozó és fenntartó munkásságával, ezzel ösztönzi, hogy saját jövőjének problémáit megértse.
9. Ez a laboratórium, megőrzőhely és iskola mind közös eszméből ihletődik. A kultúra annak legtágabb értelmében értendő, és annak magasztosságát és művészeti kifejeződését kívánják bemutatni, a társadalom bármely szegletéből is származzon. A sokszínűség határtalan, olyan sok a változatosság az egyes minták között. Nem zárkóznak be, hanem adnak és kapnak. (Georges Henri Rivièrre: *A muzeológia Georges Henri Rivièrre szerint: muzeológiaórák, szövegek és vallomások*. Dunod, Párizs 1989, 142.)

¶ E kilenc pontot összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az ökomúzeum egy a hatalom (leggyakrabban az adott terület közigazgatása) és a területen található népesség által kidolgozott és felállított eszköz. A társadalom megértését segíti az azt képező csoportokon keresztül egy meghatározott területen belül, legszélesebb elemei által, mint az ökológia, a történelem,

az ökomúzeum
egy a hatalom
(leggyakrabban
az adott terület
közigazgatása)
és a területen
található népesség
által kidolgozott
és felállított eszköz



Ecomuseum of Marquèze, Landes, France, Signage
© B. Fiszpan





Ecomuseum of Marqu ze, Landes, France, Sheperd and flock
  B. Fiszpan





Ecomuseum of Marqu ze, Landes, France, Master house
  B. Fiszpan



nem csupán a múlt
felé fordul, hanem
a jelenben
és a jövőben
is a terület
felvirágoztatásának
eszköze

a gazdaság, a társadalom és a kultúra, mindezt térben és időben, a történelem előtti időktől napjainkig. Az ökomúzeum mindezekről szól, nem csupán a múlt felé fordul, hanem a jelenben és a jövőben is a terület felvirágoztatásának eszköze. Az ökomúzeum a kulturális örökség minden formáját magában foglalja és ezeket tanulmányozza azzal a céllal, hogy értékeit bemutassa és továbbadja az eljövendő generációknak.

¶ 1980-ban, *Az ökomúzeumok szervezésének elvei* című művében Georges Henri Rivière elmagyarázza, miben különböznek az ökomúzeumok más múzeumoktól:

- a kiállított dolgok természetében, amik lehetnek ingatlanok (épületek, területek...) vagy javak (állatok, kultúrák...)
- a működési módban, amely három testületen alapul: igazgatási (helyi és területi önkormányzatok), felhasználói (helyi egyesületek) és tudományos testületen.

¶ George Henri Rivière hangsúlyozta, hogy nincs tipikus ökomúzeum, annyira sok variációja létezhet.

AZ ÖKOMÚZEUMOK HATÁRAI

¶ Ezek elsősorban pénzügyi természetűek, hiszen az ökomúzeumok gyakran nagyléptékű és sokszínű javakat jelentenek (földek, ingatlanok, ingóságok), amelyek olykor annyira szerteágazók, hogy a fenntartandó és bemutatandó helyszínek is megsokszorozódnak. Az ökomúzeum „tükör”-szerepe sokszor torzul, és hajlamos önmagába és a történelembe fordulni, főként társadalmi krízishelyzetekben, amikor például nagyobb a munkanélküliség.

¶ Napjainkban a társadalom mozgékonyabb, és a lakosok sokszor nem is odavalósiak, ahol az ökomúzeum elhelyezkedik, így ezt is figyelembe kell vennie, hogy a múzeum egy tartós alap maradjon, amely ugyanakkor folyamatosan adaptálódik a jelen körülményekhez.

a múzeum egy
tartós alap
maradjon,
amely ugyanakkor
folyamatosan
adaptálódik a jelen
körülményekhez

¶ Gyakran jelennek meg véleménykülönbségek az igazgatói testület és a felhasználói testület között. Az ökomúzeum státusza általában az idő előre haladtával az egyesületi szerveződéstől egy helyi önkormányzat (települések közössége, megye,

az önkormányzatok,
amelyek
az ökomúzeumokat
finanszírozzák,
kulturális eszközt
teremtenek belőlük,
és a terület
turisztikai
fejlesztésének
szolgálatába
állítják azokat

regionális nemzeti park...) által igazgatott szerveződés felé mozdult. A múzeumok világa egyre professzionálisabb lett azzal, hogy a területi közösségi funkciók és a szervezők kiváltságai közti verseny erősödött, annál is inkább, ahogy egyre kevesebb a mozgósítható pénzügyi forrás. A területi szereplők irányítják a kulturális programok szervezését a felhasználók hátrányára. A közönség nem résztvevő, csak néző. Az önkormányzatok, amelyek az ökomúzeumokat finanszírozzák, kulturális eszközt teremtenek belőlük, és a terület turisztikai fejlesztésének szolgálatába állítják azokat – és mind kevésbé használják ezeket a helyi fejlesztésre.

¶ Ennek eredményeképp a felhasználói testület szerepe sokszor nem egyértelmű. Az ökomúzeum alapításakor ellenhatalmi szerepet is betölthetett az azt finanszírozó helyi önkormányzat szavával szemben. Idővel a felhasználói testület nem mindig újult meg, súlya egyre kisebb lett a szervezőbizottsággal szemben, a helyi népesség egyre kevésbé vonódott be a munkába, csupán az adományozók, az információszolgáltatók, idegenvezetők és szervezők, vagy még ritkábban a döntéshozók által.

EGYESÜLETI SZERVEZŐK

*Ökomúzeumok és Társadalmi Múzeumok Szövetsége
(Fédération des écomusées et musées de société, FEMS)*

¶ 1989-ben megalakul az Ökomúzeumok Szövetsége, hogy a nagyközönség előtt is népszerűsítsék az ökomúzeumokat. 1991-ben megnyílik a technikai, ipari, antropológiai, népművészeti és néphagyományokat ápoló múzeumok előtt is, és felveszi az Ökomúzeumok és Társadalmi Múzeumok Szövetsége nevet. Végül 2004-ben a szövetség megnyílik a művészeteket összefogó múzeumok, az értelmező központok és minden más nonprofit értékmegőrző intézmény előtt, amelyeknek az ember és a vidék a tárgyuk, bármi is legyen a státusuk. 2014-ben a szövetség az Európai és Mediterrán Civilizációk Nemzeti Múzeumába, Marseille-be helyezi székhelyét.



Ecomuseum of Marquèze, Landes, France, Daily life
© Gerspendel



Értékei továbbra is összhangban vannak az ökomúzeumok értékeivel, de egy aktuálisabb, továbbfejlesztett szókészlettel:

- átadás: a hálózathoz tartozó múzeumok tevékenységének alapja a kulturális örökség átadása a nagyközönség számára, különösen a fiatalokat célozva.
- megvitatás: elősegíteni a kérdezést, és a megértés kulcsait adni a kulturális örökségek és a terület fejlődésének kérdéseiben.
- szociális és szolidáris gazdaság: a turisztikai gazdaság szereplőiként a múzeumok is részt vesznek területük fejlesztésében azzal, hogy tevékenységet és munkát kínálnak a falusi környezetben. Ezenkívül a városi területek változásait kíséri.
- fenntartható fejlődés: a hálózat érzékenyítő munkát végez a népességgel annak saját környezetében (lakhely, természetes környezet). Társas kapcsolatokat hoz létre a lakosok részvételével.

¶ Napjainkban kilencvennégy ökomúzeum létezik Franciaországban, melyekből öt a tengerentúli területeken található. Az ökomúzeumokban leggazdagabb francia régiók: Normandia (tizenhárom ökomúzeum), Provence-Alpes-Côte d'Azur (tizenkettő) és Bretagne (tíz).

*Mezőgazdasági és Vidéki Hagyományok Múzeumainak Szövetsége
(Fédération des Musées d'Agriculture et du Patrimoine rural, AFMA)*

¶ 1982-ben alapították a Mezőgazdasági és Kulturális Minisztérium és a Francia Mezőgazdasági Múzeumok Egyesületének kettős védnöksége alatt. Célja a vidéki örökség minden oldalának tanulmányozása, megőrzése és bemutatása, legyen az ingóság (régí eszközök, mezőgazdasági gépek), ingatlan (vidéki építészet) vagy táj. A szövetség csatlakozott a Mezőgazdasági Múzeumok Nemzetközi Egyesületéhez (Association internationale des musées d'agriculture). Tág értelemben vett mezőgazdaságról van szó, ahogyan Franciaországban is, beleértve minden szakosított termelést (szőlőtermelés, állattenyésztés, textilnövény-termesztés stb.), erdészetet, vadászatot, édes vízi halászatot korszaktól függetlenül, és mindenfajta intézményt,

így az ökomúzeumokat is. Tudatosan nyitott minden a vidéki örökség és a mezőgazdaság története iránt érdeklődő ember számára, egyesíti az egyes vidékek vagy egy-egy gyűjtemény szerelmeseit, földműveseket, múzeumfelelősöket, ökomúzeumokat, gyűjtőket, tanulókat, kutatókat, pedagógusokat, szervezőket, múzeumokat, egyesületeket és szervezeteket. 2006-ban vette fel mai nevét, és lett a Mezőgazdasági és Vidéki Hagyományok Múzeumainak Szövetsége.

(Fordította: Kató Julianna)

Irodalom

Delarge, Alexandre: *Des écomusées, retour à la définition et évolution.*

In: *Publics et Musées*, No. 17–18., 2000. L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées) 139–155; doi: 10.3406/pumus.2000.1159. persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1159.

Duclos, Jean-Claude: *L'écomusée: histoire et actualité.* Ronéoté, communication pour les rencontres organisées par l'Universitat Internacional Menéndez y Pelayo et le Museo de Ciencias Naturales de Santa Cruz de Tenerife, du 20 au 23 mars 1990, 14.

Gorgus, Nina: *Le magicien des vitrines.* Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris 2003, 416.

Le Marec, Joëlle: *L'environnement et la participation au musée: différentes expressions culturelles des sciences.* Hermès, *La Revue* 2011/3 (No. 61.), 167–174.

Poulard, Frédéric: *Les écomusées. Participation des habitants et prise en compte des publics.* *Ethnologie française* 2007/3 (Vol. 37.), 551–557., doi 10.3917/ethn.073.0551.

Rivière, Georges Henri: *La muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages.* Dunod, Paris 1989, 402.

Ökomúzeumok és Társadalmi Múzeumok Szövetsége (Fédération des écomusées et musées de société): fems.asso.fr/.

Mezőgazdasági és Vidéki Hagyományok Múzeumainak Szövetsége (Fédération des Musées d'Agriculture et du Patrimoine rural): afma.asso.fr/.

disputa

A Szabadtéri Néprajzi Múzeumban a Kassák Klub tagjai társadalmi munkában dolgoznak, 1976
Fotó: Káldy Mária, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



VISSZA A FORRÁSOKHOZ – ALAPÍTÓK ÉS ALAPÍTOTTAK
A BESZÉLGETÉST MODERÁLTA:
BERÉNYI MARIANNA ÉS SÁRI ZSOLT

TA szabadtéri néprajzi múzeumok nemcsak érdekes színpontjai a magyar muzeológiának, hanem rendkívül népszerűek is. 2015-ben a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum, a Szennai Skanzen, a Sóstói Múzeumfaló, a Göcseji Falumúzeum, a Vasi Múzeumfaló és a szabadtéri néprajzi gyűjteményt felmutató Ópusztaszeri Nemzeti Történelmi Emlékpark kis híján félmillió látogatót vonzott. A gyűjtemények egytől egyig a hatvanas, hetvenes években szerveződtek, viszonylag pontosan körülhatárolt keretek között. Tudományosan vezetett és tudományos szakszerűséggel berendezett néprajzi gyűjtemények jöttek létre, amelyek az áttelepített, in situ megőrzött, esetleg a rekonstruált vagy újra felépített épületekben egyszerre mutatják be a népi építkezés, az életmód, a házbelső, a gazdálkodás különböző módjait és a hozzájuk kapcsolódó településtípusokat. Vajon milyen előzmények alapozták meg ezeket a kiállításokat és az azóta elért sikert? Hogyan jöttek létre ezek az intézmények? Milyen viták kísérték működésüket? Balassa M. Iván (Szabadtéri Néprajzi Múzeum), Knézy Judit (Szennai Skanzen), Németh József (Göcseji Falumúzeum), Páll István (Sóstói Múzeumfaló) pályájának egésze vagy jelentős része összekapcsolódott ezekkel az intézményekkel. A már nyugalmazott néprajzos-muzeológusokkal, múzeumigazgatókkal folytatott őszinte beszélgetés egyszerre korrajz és múzeumtörténet, miközben az általuk felvetett problémák ma sem veszítettek aktualitásukból!

MC: Többen önök közül úgy kezdtek el szabadtéri néprajzi muzeológiával foglalkozni, hogy még nem volt hagyománya ennek a szakterületnek Magyarországon. Önök választották ezt a témát vagy a téma önököt?

Németh József: Kakuktkotás vagyok ebben a társaságban, mert nem alapítottam falumúzeumot, nem végeztem néprajzot. A sors hozta úgy, hogy a sajátos zalaegerszegi körülmények között rengeteget kellett dolgoznom a falumúzeum érdekében. A minisztériumi döntéssel 1950-ben létrehozott városi múzeum igazgatója, Szentmihályi Imre, kiváló néprajzos, író, gyűjtő, nagyon rossz körülmények között volt kénytelen dolgozni: részben társadalmi okok, részben saját természete miatt. Miután 1962-ben megyei fenntartásba kerültek a múzeumok, lassú változás

kezdődött. 1963 júniusában a megyei tanács osztályvezető-helyetteseként én írtam azt a határozattervezetet, amely rendelkezett a falumúzeum létrehozásáról. Istenkísértés volt mai szemmel visszagondolva: tapasztalat semmi, sok mindenhez nem volt erő. Ezért nagyon sok feladatot kellett nekem is vállalnom. Végül 1968-ban nyitotta meg kapuit a Falumúzeum, aztán úgy alakult, hogy 1975-ben én lettem a megyei múzeumigazgató. Az ismerőseim nem értették, miért vállalom el. Létre kellett hoznunk a megyei múzeumi szervezetet, megoldani a Göcseji Múzeum épületének felújítását, munkatársi gárdát szervezni. Össze kellett hangolódnunk a szintén új épületbe költöző, felújított nagykanizsai múzeummal, 1978-ban a Zala megyéhez visszakerülő Balatoni Múzeummal. Természetesen ezt is előbb fel kellett újítani, többek közt ezért késett a Falumúzeum tervezett fejlesztése is.¹

MC: *Hogyan került Judit Szennára, ahol a Zselic és a Belső-Somogy sokszínű népi kultúráját ismerheti meg a látogató?*

Knézy Judit: 1964-ben végeztem az ELTE BTK-n irodalom és néprajz szakon, de akkor inkább a társadalomnéprajz és az agrártörténeti témák érdekeltek. Az építészeti stúdiumok nem álltak közel hozzám, Barabás Jenő csodálatos ember volt, de elárasztott bennünket lexikális adatokkal. Lekerülve Kaposvárra, mint egyetlen tárgyi néprajzosnak, a raktár kicsi volt. A helyhiány miatt apróbb dolgokat gyűjtöttem, de szerteágazó témákból. Barabás Jenő rábeszélte, hogy két településen gyűjtsek a *Néprajzi Atlasz*hoz, ahol komoly építészeti kérdésekkel is találkoztam Belső-Somogyban, Kálmáncsán és Kutason. A legelső munkám az volt, hogy Somogybükkösdön egy gyönyörű zsúpos házat fel kellett mérnem. A tanuszéken ezen a téren nem kaptunk képzést, vonalzóval húzogattam a falakat. 1967 körül kezdtem Belső-Somogyra koncentrálni, ahol a női munkákat kutattam. Ebben az időszakban részben az Országos Műemléki Felügyelőség, részben a helyi műemlékesek végeztek népi felméréseket a megyében, de 1967 körül már néprajzos kollégák is bekapcsolódtak a munkába. A pestiek elfelejtették, hogy én is ott vagyok, nem kértek fel, csak hetvenben, amikor már csupán maradék falvak akadtak. 1971-ben kiküldtek Romániába: nem sejtettem, hogy valaha skanzen fogok csinálni, de négy ilyen múzeumot is megnéztem. 1972-ben önkéntes néprajzi gyűjtőknek már megjelentettem a *Falusi település, népi építkezés és lakáskultúra* című részletes kérdőívet. A téma annyira aktuálissá vált, hogy 1972-ben engem kért meg a megyei műemléki albizottság, amely a tanácshoz tartozott akkor, hogy ha esetleg készülne egy somogyi skanzen, milyen telkeket javasolnék. Óvatosan hármat ajánlottam, felhasználva a terepmunkáimat

és levéltári vizsgálataimat, amelyek a településkép, a belső telkek mérete, formája, megosztása témákra irányultak. A kijelölt épületek bekerültek az L. Szabó Tünde által felterjesztett javaslatba, de a települési eredményeket – mint jóval utóbb megtudtam – nemigen akarta hasznosítani. A csökölyi nagygazda telket szálláskertesre terveztem. 1971 és '75 között a zselici, belső-somogyi települési és építkezési vizsgálataimból megjelentek tanulmányaim, sőt egy 18. századi faépítkezésről szóló somogyi munkám is. Tehát tudományosan alátámasztottam elképzeléseimet. Gondot okozott, hogy hosszú ideig a szabadtéri gyűjtemény tervét a műemléki albizottság, illetve a Somogyterv irányította, én csak szaktanácsadó voltam, nem döntéshozó. 1974-ben újabb tervet kértek, már négy porta szerepelt e tervben. Az igazgatóm, Bakay Kornél nem igazán szerette a néprajzi szabadtéri gyűjteményeket, tele „nyomorult parasztházakkal”, de 1975. május 12-én mégis át kellett vennie a készülő intézményt a megyei múzeumi hálózatba. Amikor időt akart nyerni, javaslatot adott a faépületek niklai Berzsenyi-kúriában való elhelyezéséről, de a szakemberek ezt a tervet elutasították. 1974-ben feltöltötték a területet, és elkészült a templom is. 1975-től elkezdték a telkek kimérését.

MC: *Balassa M. Iván neve a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeummal kapcsolódott össze. Volt másik munkahelye?*

Balassa M. Iván 1967-ben fejeztem be az egyetemet, rögtön el is helyezkedtem a Falumúzeum osztályon a Néprajzi Múzeumban. Ettől kezdve nyugdíjba vonulásomig az 1972-ben önálló, országos intézménnyé váló Szabadtéri Néprajzi Múzeumban dolgoztam. Kilenc hónap múlva doktoráltam, siettem, mert látszott, ez a munka teljes embert kíván majd. Számtalan dologban vettem részt, amely a témával kapcsolatos, és amely közül aztán többet a szememre is hánytak. Például én írtam az első kritikát a Göcseji Múzeumról,² nagy felzúdulást keltve.

Németh József: Tökéletesen igazad volt!

Balassa M. Iván: Annak ellenére, hogy Németh József ezt már tíz év múlva is elismerte, tudtommal az egyetlen szabadtéri néprajzi múzeumkritika volt, mert utána senki sem mert arra vállalkozni, hogy a kollégák munkáját nyilvánosan kritizálja. Pedig nem is igazán kritika volt, inkább a tapasztalatok átadására törekedtem.

MC: *Térjünk vissza az 1967-ben megalakuló Falumúzeum osztályhoz. Ki volt az első munkatárs?*

Németh József, Knézy Judit, Páll István és Balassa M. Iván
Szilágyi Lenke felvétele





Balassa M. Iván: Erdélyi Zoltán osztályvezető, aztán én. Lassan felfejlődött az osztály.³ Másodállásban Mendele Ferenc volt a főmérnök, ami hihetetlen jó választás volt. Tőle tanultam meg épületet felmérni, éppúgy, mint a két ott dolgozó építész. Nemrég szomorúan konstatáltam, hogy én élek egyedül azok közül, akik aláírták annak az ásonak a nyelét, amellyel az „első kapavágás” történt.⁴

MC: Páll István szintén az ELTE BTK-ra járt, történelem–francia, majd néprajz szakra. Hogyan került Nyíregyházára?

Páll István: 1975-ben kerültem kapcsolatba a Sóstói Múzeumfalúval, amikor Nyíregyházára kértem magam néprajzi gyakorlatra. Úgy gondoltam, hogy a szakdolgozatomhoz az ottani levéltárban kapok anyagot, mert Újléta egyházi jegyzőkönyveit, iratait dolgoztam fel társadalomtörténeti szempontok szerint. Természetesen semmit sem találtam, viszont nagyon jól éreztem magam a skanzenben. Erdész Sándor volt a még meg nem nyitott múzeum igazgatója, amely 1971 óta épült. Úgy kerültem oda '76-ban, hogy Erdész elmondta Barabás Jenőnek, kellene neki egy Pesten végzett néprajzos fiú, aki nem megy el szülni, és támaszkodni lehet rá. Egy igazgatónak mindig fontos, hogy mi lesz azzal, akit felvesz. Erdész nagyon örült, hogy végre tárgyi néprajzos ment, és nem folklorista, mert ő népmesekutató volt.⁵ A szakmát én is a múzeumban tapasztaltam ki, hiába volt elmélet az egyetemen, a gyakorlatot, a leltározást, az épületfelmérést, a bontást csak itt tanulhattam meg. Amikor úgy volt, hogy abbahagyják a sóstói skanzen építését, jött két ifjú Pestről, a Sisa Béla és a Balassa, akiről sose tudták, melyik ki. Minden hónapban megjelentek egy-két napra, jókat ettünk-ittunk, elmentünk épületeket felkutatni, felmérni, és végül tőlük tanultam meg, miként kell egyáltalán egy bontáshoz hozzáfogni. Aztán amikor már ment, mindent rám lőcsöltek. Ez így folyt egészen 1989-ig. Erdész, amikor betöltötte a hatvanát, mindenki legnagyobb meglepetésére nyugdíjba vonult. Utána pedig kiteljesíthettem magamat, vége lett az öreg bika–fiatal bika komplexusnak. 2015-ös nyugdíjazásomig dolgoztam. Az épületek háromnegyed részének kiválasztása, áttelepítése hozzám kötődik. Volt az eredeti telepítési koncepció ütemtervének egy olyan része, amelynek a kiválasztott elemeit elvitte a szamosközi árvíz 1971-ben. Aztán jött a Sisa–Balassa, akik a második telepítési tervet kidolgozták. Ott már nagyon óvatosan csak annyit írtak, nyírségi kismemesi porta, és én vettem a nyakamba a megye kétszázánál is több települését, ahol felkutattam a megfelelőt. Előnyünk az volt Szentendréhez képest, hogy nem kellett deponálnunk. Amit elbontottunk, a következő évben fel is építettük.



A Skanzen területe Szentendrén, a Sztaravoda völgyében, az építkezések megkezdése előtt, 1964
Fotó: Erdélyi Zoltán, Néprajzi Múzeum



A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Felső-Tiszavidék tájegységének makettje, 1973
Fotó: Szabó Jenő, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

MC: *Hogy készültek ezek a telepítési tervek, milyen minták, milyen telepítési koncepciók alapján dolgoztak?*

Németh József: Ahogyan tapasztalatunk, úgy telepítési tervünk sem volt. Zalaegerszegen a Falumúzeum megnyitása után jutottunk el oda, hogy Szentmihályi Imrét elküldtük Bukarestre, lásson igazi skanzenet. Példa nélkül láttunk munkához. Vas megyében Tóth János egerszegi születésű, Szombathelyen dolgozó építész mérnök kezdett el kutatni népi építészetet. Ő vetette fel, hogy kellene egy népi műemlékházat nyitni. Hadnagy László, a Zala Megyei Tanács elnökhelyettese, aki műveltségével, diplomáciai érzékével messze kimagaslott a korszak káderei közül, felkarolta Tóth Jánost, és támogatta, hogy feltárja Göcsej népi építészetét. Hadnagy 1962-ben művelődési miniszterhelyettesként folytatta munkáját, Zala megyében Kiss Gyula követte elnökhelyettesként, aki ingatag műveltségű, erőszakos ember volt, de hiú. Amit elődje elkezdett, legyen az földrajzi névgyűjtés, néptánc, úgy gondolta, folytatni kell. Kiss Gyula így a Falumúzeum ügyét sem hagyta annyiban. Barabás Jenőt és Szentmihályi Imrét kértük fel, hogy csináljanak egy telepítési tervet. Előtte 1960-ban Tóth János már készített Zalaegerszeg belső területén egy kis parkba telepítési tervet, de az kicsinek bizonyult. Három helyszín jött még szóba, amelyek közül ma már tudjuk, hogy az Alsóerdő lett volna igazán megfelelő, de a távolság miatt akkor a szakma tiltakozott. Kiderült, hogy a Zala partján egy vízimalom restaurálásra vár, így köré települt a múzeum. Akkor a szakma – te is Iván! – elmondátok a kifogásaitokat.

MC: *Iván, miért elleneztek akkor?*

Balassa M. Iván: Az épületek alapvetően dimbes-dombos vidékről származtak. Ehhez képest a Heintzmalom környéke a Zala sík árterülete, amelyet a víz gyakran el is öntött.

Németh József: Két dolog támasztotta alá a döntést. Egyrészt fel kellett tölteni a területet, amelyet ingyen és bérmentve elvégeztek a különböző (szocialista – a szerk.) vállalatok, mivel – kérésünkre – a Megyei Tanács Tervosztályának főmérnöke a területet lerakóhelynek jelölte ki. Így a városban folyó építkezések alapjából kitermelt földet, a bontásoknál keletkezett törmelékét a vállalatok ide szállították.

Páll István: Ez Nyíregyházán is így volt!

Németh József: A másik ok: tudtuk, hogy a Zalát másik mederbe terelik, így biztosak lehettünk abban, hogy a falumúzeumot árvíz nem fenyegeti majd. Ez aztán visszaütött, mert



A kállósejényi lakóház vertfalának készítése



A nagyhadosi kerülőház építése

ott a vízimalom, és csak pocsolya van alatta. Bűdös, és számtalan problémát okoz azóta is.

MC: Az első megvalósult szabadtéri múzeum Zalaegerszeg, de az országos Szabadtéri Néprajzi Múzeumot előbb kezdték el tervezni. És jóval professzionálisabban!

Balassa M. Iván: Ortutay Gyuláék 1959-ben hívtak össze egy ankétot,⁶ amelyen az egész szakma kifejtette az ezzel kapcsolatos álláspontját, és az ott elhangzottak később hivatkozási alappá váltak, így visszatérő elképzelés volt, hogy fel kell építeni a magyar népi építészetet bemutató szabadtéri múzeumot. A helykiválasztással aztán rengeteg probléma adódott. Valamikor a második világháború előtt a Népligetbe tervezték, de ez akkor már túlhaladottá vált. Az aquincumi Aranyhegynél is szóba került egy szép terület, de végül Szentendre ajánlott olyan helyet, ahol egyszerre volt sík és dombos táj. Az épületek kiválasztásához egy úgynevezett Fekete könyv készült, amelyből nekem még van egy példányom!⁷ Ez lényegében egy kívánságlista volt, Barabás Jenő és Szolnoki Lajos állította össze, hogy az ország különböző részeiből milyen egységeket lehetne kialakítani, és ezekben milyen épületek legyenek. Amikor megszületett a határozat, hogy épülhet a múzeum, ez alapján kezdődött el a gyűjtés. Ebben mindenki bekapcsolódott – vidékről is –, aki élt és mozgott. Voltak olyanok a Fekete könyvben, amelyekről pillanatok alatt kiderült, hogy lehetetlenség elhozni, vagy nem állja meg a helyét történeti szempontból. A Fekete könyv tizennyolc-húsz tájegységgel számolt, a tervpályázat alapján ez lement tizenégyre. Ekkor hirdettek egy kétfordulós meghívásos pályázatot a telepítési tervek kidolgozására. Az első fordulóban nagyon sokan indultak, a második fordulóban két-három pályázat közül lehetett választani. Ez a pályázási szakasz azért is volt szerencsésebb, mert lehetővé vált, hogy ne csak építészek tervezzenek, hanem néprajzos szakértőt is bevonjanak. Így kerültem be én is az egyik csapatba. Végül a Pest megyei Tanács Tervező Iroda két munkatársával, Kaszta Dénessel és Tóth Dezsővel készített pályázatunkat hirdették ki győztesként. Ennek alapján kezdődött el a valószínűségi kiviteli terv kialakítása és többszörös átgondolása. Végül is tíz tájegységre csökkent Hoffmann Tamás főigazgató idejében. Természetesen ma is új telepítési terv készül minden egyes tájegység felépítése előtt, mert mindig kiderül, hogy az épületek már eltűntek, ha lebontottuk, elrohadtak, és koncepcionális változások is vannak mindig. Lényegében nagyon komoly tervezői kihívás volt, csodálatos feladatként éltem meg. A teljes beépítésről és egy kiválasztott épületcsoportról makettet is kellett benyújtani a pályázóknak. Sajnos már egyik makett sincs meg. Amikor le kellett adnunk, elkezdett hullani a hó, és nem tudtunk

a makettekkel időben beérkezni. Négy órával meghosszabbították a leadási határidőt!

MC: *Szenna helyzete speciális, hiszen egy élő falu szövetébe épül be.*

Knézy Judit: Amikor a felvételin szóba kerültek a háztípusok, nem gondoltam, hogy ezzel foglalkozom majd. A terepen ismertem meg a területet, ott alakult ki komoly munkakapcsolatom Barabás Jenővel. A hatvanas évektől kezdődően a Somogyterv műemlékesei készítették a műemléki felméréseket, amelyeket '68-ban újravizsgáltak. Akkor derült ki, hogy az épületek jelentős része eltűnt. Emiatt úgy gondolták, hogy helyben érdemes az épületeket megvédeni, vagy ha semmiképp nem tudjuk megőrizni őket, egy skanzenbe kell gyűjteni a házakat. Amikor L. Szabó Tündét bízták meg a szennai templom felújításával és a falurendezési tér elkészítésével, a mérnökök közösen úgy gondolták, hogy a templomdomb oldalába, az élő faluba kellene felépíteni a tervezett szabadtéri múzeumot. Ez nagyszerű ötlet volt, de a kivitelezésbe hiba csúszott.

Balassa M. Iván: Mi nagyon támadtuk ezt az elképzelést. Hihetetlen lehetőség maradt ki: a templom alatt volt egy rézsű, ahol hosszú szakaszon nem volt ház. A település szövetébe bele lehetett volna illeszteni ezeket az áttelepített épületeket, de valami oknál fogva mégis megfordították a házsort, hogy befelé nézzenek. Így a múzeum telkei háttal fordulnak a település utcája felé. Annyira ellenezték, hogy amikor a terv vitája zajlott, senkit sem mertek leküldeni tőlünk. Az adminisztratív igazgatónk, Szege Bálint ment le azzal a paranccsal, hogy fogadja el.

Knézy Judit: L. Szabó Tünde játszóteret, színpadot szeretett volna kialakítani ezen a részen, de akkor már rövidnek bizonyultak a telkek. Amikor belecsöppentem, már ki voltak mérve, nem lehetett változtatni. Közben Hoffmann Tamás le akarta állíttatni, de már állt az első porta, sőt ő is elállt a módosítástól, amikor ki akarták a költségeket fizettetni velük. Nagyon kellemetlen volt, mert ehhez a hibához semmi közöm nem volt, nem kérdeztek meg a telkek kiméréséről, ráadásul kutattam a tagosítási perekben, és közzétettem, milyen hosszú és széles volt egy telek a bemutatandó községekben. Elindult a beruházás, első körben három, 1976-ban még egy változat készült plusz két lakóterületre, 2000-ben pedig ismét egy. Ha annyira nem kapkodunk, arrébb tudtuk volna tolni, ki tudtunk volna mérni normális telkeket, és most lenne hely arra, hogy legalább egy pátrói szálláskertes porta felépüljön külső istállóval és pajtával. De az utódaim nem nagyon kapkodtak, hogy folytassák.⁸

Az épületek jelentős részét kiválasztottam, de a tervezéssel egy időben minden állandó mozgásban volt: ablakokat, kerítéseket, ács munkákat kutattunk fel. 1975-től állandóan jártam a terepet Tündével együtt, ketten határoztunk arról, milyen megoldások valósuljanak meg. Nagyon jó volt az együttműködésünk. Amikor például kiderült, hogy az elképzelt csökölyi ház nagyon drága, a Sió-tour sietett a segítségünkre azzal a feltétellel, ha árusíthat a felépülő házban népi iparművészeti termékeket. Amikor az ötödik telken elkészült a somogy-szobi ház, én már eljöttem: a Mezőgazdasági Múzeumban folytattam pályámat. Itt a katolikus család életét bemutatandó enteriőrt az utódom rendezte be. A szoba-konyha kamara mellett a hátsó kamrát kibővítették szobának, ahol sok apró tárgy idézte volna meg a katolikus család légkörét. A helyiséget végül nem rendezték be, hanem közművelődési tér lett. A gépszíj 2000-ben került a múzeumba, amelyet megint sokan vitattak. De nem volt a megyében más hely, ahol el lehetett volna helyezni.

MC: *Mi volt a helyzet a többi megyében? Miért csak ez az öt regionális skanzen jött létre?*

Páll István: Az hogy Nyíregyháza-Sóstóra került a múzeumfalú, nemcsak a helyiek hozzáállásának az eredménye. Az, hogy a hetvenes években elkezdtek épülni Magyarországon a skanzenek, egy 1964-es MSZMP KB-határozatnak köszönhető. Látták, hogy a falu szocialista átalakulása miatt a parasztság anyagi helyzete javul, ezért elbontják a parasztházakat, korszerűbbeket építenek, meg akarták menteni a régieket. Kiadták a megyéknek, hogy mindenhol kell építeni skanzent. Volt, aki erre ráharapott: Somogy, Zala, Szabolcs-Szatmár mellett Vas és Csongrád, illetve Szentendre hatodikként. Nagyon sajnálom, hogy ebből Borsod kimaradt.

Balassa M. Iván: Pedig meg is voltak az előkészületek!

Páll István: De semmit sem csináltak. Szabolcs először a vajai kastély parkját nézte ki, aztán Nyíregyháza városának a kubikgödreit, de végül a gyógyfürdő, az üdülőhely szélén kapott a múzeum területet – ingyen. Az első telepítési tervet Mendele és Erdélyi csinálta, ez meg is jelent *A Felső-Tisza vidék népi építészete*⁹ kötetben, de ebből semmi sem valósult meg, csak a terület mérete és formája. Öt portával ez beépült, utána kezdtük sorban megvenni a mellettük lévő területeket, amire Balassa M. Iván és Sisa Béla elkészítettek a tervet. Annak megfelelően jelöltük ki a faluközpontot három oszloppal, amelyhez képest később mindent kimérhettünk. Azóta néhány változás történt csak: ajándékba kaptunk jó épületeket, és új vizes blokkot alakítottunk ki, hiszen annak idején csak negyvenezzerre

tervezték az évi látogatószámot és a mosdókomplexumot. Bővült a múzeum tevékenységi köre is, egy magtárban rendeztünk be olyan fűthető helyiségeket, amelyekben múzeumpedagógiai munkát végezhetünk. Annak idején csak tudományosan foglalkoztunk a skanzenekkel, és nem volt bennük közművelődési munka. Ez később változott, ezért egy régi épületben, teljesen új belső helyiségben alakítottuk ki.

Balassa M. Iván: És megvártatok a kellő lehetőséget! Volt egy tanácselnök, Pénzes elvtárs, aki azt mondta: „Addig, amíg tanácselnök vagyok, Sóstón nem lesz templom!” Megvártatok, amíg már nem tanácselnök, és felépítették a templomot!

Páll István: Valóban nem akarták engedni, de arra hivatkoztam, hogy menjenek át Ungvárra, a nagy Szovjetunióba, ott van a pravoszláv templom a skanzenben. Ami viszont nem az eredeti tervek szerint haladt, az az időzítés volt. Három év alatt meg akarták építeni a múzeumot, mégis 2015-ben adták át az utolsó épületet. Azaz harminc-nyolcvan év kellett a megvalósításhoz!

Balassa M. Iván: Hihetetlen naiv volt a tervezés a határidőket illetően. Rá kellett jönnünk, hogy nem megy ez olyan gyorsan, idő és pénz kell az épületek áttelepítéséhez. Ugyanakkor a legtöbb szabadtéri múzeumnak az volt a szerencséje, hogy elképesztően alultervezték a költségvetést. Nem tudom azóta se eldönteni, hogy ennyire hülyék voltak, akik elfogadták, vagy pedig ők se tudták, mennyibe fog kerülni. Csak akkor derült ki, hogy amit egy tájegységre szántak, egy portára elegendő, amikor elkezdődtek az építkezések. Ha az árán terveződik az egész, valószínűleg egyik múzeum sem valósul meg.

Páll István: Arra gondoltak, hogy ott az az ócska ház, mibe kerül annak a fenntartása!

Knézy Judit: Fontos volt a gyorsaság is, igaz, nálunk minden kicsiben ment. Gyorsan kellett telepíteni, berendezni, melléképületet, kerítést építeni. Ha nem siettünk, sokszor lecsúsztunk dolgokról, például egy kiárusításon vehettünk volna múzeumba illő kádakat, de lekéstük a leárazást, és háromszoros áron jutottunk hozzá később. Félő volt, hogy a kijelölt épületeket mégis lebontják. A helybéli, környékbeli szakemberek felkeresésével időt nyertünk, és olcsóbb is volt, mint más skanzenekhez fordulni.

Németh József: Olyan ötlet is felvetődött, hogy felesleges lebontani a faépületeket, fel kell emelni helikopterrel, és arrébb kell tenni az egészet.¹⁰



A Skanzenhez vezető utca



Felkerült a bejárat fölé a GÖCSEJI FALUMÚZEUM feliratú tábla



A Göcseji Falumúzeum területének birtokba adása, 1964. szeptember 24.
Az érdekeltek gyülekeznek az olai malomnál



A birtokba adási eljárás a vízimalomnál, 1964. szeptember 24.

Balassa M. Iván: Mi is át akartunk telepíteni helikopterrel egy magtárat. Megkerestük az ideiglenesen itt állomásozó szovjeteket, akik elképesztő összegért lettek volna hajlandók a műveletre. Végül egy trélerrel sikerült egészében áthozni és a Néprajzi Múzeum Könyves Kálmán körúti udvarára deponálni az építményt. Amikor arra került sor, hogy végre Szentendrére vigyük, akkor egészen hihetetlen megoldás született: lebontották, szétszedték, és szétszedve elszállították.

MC: *A magyarországi skanzenek történetének egyik legfontosabb fogalma a hitelesség és az eredetiség. A muzeológusok a kutatások alapján történeti-néprajzi szempontból térben és időben hiteles településkép, épület, porta, tüzelőberendezés és berendezés kialakítására törekedtek. Ide tartozik az anyag, a szerkezet, a méretek és a forma, valamint az épület mikrokörnyezetének hitelessége. Mindegyik skanzenben arra törekedtek a kutatók, hogy az áttelepített épület felépítése során a romlott anyagok és szerkezet helyett az eredetinek megfelelő építőanyagot használják, és az eredeti szerkezeteket alkalmazzák az eredeti méretekkel és a hagyományos technológiával. A hiteles falukép érdekében pedig olyan objektumok is felépülnek, mint a templom, a harangláb, a kálvária, a tűzoltószertár, a mosóház, az iskola, a bolt. Mikor alakult ki ez a komplex szemlélet?*

Balassa M. Iván: Eleve úgy indult. Az életmódot akartuk bemutatni a berendezésen, a házak egymáshoz való viszonyán keresztül, magán a telepítési terven keresztül. Szentendrén azért csökkent a telepítési tervben a tájegységek száma, mert rájöttünk, hogy ha településképet is mutatni szeretnénk, három-három telekkel szinte lehetetlen. Az enteriőrök pedig már a gyökereknél megjelentek, hiszen a természetes múzeumokban is éltek a lehetőséggel.

