

LAKNER LAJOS

Kiállítható-e a háború?

Az erőszak múzeumi bemutatásának lehetőségei

A címben fölített kérdés persze költői. A háború és az erőszak ugyanis gyakori témája a kiállításoknak, s a látogatóknak is igénye van rá. A múzeumok nem választhatják a hallgatást.¹ A tanulmányomban azt vizsgálom, *hogyan, milyen módon* mutatják be a múzeumok a háborút és az erőszakot, milyen prezentációs eszközöket használnak, hogy valamiképp újra átélhetővé tegyék azoknak a tapasztalatát, akik részesei, elszenvetői vagy alakítói voltak. A múzeum ugyanis épp ez utóbbi révén (a tapasztalat kitüntetett helye) különül el a történettudománytól és válik rokonává a történelmi regényeknek és filmeknek. Az előbbi, kissé leegyszerűsítve, a történelem racionális megértését tűzi ki célul, s ezért a vizsgálat tárgyától való távolságtartást követelik meg. Bár vannak, akik a történetírást egyszerűen tartják tudománynak és művészetnek. Eszerint tudományos kutatás és vizsgálat alapozza meg, de a megtalált adatok és események megjelenítésében, ábrázolásában a történetmesélés irodalmi formáit követi.²

A történelmi kiállításoknak és a történelmi regényeknek azonban van még egy közös vonása: úgy akarják megértetni a történelmet, hogy előbb jelenvalóvá, testileg közelivé, megtapasztalhatóvá teszik. Egy történelmi kiállítás megtekintése után – hasonlóan a történelmi regények és filmek befogadásához – nem azt mondja a látogató, hogy „na, végre megértettem”. Pontosabban nemcsak ezt mondja, hanem sokkal inkább azt érzi, mintha az elmúlt, egyszer volt világban járt volna, *mintha* jelené lett volna, ami már közvetlenül nincs jelen, mintha képes lett volna arra, hogy a saját jelenéből – eltávolodva a mindennapoktól – átlépjen a múlt jelenébe, majd ismét visszatérjen saját korába.

A múzeumok különböző kiállítási módok és látványvilágok révén próbálják meg bemutatni a háborút és az erőszakot, s megtapasztalhatóvá tenni ezek emberi következményeit. Mindezt nagymértékben az határozza meg, hogyan viszonyulnak a kiállítások rendezői a tárgyakhoz, melyeket tartják fontosnak, illetve milyen szerepet szánnak nekik. Vannak, akik a harci eszközöket állítják ki, vannak, akik a mindennapi használati tárgyakat, mások jeleneteket tárnak a látogatók elé, megint mások a művészet erejében bíznak, s vannak, akik – mindezeketől eltérően – a bemutatás új útjait keresik. Jelentős különbséget fedezhetünk föl abban is, hogy a kiállítás egyér-

¹ Vö. Jörn RÜSEN, *Zerbrechende Zeit: Über den Sinn der Geschichte*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2001, 122–123.

² *Uo.*, 107–112.

telmúsíti-e egy tárgy jelentését vagy szerepet szán a látogató és a kiállított tárgy közti párbeszédnek. S eltérés van abban is, hogy a nézőket ámulatba szeretné-e ejteni, csodálkozásra készíteni, vagy megdöbbeníteni, elgondolkodtatni akarja.³ Tanulmányom a tárgytípusok és bemutatási módok együttes tárgyalása mentén halad előre.

Elöljáróban még fontosnak tartom megjegyezni, hogy az alcím egyszerre szélesíti ki és egyszerre szűkíti le a főcím által sugallt tartalmat. Kiszélesíti, amennyiben nem csak a háborúban találkozhatunk erőszakkal; leszűkíti, amennyiben a háborúnak csak erre a vonatkozására koncentrálok. Nem foglalkozom viszont a háborúk és az erőszak történeti körülményeivel, ahogyan értelmezésük folyton változó kontextusával sem. Továbbá tanulmányomnak nem tárgya a háború és az erőszak morális kérdéseinek vizsgálata, csak annyiban, amennyiben ezek bemutatásának múzeum-etikai vonatkozásai vannak. Mindezek előtt azonban szükséges annak a következményével számot vetni, hogy mi történik a tárgyakkal, ha egy múzeumi kiállításra kerülnek, illetve, hogy milyenek a mai látogatói elvárások a múzeumokkal szemben.

