

ZUH DEODÁTH

Az újrajátszás romlékonysága

A Kis Varsó munkája Debrecenben*

A debreceni MODEM-ben megnyílt, 2023 áprilisa és szeptembere között látogatható kiállítás¹ tulajdonképpen csak annyiban foglalkozott a történeti újrajátszás (*historical re-enactment*) több területről ismert problémájának és gyakorlatának elméleti hátterével, hogy ezáltal annak a kortárs művészetben való újrainterpretációja, valamint ez utóbbi történeti-társadalmi értéke és relevanciája világosan láthatóvá váljék. Mindközben a művészi újrajátszás egyszerre fogalomelemző, társadalomkritikai és pedagógiai sajátosságait domborította ki: azt mutatta meg, hogy recens, a közelmúltban, vagy a történeti félmúltban történtek hogyan válhatnak a kortárs médiumokat használó művészeti értelmezés és részben performatív előadás témájává. Vagyis művészileg-kritikailag gondolta *újra* (b) azt, ahogyan a történeti régmúltnak az emlékezet szempontjából fontos eseményeit szokás elméleti és performatív apparátus révén mindig *újra* (a) frissen tartani. Kétszeresen, az (a) és a (b) értelmében is kifejtette az „újrajátszás” értelmét. Tehát: „Re:Re”.

Ennek érdekében a téma nemzetközi nagyságait és kortárs magyar klasszikusait sorakoztatta fel néhány alkotó figyelmet érdemlő újdonságai mellett. A teljes kiállítás anyaga ugyanakkor olyannyira bővelkedik a további értelmezést kívánó munkákban, hogy a magam szempontjából nem látom lehetségesnek annak egyetlen értekezésben való átfogó tárgyalását: ehelyett csak egyik elemére, egyetlen műalkotásra összpontosítok. Ez pedig a művészi újrajátszás fogalomkörének megértését ugyanúgy gazdagíthatja, mint ahogyan kiemelheti egy régi, de láthatóan máig aktívan alkalmazott módszer fontosságát a műalkotások értékelésben.

* A tanulmány ugyanezen a címen eredetileg kritikaként jelent meg a Múzeumcafé 97. számában (2023/5, 272–287.). Az ott publikált szöveget itt csak néhány ponton, jelen tematikus kiadványhoz mérten módosítottam. A kritikához fűzött megjegyzéseimért köszönettel tartozom Süli-Zakar Szabolcsnak.

¹ *Re:Re, Művészi újrajátszás, az újrajátszás művészete*. Kurátor: Süli-Zakar Szabolcs. Látogatható: 2023. április 22. és 2023. szeptember 17. között. Kiállító művészek: Lola Arias / Irina Botea Bucan / Bögös Loránd / Jeremy Deller / Erhardt Miklós / Esterházy Péter / Hofgárt Károly / Takahiro Iwasaki / Ingela Johansson / Kis Varsó / Zbigniew Libera / Misota Dániel / Pettendi Szabó Péter / Katharina Roters / Schuller Judit Flóra / Société Réaliste / Szolnoki József / Tasnádi József / Tóth Kinga. Az újrajátszás történelem-, illetve művészetelméleti fogalmairól, ezek különbségéről jó összefoglalót nyújt a kiállítás katalógusa, illetve a szerkesztői bevezetőn kívül FAZAKAS Gergely, GADÓ Flóra és INKE ARNS tanulmányai (szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, KOVÁCS Edward közreműködésével, Debrecen, MODEM, 2023.). Inke Arns megfogalmazása (*A történelem ismétli önmagát: Az újrajátszás stratégiai a kortárs [média] művészetben és performanszban*) szerint: „a művészi újrajátszások nem a múlt afirmatív megerősítését jelentik, inkább a jelen megkérdőjelezését azáltal, hogy visszanyúlnak olyan történelmi eseményekhez, amelyek kitörőhatalmú bevésődtek a kollektív emlékezetbe”. *Uo.*, 23.