MC: *A tudatos településkép kialakítása ugyanakkor nem általános a világ szabadtéri múzeumaiban!*

Balassa M. Iván: Az első szabadtéri múzeumok parkmúzeumok voltak: a skandináv intézmények mind ide tartoznak. Igaz, náluk nem olyan zárt településszerkezet van, mint a Kárpát-medencében! A második nagy periódus idején, amikor a németek is sorra építették a falumúzeumokat, már gondoltak a faluképre. Mivel náluk is sok helyen szórvány jellegű települések voltak, nem kellett azzal megküzdeniük, hogy ha egymás mellé teszek két épületet, akkor azoknak összhangban kell lenniük.

Knézy Judit: Somogyban ugyanakkor senki sem látta a családszerkezet és a ház összefüggéseit. Én kutattam, hogyan függnek össze a nagycsaládi szervezettel a lakóház arányai, például a konyha vagy a pajta mérete. A csökölyi házat például

szétválasztották, amikor kettévált a család. Az elejét fagörgőkön szembe áttolták, de ott maradt a konyha. A Szennai Szabadtéri Gyűjteményben két telken kisebbek a pajták, mint a házakhoz illene, de eredetiek – mert ezek maradtak meg. Bár rekonstrukció szóba kerülhetett volna azóta, eljövetelem után megelégedtek a hiányos állapottal.

Balassa M. Iván: A berendezés során kezdetben lakáskultúra-rekonstrukció folyt. Rögtön az elején meghatároztuk, mekkora a család, de modellben gondolkoztunk. A Szabadtéri Néprajzi Múzeumban a Bakony, Balaton-felvidék tájegység építéskor (2000-ben adták át – a szerk.) a családrekonstrukció is kiegészítette a korábbi kutatásokat.

MC: *Ez a törekvés már korábban is tetten érhető. Például az első, Felső-Tiszavidék tájegységben, amely a szakmai közönség előtt 1973-ban, a nagyközönség számára 1974-ben nyílt meg részlegesen!*

Balassa M. Iván: Pontosan erre törekedtünk már akkor is. Emlékszem, én is meghatároztam többször, napra, percre, hogy mikor zajlik a házban a történet, mekkora a család, hogyan élnek. Ezt jól kiegészítik a családtörténeti kutatások, de ezeket nem lehet mindig átfordítani.

Páll István: Nagyon nehéz dolgunk van akkor is, amikor olyan házat kell áttelepítenünk, amelyhez megvan az eredeti berendezés. Van olyan házunk Pócspertriből, amelyben egyedül a Sokol rádió volt új. De ott volt a tiszadobi ház, amelynek a lakója megőrizte az első világháborús katonaládáját is. Mindent érintetlenül találtunk, és úgy mutatunk be a múzeumban.

MC: *Ezek a berendezések legtöbbször nem általánosak. Utolsó lakóiknál egyfajta deviancia is megfigyelhető, mert a gazdasági fejlődés nem hagyja érintetlenül a házakat.*

Knézy Judit: Ha évszámos a ház, törekedtünk arra, hogy az évszámnak megfelelő legyen a berendezés a házban és a porta más részeiben.

Balassa M. Iván: Mindig a legfiatalabb tárgy határozza meg a berendezés korát. Egyébként örületbe tudtak kergetni az évszámos és feliratos tárgyak. Kitaláltam, hogy amit berendezek, mondjuk Nagy Józsefék háza volt, erre Kovács Eszter neve bukkan fel, és minden tárgyon más évszám látható. Rengeteg gondolkodást igényel, hogy ezek ne kerüljenek ellentmondásba egymással. Aztán, miután elkészül

a kiállítás, mint minden múzeum berendezésénél, elkezdnek a tárgyak önálló életet élni. Poroló teremőr, dekoráció az asztalon... Egyszer csak azt tapasztaljuk, hogy ez már rég nem az a berendezés. Ha eredetileg nem készült múzeumpedagógiai terem, felmerül, hogy szükség van rá. Aztán idővel túl is teng a közművelődés: itt foglalkoztatunk, ott foglalkoztatunk. Nagyon szomorú, hogy egyszer csak néhány foglalkozás miatt kiürítik a termet, és esetleg soha nem kerül vissza az eredeti, évtizedes munkával összeállított berendezés.

Páll István: Két muzeológiai koncepció ütközik abban, amit Iván mond, és amit mi csináltunk később. Iván, ne haragudj, hogy ezt mondom, véleményed az ortodox szabadteri muzeológus tudományos álláspontját képviseli. Nekem, népi építészettel foglalkozó néprajzosnak is, ha bemegyek egy skanzenbe, akkor az ötödik épületben már a könyökömön jön ki a dolog. Hiába tökéletes minden tudományos szempontból, unom. Ha a laikus látogató bejön, ő még jobban unja, minden berendezést egyformának lát egy idő után. Nem értékeli a te többéves munkádat, ahogy a teremőr sem. Azon az asztalon sosem volt hétköznap virág, de ő mégis odateszi, mert szebbnek találja. Aztán jön a néprajzos, és a haját tépi, hogy ő azt nem úgy képzelte el. Itt van a probléma! Úgy tudom becsalogatni a közönséget, hogy néprajzi foglalkozást, abba a házba illő programot szervezek. Mikor teszek jobbat? Ha az adott épületet átrendezem mézeskalács-sütéshez, vagy ha elviszem egy olyan épületbe, amelynek semmi köze a skanzenhez építészetiileg? A látogató nem fogja a modern épületben megérteni, miként fűtöttek be a kemencébe, hogyan gyúrták a tésztát az asszonyok. Itt jön a muzeológus és a közművelődő konfliktusa. Ekkor az igazgató azt mondja, hogy nem fog a gyúró-tábla elhasadni, ha gyúrnak rajta, csak vegyszerrel ne kezeljék előtte!

Németh József: Nálunk a múzeumban minden ház kémény nélküli, miközben a betelepített házak egy része a bontás előtt már kéményes volt. A házak felében a füstös konyha nem bontáskori állapotot mutat, hanem visszadatál, archaizál. Ha valaki bemegy a Göcseji Falumúzeumba, azt érzi, hogy ez egy egységes település, pedig már a század elején sem ez volt a jellemző falukép!

Knézy Judit: Somogyban Karádon nemcsak archaizáltak, hanem iparosház helyett parasztházat rendeztek be, amelyben pedig századfordulós igen egyszerű szecessziós berendezés volt. De ezt a bútort kidobták, sarokpados szobát rendeztek be, azt is roszul, azóta is a szoba hátsó sarkában áll a pad (Csilléry Klára is kifogásolta pedig). A kerámiák sem felelnek meg egészen az itt használatosaknak, Kaposvárról hoztak a raktárból hedrehelyi tálakat, amilyenek itt sose terjedtek el.

Műemlék. A felvétel helyreállítás közben ábrázolja. Körülötte épül ki a Göcseji Falumúzeum



Elöl a gomboszegi kamra, középen a csődei pálinkafőző kunyhó, hátul a kávési ház (balra a felvonulási épület északi vége)





A Falumúzeum építői a csödei ház előtt (balról a második: Tüske Pál, ácsmester)



Páll István: Na látja, pont ez nem érdekli a közönséget! Cserép – cserép.

Knézy Judit: De hazudok neki, ha másat teszek ki. Azt tanultam, hogy csakis a biztosat, az igazat szabad közvetítenem.

MC: Össze lehet-e a szakma és a közönség igényeit hangolni?

Mindenki: Nem lehet!

Páll István: A szakma mindig engedjen!

Németh József: Figyelembe kell venni azt is, mire kíváncsi a közönség, tud-e különbséget tenni. Nem egyszeri kérdés az iskolások részéről: „Tessék mondani, hol tartották a tévét?”

Knézy Judit: Vajkay Aurél például a tihanyi konyha közepébe betette a festett ládát, és amikor többen rákérdeztek erre, mert nem oda való, azt mondta: a közönségnek csi-csás dolog kell!

MC: Hogyan viszonyult a néprajzos-muzeológusok szigorú szakmai szempontjaihoz a műemlékvédelem?

Balassa M. Iván: A műemlékes, építész szakmának egészen más elképzelései vannak a népi építészettről, a múzeumok berendezéséről és használatáról. Azt gondolták, hogy amit helyben nem tudunk megőrizni, vigyék be a skanzenekbe. Nem értették, hogy a koncepcióba nem illik be minden „ócska épület”, például az utcaképbe nem illeszthető be egy balra nyíló ház. Másrészt az is elgondolkodtató, amit mi néprajzosok csinálunk az épületekkel. Egy várrekonstrukció után legalább öt-hat korszak látszódik az épület történetéből. Ezt a szinkronbemutatót egy szabadtéri néprajzi múzeumban nem lehet megoldani, főleg a méretek miatt.

MC: Amikor a skanzenkonceptiók megszülettek, számoltak azzal, mennyibe kerül a fenntartásuk?

Balassa M. Iván: Nem, az első héjazatok cseréjénél kellett szembesülnünk a költségekkel.

Németh József: A gyorsaság miatt a Göcseji Múzeumban nem csépeztük ki rendesen a zsúpot, benne maradtak a magok. Ezért megjelentek azonnal az egerek, varjak, sokkal

előbb pusztult a falumúzeumi ház, mint a lakóház. Ki is hajtott a tető sokszor, és a gyökerek sem tettek neki jót.

MC: Mikor jöttek rá, hogy ezzel is számolni kell?

Németh József: Öt év múlva. Mi szenvedtük meg leginkább. Amikor a többiek tervezték a múzeumot, mi már rég rohadtunk! Régészt és néprajzost szinte könnyebb volt találni, mint jó zsúpolót.

Páll István: Ha évente egy centimétert töltődött a terület, harminc év alatt harminc centimétert töltődött az udvar, és már befelé folyt a víz.

Knézy Judit: Ami Szennára átkerült, a saját helyén elpusztult volna, a berendezésekre is vonatkozik ez, de sajnos ezek védelmére Szennán nem fordítottak elég gondot. Volt bőven kivetnivaló a fenntarthatósággal, a múzeumi nyilvántartási és ügyrendi rendeletek betartásával, a revízióval, a hiányzó tárgyak jegyzőkönyvezésével, hiányoznak számos esetben a munkanaplók. Pedig van példa arra, hogy helyi munkanélkülieket, önkénteseket tanítanak be a karbantartásra.

Németh József: Azt mondták a néprajzosok, hogy a gerendaház alján a sározásnak le kell érnie a földre. Így hiába volt a szigetelés, a sározáson felszivárgott a nedvesség, és a kátránypapír fölött elkezdődött a korhadás. Bevezettem egy titokban tartott újítást a tető zöldülése ellen. Mivel a beázás, a korhadás a gerincen kezdődött, kátránypapírt terítettünk arra, aztán ezt természetesen eltakarta a zsúp.

MC: Ez milyen viszonyban áll a hitelességgel?

Németh József: A látogató nem látja...

MC: A fenntarthatóság érdekében mennyire lehet véteni a hitelességgel szemben, csinálni egy kicsit?

Páll István: Attól függ, mit tekintünk hitelességnek. A Szlovák Szabadtéri Múzeumban, Túróc-szentmártonon el voltam hűlve, hogy B-30-as falazótéglából építik a házakat, hiszen mi nagyon törekedtünk a hitelességre. Bizony most már Magyarországon is csinálják így, mert nem látszik. Mivel nem saját építőbrigád végzi már a munkát, hanem meg kell tendereztetnünk, a nyertes cégek hallani sem akarnak a hagyományos faltechnikákról!

MC: *Hol marad akkor a hagyományos szerkezet, technikák megőrzésének, átadásának missziója?*

Balassa M. Iván: A hitelességnél az anyag, a szerkezet és a forma azonossága vagy nem azonossága a döntő. Az nagyon snassz, ha a háromból három nem hiteles. Legalább egyet jó lenne figyelembe venni, bár egyre kevésbé lesznek klasszikus értelemben hitelesek ezek az épületek.

Páll István: Ezek már attrakciók! Külsőleg úgy néz ki, ahogy eredetileg kinézhetett, de elfogadható-e ez hitelesnek? Éppúgy kérdés ez, mint a viselet bemutatása. Magyarországon a német muzeológiát vettük át, nincsenek babák az enteriőrjeinkben. A skandináv múzeumok bővelkednek ebben és a mi tájházaink is. Most melyik a hiteles? Hogy mutatjuk be a ruhákat? Behajtogatva a szekrénybe? Kitevítve az ágyra? Hol rendezek be egy viseletkiállítást? A közönségnek csináljuk a skanzen, nem magunknak!

- [1] Németh József a Göcseji Múzeum történetéről: *A Göcseji falumúzeum alapításának körülményei*. In: *Ház és ember*. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 21. (szerk.) Cseri Miklós–Bereczki Ibolya–Kovács Zsuzsa, Szentendre 2009.
- [2] Balassa M. Iván: *A Göcseji Falumúzeum*. In.: *Ethnographia*, 80. évf. 1. sz. 1969, 121–126.
- [3] 1967-ben a Falumúzeum osztály munkatársai: Szolnoky Lajos főigazgató-helyettes, Erdélyi Zoltán osztályvezető-néprajzos, Balassa M. Iván muzeológus-néprajzos, Király Péter építész-technikus, Popovics Mária építész-technikus, Tallián Éva adminisztrátor, Mendele Ferenc építészmérnök. In: Katonáné Szentendrei Katalin: *A Szabadtéri Néprajzi Múzeum alapításának története 1972-ig, a dokumentumok tükrében*. In: *Ház és Ember*. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 17. 27.
- [4] A tárgy a Skanzen jubileumi kiállításán is látható.
- [5] Páll István is megírta az általa vezetett múzeum történetét: *Sikertörténet (?) Dokumentumok a Sóstói Múzeumfalu első éveiről*. A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve 43. Nyíregyháza 2001.
- [6] 1959 *Magyar Szabadtéri Néprajzi Múzeum anket.* MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont IX. 3–4. sz. 325–367.
- [7] A Szabadtéri Néprajzi Múzeum adattárban kutatható.
- [8] Szenna 2012 óta a Szabadtéri Néprajzi Múzeum filiáléja, már született terv a bővítésére.
- [9] Gilyén Nándor–Mendele Ferenc–Tóth János: *A Felső-Tiszavidék népi építészete*. Budapest 1981.
- [10] Több példa van arra, hogy egyben telepítenek át építményeket (hajón, közúton vagy akár kisebb épületek esetében légi úton).

kritika



A Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállítása
Szesztay Csanád felvétele

P. SZŰCS JULIANNA

HIÁNYBÓL ERÉNY

GONDOLATOK AZ MNG ÚJRARENDEZETT

19. SZÁZADI ÁLLANDÓ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

Iskolai folyosó. Magyar gyerek valószínűleg ott, a tanórák szünetében találkozik először – persze reprodukciók formájában – a *Visegráddal* és a *Tetemrehívással*, az *Egri nőkkel* és a *Majálissal*. Az identitás részeként ezek a művek éppúgy műveltségének részei lesznek, mint a *Szép Ilonka* és a *János Vitéz*, vagy mint *Toldi* és *Kárpáti Zoltán*, csak utóbbiakat, merthogy kultúránk irodalomcentrikus, már odabent, az osztályteremben magyarázzák (ha a gyerekek olaszok lennének, a képeket, szobrokat beillesztenék az órarendbe, ott ugyanis a művészet-történet elemi tantárgy).

¶ A további találkozások is a szigorúan ellenőrzött hivatalos keretek között maradnak. Az iskola folyosója után jönnek a kötelező múzeumi osztálykirándulások, a történelem tankönyvek illusztrációi és a jutalomként kapott, lakásdíszként végző albumok. Ellentmondásnak látszik, pedig nem az: a 19. századi magyar képzőművészet a magyar gyerek (majd felnőtt) számára egyszerre vált önazonosságának magasztos részévé, felettes énjének erkölcsi bizonyítékává, a hazaszeretet fenséges dekorjává, valamint az unalommal tűrt szocializációs tananyag letudandó penzumává. Egy izgalom nélküli, örömtelen és kevésbé szórakoztató látványvilág sivatagává.

¶ A Magyar Nemzeti Galéria újragondolt állandó kiállítása számolt ezzel az imprinting élménnyel. De azzal is számolt, hogy az intézmény jelenlegi keretrendszerre amúgy nehezen tőrne radikális változásokat. Bár a véleményt egy recenzió végén szokás összegezni, a megújítás jegyében a sorrend legyen ezúttal fordított. Ez a kiállítás ugyanis a *mérték diadala*, a *buktatók sokaságának elkerülése* és a *muzeális blikkfangok intelligens vállalása*. Érdemes szálára szedni a fölkinált látványt. A kiállítás tagolása merészen szakított két begyöpösödött hagyománnyal. Az egyik hagyomány több mint százéves, prototípusa egy összefoglaló művészettörténeti munka, amely a millennium után jelent meg, Szana Tamás írta, és csaknem négyszáz oldalon műnyomatokkal gazdagítva regélte el a sikerekben gazdag időszak képzőművészeti eseménytörténetét (*Száz év a magyar művészet történetéből*, Athenaeum, 1901). Talán ennek a historizáló pozitivista módszernek köszönhető, hogy a választott művek – mint cérnaszálon a kalárisok – fényesen, de önálló karakterüktől megfosztva sorakoznak, mintegy fölfűzve a művészetén kívüli világ szálára, a körülmények hatalmára.

ez a kiállítás
a mérték diadala,
a buktatók
sokaságának
elkerülése
és a muzeális
blikkfangok
intelligens vállalása



A Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállítása
Szesztay Csanád felvétele



Az elsődleges szempont tehát a nemzeti történelem, a művészet pedig mi más lehetne, mint alárendelt szolgálólány, ancilla. Ez a koncepció fejezi ki a leghatásosabban ugyanis a magyar sors páratlanságát, továbbá a hazai teljesítmények semmi és senki mással össze nem hasonlítható minéműségét, a más srófra járó külvilág homályban hagyhatóságát (lásd Lyka Károly hatkötetes opusától kezdve a Galéria előzmény kiállításáig számtalan patrióta koncepciót).

¶ A másik forgatókönyvet a szellemtörténet írta. A két világháború között jelent meg Genthon István összefoglalója, amely stílusok és irányzatok szerint különítette el az emlékeket, éles cezúrákat vonva például a biedermeier és a romantika, valamint a historizmus és a realizmus között (*Az új magyar festőművészet története*, Magyar Szemle Társaság, 1935). Ha a skatulya rendszerrel a múzeumok nem is nagyon éltek – a gyűjtemények általában ellen szoktak állni a stílustörténeti formák szerinti táblázatszerű fölosztásoknak – a szakirodalom annál inkább kedvét lelte a hatásosan szortírozó technikában. Ez írja körül ugyanis a legplasztikusabban a magyar sors csöppet sem különleges karakterét, továbbá a tágabb régióra jellemző általános jegyeket. Ezúttal háttérben hagyva a történelem teremtette különös karakterológiát és előnyben részesítve a globális és transznacionális motívumokat (lásd Péter András összefoglalójától kezdve a Corvina Kiadó – egyébként kitűnő – *Stílusok-korszakok* sorozat köteteiig).

¶ Az újrarendezett kiállítás alkalmából azért érdemes e két, leggyakoribb korszak-interpretációt fölidézni, mert *Krasznai Réka*, a vállalkozás fiatal kurátora és segítőitársai (főképpen Hessky Orsolya) éppen nem alkalmazták a főtebb vázolt és merev szakmai toposzokat. Harmadik utat választottak. Tizenhét különmemű szakaszra bontva, tizennégy terem adottságait figyelembe véve járták végig a nehéz terepet. A különmeműnél nincs pontosabb szó, mert a szakaszok a legkülönfélébb alosztályokba sorolandók (Linné ettől kitérne a hitéből). Némelyike ikonográfiai természetű. *Csendéletek*, *Keleti vonzalmak*, a fénykorát élő *Portrék* tehát külön szekciót kaptak, hiszen a korabeli megrendelő és szállító főképpen efféle kategóriákban gondolkodott, ez tetszett neki igazán, ezeket akasztotta szobája falára. Ezért nyerhetett itt kitüntetett figyelmet például Donát János egész alakos tunikás arcképe bizonyos *Barkfrieder úrról* (1815), egy udvari szállítóról, úgy is, mint a széplelkű kapitalista egyik korai megjelenéséről. Vagy így kerülhetett újra reflektorfénybe Borsos József ezeregy éj hangulatú, mély tűzű színekben tobzódó *Libanoni emírje* (1843), aki nem volt más, mint egy jelmezbe öltözött és a magyar múzeumügy fejlesztéséért fáradó nagy fantáziájú exhibicionista főúr, Zichy Edmund gróf. De külön sarkot kaptak egyes művészeti műfajok is, kisebb-nagyobb vállalkozások egyaránt. Ha nem lennének itt, sérülne a dualizmusról alkotható valódi kép. Bár nem lehetett ideidézni

tizenhét különmemű
szakaszra bontva,
tizennégy terem
adottságait
figyelembe véve
járták végig a nehéz
terepet

Than Mór vagy Lotz Károly olykor fárasztó muráliáit, a vázlatok azért föl villantják valamennyire itt az állami reprezentáció foga fehérét. (Művészfestmények alfejezet) Vagy ha nem volt is túlságosan jelentős a korszak hazai éremművészete, a hangsúlyos helyen és remek installációval kivitelezett „plecsnivitrin” valamit mégis visszaadott abból a tekintélyelvű és meritokratikus hagyományból, amelyet a magyar muzeológiában először Sinkó Katalin gondolt végig az *Aranyérmek és ezüstkoszorúk* című tárlattal (Magyar Nemzeti Galéria, 1995), és ez a mostani állandó kiállítás is nyilvánvalóan sokat köszönhetett neki, posztumusz is. Mint ahogy a tárlat stílusa, szelleme, találékonysága az emlékezet szférájából más fontos mintaképeket is előhívhatott. Mindenekelőtt két, 2009-ben megvalósított időszaki tárlatot: a Petőfi Irodalmi Múzeum *Kazinczy és a művészetek* címmel kivitelezett komplex mustráját (rendezte: Gyapay László és Kovács Ida), valamint a *München magyarul* című úttörő jelentőségű művészettörténeti panorámát (rendezte: Bakó Zsuzsanna, Hessky Orsolya és Róka Enikő).

¶ Visszatérve az újratervezett állandó látványához, Krasznaiék nem rombolták le valamennyi szakmai tradíciót. Ha a művészeti szcénában éppen a történelem vitte a prímet, akkor engedtek ennek a külvilág diktálta inspirációnak is. Csak éppen a hangsúlyt az áttételekre, a hangulatra, a kódolt tartalomra helyezték. Pajzsra emelt Árpádot, Cegléden beszédet mondó Kossuthot, Andrássyt, Tisza Kálmánt, Erzsébet királynőt tehát itt kár keresni. A rendezők megelégedtek a kultikusnak tekinthető *Déva vára* (1830, Hofbauer Jánostól) vagy a vesztés forradalom ellenére is viháncoló *Lányokkal bál után* (1850, Borsos Józseftől) című vászon felmutatásával, meg persze – ahogy Fülep Lajos nevezte – a magyar tanagrakkal, a fellobbanó és gyorsan elhamvadó nemzetkarakterológiai esettanulmányok gyönyörű darabjaival (Izsó Miklóstól, 1864/70).

¶ Ha pedig az emlékanyag természete leginkább a stiláris besorolást igényelte, akkor a Nemzeti Galéria kiállítása ezt is nagyvonalúan engedte. Annak ellenére engedte, hogy az összefoglaló munkáknak csak kisebbik része legalizálta e „szellemtörténeti” kategóriákat. Biedermeier, naturalizmus, plein air tehát itt szépen néven van nevezve, noha Lyka az előbbit „táblabíró világgal”, Végvári Lajos a középsőt „Munkácsy és korával”, Németh Lajos a harmadikat pedig lakonikusan csak „realista törekvésekkel” helyettesítette.

¶ És mivel csak az ökör konzekvens: bizony hiányzik a korszak-kiállítás felcímei közül a klasszicizmus, (de azért itt mereng Ferenczy István utolérhetetlen színvonalú *Pásztorlánykája*), elmaradt a historizmus (noha a Zichy-grafikák legalább videoboxban láthatók), és nincs nyoma a szimbolizmus kiírásának sem (pedig Tóth László triptichonja beleférne abba a fiókba is). Aggódni azért nem kell: e művek másképpen is szépen megtalálták helyüket. A stíluskategóriai címkéket

a hangsúlyt az áttételekre, a hangulatra, a kódolt tartalomra helyezték, pajzsra emelt Árpádot, Cegléden beszédet mondó Kossuthot, Andrássyt, Tisza Kálmánt, Erzsébet királynőt tehát itt kár keresni



A Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállítása
Szesztay Csanád felvétele





A Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállítása
Szesztay Csanád felvétele



and light grey marble busts of children, which are particularly well known. In the 18th century, the artist's work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism.

The artist's work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism. In 1764, he was elected a member of the Royal Academy of Arts. His work was characterized by a strong sense of naturalism.





A Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállítása
Szesztay Csanád felvétele



helyettesítette ugyanis az *Itália földjén* topográfiai természetű fejezete, az *Egzotikum és erotikum* kultúrszociológiai besorolása, *A modern élet heroizmusa*, valamint az *Ember és társadalom a századvégen* című szekció szociológikus megközelítése. A rendhagyó csoportosítás külön segített például id. Markó Károly nosztalgikus idilljének (*Olasz táj táncoló alakokkal*, 1846), Székely Bertalan *Japán nőjének* (1871/2) vagy Thorma János *Szenvedőkjének* (1892). Érdekesebbek lettek. Egyedibbek. Magányosabbak.

¶ Petrovics Elek, e gyűjtemény első öre írta képeskönyvében, hogy keresgélve hazai mesterműveket a 15. századtól a 20. század első negyedéig, legnagyobb számban a 19. században találta meg kutatásának értelmét. Ha ebben az ítéletben ma már sem a szakma, sem a közönség nem biztos egészen, az mindenesetre tény, hogy a művek *számszerűségében* a korszak verhetetlen. Ahogy haladunk az időben előre, annál inkább: a kiegyenlítés értelmetlen, reménytelen és lehetetlen lett volna. Eleinte a művészeti termés gyér volt, és csak erős jóindulattal volt magyarnak nevezhető, s mire az évszázad véget ért, a kiállítóhelyeket már elöntötte a képzőművészet, úgy is mint árucikk. Ezt az aszimmetrikus adottságot a kurátorcsapat modern ötlettel egyensúlyozta. A kiállításra becitálta a társművészeteket is.

az mindenesetre
tény, hogy a művek
számszerűségében
a korszak
verhetetlen

a kiállításra
becitálta
a társművészeteket
is

¶ Külhoni múzeumokban ezt a Gesamtkunst-megoldást elég régóta alkalmazzák (nálunk nagyon ritkán, inkább csak kísérletező kedvű vidéki múzeumokban). A táblakép közelében egy váza, a szobor mellett egy garnitúra, a grafika szomszédságában egy jellemző fotó szokta értelmezni ilyenkor az alap mondanivalót. Bár az utóbbi referenciapéldákkal a Nemzeti Galéria ezúttal nem élt – pedig a portrék, életképek műtermi fényképei közül lett volna miből válogatni – a nyitótérben a Zádor Anna-hagyatékából származó pazar támlás székttől a terem sor vége felé kiállított különleges minőségű Zsolnay kerámiákig több jeles ponton – a néző legnagyobb öröme – mégiscsak megszűnhetett a téma lényegéből fakadó, egyhangúan soroló akasztás fenyegetése. A tárlat elejéről már-már hiányzott a néző orrát megcsapó csokoládéillat, a pipafüst és a levendula, a végéről meg a vonatgőz, a parfüm és egy kis ópiumfüst, elkeveredve az abszint szagával. De azért jól volt ez így. A 3D után a 4D nem mindig vált sikeressé.

¶ A „legéletesebb” rendezői komponálással a több alfejezetre bontott *Forradalom és nemzetépítés* szekció lett. Azé a történelemélmény műveké, amelyeket – mint említettem - Krasznaiék nem hagytak ki, de nem is vállalták egészen föl. A hosszanti terem jobb oldalán egy képzeletben húzott időtengelyen sorakoznak a magyar művészetet előre mozdító intézmények, a Marastoni-féle tanodától az intézményesült művészkutatás hiteles helyéig, a frissen fölvatott Nemzeti Múzeumtól a bécsi mintára alkotott Múcsarnok létrehozásáig – igaz, mi nem készült akkoriban bécsi minta szerint? Az időtengely előtt a protagonisták

bronzba öntött képmásai, József nádortól Pulszky Ferencig, Röck Szilárdtól Podmaniczky Frigyesig. Az időtengely fölött a falon pedig az intézmények iparkodásának szép eredményei: a münchenieket leiskolázó Benczúr tobzódó színei (*Vajk megkeresztelése-vázlat*, 1869), a hamvába holt tehetségű Dósa Géza hollandos intellektualizmusa (*Bethlen Gábor tudósai körében*, 1869), az életkép műfajban eminens eredményt fölmutató Pap Henrik mélabúja (*1878-ból, Boszniában*, 1893) vagy a dualizmus leginkább szeretetreméltó festőszárja, Lotz Károly elegáns erotikája (*Lotz Kornélia fekete ruhában*, 1896).

¶ Ezek lennének a hivatalos Magyarország hivatalosan megvásárolt, hivatalos stílusban előadott teljesítményei. Vannak köztük remekművek, vannak csinos darabok, és vannak köztük pusztán kordokumentumok. Akárcsak a velük szemben, a bal oldali falon megvalósított „mini szalonban”, ahol a sűrűn akasztott felület börtönnek látszó keretrácsai közül is ki-kikandikál egy-egy remekmű, egy-egy csinos kép vagy egy-egy felejthető műcsarnoki „futottak még” töltelék. Ha jól fejthető meg a kurátori szándék, akkor ez a sok szépreményű és nemzeti nagylélet bizonyító hivatalosság, valamint az egymás hegyén-hátán nyomakodó, piacot remélő reprezentációs művészet azért zsúfolódott össze ebben az egyetlen teremben, mert az egész kiállítás éppen nem erről szól. Inkább szól a művészi individuumból, az egyéni invencióról, a minden nehézség ellenére is győztes tehetségről. Amely akkor is magyarrá lett és magyar maradt, ha ezt nem föltétlenül hangsúlyozta trikolórral és koronával.

¶ A Nemzeti Galéria a maga újrendezett 19. századát szűkre szabta. Nem foglalkozott sem az előzményekkel, sem az utózmányokkal. Nincs benne sem a nagy idők előtti „por és sár”, továbbá kimaradt a millenniumi „fesz és pomp”. Hiányoznak a dokumentatív jellegű művek és a modernizmus felé tett első félénk lépések (Szinyei-Merse még itt van, Nagybánya már nincs). Legfőképpen pedig távollétükkel ajándékoztak meg az üressé csépelt iskolai folyosókról ismerős „szencióképek”. Részben azért, mert a légkondicionált Munkácsy-termek anyagai a láthatás alól természetes fölmentést kaptak, részben azért, mert a lépcsőházból nyíló szálák, a királyi épület praktikus belakásának igénye nem tekinthetett el a mozivászon nagyságú festmények kiakasztásától, részben – merem remélni – talán azért, mert Krasznaiék ezzel a válogatással mást akartak kifejezni.

¶ Egy szerényebb, szolidabb, folytonosságot sejtető, csöndben fejlődő és a vakító látványosságokhoz képest szimpatikusan hazai képzőművészetet. Ez lenne annak az egyenes fejlődésben reménykedő polgári és civil Magyarországnak a produkciója, amelyről a múlt és jelen művészettörténete – és persze történetírása – sokszor megfeledezett és megfeledezik. Ez az újrendezés tehát a szabályt erősítő kivétel.

*nem foglalkozott
sem az előz-
ményekkel, sem
az utózmányokkal,
nincs benne sem
a nagy idők előtti
„por és sár”, továbbá
kimaradt
a millenniumi
„fesz és pomp”*

múzeumnegyed



A Palesztinai Múzeum épülete
The Palestinian Museum. Iwan Baan felvétele

GYÖRGY PÉTER

MÚZEUM A HATÁRON

PALESTINIAN MUSEUM, RÁMALLÁH, BIRZEIT,
MUSEUM ON THE SEAM, JERUZSÁLEM

T1989-ben (május 18. és augusztus 14. között) volt látható Párizsban a *Magiciens de la Terre*¹ a Centre Georges Pompidou, illetve a Grande Halle de la Villette épületében, s végül ez lett az a kiállítás, amely számos előzmény után, nem kis részben a kortárs történelem aktuális fordulatainak következtében, új értelmezési kereteket követelt és teremtett mind a kortárs művészet univerzális, globális szemlélete, mind a múzeumföldrajz addigi értelmezési tartományai számára. A hidegháború vége egyben a „három világ” rendezett hierarchiájának vetett véget, s a politikai földrajz átváltozása, az új szerződés a valósággal: a posztkommunizmus kezdetével két év alatt érvénytelenné tett, átírt határok olyan új perspektívát, művészeti világot kínáltak a kortárs művészet univerzalizmusának új percepciója és ismeretlen térképei számára is, amelyet 1988-ban, a kiállítás előkészítése hónapjaiban senki sem sejtethetett.²

¶ A Jean-Hubert Martin rendezte kiállítás ma is világos és félreérthetetlen érv a múzeum és a kiállítás intézményei, a kortárs művészet fogalmai közti szoros összefüggésre.³ Azaz, a *Magiciens de la Terre*, mint azt annak egyre gazdagabb, véget nem érő utóélete is mutatja, a Nyugat intézményei és fogalmai által meghatározott modernizmus végét jelentette be. Egy új párbeszédet, új reprezentációs gépezetet, új művészetfogalmakon alapuló elbeszéléseket, tehát új, önreflexív múzeumi norma megjelenését. Mindazt, ami aztán *részben* meg is történt. A *global art world*⁴ fogalma és gyakorlata körüli viták sora valóban a kizárólag nyugati szemmel (ad notam: Joseph Conrad’s *Under Western Eyes*) látott, értett „távoli világok” érvénytelenné válására mutattak: a posztkolonializmus kognitív, mentális térképei, a léptékekről szóló viták, azaz a spatial turn,⁵ a nagy és virtuális (művészet)történeti elbeszélés folyamatosságának kritikáit kínálják egyben.⁶ A posztkolonializmus szemlélete, az új esztétikai program és annak művészet-, azaz intézménytörténeti tényleges gyakorlata között komor különbségek húzódnak meg, főként akkor, ha túltekintünk az olyan virtuális hiperrealista helyeken, mint Abu Dzabi, vagy Dubai,⁷ amelyek a részben az irreális mítosz, a globális nyugati múzeum normájának újrahasznosításán alapuló kulturális kolonializmus gigamúzeumai, intézményei, a globális neokapitalizmus logikájának részei, semmi mások. Arra alkalmasak, hogy a vagyonokba kerülő építészeti látványosságokkal, sztárépítészek nárcisztikus emlékműveivel

a posztkolonializmus szemlélete, az új esztétikai program és annak művészet-, azaz intézménytörténeti tényleges gyakorlata között komor különbségek húzódnak meg

elfedjék a demokráciahiányos régiók valóságát, az új kontextusban luxussá lett európai kultúra globális pszeudo interpretációjának rémületes példáit teremt-
vén meg. Mögöttük: a kulturális örökségekről szóló alig látható viták.⁸

ahol a kulturális,
művészettörténeti
fogalmak,
reprezentációk,
művészeti
intézmények egyben
direkt nagypolitikai
eszközök

¶ Vannak azonban *valódi helyek*, Izrael, illetve Palesztina is ilyennek tekinthető, ahol a kulturális, művészettörténeti fogalmak, reprezentációk, művészeti intézmények egyben *direkt* nagypolitikai eszközök, amelyek története és jelen állapota pontosan érzékelteti a múzeumok identitáspolitikai szerepét, amelyek elsődleges kontextusa a helyi konfliktusok hálózata, semmi más. Azaz a történelmi múlt nem széles értelemben vett, tág metakontextus, hanem a szigorúan napi politika immanens része, amely megfelelően folyamatosan „beleszól” a múzeumtörténetbe is.

¶ Az alábbiakban olyan, nemrégiben létrehozott, esetenként átalakulás alatt álló palesztin, illetve évtizedek óta létező s a közelmúltban átrendezett, átépített izraeli múzeumokról lesz szó, amelyek helyzete, lehetőségtartománya egyaránt jól mutatja, hogy mit is jelent a szűk és determináns kontextus. Így szó lesz az észak-izraeli területen álló Umm El Fahem Art Galleryről,⁹ a nyugat-galileai Sakhninban lévő Museum of Palestinian Folk Heritage kis gyűjteményéről,¹⁰ illetve a Ciszjordániában, Betlehemben lévő Betlehem Art Galleryről.

¶ Nyilván más a jelentése és jelentősége, amint a politikai kontextusa is a Rámalláh felett, Birzeitben lévő Palestinian Museumnak, amelynek sorsa, jövője – megítélésem szerint – jelentős hatással lehet az izraeli/palesztin kulturális mező, konfliktuszóna többi, Izrael területén belüli intézményére is. Megint más helyzetben van a jeruzsálemi Israel Museum, illetve a Kelet-Jeruzsálem határán lévő Museum on the Seam, végül a Tel-Avivban található Museum of Art. Minden esetben múzeumokról van szó ugyan, de az intézmények között több meghatározó különbség elsősorban a palesztin és az izraeli zsidó kulturális identitás intézményes formái, lehetőségei között húzódik meg. Izrael állam léte és jövője – minden, évtizedek óta tartó s kortárs válság és vita ellenére – kétségbevonhatatlan tény, ellenben a részben virtuálisan, tehát elsősorban jogi fogalmak által létező palesztin állam, azaz területének határai messze nem evidensek, ennek megfelelően kulturális intézményeinek működési feltételei is radikálisan eltérnek az izraeliekétől. Ugyanakkor a politikai valóságok eltéréséből következően más kulturális logikát követnek és követelnek az Izrael területén, illetve a Ciszjordániában, a Palesztin Hatóság területén lévő intézmények. Mindezeket a múzeumokat, kiállítási intézményeket – némiképp abszurd módon – összeköti egy radikálisan eltérő, egymással kibékíthetetlennek tűnő történeti narratíva, azaz emlékezetpolitika. Ugyanakkor maga az izraeli álláspont sem nem homogén, sem nem statikus, az elmúlt évtizedekben végbement a cionizmus belső

a politikai
valóságok
eltéréséből
következően más
kulturális logikát
követnek
és követelnek
az Izrael területén,
illetve
a Ciszjordániában,
a Palesztin Hatóság
területén lévő
intézmények

különösen a kortárs gyűjteményekben és kiállításokon egyre nagyobb szerephez jut az évtizedeken át a láthatatlanság tartományában maradt vagy félhomályba tűnt palesztin társadalom és kultúra is

kritikája, erős intellektuális pozíciókra tettek szert a posztzionizmus adandó alkalommal egymástól is eltérő, de mégis egyként is látható új elbeszélései.¹¹ A kortárs társadalom identitását, kulturális emlékezetét meghatározó történeti narratíva átírása érzékelhető befolyással van az izraeli múzeumok perspektívájára, s különösen a kortárs gyűjteményekben és kiállításokon egyre nagyobb szerephez jut az évtizedeken át a láthatatlanság tartományában maradt vagy félhomályba tűnt palesztin társadalom és kultúra is.

