

múzeumnegyed



Múzeumi enteriőr
© European Union 2017, Arnaud Devillers

GYÖRGY PÉTER

AZ EURÓPAI TÖRTÉNELEM HÁZA

BRÜSSZEL, LÉOPOLD PARK, EASTMAN-ÉPÜLET

Joanna Urbaneknek és Andrea Morknak köszönettel

IAz, hogy hol kezdődik el egy múzeumról szóló tanulmány, ugyanúgy lépték vagy nagytétel kérdése, mint egy kiállítás esetében. Az Európai Történelem Háza mikrotörténete és környezete, tehát a tér, ahol áll, fontos része a múzeumnak, még akkor is, ha a látogatók jelentős része – ugyanúgy, mint a világ számos más múzeumában – nem az intézmény társadalom- és kultúrtörténetével, hanem a kiállításon látható tárgyakkal foglalkozik. Ettől a tényről függetlenül az épületben magában mégis számos kérdés visszaköszön. A Léopold park, amelyben az Európai Parlament épülete is áll, 1880 óta nyilvános angolkert, több kulturális, tudományos és közintézmény otthona, sűrű utalási hálót jelentő tér, amelyben Európa és Belgium egyszerre van jelen.¹ George Eastman amerikai fotográfus, nagyiparos, a Kodak alapítója, legendás filantróp jótékonyági, társadalomformáló programjának részeként a szegények számára nyitotta meg az épületet, amely az egészséget és szolidaritást szolgáló fogászati klinikának épült 1935-ben, a korszak higiéniai, eugenikai intézményei² sorába illeszkedve. Az épületet több lépcsőben szerezte meg az Európai Parlament, s a 2017-ben megnyílt múzeum a történelmi önismeret, azaz a kanonizált kulturális, nemzeti önreprezentációkon túlmutató, az identitás- és konfliktustörténetet elválaszthatatlannak látó, a kritikai emlékezet mellett elkötelezett intézmények egyikévé vált. Így például az 1931-es párizsi L'Exposition coloniale (gyarmati kiállítás) alkalmából felépített Palais de la Porte Dorée története is jó példája annak a metamorfózisnak, amely előbb, 1935-ben a Musée de la France d'Outre-mer, tehát a francia tengerentúli területek múzeumává alakult át, majd 1960-ban a Musée des Arts africains et océaniens (Afrikai és Óceániai Művészetek Múzeuma) nevet kapta, végül 1990-ben, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (az Afrikai és Óceániai Művészet Nemzeti Múzeuma) lett. Gyűjteményét 2003-ban egyesítették az akkor átadott Musée du quai Branly-val (vö. muzeumcafe.hu/hu/musee-du-quai-branly-paris), s ma itt a Cité nationale de l'histoire de l'immigration (Bevándorlástörténeti Múzeum) kapott helyet. Hasonlóképp a traumatikus terápia participatív múzeumi épületek fel sorra a washingtoni Mallon, a Smithsonian Museums hagyományos intézményei mellett, annak részeként. Így a National Museum of the American Indian, majd a tavaly átadott National Museum of African American History and Culture. Ugyancsak érdemes megemlíteni

[1] Guy Baeten: The Europeanization of Brussels and Urbanization of 'Europe'. Hybridizing the City. Empowerment and Disempowerment in the EU District. In: *European Urban and Regional Studies*, Vol. 8. Iss. 2. 117–130. 2001 Apr. Ill. Katarzyna M. Romanczyk: Transforming Brussels Apr., 2012.

[2] Lásd pl. az 1928 és '30 között épült drezdai Higiéniai Múzeumot, az 1907-ben megnyílt, majd 1928-ban átrendezett leideni Museum Boerhaave-t, az 1862-ben alapított National Museum of Health and Medicine-t a milwaukeei Silver Springben, illetve az 1965-ben megnyílt budapesti Semmelweis Orvostörténeti Múzeumot.

a bécsi Hofburgban, a volt néprajzi múzeumból létrehozott Weltmuseum Wient, ahol az épület, a hely és a gyűjtemény állandósága és átalakulásának története ugyancsak jól mutatja annak a szemléletnek az uralkodóvá válását, amelynek az Európai Történelem Háza múzeuma is fontos része. S ott van az 1864-ben megnyílt, az elmúlt években ugyancsak radikálisan átrendezett amszterdami Tropenmuseum, amely 2014 óta már a Dutch Museum of World Cultures része, a leideni Museum Volkenkunde, a Berg en Dalban lévő Africa Museummal együtt. Végül ugyancsak kiemelkedően fontos példa a bonni Haus der Geschichte, a lipcsei Zeitgeschichtliches Forum, a berlini Museum in der Kulturbrauerei és a Tränenpalast.