A Kis Varsó először 2000-ben, a Múcsarnokban installált munkája, a *Márvány utca* egy budapesti közterület látványbeli sajátosságát rögzíti, majd költözteti be egy kiállítótérbe, így buzdítva közvetlen esztétikai ítéletalkotásra. Furcsa helyzetet teremt: egy olyan alkotást, amely mind a mai napig, viszonylag jó állapotban, az eredeti helyén (Budapest, XII. kerület, Hertelendy utca 13.)² látható, bevonja a múzeumi megőrzés, és ezáltal a megóvott és megóvandó tárgyként való tárgyalhatóság problémáinak körébe. Ugyanakkor a kiállítás időtartamára exkluzívva tesz egy mindenki számára szabadon hozzáférhető műtárgyat, ráadásul többször abszolút értelemben is közel ahhoz a helyhez,³ ahol



[1. kép] *Degradáció I.* A Kis Varsó *Márvány utca* című installációja 2000-ben a Múcsarnokban, az *Áthallás* című kiállításon © Sulyok Miklós

egyébként nap mint nap megtekinthető. A Kis Varsónak az adott időszakban több munkája is azt mutatta, hogy a művészcsoporthoz foglalkoztatta a köztéri emlékművek hely- és környezetváltás révén konstruálható egyszerűsége. Erre két figyelemre méltó kísérletük is volt: a 20. századi magyar történelmi emlékezet olyan toposzait helyezték premier plánba, mint a munkásmozgalom társadalmi emlékezete és a Horthy-kultusz elemei. Ráadásul a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács János szobor,⁴ illetve a felismerhetetlenné vált, Vámház körüli Horthy István-emléktábla révén a

² Sajátos helyzetet teremt, hogy a műalkotás a *Márvány utca* címet viseli, miközben az annak alapjául szolgáló plasztika egy szomszédos utcában található, a Márvány utca 48. szám alatti épület – szintén Münnich Aladár által, 1929-ben tervezett ikerházának – bejárata fölött (erről lejjebb bővebben írok).

³ A szilikongumiból öntött és a mindenkori kiállítótér egyik faláról leolagott térinstalláció 2000-ben és 2009-ben is a Múcsarnokban volt látható. Mindkét alkalom meglehetősen fontos eseményekhez köthető. A 2000-es tárlat (*Áthallás*, 2000. 06. 01. – 08. 06., kurátor: Petrányi Zsolt) jelentette Gálik András és Havas Bálint első vezető kortárs művészeti intézményben való megjelenését Magyarországon, míg a 2009-es az Aviva biztosító képzőművészeti díjának átadásához kapcsolódott.

⁴ Somogyi József munkája 1965-ből. A rendhagyó történetben a korai magyar agrárszocialista vezető köztéri szobrát a Kis Varsó alkotópárosának kérésére Hódmezővásárhely Város Önkormányzata adta kölcsön a Stedelijck Museumnak (*Who if not we? Episode 2: Time and again*, 2004. 10. 22. – 2005. 01. 29.), amely több hazai fórum tiltakozását váltotta ki. Lásd ehhez MÉLYI József, *A Szántó Kovács-ügy*, *Élet és Irodalom*, 2005. január 21., 19.



[2. kép] A Budapest, XII. kerület, Hertelendy utca 13. szám alatti ház bejárata az olajágot tartó honvéd-plasztikával 2019-ben © Zuh Deodáth

kultuszteremtés folyamatának hátterére is reflektáltak. Hogyan viszonyulunk a kultikus tárgyhoz akkor, amikor a részben szakrális (vagy kvázi szakrális) célból alkotott képet megrongálják, illetve amikor azt új helyre szállítják?

Az, ahogyan immár harmadjára mutatták be a *Márvány utcát*, olyan jelentések közvetítésére is alkalmassá vált, amelyek a munka születésekor nem, vagy nem így kerültek terítékre. Ennek egyik elsődleges oka az, hogy a rugalmas anyagból készült dombormű-pozitív a tárolás és az installációk során fokozatosan degradálódott. Az első, 2000-es bemutáshoz képest annak formái nagyon sokat veszítettek határozott körvonalaiukból. A *Márvány utcán* látható egyszerű, de expresszív bérházkapu és meztelen rohamsisakos honvéd, amelynek eredetije ma is korának megfelelő, de formailag szinte tökéletes állapotban látható, úgy kopott és ereszkedett meg, mintha egy kevésbé ellenálló anyagból faragott vagy mintázott köztéri szobor enyészetté válását dokumentálnánk. Ez nyilvánvalóan nem volt ott a műtárgy készítésének eredeti motivációi között.