¶ A cionista narratíva egyeduralmának megszűnése egyet jelentett egy fontos kérdés megkerülhetetlenségével, ugyanis az 1947-es, két államról szóló ENSZ-ajánlásokat tudomásul nem vevő arab általános sztrájk, majd az izraeli telepek elleni, arab államok által kezdett támadásokat követő 1948-as (végül Izrael függetlenségének kikiáltásához vezető) háború és különösen utóéletének értelmezése, mai narratívája. Az évtizedeken át kikezdzhetetlen izraeli álláspont, a cionizmus politikai ideológiájának megfelelően, az 1947–1948-ban történeteket okkal az új állam, az új zsidóság alapjának tekintették. Ugyanakkor ez a hidegháború alatt végig fennmaradt s a széles értelemben vett Nyugaton elfogadottá vált izraeli narratíva marginalizálta, láthatatlanná tette a palesztinok exodusát. 1948-ban az izraeliek mintegy 350 palesztin falut romboltak le, 160-190 ezer palesztin menekült a gázai övezetbe, háromszázezer a West Bankre, azaz Ciszjordániába, s százezer Transzjordániába, ugyanennyi Libanonba, 75-90 ezer pedig Szíriába. Mindennek megfelelően kialakult a menekülttáborok mára mélyen tagolt társadalmá,¹² s a katasztrófa, a palesztinok által nakbának hívott exodus máig alapvetően meghatározta a palesztin nép identitását, politikai emlékezet-kultúráját.¹³ Végül, mintegy 150 ezer palesztin maradt Izraelben.¹⁴

¶ A cionista narratíva uralkodóvá válásának megfelelően a palesztinokról a kortárs nyugati világban kialakult kép reménytelenné vált.¹⁵ Ugyanakkor, az izraeli levéltári törvényeknek köszönhetően a nyolcvanas évek elejétől kutathatóvá vált az 1948-ban történt események java része. Következésképp néhány év alatt kialakulhatott az új történészek, új szociológusok által létrehozott posztzionista paradigma, amelynek szerzői egymással is vitában állnak. Ugyanakkor végbement egy, az angolszász, német, francia tudományos életben, illetve kortárs publicisztikában is egyaránt ismertté vált percepcióváltás, amelynek megfelelően a több százezer menekülésre kényszerített palesztin áldozat emléke, azaz számon tartott sorsa az izraeli társadalmi fantázia, a kortárs kultúra, azaz a valóság része lett.¹⁶ Bármint is alakuljon az izraeli/palesztin béketárgyalások jövője – illetve a jelen írás kereteit messze meghaladó kérdés, az izraeli politika irányultsága –, az 1948-as háború posztzionista, új, az elmúlt évtizedben konstruálódó emlékezte, azaz árnyalt valóságának élménye jelen van a kortárs

végbement egy, az angolszász, német, francia tudományos életben, illetve kortárs publicisztikában is egyaránt ismertté vált percepcióváltás, amelynek megfelelően a több százezer menekülésre kényszerített palesztin áldozat emléke, azaz számon tartott sorsa az izraeli társadalmi fantázia, a kortárs kultúra, azaz a valóság része lett

A Palesztnai Múzeum épülete
The Palestinian Museum. Iwan Baan felvétele





A Paleszínai Múzeum épülete
The Palestinian Museum. Iwan Baan felvétele





A Palesztnai Múzeum épülete
The Palestinian Museum. Iwan Baan felvétele





kulturális, művészeti diskurzusokban,¹⁷ s az hatással van a palesztin múzeumok és kulturális intézmények, fogalmak jelentős részére.

¶ A Rámalláh felett, egy hegytetőn, a Birzeit Egyetem campusa mellett, ugyancsak őrzött területen lévő Palestinian Museum a Palesztin Autonóm Területek, hivatalosan, Palesztin Autonómia Palesztin Nemzeti Hatóság által ellenőrzött részén található. Nem véletlenül tűnik mindez elég bonyolultnak a kívülálló számára, ugyanakkor ez a múzeum *elsődleges kontextusa*, azaz szó sincs arról, hogy mindez megfeleltethető lenne a szomszédos, jeruzsálemi Israel Museum vagy akár az oda végül is elég közel eső tel-avivi Museum of Artnak. Ciszjordánia és Gáza, azaz a Palesztin Autonómia két egymástól – Izrael által – elzárt része jelenti az 1988-ban Algírban kikiáltott független állam területét. Ezt az államot de jure elismerte az ENSZ tagországainak nagy része, kivéve számos nyugati országot, amelyek diplomáciai kapcsolatot tartanak Palesztinával, de annak függetlenségét nem ismerik el. Ugyanakkor az ország területének nagy része az izraeli katonaság felügyelete alatt áll, Ciszjordániában négyszázezer izraeli él, katonai jelenléttel őrzött telepeken. Rámalláh, amely Jeruzsálemtől mindössze tizenkét kilométerre fekszik, egyben a Palesztin Nemzeti Hatóság székhelye, azaz az izraeli ellenőrzési pontokon túli területen lévő, mintegy harmincezer lakosú város valamiként az ország *fővárosa*. Rámalláh még ma is több vallású, etnikumú, azaz, keresztény, arab város, ennek megfelelő építészeti emlékekkel, boltokkal, intézményekkel, az tehát ma is bonyolult szemantikájú terek szövete.

Rámalláhot,
földrajzi közelség
ide, földrajzi
közelség oda,
egy igazán komor
fal, tehát egy
ellenséges politikai
világ választja el
Jeruzsálemtől:
az olyan távol van
Izraeltől, amennyire
csak lehet

¶ Azaz a város kulturális intézményeit, így elsősorban az 1996-ban alapított nonprofit kiállító- és koncerttermet is magába foglaló, oktatási célokat is megvalósító, egykor a város, ma a Palesztin Kulturális Minisztérium tulajdonában lévő Khalil Sakakini Cultural Centert is determinálja a város nagysága, illetve annak politikai földrajzi helyzete. Rámalláhot, földrajzi közelség ide, földrajzi közelség oda, egy igazán komor fal, tehát egy ellenséges politikai világ választja el Jeruzsálemtől: az olyan távol van Izraeltől, amennyire csak lehet.

¶ A Palestinian Museum egy, a terület feletti kontroll, a kormányozhatóság, a nemzetállami normák és hagyományok szerint szélsőséges, kulturálisan abszurd helyen, politikai vákuumtérben áll. Mintha mindez Foucault 1977–78-ban a Collège de France-beli előadássorozatát idézné. „A XVI-XVII. században született adminisztratív Állam, ez már nem feudális típusú, hanem államhatárok közti territorialitás jellemzi, az adminisztratív állam, amely a szabályok és a fegyelmezés társadalmának felel meg, végül a kormányzó Állam, amelyet már nem a területiség, az elfoglalt földfelszín határoz meg, hanem egy tömeg, a népesség tömege, kiterjedésével és sűrűségével és a területével is, de ez egyetlen tényező csupán.”¹⁸ A napi rutint meghatározó instabilitás,¹⁹ amely

a Rámallahban kormányzó Palesztin Nemzeti Hatóság politikai álláspontjából is következő valóság, nyilvánvalóan erőteljesen kihat a kulturális intézményekkel kapcsolatos elvárásokra. (S ami a közvetlen környezetet illeti: ebben városban áll Jasszer Arafat síremléke is, azaz a keresztény temetővel, ortodox, luteránus, katolikus temetővel rendelkező város, részben a történelmi folytonosság képviselőjére hivatott, részben a szuverenitás demonstrálására.) S itt elválik a területiális bizonytalanságra, a történelmi traumákra, a sérelmekre és jogi követelésekre válaszként szolgáló, azokat létében reprezentálni hivatott Palestinian Museum, illetve a kortárs művészet globális artworldjéhez tartozó intézményeinek szerepe, küldetése. Utóbbiak ugyanis működésképtelenek, még pontosabban, értelmetlenek a széles nemzetközi kontextus nélkül²⁰: ami nem jelenti, hogy nincs közvetlen politikai szerepük, de legitimitásuk nem a hagyományos nemzetállam kormányozhatósági gépezetével áll összefüggésben, mint a Palestinian Museum esetében az történik.

az architektúra és a kulturálisan definiált természet egy zárt nemzetállamként működő, a területi felett abszolút kontrollt élvező és követelő hatalom anticipációja

a múzeum nem más, mint a megelőlegezett államiság biztosítéka, reménye

¶ A Birzeit University campusa melletti, ugyancsak zárt területen álló új épület, illetve annak kertje, tehát az architektúra és a kulturálisan definiált természet egy zárt nemzetállamként működő, a területei felett abszolút kontrollt élvező és követelő hatalom anticipációja: *a múzeum a nem létező Palesztina utópikus, eszkatologikus épülete, léte a sürgető politikai vágynak: tehát az állam létrehozását ígéri, amelyet addig is reprezentálnia kell.* A múzeum nem más, mint a megelőlegezett államiság biztosítéka, reménye. A hegytetőre emelt s ugyanakkor ott a fennsíkba belesimuló épület pontosan követi a környék látképét: a múzeum nem egyetlen tömbből, hanem többosztatú geometrikus mintázatból áll, amely valójában a teraszos kertépítéssel logikáját, látványát követi, ismétli. A dublini Heneghan Peng iroda – megítélésem szerint – egyszerűen megfordította a szokásos sortrendet, felülírta az „erőviszonyokat”, s így az épület alkalmazkodik a tájhoz, amely a palesztin identitás kérdését jeleníti meg, tartja fenn.

pontosan annak az utópikus modernizmusnak a modellje, tükörfordítása, melyre a Palesztin Autonomiának épp olyan nagy szüksége van, mint amilyen kevés reménye

¶ Ez a helyzet önmagában olyan súly ezen az intézményen, amely érthetővé teszi azt az óvatosságot, amelyet annak tanúsítania kell.²¹ Az épület és a teraszos földművelést identitáskérdéssé fordító *politikai táj*²² együttese tehát pontosan annak az utópikus modernizmusnak a modellje, tükörfordítása, melyre a Palesztin Autonomiának épp olyan nagy szüksége van, mint amilyen kevés reménye: mert a valóságban a területiális fragmentumok koalíciójából álló terület, amelyet akárhány állam szövetségének hívhatnak egy napon, soha nem lesz alkalmas arra, hogy egyetlen, és kizárólagos elbeszélést jelenítsen meg, hiszen már a zsidó része is darabokból áll. Az askenázi, mizrahi, orosz, afrikai zsidóság mind eltérő kulturális enklávék, nem beszélve mindezek egy másik mintázatáról: a vallási és világi kultúrák kompetíciójáról. Az utóbbi pedig nyilvánvalóan ugyanúgy releváns

a palesztin állam szempontjából is, amely a világi modernizmus hagyományában keletkezett, s nehezen térhet át egy radikális iszlám vallási fordulatra, amely megint egy teljesen új állami normarendszert jelentene – s amúgy a jelenleg használt, teremtett és követelt kulturális infrastruktúra sem illeszkedne abba.

¶ Az Umm el-Fahem Art Gallery, a Sakhnini Museum of Palestinian Folk Heritage, illetve az Arab Museum of Contemporary Art ugyanott, annak a politikai, földrajzi, mindennapi életet megszabó realitásnak a határain, tehát Izrael Állam területén belül működik, amelynek létét a Palestinian Museum *nem ismerheti el*, amiért is valóban sorsdöntőnek tűnik a 2017 őszére meghirdetett Jeruzsálem kiállításuk, melynek az 1967-es háború ötvenedik évfordulóján kellene megnyílnia. Ugyanakkor, mint az a múzeum honlapján olvasható: a szeptemberben megnyíló kiállítás Jeruzsálemet, az utóbbi ötven évet széles kontextusban fogja bemutatni, kritikai szemlélettel.²³ A rámalláhbéli múzeumban történő vagy pusztán megtörténésre váró események ugyanis automatikusan a nagypolitikai nyilvánosság kérdéseivé válnak, azaz annak kiállításpolitikájában egy virtuális, elképzelt nemzeti közösség reprezentációja áll, amelyhez képest az aktuális látogatók olykor biodíszletek csupán. Hány nagy múzeum állandó kiállítása járt így szerte a világon: a hatalom önreprezentációja a valóságban hosszú időn, olykor éveken át gyakran üres termeket jelentett s jelent, így van ez néha ma is, Budapesten. A Nemzeti Múzeum például mostanában köt új szerződést politikai identitása és a látogatóbarát közintézmény normái között.

¶ Umm el-Fahem és Sakhnin: a helyi közösséggel, azaz a közönséggel is kapcsolatot kell hogy tartson, s ez alapvetően más múzeumi, kiállítási stratégiát követel, mint az állami intézmények kulturális-politikai logikája, esztétikai normája. Nem véletlen, hogy Umm el-Fahem 2015-ben – az izraeli nemzeti lottó támogatásával – megjelent impresszív, háromnyelvű nagy katalógusának címe: *The Identity of the Palestinian Artist, Tradition, Culture, Modernity and Globalization*. A katalógus azokat a kortárs palesztin művészeket mutatja be, akik megfelelnek a kettős esztétikai elvárásnak, azaz munkáik tematikusak, érthetőek a helyi közönség számára is, ugyanakkor – az összeállítók reményei szerint – megfelelnek a globális art world jóval bonyolultabb szerepeinek, több önreflexiót tartalmazó normáinak is. Belátható, hogy ez az esztétikai kettősség majdnem teljesíthetetlen, miközben megkerülhetetlen is. Újra és újra a kiszolgáltatottság metaforái, a mindennapi élet gyakran fenyegető jelenetei, ikonjai tűnnek fel a képeken: a két társadalmat elválasztó fal, az ellenőrzési pontok, akár Abed Abdi, Asad Azi, Nabil Anani, Suleiman Mansour képein, utóbbiak ugyanakkor az idilli örökség bemutatására is vállalkoznak, ugyanúgy, mint Khaled Hourani is. A metaforikus kisrealizmus olykor a direkt politikai karikatúra felé mozdul el, mint Usama

sorsdöntőnek
tűnik a 2017 őszére
meghirdetett
Jeruzsálem
kiállításuk,
melynek az 1967-es
háború ötvenedik
évfordulóján kellene
megnyílnia

hány nagy múzeum
állandó kiállítása
járt így szerte
a világon:
a hatalom
önreprezentációja
a valóságban
hosszú időn, olykor
éveken át gyakran
üres termeket
jelentett s jelent,
így van ez néha
ma is, Budapesten

a tematizált
identitásteremtő
festészet eszköztára
mennyire szűkös,
mennyi szálon
kötődik
a 19–20. századi
akadémikus
kisrealizmushoz,
milyen tétován áll
meg a történeti
és kortárs izmusok
határán: mert
az érthető képi
elbeszélésért
fizetendő ár,
az adott esetektől
függetlenül,
mindig magas

Said, kiknek művei ismerősek az izraeli palesztin, valamint a Ciszjordániában, a Gázai övezetben élő közösségek számára: de ugyanezek a munkák a legjobb esetben is a globális kortárs művészeti szcéna peremén ha elhelyezkedhetnek, ugyanúgy, mint a kortárs magyar festészet lokális univerzumát választó alkotók esetében is az történik. Igen figyelemreméltó vagy fájdalmas látni, hogy a tematizált identitásteremtő festészet eszköztára mennyire szűkös, mennyi szálon kötődik a 19–20. századi akadémikus kisrealizmushoz, milyen tétován áll meg a történeti és kortárs izmusok határán: mert az érthető képi elbeszélésért fizetendő ár, az adott esetektől függetlenül, mindig magas. Nem véletlen, hogy részben ugyanezek a művészek tűntek fel a betlehem-i Gallery at the Walled Off hotel 2017 tavaszán megnyílt csoportkiállításán, a *Reviewing Oneself and the Art if Living* című, Housni Alkhateeb Shehadah rendezte eseményen, amely az elmúlt évek egyik legnagyobb médiahírverését kapó és megítélésem szerint legvisszatasztóbb kulturális vállalkozása. A kolonialista orientalizmus modorában rendezett szálloda szobáit Banksy aktuális, helyspecifikus képei, falfestményei dekorálják, amelyek, úgymond, a szubverzió, némi civil kurázi, az ellenállás dokumentálásának benyomását kelthetik az internet használóiban. Ugyanakkor az tényleg semmi más, mint a katasztrófaturizmus minősített esete, a botrány kiáltásában való szállás abszurd lehetősége, s ennek a belsőépítészetnek a közvetlen szomszédságában lévő galéria képeinek jelentését – akármilyenek legyenek is azok – teljes mértékben meghatározza a szálloda egészének minősített giccsé. A földszinti Piano bár (miként is lehetne más a neve) designjának legfélreérthetlenebb része a falat díszítő, egykor vadászati trófeák rögzítésére szolgáló, címer formájú falemezek, amelyeken agancsok helyett különféle kamerák láthatók, alattuk parittyák: az intifáda kommercializált emlékműveként.²⁴

¶ Sokkal fontosabbnak és emlékezetesebbnek véltem az okkal az elfelejtett múzeumok listáján helyet kapó Museum of Palestinian Folk Heritage már évek óta érintetlen gyűjteményét, amely a szegénység kultúrájának reprezentációja, illetve maga is esete annak. A felejtés oka a politikai kihasználhatatlanság. A múzeum nem követ semmiféle politikai etnológiát, stratégiai néprajzot, „mindössze” azt a világot teremti újra, amelyet egy magyar festő, Gedő Ilka egykoron a bibliai tárgyak világának nevezett, amelyek felett eldübörgött a történelem páncélvonata. Nem tűnik valószínűnek, hogy az a használati tárgyakból, viseleti rendekből, bútorokból, olajképekből összerótt assemblage, amely a szerény épület falai között – szó szerint – eltűnik a porban, számos látogatót vonzana, de mégis kevés világosabb, félreérthetlenebb hely van ennél, világosabb bizonyítéka annak, hogy az igazi elnyomás soha nem csak politika, hanem az egész életet determináló, sújtó folyamatos, néma agresszió. Ez a – múzeumföldrajz szempontjából –













marginális helyen lévő múzeum talán kiváló példája az elfelejtett helyek semmihez sem fogható varázsának, a semmibe vett helyek igazságának.

¶ A „túloldalon” az izraeli múzeumipar univerzális csúcsteljesítményei állnak, az Izrael Múzeum Jeruzsálemben, a tel-avivi Museum of Art,²⁵ amelyek számos interkulturális kiállítást rendeznek, keresik és kínálják a lehetőséget a párbeszédre: a középosztály számára. Azaz ezeknek az említése elkerülhetetlen, de elemzésük itt, ebben a kontextusban nem szükséges, és nem is különösebben érthető. Van azonban egy olyan jeruzsálemi múzeum, amelyet mindenképp fontos itt bemutatni, különös tekintettel arra, hogy a Museum on the Seam távol áll a közismertségtől. Az arab lakosság által meghatározott Kelet-Jeruzsálem határa és Mea Searim, az ultraortodox negyed közé beékelt, 1932-ben jeruzsálemi kőből emelt épületet egy Athénban tanult palesztinai keresztény arab építész, An-doni Baramki tervezte, és palesztin, valamint görög építészeti mintákat követ.²⁶

¶ A város politikai frontján álló épület használat-története pontosan reprezentálja az izraeli/palesztin elkülönült együttélés (live together separately) bonyolultságát. 1948-ig az épület vegyes lakosságú területen állt, majd a háború utáni megállapodásoknak megfelelően izraeli katonai felügyelet alá került, tekintettel a szomszédban létrejött jordániai–izraeli határra. Az 1967-es háború után a sérülésekkel megőrzött épületből múzeum lett (The Tourjeman Post Museum), amelyet a keresztény, az iszlám és a judaizmus közös, globális jelentőségű, univerzális városának szimbólumaként kívántak működtetni, s ez az emlékezetpolitikai kísérlet végül érthetően teljes kudarccal zárult. A múzeum ezen korszakának kudarcos története nem kis mértékben emlékeztetheti az olvasót a Rámallah felett álló Palesztinai Múzeum problémájára. Mindkét esetben a politikai identitás reprezentációjának és a hely szellemének összeegyeztethetlenségét láthattuk. Egyik esetben egy túl sűrű hely, a másik esetben a non-lieu tette lehetlenné, illetve teheti bonyolulttá a múzeum küldetését. A kétezres évektől a múzeum alkalmazkodott a valósághoz, s az ideális együttélés reményét és lehetetlen programját felcserélte a módszeres konfliktuselemzések programjával, mint az a mai elnevezése: a *Museum on the Seam* is mutatja. A múzeum jelentősége tehát vitathatatlan, éppúgy, ahogy a jelentése is félreérthetetlen. Ennek megfelelően marginális a szerepe az izraeli múzeumi rendszerben, s a palesztin kulturális intézmények felől is jobbára láthatatlan. A Museum on the Seam: magányos, láthatatlan *múzeum a határon*, amelynek eltüntetésére, meghaladására hivatott. Kulturális, emlékezetpolitika, identitásteremtő, párbeszédre hivatott intézmény ennél szimbolikusabb térben talán nem is állhat.

¶ Köszönettel tartozom a kiváló Végh Rolandnak, aki nélkül ez a cikk soha nem születhetett volna meg.

a keresztény, az iszlám és a judaizmus közös, globális jelentőségű, univerzális városának szimbólumaként kívántak működtetni, s ez az emlékezetpolitikai kísérlet végül érthetően teljes kudarccal zárult



Museum of Palestinian Folk Heritage

- [1] Vö. *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre'* 1989, Lucy Steeds and other authors: *Exhibitions Histories*. Afterall Books, London 2013.
- [2] Thomas DeCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel: *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History*. In: *Circulations in the Global History of Art*. Ed.: Thomas DeCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, Ashgate, London 2015.
- [3] Jean-Louis Déotte: *The Museum, a Universal Device*. In: *Museum International*, 2007. auguszt.
- [4] *Contemporary Art and the Museum, A Global Perspective*. Eds. Peter Weibel, Andrea Buddensieg, a ZKM Book, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, *Is Art History Global?* Edited by James Elkins, Routledge, New York and London 2007.
- [5] *The Spatial Turn: Interdisciplinary perspectives*. Ed.: Barney Warf and Santa Arias, Routledge, New York and London 2008.
- [6] Vö. Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2004.
- [7] Így említendő, a 2017-ben megnyíló Abu Dhabi Louvre, a már csak tervként létező, de akként is fenyegető Abu Dhabi Guggenheim, az ugyancsak építés alatt álló Zayed National Museum – mindezek együtt a Saayidat Cultural District részei – lesznek, vagy lennének. A globális gigantómánia részének tekintendő Zaha Hadid: Abu Dhabi, Performing Arts Center terve.
- [8] *Cultural Heritage in the Arabian Peninsula, Debates, Discourses, and Practices*. Ed.: Karen Exell and Trinidad Rico, Ashgate, London 2014.
- [9] ummelfahemgallery.com/. Ill. *The Identity of the Palestinian Artist, Tradition, Culture, Modernity and Globalization*. Ed.: Farid Abu Shakra, Umm el-Fahem Art Gallery, 2015. Vö. hadassahmagazine.org/2010/03/21/rebranding-umm-al-fahm/, 2011-ben a galéria igazgatója, Said Abu Shakra, megpróbálta a kortárs galériát múzeummá változtatni, s így – többek között – szó volt arról is, hogy azt az iraki származású Zaha Hadid tervezi. theguardian.com/world/view-from-jerusalem-with-harriet-sherwood/2011/mar/10/new-museum-umm-al-fahm. 2013-ban, a tervet, a pénzügyi forráshiányra való tekintettel, minimum elhalasztották.
- [10] A galileai Sakhnin szegényes kulturális intézményeiről, kontextusáról lásd: tbk. Witt Raczka: *Unholy Land: In Search of Hope Israel/Palestine*. Hamilton Books, 2016. 47. Ugyanakkor Sakhnin és Umm el-Fahem között vita van a kortárs arab művészeti múzeum elsőbbségét, illetve szerepét illetően. A 2015-ben megnyílt sakhnini Museum of Palestinian Folk Heritage-zsel együttműködésben álló AMOCA (Arab Museum of Contemporary Art, illetve AMOCAH – Heritage) tagadhatatlanul számos a global

art world-szerte ismert kortárs művészt állított ki. A múzeum egyike az izraeli/palesztin kulturális-politikai együttműködési kísérleteknek, a kortárs művészet közegének jelentőségére az alábbiakban még visszatérek.

- [11] Mindez részben – értelemszerűen – áll a jóval nehezebben követhető, de inhomogén palesztin álláspontra is. Az általam elért irodalomból lásd Edward Said: *The politics of dispossession: the struggle for the Palestinian self-determination, 1964–1994*. Vintage Books, New York 1994. Maha Samman: *Trans-Colonial Urban Space in Palestine, Politics and Development*. Routledge, London and New York 2013. Abujidi Nurhan: *Urbicide in Palestine: spaces of oppression and resilience*. Routledge, London and New York 2014. Lori Allen: *The Rise and Fall of Human Rights: cynicism and politics in occupied Palestine*. Stanford University Press, Stanford 2013. Ugyanakkor tény, hogy míg a mégoly kritikus izraeli szövegek egy fenyegetett, de létező államon belül születnek, addig a palesztin szövegeket, álláspontokat végül megköti a területhez jutás, azok visszaszerzésének mindent meghatározó vágya.
- [12] *Israelis, Palestinians in the Shadow of the Wall, Spaces of Separation and Occupation*. Ed: Stephanie Latte Abdallah and Cédric Parizot, Routledge, New York and London 2015. Romola Sanyal: *Urbanising Refuge: Interrogating Spaces of Displacement*. In: *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 32. 2014. March, 558–572. Claudia Martinez Mansell: *Camp Code. How to navigate a refugee settlement, Places*, 2016. April. placesjournal.org/article/camp-code/. *Palestinian Refugees, Identity place and space in the Levant*. Ed: Are Knudsen and Sari Hanafi, Routledge, New York and London 2011.
- [13] Baruch Kimmerling and Joel S. Migdal: *Palestinians, The Making of a People, with a new preface*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1994. 128–156. Ráadásul a helyzet 1967 után, a palesztinok felől nézvést csak tovább romlott.
- [14] Meg kell jegyeznem, hogy a magyar olvasók kivételezett helyzetben vannak: az 1944-ben Palesztinába került, majd onnan 1951-ben hazatérő Kardos G. György 1968-ban megjelent regényében, a palesztin, beduin, zsidó parasztok nehéz együttéléséről szóló regényében, az 1947-ben játszódó *Avraham Bogatir hét napjában* pontosan utalt minderre. „Kergessétek el az angolokat, ha tudjátok, ki törődik vele – fogja vissza az indulatait Avraham. – S azután mi van? Hol van akkor még a nagy zsidó birodalom, Dávid király öröksége? – S már üvölt ő is, fulladozva, az izgalomtól dadogva. – Transzjordánia! Szinái félsziget! Itt, ezen a földön is, itt, itt a palesztinai mandátum határain belül, ötszáz ezer zsidó mellett több mint másfél millió arab él. Velük mi lesz? Kiirtjátok mind? Vagy egyszerűen rabszolgaként tartjuk majd őket?” I. m. Magvető, Budapest 1968. 165.
- [15] Edward Said: *After the Last Sky, Palestinian Lives*. Photographs: Jean Mohr, Columbia University Press, 1999. 4.
- [16] Vö. Benny Morris: *1984 and After: Israel and the Palestinians*. Oxford University Press, Oxford 1994. Baruch Kimmerling: *The Invention and Decline of Israeliness, State, Society, and the Military*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2001.

Gil Eyal: *The Disenchantment of the Orient, Expertise in Arab Affairs and the Israeli State*. Stanford University Press, Stanford, California 2006. *Making Israel*. Ed: Benny Morris, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2007. *Postzionism: A Reader*. Edited by Laurence J. Silberstein, Rutgers University Press, 2008. Ilan Pappé: *The Idea of Israel, A History of Power and Knowledge*. Verso, London, New York 2014.

Nem vagyok abban a helyzetben, hogy az izraeli történészek és szociológusok vitájában komolyan állást foglaljak, illetve megítéljem a különböző álláspontok közti folyamatosan változó töréspontokat. Nem felejtethjük el, hogy ez a vita – amelynek csak angol fordításait, illetve steril tudományos kontextusait látom, s amelynek mindössze az általam ismert kötetekre hivatkoztam – egyetlen pillanatra sem egy absztrakt kérdés, sem az izraeli, sem a palesztin oldalról. Ennek megfelelően nem tudom s főként nem kívánom megítélni Benny Morris második intifáda utáni „fordulatát” sem, azaz visszatérését a cionizmushoz. Ugyanakkor itt említendő könyve: *One State, Two States, Resolving the Israel/Palestine Conflict*. Yale University Press, New Haven and London 2009. Ami az általam ismert magyar nyelvű tudományos és nem politikai hisztéria meghatározta recepciót illeti, lásd Novák Attila: *A cionizmus, mint akarat és képzet*. In: *Kommentár*, 2010/4. Gadó János interjúja Benny Morrissal („*az arabok nem írnak zsidó menekültekről*”) In: *Szombat*, 2013. aug.

- [17] Az Izraellel foglalkozó, áttekinthetetlen angol nyelvű recepcióból számomra különösen fontos Tony Judt munkássága. *When the Facts Change, Essays, 1995–2010*. Ed. and introduced: Jennifer Homans, Penguin Books, 2015.
- [18] Michel Foucault: *A „kormányozhatóság”*. In: *A fantasztikus könyvtár*. Pallas Stúdió/Attraktor Kft., 1998. 123. Romhányi Török Gábor fordítása.
- [19] „To Live without a map is to exist without a future, in a space forever uncharted.” In: Claudia Martinez Mansell: i. m.
- [20] Vö. Bruce Altschuler: *Biennials and beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962–2002*, Vol. II. Phaidon, London 2013., ill. Chin Tao Wu: *Biennials without Borders?* In: *Tate Papers 12, Landmark Exhibition Issue*, 2009. E helyt nyilván áttekinthetetlen a biennálék kulturális-politikai földrajza, de annyi első pillantásra látható, hogy a múzeumokkal szemben a kortárs művészet intézményi struktúrája egyre erőteljesebben van jelen, illetve kerül át az ún. „peremvidékekre”, így az olyan konfliktuszónákba is, mint Izrael, illetve Palesztina. A kortárs művészet legitimációja, az új kánon szoros összefüggésben áll a nyugati kánon kritikájával, s ez nem elsősorban az alkotók származásának, inkább az intézmények földrajzának és az abból következő tematikáknak a kérdése. Vö. Charles Green-Anthony Gardner: *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created The Contemporary Art*. Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex 2016.
- [21] Itt kell megköszönnöm Mahmoud Hawarinak a múzeum igazgatójának, hogy alkalmat teremtett 2017. március 26-i, Rámalláhban, a Palestinian Museumban folytatott,

- tanulságos és fontos beszélgetésünkre. Vö. Mahmoud Hawari: *The Citadel of Jerusalem: A Case Study in the Cultural Appropriation of Archaeology in Palestine*. In: *Present Pasts*, Vol. 2. No. 1. 2010, 85–95.
- [22] Vö. Z. Ron: *Agricultural Terraces in the Judean Mountains I–II*. In: *Israel Exploration Journal*, Vol. 16. No. 1–2. 1966, 33–49., 111–112. Ghazi Falah: *The Israelisation of Palestine human geography*. In: *Progress in Human Geography*, Vol. 13. 4. 1989. dec., 535–550. N. Kliot and S. Waterman: *The political impact on writing the geography of Palestine / Israel*. In: *Progress in Human Geography*, Vol. 14. 2. 1990. 237–260. o. (válasz Ghazi Falah cikkére). *The Landscape of Palestine: Equivocal Poetry*. Eds: Ibrahim Abu-Lughod, Roger Heacock, Khaled Nashef, Birzeit University Publication, 1999. Shelley Egoz: *Deconstructing the Hegemony of Nationalist Narratives through Landscape Architecture*. In: *Landscape Research*, Vol. 33. No. 1. 2008. febr., 29–50.
- [23] Nyilván nem véletlen, hogy a honlapon, amelyen az Izrael szónak nem láttam nyomát, s az 1948-ban történeteket, évszám és eseménytörténet nélküli evidenciaként nakbáként említik, melynek emlékezetét a múzeum megőrizni hivatott: amúgy teljes joggal, és a kérdés mindössze az, hogy *miként, milyen kontextusban, Izrael létéről tudomást véve vagy nem*.
- [24] theguardian.com/travel/gallery/2017/mar/03/the-walled-off-hotel-by-banksy-in-pictures.
independent.co.uk/travel/middle-east/walled-off-hotel-banksy-guesthouse-palestinians-bethlehem-israel-separation-barrier-graffiti-artist-a7617391.html.
aljazeera.com/indepth/opinion/2017/03/walled-hotel-struggle-decolonisation-170312143224959.html.
- [25] Vö. pl. a ghánai Ibrahim Mahama *Fracture* című hatalmas installációját. Az indiai és bangladeshi, Brazilián át Afrikába érkező jutazsákokban szállítják a ghánai kávé, kakaót, utóbb azokat tovább hasznosítják. Azaz a jutazsákok útja, funkciói pontosan megfeleltethetők a globális migráció földrajzának. Ez így önmagában nem más, mint egy allegorikus állítás, a múzeum új szárnyában, a négyemeletes, teljes átnézetet, másként a tér egybelátását lehetővé tévő lépcsőház falaira, korlátjaira rögzített több száz *Ghana* feliratú jutazsák azonban nem pusztán a globalizáció nyugati illúziójának kritikája, hanem ami ugyanolyan fontos: drámai látvány, és nem üres látványosság. Érzéki erejű konceptuális installáció, amely négy emeleten át megszabja a múzeum tereinek jelentését, kiemeli azokat a white cube semlegességének hagyományából. S mindezt agresszió nélkül, némán és kérlelhetetlenül teszi. Kurátor, alkotó, múzeumi tér ritka szerencsés együttállásáról van szó.
- [26] Efrat Ben-Ze'Ev and Eyal Ben-Ari: *Imposing politics, Failed attempts at creating a museum of 'co-existence' in Jerusalem*. In: *Anthropology Today*, Vol. 12. No. 6. 1996. dec. 7–13.

kutatás



1. kép

GAGYI JÓZSEF szociográfus, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
ÖRÖKSÉGÜNK? A KOCKAHÁZAK VASKÖRNYEZETE¹

[1] Az írás példaanyagát bemutattam a 2009-es énlakai Székely kismesterségek konferencián, egy változata megjelent a *Mesterségek a székely közösségekben* című konferenciakötetben (Gagyí 2010).

TKezdjük azzal, hogy alaposan szemügyre vesszük az alábbi pillanatfelvételt (1. kép). Nyár van, ott a legyek ellen védő gézfüggöny a bejárati ajtó előtt, és a falusi ház kapujában fiatal anya és gyermekei, éppen kikísérték a látogatókat. A háttérben nem látszanak az udvar gazdasági épületei, de a szomszéd ház mögötti csűr igen, ilyen lehet az is, ami ebben az udvarban, a ház folytatásában áll. Az egykori, az udvar másik oldalán álló nyári konyhát, kis házat átépítették: lakóház lett, manzárdal és a manzárdból nyíló erkéllyel. A ház bejárati ajtaja előtt szélesebb veranda, üvegtetővel (jól kivehető a több évtizedes szennyeződés, moha rajta), felfutott szőlővel és a mindezeket tartó vascsőállványzattal. A képet domináló szerkezet azonban, premier plánban: a vaskapu, vaskerítés. Nincs rajta évszám, de a szomszédságban, az utcában álló társai közül néhányon vasszámokkal ez áll: 1971, 1976, 1977. Ekkor, a múlt század hetvenes éveiben, a romániai szocializmus delelőjén épülhetett ez is. A kép 2008-ban készült, és kiszámítható, hogy a fiatal édesanya kisgyerek lehetett, esetleg meg sem született akkor, amikor ezt a vaskaput szülei (meg a környező házak előtt álló kapukat szüleinek a kortársai) valószínűleg a házépítés után, az utcai homlokzat rendezésekor megépítették.

¶ Amire fel szeretném hívni a figyelmet: az a kapu. Több mint harminc év után ugyanott, ugyanúgy áll. Vagy mégsem? Új a betonréteg a bejárónál, a kapu mögötti járda, és a kapu is fel van újítva, festve. Talán csak a kép szélén, a kerítés alján lévő kerek lyuk mutatja, mi és hogyan lehetett itt eredetileg: szennyvízkifolyó, ami előtt az árok feltöltődött, befüvesedett.

¶ Amire fel szeretném hívni a figyelmet: a kapu gondozottsága. Ha csak idősek laknak a környező házakban, vagy már ők sem, akkor ezek a kapuk rozsdásak, színtelenek, elhanyagoltak, ütött-kopottak, mint az itt látható, amely mögött az elhagyott udvart traktorparkolónak használja a szomszéd (2. kép).

¶ Ezen a Marosvásárhely melletti, erdélyi településen, ahol a képek készültek, a teljes kapuállomány 48 százalékanak alapanyaga kizárólag a vas. Fából, kőből, téglából is készültek és állnak kapuk, de ami dominál: a vas, azaz vascső, hajlított betonvas, táblavas. A faluképet meghatározza, mert ma (még) ez a legegységesebb anyaghasználatot, mintakincset, ízlésvilágot mutató tárgyegyüttes: kockaház vagy vinklis ház, felújított hosszúház, vaskorlátos veranda, vascsőrendszerű



2. kép



3. kép

lugas a felfuttatott szőlővel, és előttük vaskapuk és vaskerítések összeérő, az utca két oldalát szegélyező sorai. Marosvásárhely külső negyedeiben, ahol magánházak sora áll, vagy a környező falvak bármelyikében találkozhatunk hasonló látvánnyal, tárgyakkal, együttessel. Városok és (nem csak) város közeli települések gyors átalakulása, kiépülése zajlott Romániában, Erdélyben a szocializmus második évtizedétől, az ötvenes évek végétől kezdve, és az ekkor egyre olcsóbb és (leginkább az össznépi kölcsönösségi rendszereknek köszönhetően) egyre inkább hozzáférhető és tartósnak tudott vas lett ezeknek az építkezéseknek a kedvelt anyaga. Új házak, ha lehet, akkor kockaházak, majd később már emeletes kockaházak, és előttük a vasbetonvasakból kialakított mintás vaskapuk mutatták az átalakuló életmód új lehetőségeit, megformálódó ízlését, a kialakuló igényeket (3. kép).

