

# Az évszázad és az én világa

## *Diskurzusok az „egy tárgy” muzeográfiájában*

---

FEJŐS ZOLTÁN

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Részletek egy nagyobb munkából. Készült az OTKA Sabbatical 81448 sz. kutatás támogatásával.

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

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

## Egy tárgy mint korjellemző

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> A tárgyakat néhány napra az Erzsébet téren 2004. május elsejével kezdődően állították ki.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Az utazási szuvenír „keletkezéséhez” néhány szempontot másutt magam is érintettem.

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

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

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

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

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

<sup>11</sup> Vö. [http://www.nba.fi/en/museums/museum\\_of\\_cultures/exhibitions/once\\_upon\\_a\\_time\\_in\\_the\\_dark](http://www.nba.fi/en/museums/museum_of_cultures/exhibitions/once_upon_a_time_in_the_dark) (A letöltés dátuma: 2013. július 5.) A kiállítás már nem látható, a múzeum bezárt, költözik.



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

## Egy tárgy mint társadalmi kategóriák kifejezője

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>15</sup> A példákat lásd a [www.histoire-immigration.fr](http://www.histoire-immigration.fr) oldalon, illetve a kiállítás katalógusában (Guide 2007).

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

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

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

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

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

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

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

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

a globális fogyasztási kultúrából kerülnek ki, vagy személyességet, intimitást fejeznek ki.<sup>18</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## Egy tárgy mint a személyiség, az egyéniség manifesztációja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>27</sup> A „tárgybehozást” először a *műanyag* kiállítás alkalmazta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Teljesen más házilág készített tárgyakat hozott felszínre Koronczai Endre képzőművész akciója, aki 2003. november 22-én Nagybörzsönyben demonstrációt szervezett a szántóföldek, gyümölcsösök szállítóeszközeiből. A csettegő-szépségversenynek nevezett akció<sup>34</sup> a népi leleményből született, mindennapi funkcionálitást szolgáló egyéni járműveket *public art*ként kezelte, a verseny lehetőségével a helyi alkotókat és lakosságot mobilizálta. Ezáltal nem a nagyvilágnak szóló show, hanem a helyi közeg előtti bemutatkozás és a művészi gesztus emelte ki az egyéni műveket a privát használatból. A nyilvánosságban a korrekt beszámolók mellett inkább a kuriózumot látták meg bennük. „Ezek a járművek – írta például a *kulturport* hírportál – a faluvilág Rolls Royce-ai. Mindegyik egyedi darab, kézzel készítik őket, és tele vannak extrákkal. A csettegő a vagány gazdák járgánya.”<sup>35</sup>

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

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

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

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

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

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

## Záró megjegyzések

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

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

---

<sup>36</sup> A kiállítás *Száz év felfogásmódjai* címen volt látható.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Felhasznált irodalom

ARKHIPOV, Vladimir

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

BACHELARD, Gaston

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

BALI, János

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

BARTHES, Roland

- 1983 *Mitológiák*. Budapest: Európa Könyvkiadó

CHRISTENSEN, Lars et al.

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

EULER, Andrea

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

FÁBRY Sándor

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

FEJŐS Zoltán

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

FEJŐS Zoltán – FRAZON Zsófia (szerk.)

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

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



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

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

*Zoltán Fejős*

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

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

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