Az új kurátori koncepció azonban már nem egyszerűen csak a hétköznapi, nyilvánvaló történeteink, vagyis a két világháború közötti Magyarország mindennapjait, ezek felemás jelentését akarta kiemelni a feledés homályából. Nem is a köztéren levő, észrevétlen történeti dokumentumaink elfeledettségét kívánta felmutatni. Az új cél jól látható: a feledésbe burkolózó mindennapok, azok jelentése egyre nehezebben rekonstruálható, egyre bajosabban érthető. Valahogyan úgy, ahogyan a róluk való reprezentációink is egyre elnagyoltabbak, egyre pontatlanabbak. A reprodukció minden újbóli alkalommal veszíthet hitelességből, pontosságából, miközben mégis elemi expresszív erővel képes hatást gyakorolni ránk. A történeti események rekonstrukciójában és újrajátszásában pedig többször kell – a pontos dokumentumok hiányában – ilyen expresszív mozzanatokra, jelentőségteljes sejtésekre támaszkodnunk.



[3. kép] *Degradáció II. A Márvány utca* 2009-ben a Műcsarnokban
© Műcsarnok sajtófotó/Artmagazin



[4. kép] *Degradáció III. A Márvány utca* 2023-ban a Modemben
© Vigh Levente (MODEM)

Van itt azonban két olyan kérdés, amelyek tárgyalását a *Márvány utcáról* szóló egészen bőséges szakirodalomban⁵ sehol sem találtam.

Az egyik arra a furcsaságra vonatkozik, hogy a cím, a *Márvány utca* nem dokumentarista megjelölés, hanem egy áttételes művészi utalás. Ugyanis a vonatkozó homlokzatról a több fázisban vett gipsznegatívot nem a Márvány, hanem a mellette mögötte levő Hertelendy utcában (az Ugocsa utca sarkán)⁶ állították elő. Ezt világosan mutatja a kapuzat felett fekvő katonaalak pozíciója (az alak balra dől), illetve az, hogy a kezében olajágot tart. A vonatkozó kapu ugyanis egy Münnich Aladár által tervezett, egy az Alkotás útja mögött elhelyezkedő telket keretesen közrefogó ikerház hátsó traktusán van. Ennek ikerbejárata, a tulajdonképpeni főbejárat (Márvány utca 48.) fölött egy annak tükrében fekvő rohamsisakos aktszobor helyezkedik el (ahol az alak jobbra dől), kezében jellegzetes markolatos kézigránáttal. A Királyi Honvédség Nyugdíjjárulékalapja által 1929-ben építtetett bérházak⁷ két bejárata ugyanis egyszerre idézte meg a háború és a béke szimbolikus figuráit.

Egészen valószínűtlen, hogy a Kis Varsó elfeledkezett volna arról, hogy a mintát honnan vették le. Annál is inkább, mert tudatosan⁸ választották az olajágot tartó katonaalakot a háború és béke átmenetében létező, rendkívül



[5. kép] A Budapest, XII. kerület, Márvány utca 48. számú ház (jobb alsó kép) a *Pesti Hírlap* képes mellékletében, az 1930. január 9-i lapszámban

⁵ Lásd többek között: GÁCS Anna, PÁLDI Livia, *Kis Varsó*, szerk. PETRÁNYI Zsolt, Budapest, Múcsarnok, 2003; TARDOS Károly, *Tea Kis Varsóval*, Balkon, 2008/2, 21–25.

⁶ A régi számozás szerint: Budapest, I. kerület, Ugocsa utca 7.