- ¶ Az idő telt, a rendszerváltás eljött, az építkezési kedv lehanyaglott majd újra fellendült, a vas mint építőanyag dominanciája megszűnt, mert csak egy lett a többiek között. Generációváltás történt, eltávozott/távozóban van az a nemzedék, amelyik a szocializmusban volt aktív korú, amelyik vasból építkezett, vassal tette tartóssá és széppé környezetét. Mit kezd az új generáció mindazzal, ami épületként és az épület körüli építményként rámaradt? Lebontja, átalakítja vagy meghagyja, felújítja, és büszke rá, mint az alábbi képen látható kapu gazdái (a falu legjelentősebb vállalkozójának szülei). Jól láthatók a szomszéd udvaron álló gyárépületek, de az már nem, hogy a szomszéd kapu funkcionális vaskapu, hiszen ki kell szolgálnia a szállítást végző autósforgalmat (4. kép).
- ¶ Feltételezhető, hogy leszedték és az árnyalatokra figyelve külön festették meg a sötétebb barnára a betonvasból kialakított mintázatot, majd, a vaslemezek befestése után, visszaillesztették azokat. A kiskapu fölött levő díszítmény ma látható formájában feltételezhetően újonnan készült, a dátum eredeti. A faluban nem volt általános szokás a székelykapuk mintájára feliratot illeszteni, az építetők neveit nyilvánossá tenni, állatmotívumot (itt galamb) alkalmazni, mint ennél a hivalkodóan díszes (vagy: a kiemelt státust messzire mutató) kapunál.
- ¶ Mindezek után sorakozhatnak a kérdések: miért újítják fel a vaskaput egyesek, mások meg miért bontják le és helyettesítik mással (ha vas, akkor kovácsoltvas)? Mi történt a városi, vidéki társadalomban az elmúlt ötven évben, a kockaházak és az ezekben kialakítható életmód elterjedésének idején. Hogyan ívelt fel, majd hanyatlott le a kockaházak vaskörnyezetének divatja? Beszélhetünk-e a falusi társadalomban az elmúlt évtizedekben, különösen a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas években megfigyelhető jelenségekről mint egyfajta kulturális folytonosság kialakulásáról, vagy inkább (a hagyományostól való) elszakadásról, átalakulásról, majd a már hagyományosoként kezelt anyagok-formák, végső



4. kép

sonon a szocialista építkezéskultúra vidékiségre jellemző elemeinek megőrzéséről? Mit tekintünk örökségnek: érdemes-e vaskaput állítani kockaház elé a skanzenben?

ADATOK

¶ Szőcsné Gazda Enikő írja, hogy az egyéneket védő rendszerek között a településen/faluban kiemelten fontos szerepük volt a kerítéseknek: a bekerítésnek mint tettek és a kerítéseknek, mint fizikai tárgyakként, a határookra épített alakzatoknak: „A kert a magánvagyon védője volt, olyan szimbolikus küszöb, amelynek átlépése már eleve a másik ember autoritásának a megsértését jelentette” (Szőcsné Gazda 2001, 71.). Tárkány-Szűcs Ernő is említi, hogy „a birtoklás jele a kert, a szőlő, sőt néhol a külső föld bekerítése volt. Már a foglalás is tulajdont eredményezhettek, ezért a foglaló jelek tulajdont jelölő jelekké válhattak” (Tárkány-Szűcs 1981, 522.). Ezek a kerítések (bekerítéscselekedetek és tárgyak, mint fizikailag korlátozó kerítések) a közösségben a családi tulajdonok között kialakult egyezményes határokat merevítették ki, mutatták meg, tették időben állandóvá, meg ami még fontosabb: szimbólumokként működtek, hiszen valójában nem a fizikai állapotuktól függött, hogy a birtoksértést végrehajtotta-e valaki vagy sem. Ebben alapvetően különbözött a paraszti világ építményekkel jelölt része azoktól, amelyek természetként, természetes környezetként vették körül a településeket.

¶ Úgy gondolom, hogy nem a „szocialista modernizáció” keretei között alakult ki, hanem azelőtt is, folyamatosan létezett a falvak, a vidék társadalmában az új felé fordulás, a városihoz, a paraszti világon kívülihez való viszonyulásban a „szép” és „modern” átvételével az újhoz való igazodás. Ezt a néprajztudományban akkulturációként ismerték, vizsgálták, értékvesztésként, a modernizáció pusztító hatásaként minősítették. Hermann Bausinger szerint magának a népi kultúrának az elit által kialakított, politikai-köznapi, valamint tudományos reprezentációja, a népi kultúrának a változásokkal dacoló „antimodern pólus” képe is egyértelműen kijelölte az „újjal” szemben a „rég, hagyományos” körvonalait,

Új házak, ha lehet, akkor kockaházak, később emeletes kockaházak, és előttük a vasbetonvasakból kialakított mintás vaskapuk mutatták az átalakuló életmód új lehetőségeit, megformálódó ízlését, a kialakuló igényeket.

térképeit (Bauzinger 1995, 7.). És ekképpen torzított: az átalakulás lassú ütemét mozdulatlanlanságnak, a felgyorsuló átalakulást pedig széthullásnak kategorizálta. Holott mindkét, ezek szerint társadalomtörténetileg jól elkülönülő, elkülöníthető időszakban, tevékenységsorban, kulturális viszonyulásban lényegében ugyanaz történt.

- ¶ Az (egy ideig még) paraszti (majd ipari munkás és nyugdíjas, de a térszben tevékenykedő, a saját földjét is megdolgozó) falusi, vidéki népesség hosszú ideig őrzött, majd gyorsabban cserélődő, önmaga által előállított vagy vásárolt tárgyaival, legyenek azok mindennapiak, használatiak, kis értékűek vagy a tartós fogyasztási cikkek, esetleg a regionális vagy nemzeti térben értékelhető szimbolikus tárgyak kategóriájába sorolhatók, nem tesz mást, mint önmagát mutatja, fogalmazza meg. Azt az önmagát, amelyik a „szépre” vágyik, azért, hogy mint ennek fenntartóját, megvalósítóját társai értékeljék, hogy társai között a státusát fenntartsa, megerősítse. Ha a „szép” egyben „új és modern” is, akkor ettől az értelmezéstől nem tekinthet el a közösségben élő ember.
- ¶ A rendezett élet a közösségi rend felismerését, ennek elismerését és ennek való alárendelődést, az ehhez való illeszkedést feltételezi. Egykori, mai, egymásra figyelő, egymással intenzív, szemtől szembeni kapcsolatokban élő egyének vidéki közösségeiben a rendezettség kialakítása és fenntartása, azaz az egyéni és közösségi érdekek, értékek kisközösségi, sajátos egybeszervezettségének, hierarchiájának – az élet értelmét megadó rendnek – a biztosítása a feladat. Ennek a feladatnak a tárgyakba fogalmazott teljesítése, egyik tárgyasulása a ház, udvar, kapu, kerítés, a lakás (mint tér) berendezése, a lakás (mint használat) módja. Az emeletes, palotaszerű épületek is ugyanúgy munka- és ceremóniális terekre osztottak voltak tegnap, osztottak ma is, mint a kunyhók, és éppen úgy a közösségi (populárisnak is definiált) elvek, ízlés, a közösségi értelmezésekhez igazodó, azok szellemében megvalósuló tárgyhasználatok fokozott érvényesülése – a városi lakások, házak terében megszokott sokféleség, individualitás korlátozottsága – jellemzi őket.
- ¶ Az 1950-es évek végétől, de főleg a kollektivizálás, a „mezőgazdaság szocialista átalakításának” romániai befejezését jelentő 1962 után a falvakban is egyre általánosabbá vált, hogy több forrásból szerezte jövedelmét a család, és ez az élet-színvonal viszonylag gyors növekedéséhez vezetett. Ennek az egyik jól látható tárgya: az új („vinklis”, „L alakú” vagy kocka-) ház, amely „a beruházás legfőbb formáját jelentette a fiatalok számára berendezésükkel együtt, mintegy annak jelképeként, hogy a termelés uralmát a fogyasztás uralma váltja fel” (Jávor et alii 2000, 992.). És a ház mellé, elé, hozzá illő módon új kerítést, kaput is kellett állítani.



„Rácsos” vaskapu és kerítés (Marosvásárhely, külváros)



„Napos“ vaskapu (Mezópánit)



„S-es” vaskapu (a kerítés barackmagos, vegyes – Mezőpanit)



„S-es” vaskapu és kerítés (Búzaháza)

¶ A magyarországi falvakban – és ez a megfigyelés részben az erdélyi, város közeli helyszínekre is vonatkozik – „a korábbi táji-építészeti különbségeket az uniformizáló építészeti törekvések gyakorlatilag eltüntették. A kockaházak divatjának hódolva a régi hosszúházak utcafronti részét még egy szobával kibővítették, és sátortetőt emeltek fölé. A másik jellemző építészeti mód értelmében a régi házat lerombolták, helyére a típustervek alapján modern anyagokból felépítették az új kockaházat, s „a kockaházakat a munkavégzésre és a termények feldolgozására, tárolására, illetve az állattartásra alkalmas építményekkel egészítették ki” (Valuch 2001, 298.). Az újonnan épült falurészekben Erdélyben is a modernizáció jegyében épültek a kockaházak, és nem csak a gazdagsága miatt kivételes helyzetben levő Korondon, ahogy azt Miklós István tanulmányában olvashatjuk (Miklós 2007, 666.), hanem sok más helyszínen is.

¶ Kiindulópontom: a falusi településeken a lakóház és a kapu, kerítés aspektusa legalább annyira jelzi a társadalmi hierarchiát, mint a falu terében való elhelyezkedése, és éppen emiatt a falvakban vagy a falusias jellegű kisvárosokban a külső megjelenés, a térhatároló elemek nagyobb üzeneti értékkel bírnak, jelentés-telebbek, mint a városban (Tamáska 2006, 41.).

¶ Az erdélyi, városi és falusi településeken a magánterek térhatárolásának, térképzésének, presztízst biztosító látványképzésének a 20. század közepén megjelenő, elterjedő új eleme a vasból készített kapu és kerítés. Ez fokozott presztízsképző erővel, a közösségen belül és más közösségek felé is szimbolikus jelentéssel rendelkezett, akár csak a másfajta, öt időben megelőző és vele párhuzamosan fennmaradó, fából készült kötött fakapu (amelyet ma székelykapuként ismernek – lásd Kovács 2000, Pozsony 2008).

¶ Falun vaskaput állítani az igazodásnak vagy elhatárolódásnak, a korral való lépéstartásnak, a „városi értékek felmutatásának” volt a jele. Erdélyben, a két-ezres évek elején kutató bukaresti szociológusok megjegyzése szerint a kutató helyszínen, a Ludas melletti Cintoson „az udvart tipikus erdélyi vaskapu meg fakerítés övezi”.²

¶ Vitát lehet nyitni arról, hogy mennyire tipikus, milyen tájakon, településeken (általában városokhoz közeli, jórészt már a hatvanas évek végétől ingázók lakta településeken) található jelentős számban ez a térhatároló elem,³ és hogy miért lenne ez csak falusi jelenség, hiszen a magánházakból álló, a második világháború utáni időszakban épült városnegyedekben is tömegével megtalálható a kockaház-vaskapu-vaskerítés együttes. A vaskapuk, vaskerítések elterjedésére egy városi példa: Marosvásárhelyen az egykori Postaréten, vagyis a mai Tudor Vladimirescu utca rövid szakasza, a Cserelaja, Năvodari, Păltiniș és Săliște utcák zömében 1955 és 1960 között épült, akkoriban földszintes

[2] „curtea fiind imprejmuită cu garduri din lemn cu porțile de fier tipic ardelenesti” Dobos-Pop 2006, 116.

[3] Egy kis séta, kis tapasztalat: autózva tessék megszámolni a falvakban az út mellett sorakozó kapukat, és ahol a ritmus négy-öt-hat vaskapu után egy fa- vagy vegyes, ott a vaskapuk uralma kétségtelen. Gyulakután, ami a hőerőműnek köszönhetően munkásközpont volt, tizennyolc-húsz vaskapu is követi egymást. A Radnót és Ludas közötti Kutyalván, amelyet az 1970-es árvíz rombolásai után újjáépítettek, csak mutatóban látni egy-egy másfajta kaput.

Szocialista vállalatok, kisipari szövetkezetek és „maszekok” szakosodtak az elkészítésére, ugyanakkor a tulajdonosok, akik fémiparban dolgoztak, vagy értettek a fémmunkához, szintén megpróbálkoztak saját kaput és kerítést építeni.

[4] Itt nőttem fel, ezért ismerem belülről a negyedet. Az adatok egy 2008-ban végzett számlálás eredményei.

kockaházainak (1989 után ezek közül számosat átépítettek, emelettel, manzárdal láttak el) nyolcvan százaléka előtt áll ma is vaskapu, vaskerítés.⁴

¶ Úgy gondolom, az erőltetett szocialista urbanizálódás folyamatában alakultak ki az úgynevezett „vinklis” (L alakú) és kockaházak, az emeletes házak előtti-melletti térhatárolás jellegzetes elemeként, városi és falusi környezetben egyaránt az uniformizált kereseti, felhalmozási, tartós fogyasztási lehetőségek és modellek kialakulásával és a téralakítás kulturális változásaival együtt. Szocialista vállalatok, kisipari szövetkezetek és „maszekok” szakosodtak az elkészítésére, ugyanakkor a tulajdonosok, akik fémiparban dolgoztak, vagy értettek a fémmunkához, szintén megpróbálkoztak saját kaput és kerítést építeni. Ennek eredményeképpen a mai falvakban kisebb-nagyobb százalékban ott állnak a házak előtt, a házak mellett a vasból, esetenként ugyanazon mintára készült, a készítésre kialakított technika és az ezt meghatározó ízlés tárgyiasult valóságaként felfogható vaskapuk. Például a 2009 nyarán, más témát kutató terepmunka során Csíkfalva község öt településén, valamint Mezőpanit településen vettük számba a vasból készült, ma is álló kapukat.⁵ Ezek arányát az alábbi táblázat mutatja.

[5] A kutatást Gagy József irányította, a terepmunkán a Sapientia EMTE Marosvásárhelyi Kommunikáció és Közkapcsolatok szak tizenhat diákja vett részt. Csíkfalván a terepmunka résztvevői: Átyin Kata, Meleg Erika (III. évf.), Asztalos Boglárka Réka, Balázs Warza Attila, Barabás Ünige, Dászkal László, Nagy Éva, Pápay Kamilla, Szilveszter József Szabolcs (II. évf.), Pap Boglárka (I. évf.). A paniti terepmunka résztvevői: Vass Gyopár (III. évf.), Csergő Kinga, Farkas Jenő, Simon Renáta, Tordai Márta, Zsigmond Imola (II. évf.). Lelkes részvételüket, munkájukat ezúton is köszönöm!

Vaskapuk aránya a teljes kapuállományban (%)	Vaskapuk száma	Település
31	294	Csíkfalva község
43	76	Csíkfalva (községközpont)
36	86	Jobbágyfalva
40	66	Nyárádszentmárton
14	25	Búzaháza
32	42	Vadad
48	367	Mezőpanit (községközpont)

¶ Az arány egyik esetben sem éri el az ötven százalékot – de talán nem is maga az arány fontos, hanem annak az összefüggésnek a vizsgálata, hogy milyen típusú családoknak milyen házuk és kapujuk van, azaz igaz-e az a feltételezés, hogy a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években családot alapító, szakmunkás,

ingázó, vagyis a mobilabb családokra jellemző az, hogy vaskapukat állítanak. Ennek a kérdésnek a vizsgálatára azonban a fent megnevezett településeken nem került sor.

EGY KAPUÉPÍTŐ

¶ Arra azonban kíváncsi voltam, hogy kik építették a ma is álló kapukat. Az olyanok, mint a jobbágyfalvi F. A., munkaidőn kívül, a törvényes formákat megke-
rülve és ilyen értelemben maszekként foglalkoztak vasmunkával, többek között kapuépítéssel is. F. A. 1950-ben született a nyárárdmenti Csíkfalva községhez tar-
tozó Jobbágyfalván. 1967-ben került Galacra, a Kisipari Szövetkezetek Országos Szövetségének ottani szakiskolájába. A Nyárádszeredai Nyárárd Kisipari Szövet-
kezetnél iskolázták be, a szövetkezettel volt szerződése, tehát ide tért vissza ta-
nulmányai végeztével 1969-ben, mint szerelő és géplakatos.⁶ Előbb a lakatos-
műhelyben, majd a „rezezőben” (rézöntvényeket készítő műhelyben) dolgozott
1988-ig. Ekkor váltott, a Nyárádszentmártoni Mezőgazdasági Termelőszövet-
kezet lakatosműhelyébe került, ahol 1991-ig, a termelőszövetkezet felbomlásá-
ig maradt. Azóta a családja által visszakapott földeken gazdálkodik, és alkalmi
lakatosmunkákat végez.

[6] A hivatalos megnevezés szerint: lăcătuș mecanic și montator.

¶ A kisipari szövetkezet lakatosműhelyében megrendelésre épületlakatosi munkát, a többi között kapukat és kerítéseket is készítettek, itt szerezte meg az ehhez szükséges tapasztalatot. Az első, maga készítette, azóta is szolgáló, de ma már viharvert vaskaput a saját újonnan épített háza elé állította 1972-ben.

¶ Ekkor még a mester, a műhelybeli tapasztalt főnök is jött, hogy tanácsokat adjon, segítsen a felállításnál. Ezután már egyedül is boldogult. Évtizedekig a faluban és a környéken, megrendelésre, magánembereknek készített vaskaput, vaske-
rítést, verandavasazatot, szőlőlugas-vasazatot, „disznókerítést” (azaz a disznó-
pajta köré kerítést), vas kukoricatartó górért, vas szénatartót, garázsokat és ga-
rázsajtókat, valamint, amikor egyre több fürdőszobát kezdtek építeni, akkor
az ezek működtetéséhez szükséges víztartályokat.

¶ Legfontosabb és legértékesebb munkáinak a vaskapukat tartja, ezekre a legbüsz-
kébb. A nyár volt a kapukészítés szezona: „volt olyan nyár, hogy húsz-harminc
kaput is készítettem”, és ennek következtében egy kapu eltervezése, összeállí-
tása, felállítása „a kicsi ujjamban volt”.

¶ Ő vásárolta meg hivatalosan, a marosvásárhelyi lerakatban vagy a falusi építő-
anyag-lerakatokban a szükséges vascsöveket, betonvasat, vagy az építőtelepe-
ken, alkalmi helyeken ő szerezte be (leginkább feketén, lopva, ahogy fentebb

írtam: az „össznépi kölcsönösségi rendszerre” támaszkodva) ugyanezeket az anyagokat. A kapu méreteit, alakját, a díszítést megbeszélte a tulajdonossal, majd rajzot készített. (Sajnos nem őrizte meg ezeket a rajzokat.) Egy nap kiszabta, egy másikon összeállította, egy harmadikon felállította a kaput. Egyszerű lakatosszerszámokat használt. 1975-ben készítettett egy „aparátot”, azaz a hegesztéshez szükséges magas feszültségű áramot előállító transzformátort, ma is ezt használja. Az első elektromos szerszámát, egy villanyfúrót 1985-ben vette Magyarországon.

¶ A Nyárad Kisipari Szövetkezet műhelyében a vas épületelemeket, így a kapukat is műszaki rajz után készítették. A vaskapukról, kerítésekről is léteztek mérnökök által készített rajzok, az ezek nyomán elkészült mintadarabok, az úgynevezett prototípusok. F. A. és kollegái ezekből indultak ki, amikor saját használatra készítették olyan mintákat, amelyek variánsait aztán megépítették. Saját „prototípek” voltak ezek, mert ezek kialakításában, az arányok mérlegelésében, a minták kiszabásában már szerepe volt a lakatos tudásának, preferenciáinak, ízlésének. Az elkészítendő forma, a díszítések kialakításába beleszólhatott a megrendelő is. Alapelv volt, hogy a kapu nagyságát a ház homlokzatán levő ablakokhoz viszonyítják: nem volt magasabb a kapu, mint az ablakok alsó párkánya (az úgynevezett „ablaktalpa”). A kapuk mintázatát F. A. öt kategóriába sorolta: „rácsos” (ezek voltak időben legelőbb), „napos”, „S-es”, „barackmagos” valamint „vegyes”. Adott esetben, kérésre még az elkészítés évszáma, a készítőtéők monogramjai is rákerültek a kapura.

¶ A jobbágyfalvi kapuk közül többet egy deményházi lakatos készített: ezek arról ismerhetők fel, hogy öntöttvas minta (például oroszlánfej) van rajtuk. Persze az is megtörtént, hogy ha a tulajdonos értett a vasmunkához (ilyen pedig több is volt), akkor nem fordult szakemberhez, hanem ő maga készítette el a kapuját és a kerítését.

¶ F. A. minden műhelybeli munkatársa, a Nyárad Kisipari Szövetkezet minden lakatos legalább magának, rokonainak készített vaskapukat. Az élelmesebbek, mérészebbek, így F. A. is „nagyban” dolgoztak, azaz nagyobb mennyiségű munkát vállaltak. Ehhez nem volt hivatalos engedélyük, a nyereség után nem adóztak, a munkavállalás az ismeretségre, a kölcsönös bizalomra épült. Egy kapu elkészítésének az ára ugyanannyi volt, mint ha hivatalosan, a szövetkezetnél leszerződte volna a megrendelő – csak gyorsabban készült el.⁷ Igaz, az anyaghoz a szövetkezet olcsóbban jutott hozzá, de ez a klienst nem érdekelte.

¶ A munkatársak a megrendelésekről, az anyag beszerzésének lehetőségeiről tájékoztatták egymást, a sikeres (több kliens által preferált) „prototípusokat” átadták egymásnak. A szövetkezeti műhely volt az a helyszín, ahol egyrészt a hivatalos

[7] F. A. úgy emlékszik, hogy ez az összeg háromezer-öttszáz lej – ugyanakkor a havi, hivatalos jövedelme mintegy kétezer-öttszáz lej volt.

[8] „Számomra az örökségalkotás azt jelenti, amit a fiatalok csinálnak vele azután, hogy elfogadják az apa halálát” (Vintila Mihailescu – 2000, 2009, 50.).



„Vegyes”, de inkább barackmagos vaskapu, kerítés (Mezőpanit)



„Vegyes” (inkább barackmagos) vaskapu, kerítés (Mezőpanit)

megrendeléseket teljesítve, másrészt a nem hivatalos munkákra készülve vagy azokról beszámolva valamelyes tapasztalatcsere és egységesülés zajlott, vagyis az itteni tevékenység mint közös háttér befolyásolhatta egy kistáj vasból épített kapuinak a technikai-formai egységét.

- ¶ F. A. és társai azonban nem voltak népi specialisták, mint egykori, kapuépítő vállalkozó elődeik. Vagy mégis? Nehéz egyértelműen eldönteni. Tevékenységét ismerve, munkáit szemlélve nem lehet azt mondani, hogy F. A. márpedig egy kiemelkedő, kreatív mesterember, művész. A fa kapukészítők, kapufaragók egy népi mesterség művelői voltak – a vaskapuk készítőiről nem állítható mindez. Az anyag, amellyel dolgoznak, jellegzetesen nem hagyományos, hanem a modernizációval, a technika átalakulásával (gépek, infrastrukturális változások, építkezés) jelent meg. A vaskapu nem egy falusi térhez kötött tárgy, nem egy kistáj jellegzetes térhatároló formája, hanem városi és falusi is egyben, ráadásul pedig szorosan kötődik a mobilitáshoz, az életmódváltáshoz, egy új élet-tér kialakításához (kockaház, emeletes ház).
- ¶ A vaskapu nem más, mint egy tömegáru egy olyan időszakban, amikor erre a tömegárura, másképpen: tartós fogyasztási cikke különböző városi és falusi helyszíneken egyre nagyobb volt a kereslet. F. A. pedig már nem az előző korszakban kis műhelyekben, leginkább kézi munkával, kis sorozatban vagy egyéni megrendelésre tárgyakat előállító kisiparos. Nem népi kismesterség művelője: az jellemző rá, hogy oktatási szakintézményben, a lakhelyétől távol szakmát tanul, és hazatérve ezt a szakmát ipari szervezetszerű keretekben gyakorolja. Ez biztosítja alapvetően a megélhetését, a társadalmi kapcsolatait, a társadalmi beilleszkedését. Emellett, ezzel együtt mesterségét egy sajátos területen állítja a vidéki emberek, vidéki közösségek szolgálatába: kialakul a „vaskapukonjunktúra”, és ő ezt meglovagolja.

KÉRDÉSEK

- ¶ Az átalakulás, igazodás jegyében Erdélyben, Kelet-Közép-Európában nemcsak az új házak, hanem a régiéknél is sorban kerültek a vaskapuk: „ilyen kis székelykapuk voltak a szomszédban és nálunk is, aztán az egyik csinálta, a másik csináltatta (ti. a vaskapukat), így ment ki nálunk a fa divatból” – állítja a nyárádszentmártoni M. Á. nyugdíjas traktorista, gépész, aki maga csak a saját vaskapuját készítette el, másoknak nem dolgozott.
- ¶ Nem csak arról van szó tehát, hogy a modern ház, a kockaház elé vaskaput állítanak, hanem arról, hogy ebben a korszakban és ebben a közösségben, több

máshoz hasonlóan, a vaskapu lesz az érvényes, követendő tárgyi minta: ha tethetik, bár új házat nem tudnak vagy nem akarnak építeni, de a régi ház elé vaskaput állítanak. Ezek a vaskapuk azonban nem szükségszerűen és feltétlenül a városi, individualizáltabb formák falusi megfelelői.

- ¶ A „prototíp” egyszerre jelent standard anyagkezelést és formaalakítást, meg azt, amit variabilitásnak nevezhetünk. Úgy látom, hogy ennek eredményeképpen léteznek ma a lokális variánsok, amelyek lehetnek akár a népi kultúra tovább élő, továbbra is kedvelt, az új anyag lehetőségei szerint alakított formái. Megfigyelhetők bizonyos, a népművészet különböző ágaiból ismerős motívumok (inda, szív, nap). Alapos gyűjtő- és a motívumokat rendszerező, a kapcsolatok feltáró, vagyis néprajzi kutatómunka nyomán lehetne ezekről érvényes kijelentéseket tenni. És meg kellene keresni F. A. társait, dokumentálni tevékenységüket: tanulmányaikat, mestereiket és társaikat, akikkel együtt dolgoztak a „szocialista ipar” műhelyeiben. Leltározni kellene a ma is álló, utcák, falvak képét meghatározó „termékeiket”. Mindezt azért, hogy választ kaphassunk a sorjázó kérdésekre: mikor, hogyan alakulnak ki, terjednek el a városi és falusi térhatárolás, térhasználat új, az eddigiekhez képest homogenizálóként kezelhető új gyakorlatai, formái? Milyen ritmusban történt ez az elterjedés, és melyek a lokalitásokat, régiókat jellemző különbségek okai – avagy miképpen lehet a különbségek megrajzolásával az elterjedést, egy társadalomtörténeti folyamatot bemutatni? Kik a megrendelők, kik a kivitelezők – milyen szociális vonások, kulturális minták, mentalitások jellemzik őket? Milyen táji variánsai vannak a vasból épített kapuknak? Milyen motívumkincset, téralakítási elveket éltetnek tovább a kapuk készítői, állítói – és lehet-e ezt folklorizmusként kezelni? Milyen általános, modernizációs és akkulturációs folyamatba illeszthető ez a jelenség?
- ¶ Egy igen általános, ugyanakkor lényeglátó megfogalmazás⁸ szerint az örökségalkotás akkor kezdődik, amikor 1. az apa meghalt, és 2. az utód elismeri és tényként kezeli az apa halálát. Ha a házépítő, kapuállító generáció kihalt, a fiatalok vették át a helyüket, és nem kicserélték, hanem felújították a vaskaput (mint a bevezetőben említett esetekben), akkor miképpen jellemezhető ezek viszonya az elődök alkotta tárgyakhoz: mit alakítanak át, mit újítanak fel – családi szinten mit tekintenek örökségnek? Hogyan illeszkedik a családi elképzelések sokasága a település képét alakító elit (lelkészek és tanítók, tanárok, a népi kultúra hagyományosként kezelt és kiválogatott elemeinek szakértői és továbbéltetői, a polgármester és a tanácsosok, az adminisztrációban dolgozók – a sor folytatható) örökségalkotási elképzeléseihez? Vagy ami még kényesebb kérdés: hogyan illeszkednek a családi elképzelések a törvénykezés kialakította, szabályozta normatív keretekhez? Vagy ami a számomra a leglényegesebb kérdés: elismerjük-e



Egy egyedi vaskapu: „zsánerkép” szarvasokkal, medvével, mókussal (Csíkszögöd)

az apa halálát, vagyis azt, hogy vége a kockaházakat-vaskapukat építő társadalomtörténeti, intenzív modernizációs korszaknak, s beléptünk a posztindusztriális korszakba, az urbanizált falunak építészeti szempontból az individualitások érvényesülését mutató, plurális minta- és formakezeléssel jellemezhető időszakába? Másképpen fogalmazva: tudomásul vesszük-e, tényként kezeljük-e, hogy az utolsó olyan időszak, amelyben a vidéki településeket az egyéni törekvések azonosságának összegződéseként az egységes falukép kialakítására való törekvés jellemezte, az a szocializmus modernizációs korszaka volt?

¶ Az pedig, ami ma, egy késő modern korszakban egységes faluképként létezhet, már nem az egyformaságra, egymáshoz való igazodásra való törekvés eredménye, hanem az egységes szolgáltatások kialakulása nyomán, a különféle, leginkább a fogyasztási szokásokkal jellemezhető életmódok egymás mellett éléséből kovácsolódik ki. A mai és még inkább a jövőben létező vidéken, falvakban a sokféleségből épülhet fel a rend.

Irodalom

Bausinger, Hermann: *Népi kultúra a technika korszakában*. Osiris–Századvég, Budapest 1995

Dobos, Cristina–Pop, Cosmina: *Satul cu minorități religioase: Ațintis, județul Mureș*.

In: *Satul românesc pe drumul către Europa*. Polirom, Iași 2006, 105–134.

Gagyfi József: „Csináltunk prototipokat...” Fazekas András lakatos és kapukészítő avagy örökségünk a vaskapu? In: *Mesterségek a székely közösségekben*. Főszerk.: Luka Zsuzsánna. Molnár István Múzeum, Székelykeresztúr 2010, 129–138.

Jávor Kata–Molnár Mária–Szabó Piroska–Sárkány Mihály: A falusi társadalom a szocializmus időszakában. In: *Társadalom. Magyar Néprajz VIII*. Szerk.: Sárkány Mihály–Szilágyi Miklós. Akadémiai Kiadó, Budapest 2000, 977–1006.

Kovács Piroska: *Székelykapuk Máréfalván*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely 2000

Miklós István: Lakáskultúra-váltás a sóvidéki Korondon. A korondi lakásbelső történeti fejlődése. In: *Acta Siculica*, 2007, 657–676.

Pozsony Ferenc: Székelykapuk Kolozsváron? In: *Acta Siculica*, 2008, 639–642.

Szőcsné Gazda Enikő: *Erkölc és közösség. Orbai széki erkölcsirányítás a XVII–XIX. században*. Pro-Perint Könyvkiadó Csíkszereda 2001

Tamáská Máté: Hagyományos és modern falusi lakóházak örökségszociológiai vizsgálata. In: *Szociológiai Figyelő*, 2006, 36–62.

Tárkány-Szűcs Ernő: *Magyar jogi népszokások*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1981

Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris Kiadó, Budapest 2001

Léon Cogniet (1794–1880) – Jean Pierre Marie Jazet (1788–1871): Hongrie, 1849
Aquatinta, Magyar Nemzeti Múzeum



BASICS BEATRIX

KI LEHETETT „A MAGYAR SZABADSÁGHARC KARDJATÖRÖTT LENGYEL HARCOSA”?

[1] Rózsa György–Spira György: *Negyvennyolc a kortársak szemével*. Budapest 1973, 775. kép, 445.

[2] Uo. 445. Ez a festmény nincs az angers-i múzeumban, ellenben ott van a Wallace Collection másik vízfestményének olajkép változata, lásd musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html.

[3] Csapláros István: *A magyar szabadságharc bukása és a januári lengyel felkelés kitörése között*. A Herman Ottó Múzeum évkönyve, 30–31. 1993. 257–291.

[4] Uo. 257., 1. lj.

IAz 1848–49-es szabadságharc egyik ikonikus képe egy grafikai lap, amelyről Rózsa György ezt írta 1973-as, az események ábrázolásainak nagyon széles körét bemutató, Spira Györggyel közösen publikált kötetében: „A megsemmisítő vereség allegóriája: a magyar szabadságharc kardjatorött lengyel harcosa.”¹ Hozzátette még Rózsa, hogy „erről a kompozícióról is készültek más – éspedig az 1830–31-i lengyel szabadságharcra vonatkoztatott – metszetsokszorosítások is. Ezek közül egyeseken az ábrázolt hadvezér képe meghatározott személy – hol Aleksander Rypinski lengyel költő és szabadsághős, hol Dembinski képmásaként szerepel. Cogniet eredeti olajfestménye az angers-i Musée des Beaux Arts-ban van”.²

ICsapláros István irodalomtörténész 1993-ban megjelent tanulmányában kissé másképp interpretálja a grafika történetét. „Ezernyolcszáznegyvenkilenc őszén Jazet francia grafikus és metszőművész párizsi üzletének kirakatában új, időszerrűnek látszó metszet jelent meg „HONGRIE 1849” aláírással. A rajzon ugyanaz a téma, egy égő város előterében egy csatát és hazát vesztett hős áll, akit Léon Cogniet 18 esztendővel előbb rajzolt, és amely 1831 őszén még Prága 1831 aláírással került üzleti forgalomba. Az ügyes üzletember megérezhette az analógiát, vagy pedig csak az 1831-ből megmaradt példányait akarta értékesíteni új, időszerrű felírással, ma már nehezen állapítható meg, de az akkori közönség igényeinek eleget tett, amikor Cogniet művét újra kiadta. Az analógia esete, az azonoság esete vitathatatlan.³ Még azt is hozzáteszi, hogy a grafikai lap egy példánya a saját tulajdonában van.⁴ A két szerző épp ellentétesen gondolkodik a kép keletkezéséről, míg Rózsa szerint a lengyel témájú változatok a magyar témát jelző feliratú lapról készültek, és feltételezhetően egy időben, 1849-ben, addig Csapláros szerint „újranelhasználásról” van szó, vagyis a „Praga 1831 (és nem Prága – Praga a lengyel fővárosnak a belvárossal szemközt, a Visztula túlsópartján elterülő negyede) címet viselő lap abban az évben keletkezett, amit felirata jelez, és 1849-ben mintegy aktualizálva lett, immár a magyar eseményekre utaló felirattal.

IEgyik szerző sem említi azonban azt az akvarellt, amely minden bizonnyal a sokszorosítás alapjául szolgált.

IA londoni Wallace Collectionben található vízfestmény Léon Cogniet (1794–1880) műveként szerepel a leltárban, *The Polish Officer: Praga 1831* címmel. Cogniet

egy másik vízfestményét is a gyűjteményben őrzik, a *The Polish Standard-Bearer: Paris 1814* címen leltározott akvarellt 1831 környékére datálták, míg az előzőnél nem szerepel még feltételezett dátum sem. Ez a mű is szignált, felirata pedig: 'MARENGO / JENA [EMPER]EUR DES FRANCAIS / ... POLONAIS'.

- ¶ Léon Cogniet rajza után Jean-Pierre Marie Jazet (1788–1871) aquatintája, a Praga 1831, a Bibliotheque National sokszorosított grafika és fotó gyűjteményében található. A vízfestmény és a sokszorosított grafika tehát nagy valószínűséggel 1831-ben keletkezett, és egy konkrét esemény a tárgya.
- ¶ Ki volt a művész, aki erről az eseményről ebben az allegorikus formában megemlékezett? Léon Cogniet Narcisse Guérin (1774–1833) tanítványa volt, 1817-ben a Prix de Rome-t nyerte el történelmi festményeiért. Kezdeti klasszicista korszakát a romantikus irodalom (leginkább Walter Scott) hatása váltotta fel, és ezt képei is tükrözték, mind tartalmi, mind pedig stílári szempontból. Számos hivatalos megbízást is elnyert, így például a párizsi Saint-Nicolas-des-Champs-templom, a Louvre, valamint a versailles-i történelmi múzeum falképeinek elkészítését. 1863-ig, visszavonulásáig az École de Beaux-Arts elismert tanára volt, tanítványai közé tartozott például Ernest Meissonier (1815–1891) és Madarász Viktor (1830–1917).
- ¶ Mi volt az az esemény, amely Cogniet képének megfestését inspirálta? Bár a dátum a Praga név mellett 1831, a lengyel történelem első tragikus, e helyhez kötődő eseménye 1794-ben történt: a varsói nép támogatta a Kościuszko-felkelést, és sikeres támadást intézett a városban állomásozó orosz hadsereg ellen. A porosz segítség ellenére az oroszokat sikerült legyőzni, ám az Alekszander Szuvorov tábornok által irányított orosz csapatok elfoglalták Varsó jobb parti részét, Pragát, és 1794. november 4-én szörnyű öldöklésbe kezdtek, a városrész mintegy húszezer lakosát meggyilkolva. Az eseményről a „pragai mészárlás” néven emlékeztek meg a történétírók. Maga Szuvorov tábornok azt írta, Praga minden utcáját, terét holttestek borították, patakokban folyt a vér, a Visztula hídjáról százak estek a folyóba és fulladtak bele.
- ¶ Ám a szörnyű történet csaknem megisméltődött később. 1815-ben Varsó lett a Kongresszusi Lengyel Királyság fővárosa, az Orosz Birodalom védnöksége alatt létrehozott autonóm alkotmányos lengyel királyság. Miután az orosz fél

*A téma egyértelműen ugyanaz, mint Cogniet akvarelljéé,
és a részletek arra utalnak, hogy bár a város vezetői
nem akartak újabb pragai mészárlást, azért a varsói csata
eseményei nagyon szörnyűek lehettek.*

sorozatosan megsértette a lengyel alkotmányt, 1830 novemberében felkelés tört ki Varsóban, amely további harcokban folytatódott. 1831 szeptemberében, a varsói csatában a város nyugati erődítményeit támadták az orosz csapatok. Ez volt a lengyel–orosz háború legnagyobb csatája, egyúttal annak záróeseménye. Az oroszok átkeltek a Visztulán, Iván Paszkevics tábornok (később ő volt a vezetője a magyar szabadságharcot leverő cári csapatoknak) a lengyeleket megadásra szólította fel, aminek elutasítását követően 1831. szeptember 6-án támadást indított. A lengyel hatóságok, elkerülni szándékozva egy újabb pragai mészárlást, elrendelték a város kiürítését, amelyet két nap múlva az oroszok el is foglaltak. A varsói csata a 19. század folyamán a lengyel kultúra ikonikus témája lett, költők (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki), zeneszerzők (Frédéric Chopin) és természetesen festők, mint Léon Cogniet örökítették meg a témát, amely egész Európában rokonszenvet keltett a lengyelek és függetlenségi harcuk iránt.

¶ A vízfestmény egy katonát ábrázol, aki mellén keresztbefont karral, akár egy szobor áll, és elszántan előre néz. Egyenruhája helyenként szakadt, vérfoltos, sebesülések láthatók rajta, a lába előtt is vérfoltos a föld. A háttérben egy város égő, romos házai láthatók az eget borító sötét viharfelhők alatt. A Rózsa György által említett lehetséges személyek közül a költő Aleksander Rypinski igen kevés valószínűséggel lehet az ábrázolt, akinek ősz haja és bajusza jóval idősebb, és más külsejű férfit mutat. A másik feltételezés, miszerint a katona Henryk Dembiński lenne, már valószínűbb, ha külsejét összehasonlítjuk az ábrázolás alakjával. Ráadásul Dembiński az 1830. novemberi felkelésben őrnagyként, majd dandártábornokként vett részt, 1831. augusztus 11-én pedig a lengyel kormány kinevezte Varsó kormányzójává, a lengyel hadsereg főparancsnokává. Amikor azonban Paszkevics csapataival a város felé közeledett, fel akarta azt adni, így leváltották, el is hagyta az országot, és 1848-ig Párizsban élt emigrációban. És bár kétségtelenül hasonlít valamelyest az akvarell és a róla készült akvatinták ábrázoltjára, annál jóval fiatalabb volt akkor, nem említve a tényt, hogy a tragikus eseményre emlékező allegória főhősének nem felelt volna meg a személye.