[3] Nina Simon: *The Participatory Museum*, California, Santa Cruz, Museum 2.0. 2010, *Performing Heritage, Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, Manchester University Press, 2012. Edited by: Anthony Jackson and Janny Kidd. Ill. Navina Jafa: *Performing Heritage, Art of Exhibit Walks*, SAGE Editions, Thousand Oaks, California 2012.

¶ Azaz az Európai Történelem Háza nem egyedi példa, elszigetelt jelenség csupán: mind a múzeum filozófiája, mind annak pedagógiája, demonstrációs módszertana egy Európában s azon túl világosan követhető szemlélethez, egy valódi hálózatot jelentő gondolatrendszer intézményi gyakorlatához kötődik, a részvételi, participatív, performatív muzeológiai gyakorlathoz.³

[4] Vö. Rodolphe Gasché: *Geophilosophy: On Gilles Deleuze and Felix Guattari's What is Philosophy*, Northwestern University Press, Chicago 2014.

¶ Ennek megfelelően a brüsszeli múzeum nem egy teleologikus metanarratíva, hanem számos konfliktus elfogulatlan, ideológiamentes, részrehajlás nélküli bemutatása mentén mondja el az európai történelmet, kívülálló résztvevő megfigyelőként: a társadalom működését részben tárgyokban beszéli el, részben mediálisan feldolgozott, drámai jelenetekként mutatja be. Azaz a fogalomtörténet absztrakciója és a személyes tapasztalatok egyszerre vannak jelen, így olyan nemzedékek tagjai számára válik érthetővé, átélhetővé, másképp interiorizálhatóvá a történelem, akik egy teljesen új geofilozófiai⁴ tapasztalatrendszerben és kommunikációs, médiavilágban nőttek fel. Ilyen, a hidegháborús korszak tárgykultúrájának politikai jelentését megvilágító megoldás például az 1959-es, az Egyesült Államok kulturális és kereskedelmi kiállításán Hruscsov és Nixon között lezajlott moszkvai 'kitchen-debate' videó, amely egyben a közvetítés televíziótörténeti jelentőségének átélhetővé tételéhez is hozzájárul.⁵ Ugyanilyen – megítélésem szerint – lenyűgöző performatív tér a kiállítás zárórészének egyik szakasza: a *Milestones of European Integration III*, ahol Rem Koolhaas, a nagyszerű holland építész, esszéíró és designer *80.000 pages of European Law* című 2003-as konceptuális munkáját mutatják be. Koolhaas egész egyszerűen A4-es papírlapokra nyomtatta ki az unió akkori törvényeit, s azokat egy fakeretben

[5] Vö. Susan E. Reid: 'Our Kitchen is Just as Good' Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959. In: *Cold War Modern/ Design 1945–1970*. Ed. by David Crowley and Jane Pavitt, V and A Publishing, London 2008, 154–163.

A Léopold park, amelyben az Európai Parlament épülete is áll, 1880 óta nyilvános angolkert, több kulturális, tudományos és közintézmény otthona.

egymás mellé helyezte el: ebben a formában olvashatatlanul, de világosan láthatóvá téve, hogy mit jelent a jogállam a gyakorlatban. Ugyanebben a teremben nyertek elhelyezést az európai, Európában használatos nyelvek többnyelvű szótárai. Mindkét esetben a rendezettség és bonyolultság szétbonthatatlansága válik élménnyé, az unió kritikájára adott válasz ez, illetve a kritika kritikája szelíden és kérlelhetetlenül.