⁷ Lásd még Dr. SZILÁGYI Ferenc, *A lakásgazdálkodásról 1879-től napjainkig*, Új Honvédségi Szemle, 1994/9, 3. A bérház tehát a déli vasút vonalához és a Budaörsi úti laktanyához közel épült fel a Budapest területén állomásozó tisztek és altisztek, valamint családjaik lakhatási körülményeinek javítása érdekében.

⁸ HAVAS Bálint szóbeli közlése a 2023. április 22-i megnyitói utáni kuratori, a művészekkel együtt tartott tárlatvezetésén.

törékeny két világháború közötti államrend ikonográfiájának megidézésére. A művészi installáció tehát címében úgy utal a volt és elkövetkező háború jelenetét ábrázoló Márvány utcai homlokzatra, hogy közben a béke-portál ikeralakját viszi színre. Arról nem is beszélve, hogy mennyivel működőképesebb lehet a művészeti piacon a könnyen lefordítható „Márvány utca” név, amely a konkrét szobrászati alapanyagra, a márványra is teljesen nyilvánvaló módon utal. Miközben a „Hertelendy” vagy az „Ugocsa” megnevezések olyan történeti magyarázatokat kívánnak, amelyek szükségtelenül nehézkessé teszik a mű megértését nemcsak a külföldi, hanem akár a magyar közönség számára is. Mindeközben a művészi felhívás tétje sokkal egyszerűbb és általánosabb, mondjuk ki: elméletibb.

A másik kérdés megválaszolása sokkal messzebbre vezet. Tulajdonképpen abban lehet segítségünkre, hogy megértsük, miért volt szüksége az elemzőknek a Márvány utca kapcsán magyarázó elvként a magyar kontextust meghatározó „médiakép-központúságra”, amely „a folyamatos de- és rekontextualizálásban működő képek amnéziájával” szembeállítja az „üres és időtlen anonim emlékezet állóképét”, valamint „a klasszikus táblakép kompozíciós struktúráját”.⁹ Nem vitatom, hogy a történeti valóság vizuális felejtésével szemben a képalkotás bizonyos hagyományainak tanulmányozása, folytatása, revitalizációja komoly fegyvertény lehet. Ezzel szemben úgy gondolom, hogy a megközelítés sokkal egyszerűbb fogódzókat kaphat egy gazdag történeti hagyományból. Ez a hagyomány bizonyíthatóan mintegy kétezer éve velünk van, és tulajdonképpen számtalan példát szolgáltat arra, hogy az eredeti funkciót kiszolgáló rítus hogyan vált maga is egyfajta újrajátszás terepévé. Pontosabban: amit a Kis Varsó tett, az az újrajátszás egy legalább kétezer éves hagyományának szempontjából igen találóan értelmezhető.

A szakrális-egyházi ereklyéknek eredeti helyükről őrzési helyükre való szállítása, vagyis a műtárgyak – egy többjelentésű latin szóval – *translatiója* a művészet- és egyháztörténet jól ismert, sokszor kutatott toposza, amely többször vált képzőművészeti ábrázolás tárgyává is. Tintoretto Szent Márk testének megtalálásáról és veszély elől való menekítéséről szóló festményei¹⁰ nagyon jól ismertek, és jól példázzák az ereklyék hordozásának elsődleges motivációját: az azt fenyegető körülmények valóságának ábrázolását, és a feltételezett módon biztonságos helyre való szállítás szükségességét. Ennek ábrázolása, illetve periodikusan történő újrajátszása (gondoljuk a körmenetekre) a hívekben is erősíti a költöztetés szükségességét. Sőt: a körmeneteknek nem véletlenül kell arra emlékeztetniük a hívőket, hogy az ereklyék biztos helyükre kerültek. Ugyanis a szakrális jelentések is megfakulhatnak akkor, ha nem tudatosítják azok befogadóiban.

⁹ PÁLDI Lívია megfogalmazásai. GÁCS, PÁLDI, 37.

¹⁰ Különösképpen: Jacopo ROBUSTI (TINTORETTO), *Messa in salvo del corpo di San Marco*, 1562–66, olaj, vászon, 397 × 315 cm. Gallerie Accademia, Venence.