¶ Így módon a kérdés egyelőre nyitott marad, ki lehetett a modell, ha egyáltalán volt ilyen néven nevezhető módon. Egy másik érdekes kérdés az, hogy a sokszorosított lapok felirata miatt „Praga 1831”, hiszen az események ismeretében az 1794. novemberi öldöklés sokkal drámaibb történése a lengyel históriának, mint az 1831-es. Nem szabad viszont elfeledkeznünk arról, hogy az utóbbi vált végül is a lengyel nép szabadságháborúinak szimbólumává a 19. század folyamán, így nyilván ezzel a felirattal egy ilyen ábrázolás egyértelműen alkalmasabb volt ennek illusztrálására. Ezt látszik megerősíteni egy másik egykorú grafika, amely nemcsak keletkezési idejét, de témáját, sőt kompozícióját tekintve is Cogniet

Jean Ignace Isidore Gérard (1803-1847): *L'ordre règne à Varsovie*
Szines litográfia, 1831, Bibliothèque Nationale



Cogniet akadémiai professzorként számos külföldi tanítványt oktatott, köztük Madarász Viktort is, aki tizennyolc évesen küzdött a szabadságharc hadseregében, a világosi fegyverletétel idején már hadnagyi rangban.

képéhez kapcsolódik. Mind a Bibliotheque National, mind pedig a British Museum gyűjteményében megtalálható egy 1831-ben készült litográfia (előbbi fekete-fehér, utóbbi kézzel színezett változatban), amely egy a Cogniet-kompozícióhoz nagyon hasonló beállításban megjelenő katonát ábrázol. A címe: *L'ordre règne à Varsovie (Varsóban rend uralkodik)*. A kőrajzok szerzője Jean Ignace Isidore Gérard (1803–1847), aki J. J. Grandville néven lett ismert rajzoló, karikaturista, számos széles körben ismert lapban tette közzé politikai gúnyrajzait. A rajzot Eugène Forest (1808–1891) litografálta. A képen orosz kozák katona áll, torz arcvonásai halálfejszerűek. Kezében lándzsát tart, hosszú szárú pipát szív, oldalán kard. Lábánál egy levágott fej látható, körülötte akasztófák akasztottakkal, karóra húzott levágott fejek, a földön szétszórva fegyverek és legyilkolt halottak. A téma egyértelműen ugyanaz, mint Cogniet akvarelljéé, és a részletek arra utalnak, hogy bár a város vezetői nem akartak újabb pragai mészárlást, azért a varsói csata eseményei nagyon szörnyűek lehettek. A címfelirat az akkori francia külügyminiszter, Horace Sebastiani szavait idézi, aki 1831. szeptember 16-án Párizsban a képviselőházban az orosz intervencióról beszámolva fogalmazta meg híressé vált mondatát: 'la tranquillité règne à Varsovie' (Varsóban béke uralkodik).

¶ Hogyan lehetett a varsói csatát, a korábbi pragai vérengzést és a lengyel szabadságharcok allegorikus formában megjelenítő Léon Cogniet-kompozíció sokszorosított változata 1849-ben a magyarországi szabadságharc leveretésének allegóriája? Mint már említettük, Cogniet akadémiai professzorként számos külföldi tanítványt oktatott, köztük Madarász Viktort is, aki tizennyolc évesen küzdött a szabadságharc hadseregében, a világosi fegyverletétel idején már hadnagyi rangban. Gyalog, bujkálva vándorolt haza Pécsre ez után, és szülei kívánságának megfelelően jogot tanult. 1853-ban azonban már a bécsi Akadémián képezte magát, a történelmi festészeti osztályt, valamint Ferdinand Waldmüller magániskoláját látogatta. 1856-tól Párizsban folytatta tanulmányait, ekkor lett a mestere Léon Cogniet. 1859-ben, a szabadságharc leverésének tizedik évfordulójára meghirdetett történelmi festészet pályázatra több festményt is hazaküldött Párizsból, közöttük egy olyat, a Zách Felicián történetét ábrázoló festményét, amelyen sajátos módon mutatkozik meg mestere hatása,

Antonio Masutti (1813–1895): *I due carnefici*
Acélmetszet, 1850, Magyar Nemzeti Múzeum





Æ. due carnesici

mégpedig éppen az eddig tárgyalt konkrét műé. Összehasonlítva Cogniet allegorikus lapjának katonáját Zách Felicián alakjával, az egyszerre meggyötört és elszánt, súlyos sérelmet szenvedett, mégis tetterre kész idősebb férfi alakját láthatjuk mindkét képen. S ha a mester hathatott a tanítványra, ez fordítva is igaz lehet: Cogniet talán éppen Madarásznak köszönhetően tudott meg többet a magyar szabadságharc tragédiájáról, és mivel az akvatinta lapon kiadási dátum nem szerepel, nem elképzelhetetlen, hogy Cogniet Madarász hatására használta újból a témát a magyarországi eseményekre vonatkoztatva. Ez utóbbi feltételezés azért is hihetőbb, mert egy újabb sokszorosításhoz, kiadáshoz szükség volt a művész engedélyére, így a Csapláros István-féle verzió, hogy Jazet szimplán a feliratot megváltoztatva újra elkezdte árulni az ily módon aktualizált akvatinta lapot, elég nehezen elképzelhető. Sokkal valószínűbb, hogy egy festő, aki egy sikeres és jól megfogalmazott, nagy hatású allegóriát hozott létre, akinek olyan fontos volt a műveiben a tartalom, a téma, mint Cogniet-nak, úgy érezte, az általa létrehozott allegória, amely eredetileg is többértelmű volt, a felirat aktualizálásával újabb értelmet nyert.

¶ Az 1848–49-es magyar szabadságharc nemcsak a francia művészeknek adott témát (természetesen Magyarországon kívül), hanem Itáliában is felkeltette az érdeklődést. Az *Il Don Pirlone* nevű satirikus lapot Michelangelo Pinto indította el Rómában, ahol a forradalom, illetve az 1849. február 9-én kikiáltott Római Köztársaság olyan kedvező lehetőséget teremtett erre, amilyen korábban még nem adódott. A satirikus politikai karikatúrák legnagyobb részét Antonio Masutti (1813–1895) rajzolta.⁵ Az észak-itáliai születésű festő, kőrajzoló, miniatúrista, karikaturista és illusztrátor a velencei képzőművészeti akadémián végezte tanulmányait, és éppen 1848-ban költözött Rómába, ahonnan a köztársaság megszűnését követően Torinóba ment. Itt Pinto háromkötetes könyvének illusztrációit készítette el.⁶ Élete hátralévő éveiben illusztrálással, valamint festmények és oltárképek készítésével foglalkozott. A torinói album acélmetszet lapjai közül egy sorozat a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában található.

¶ A magyar forradalom és szabadságharc témája kiemelkedően nagy mennyiségű illusztrációt inspirált, és ezek egy része jól ismert a történész-művészettörténész szakma előtt, előszeretettel használják őket a forradalom és szabadságharc tárgyában megjelent publikációkban.⁷ A témák köre változatos, és korántsem érdektelen az ábrázolásuk: Masutti magasan képzett, jó művész volt, és kiválóan értett ahhoz, hogy allegorikus ábrázolásokban fejezzen ki eszméket, eseményeket, illetve kevés szereplővel pontosan érzékeltessen csak hosszasan és bonyodalmasan elmondható-leírható dolgokat. Az összes lap közül talán

[5] Masutti illusztrációiból 106 jelent meg egy albumban. Lásd Antonio Masutti and the Political Caricatures of *Il Don Pirlone*. Isabella Lodi-Fe Chapman, *Print Quarterly* 30/3., 2013, 293–307. Sandro Morachioli: *Caricatura e allegoria: „Don Pirlone a Roma” e le immagini politiche a stampa intorno al 1848. Il lungo Ottocento e le sue immagini.* lungo800.it/?p=65.

[6] „Don Pirlone a Roma. Memorie di un Italiano dal 1 Settembre 1848 al 31 Dicembre 1850”.

[7] A már korábban említett Rózsa György–Spira György-kötet is többet közül belőlük: i. m. 795. kép, 456., 818. kép, 472.

a legismertebb Magyarországon az *I due carnefici* című (a képek rövid, találó címeiket kaptak, amelyek a lapokon alul olvashatók). A Magyarországot jelképező, meztelen felsőtestű nőalakot egy kopár sziklára szorítja le a bundát viselő orosz medve, míg a Habsburg Birodalom megtestesítője, a csúf öreg nőalakként megjelenő kétfejű sas egy tört döf a mellkasába. Egészen elképesztően egyértelmű és hatásos a rajz, nem mellesleg jó a kompozíció, pontosak a részletek. A *La tavola del naufragio* című lapon az önkényuralom szikláján hajótörést szenvedő magyar demokrácia vergődik a tengeren – itt is egy nőalak a jelkép, aki a hullámokon hányódó deszkákba kapaszkodik, a hajó süllyedő, még megmaradt részén fehér zászló, „democrazia Europea” felirattal. A *L’offerta sanguinosa* jelenetén a huszáregyenruhás Görgei Artúr adja át a Magyarországot jelképező nőalak levágott fejét a kitátott szájú orosz medvének. Görgei többször is szerepel, de rajta kívül Bem és Kossuth is hőse néhány kompozíciónak. Sok azonban az olyan általánosabb eszméket megjelenítő allegorikus lap, amely hasonlóságot mutat Cogniet fentebb tárgyalt akvarelljével, illetve annak sokszorosított grafikai változatával. Ilyen például az *Il braccio del popolo* (A nép karja) című acélmetszet, ahol a középben kivont karddal álló, huszármertés nőalakot a kép alsó részén kardokat tartó kezek erdeje övezi vagy a kétfejű sas előtt álló, hasonló külsejű és öltözetű, láncait eltépő nőalak, vagy a demokrácia feldöntött fáklátartójára támaszkodó, törött kardot fogó figura. A jelképes nőalakok mind egyformák, keleties, fezszerű fejfedőt viselnek, huszármertét, hosszú ruhát. A politikai karikatúrák jelképrendszere egyértelmű volt, kevés szereplőt alkalmaztak az egyes kompozíciók megalkotásánál, és nagyon direkt és hatásos szimbólumokkal dolgoztak. Legalábbis így volt ez Masutti sorozata esetében, mint ahogy Cogniet műveit is ez jellemezte. Masutti sorozata legalább annyira fontos volt a magyarországi események megismertetésében, közzétételében, a magyar szabadságharc ügye iránti rokonszenv felkeltésében, mint amennyire Cogniet akvarellje a lengyelek vonatkozásában, majd azt a magyar eseményekre értelmezve.

¶ A politikai témájú allegória – és Masutti jeleneteit is inkább allegorikus ábrázolásoknak, mint gúnyrajzoknak kell tartanunk – a 19 századi művészet, elsősorban a sokszorosított grafika találmánya.⁸ Kiemelkedően fontos volt tartalmi és formai szempontból egyaránt. Az előbbi tekintetében képes volt egyes népek, népcsoportok ügye iránt akár egy földrész rokonszenvét felkelteni és fenntartani, míg az utóbbi vonatkozásában olyan ikonográfiai típusokat teremtett, felhasználva bizonyos korábbi motívumokat, illetve azok egyes elemeit, amelyek hosszú időn keresztül első pillantásra egyértelművé, azonnal megérthetővé tették az ábrázolások tárgyát a közönség legszélesebb körei számára.

[8] Lásd erről: *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe* (szerk.) Robert Justin Goldstein, Andrew M. Nedd, Palgrave Macmillan, 2015.

múzeumőr



Cseri Miklós
Szilágyi Lenke felvétele

JANKÓ JUDIT

„A FALU A KIDOBÁS LÁZÁBAN ÉG,
MI PEDIG ELKEZDÜNK GYÚJTANI”

BESZÉLGETÉS A TÖBBSZÖRÖSEN JUBILÁLÓ CSERI MIKLÓSSAL

ICseri Miklós 60-50-30-23. Ez nem a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum főigazgatójának telefonszáma, hanem interjúnk apropója. Az intézmény vezetője idén 60 éves, az intézmény, amelyet 23 éve vezet és ahol 30 éve dolgozik alapításának 50. évfordulóját ünnepli. Minden adat azt igazolja, hogy éppen az aktuális pillanatban ültünk le beszélgetni.

MC: *A helyén van most? Pontosabban, ott, ahol lenni szeretett volna, azon a pályán, azon a poszton? Játsszuk el a Karinthy-novellát, a Találkozás egy fiatalemberrel címűt!*

INagyon hamar rátaláltam az utamra. Már középiskolás koromban, Sárospatakon világhosszá vált, engem leginkább a történelem érdekel, azon belül is a kiemelkedő figurák élete, tetteik. Alma materem predesztinálta is ezt, bármerre mentünk a városban, mindenhol nagy emberek néztek vissza ránk a szobrokról, emléktáblákról. Kedvenc olvasmányaim közé tartoztak Montgomery és Zsukov marsall visszaemlékezései, eredetiben olvastam Churchill második világháborús emlékiratait, amiért irodalmi Nobel-díjat is kapott, és noha nem tartoztam a kítűnő tanulók közé, minden történelmi versenyt, műveltségi vetélkedőt megnyertem, legyen az a *Ki tud többet Kaffka Margitról?* vagy Reményi Hoffmann Ede hegedűvirtuózzal. Régész akartam lenni, de abban az évben, amikor érettségiztem, nem indult ez a szak, kihagytam egy évet, majd történelem-földrajz szakon elkezdtem Debrecenben az egyetememet, hogy aztán a lehető leggyorsabban leadjam a földrajzot. Nincs térlátásom, ami a csillagászathoz, a kőzettanhoz szükséges lett volna. A mai napig, ha valamit építünk, a kollégáim lemakettezik nekem, hogy lássam, mert nem tudom térben elképzelni. De válaszolok az eredeti kérdésre: ott vagyok, ahol akartam, a múzeum, a történelem, a régiség, a hagyományok területén.

MC: *Miskolcon kezdte a pályáját, mit hozott onnan magával?*

IHiszek abban, hogy minden, ami történik, nem véletlen. Annak idején az én Miskolcra kerülésem menekítés volt. Eléggé keményen összerúgtam a patkót a néprajzi tanszék akkori vezetőjével, így nem engedélyezte, hogy bent maradjak

az egyetemen. Nem mentem el egy nyári gyűjtőtáborba, mert az előző hónapban nyertem meg az OTDK-pályázatot, és úgy gondoltam, ez felmentést ad. Majdnem kivágtak, de népköztársasági ösztöndíjas voltam, később vörösdiplomás, mégsem lehetett. Tanárom volt a miskolci múzeum akkori igazgatója, Szabadfalvi József, aki felvett a Herman Ottó Múzeum munkatársának, úgy, hogy még nem volt meg a diplomám. Az első két évben gyakorlatilag nem csináltam semmit, csak figyeltem. Az egyetemen megtanultam a feladatokat pontosan, magas színvonalon teljesíteni, de azokat nem én határoztam meg. A főnökeim adtak időt, hogy felfedezzem, mit akarok csinálni, ezzel telt az első két év. Olvastam, filmklubokba jártam, mert még a filmesztéta pálya is vonzott, és közben befejeztem a doktorimat, letudtam a katonaságot is. Jóska bácsi és kollégái pedagógiai érzékét dicséri, hogy a kezdeti időszakban hagytak tanulni, szocializálódni, figyelni. Aztán elkezdődött: a forrói Kakas csárdából csináltunk múzeumot, folytatódott a pácini kastéllyal, a tokaji múzeummal, a különböző tájházak körüli foglalatossággal, létrehoztam a Népi Építészeti Archívumot Miskolcon. Ám jött egy megbicsaklás. Akkoriban szokásban volt, hogy az Akadémián zajló nyilvános kandidátusi vagy nagydoktori védésekre eljöhettünk. Emlékszem Kisbán Eszter (most professor emeritus a pécsi egyetem néprajzi tanszékén) védésére, amelynek a hangulata annyira elkapott, hogy elhatároztam, én is tudós leszek. Egy öreg, hétszemélyes Volgában mentünk hazafelé Miskolcra, éjszaka, mindenki aludt rajtunk kívül, mi pedig Jóska bácsival beszélgettünk. Lelkesen mondtam, én most nekiállok, és két év alatt megírom az én kandidátusimat, mire Jóska bácsi lehűtött, majd amikor X, Y és Z is túl lesz rajta, akik előtted állnak a sorban, akkor jöhetsz te is. Bennem ez eltört valamit Miskolccal kapcsolatban.

MC: *Hiszen ez nem Miskolc, hanem maga a szocializmus.*

- ¶ Én egy első generációs értelmiségi vagyok, akiben azért nagyon komoly felhajtóerők vannak. Két generációval ezelőtt falusi parasztemberek voltak a felmenőim, utána a munkások jöttek, én vagyok az első értelmiségi ebben a családban. Sárospatakra küldtek tanulni, ami egy versenystálló volt, ott ha az ember nem volt valamiben kiemelkedő, akkor nem is létezett. Ottani barátaimmal, osztálytársaimmal a mai napig összejárunk, két-három havonta együtt töltünk egy estét, és tudom, a velem végzettek között van, aki máig gyűlöli az iskolát, mert ott kapott egy életre szóló frusztrációt, én meg ott kaptam életre szóló impulzusokat.
- ¶ Miskolcon megtanultam a szakma alapjait, miként kell kiállítást rendezni, írni, gyűjteményezni, előadást tartani, célkitűzéseket tenni és a munkát fegyelemmel végigcsinálni. Fizetéskiegészítésként maszekoltunk, télesztörténeteket,

falutörténeteket írtunk. Az arányok érzékeltetéséhez: ezerkétszáz forint volt a havi fizetésem, a Borsodi Fonóban a cigányasszonyoknak tartott egyórás TIT-előadásért cserébe pedig háromszáz forintot adtak. A megélhetéshez ezeket is el kellett vállalni. Jól látszott, hol van a horizont, jött a téves vezetője a felkéréssel, hogy írjuk meg kétszáz oldalon a történetüket, és ha a fölöttem, a sorban előttem állók nem vállalták, akkor eljutott hozzám a feladat. Repi ajándékként osztogatták ezeket a kétszáz-háromszáz példányban kiadott könyvecskéket, jó iparosmunkáról beszélünk, nem a helytörténet-kutatás gyöngyszemei, de azt mutatták, amiről a Volgában is szó volt: a sor létezik, és ebbe bele kell törődni. A hetvenes évek erőteljesen átalakulóban lévő társadalma sok régi feudális vonást őrzött még, autoritásokkal, ranglétrával, ebbe szocializálódtam magam is bele, de a természetemnél fogva szívesen lerövidítettem volna az utat. Ebben a hangulatban ért a hívás Szentendrére, nem gondolkoztam gyakorlatilag egy percet sem, evidens volt, eljövök Miskolcra. Szentendre ráadásul álmaim városa volt, 1978 nyarán egy hathetes gyakorlatot töltöttünk itt az akkori párommal, elvarázsolt minket. Munkahelyeket tekintve én is egy hűségese fajta vagyok, összesen két munkahelyem volt.

MC: *És az Emmi?*

¶ Az egy kitérő volt. Hívtak és menni kellett.

MC: *Miért?*

¶ Felelősséggel tartozom ezért a múzeumért. Ötven éve létezik, ebből harmincat itt dolgoztam, és huszonhárom évet én vezettem. Egy intézményt állandóan pozicionálni kell a fennmaradás érdekében, léte a hullámvasúthoz hasonlít, vannak kiemelkedő időszakai és mélypontjai. Miután 2010-ig végignyomtam egy erőltetett fejlesztési ütemet, azt éreztem, sok vagyok már a szakmának, úgyis most egy ideig a helyben járás következne. Ekkor hívott Balog Zoltán, akit komolyan tisztelek, hogy szüksége lenne a tudásomra és tapasztalataimra. Minden afelé mutatott, hogy akkor és ott a minisztériumban tudom a legjobban képviselni a Skanzen érdekeit. Az embereimnek öt pontban fogalmaztam meg, miért megyek el, s ebben benne voltak a fejlesztési terveink.

MC: *Sikeresek élik meg a minisztériumi kitérőt?*

¶ Most már igen.

MC: *Milyen tapasztalatokat szerzett?*

¶ Például hogy főigazgatóként nagyságrendekkel szabadabb vagyok az érdekvérvényesítés területén, mint helyettes államtitkárként, ami a politikai színtéren, a hierarchikus rendszerben erős végrehajtó szerep. Hamar kiderült, az én személyiségemnek jobban fekszik a múzeumi terep.

MC: *A vezetői poszt része a személyi kérdések kezelése. Hogyan ítéli meg ebből az aspektusból a tevékenységét?*

¶ Már az egyetemen ismert voltam arról, hogy nem félek a konfliktusoktól, volt olyan időszaka az életemnek, amikor magamtól mentem bele a csínekbe, ha kellett, ha nem. Ma már inkább elszámolok tízig, mielőtt lépek. Mert rájöttem, ha sebeket okozok, azokat vissza is kapom. Minden szituációt úgy kell lezárni, hogy emelt fővel lehessen belőle kijönni. De nem kerülöm meg a kérdést: biztosan sok ellenségem van, sokakat irritálok, az energiavámpírokra pedig allergiás vagyok. A minapi születésnap ünnepségem viszont azt is mutatta, hogy nem kevés az engem szeretők és tisztelők tábora sem. Ahhoz, hogy ezt a múzeumot egy kis falumúzeumból fel lehessen emelni az ország egyik legrangosabb múzeumává, időnként érdekeket, személyeket is át kellett lépni vagy sérteni. Szerintem egy intézmény ereje a társadalmasításban rejlik, ezért álltam a tájház ügye mellé, csaknem négyszáz tagú hálózatot alakítottam ki belőlük, a pénzosztás során pedig mindent elkövettem, hogy százmilliós nagyságrendben kapjanak pénzt. Mivel a szféránkra is jellemző, hogy sok az eszkimó és kevés a foka, így az általam megszerzett fejlesztési pénzek is számos érdeket sértettek. De azért kezelem ezeket a helyzeteket.

MC: *1967-ben milyen együttállások hozták létre a Skanzenet?*

¶ A Skanzen 1967-es alapítása európai viszonylatban relatíve egy kései ügy, a világelső 1891-es stockholmihoz képest mindenképp. Már nemcsak az első, hanem a második alapítási hullámon is túl vagyunk. A skanzeneket azért hozták létre, hogy egy modernizálódó, urbanizálódó világban megmaradjanak a „régik” kultúra elemei. Az emberek nosztalgiával és empátiával nézik a korábbi korszakok emlékeit, ha intellektuális vagy emocionális kötődésük van hozzá. A magyar néprajztudomány és a műemlékvédelem krémje majdnem egy évszázadon keresztül fenntartja a Skanzen szükségességének ügyét, de korábban sosem sikerül kiverekedniük, amikor mégis megvalósul, az a kádári konszolidáció közepe.

Cseri Miklós egy szászfalvi lakókőház felmérésén, 1988
Fotó: Deim Péter, Szabadtéri Néprajzi Múzeum





Az Észak-magyarországi falu tájegység nemesradnóti lakóházának újraépítése a múzeumban.
Lukács Jolán, a lakóház egykori tulajdonosa Cseri Miklós főigazgatóval
Fotó: Gyurán Agnes, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

Befejeződött a téveszesítés, elindult a Fock Jenő- és Nyers Rezső-féle új mechanizmus, a sajátos magyar modell a kommunista gazdaságpolitika közepette. Enyhülés van. Brezsnyev átveszi Hruscsovtól a hatalmat, nincs háborús konfliktus, beindul a háztáji termelés. Elkezdődik a táncházmozgalom, tájházakat építenek, még élnek azok az emberek, akiktől van mit begyűjteni, és még él az a tág kör, köztük az oly sokat szidott Ortutay Gyula, néprajzos, műemlékvédelmis szakemberek, Mendele Feri, Hoffmann Tamás, Füzes Endre meg a többiek, akik a külső támogatást, a társadalmi bázist adják a Skanzen köré. A cél a vidéki kultúra megőrzése egy apró csavarral: a szocialista, internacionalista világban egy kis nemzeti. Egyszerre kegyelmi és katasztrofális állapotban vagyunk. Kegyelmi, mert lehet mit gyűjteni, és katasztrofális, mert akkor pusztul el a magyar vidéki rurális építészet színe java, a gazdasági fellendülés hatására kockaházak ezrei épülnek, a régi házakat lebontják. A falu a kidobás lázában ég, mi pedig elkezdünk gyűjteni.

MC: *Miként változott a Skanzen szemlélete az elmúlt évtizedekben, mit jelent a múzeum társadalmiasítása?*

¶ A európai skanzenek alapításakor abban hittek, hogyha a látogató belép egy régi házba, magyarázat és útmutató nélkül is mindent tudni fog, de a gyakorlatban az derült ki, ez nem működik, elengedhetetlen a néző emocionális bevonódása. Kedvenc történetem erről: kezdő muzeológusként kaptam a feladatot, hogy a Kisalföld tájegységben vezessek végig egy téveszcsoportot Ötvenyéből. Mesélek nekik, borzasztóan unják, mígnem egyszer csak megérkezünk egy udvarra, ahol elmondom, a disznóól Ötvenyéből való. Abban a percben felébrednek, izgatottan odarohannak, hiszen ez Mari nénié volt, és hosszasan mesélik személyes emlékeiket disznótorokról, moslékcipelésről. Fél óra alatt nagyobb hatást értem el, több információt adtam át nekik, mint előtte egész délután. Azóta is szeretek kijárni a látogatók közé, gyakran keveredek beszédbe is velük, a gömőri kismemesi házban pedig meg szoktam kérdezni a látogatókat, tudják-e a dédnagyanyjuk lánykori nevét. A legtöbben már nem, és látogatóinknak már a dédszülei is az első világháború után születtek. Kiderült, közelebb kell jönni időben, és meg kell találni az új interpretációs módokat, amelyekkel lehet értelmezteni a bemutatott kiállításokat. A Skanzennek is megvannak a maga korszakai. Kezdetben erős anyag és technikahűség, egyfajta purista szemlélet uralkodott. Aztán jött a közművelődés fontossága, kézművesség, agyagozás, nemezelés, ezt követi a politika által megteremtett környezet, 1996 a millicentenárium, 2000 a millennium éve, minden faluban kopjafát állítunk és faluzászlót.

MC: Miként alakult a látogatószám az elmúlt évtizedekben?

¶ A rendszerváltás előtt, persze a kényszerlátogatásoknak is köszönhetően háromszázötven-háromszáznolcvanezer látogató jött évente. A rendszerváltáskor eltűnik a lengyel bányász-, a szovjet brigádkirándulás, visszaesik a látogatószám száznegyvenezerre. 1995–97-ben elkezdünk felfelé menni, elérjük a kétszáz-ezres látogatószámot, de a millenniumra telítődik, ahogy mondani szoktam, a „műparasztal” a társadalom, harmincezer fővel megint visszaesik a látogatószám, 2002 a mélypont. Két-három év múlva immár saját erőből újra felfelé megyünk, ez az az időszak, amikor a nyitott múzeumot hirdetjük meg. A program tőlem ered, sokat küzdöttem érte: nyissuk ki a múzeumot, jöjjön mindenki, legyen családi nap, céges rendezvények, fesztiválok. Két évig tartott, amíg átverekedtem, a pénz nem volt több, mondjuk így, unortodox megoldásokkal éltem. Meg kellett hoznom azt a döntést, hogy abban az évben nem adok ki könyvet, helyette WC-t, játszóteret, sörözőt, borozót csináltatok. Nem is tetszett a tudományos világnak, de megmondtam a munkatársaimnak, ti csak írjatok, kézirat nem marad kiadatlanul, ha valaki valamit megír, én megszerzem a kiadásához szükséges pluszpénzt, de a rovatokat átcsoportosítom.

¶ Láttam a jó külföldi példákat, és akkor jöttem rá, a fejlődési spirál mehet lefelé és fölfelé is. A lefelé menő ág úgy néz ki: nincs pénzem, nem csinállok semmit, nem fejleszték, kevesebb a látogatóm, megint nincs pénzem, még lejjebb megyek. A másik irány pedig: nincs pénzem, de mégiscsak elkezdek valamit csinálni, ennek hírverést adok, és jön a látogató. A mi esetünkben ez úgy nézett ki, hogy a múzeumi költségekhez képest nagymértékben költöttünk reklámra és marketingre, ehhez vettem el mindenhol a költségvetésből, és az összes magazinban, sajtótermékben felületet vásároltam. Azóta is legendásan jó a kapcsolat a sajtóval, de meg is lett az eredménye, elkezdtek beszélni a Skanzenről, így már mehettem a kormányzathoz további pénzekért, és a spirál elindult felfelé. 1996-ban vettem át a múzeumot, négy év múlva gyakorlatilag teljesen kicserélődött menedzsementtel dolgoztam, nem ment másképp.

¶ Új szlogent találtunk ki, ez volt *A hagyománytisztelet a mi titkunk*, arra koncentráltunk, miért fontos az emberek életében a hagyománytisztelet, és ez vezetett el a mai társadalmasított vagy szolgáló múzeumhoz. A 21. század emberének már nem elég a romantika, a visszavetített idealisztikus állapot, olyat kell mutatni nekik, ami a mai életminőségük javítására fordítható. Nehéz volt átadni a munkatársaimnak ezt a fajta gondolkodást, ha a vendégek kérdeznek valamit, a válasz ne a régi egyiptomiakig nyúljon vissza, inkább a hasznosság oldaláról meséljenek, életszerű példákkal. Felmérésünk alapján a Skanzen látogatóinak

73,4 százaléka huszonöt és harmincöt közötti, magasan kvalifikált fiatal két-három kisgyermekkel.

MC: *Hat évig volt a nemzetközi szövetség elnöke. Miként választották önt, és a sokféle összegyűjtött tapasztalatból milyen külföldi példákat tartott követendőnek?*

¶ Pályám kezdetén egy erős generáció állt az európai skanzenek élén. 1991 szeptemberében, ösztöndíjasként dolgoztam Finnországban, és egy éjszaka komppal, papucsban, sortban átmentem Stockholmba a szövetség ülésére, ahol kiderült, a másnapi gálavacsorát abban az aranyteremben tartják, ahol a Nobel-díjkiosztó ünnepségeket is szokták rendezni. Az akkori vezetők, németek, angolok, svédek segítettek, összedobták a ruhatáramat, és utána bárhová mentem, mindig voltak patrónusaim a ruhatáram összeadóí közül. Ismertek és figyeltek rám. A későbbiekben már tudatosan dolgoztam azon, ne tekintsenek támogatandó kelet-európainak, ha beültünk valahová, én is fizettem a magam körét, nem fogadtam el, hogy meghívjanak. Beletettem ezeket az investíciókat a kapcsolatépítésbe, hogy teljes értékű tag legyek a társaságukban. Végül befogadtak, elkezdték értékelni a szakmai teljesítményemet is, meghívtak sokfelé. Nyolcvan-száz skanzent láttam a világon, Ausztráliától, Koreán, Arhangelszen át Amerikáig. Mindenhol tanultam valamit, de a legnagyobb benyomásokat rám az arnhemi (Hollandia), az aarhusi múzeum (Dánia), a Bokrijk (Belgium) és a Beamish múzeum (Anglia) tette. A német múzeumok más szempontból voltak fontosak, sokszor azért, hogy úgy ne.

¶ 2000-ben nálunk tartottuk a nemzetközi szövetség huszadik, jubileumi konferenciáját, *Új évezred, új kihívások* címmel, és az itt megfogalmazottakat azóta úgy emlegetik, mint a szentendrei gondolat. Azt jártuk körül, mit lehet kezdeni egy 19. századi gondolattal a 21. században, egy kötet is megjelent az itt elhangzott előadásokból. Mi akkor már túl voltunk az első nagy fejlesztési hullámon, idejött a szakma, meglátták Szentendrét, és egyik percről a másikra bekerültünk az élvonalba. Ha most kell számba venni Európa öt legjobb skanzenjét, akkor Szentendre az egyik. Szétvált egy kicsit az európai paletta, az angolszászok, a skandinávok és Szentendre felvette a ritmust, a németek, Svájc, Ausztria, Csehország, Franciaország a középmezőnybe tartozik, és Kelet-Európa végtelemül lemaradt, mert ott még mindig a népi romantika álomvilágában élnek. Kijevben van egy óriási skanzen, gyönyörű, igaz, rossz állapotú faépületekkel, és a területen áll egy szocialista falujuk, amit a hatvanas-hetvenes években húztak fel. Zseniális és egyedülálló kordokumentum lehetne, de elzárva, elkerítve tartják, mert nem ukránnak, hanem szovjetnek, tehát nem szeretnivalónak tartják.

MC: *Összefügghet ez a társadalmi kibeszéletlenségekkel?*

¶ Persze. Még egy példa, az észtektől: a 2,2 milliós lakosság felét Sztálin kitelepítette vagy likvidálta, és oroszokat telepítettek be a helyükre. Az észti múzeumban egy házban rekonstruálták ezt a kitelepítési szituációt, mire az észtek tiltakozó petíciókat írtak, hogy ilyesmi nem kerülhet be, majd ismeretlenek felgyújtották. Mi itt, Szentendrén viszont felvállaljuk a társadalom kibeszéletlen traumáinak megjelenítését. Ezért lett a mádi zsidó ház, ezért az amerikai magyar ház, a német kitelepítési házunk, a *Búcsú a parasztságtól* kiállításunk, és az Erdély tájegység létrehozása is ezt szolgálja. A feldolgozatlan, a manipulált félinformációk ellen dolgozunk. Nemcsak a pántlikás ládák, a széki táncosok, a kalotaszegi szóttések miatt kell az Erdély kiállítási egységünk, hanem mert a társadalomnak a mai napig kibeszéletlen traumája Trianon, és alig tudunk valamit a diaszpóráinkról. A társadalmi múzeum izgat jelenleg, az újra kétszáz ezer fölé kúszó látogatószám szerint nem vagyok ezzel egyedül.

¶ Az épülő Erdély tájegység Köröstarján-házában meg szeretném majd mutatni az 1919-es román vérengzést, bár a kollégáim tartanak a diplomáciai bonyodalmaktól, de bízunk kell a románokban is, hogy képesek lesznek a társadalmi párbeszédre. Ha a németek fel tudták dolgozni a múltjukat, ha a *Hideg napok* belefért a magyar közbeszédbe, ennek is bele kell. Nem a nemzetek bűnösök, embertelen szituációk és egyéni bűnök vannak, amikről beszélni kell.

MC: *A közelmúltban még egy újdonság elindult, május 1-jén debütált az élő interpretációs programjuk.*

¶ A skanzenek működésének legnagyobb hendikepje, hogy hiányzik belőlük az ember. Nyugat-Európában az élő interpretáció az utóbbi öt évben rohamosan elterjedt, most minden a story tellingről és a living historyről szól. A kiállításban, épületben, enteriőrben, berendezésben megjelenő tudásanyag mögé kell tennünk az élményt, mi is beláttuk, enélkül nem megy. 2016. október 23-án pályázati pénzből már kipróbáltuk a Kisalföld tájegységben, hogy színinövendékek segítségével eljátszottuk a térség ötvenhatos történéseit, a mosonmagyaróvári sortüzet, a párttitkár elkergetését. Óriási sikere volt, ez adta a döntő lökést, hogy május 1-jétől elkezdjük rendszeres programként. A felföldi mezővárosban játszunk el egy szituációt, miszerint az egyik polgárházba beköltözik egy színésznő, aki a truppal érkezett, és a szomszédos házban működő kádár segédje szerelmes lesz belé. A másik házból valaki Sátoraljaújhelyre készülődik papneveldébe, a harmadikban a csizmadia dolgozik. A Katona József Színház

dramaturgjai készítették a harminc–negyven perces történet forgatókönyvét, és félprofi-profi színészek jelenítik meg a szituációkat és karaktereket.

MC: *Említette az Erdély tájegységet, mennyi idő kellett hozzá, hogy az örökös tervezésből megvalósítás legyen?*

¶ 1999-ben tartottuk az első konferenciát róla Tusnádon, és rengeteget dolgoztunk rajta a munkatársaimmal. Az erdélyi népművészetnek és építészetnek itt a helye a Skanzenben, de nem szabad elmenni az édes Erdély romantikus pátosza felé. A valóságot kell megmutatni, és a változásokról kell beszélni, amikor egy faluban a hétfalusi csángóknál már olyan kevés a magyar, hogy a harangozójuk is román. Szándékoltnan nem abba az irányba indultunk, hogy Toroczkay- vagy Kós Károly-féle csodaházakat építsünk itt fel, az 1920 utáni korszak feldolgozását vállaltuk, középpontban azzal a fő kérdéssel, mi történt a határon túlra került magyar népességgel. A megtartó helyszínekre fókuszálunk, mint a vasárnapi iskola, a legényegyletek, az egyház stb. És vizsgáljuk azt a kérdést, mi miatt mennek el, miért asszimilálódnak, mi az oka, hogy már csak 1,2 milliónyian vannak magyarok Erdélyben. Egy évszázad alatt megféleződtek.

¶ Dühös vagyok, amikor erdélyi barátaim azt mondják, nem adják a gyereket román iskolába, mert akkor nem tanulja meg a románt, nem érettségizik le, nem veszik fel román egyetemre, aki átjön Magyarországra tanulni, már nem megy vissza, vagy nem végez egyetemet, és nem lesz ott magyar értelmiség. Jó ez? Ezeket a kérdéseket akarjuk feltenni. 2020 decemberében fejeződik be az építkezés, 2021 nyarán nyitunk.

MC: *Ez lesz a főműve?*

¶ Mi az életmű? Sose gondolok erre így, de azért ennek a programnak a megvalósulása betetőződése lesz a pályámnak. Szerencsés vagyok, mert mindig azt éltem meg, hogy a Skanzent egyre magasabb lépcsőfokra tesszük. Ha a Liget-projekt és az országos múzeumok nagyrekonstrukciója sikerül, 2018–20 táján, ahhoz fel kell zárkózni. Nem szabad lemaradni. Aki lemarad, az kimarad.

MC: *Ha visszatekint a pályájára, talál olyan fordulatot, amit ma másképp lépne meg, vagy minden úgy jó, ahogy van?*

¶ Semmire sem mondanám, hogy megbántam. Amikor átvettem a Skanzent, két irányzat csapott össze, az akkori ellenfelem, aki az alapítók közé tartozott

egyébként, azt mondta, tetszik, nem tetszik, be kell vallani, hogy a szentendrei Skanzen létrehozása nagyon ambiciózus, de fenntarthatatlan koncepció volt, hagyjuk így a három tájegységet, elégedjünk meg egy kicsi, átlátható, maximum 120-150 épületet magába foglaló múzeummal.