¶ Ami a múzeum történelemszemléletét illeti, abban nem pusztán s nem is elsősorban a politikai kronológia, tehát a nagy történelmi eseményekből összeállított narratíva, hanem néhány – valóban sorsdöntő – esemény társadalomtörténeti kontextusának rekonstrukciója a döntő kérdés. A második emelet az 1789 és 1914 közötti éveket áttekintő *Európa: világhatalom (Europe: A Global Power)* kiváló példája ennek a szemléletnek. A társadalmi forradalmak évtizedeinek áttekintésével azonos szerepet játszik a *Piacok és emberek (Markets and People)* című rész, ahol az ipari forradalom történetének technikai és politikatörténeti vonatkozásai kerülnek egyszerre bemutatásra: s a vizuális dokumentációk – érthetően és helyesen – a korabeli belga festészetnek a munkásosztályt bemutató példái. Nem véletlen, hogy a Léopold parkban bemutatott képek és a 2013-ban megnyílt, a Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique: Musée Fin-de-Siècle Museum állandó kiállításának szemléletmódja és képanyaga számos ponton párhuzamos egymással. Így Alexandre-Louis Martin *A kohászat* triptichonja, illetve Constantin Meunier a munkásosztály életét – a bányavidékeket, kohászatot – bemutató képei, amint Eugène Laermans művei, valamint Léon Frédéric lenyűgöző *Les Marchands de craie* című, 1882–1883-as triptichonja ugyancsak a mindennapi élet veszteségeinek, az ipari forradalom néma és elnyomott főszereplőinek képei ugyanazt a kérdést, a hatalmon lévők morális felelősségét és a társadalom alapkérdéseit vetik fel.

¶ Különösen figyelemreméltók a kolonializmus történetét bemutató példák, így a dublini Nemzeti Múzeumból származó maszkok. A különböző „fajok” közti eltéréseket, a különbségeket biológiai szükségszerűségként, áthidalhatatlan másságként reprezentáló gipszmaszkok a 19. és a 20. század jelentős részében az antropológiai múzeumok gyakran használt pedagógiai eszközei voltak. Az arcokról készült öntvények azonban nem individuumokat rögzítettek, hanem „embertípusok” reprezentációit jelenítették meg. A természettudományosnak vélt, akként tekintett különbségek, a tudományos rasszizmus „igazságának” láthatóvá tétele, azaz a kolonializmus szükségszerűségének, magától értetődőségének bizonyítékaiként tekintett rájuk több nemzedék. A párizsi Musée de l’Homme egykor a Hottentotta Vénusznak nevezett Saartje Bartmant, a tudományos rasszizmus reprezentációjának mitikus példáját mutatta be:





A történelem örvénye, a Todomuta Studio munkája a múzeum előterében
© European Union 2016, Benoit Bourgeois









a látogatók vagy százötven éven át szemlélhették meg agyát, csontvázát és a Cuvier által a testéről készített gipszlenyomatot, külön a genitáliáit. Míg aztán a zavar, szégyen és hallgatás évtizedei után teste maradványait – Nelson Mandela követelésének megfelelően – 2002-ben haza nem szállították Dél-Afrikába, ahol 192 évvel azután, hogy elhagyta szülőföldjét, az Eastern Cape megyei Hankey-ban méltó körülmények között eltemették.⁶ A 2015-ben újra megnyitott s radikálisan újraértelmezett Musée de l’Homme már saját történetének kritikai interpretációként mutatja be a gyűjteményében lévő számos maszkot és mellszobrot. Brüsszel, illetve a belga történelem is érzékeny kontextust jelent,⁷ amit a kiállítás rendezői – igen helyesen – nyilván figyelembe is vettek. A Kongót magántulajdonának tekintő, rasszista tömeggyilkosságokhoz vezető terrort bevezető II. Lipót belga király emlékezetének kritikai értelmezése ezekben az években lett visszatérő kérdés.⁸

¶ Az egész kiállítás talán legérzékenyebb s ugyancsak pontosan megoldott része a nemzetiszocializmus és a sztálinizmus azonosságainak és radikális különbségeinek párhuzamos bemutatása. Azaz a kiállítás rendezői a totalitarianizmus és demokrácia közti distinkciót nem tekintették magától értetődően azonosnak a nemzetiszocializmus és a sztálinizmus diktatúráinak gyakorlatával. A Szovjetunió létehez vezető 1917-es orosz forradalom és a sztálinizmus közti eltérések mibenlétének demonstrálása, a kortárs történelem- és társadalomtudomány politikai kremlinológia utáni, egyre inkább kritikai antropológiává váló szemléletmódja kérdéseinek felelnek meg: s ezek tapasztalata jól érzékelhető a kiállítás ezen részén is.⁹ A nemzetiszocializmus esetében a genocídium és a terror, míg a sztálinizmus esetében a terror kategóriáját használó kiállítás tehát nem egyszerűen (aktuál)politikai szemléletmódoknak megfelelően tesz, illetve nem tesz különbséget a két diktatúra között, ellenben követi azok politikai antropológiai logikáját, szemléletmódját. Egy olyan korszakban, amikor mindkét diktatúra a múlté, tehát az Európai Unió magától értetődően a demokratikus jogállam gyakorlatát tekinti a politikai közösség alapjának, a történeti distinkciók kérdése a múzeum alapvető küldetésének is tekinthető. Így például a sztálinizmus tömeges kivégzései és a nemzetiszocializmus soához vezető tömeges deportálásai közti különbségek érzékeltetése is ezt példázza. Ennek a metahistorikus, posztpolitikai szemléletnek megfelelően a nemzetiszocializmusnak, a totális háborúnak a célja nem pusztán a katonai győzelem, hanem az ellenfélnek tekintett etnikumok, társadalmi csoportok teljes megsemmisítése és a történelemből való nyom nélküli eltüntetése volt. A történeti részek egy ponton – értelemszerűen – átvezetnek a jelenbe, ami egyben az Európai Unió jelene is. A mi történetünk melletti elkötelezettség evidenciája teszi lehetővé, hogy