[A transláció egyháztörténeti jelentésének klasszikus megjelenítése a művészettörténetben]:



[6. kép] Jacopo Tintoretto: Szent Márk holttestének áthelyezése (1562–66)¹¹

© Didier Descouens

¹¹ A festmény címe más forrásokban: *Szent Márk holttestének elrablása*. A festmény elérhetősége: eredetileg Biblioteca Marciana, jelenleg: Galleria dell' Accademia, Velence.

A *translatio* kifejezést jelentésbővülés nyomán jó ideje használják a művészettörténetben azokra az esetekre is, amelyekben közepméretű műtárgyakat (plasztikai vagy architektonikai alkotásokat) helyeztek át más helyre. Itt olyan faragott vagy épített képekről beszélünk, amelyek mozgatása komolyabb erőt, tudást és szakértelmet kíván, miközben egy bonyolult megértési folyamat alapját is képezheti. Ezekre a folyamatokra nyújthatnak jó példát azok az esetek, amelyekben plasztikai installációkat helyeznek át eredeti helyükről az őrzés végleges helyére. Ilyen a közelmúltban restaurációja végéhez ért Kisszebeni Keresztelő Szent János főoltár is, amelyet 1896-ban szállítottak megőrzés végett Budapestre: először az Iparművészeti Múzeumba, majd a Szépművészeti Múzeumba. Szintén hasonlóan hat a Szépművészeti Múzeum Reneszánsz Csarnokában a Pulszky-féle akvizíció néhány átköltöztetett freskó-darabja, még ha széles körű ismertségnek nem is örvend. Az eredeti helyről való elmozdítás többféle kérdést vet fel, de nem független attól a központosító tendenciától, amellyel több konszolidálódó állam kulturális intézményei éltek az elmúlt néhány száz évben. Az erre vonatkozó kutatások, a múzeumalapítási és -bővítési tendenciák, illetve az ezzel kapcsolatos állami és birodalmi kultúrpolitikák feltérképezése az utóbbi időben¹² a tudományos diskurzus fontos részét képezte.

Nem lényegtelen kiemelni azt sem, hogy a translációs műalkotások által közvetített mondanivalóra bizonyára fogékonyabbak azok, akik már valaha szembesültek a nagyobb méretű műtárgyak áthelyezésével, az *épületköltöztetés* folyamatával, vagy legalábbis annak eredményeivel. Az épületeket – kevés példától eltekintve – mindig pusztítás vagy pusztítások okán költöztetik. Vagy a háború adott sokszor teret arra, hogy a városainkat átrendezzük, vagy mi magunk döntünk úgy, hogy szakítunk hagyományainkkal, és átrendezzük környezetünket. Ilyenkor annak, ami a változás útjában áll, mennie kell. Legyen az két világháború közötti modern társasház, századfordulós duplex szárazkapus porta, 17. századi templom és kolostor, timpanonos, korinthoszi oszloprendes kiállítási csarnok – vagy elköltözik a helyéről, vagy ott marad, de általában sikertelen dacolni a bulldózerrel és a markolóval. Magyarországon az épületköltöztetés jórészt nem tartozott szervesen a dokumentált félmúlthoz. A legutóbbi és leggrandiózusabb békebeli városkép-átalakításnak számító óbudai rendezési tervnek áldozatul esett házak nagy részét nem költöztették, hanem egyszerűen eltüntették, a régiség-értékük miatt megtartott épületek pedig a helyükön maradtak. A de facto épületköltöztetések sajátos módon vagy régiek, vagy/és szűk szakmai közösség számára voltak ismertek.¹³

¹² Az Osztrák-Magyar Monarchiára vonatkozóan figyelemre méltó kötet: Matthew RAMPLEY, Markian PROKOPOVYCH, Nóra VESZPRÉMI, *The Museum Age in Austria-Hungary: Art and Empire in the Long Nineteenth Century*, University Park (PA), Penn State University Press, 2020. Illetve lásd még a Koppenhágai Egyetem új kutatási programját: *Moving Monuments: The Material Lives of Sculptures from the Danish Colonial Era*, 2022 óta. Vezető kutató: Mathias DANBOLT.