¶Ezzel szemben én azon az állásponton voltam, hogy ennyire gazdag és részletezett skanzen, ami ilyen átfogó képet tud adni, nincs másutt, megéri fejleszteni, csináljuk. Ezzel a koncepcióval nyertem, de az első tíz évben csupán a húsz évvel azelőtt kialakított terveket valósítottam meg, koncepcionális szinten nem sok innovációt hajtottam végre. Talán ezen változtatnék, hamarabb kezdeném a magam újításait, de ez így történelmietlen, abban a szituációban nem tehettem mást. 1995-ben egy megkeseredett, lehetőségeiben már nem nagyon bízó csapatot vettem át, mind azt gondolták, az ő életükben már nem épül meg a tájegységük. Emlékszem olyan összmunkatársi értekezletre, amikor felvázoltam, mit fogunk felépíteni, és az első sorban ülők kinevettek, majd az első ciklus végén erős támogatottsággal választottak újra, mert elkezdtek hinni az általam vázolt jövőképben. Ha akkor drasztikusan váltok, lehet, hogy belebuktam volna, de a mostani eszemmel azt is gondolom, gyorsabban és bátrabban is belevághattam volna.

CSERI MIKLÓS Miskolcon született, 1957-ben. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem történelem–néprajz szakán végzett 1984-ben. 1981 és 1987 között a miskolci Herman Ottó Múzeum néprajzos muzeológusa. 1987 és 2014 között a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum munkatársa, 1994-től főigazgatója. Egy rövid Emmi-államtitkársági kitérő után 2016-tól ismét a Skanzen főigazgatója. Az ICOM magyarországi elnöke 2002 és 2008, valamint 2012 és 2015 között. 1998-tól 2002-ig a Pulszky Társaság alelnöke. Az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottságának tagja. Számos díjban és kitüntetésben részesült, megkapta a Belga Királyi Lovagrend tisztikeresztjét, a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjét, Szentendre Város Díszpolgárra. Publikációi sorában két önálló kötet, csaknem ötven cikk és tanulmány, majd hatvan tudományos népszerűsítő írás, valamint ötvenhez közelítő számú tanulmánykötet és évkönyv szerkesztése fűződik a nevéhez.

Jövő
Újratöltve



INDULJON ÉLETED NAGY TÖRTÉNETE!

MOL TEHETSÉGTÁMOGATÓ PROGRAM

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

Ragadd meg a lehetőséget, pályázz Te is!

A MOL Tehetségtámogató Program **művészet-tudomány** kategóriája

2017-ben is várja a **10-18 év közötti tehetségek** jelentkezését.

A pályázatok postára adási határideje: **2017. szeptember 30.**



www.ujeuropaalapitvany.hu; www.mol.hu



Bíró Friderika
Szilágyi Lenke felvétele

GRÉCZI EMŐKE

„ERRE NEM KÉSZÜLTEM, NEM IS KÉSZÍTETTEK FEL”

BESZÉLGETÉS A SZABADTÉRI NÉPRAJZI MÚZEUM

EGYIK ALAPÍTÓJÁVAL, BÍRÓ FRIDERIKA NÉPRAJZKUTATÓVAL

Tlényegében egyetlen monumentális kutatási téma határozta meg Bíró Friderika pályáját, az egyetemi évektől szinte napjainkig: a szentendrei Skanzen Nyugat-Dunántúl tájegységének felépítése. A tájegységgel kapcsolatos muzeológiai munkákkal párhuzamosan azonban tudományos kutatómunkát is végzett. Több tanulmánya és könyve jelent meg Zala és Vas megye népi építészetéről, lakáskultúrájáról, a paraszti életformáról, népművészetről. Egy lezártnak tekintett pálya titkairól beszélgettünk.

MC: Az életrajza alapján budapestinek és nagymarosinak is tekinthető.

Melyiket érzi az otthonának? A kérdést azért tartom fontosnak, mert a paraszti életmód az egyik kutatási területe, és nyilván érdekes lehet, hogy milyen volt az a környezet, ahol felnőtt.

TBudapesten születtem, de szüleimmel Nagymaroson éltem. Itt töltöttem a gyermekkoromat, itt jártam iskolába, és később is, amikor már Budapesten laktam nagyanymnál, szinte minden hétvégén hazautaztam édesanyámhoz, ott voltam otthon. Mégis elérkezett egy időszak, amikor egyre többet és hosszabban éltem a fővárosban, akkor évtizedekig inkább a pesti lakásunkat tekintettem az otthonomnak. Ennek ellenére nem éreztem magam városinak. A falusi életforma, a vidéki emberekkel való hosszú együttlét, a velük való barátság, családi összetartozás bizonyára nagymértékben befolyásolta a gondolkodásomat. Aki vidéki környezetben nőtt fel, és mindvégig megmaradt a kapcsolat is, talán máshogy gondolkodik, mint aki az egész életét a nagyvárosban élte. Természetesen nem szabad igazságtalannak lennem, hiszen sok olyan városi kollégám, barátom van, akiknek nem volt vidéki kapcsolatuk, mégis, azonosulva a paraszti életformával, ennek szellemi és tárgyi világával, neves néprajzkutatók, professzorok, muzeológusok lettek. Számukra is ugyanannyira természetes volt a falusi élet, mint akik vidékről származtak. Azt hiszem, hogy ez magától az embertől is függ.

MC: Lehet, hogy éppen a téma „egzotikuma” az érdekes.

¶ Nem tartom szerencsésnek ezt a kifejezést, hiszen a témában, a néprajzban soha nem az egzotikumot láttam, soha nem azt kerestem. De ha már így kérdezte: az Őrség valóban idegennek, nagyon is távolinak tűnt, és amikor 1966-ban ide utaztam múzeumi gyakorlatra és adatokat gyűjteni a szakdolgozati témámhoz, egy egészen különleges, addig ismeretlen világot ismertem meg. Korábban, még 1962–63–65 körül, amikor közelebb kerültem a néprajzhoz, több rövid gyűjtőúton is részt vettem. Így például a Balassagyarmathoz közeli Ipolyszögön vagy a Nagymarostól nem messze fekvő Ipolytölgyesen, Pilismaróton, vagy éppen a határ túloldalán, a Párkány fölött fekvő Kőhídgyarmaton. Ezek a falvak különlegességük ellenére sem voltak idegenek számomra. Meg kell azonban jegyezni, hogy ha néprajzi kutatásaink során csak a különlegest, az egzotikumot látnánk, keresnénk, akkor baj lenne. Akkor csak egy felületes, talmi képet kapnánk a paraszti világról, és ezáltal hamisan is festenénk le azt.

MC: *Művészettörténetet szeretett volna tanulni. Miért adta fel az álmát? Igaz, az építészettörténet kutatásával nagyon nem szakadt el ettől.*

¶ Könnyű volt feladnom. Nyilván nem voltam annyira elkötelezett a művészettörténet iránt, pedig ebben a szellemben nevelkedtem, hiszen édesanyám művészettörténész volt, otthonról minden támogatást megkaptam. A szakma iránt tehát csak vágyakoztam, de könnyen hagytam, hogy a néprajz „legyőzze”. Érettségi után a Néprajzi Múzeum könyvtárában dolgoztam „társadalmi munkában”, ami azt jelentette, hogy a munkámért nem kaptam fizetést. Apróbb feladatokat kellett elvégezni, sőt neves néprajzosok mellett a múzeumi raktárakban is dolgozhattam. Sokat tanultam tőlük. Anyai nagyapámnak szép népművészeti gyűjteménye volt, főként cserépedények, tálak, bokályok és sok hímzés, szőttes. Sajnos ezek nagy része a háború alatt elpusztult. Fényképről ismertem csak őket. A megmaradt tárgyak azonban a mai napig is a lakásunkat díszítik. Ezek a tárgyak nyilván inspiráltak is, látványuk, közelségük korán belém oltotta a népművészet iránti szeretetet. A múzeumi raktárakban megismert tárgyak között pedig már megéreztem, hogy szívesen foglalkoznék néprajzzal. 1963-ban jelentkeztem az ELTE Bölcsészettudományi Karára magyar–néprajz szakra. Felvettek egyéni levelező tagozatra. Ez azt jelentette, hogy a tanulás mellett dolgozhattam, de a nappali tagozat előadásain a társaimmal együtt nekem is részt kellett vennem. A magyar szakot esti tagozaton végeztem el. Egyetemi éveim alatt a Magyar UNESCO Bizottság titkárságán voltam hivatalsegéd. Itt öt évig kiegészítő munkát végeztem, és többnyire csomagokat, leveleket hordtam különböző hivatalos helyekre. Főnököm, Maller Sándor engedélyével vehettem részt

munkaidő alatt az egyetemi előadásokon. Neki köszönhetem, hogy el tudtam végezni az egyetemet.

MC: *Kikre emlékszik az egyetemről, akik meghatározták a későbbi pályáját?*

¶ Mindenekelőtt Tálasi István professzor urat kell kiemelni, ő volt a tárgyi néprajzi tanszék vezetője, sokat segített nekem is, másoknak is, nagyon szerettem. Barabás Jenő is ezen a tanszéken tanított, mindannyiunk sorsát meghatározta, akik tárgyi néprajzzal foglalkoztunk, én is neki köszönhetem, hogy az őrségi építészeti, lakáskultúra felé fordultam. Az évfolyamtársaim többsége a szakmában maradt, ami akkoriban nagy dolognak számított. Ebben az időben alakult a Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoportja Ortutay Gyula vezetésével, és az akkor végzett folklór szakos évfolyamtársaim nagy része odakerült. A Néprajzi Múzeum Falumúzeum osztályára az egyetemről elsőnek Balassa M. Iván érkezett, aki egy évvel előttem végzett. Neki a múzeumi tájegységek megtervezésében is része volt. Egy évre rá léptem be a múzeumba, rövidebb utánam pedig jöttek a többiek, hiszen olyan nagyszabású programot állítottak össze a vezetőink, hogy többen is kellettünk a megvalósításához. Mindannyian egy-egy múzeumi tájegység felelősei lettünk, ki rövidebb, ki hosszabb időre.

MC: *Ekkor már megvolt a múzeum Falumúzeum osztálya?*

¶ Igen. 1967-ben alakult, éppen ötven éve. Ebben a formában, vagyis a Néprajzi Múzeum külön osztályaként 1972-ig működött, majd szétvált a két intézmény, és 1974-ben ki is költöztünk Szentendrére.

MC: *Tehát már az egyetemen pontosan tudta, hogy merre vezet a pályája?*

¶ Már másodévből el kellett gondolkodnunk a szakdolgozatunk témájáról. Sokat és sokszor jártunk a Néprajzi Múzeumba, ami akkor még a Könyves Kálmán körúton működött. A könyvtárban készültünk föl a vizsgákra, vagy éppen a dolgozatokhoz gyűjtöttünk anyagot, az adattárban kutattunk, kollégákkal beszélgettünk. Erdélyi Zoltán, aki a népi építészeti kutatója volt, maga is részt vett a készülő szabadtéri múzeum tervezésében. Ő beszélt nekem először arról, hogy nemsokára megalakul a Falumúzeum, szükség lesz majd olyan kutatókra, akik népi építészettel, lakáskultúrával foglalkoznak. Szinte ösztönzött, hogy ezt a témát válasszam. Sőt azzal is csábított, így emlékszem vissza, hogy a kiállításrendezés során külön „női munka” lesz a berendezések díszítése, a képek

felaggatása a falakra, a terítők elrendezése, az ágyak bevetése, a függönyök igazgatása. És én már láttam magamat, amint igazgatom a függönyöket a kis ablakokon... Ez a történet később, amikor valóban így történt, mindig eszembe jutott. Amikor végleg eldőlt, hogy népi építészettel és lakáskultúrával szeretnék foglalkozni, Barabás Jenő tanár úr az Őrségbe, az ország egyik archaikus vidékére irányított. Barabás a Szalafőtől nem messze fekvő Pankaszra küldött, Dömötör Sándor, a szombathelyi múzeum korábbi igazgatója pedig Szalafőt tartotta érdekesebb, fontosabb terepnek. Így hát ők igazgatták az utamat, én Szalafőt választottam. Az Őrség természetesen nem volt ismeretlen a néprajzosok körében: már a 19. század eleji tájleírók is felfigyeltek a tájegység archaikus világára. Régies paraszti építkezése, lakáskultúrája, népművészete, sajátos nyelvjárása szinte napjainkig a néprajzi kutatások középpontjába emelte a térséget.

MC: Segítsen elképzelni: hogyan lehetett eljutni Szalafőre a hatvanas évek közepén?

¶ Abban az időben nem lehetett könnyen eljutni a nyugat-dunántúli falvakba. A jugoszláv és az osztrák határt szögessdróttal védték, a határ mentén több kilométer széles határsáv húzódott. Azokra a településekre, amelyek ebbe a kijelölt sávba beletartoztak, csak engedéllyel lehetett beutazni. Voltak ötszáz méteren belül fekvő falvak is, ezekbe még nehezebben tudtunk eljutni. Az országos határőrségtől kellett hivatalosan határsávi engedélyt kérni, hogy az előre megnevezett falvakba elmehessünk. Miután megérkezett az engedély, ami egy kis igazolvány volt a felsorolt falvak neveivel, már indulhattunk. És valóban csak oda mehettünk, és addig maradhattunk, amíg és amire az engedély szólt. A Szombathelyre menő vonatot már Sárvár állomáson ellepték a határőr katonák, elkérték az igazolványokat, papírokat. Ha valami problémát találtak, leszállítottak a vonatról, és a legközelebbi határőrsre vittek kihallgatásra. Volt benne részünk egypárszor. Éveken keresztül így indultam, így indultunk kollegáimmal Vas és Zala megye határ menti falvaiba. Az Őrségbe, főként Szalafőre egy napig tartott az út. Reggel hatkor indult a gyorsvonat a Déliből Szombathelyre. Itt órákat kellett várni, amíg egy másik vonat továbbment Zalalövőre, onnan egy vicinális indult Óriszentpéterre, ami délután öt órára meg is érkezett. Innét pedig autóbusszal lehetett Szalafőre utazni. Emlékszem, első alkalommal le is késtem az autóbusról. Egy óriszentpéteri tanárnő állított meg egy katonai dzsipet, kérve őket, hogy vigyenek el Szalafőre. Miután éppen a határhoz mentek, felvettek, és Szalafő közepén ki is tettek az útra.

¶ 1966 augusztusa volt. Forró nyári késő délután. Néma csönd fogadott. Sehol egy lélek, sehol senki. Tudtam, el kell indulnom, emberekkel kell találkoznom,

szállást kell keresnem. De én csak álltam az út szélén. És akkor megéreztem a fenyőfák kesernyés, addig soha nem érzett illatát, megláttam a fű között a sötétkék enciánokat, a lila erikákat. Ekkor kezdődött minden, akkor ez a látvány, ez az érzés jelentette nekem az Őrséget. Akkor még nem tudtam, hogy a néma fenyőfák, a mesebeli virágok milyen szomorú titkokat rejtenek. A fák mögül elő-előbukkanó igazoltató katonák, az út mentén fűvel, bokrokkal benőtt betonbunkerek, drótokkal összekötött jelzőrakéták emlékeztettek később egy néhány évvel korábbi, szörnyű világra. És a szalafőiek szorongása, gyanakvása az idegen iránt is csak később oldódott. Csak jóval később tudatosodott bennem, hogy mi történt itt néhány évvel korábban az Őrségi parasztsággal. És valóban, ahogy az interjú címe is jelzi, „erre nem készültem, nem is készítettek fel”.

¶ Így jutottam el annak idején az Őrségbe, és utána sok-sok éven keresztül egyedül és később kollegáimmal együtt is így utaztunk.

¶ Azt még el kell mondanom, hogy azon az augusztusi késő délutánon hosszabb keresgélés után szállást is találtam. Egy idős asszony és családja fogadott be. Náluk azonban nemcsak szállást kaptam, hanem otthonra is leltem, szinte családtaggá váltam. Mai napig hozzájuk és egy másik családhoz járok vissza, haza, az Őrségbe. Az első nyáron majdnem két hétig maradtam. Mindannyian, akik azokban az időkben néprajzi gyűjtőutakra jártunk, parasztcsaládoknál laktunk. Az alatt a néhány nap, időnként több hét alatt, amíg a faluban dolgoztunk, velük éltünk, ettünk, olykor velük együtt dolgoztunk, és onnan indultunk gyalog vagy a házigazdától kapott biciklivel kutatómunkára. Azon a nyáron a szombathelyi múzeum csak úgy engedélyezte a kutatást a szakdolgozatomhoz, amit egyébként múzeumi gyakorlatként végeztem, hogy tárgyakat kellett gyűjtenem. Jártam házról házra, de fél egyre mindennap vissza kellett érnem ebédre, mert ha nem volt ott mindenki (beleértve engem is), a háziak nem ültek le enni. Igazodnom kellett a családi hagyományokhoz, a renchez.

MC: *A múzeumba telepítendő házak kiválasztása és megvásárlása hogyan zajlott?*

¶ A szabadtéri néprajzi múzeumnak elsősorban az a feladata, hogy bemutassa hazánk jellegzetes tájegységeinek népi építészetét, lakáskultúráját, paraszti életformáját. A tájegység felelősének feladata többek között a megfelelő épület kiválasztása. Ez mindig azonos elvek alapján működik: kezdődik szakirodalmi, levéltári, helyszíni kutatással, az építkezési módok feltérképezésével, hogy milyen periódusok voltak, és ezt hogyan tudjuk majd bemutatni. Így volt ez az első pillanattól kezdve, így van ma is. Amikor a múzeumba kerültem, természetszerűleg az Őrség és Göcsej tájegység felelőse lettem. A feladataim közé tartozott



Biró Friderika Szalafő-Papszeren, 1966
Fotó: Zolnay Eszter, Szabadtéri Néprajzi Múzeum



Biró Friderika a szalafői kerített ház bontásakor, 1969
Fotó: Erdélyi Zoltán, Szabadtéri Néprajzi Múzeum

azoknak a házaknak a felderítése is, amiket a kiválasztottak közül meg is lehetett vásárolni. Erdélyi Zoltán és Szolnoki Lajos, akik kialakították a múzeum koncepcióját, már korábban is kiszemeltek olyan épületeket, amelyek egy-egy nyugat-dunántúli háztípust képviselnek. Csakhogy közben nemcsak Szentendrén épült szabadtéri múzeum, hanem Zalaegerszegen és Szombathelyen is. Mind a zalaegerszegi múzeumigazgató, Szentmihályi Imre, mind a szombathelyi múzeum néprajzosa, Bárdosi János, annak ellenére, hogy mindketten egyszerre két intézménynek is dolgoztak, sokat segítettek nekünk. Sokszor osztoznunk kellett a megtalált, kiszemelt épületeken. A vásárlás nem az én feladatomból volt, ahhoz már a műszaki kollégák véleménye is kellett. Az épület felmérése és a vétel lebonyolítása után megindulhatott a bontás. Természetesen ezt még elég sok technikai előkészítés előzte meg, de mindegyik épületbontás nagyon izgalmas feladatnak ígérkezett. A bontáskor jöttek ugyanis az igazi szakmai felfedezések: miután leszedték a zsúpot, az ember előtt feltárult a csodálatos tetőszerkezet. A vakolat leverése után megjelent a falszerkezet, és egyszer csak azt láttuk, hogy itt egy toldás, ott egy bedeszakázott ablak helye, egy ajtó és még egy. Valóban az volt a legizgalmasabb, amikor ott állt egy ház, és feltárult az egész múltja. Ilyenkor néha nagy szakmai kihívásokkal is szembesültünk, vagyis azzal, hogy a megtalált nyomok alapján rekonstruáljuk-e az épület valamelyik korábbi építési periódusát, vagy tartjuk-e meg a bontáskor talált állapotot.

MC: *Szentendrén melyik épült fel? A bontáskori vagy az eredeti változat?*

- ¶ Az egyik legizgalmasabb történet a szalafői kerített házé. A keresett háztípusból, a kerített házból már csak volt kettő volt a térségben, mindkettő Szalafőn. Az egyik a pityerszeri műemlékegyütteshez tartozott, a másikat, a felsőszerit meg tudtuk venni. A ház és a család történetét kutatva megtudtuk, hogy egy 1860 körüli családi osztozkodás során az épület eredeti beosztása megváltozott. Térségünkben régen több esetben is úgy zajlott a családtagok közötti osztozkodás, hogy a fából épült épületeknek egy részét elbontották, majd az örökös elvitte a jussát. Az elbontott házrész helyébe az ottmaradtak újat toldottak. Ez történt a mi szalafői házunk esetében is. A történetet bizonyító nyomok a bontás során előkerültek, és ezek alapján hitelesen tudtuk rekonstruálni az épület eredeti, építés kori állapotát: egy középkori eredetű füstösházat.
- ¶ Nagy munkát igényelt a berendezési tervek elkészítése is, amit szintén alapos kutatómunka előzött meg, nem beszélve a hosszadalmas, alapos tárgygyűjtésekről. Úgy kellett és úgy kell berendezni a múzeumi épületeket, hogy hitelesen

meg tudjuk jeleníteni a különböző változásokat is a lakáson belül. Mivel a füstsház rekonstrukciójával egy 1860 előtti állapotot rögzítettünk, a hitelesség miatt csak 1860 előtti tárgyakkal rendezhettük be az egyes helyiségeket. A végső berendezésig, a megnyitásig tartó huszonöt év alatt darabról darabra gyűjtöttem a szalafői kerített füstsházba szánt tárgyakat, bútorokat. Sok érdekes történetet lehetne elmondani a tárgygyűjtések kapcsán is. Padlásokon, elhagyott házakban járva, kidőlt-bedőlt pajtákban kutatva találtuk meg múzeumunk kincseit. Sokszor múzeumi gyakorlaton lévő egyetemi hallgatókkal jártuk a falvakat néprajzi tárgyak után kutatva. Máig felejthetetlen az a gyűjtőút, amikor egyetemistákkal egy zalai szőlőhegyen az összedőlt présházak egyikében találtunk egy olyan ácsolt ágyat, amiből az országban ezen kívül csak egy volt. A Skanzennek az egyik legfontosabb tárgya lett. Az elmúlt ötven év alatt több ezer tárgyat gyűjtöttem a múzeumnak. Szeretném kiemelni, hogy szerencsés az a muzeológus, aki az első pillanattól kezdve végig tudja kísérni a tájegysége létrejöttét.

MC: *Szentendrét sem volt könnyű megközelíteni, legalábbis azt a helyet, amit kijelöltek a múzeum számára. Úgy tűnik, mintha élete egy tekintélyes hányadát út közben töltötte volna...*

¶ Mindannyiunknak, akik Pestről jártunk ki, a 7 óra 10-es HÉV-vel kellett utaznunk, hogy a 8-kor induló autóbust elérjük. Nem mindig sikerült, és ha elment a busz, csak délben indult a következő, tehát nekivágtunk az útnak gyalog, sokszor keresztül a mezőkön. Később felfedeztük, hogy van egy taxi Szentendrén, egyetlenegy, összeálltunk, és együtt fizettük a fuvarat. Este ugyanígy vissza. Eleinte telefon sem volt. Ez volt a „hőskor”.

MC: *Eredetileg megkérdeztem volna, hogy a tervezéstől a tájegység megnyitásáig eltelt negyedszázad mivel telt, de már felesleges megkérdezniem.*

¶ Ne felejtjük el, hogy közben a többi tájegységet is tervezték, építették. Először a Felső-Tiszavidék tájegység nyílt meg. Olykor nagyon lassan haladt a munka, máskor pedig felpörgött. Ennek nyilván anyagi okai is voltak, de ebbe nem látam bele.

¶ Mindenesetre az eltelt hosszú időben is muzeológusi munkát végeztünk, fel kellett dolgozni gyűjtéseinket, leltározni kellett a vásárolt tárgyakat, a fényképeket, úgynevezett feldolgozó munkát is folytattunk, tudományos munkát is végeztünk.

¶ A Nyugat-Dunántúl tájegységgel kapcsolatos munkák mellett más feladatokat is kaptam. Néhány időszaki kiállítást is rendezhettem itthon és külföldön is. Több kollegámmal együtt dolgoztunk a Felföldi mezőváros tájegységünk kialakításában, ebben a munkában két gyöngyösi lakóház berendezését én terveztem és végeztem el.

MC: *Felmerült az „elvinni vagy otthagyni” problémája? Hogy melyik a jobb megoldás, a falunként egy tájház, a Hollókő- vagy Tihany-típusú műemlékfalu, vagy az újraépített házakból álló skanzen?*

¶ Biztos, hogy felmerült, hiszen azokban az időkben sorra nyíltak a tájházak is. Ezekről a kérdésekről megyei műemléki vagy felsőbb vezetői határozat alapján döntöttek. Nem tudom, mikor és kik határoztak arról, hogy mi marad, és mi megy skanzenekbe. Mi, a Skanzen muzeológusai csak szakfelügyelői tevékenységet folytattunk. Azt hiszem, mindegyik változatnak van létjogosultsága. A Magyarországi Tájházak Szövetsége, ami a múzeumunkban működik, odafigyel a tájházak és népi műemlékegyüttesek működésére.

MC: *Szintén évtizedeken át végzett fontos munkája volt az a kérdőíves kutatás, amit a férjével (Für Lajos történész, az Antall-kormány minisztere – a szerk.) közösen összeállított, megírt háromkötetes Búcsú a parasztságtól című munkájukhoz végzett. A kutatás módszertanára lennék kíváncsi és a véleményére arról, hogy a paraszti létforma eltűnése nem természetes velejárója-e a kor haladásának, a modernizációnak, ami persze nem csak magyar jelenség.*

¶ Férjem történészként többek között a magyar parasztság történetét kutatta. Régi terve volt, hogy feltárja, megírja azokat az okokat, amelyek a hagyományos paraszti élet felbomlásához vezettek. Kutatásának kezdeti eredményeit meg is írta tanulmányokban, de tudta, hogy még évekig tartó kiterjedt kutatás kell ahhoz, hogy a felvetett kérdésekre választ kapjon, illetve adjon. Sokat mesélt nekem az elképzeléseiről. Arról is beszélgettünk, hogyan tudnék ebben a munkában részt venni. Azokban az időkben, az 1970-es évek közepén és később is nagyon sokat jártam néprajzi gyűjtőutakra. A múzeumban megkezdődtek az épületbontások, a tárgygyűjtések és az életmódkutatások. Ez a munka – mint ahogy ezt már elmondtam – azt is jelentette, hogy napokig távol voltam otthonról, falvakban, parasztházaknál laktam. Munka után esténként sokat tudtam beszélgetni a háziakkal, szomszédokkal, ismerősökkel. És ők szívesen válaszoltak a kérdéseimre. A férjem összeállított egy kilenc pontból álló kérdőívet, ami a paraszti



Biró Friderika a rédicisi lakóház kemencéjének bontása közben
Fotó: Szabadtéri Néprajzi Múzeum

élet különböző területeire vonatkozó kérdésekből tevődött össze. Ennek alapján magnófelvételeket készítettem. Később már a kollégákat, a férjem tanítványait, múzeumi gyakorlaton lévő egyetemi hallgatókat is bevontuk a munkába. Az eltelt évek alatt négy-ötezer oldal szöveg gyűlt össze. Miután a 2000-es évek közepén a kutatás folytatására a férjem elnyert egy pályázatot, lehetőség adódott arra, hogy az összegyűlt anyagot végre feldolgozhassuk, de további kutatásokat, főként levéltári kutatásokat is végezhattünk. Négy év alatt hatezer oldalnyi dokumentum gyűlt össze vidéki és fővárosi levéltárakból. Miután a pályázat gondozását a Szabadtéri Néprajzi Múzeum vállalta, a teljes dokumentumgyűjtemény feldolgozás után a múzeum adattárába került.

- ¶ Az első kötetben a férjem a magyar parasztság ezeréves történetét foglalja össze. Nagy teret szentel azonban a parasztság 20. század közepén lezajlott erőszakos felszámolásának bemutatására is. Továbbá keresi a választ a hagyományos paraszti élet felbomlásának okaira. A második kötet az interjúgyűjtemény, amelyet a kérdésekre adott válaszok alapján én állítottam össze. A harmadik kötet pedig egy „szomorú” kötet: a férjem halála után rám hárult a feladat, hogy befejezzem azt a munkát, amit közösen indítottunk el. Ebben eredeti levéltári dokumentumok alapján a parasztság 1945-től '60-ig tartó felszámolásának időszakát, a teljes szétesést ismerheti meg az olvasó. Ez a kötet 2014 őszén jelent meg.
- ¶ A három kötet szorosan kiegészíti egymást, de külön-külön is fontos mondani-valót hordoz. A kérdésre válaszolva azt mondhatom, hogy a második kötet, az interjúgyűjtemény kérdései a szerszámokra, az egyéni és közösségi munkára, a paraszti gazdaságok világára, a családra, az ünnepekre, a szokásokra vonatkoznak. A válaszokat a kérdőív szempontjai szerint osztottuk el, és állítottuk össze a vaskos kötetet. A hagyományos paraszti kultúra elmúlása valóban európai jelenség, mégis nálunk nagyon szomorú dolog történt. A bomlás nem a modernizálódással kezdődött, hanem azzal, hogy a magyar parasztságot 1945 után erőszakkal szétverték.

MC: *A kulákok üldözése és a tévesztés nyilván katasztrofális következményekkel járt, de a viseletek hordásából, a jellemző tárgyak használatából sem maradt volna sok a 21. századra.*

- ¶ Nem az a baj, hogy eltűnt a népviselet, hogy a parasztember nem úgy szánt, ahogy száz évvel ezelőtt, nem úgy őrli a kukoricát, mint annak idején. A baj az, hogy felbomlott a közösség, szétszakadt az az összetartó erő, ami évszázadokon keresztül összefűzte őket. De nemcsak a közösség, hanem az egyén élete is felbomlott. Olyan ritmus szerint éltek, ami évszázadok alatt alakult ki, és egy-két év,

évtized alatt felborult, nem természetes módon, hanem egy külső, erőszakos erő hatására, ami szétzúzta a közösségeket. A harmadik kötet azoknak a levéltári dokumentumoknak a gyűjteménye, amelyeket vidéki és fővárosi múzeumokból gyűjtöttünk a kitelepítésekre, tagosításokra, a tévesztésre, a meghurcolásra vonatkozóan. Meg kell említenem, hogy a Skanzen Dél-Dunántúl tájegységében látható egy kiállítás, amelynek a címe: *Búcsú a parasztságtól*. Sári Zsolt kollegám rendezte. Aki ezt a modern felfogásban megrendezett kis kiállítást megnézi, mindent megért abból amit abban a három kötetben elmondtunk.

¶ Visszagondolva arra a régi szalafői estére, a családra, a családokra, az őrségiekre, a göcsejiekre és a többiekre, elmondhatom, hogy milyen sokat tanultam tőlük, hogy mennyi mindent kaptam tőlük! És milyen nagy dolog az, hogy mindazt a tudást, ismeretet, amit megtanultam, amit átadtak nekem a „főszereplők”, azok a parasztasszonyok, parasztemberek, azok a falusi segítők, barátaimmá vált városiakok, akik megértették és fontosnak tartották az elmúló parasztvilág hagyományainak átörökítését – közvetíteni is tudtam! Legyen az egy könyv, egy tanulmány, egy harangláb, egy pajta, egy lakóház építése, berendezése, faragott ágy, szőttés terítő, festett láda elhelyezése a térben, ünnepi együttlétek vagy éppen egy megragadott pillanat megjelenítése a kiállításban. És mindezt egy új, születendő múzeumban lehetett megtenni! Társaimmal, kollegáimmal együtt szinte az első pillanattól kezdve valóban tervezője, építője, alakítója, formálója lehettem a semmiből kinövő múzeumnak. Részesei lehettünk egy új múzeum születésének. Európa legjobb és legszebb szabadtéri néprajzi múzeumát építhettük.

BIRÓ FRIDERIKA 1943-ban született Budapesten. Az ELTE bölcsészkarán 1968-ban végzett néprajz szakon, majd ugyanitt doktorált 1972-ben. 1968-tól nyugdíjba vonulásáig a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum (illetve annak elődje, a Néprajzi Múzeum Falumúzeum osztálya) munkatársa. Legfontosabb feladata a Nyugat-Dunántúl tájegység (Őrség, Göcsej, Hetés) épület- és tárgyi anyagának összeállítása és rendezése volt. Kutatási területe a népi építészet, tárgy- és lakáskultúra. Több tanulmánya és könyve jelent meg Zala és Vas megye népi építészetéről, lakáskultúrájáról, a paraszti életformáról, népművészetéről. 2013-ban és '14-ben három részben jelent meg Für Lajossal közösen írt és szerkesztett *Búcsú a parasztságtól* című kötete. Idén márciusban a Magyar Érdemrend Lovagkereszt polgári tagozata kiüntetésben részesült.



Fogarasi Klára
Szilágyi Lenke felvétele

KARÁCSONY ÁGNES

„OLYAN EZ, MINT AZ ARANYMOSÁS”

BESZÉLGETÉS FOGARASI KLÁRA FOTÓTÖRTÉNÉSSZEL

A TISZTASZOBÁK FÉNYKÉPEIRŐL

TÉvtizedek óta kutatja a paraszti kultúra fényképeinek jellegzetességeit: hogyan változtak koronként és vidékenként. A *régi világ falun* című kötete húsz éve jelent meg, azóta hiánykönyv. A fotótörténész több mint két évtizedig volt a Néprajzi Múzeum Fényképtár gyűjteményvezető főmuzeológusa. Ma is rendszeresen bejár a múzeumba. Ott beszélgettünk vele a történeti képanyag rejtett értékeiről, értelmezési lehetőségeiről.

MC: *Szembetűnő: a paraszti családi képeken senki sem mosolyog.*

¶ Ennek történeti okai vannak. A hagyományos paraszti kultúrában a 20. század elején a fényképkészíttetés komoly, ünnepi alkalom volt. Úgy is öltöztek fel, a legjobb ruhájukba. Mindig jeles eseménykor – jegyesség, házasságkötés, gyermekszületés – keresték föl a fotográfust. Az ünnepi ruhával, méltóságteljes tartással, az arc rendezettségével élethelyzet, életideál, társadalmi és erkölcsi normarendszer sűrítődött a képbe – ez a korai paraszti fotók jellegzetessége.

MC: *Vagyis a kép által kifejezett, közvetített magatartás minta is volt?*

¶ Igen, modellértékű. Persze a 20. század első éveiben még csak a módosabb parasztemberek tudták megfizetni a fényképezkedést. Tömegessé az első világháború idején vált, amikor a háborúba induló katona közös családi képet készíttetett szeretteivel. Ezek a felvételek a századfordulótól az 1920-as évekig olyan karakterisztikusak, hogy a parasztpolgárosodás időszakában „klasszikus korszaknak” is vehetjük.

MC: *Nézzük akkor, milyen „klasszikus” vonásai vannak e fotográfiáknak. Például: a szülők közepén ülnek vagy állnak, ugyanakkor a gyerekek nincsenek kiemelt helyzetben a fotókon.*

¶ A családtagok összetartozását a gesztusok fejezték ki: szorosan egymás mellett álltak, fogták egymás kezét, hozzáérték a másik vállához. Csupán jelzésszerűek

ezek a mozdulatok – ellentétben a polgári családi képekkel, amelyekre a gesztusok lazasága, sokfélesége jellemző.

MC: *Kunt Ernő antropológus fogalmazta meg: a paraszti szülők azért is helyezkedtek el pontosan a kép közepén, mert kifejezték, hogy az ő létük a közösség, a lokális társadalom feltétele, és munkabírásukra a felnövekvő, de az öregedő generáció is támaszkodhat.*

¶ Ezen a fotókon az ülésrendtől a gesztusrendszerig mindennek jelentése volt. A stílusjegyek a látványon kívül stabil értékrendet is tükröztek. A fénykép egésze a családon belüli tekintélyhierarchiát is mutatja. Az apa tartásából, tekintetéből kiolvasható: ő az, akinek szava volt a családban. És nemcsak a műtermi képeket, hanem a századforduló utáni évek falusi helyszíneken készült fotóit is ugyanilyen szertartásosság jellemzi.

MC: *Csakhogyteljesen anakronisztikus: a parasztcsalád festett polgári vagy főúri háttér előtt ül, amely angolparkot ábrázol vagy historizáló épületbelső, magas oszlopot, tágas lépcsőfeljárót, selyemrojtú bársonyfüggönyt. Őn írta valahol: a polgárosodó parasztság a feudális arisztokrácia díszletei között szemlélte ünnepi önmagát. Idealizáló helyzet – a polgáriasult jövőbe vetítve?*

¶ Pontosan. Csíkszentmihályi Mihály pszichológus szerint a fotó nem pusztán tükrökép, hanem a jövőre vonatkozó aspiráció is: „Ilyen szeretnék lenni.” A korabeli festett hátterek – amelyeket a tehetősebb fényképészek Bécsből rendeltek, katalógusokból választottak ki – nem az autentikus társadalmi közeget mutatták. Kivétel például a székelyudvarhelyi Kovács-napfényműterem. Itt a fényképész jó barátságban volt Haáz Rezső festővel, etnográfus művésztanárral, így valószínűleg ő festett egy székelyszoba-háttérrel. Alig akad lokális identitásra utaló műtermi háttér magyar nyelvterületen, de Udvarhelyen máig használatban van, sőt a leggyakrabban ezt választják a megrendelők. Nem véletlen, hiszen ott a települések magyar lakói szigorúan őrzik identitásukat.