[6] Clifton Crais & Pamela Scully Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography. Princeton University Press, 2009. Gilman, Sander L. „Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature”. In: Gates, Henry (Ed.), *Race, Writing and Difference*. University of Chicago Press, Chicago 1985, 223–261.

[7] Érdekes tapasztalat volt e tekintetben a Bozarban, a Palais Beaux-Artsban látott *Power and other things (Indonesia & Art 1835-now)* című, az Europalia, Indonesia Arts Festival keretében megrendezett kiállítás.

[8] Adam Hochschild: *King Leopold’s Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, Houghton Mifflin, 1999.

[9] Vö. Stephen Kotkin: *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. California University Press, Berkeley 1995. Jochen Hellbeck: *Revolution on my Mind, Writing a Diary under Stalin*, Harvard University Press, 2009.

Részben persze már az épület önmagában is az emlékezés helye, de a látogatók az egyes emeleteken újra és újra átélhetik a kollektív és személyes emlékezet archeológiáját, azok elválaszthatatlanságát a tértől.

a kiállítás kortárs fejezetei teret és helyet adnak a konfliktusoknak, vitáknak, identitásválságoknak, az unió kortárs politikai kérdéseinek.

- ¶ A módszertan – mint arra fent utaltam – a participatív muzeológia finom alkalmazásában áll, azaz a tárgyak – mégoly szimbolikus – használatbavételének lehetővé tételében, valamint a kiállítási tér határainak eltüntetésében, amely eljárás persze pontosan megfelel a Schengen-kérdés mikrotérben való megisméltetésének, érzékeltetésének. Azaz a kiállítás olyan kevés tárlót, tehát elkülönített „no-go” zónát használ, amennyire csak lehet. A múzeumon belüli szabad mozgás fontos kérdés, annak mértéke elég nyilvánvalóan összefüggésben áll a múzeumi élménytartomány nagyságával.
- ¶ Ugyanakkor Brüsszelben folyamatosan együtt használják a nagyítás minden lehetőségét kihasználó mozgóképeket és az eredetiség szellemét garantáló egykori tárgyakat: azaz a látogatók valóban egyes pontokon a totális installációk, tehát az életnagyságú díszletek közé, tárgyegyüttesekből formált terekbe lépnek.
- ¶ A kiállítás nem pusztán tud Pierre Nora nagy karriert befutó fogalmáról, a Lieu de mémoire-ről, hanem maga teremti és használja is azt. Részben persze már az épület önmagában is az emlékezés helye, de a látogatók az egyes emeleteken újra és újra átélhetik a kollektív és személyes emlékezet archeológiáját, azok elválaszthatatlanságát a tértől.
- ¶ A lépcsők mellett egy huszonöt méter magas, hat szintet egybefogó szobor látható – illetve olvasható –, amelyet a sevillai Todomuta stúdió alkotott. A munka *A történelem örvénye* nevet kapta, melynek spiráljai megszakítás nélküli, a látogatók közvetlen közelében kígyózó alumíniumszalagjába vágott, eltérő alfabetikumok, betűk. Azaz európai szövegek fragmentumai olvashatók a lépcsőkről nézvést, és képversekként egybeláthatók ugyanonnan. Egyúttal ez lett a kiállítás és a múzeum emblémája is. Az időbeli kontinuitás és az írás egységének megjelenítése ez a spirál: az emlékezet nem más, mint a szövegek végtelen áradása, a fények és az árnyékok, a terek és a kulturális konstrukciók elválaszthatatlansága.
- ¶ Ha lehetséges múzeumban katartikus élményt teremteni, akkor ez a mű annak lehetőségét igazolja.