¹³ Mint a romos esztergomi Szent Adalbert székesegyház Bakócz-kápolnájának átköltöztetése az új bazilikába. Lásd ehhez Balogh Jolán máig fontos, de csak egy szűk szakmai réteg által ismert kötetét (*Az Esztergomi Bakócz kápolna*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955). Balogh rávilágított arra, hogy

Az épületek költöztetése azonban nagyon nagy erővel képes érzelmi húrokat megpendíteni. A megszokott környezet pusztulásának képei a legszemélyesebb tulajdontól való megfosztás keserűségét idézik fel. Másrészt, igen szemléletes módon, vizuális érveléssel cáfolják az épületek maradandóságának téves képzetét. Ugyanezt, vagyis az ingatlan megingathatatlanságának cáfolatát, illetve azt, hogy a legmaradóbb érték sincs teljes biztonságban a köztereken, az elmúlt bő évszázad múzeumi kiállítási gyakorlata is közvetítette. A Pergamon-oltár és a milétoszi piac kapujának feltárása, rekonstrukciója, illetve egy épület belsejébe való költöztetése¹⁴ ennek jellegzetes példájával szolgált. A folyamat kevésbé grandiózus formáját nyújtották azok az esetek, amelyekben egy adott múzeum épületek részeit fogadta be, vásárolta meg, majd állította fel azokat a saját belső tereiben.¹⁵ Másrészt az épületköltöztetés első látásra egyáltalán nem felemelő folyamata ugyanúgy rendelkezik szakrális vonatkozással, mint bármilyen ereklye végleges őrzési helyére való átszállításának ünnepélyes történései. Valamilyen építészeti emlék megmentése, legyen az akár egy egyszerű, ámbar régi polgárházé,¹⁶ a maga látványos és mediatizált formájában hozzájárul az adott közösség identitásának formálásához.

De nem kell nyugati példákhoz fordulni. A szomszédos Romániában az 1977-es bukaresti földrengés után élesített, de már korábban előkészített erőszakos urbanisztikai projektekben sok tucatnyi történelmi városszövetet romboltak le. Ez elől pedig néhány jól beágyazott, de a múlt értékei iránt fogékony mérnök kitarthatásának, találékonyságának és szakértelmének köszönhetően több műemlék menekült meg az épületköltöztetés révén. Eugeniu Iordăchescu bukaresti építőmérnök egymaga huszonkilenc középület, köztük tizenhárom templom és egy, a Szocializmus Győzelme sugárút nyomvonalának útjában álló ortodox esperesi palota megmentésében

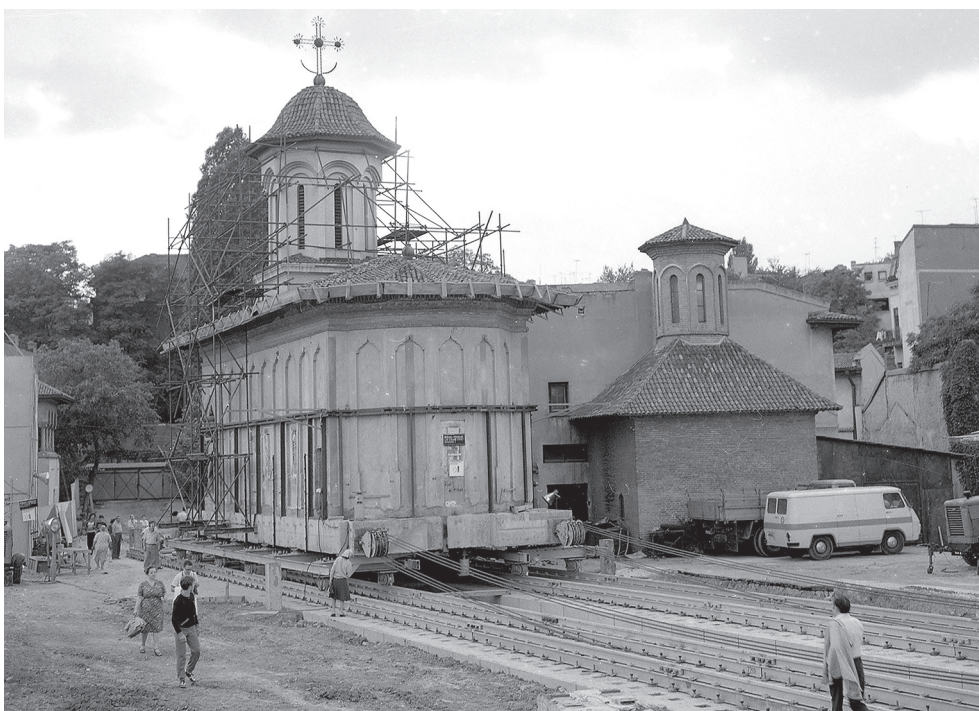
a Johann Baptist Packh instrukciói szerint lezajlott épületköltöztetés a maga idejében, mintegy száz évvel a korszerű műemlékvédelem előtt, rendkívül előremutató szakmai ethoszról tett tanúbizonyságot. De annak kiemelt értékével mégis kevesen voltak tisztában. Ugyanakkor néhány tervezési átgondolatlanlás miatt a kápolna az új helyén sem tudott megfelelőképpen érvényesülni. A stallumot liturgiaellenes módon arra a falra helyezték át, amelyet eredetileg a templomhajóból nyíló bejárati diadalkapu nyílása tagolt. A kápolnába látogatók térélménye így jelentősen romlott. Ezt leszámítva azonban a mai Magyarország területén nem ismerünk más, hasonlóan összetett műemléki épületköltöztetést.