MC: *Említette, hogy a paraszti kultúrában a fotó – mivel annak idején ritka tárgynak számított – az ünnepi szféra részét képezte. Másfelől a tárgyak jelentése – miként Clifford Geertz amerikai antropológus is írja – a használatukban rejlik.*

¶ Különösen igaz ez a fényképekre. Ha valakinek nagyon fontos egy fotó, lényeges számára az is, miképpen őrzi azt. A személyes viszony a fotókkal, a kötődés és a ragaszkodás hozzájuk, azok használatában is megnyilvánult. Falun a fényképek

105 éves százelekencei idős cigány férfi
Glatz Tivadar 1860-as években készült fényképalbumából



Lakodalmás menet - óriási, örökzöld levelű fákat szállító, négyes lovas- és bivalyfogattal
Bántfyhunyad, Kolozsvm., Dunky fivérek felvétele, 1895



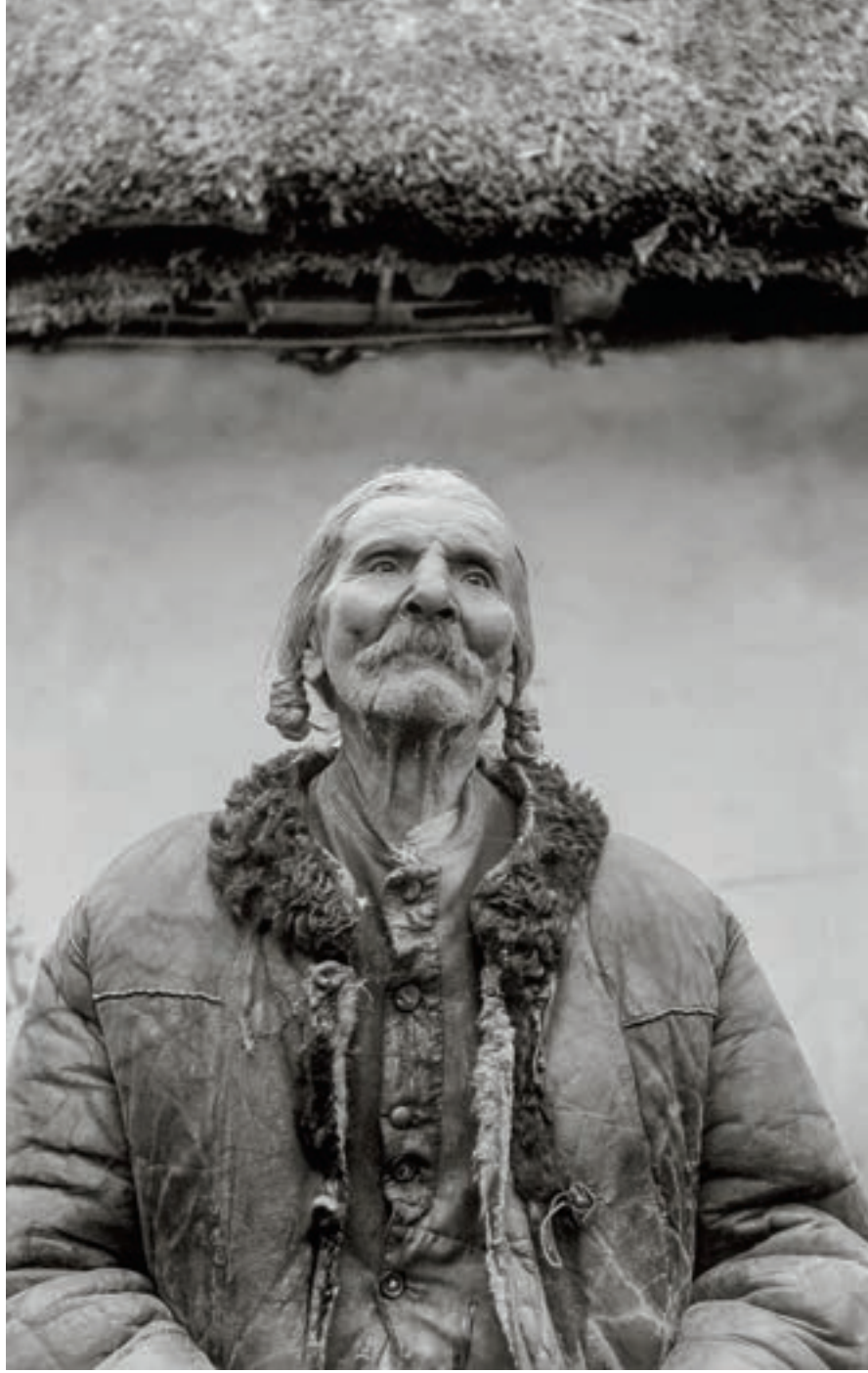


296

almi jelenet: Csetenyés felvonulás
a Kalotaszegen.

(Kolozs m.)

Csibókös magyar
Kisgyalán, Somogy vm., Garay Ákos felvétele, 1910



*Az ünnepi ruhával, méltóságteljes tartással,
az arc rendezettségével élethelyzet és életideál,
társadalmi és erkölcsi normarendszer sűrítődött
a képbe – ez a korai paraszti fotók jellegzetessége.*

a tisztaszoba falára kerültek, a bukóra állított tükör alá. A menyasszonyi kép köré még „szentelményt” is helyeztek, menyasszonyi koszorút. Vagy az ügyes kezű gazda a maga faragta keretbe illesztette a fotót, néhol selyemszalaggal díszítették. Aki a háznál vendégségben megfordult, személyre vehette. Sőt, korábban a fénykép egyenesen személyhelyettesítő tárgy volt. A katonaidőjüket töltő fiúk a postán hazaküldött fényképük mellé úgynevezett „arcképköszöntő verseket” másoltak az ország keleti részén a 19. század végén, 20. század elején. A Néprajzi Múzeum Adattárában fellelhetők a kéziratos könyvekbe másolt dallam nélküli versminták. Érdekességük, hogy a katonakép élő személyként és „papiroson lévő” képmásként is köszönti a családtagokat. Befogadást kér – szállást és ölelést – mint valóságos személy, de a következő kérése rögtön a fényképre vonatkozik: „Függeszék falra fel az én arcképetem! Aranyos rámába vágassák hát bele. Őrizzék meg az én saját emlékemre!”

MC: *A családi együttlétet tehát nemcsak az elképzelt valóságos jelenléttel, hanem fotó által is megteremtődött?*

¶ Igen. Térben és időben is. A „becsüld meg, őrizd meg” óhajával eleven és szoros érzelmi kötődést reméltek azok számára is, akik már csak a családi emlékezetben éltek tovább a fényképek által. A paraszti közösségek tagjai a fénykép használatát is csak úgy tudták elképzelni, hogy teljes mértékben hozzáigazították a népi gondolkodásmód mindent megszólító, antropomorf logikájához. Így a fotó, az arckép a környező tárgyi világ hierarchiájában is előkelő helyet foglalt el.

MC: *Ma is ugyanígy függünk a képektől?*

¶ A fotónak az a megrendítő képessége, hogy elementáris erővel idézi föl az élő személyt, a kezdetektől napjainkig létezik. A képeknek olyan erőteljes érzelmi hatásuk van, amely elől nem tudunk kitérni. A közösségi oldalakon manapság ezért olyan népszerűek a nagyszülőkről, családtagokról közölt korai felvételek. Ezek lényegében erőt adó tárgyak: a nemzedékek közötti összetartozás az egyén identitását erősíti.

MC: *De vajon mindegy, hogy ismerős vagy ismeretlen embereket nézünk-e a fotón? Én például csak nemrég „fedeztem fel” a hódmezővásárhelyi Plohn József paraszti képeit, amelyeket a 20. század első évtizedeiben készített. Semmiféle közvetlen emléket nem hívnak elő belőlem, mégis megrendítenek. Miként Garay Ákos fotói is a „csimbókos parasztkról”.*

¶ A jó fotó különleges sajátossága, hogy hatása, ereje jóval meghaladja az általa hordozott objektív információk körét. Másrészt: a látás, a befogadás nemcsak fiziológiai jelenség, de kulturálisan is meghatározott. A néző műveltségének, kulturális érzékenységének függvénye, mit és mennyit lát a képen. Ténybeli tudás kell hozzá, és az is, ki mire fogékony. Vizsgálták a fotónak az emlékezéssel való összefüggéseit is. Az emlékezés mindig helyhez, személyhez, közösséghez kötött. Még a leghétköznapibb fotó is kifejezi az egész csoport számára fontos gondolkodási és értékelési sémák egész rendszerét. Benne van a közösség értékfel-fogása, s ha nincs is személyes kötődés, akkor is befolyásolja a viselkedésünket. Ezen kívül rejtett időgépek a fényképek. Most fotózom a pillanatot, de az máris a múlt, és a jövőben fogom szemlélni. Ez az idővel folytatott játék is hat a nézőre.

MC: *Visszatérve a múlthoz: itthon az első népviseleti felvételeket Szatmári Papp Károly készítette az 1860-as években...*

¶ Ma már inkább azt feltételezzük, hogy az első néprajzi fénykép 1847-ben készült Sobri Jóska családjáról. Ez egy dagerrotípa volt, amelyet átrajzolva Vahot Imre használt a *Magyar Föld és népei* című munkájához. Az eredeti képnek nyoma veszett. Folyamatosan megemlítem, hátha felbukkan valamilyen hagyatékban. Vannak ugyanis lappangó gyűjtemények. Mindenesetre a néprajzi fotózás kezdeti lendületét a 19. századi világkiállítások is gyorsították: jelentős „viseleti albumok” születtek, amelyek egyes népcsoportokat mutattak be, ismertettek az érdeklődőkkel.

MC: *Vehetjük ezeket a néprajzi fényképezés előzményének?*

A családtagok összetartozását a gesztusok fejezték ki: szorosan egymás mellett álltak, fogták egymás kezét, hozzáérték a másik vállához. Csupán jelzésszerűek ezek a mozdulatok – ellentétben a polgári családi képekkel, amelyekre a gesztusok sokfélesége jellemző.

Csángó férfi fiaival
Gyimesközéplok, Csík vm., Kolló Rezső felvétele, 1912



Alföldi magyar család
Eendrőd, Békés vm., Szeghalmi Gyula felvétele, 1920-as évek





Fiatalasszony gyermekével
Nógrád vm., ismeretlen fényképész felvétele, 1920-as évek



¶ Igen. Xántus János, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi osztályának első vezetője az 1873-as bécsi világkiállításra a kor neves fotográfusától, Koller Károly besztercei fényképésztől is vásárolt színezett fényképeket. És itt, a múzeumban őrizzük Glatz Tivadar és Koller Károly erdélyi életképeket ábrázoló vizitképeit is. Újabb jelentős fordulatot hozott, amikor – készülődvén az 1896-os ünnepekre – megbízták Jankó Jánost, Xántus utódját, a millenniumi falu anyagának összeállításával. Jankó ambiciózus néprajzkutató volt, maga is fotózott, gyűjtött is fényképeket. Voltaképpen az így felhalmozódott képanyaggal vált szükségessé 1894-ben, hogy elkülönítsék a fényképeket a többi tárgytól. Ezzel létrejött a Néprajzi Múzeum fotótára. Országos gyűjtőhálózatot is kiépítettek. Később a nagy néprajzos generáció – Györffy István, Gönyey Sándor és mások – gyalog járták a vidéket, kutatói tervek alapján dolgoztak. De még így is van olyan település, ahonnan alig van fotó, míg például Kalotaszegről rengeteg.

Alig akad lokális identitásra utaló műtermi háttér magyar nyelvterületen, de Udvarhelyen máig használatban van, sőt a leggyakrabban ezt választják a megrendelők. Nem véletlen, hiszen ott a települések magyar lakói szigorúan őrzik identitásukat.

MC: *Sok felvétel készült a Gyöngyösbokréta mozgalom idején is, amely a két világháború között tulajdonképpen a későbbi népművészeti, hagyományörző mozgalmak előzménye volt. Néprajzosok azonban kifogásolták az egészet, mondván, nem lehet „beállítani és megrendezni” a népi kultúrát.*

¶ A néprajzosok elsősorban a hitelesség szempontjait, a gyöngyösbokrétások pedig a színpadi hatásokat tartották szem előtt. Ez vitákat is generált.

MC: *Inkább reklámfotók ezek? Lehetett turisztikai jelentőségük?*

¶ Igen. Az Országos Idegenforgalmi Hivatal támogatta is a mozgalom rendezvényeit. Amúgy az első néprajzi reklámfotót a 19. század végén a kolozsvári Dunky fivérek készítették a bánffyhungyadi lakodalomról. A Néprajzi Múzeum állandó kiállításának egyik terme később ennek alapján készült, s ma is látható.

MC: *Vásároltak is képeket a néprajztudósok. A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteményében több ezer olyan fotográfia található, amelyeket Györffy István, Viski Károly*

Répaegyelés
Mezőhegyes, Csanád vm., ismeretlen fényképész felvétele, 1940





és idősebb László Gyula vettek meg a húszas évek elején az ország különböző pontjain működő fényképész műtermekből. Épp azért, hogy áttekintést kapjanak a paraszti fényképezkedési szokásokról.

¶ A vidéki műtermek anyagából begyűjtöttek egy nagy kollekciót. Ma azokból ismerhetők meg a korabeli népviseletek. Nekem ifjabb László Gyula mesélte, hogy az ő édesapja részt vett az akkori gyűjtésekben. A fényképésmesterek még üveglemezekre fotóztak, és a gazdasági krízis miatt eladták az üvegnegatívokat üvegházak befedésére. Amikor megtudták ezt a néprajzosok, azonnal gyűjtőutakat szerveztek, és fölvásárolták a lemezeket. Elég sokat sikerült megmenteniük. Ekkorra már nagyiparrá vált a fényképészet, és olyan olcsóvá, hogy a szegényebb paraszti réteg is meg tudta fizetni a fotószolgáltatást. Csakhogy nem volt mód beazonosítani kuncsaftkönyvekből, ki lehet a képen és melyik faluból. Napjainkban ugyanakkor jó néhány település összegyűjti a fellelhető történeti képanyagot, digitalizálják, ebből kiállítást rendeznek, és a látogatók segítségével azonosítják a képeken látható személyeket. Mindezt mi is megkapjuk. De olyan is megesik, hogy jön valaki a Néprajzi Múzeum Fényképtárába kutatni, és rátalál a nagymamája fotójára.

A fényképésmesterek még üveglemezekre fotóztak, és a gazdasági krízis miatt eladták az üvegnegatívokat üvegházak befedésére. Amikor megtudták ezt a néprajzosok, azonnal gyűjtőutakat szerveztek, és fölvásárolták a lemezeket.

MC: *Fontos tudni tudománytörténeti szempontból, ki van a képen?*

¶ Mindenképpen. Iparos volt-e vagy gazdálkodó, hol, milyen társadalmi közegben élt, milyen anyagi háttérrel rendelkezett. Lényeges az is: ki fotózta le? Nagy különbségek voltak az ország különböző pontjain működő műtermek lehetőségei és adottságai között. Össze lehet hasonlítani, mondjuk, a szekszárdi Borgula Műtermet és a székelyudvarhelyi Kováts-napfényműtermet. Az utóbbihoz 185 faluból jártak fényképezkedni. Borguláéknak is nagy volt a vonzáskörzetük. Rengeteget dolgoztak, a két család anyagi lehetőségei mégis különböztek: a szekszárdi fotósoknak már az 1920-as években nyitott sportkocsija volt.

MC: *Van kedvenc néprajzi fotósa?*

¶ Sokan. Többek között Garay Ákos is, aki festőművész volt – mint abban az időben elég sok fotográfus –, és a pásztorokról szeretett volna képet festeni. Nem talált hiteles forrást, így ő maga elutazott Baranya, Somogy, Tolna, Szerém megye több településére. Kórógyon, Szentlászlón is fényképezett. Fölkereste a hátrában az idős pásztoembereket. Felvételei a csimbókos hajviseletű parasztokról pótolhatatlanok, s mint fotók is rendkívüli erejű művészi portrék. Gönyey Sándor képei is emlékezetesek. Zseniális fotós volt, majdnem tizennégyezer felvételt készített. Sokat köszönhet neki is a néprajztudomány.

MC: *Említette, hogy lehetnek lappangó gyűjtemények, hagyatékok a népi kultúra fontos fényképeivel. De végtére is minden régi családi fotó között akadhatnak a néprajztudomány szempontjából lényeges, különleges felvételek, nem?*

¶ Ez így van. A fotótörténész munkája olyan, mint az aranymosás. Óriási mennyiségből, számos érdektelen közül kell kirostálnunk az értéket. Minden fórumon elmondom: hozzák be a Néprajzi Múzeumba a fölöslegessé vált családi képeket. Mindenkiben tudatosulnia kell: egyetlen fotó is képviselhet tudományos értéket. Példaként szoktam emlegetni azt a nyolcvanöt éves hölgyet, aki Amerikából hazalátogatott, és behozta a múzeumba édesanyja fényképét. Cigándról is kaptunk egy különleges, 1890 körül készült képet, amely cifraszűrös kisfiút ábrázol. Lomtalanításakor bukkantak rá a honismereti szakkörösök. Rendkívül fontosak a falufeltárások, a települések fotóanyagának összegyűjtése, kötetbe rendezése. Vigyázni kell, ne semmisüljenek meg egy személy vagy egy közösség képei, mert bizonyos mozzanatok hozzátartoznak az egyéni és a közös emlékezetünkhöz is.

FOGARASI KLÁRA 1978-ban magyar nyelv és irodalom szakon diplomázott az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán. Ugyanitt 1990-ben etnográfus, öt évvel később fotótörténész diplomát szerzett. Egyetemi doktorrá 1996-ban avatták. 1984-től egy évig a hatvani Hatvany Lajos Múzeum igazgatója volt. 1989 és 2010 között a Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteményének gyűjteményvezető főmuzeológusa. Kutatási területe: fényképek néprajzi és fotótörténeti szempontú elemzése, értelmezése; kutatói életművek; gyermekélet; a vizuális kommunikáció formái; a fényképek használata és népi jellegű installálása; műfajok, tipikus jelenségek; kollektívák, gyűjtemények áttekintése.

summary

AN EXHIBITION AND ITS BACKGROUND

Treasures Beneath the City – Something New from the Past, a temporary Exhibition at the Budapest History Museum's Castle Museum

by Paula Zsidi, curator, deputy director of the Budapest History Museum

p. 59

Ten years, more than 2000 archaeologically monitored construction projects, about 150 excavation sites and exactly 1259 exhibited objects – in numbers this is the essence of the temporary exhibition about the archaeological activity of the Budapest History Museum. However, the exhibition involves more than logically arranged, beautiful objects. The ancient settlements in the present territory of Budapest are outlined and you can discover historical events and the evidence of past wars and golden ages. At the same time, illustrations and reconstructions enable visitors to gain an insight into each part of the lived past now buried. In the background of the exhibition there is the coordinated work of several organisations and institutes, construction projects and specialists. Much effort is required to produce a display of the finds documented in the course of field work and preserved in the museum, and to delineate a historical picture comprehensible to all. The Budapest History Museum is statutorily responsible for conducting archaeological excavations in Budapest and undertaking such activity in connection with construction projects. The tasks in relation to constructors and excavations are both defined by legal provisions. They mainly concern the first phase of archaeological exploration, the field work. Those planning construction activities provide the possibility – with special consideration to the urban territory – for excavation. During construction, the archaeologist can gain an insight, if only briefly, into the historical layers of areas otherwise hidden by buildings and infrastructure. Without investments and investors, 90% of archaeological work in the capital during the past ten years would not have taken place. The costs of excavation are borne by the builder, who would, in the interest of construction, disturb or eliminate the various layers. Thus from the point of view of investors, most archaeological excavations can be considered a 'by-product' of construction and development accompanying earth works. The interests of constructors and archaeologists are not the same, so successful archaeological research requires cooperation, for which mutual respect is necessary. A target public for the exhibition has not been determined, which we regard as a special value. The past belongs to all. Thus it had to be displayed in such a way that everyone understands and everyone finds a part of the exhibition which speaks to him or her. This aim is served by tableaux for children, texts in English for foreigners, reconstructions and the interactive equipment for those looking for an experience, as well as detailed information for those seeking knowledge. We have not wanted to exclude anyone. At the same time, the exhibition provides feedback for investors and city residents alike – there is something new and something valuable below ground.

TOPOLOGY AND TYPOLOGY

The morphological approach in research concerning Hungarian peasant dwellings

by Máté Kavecsánszki

p. 69

One of the most striking bearers of the culture of a given people, region or landscape is represented by built heritage. At the end of the 19th century ethnographers devoted increasing attention to examining the traditional (vernacular) architecture of the Carpathian Basin. This interest, which appeared at the same time as in western Europe, is confirmed by, *inter alia*, the construction of an open-air village for the 1896 Millennium Celebrations in Budapest, which played an important role in the commencement of professional, scholarly ethnographic and architectural research, although it did not result in the start of serious folk monument protection. In the long run, however, the delay proved to be advantageous, since at the time Hungarian 'open-air museology', the establishment of the first Hungarian open-air ethnographic museum and the then scholarly results already made it possible to achieve historical and regional authenticity. Thus was avoided the dead end in which many west European first and second generation open-air museums found themselves. When research got underway at the end of the 19th century, the general incidence of room+kitchen+larder was essentially the typical formula for Hungarian peasant dwellings, although considering the arrangement and function of the spaces there were numerous local variations. However, the newly forming interest in ethnography was not directed at contemporary types, rather in line with the then aims of scholarship and motivation archaisms and ancient approaches were sought. Thus research into vernacular architecture almost immediately – without anything in quantity with which comparisons could be made – concentrated on the genesis of the Hungarian (!) dwelling and over time sought out, on the one hand, the farthest possible and, on the other, specifically the ancient Hungarian examples, though these criteria didn't match the three-part peasant dwelling. However, this form of research into the most ancient led to the discovery of the regional variations in folk and peasant culture. The recognition of the heterogeneity of such Hungarian culture resulted in the nascent regional research in the second half of the 19th century, and at the same time in the case of vernacular architecture the aim of that research was also the discovery of ancient forms. From then on research into Hungarian dwellings had two strands – examining the origins and correctly identifying the regional types. Research into Hungarian vernacular buildings received a new impetus in 1960s and 1970s. Undoubtedly, the question of regional subdivisions came into prominence, in which a major role was played by the ethnographic museology developing from the 1950s. The body of information accumulated by the 1980s facilitated the creation of a broad synthesis on both the historical and regional level, as well as the current array of scholarship.

INTERCULTURAL DIALOGUE IN OPEN-AIR MUSEUMS

Open-Air Museums and their Social Roles

by Zsolt Sári, deputy director of the Hungarian Open-Air Museum

p. 99

TNew museology, which had been developing from the 1970s, became critical museology in the early years of the 21st century. Nina Simon's 2010 work, however, already spoke about the participatory museum. By today it has been proved that a museum cannot be an institute simply based on reputation and asseveration. We have to look for the possibilities within which we allow for both interaction and contemplation, since a museum is not only based on the prestige of its collection. It has to relate to the public's different points of reference. Consequently, different tendencies are present in a museum – aesthetic contemplation and relaxation, connoisseurship and consumption, individual delight and public service. Open-air museums represent one of the world's most successful museum types, with important ethnographic and historical collections, visitor-friendly and attractive exhibitions, and activities and events relating to them. Their success has mainly been due to their ability to appeal to a diverse range of social layers, irrespective of educational background and social and economic status. Open-air museums speak about the daily life of people: visitors can see themselves and their families reflected in the stories presented. This was the basic conception of the open-air museum. Arthur Haselius (1833-1901) dreamt of a museum type which, with the help of relocated dwellings, would reflect the rural or urban architecture, interior decoration and lifestyle of each region. They were not simply museums of architecture and/or interior decoration, but real social museums which, reaching beyond the spirit of the times, not only dealt with the usual tasks of collection, preservation and presentation, but also had a function serving both education and relaxation. This was the role of the Stockholm Skansen, which was simultaneously a folk park, a multifold relaxation park, a green area and a meeting place. The success of the Skansen and other open-air museums was based on the creative mix of scholarship and entertainment. Initially historical minorities and social issues of both the majority and minority were addressed in the research and collecting of open-air museums, as well as later in their exhibitions and promotional / educational events. Within this basically historical perspective (and narrative) the lifestyle of regional minorities was presented. European open-air museums were among the first museums which, with their own resources, aimed to reflect the issue of migration. From the 1970s, huge numbers of non-European migrants settled in the western and northern parts of Europe. The museum representation of the minority groups which had migrated looks back to earlier times than the wave of migration experienced today. Several open-air museums have adopted the documentation of the migrants' culture as part of their collecting and exhibiting tasks.

THE SKANSEN SENSORIUM

About the ASTRA Museum in Sibiu

by Anna Keszeg

p. 115

This article aims to present a critical overview of the ASTRA Museum in Sibiu, Romania. Particular attention is paid to three aspects of the institutional organization: the founding story, the contemporary expansion plans, and the museum as a visitor and experience centre. The predecessor of today's museum was founded in 1908 with the aim of assuring cultural self-expression to Romanians from Transylvania, copying the models of the existing museums of Saxons, Hungarians and Székelys. The idea of an open-air museum in Sibiu was initiated in 1960 by Romulus Vuia, thanks to whom the first open-air ethnographic museum in Romania was established in 1967, when the Astra Park opened its doors in Dumbrava forest. According to the plans, the museum was to present the popular material culture of "the whole country" from the perspective of the history of technology. Today, the museum is the largest ethnographic institution in Romania, comprising an open-air museum aiming to present Romanian, Saxon, Hungarian and Roma culture, the indoor ASTRA Museum, the Emil Sigerius Saxon Ethnographic Museum, the planned Roma Museum and the Franz Binder Museum representing the culture of non-European ethnic groups. The history of the institution has a structure that reflects the entire academic debate of European ethnology, ethnography and cultural anthropology. In addition, the ASTRA Film Foundation came later. The Foundation is an anthropological documentary film and visual education centre established in 1990, which organised Romania's first documentary film festival in 1993, and has continued to do so since then. Today it is the most important event of its kind in the central and east European region. The location of the Astra Park is an impressive geographic environment, as well as a place where the middle class from around Sibiu loves to relax. Its collection of buildings and artefacts is organised in line with the concept of a technical museum: the buildings of the different streets are connected by traditional crafts – there are blacksmiths, potters, textile workers, etc. Thanks to this framing, the differences between the ethnic cultures of the Transylvanian regions can be seen, while simultaneously remaining 'hidden' in that they create the illusion of a perfect match without any difficulty. By the entrance to the museum there is a visually attractive, contemporary exhibition, curated by the ASTRA Museum and the Museum of South Trondelag in Trondheim, Norway, presenting the differences of two Roma communities. From there, visitors reach an attractive museum shop and the park called the site of authentic Romanian popular culture. The museum space is full of many discursive splits and ideological contradictions. One wonders whether, in a country with a serious lack of understanding about the politics of memory, those discontinuities will ever come to an end.

LOCAL RESPONSIBILITIES

New Possibilities in Den Gamle By

by Martin Brandt Djupdræt

p. 123

TDen Gamle By (The Old Town) is an open-air museum established more than 100 years ago. Focusing on urban life, it is located in Aarhus in Denmark and attracts many Danes as well as foreigners. Den Gamle By has a national focus, but since its foundation in 1914 it has also been a museum telling stories about Aarhus through buildings and objects connected to the city. As one of the major museums in Aarhus, it has always been an excursion destination, drawing people from the city. With the new assignment as a local museum, we had to develop a more coherent strategy as the museum for Aarhus and its inhabitants – while at the same time continuously being a museum for tourists and visitors to the city. A central aim when we were entrusted to be the local museum was to devise a permanent display about the history of Aarhus. Another focal point was to seek dialogue with citizens, developing activities and exhibitions with them. These joint projects have been in focus in recent times and have also raised debate concerning what function such a museum could have. A goal from the start was to include citizens, alongside introducing more contemporary history into the museum. One project was about homelessness. In 2012 we staged the exhibition *Homeless – it is here I live*, made together with Ulrik Szkobel, a homeless man in Aarhus. The project raised the issue of whether we were unethically using a person as a spectacle. We reasoned that by putting the museum's expertise at a citizen's disposal and allowing him to use our setting to tell his story, we would be providing an opportunity for a group who were not normally heard to speak. Our museum is partly about everyday life in Danish towns over the centuries, and homelessness is certainly part of that story. Another project where people from Aarhus shared their contemporary history was based in the city's Gellerup social housing area. This is a concrete housing neighbourhood from the 1970s with many low-income inhabitants and many citizens from the Middle East and North Africa. We presented a Somali-Danish home in the museum. With this exhibition Den Gamle By became a museum about a new refugee group, thereby making it relevant for them to come and visit the museum. It is quite justifiable to give an insight into the daily life of immigrants in contemporary Denmark. Yet one thing was missing in our role as a local museum, namely a large permanent exhibition about the history of the city. Den Gamle By worked on planning that exhibition and in 2012 the museum acquired a large grant, making it possible to tell the Aarhus story. Thus an 800-square-metre underground exhibition opened in April 2017 showing the city's chronological development from the Viking period to the medieval market town, and then to the mid-1800s, when the town expanded tremendously, and culminating in the last 60 years of growth in all areas.

THE FRENCH MODEL – ECO-MUSEUMS

by Edouard de Laubrie, section head for agriculture and nutrition in the Museum of the Civilisations of Europe and the Mediterranean (MuCEM), Marseille, France

p. 133

In comparison with most European countries, the idea of collecting and presenting provincial dwellings of different regions in one location is not very popular in France. It contrasts, for example, with Scandinavian countries, Great Britain, Holland, Germany, Romania and Hungary. This is so despite the fact that Georges Henri Rivière, the founder of the Musée national des Arts et Traditions Populaires (National Museum of Folk Art and Traditions), devised plans to establish several open-air museums of ethnography. From 1932 Rivière deliberated on establishing an “open-air museum of regions in France”, which would have included one hundred buildings from all the regions of the country. On founding the Regional National Parks in 1966, the idea of connecting them with open-air museums was raised again and promoted by George Henri Rivière. Two open-air museums were studied for the plan. One was the Marquèze Museum linked to the Regional National Park in the Landes de Gascogne, in south-west of France, which later became the Grande Lande eco-museum in 1969. The other was the future eco-museum of Ouessant linked to the Armorique Regional National Park in Brittany, the most western part of France. Only in 1971 was the idea of eco-museums formulated, thanks to a coming together of political and cultural factors. It well matched a tendency deriving from the events of 1968, which aimed to spread culture as broadly as possible, making it accessible for local communities. A new type of institution, the eco-museum headed by Marcel Evrard in Creusot Montceau-les-Mines, was founded between 1971 and 1974. It is situated neither in a national park nor in a village environment, but is based on the industrial activity of an urban community living in 16 settlements. In the words of Hugues de Varine: “The whole of the community creates a living museum whose audience throughout is within. The museum has residents instead of visitors.” Varine’s concept included the experience spread by the idea of *Museo integral* in Latin America during the same period. People’s everyday activity is the basis of heritage in Creusot. The residents have to preserve it all, including their own dwellings. Hence, eco-museums appeared as a new response to the issues raised in connection with the educational role of museums. George Henri Rivière stipulated his first definition of an eco-museum in 1973 two years after the concept was born. These days the population is more mobile and its members are often not from the location where the eco-museum is situated. Thus this has to be taken into account in order for the museum to remain as a lasting basis, which keeps on adapting to the conditions of the present. Local authorities which maintain eco-museums turn them into cultural assets and employ them to promote the tourism of their region, while using them less and less for local development.

BACK TO THE SOURCES – THE FOUNDERS AND THE FOUNDED

Moderated by Marianna Berényi and Zsolt Sári

p. 153

Open-air museums are not only interesting elements of Hungarian museology, they are also extremely popular with the public. In 2015 the Hungarian Open-Air Museum in Szentendre, the open-air museum in Szenna, the Sóstó, Göcsej and Vas village museums and the National Heritage Park in Ópusztaszer attracted close to half a million visitors. The various collections were established during the course of the 1960s and 1970s, within relatively precise limits. Scholarly based ethnographic collections were established in which the transferred buildings, buildings preserved in situ, sometimes reconstructed or rebuilt, simultaneously presented vernacular architecture, lifestyles, interiors, different methods of husbandry and the related forms of settlement. What antecedents were these and their success based on? How were these institutes established? What kind of debates have they subsequently generated? Iván M. Balassa (Szentendre), Judit Knézy (Szenna), József Németh (Göcsej) and István Páll (Sóstó) have been involved with them for all or a large part of their careers. The discussion with the now retired ethnographers-museologists and museum directors involved an overview of a period as well as some museum history, in which the issues raised are still currently relevant. In 1959 Gyula Ortutay and his associates organised a conference in which the entire profession presented its standpoint and the views expressed there later became basic points of reference. Thus there was a recurring notion that an open-air museum should be established to present Hungarian vernacular architecture. However, selecting a location gave rise to many problems. Before World War II there was a plan involving the People's Park in Budapest, but that had become outdated. A fine area by Arany Hill in Aquincum was suggested, but in the end Szentendre proposed an open space where the landscape offered both flat and hilly sections. In preparation for the selection of buildings, there was a so-called Black Book, essentially a wish-list concerning what kind of units could be established and within those what kind of buildings. When the decision was made to establish the museum, the collecting began. As many people as possible were involved, including those in the provincial areas. The Black Book contained some ideas which very quickly proved to be clearly impractical, or were unsuitable from the historical perspective. The list contained 18-20 regional units, which were reduced to 14 on the basis of a tender for plans. Then a two-round competition was launched in connection with developing the transfer plans. The first round involved many participants, but by the second round it was possible to choose between 2-3 projects. That period of the competition was fortunate in that it allowed for the involvement not only of architects but also ethnographers. Thus was born the Hungarian Open-Air Museum.

VIRTUE FROM ABSENCE

On the Rearranged Permanent 19th-century Exhibition in the Hungarian National Gallery

by Julianna P. Szűcs

p. 175

It seems to be a contradiction, although it is not: for Hungarian children (and later adults) 19th-century Hungarian art has simultaneously become a solemn part of their self-identity, moral evidence of their superego and the majestic decor of patriotism, as well as a part of the curriculum which had to be tolerated with boredom and then ticked off. The newly revised permanent exhibition of the Hungarian National Gallery acknowledges this experience, as well as the fact that the present framework of the institution would anyway cope with radical changes only with some difficulty. Although the conclusion is usually summarised at the end of a review, let the order be now reversed in the spirit of renewal. *This exhibition is a triumph of restraint, which avoids a multitude of failures and intelligently accepts the use of museum eye-catchers.* The proportions of the exhibition break daringly with two hidebound traditions. One is more than a century old, its prototype being a concise work about art history, *Száz év a magyar művészet történetéből* (A Hundred Years from the History of Hungarian Art – pub. Athenaeum, 1901) by Tamás Szana, which recalls the factual history of the arts during that successful period. Perhaps due to that historicising, positivist method, the selected works are arranged splendidly, but deprived of their independent character, as if they were threaded on the string of the world beyond the arts. The other script was written by the history of ideas. István Genthon's *Az új magyar festőművészet története* (History of New Hungarian Painting – pub. Magyar Szemle Társaság, 1935) separated works according to styles and schools, and drew a sharp line between Biedermeier and Romanticism, as well as between Historicism and Realism. While museums do not often use a 'boxing' system – collections usually resist spreadsheet-like divisions according to stylistic history – professional literature has found much delight in that efficiently sorting technique. It is worth recalling the two most frequent era interpretations on the occasion of the rearranged exhibition because the young curator, Réka Krasznai, and her colleagues (especially Orsolya Hessky) have not applied the aforementioned, rigid professional topoi, but opted for a third way. They have managed the difficult terrain by dividing it into 17 individual sections and by taking into consideration the facilities of 14 rooms. The Hungarian National Gallery restricted its own revisited 19th century. It was not concerned with what happened before or after. Works of a documentative nature or the first timid steps towards Modernism are absent. Something else was the aim with this selection – a more modest Hungarian fine art which suggests continuity, develops quietly and is agreeable, compared to many blinding eye-catchers. Hence this rearranged exhibition is an exception that proves the rule.

MUSEUM ON THE BORDER

Palestinian Museum in Ramallah, Birzeit, Museum on the Seam in Jerusalem

by Péter György

p. 201

The exhibition *Magiciens de la Terre*¹ was held in the Centre Georges Pompidou and the building of the Grande Halle de la Villette in Paris between 18 May and 14 August 1989. In the end this became the exhibition which, after several antecedents and largely as a result of the current changes in contemporary history, required and created new interpretational frameworks for both the universal, global view of contemporary art and the interpretational domains of museum geography. The end of the Cold War also saw the end of the orderly hierarchy of the “three worlds”. The transformation of political geography, *a new contract with reality* – the rewritten borders which lost validity in two years after the beginning of post-communism offered a new perspective and art world for the new perception and unknown maps of the universalism of contemporary art, which no one could suspect in the months when the exhibition was being prepared.²

The exhibition curated by Jean-Hubert Martin is still a clear and sharply defined reason for the close connection between the institutions such as the museum and its exhibition and the concepts of contemporary art.³ That is to say, *Magiciens de la Terre*, as its increasingly rich and unending afterlife shows, announced the end of Modernism defined by the institutions and concepts of the West. It signified a new dialogue, a new representational mechanism, narratives based on new concepts of art and thus the appearance of a self-reflexive museum norm – everything that has partly happened afterwards. Indeed, the series of discussions about the concept and practice of the *global art world*⁴ pointed at the invalidity of “distant worlds” seen and meant by exclusively western eyes (note Joseph Conrad’s *Under Western Eyes*). What is offered is criticism of the continuity of postcolonialism’s cognitive and mental maps, the discussions about scales, i.e. spatial turn⁵ and the great and virtual (art) historical narrative.⁶ There are grave differences between the view of postcolonialism, the new aesthetic programme and the actual practice of art, i.e. its institutional history, especially when we disregard such virtual hyperrealist places as Abu Dhabi or Dubai.⁷ They are gigantic museums of cultural colonialism based on partly recycling the unreal myth and the norm of global western museums and they represent part of the logic of global neo-capitalism, nothing else. Yet there are *real locations*, Israel and Palestine can be regarded as such, where cultural, art historical concepts, representations and art institutes are also *direct* political tools, whose history and present state demonstrate the identity political role of museums precisely, whose primary context is exclusively the network of local conflicts. That is to say, the historical past is not a broad meta-context in a broad sense, but an immanent part of strictly daily politics, which suitably keeps interfering in museum history.

- ¶ The following will concern recently established Palestinian museums, some of which are under transformation, as well as Israeli museums which have existed for decades and have been re-arranged or reconstructed recently. Both their situation and domain of opportunities demonstrate well what the narrow and determinant context means. So Umm El Fahem Art Gallery⁸ in northern Israel, the small collection of the Museum of Palestinian Folk Heritage in Sakhnin, western Galilee⁹ and the Bethlehem Art Gallery in Bethlehem in the West Bank will be discussed.
- ¶ The Palestinian Museum in Ramallah, Birzeit obviously has a different meaning and significance similarly to its political context and in my opinion its fate and future may have an important effect on other institutions within the territory of Israel in relation to the Israeli/Palestinian cultural field and conflict zone. The Israel Museum in Jerusalem, the Museum on the Seam on the border of East Jerusalem and finally the Museum of Art in Tel-Aviv are all in another situation. Although we are talking about museums in each case, there are several significant differences among these institutes, primarily between the institutional forms and possibilities vis-à-vis Palestinian and Israeli Jewish identities. Despite decades-long contemporary crisis and debate, the existence and future of the state of Israel is an unquestionable fact. Yet the Palestinian state exists in part virtually, primarily by legal notions, i.e. the borders of its territory are far from being evident. Correspondingly, the operational conditions of its cultural institutions are radically different from those in Israel. At the same time, as a consequence of the difference of political realities, institutions in the territory of Israel, in the West Bank and in the territory of the Palestinian Authority follow and require a different cultural logic. In some absurd way, all these museums and galleries are connected by a radically different and seemingly irreconcilable historical narrative, namely remembrance politics. At the same time, the Israeli standpoint is neither homogenous nor static. In recent decades an internal criticism of Zionism has taken place and the new narratives of post-Zionism, which differ from one another when the occasion arises yet appear as one, have attained strong intellectual positions.¹⁰ The rewriting of the historical narrative which defines the identity of contemporary society and cultural memory has a perceptible influence on the perspective of Israeli museums. Palestinian society and culture, which remained invisible or seemed to be in the twilight for decades, are gaining an increasing role, especially in contemporary collections and exhibitions.
- ¶ The cessation of the dominance of the Zionist narrative involved the unavoidable nature of an important question, namely the interpretation and present narrative of the Arab general strike that disregarded the UN recommendations about two states in 1947 and then the 1948 war (which in the end led to the proclamation of Israel's independence) following the attacks by Arab states against Israeli settlements. In accordance with the political ideology of Zionism, the unquestionable Israeli viewpoint regarded the events of 1947-48 as the basis of the new state and the new Jewry. At the same time, it existed throughout the Cold War and the Israeli narrative, which had been accepted in what is generally called the West, marginalised and made the

Palestinian exodus invisible. In 1948 the Israelis destroyed some 350 Palestinian villages. 160-190,000 Palestinians fled to Gaza, 300,000 to the West Bank, 100,000 to Transjordan, the same number to Lebanon and 75-90,000 to Syria. Correspondingly, the society of refugee camps with their by now deeply divided social strata was formed.¹¹ The catastrophe, the exodus referred to as Nakba by Palestinians, has fundamentally determined Palestinian identity and the political culture of memory.¹² In the end, some 150,000 Palestinians remained in Israel.¹³

¶ In accordance with the dominant Zionist narrative, the image of Palestinians in the contemporary western world became hopeless.¹⁴ However, due to the Israeli laws on archives, from the beginning of the 1980s a significant part of the events of 1948 became researchable. Consequently, in a few years a post-Zionist paradigm was formed by new historians and new sociologists, whose authors are in dispute with one another. At the same time, a change of perceptions has taken place and become an element of British, American, German and French academic life, as well as contemporary journalism. In accordance with that, the *memory*, i.e. registered fate of the several hundred thousand Palestinians who were forced to flee became part of Israeli social fantasy and contemporary culture, i.e. of reality.¹⁵ However the future of Israeli and Palestinian peace talks is formed – or for that matter the direction in which Israeli politics goes, which is far beyond the scope of the present writing – the post-Zionist, new memory of the 1948 war which has been constructed in the past decade, i.e. the experience of its varied reality, is present in the contemporary discourses of culture and the arts¹⁶, and it has an effect on a significant part of Palestinian museums, cultural institutes and concepts.