¹⁴ A német állam által finanszírozott, a 19. század utolsó évtizedében erősödő, de az első világháborúig tartó kis-ázsiai ásatási láz két legfontosabb eredménye a pergamoni akropolisz építményeinek (i. e. 2. sz.), illetve Milétosz római kori piackapujának (i. sz. 2. sz.) Berlinbe szállítása és belső térben való rekonstrukciója, illetve újrafelállítása.

¹⁵ Például a cremonai Stanga palota bejárati vörös mészkő kapuját 1875-ben vásárolta meg Edouard Vaïsse, majd adományozta a Louvre-nak. Ma a Michelangelo-csarnokteremben áll. (Denon-szárny, Ltsz. RF 204.)

¹⁶ Lásd például a manchesteri Tudor-kori *házak* megőrzését (Sinclair's Oyster Bar és a mellette levő kereskedőház) egy bevásárlóközpont építtetése miatt, és így a Shambles Square relokációját. A háborús sebeket nehezen kiheverő észak-angol iparváros lakosai számára 1974-ben igen fontos képpé vált a kései modernista fejlődés miatt körbeaknázott középkori házak betonpilonokkal való alátámasztása, majd pedig 1996-ban, egy merényletet követően, azok szétbontása után 70 méterrel való áthelyezésük a katedrális közelébe.

segédkezett.¹⁷ Az események talán legfontosabb eleme az a hatalmas mennyiségű fotó- és híradófelvétel, amely ilyen bravúros épületköltöztetéseket rögzít. Ezek a felvételek a város és az ország lakossága kollektív emlékezetének alapvető elemeivé váltak. Annak ellenére, hogy a történeti városközpontok szisztematikus pusztítását nem tudta megakadályozni, Iordăchescu módszerének relevanciáját Románia a Velencei Építészeti Biennálén szerepeltette 2016-ban.¹⁸ A mérnök tettei a lerombolt Bukarestről szóló kortárs folklór állandó szereplőjévé váltak. Anton Roland Laub konceptuális művészeti albuma¹⁹ pedig a nemzetközi diskurzusba is bekapcsolta a román városrombolások egykoron mozgó dokumentumait. Laub könyve ráadásul arra mutott rá, hogy Bukarestben nem szigetszerű városképi maradványokról beszélhetünk, hanem a vasbeton tömbházak közé fogott, azok udvarába, mint valamilyen kifordított, torz szabadtéri múzeumba rejtett tárgyakról.