¶ The Palestinian Museum is situated next to the Birzeit University campus on a hilltop above Ramallah on a guarded territory controlled by the Palestinian Autonomous Territories, officially the Palestinian National Authority of Palestinian Autonomy. No wonder it seems complicated for an outsider, yet that is the museum's *primary context*, in no way can it be matched with the close-by Israel Museum in Jerusalem or the Museum of Art in Tel-Aviv, which is after all also quite near. The West Bank and Gaza, namely the two parts of Palestinian Autonomy, enclosed by Israel, represent the territory of the independent state proclaimed in Algiers in 1988. This state was de jure recognised by a large number of UN member states with the exception of several western countries which have diplomatic relations with Palestine but do not recognise its independence. At the same time, a large part of the *country's* territory is under Israeli army control. 400,000 Israelis live in settlements in the West Bank, which are guarded by the military. Ramallah, only 12 kilometres from Jerusalem, is the seat of the Palestinian National Authority, i.e. the town with a population of 30,000 in the territory beyond the Israeli crossing points is the *capital* of the country in some way. Ramallah used to be populated by people of different religions and ethnicities, and was a Christian and Arab town with corresponding architectural edifices. It is still a fabric of spaces with complicated semantics. So the size and the political geographical position of the town determines its cultural institutions, thus primarily the Khalil Sakakini Cultural Center which was founded in 1996 and includes

a non-profit gallery and concert hall, as well as serving educational aims. It used to be owned by the town, but today it is in the ownership of the Palestinian Cultural Ministry. Notwithstanding geographical closeness, Ramallah is separated from Jerusalem by a truly sombre wall, i.e. it is a hostile political world, as far from Israel as possible.

- ¶ In view of control over the territory, governmentality, as well as the norms and traditions of nation states, the Palestinian Museum stands in an extreme, culturally absurd position, in a political vacuum. It is as if it all cited Foucault's lecture series in the Collège de France in 1977–78.
- ¶ “The administrative state born in the 16th and 17th centuries is no longer feudal but is characterised by territoriality between state borders. It governs a society of regulations and disciplines, and finally a state of government which is no longer defined by its territoriality, by the surface occupied, but by a mass: the mass of the population with its volume, its density, and for sure, the territory it covers, but which, in a way, is only one of its components.”¹⁷
- ¶ The instability defining daily routine,¹⁸ which is a reality due to the political standpoint of the Palestinian National Authority governing in Ramallah, clearly has a strong effect on the expectations concerning cultural institutes. (With regard to the immediate environment, Yasser Arafat's grave is there, so the town with its Christian, Orthodox, Lutheran and Catholic cemeteries is marked out to represent historic continuity on the one hand and, on the other, to demonstrate sovereignty.) And here the role and mission of the Palestinian Museum, which is to serve as a response to territorial insecurity, historic traumas, grievances and legal demands, and to represent them with its existence, is separated from those of the institutions belonging to the global world of contemporary art, since they are unable to function, more precisely are meaningless without the broad international context.¹⁹ This does not mean that they have no direct political role, but their legitimacy is not connected to the traditional nation state's machinery of governmentality, as happens in the case of the Palestinian Museum.
- ¶ The new building and its park also in a closed area next to the campus of Birzeit University, namely the architecture and the culturally defined environment, represent the anticipation of an authority which operates as a closed nation state, enjoying and demanding absolute control over its territories – *the museum is the utopian, eschatological building of the non-existent Palestine, the existence of a pressing political desire: thus it promises the establishment of a state which it must represent until then*. The museum is nothing other than the guarantee and hope of statehood to be achieved. The building, which is erected on the top of the hill and blends into the plateau, at the same time follows the vista of its surroundings precisely. The museum consists of not a single block, but is divided into a geometrical pattern which actually follows and repeats the logic and vista of terraced landscape architecture. In my opinion, Heneghan Peng Architects of Dublin simply reversed the usual sequence and overwrote the “power relations”. Thus the building adapts to the landscape, representing and maintaining the issue of Palestinian identity.
- ¶ This situation in itself is such a weight on the institution that it makes the caution it must show understandable.²⁰ So the *political landscape* which turns the building and terrace farming into

an identity issue²¹ is exactly the model and metaphrase of the utopian modernism which Palestinian autonomy needs as much as the little hope it has – because in reality the territory consisting of a coalition of territorial fragments, which could be called a federation of any number of states, will never be able to represent a single and exclusive narrative, since its Jewish part is also in fragments. The Ashkenazi, Mizrahi, Russian and African Jews all constitute different cultural enclaves, not to mention another pattern: the competition of religious and secular cultures. The latter is relevant in the same way from the aspect of the Palestinian state, which was born in the tradition of secular modernism, and it would be difficult for it to shift towards radical Islam, which would again mean an entirely new system of state norms – and anyway the presently used, created and required cultural infrastructure would not fit in with it, either.

¶ The Umm el-Fahem Art Gallery, the Museum of Palestinian Folk Heritage and the Arab Museum of Contemporary Art in Sakhnin operate on the boundaries of a reality determining political, geographical and everyday life, i.e. they operate within the territory of the State of Israel whose existence *cannot be recognized* by the Palestinian Museum. For this reason its exhibition *Jerusalem Lives*, announced for the autumn of 2017 and which should open on the 50th anniversary of the 1967 war, seems crucial. At the same time, as can be read on the museum's website, the exhibition opening in September will present a critical reading of the presentations of Jerusalem in a broad context of the past fifty years.²² The events in the museum in Ramallah or events merely waiting to happen automatically become issues of high political publicity, that is the representation of a virtual, imagined national community in its exhibition policy, compared to which real visitors sometimes represent only a bio-set. How many of the permanent exhibitions of important museums have done so all over the world! The self-representation of authority has actually meant empty rooms over the years and it sometimes happens in Budapest even today. Umm el-Fahem and Sakhnin – they must have contact with the local community, i.e. visitors, and this basically requires a museum and exhibition strategy different from the cultural-political logic and aesthetic norm of state institutions. No wonder the title of the impressive large catalogue in three languages published by Umm el-Fahem in 2015 with the sponsorship of the Israeli national lottery is *The Identity of the Palestinian Artist: Tradition, Culture, Modernity and Globalization*. The catalogue presents contemporary Palestinian artists who meet the double aesthetic expectation, i.e. their works are thematic and understandable for local visitors yet the editors hope they are also suitable for the far more complicated roles of the global art world and the norms including more self-reflexion. Understandably, this aesthetic duality almost cannot be accomplished, while it cannot be avoided. Metaphors of defencelessness, the often threatening scenes and icons of everyday life keep appearing in the pictures, such as the wall dividing the two societies or the crossing points in the works by Abed Abdi, Asad Azi, Nabil Anani and Suleiman Mansour. Yet the latter also present the idyllic heritage, just like Khaled Hourani. Metaphoric small-scale realism sometimes moves to direct political caricature, for example with the works of Usama Said and others, whose creations resonate

with communities of Israeli Palestinians or those living in the West Bank or Gaza. However, at best these works are on the edge of the global contemporary art scene, similarly to artists choosing the local universe of contemporary Hungarian painting. It is remarkable or painful to see how narrow the toolkit of thematized identity creating painting is and how closely it is connected to the 19th and 20th century academic small-scale realism, and how hesitatingly it stops at the boundary of historic and contemporary isms: because the price to be paid for understandable imagery narrative is always high, independently of the given cases. No wonder that partly the same artists appeared at the group exhibition *Reviewing Oneself and the Art of Living*, which opened in spring 2017 in the Gallery at the Walled Off Hotel in Bethlehem. Curated by Housni Alkhateeb Shehadah, it was the subject of one of the biggest media hypes in recent years, though in my opinion it is the most repulsive cultural enterprise. The hotel rooms furnished in the manner of colonial imperialism are decorated by Bansky's current, location-specific paintings and frescos, which may give internet users the impression of subversion, some civilian courage and the documentation of resistance. At the same time, it is really nothing other than a qualified case of disaster tourism, the absurd opportunity of accommodation in the privilege of scandal. The meaning of the paintings in the gallery, whatever quality the works may have, is fully defined by the qualified kitsch of the hotel as a whole. The most conspicuous part of the design in the Piano Bar on the ground floor (what else could it be called) is constituted by thin wooden panels on the walls in the shape of coats of arms which used to have hunting trophies. Instead of antlers, today various cameras hang from them with slings underneath as a commercialised monument to the intifada.

¶ I regard the Museum of Palestinian Folk Heritage on the list of forgotten museums as far more important and memorable. Its collection has been untouched for years and is the representation of the culture of poverty, which also characterises its own condition. The reason for oblivion is the lack of political use. The museum does not follow any political or strategic ethnology. It 'only' recreates the world which a Hungarian painter, Ilka Gedő once called the world of biblical objects, over which the steel train of history clatteringly passed by. It is not likely that the assemblage of articles of everyday use, clothing, furniture and oil paintings, which literally disappears in the dust among the walls of the modest building, would attract many visitors. Yet there are only a few more obvious and understandable places than this one, a clear evidence for real oppression being not only political but continuous and silent aggression, which determines and afflicts life as a whole. The museum, which is in a marginal location from the aspect of museum geography, is an excellent example of the incomparable magic of forgotten places, the truth of ignored places.

¶ On the 'other side' stand the universal pinnacles of the Israeli museum industry – the Israel Museum in Jerusalem and the Museum of Art in Tel Aviv.²³ They hold several intercultural exhibitions, and both seek and offer the opportunity for dialogue – for the middle class. Their mention is unavoidable, yet their analysis is unnecessary here in this context and is

not especially understandable. However, there is a museum in Jerusalem which is absolutely important to introduce with special respect to the fact that the Museum on the Seam is far from being well-known. The building of the institute wedged in between the boundary of East Jerusalem defined by the Arab population and Mea Searim, the Ultra-Orthodox quarter, was constructed in 1932 and designed by a Palestinian Arab Christian architect, Andoni Baramki, who studied in Athens. The edifice built from Jerusalem stone follows Palestinian and Greek architectural patterns.²⁴

- ¶ The use of the building standing on the city's political front line precisely represents the complexity of Israelis and Palestinians living together separately. Until 1948 it was situated in an area of mixed population, then in line with the post-war agreements it came under Israeli military control with respect to the proximity of the Israeli-Jordanian border. After the 1967 war the building preserved with damage was turned into a museum (The Tourjeman Post Museum). It was to be operated as a symbol of the universal city of Christianity, Islam and Judaism with global significance, and this attempt vis-à-vis political memory understandably ended in complete failure. To a large extent, the failed story of the museum at that time may remind readers of the problem of the Palestinian Museum above Ramallah. Both cases show the incompatibility of political identity representation and the spirit of the place. In one case the too dense location and in the other the 'non-lieu' made the museum's mission impossible, or complicated.
- ¶ From the 2000s the museum has adapted to reality. It exchanged the hope of ideal co-existence and its impossible programme with methodical conflict analyses, as indicated by its present name, Museum on the Seam. So the significance of the museum is indisputable as much as its meaning is clear. Accordingly, its role is marginal in the Israeli museum system and it is more or less invisible from the aspect of Palestinian cultural institutes. The Museum on the Seam is a solitary and invisible *museum on the border*, whose removal and surpassing it is marked out to be. An institute for culture, memory politics and identity creating dialogue cannot perhaps stand in a more symbolic location.
- ¶ I am grateful to the noted specialist Roland Végh, without whom this article could not have been written.

- [1] Cf. Lucy Steeds et al., *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989*, Exhibitions Histories, Afterall Books, London, 2013.
- [2] Thomas DeCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel, *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History*, in: *Circulations in the Global History of Art*, Thomas DeCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), Ashgate, London, 2015.
- [3] Jean-Louis Déotte, *The Museum, a Universal Device*, in: *Museum International*, August 2007.
- [4] *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), a ZKM Book, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007. *Is Art History Global?* James Elkins (ed.), Routledge, New York and London, 2007.

- [5] *The Spatial Turn: Interdisciplinary perspectives*, Barney Warf and Santa Arias (eds.), Routledge, New York and London, 2008.
- [6] Cf. Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004.
- [7] That is how to mention the Abu Dhabi Louvre, the Abu Dhabi Guggenheim, which exists only as a plan but even so is looming, and Zayed National Museum, also under construction. They will or would all be parts of the Saayidat Cultural District. The plan of Zaha Hadid's Performing Arts Center in Abu Dhabi is to be regarded as part of a global obsession with gigantic things.
- [8] <https://www.ummelfahemgallery.com/> or *The Identity of the Palestinian Artist: Tradition, Culture, Modernity and Globalization*, Farid Abu Shakra (ed.), Umm el-Fahem Art Gallery, 2015. Cf. <http://www.hadassahmagazine.org/2010/03/21/rebranding-umm-al-fahm/>. In 2011 the director of the gallery, Said Abu Shakra, tried to change the gallery of contemporary art into a museum and there was talk about it being designed by Zaha Hadid of Iraqi roots. <https://www.theguardian.com/world/view-from-jerusalem-with-harriet-sherwood/2011/mar/10/new-museum-umm-al-fahm>. In 2013 the plan was, to say the least, postponed with regard to a lack of financial resources.
- [9] See the poor cultural institutes and their context in Sakhnin, Galilee, among others, in Witt Raczka, *The Unholy Land: In Search of Hope Israel/Palestine*, Hamilton Books, 2016, p. 47. At the same time there is a dispute between Sakhnin and Umm el-Fahem about the superiority and role of the contemporary Arab art museum. AMOCA (Arab Museum of Contemporary Art, AMOCAH – Heritage), which cooperates with the museum of Palestinian Folk Heritage and opened in 2015 in Sakhnin, has undeniably exhibited several contemporary artists who are well-known in the global art world. The museum is one of the experiments of Israeli-Palestinian cultural and political cooperation. I will return to the significance of the medium of contemporary art later.
- [10] Implicitly, this is all true for the Palestinian viewpoint, which is far more difficult to follow and is heterogeneous. From the literature accessed by me, see Edward Said, *The Politics of Dispossession: the struggle for Palestinian self-determination, 1964-1994*, Vintage Books, New York, 1994; Maha Samman, *Trans-Colonial Urban Space in Palestine: Politics and Development*, Routledge, London and New York, 2013; Abujidi Nurhan, *Urbicide in Palestine: spaces of oppression and resilience*, Routledge, London and New York, 2014; Lori Allen, *The Rise and Fall of Human Rights: cynicism and politics in occupied Palestine*, Stanford University Press, Stanford, 2013. However, it is a fact that while the rather critical Israeli texts are penned within a threatened but existing state, the Palestinian texts and viewpoints are closely connected to the all-determining desire of acquiring and regaining territory.
- [11] *Israelis and Palestinians in the Shadow of the Wall: Spaces of Separation and Occupation*, Stephanie Latte Abdallah and Cédric Parizot (eds.), Routledge, New York and London, 2015. Romola Sanyal, *Urbanising Refuge: Interrogating Spaces of Displacement*, in: *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 32, March 2014, pp. 558-572. Claudia Martinez Mansell, *Camp Code. How to navigate a refugee settlement*, *Places*, April 2016. <https://placesjournal.org/article/camp-code/>, accessed 11 May 2017. *Palestinian Refugees: Identity place and space in the Levant*, Are Knudsen and Sari Hanafi (eds.), Routledge, New York and London, 2011.

- [12] Baruch Kimmerling and Joel S. Migdal, *Palestinians: The Making of a People*, with a new preface, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 128-156. In addition, the situation has continued to deteriorate since 1967 from the aspect of the Palestinians.
- [13] In this connection, it must be remarked that Hungarian readers are privileged. In his novel *Avraham Bogatir hét napja* (*Seven Days in the Life of Avraham Bogatir*) published in 1968, György G. Kardos, who went to Palestine in 1944 and returned to Hungary in 1951, wrote about the difficult coexistence of Palestinian, Bedouin and Jewish peasants in 1947 with the following words.
 “Drive away the British if you can, who cares!” Avraham is holding back his temper. “And what happens then? Where is the great Jewish empire, the legacy of King David?” And he is also shouting and stuttering from agitation, gasping for air. “Transjordan! The Sinai Peninsula! Here, on this land, here, within the Palestinian mandate, more than one and a half million Arabs live side by side with five hundred thousand Jews. What will happen to them? Will you exterminate them all? Or will we simply keep them as slaves?” (Magvető, Budapest, 1968, p. 165.)
- [14] Edward Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, photographs by Jean Mohr, CUP, 1999, p. 4.
- [15] Cf. Benny Morris, *1984 and After: Israel and the Palestinians*, Oxford University Press, Oxford, 1994. Baruch Kimmerling, *The Invention and Decline of Israeliness: State, Society, and the Military*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001. Gil Eyal, *The Disenchantment of the Orient: Expertise in Arab Affairs and the Israeli State*, Stanford University Press, Stanford, California, 2006. *Making Israel*, Benny Morris (ed.), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007. *Postzionism: A Reader*, Laurence J. Silberstein (ed.), Rutgers University Press, 2008. Ilan Pappé, *The Idea of Israel: A History of Power and Knowledge*, Verso, London, New York, 2014.
- I am not in a position to take a serious stand on the debate between Israeli historians and sociologists and the continuously changing divisions between the different viewpoints. It cannot be forgotten that this debate – of which I can read only the English translations and see its pure scientific contexts – is not an abstract issue at all, either on the Israeli or the Palestinian side. Hence neither can I or do I wish to judge Benny Morris's ‘turn’, i.e. return to Zionism after the Second Intifada. Yet mention should be made here of his *One State, Two States: Resolving the Israel/Palestine Conflict*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. With reference to the Hungarian scholarly reception known by me, which is not defined by political hysteria, see Attila Novák, *A cionizmus, mint akarat és képzet* (Zionism as a Will and Idea) in: *Kommentár*, 4/2010, and János Gadó interviews Benny Morris („Az arabok nem írnak zsidó menekültekről” – Arabs Don't Write about Jewish Refugees) in: *Szombat*, August 2013.
- [16] Of the immense reception in English concerned with Israel, the works of Tony Judt are especially important to me. *When the Facts Change: Essays, 1995-2010*, edited and introduced by Jennifer Homans, Penguin Books, 2015.
- [17] Michel Foucault, *A “kormányozhatóság” (Governmentality)*, in: *A fantasztikus könyvtár*, Pallas Stúdió/Attraktor Kft, 1998, p. 123, translated by Gábor Romhányi Török.
- [18] “To Live without a map is to exist without a future, in a space forever uncharted.” In: Claudia Martinez Mansell, op. cit.

- [19] Cf. Bruce Altschuler, *Biennials and beyond: Exhibitions That Made Art History:1962-2002*, Vol. II, Phaidon, London, 2013, and Chin Tao Wu, *Biennials without Borders ?* in: *Tate Papers* 12, Landmark Exhibition Issue, 2009. The cultural-political geography of biennials is clearly too immense to consider here. However, it can be seen at first glance that unlike museums, the structure of contemporary art institutes is present increasingly strongly, or involves the so-called 'fringe regions' and thus conflict zones such as Israel and Palestine. The legitimacy of contemporary art, the new canon, is closely connected with the *criticism of the Western canon* and is not primarily a question of the artists' origin but of the geography of the institutes and consequently of the themes. Cf. Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created The Contemporary Art*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex, 2016.
- [20] Here I must express my gratitude to the director of the museum, Dr. Mahmoud Hawari, for the informative and important conversation we conducted in the Palestinian Museum, Ramallah, on 26 March 2017. Cf. Mahmoud Hawari, *The Citadel of Jerusalem: A Case Study in the Cultural Appropriation of Archaeology in Palestine*, in: *Present Pasts*, Vol. 2, No. 1, 2010, pp. 85-95.
- [21] Cf. Z. Ron, *Agricultural Terraces in the Judean Mountains I-II*, in: *Israel Exploration Journal*, Vol. 16, Nos. 1 and 2, 1966, pp. 33-49 and pp. 111-12. Ghazi Falah, *The Israelisation of Palestine human geography*, in: *Progress in Human Geography*, Vol. 13, No. 4, December 1989, pp. 535-550. N. Kliot and S. Waterman, *The political impact on writing the geography of Palestine/ Israel*, in: *Progress in Human Geography*, Vol. 14, No. 2, 1990, pp. 237-260. (Response to Ghazi Falah's article) *The Landscape of Palestine: Equivocal Poetry*, Ibrahim Abu-Lughod, Roger Heacock and Khaled Nashef (eds.), Birzeit University Publication, 1999. Shelley Egoz, *Deconstructing the Hegemony of Nationalist Narratives through Landscape Architecture*, in: *Landscape Research*, Vol. 33, No.1, February 2008, pp. 29-50.
- [22] It is obviously not accidental that I saw no trace of the word Israel and the events of 1948 on the website which refers to it as Nakba, as a matter of fact without the year or history of events, whose memory the museum is to keep – otherwise justly. The question is merely *how and in what context, whether ignoring the existence of Israel or not*.
- [23] Cf., for example, the enormous installation *Fracture* by the Ghanaian Ibrahim Mahama. Coffee and cacao are transported in jute sacks delivered from India, Bangladesh and Brazil to Africa, which are reused later. Namely the journey and functions of the jute sacks precisely correspond to the geography of global migration. This in itself is nothing other than an allegorical statement. However, the several hundred jute sacks with Ghana on them, which are fixed to the walls and banisters of the four-storey staircase providing a complete view of the space in the new wing of the museum, is not merely a criticism of the western illusion of globalisation, it presents a dramatic sight instead of being an empty spectacle, which is equally important. It is an immensely powerful conceptual installation, which determines the meaning of the museum spaces through four storeys, lifting them from the neutral tradition of the white cube. It does so without aggression, silently and relentlessly. It is a rare, fortunate unison of curator, artist and museum space.
- [24] Efrat Ben-Ze'Ev and Eyal Ben-Ari, *Imposing politics: Failed attempts at creating a museum of 'co-existence' in Jerusalem*, in: *Anthropology Today*, Vol. 12, No. 6, December 1996, pp. 7-13.

In the village close to Târgu Mureş where the photographs for this article were taken, 48% of the basic material for gates is exclusively iron. Gates have also been made from wood, stone and bricks, but it is iron, i.e. iron tubing, bent reinforced iron and iron plates that dominate. Iron defines the village image, which is still an assembly showing a uniform use of material, patterns and taste – box and L-shaped houses, renovated long houses, porches with an iron railing, pergolas made of iron pipes with climbing vines, and iron gates in front and iron fences lining both sides of the street. A similar sight can be seen in the suburbs of Târgu Mureş where there are detached houses, or in any of the neighbouring villages. Rapid change and the construction of new buildings began in Romania and in Transylvania in the 1950s, the second decade of socialism. The then increasingly cheap and accessible iron, which was believed to be lasting, became the favoured material. New houses, if possible box-shaped then later similarly shaped buildings of several storeys with patterned iron gates made of reinforced iron reflected the new possibilities of a changing way of life, new demands and taste formation. Time went by, the political changes took place and the inclination to build houses declined and then revived. The dominance of iron as a building material has ceased because it has become only one of many. There has been a change of generations and the one which was at a working age and used iron for its houses during socialism has departed or is departing. What will the new generation do with its inheritance in terms of buildings and structures surrounding them? Will it demolish, transform or leave them in place, or convert them and be proud of them? Many questions can be raised. Why do some people renovate iron gates and why do others demolish and replace them? What happened in both urban and provincial society at the time of the spread of box-shaped houses and a way of life that could be lived in them for the past 50 years? How did the fashion of the iron environment around box-shaped houses boom and decline? Can the phenomena in village society of the past decades be regarded as the formation of a kind of cultural continuity or rather should it be regarded as breaking away from traditions, the transformation and preservation of elements that characterised the provinces of socialist construction culture, including materials and forms already considered traditional? What should be regarded as heritage? Is it worth setting up an iron gate in front of a box-shaped house in the open-air museum? What can exist as a uniform image of villages in today's post-modern era is no longer the result of an endeavour to achieve uniformity, but is shaped by the different ways of life that can be mostly characterised by consumption habits following the appearance of uniform services.

WHO COULD HAVE BEEN THE “POLISH FIGHTER WITH A BROKEN SWORD IN THE HUNGARIAN WAR OF INDEPENDENCE”?

by Beatrix Basics

p. 251

In an iconic image of Hungary's 1848-49 War of Independence is a work of graphic art which was written about in the volume published jointly by György Rózsa and György Spiró in 1973: “It is the allegory of crushing defeat – the Polish fighter with a broken sword in the Hungarian War of Independence”. In his study published in 1993, literary historian István Csapláros interprets the history of the work somewhat differently. According to him, the work was reissued with another title due to its topicality, as well as for commercial reasons. The watercolour with the title *The Polish Officer: Praga 1831* is included in the itinerary of the Wallace Collection in London as a work by Léon Cogniet (1794–1880). An aquatint by Jean-Pierre Marie Jazet (1788–1871) made after Léon Cogniet's drawing entitled *Praga 1831* can be found in the Collection of Prints and Photographs of the Bibliothèque nationale. So the watercolour and the print were most probably made in 1831, and their subject matter was a concrete event. What was the event that inspired Cogniet to paint the watercolour? Although the date next to Praga is 1831, the first tragic event of Polish history connected with this location took place in 1794 when the population of Warsaw supported the Kościuszko Uprising and launched a successful attack against the Russian army stationed in the city. They managed to defeat the Russians despite Prussian support, yet the Russian troops commanded by General Alexander Suvorov occupied the part of Warsaw called Praga. On 4 November 1794 they launched a terrible massacre, killing some 20,000 people in the district. The awful event was almost repeated later. In the Battle of Warsaw of September 1831 the Russian troops attacked the western fortifications of the city. That was the most significant and last battle of the Polish-Russian War. The Battle of Warsaw became an iconic theme in Polish culture during the 19th century. Poets and naturally painters presented the event, which evoked compassion all over Europe for the Poles and their fight for independence. How could the printed version of Léon Cogniet's composition, allegorically depicting the Battle of Warsaw and the Polish fight for independence, become an allegory of the defeat of the Hungarian War of Independence in 1849? As a professor at the Academy, Cogniet taught foreign artists including Viktor Madarász, who sent several paintings from Paris to Hungary for the competition of historical painting announced on the 10th anniversary of the defeat of the War of Independence. And if the master influenced his pupil it was possible the other way round. Perhaps it was due to Madarász that Cogniet learnt more about the tragedy of the Hungarian struggle for freedom. There is no date on the aquatint and it is likely that Cogniet reused the theme with respect to the Hungarian events under the influence of the Hungarian painter.

“VILLAGES WERE IN THE THROES OF DISCARDING THINGS. WE, HOWEVER, WERE STARTING TO COLLECT”*Conversation with Miklós Cseri, director of the Hungarian Open-Air Museum*

by Judit Jankó

p. 263

IMiklós Cseri is 60 this year, while the institute, where he has worked for 30 years and headed for 23, is celebrating the 50th anniversary of its foundation. He was born in Miskolc in 1957. In 1984 he graduated in history and ethnography at Lajos Kossuth University in Debrecen. From 1987 to 2014 Cseri worked at the Hungarian Open-Air Museum in Szentendre and was its director from 1994. After a short period as a state secretary, he has again been its director since 2016. He has twice been president of ICOM Hungary, in 2002-2008 and again between 2012 and 2015, and from 1998 to 2002 he was deputy president of the Pulszky Association. He is a member of UNESCO's Hungarian National Committee. He has received many awards and prizes, being the recipient of the Belgian Royal Order of the Knight's Cross and the Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungarian Republic. He is also an Honorary Citizen of Szentendre. He is the author of two volumes, around 50 articles and studies, and about 60 works disseminating scholarly knowledge in a popular form. He has also been involved with editing around 50 volumes of essays and annuals. The 1967 establishment of the Hungarian Open-Air Museum was relatively late (the world's first opened in Stockholm in 1891). The idea behind such museums was for elements of the 'old' culture to be preserved in the rapidly modernising and urbanising world. For almost a century Hungarian ethnographers and monument protection specialists regarded an open-air museum as a necessity, but this could only be achieved in the period of consolidation in the decades following 1956. The so-called Dance House movement began and village museums were established. People were still alive who had collectible objects and there was a wide circle of people who provided the support and social basis for an open-air museum. The aim was the preservation of village, non-urban culture, but there was one twist – in the socialist, internationalist world it was somewhat nationalist. The situation was both merciful and catastrophic. It was merciful since collecting could happen and catastrophic because at the time fine examples of Hungarian rural architecture were being destroyed. As an effect of economic prosperity thousands of box-shaped dwellings were constructed, while old buildings were demolished. Villages were in the throes of discarding things. Ethnographers, however, were starting to collect. With the appearance of the Hungarian Open-Air Museum in Szentendre two tendencies coincided. According to some, its establishment was an ambitious, but untenable concept – forget the three regions and let's be satisfied with a small, comprehensible museum of 120-150 buildings at most. In contrast, Miklós Cseri believed that a rich and varied museum was needed for a comprehensive picture, which did not exist elsewhere – and it was one worth developing.

“I WASN’T PREPARED FOR THIS, NOR DID ANYONE PREPARE ME”

*Conversation with, Friderika Biró ethnographer, one of the founders
of the Hungarian Open-Air Museum*

by Emőke Gréczi

p. 277

One huge research subject has essentially defined Friderika Biró’s career from university to today, namely developing the Western Transdanubia regional unit. Alongside her work as a museologist, she has also conducted much scholarly research. We spoke about the secrets of her career, which can be regarded as accomplished. Friderika Biró was born in Budapest in 1943. In 1968 she graduated in ethnography at ELTE University’s Humanities Faculty, where she completed her doctorate in 1972. From 1968 she worked at the Hungarian Open-Air Museum in Szentendre (and its predecessor, the Village Museum Department of the Museum of Ethnography). Her most important task involved assembling and arranging the buildings and objects of the Western Transdanubia regional (Őrség, Göcsej and Hetés) unit. Her research field covered vernacular architecture, folk objects and interior decoration. She has had several studies and books published about the vernacular architecture, interior decoration, peasant lifestyle and folk art of Zala and Vas counties. Together with Lajos Für, she wrote and edited *Búcsú a parasztságtól* (Farewell to the Peasantry), which was published in three parts in 2013-14. In March this year she received the Hungarian Order of Merit, Knight’s Cross awarded to civilians. She never viewed ethnography as something exotic and never looked for such. The Museum of Ethnography’s Village Museum Department was established in 1967, exactly 50 years ago. It functioned in that form, as a special department of the Museum of Ethnography, until 1972, then the two separated and it moved to Szentendre in 1974. Her first research took her to Szalafő in the Őrség region, which in the 1960s took one day to reach. The anxiety and suspicion of the locals towards outsiders took some time to dispel. It took a while before Friderika Biró realised what had happened several years before to the local peasantry – as the title indicates: “I wasn’t prepared for this, nor did anyone prepare me.” When she moved to the Hungarian Open-Air Museum, it was natural for her to be in charge of the Őrség and Göcsej units. Her tasks included identifying the buildings which could be purchased. Zoltán Erdélyi and Lajos Szolnoki, who worked out the concept of the museum, had already singled out buildings which represented the types of dwellings found in Western Transdanubia. However, apart from Szentendre, there were also open-air museums in Zalaegerszeg and Szombathely, so it was often necessary to divide up the selected buildings. Today the community no longer exists. The ties that for centuries bound people together have been broken. It is not only the community which has disappeared, but also an entire lifestyle. People lived in accordance with a rhythm established over centuries, but within a decade, in an unnatural manner, the community was broken up as an effect of an overpowering external force.

"IT'S LIKE PANNING FOR GOLD"

Conversation with photography historian Klára Fogarasi about photos in best rooms

by Ágnes Karácsony

p. 291

For decades Klára Fogarasi has been studying photographs depicting peasant culture. Her volume *In the Village of the Old World* appeared 20 years ago, since when it has been impossible to find. For more than two decades she headed the Museum of Ethnography's Photographic Archive Collection, and she still regularly goes to the museum. *MúzeumCafé* spoke with her there about the hidden values and interpretive possibilities of historical photographs. In traditional peasant culture at the beginning of the 20th century, having photographs taken was a serious, festive occasion, when people would don their best clothes. A photographer was sought to record all the main stages of life, such as engagement, marriage and childbirth. The festive clothing, dignified bearing and facial demeanour all helped to concentrate the status, ideals and social and ethical norms in the photograph. In the early years of the last century only better-off peasants could afford to have their photographs taken. It became a mass phenomenon during the First World War, when soldiers departing for the front had their pictures taken with their families. These photos from the turn of the century to the 1920s can be regarded as representing the 'classic era' in the period when the peasantry became more well-to-do. From the order of seating to the types of pose, everything had a meaning in the photos. Apart from the styles in the images, they reflected a stable system of values and the hierarchy within the family. You can see from the bearing and countenance of the father that he was the head of the family. In addition to those taken in a studio, in the years following the turn of the century photographs taken in a village situation were also equally formal. If a photo is very important for someone, it is also essential how it is kept. The personal relation with photographs, the bond and affection for them, also appeared in their use. In villages they were put on the walls of the best room, underneath the tilted mirror. A bridal wreath was placed around images of the bride. Visitors would scrutinise them. In fact, early on the photo was an object actually replacing the person. It is thought that the first ethnographic photograph, a daguerreotype, was taken of Jóska Sobri's family in 1847. The photographic collection of the Museum of Ethnography holds several thousand of these images, which were purchased from photographers' studios across the country in the early 1920s by István Györffy, Károly Viski and Gyula László Snr. with a view to surveying the habits of the peasantry vis-à-vis photography. A huge collection was gathered from these provincial studios and today they provide evidence regarding folk costumes of times past. The work of a photography historian is like panning for gold. A huge quantity of not-so-interesting material has to be sieved through in order to find a real gem.



I Augusztus utolsó hétvégéjén – immár több mint egy évtizede – a zenéé és a közösségteremtésé a főszerep Pannonhalmán. A bencés főapátság ilyenkor sajátos kulturális egyveleget nyújt a látogatóknak: a spiritualitás élményén túl a művészetek – koncert, kiállítás, irodalom – is elvárásolják az ide érkezőket. Idén a *Közös ház* jelmondathoz igazodva eltérő karakterű, mégis harmonikus egészzé kovácsolható korok és stílusok alkotják az MFB Zrt. által is támogatott Arcus Temporum fesztivál programjának vázát.

¶ Augusztus 25. és 27. között a látogatók bepillantást nyerhetnek a bencés közösség életébe, és megismerkedhetnek a szerzetesekkel is, hiszen részt vehetnek kora reggeli vagy éppen esti miséken, elvárásolódhatnak a labirintusbejáráson az Arborétumban vagy érdekes előadást hallhatnak a barokk ebédlőről, mint a közösségi élet színterének szerepéről. Hívogatóak a kiállítások is: *Hajlék és Rejtett kincsek a Pannonhalmi Főapátság gyűjteményeiből* címmel kurátori vezetéssel megtekinthetők a Pannonhalmi Apátsági Múzeum és Galéria tárlatai, illetve gasztronómiai élményben is része lehet annak, aki úgy dönt, hogy elfogyaszt egy ebédet a Főapátság Viator éttermében.

¶ Sokszínű és hívogató a zenei paletta, az előadások helyszíne a Bazilika, a Boldogasszony-kápolna vagy a Szent Márton-emplékémben kialakított gimnáziumi díszterem. Arnold Schönberg osztrák és Henryk Górecki lengyel zeneszerző műveit Rost Andrea és a Concerto Budapest adja elő. Felcsendülnek Vidovszky László Kossuth-díjas zeneszerző művei, de dzsesszestet is tartanak, Snétberger Ferenc Kossuth-díjas magyar gitárművésszel. Igazi kuriózumnak ígérkezik a Diák-kápolnában a *Közös hajlék dalai* című program, amely a zsoltáréneklésbe nyújt bevezetést.

¶ A 20–21. század jelentős alkotóinak művein keresztül Pannonhalmán az előző évekhez hasonlóan az idén is igyekeznek teret adni a szent és profán, a játékosság és áhítat, a rohanó világ embere és egy vallási közösség találkozásának.

(x)

múzeumcafé 59–60

2017/3–4. június–szeptember

www.muzeumcafe.reblog.hu
www.facebook.com/muzeumcafe
www.muzeumcafe.hu

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

Főszerkesztő: Gréczi Emőke
Szerkesztő: Basics Beatrix, Berényi Marianna,
Jankó Judit, Magyar Katalin
Lapterv, tipográfia: Pintér József
Fotó: Szesztay Csanád, Szilágyi Lenke
Korrektor: Szendrői Árpád
Angol fordítás: Bob Dent, Rác Katalin

E számunk szerzői: Basics Beatrix, Berényi
Marianna, Martin Brandt Djupdræt,
Gagy József, Gréczi Emőke, György Péter,
Jankó Judit, Karácsony Ágnes, Kavecsánszki
Máté, Keszeg Anna, Edouard de Laubrie,
Magyar Katalin, Passuth Krisztina, P. Szűcs
Julianna, Sári Zsolt, Zsidi Paula

Szerkesztőség: 1068 Budapest, Szondi utca 77.
E-mail: muzeumcafe@szepmuveszeti.hu
Kiadó: Kultúra 2008 Nonprofit Kft.,
1146 Budapest, Dózsa György út 41.
Lapigazgató: Lévy Zoltán
Lapmenedzser: Bacsa Tibor
bacsatibor.hatvan@gmail.com
Szerkesztőségi koordinátor: Sarkantyú Anna

Nyomdai munkák: EPC Nyomda, Budaörs
Felelős vezető: Mészáros László
ISSN szám: HU ISSN 1789-3291
Lapnyilvántartási engedély száma:
163/0588-1/2007

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

További árusítóhelyek: Szépművészeti Múzeum
– Magyar Nemzeti Galéria, Magyar Nemzeti
Múzeum, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti
Múzeum, Néprajzi Múzeum, Magyar
Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum,
Múcsarnok, Magyar Fotográfusok Háza/Mai
Manó Ház, Fővárosi Állat- és Növénykert,
Ferenczy Múzeumi Centrum (Szentendre),
Művészetek Palotája, Kieselbach Galéria,
Kogart, Írók Boltja, Rózsavölgyi Zeneműbolt,
Kódex Könyvárúház, Fuga Budapesti
Építészeti Központ

Kedvezményes előfizetési díj
2017. évre lapszámonként 990 Ft,
az elofizetes@muzeumcafe.hu
e-mail címen.

Lapunk a terjesztési hálózaton belül
1390 Ft áron vásárolható meg.

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