[7. kép] A bontás alatt levő Schitul Maicilor (Nővérek Remetelaka) görög-keleti kolostor Angyali üdvözlő templomának költöztetése Bukarestben, 1982-ben, az Eugeniu Iordăchescu által tervezett sínrendszeren

© Dinu Lazăr

¹⁷ Mivel Iordăchescu teljes történeti épületszerkezeteket bontás nélkül költöztetett, a 289 méteren át és hat méteres szintkülönbség áthidalásával új helyére vontatott 16. század végi Mihai Vodă (Mihály vajda) kolostortemplom áthelyezése már a maga korában is komoly figyelmet kapott.

¹⁸ *Aspetti di storia della tecnica delle costruzioni in Romania: il metodo dell'Ing. Eugeniu Iordăchescu di traslazione degli edifici storico-architettonici di valore identitario, storico, culturale e ambientale.* Kiállítás megnyitó Velencében 2016. július 4-én a Román Kultúrintézetben.

¹⁹ Anton Roland LAUB, *Mobile Churches*, hg. Sonia Voss, Berlin, Kehrer, 2017.

Mivel a magyar – különösképpen pedig a budapesti nem szakértelmiségi – közönség tulajdonképpen nem állt napi, identitásformáló kapcsolatban épületstruktúrák költöztetésével, ez nem is tudta érzékenyíteni őket olyan áttételes jelentésekben gazdag helyzetekre, amelyekben az épületköltöztetés nem köztérről köztérre, hanem köztérről egy másik épület belsejébe történik.²⁰ Az épület megóvása, a túlzó fejlesztéstől – vagy adott perspektívában a „fejlődésként felfogott” folyamatoktól – való oltalmazása nemcsak egy múltbeli identitást tud megőrizni, hanem a jövőbeli bizonyos elemeit is biztosítani tudja. Ennek pedig legerősebb és leintenzívebb formája lehet az, amikor nemcsak a világ változik a szigetekben megmaradó régi körül, hanem amikor magát a műtárgyat mozgatják annak érdekében, hogy a jelentéseit továbbörökítse.

Figyelembe véve az itt javasolt két szempontot, máshonnan is megközelíthetjük tehát a Kis Varsónak a debreceni MODEM-ben újból kiállított alkotását. Ennek értelmezésében a művészi újrajátszás kvázi historiográfiai problémarendszerén túl, de az által megtermékenyítve más kérdések is előtérbe kerülnek. A címadásban a tartalomra irányuló burkolt reflexió is ilyen. De ennél sokkal termékenyebb lehet az olyan vizsgálat, amely nem a mediális közvetítés, illetve a közvetítőcsatornák és csatornazajok vizsgálatában, hanem a költöztetett műtárgyak által dokumentált történeti jelentésrétegek megértésében látja egy, a *Márvány utcához* hasonló installáció kulcselemét.

ZUH DEODÁTH

egyetemi docens

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

zuh.deodath@uni-eszterhazy.hu

Perishability of Re-enactment: The Work of Little Warsaw in Debrecen

Abstract: This paper revisits the artist duo Little Warsaw (Kis Varsó), and their work titled *Marble Street*, recently re-exhibited at MODEM in Debrecen. I aim to point to their relevance for the theory of artistic re-enactment, which could not prevail to the naked eye. In my interpretation, *Marble Street* plays on the sacral element of the relocation of buildings, and in doing so, not only assesses the preservation of material heritage but equally seeks to adumbrate the community-building power of regular commemoration. The relocation of buildings seems to be a relevant matter of engineering, preservation, and rehabilitation. Yet, it has a role similar to that of religious processions in countries (e. g. Romania) where the objects to be moved were themselves sacral structures, and dealing with them raised and still raises the

²⁰ Emlékezzünk például arra, hogy milyen értetlenség kísérte a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács-szobor ideiglenes Hollandiába költöztetését.

question of attachment to the cultural homeland. In the Hungarian context, the Little Warsaw experiment gains specific pertinence for the relocation of built structures eluded local urban planning under socialism. Consequently, the quasi-sacral aspect of moving mid-size objects could not be registered in the minds of the observers.

Keywords: structural relocation, heritage management, re-enactment, commemoration, Little Warsaw

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/66-77](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/66-77).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 