Az erőszak esztétizálása

A háború totális erőszaknak tekinthető, amennyiben nincs az emberi életnek olyan területe, amit ne rombolna szét. Az erőszaknak nemcsak azok az áldozatai, akik a harctéren vannak, meghalnak, fogságba kerülnek, vagy akik a hátszágban szenvednek el közvetlen erőszakot, hanem mindenki, akiket érint. Erőszak áldozata a nő, akinek el kell viselnie a férje távollétét, akinek meg kell tanulnia a föld művelését, akinek nélkülöznie kell a biztonságot jelentő férfit; a gyermek, akit megfosztottak a normális családi élet lehetőségétől, aki retteg, ha fegyverek ropogását hallja, s akinek egész életét meghatározhatják az átéltek; mindenki, akik számára megszűnt a kiszámíthatósága révén biztonságos mindennapi élet lehetősége. A háborúra rettegve gondolnak az emberek, mint a végső rosszra. „Jaj, csak háború ne legyen” – mondják, mert az mindent és mindenkit tönkretesz. No de képesek-e a kiállítások bemutatni, érzékelhetővé és átélhetővé tenni a végső rosszat, a rosszak rosszat. Vagy legalább képesek-e a látogatók számára megtapasztalhatóvá tenni a kiszolgáltatottságot, a rettegést és a szenvedést? Az elméleti válasz e kérdésre: nem.⁴ A háború és az erőszak bemutatása, a benne résztvevők életének, pontosabban a velük történeteknek az átélhetővé tétele nem lehetséges. Ennek mindenekelőtt két oka van.

³ Susanne LANGE-GREVE, *Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation: Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen*, Hildensheim – Zürich – New York, Olms-Weidmann, 1995, 4–40.

⁴ Christine BEIL, „Musealisierte Gewalt”: *Einige Gedanken über präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen*, *museumskunde*, 2003/1, 7–8.

Az egyik a múzeumi kiállításokkal általánosan együtt járó *esztétizálódásnak*.⁵ Amint vitrinbe tesszük a tárgyakat, ki is szolgáltatjuk az esztétikai élvezetnek. Kiállítva ugyanis szükségszerűen minden tárgy elveszíti eredeti kontextusát, s esztétizálódik. Jele marad ugyan annak a történeti kornak, ahonnet származik, s általa sok mindent megtudhatunk a múlttól, de egyben látni érdemes tárggyá is változik, amit csodálva és gyönyörködve néznek a látogatók, akik így aztán nemcsak a funkciója, hanem a formája szerint is érzékelik és értelmezik. Kölcsey Ferenc végrendeletét például nemcsak történeti forrásnak látják a látogatók, hanem látni érdemes dokumentumnak is: a papír anyagszerűsége és a kézírás látványa révén esztétikailag is befogadhatóvá válik. Egy kardnak is egyszerre lehet ismeretértéke és esztétikai értéke. A látogató megtudhatja, hogy kié volt, hogyan használták, mi volt az előnye és a hátránya a korábbi típusokhoz képest, s talán azt is, hogy kiknek okozta a halálát. De közben vagy helyette meg is csodálhatja a kiképzését, a penge megmunkáltságát, a markolat díszítettségét. A kiállítás és a percepció révén tehát *esztétikailag is befogadható tárggyá* válhat.

No de, képesek lennénk-e azt a fegyvert is így szemlélni, ami egy általunk ismert, kedvelt vagy szeretett személy életét oltotta ki? Biztos, hogy nem. Ez azt is jelenti, hogy a látogató csak akkor képes esztétikailag is érzékelni a kiállított tárgyakat, ha van köztük időbeli,⁶ térbeli és mindenekelőtt érzelmi távolság. Nem vállalkoznék e távolság mértékének a megállapítására: a tapasztalataim alapján inkább csak sejtem, hogy a kommunikatív emlékezet idejéhez kötött. Ugyanakkor egy inspiratív, emlékezésre és gondolkodásra készítő kiállítás ki is tolhatja ennek időbeli határát. 2014-ben Ausztria nemzeti ünnepén néztem meg a bécsi Városi Múzeum első világháborús kiállítását, ami a város háborús hétköznapjait mutatta be.⁷ A kiállított tárgyak között domináltak a fotók, a város akkori polgármestere ugyanis tudatosan örököltette meg a háborús eseményeket és következményeit. A nyitásra értem oda. Meglepően sokan voltak. Nagyszülőktől az unokáig. Első gondolatom az volt, hogy biztosan azért vannak ennyien, mert e napon ingyen lehet látogatni az állami forrásból fenntartott múzeumokat. Lehet, ennek is szerepe volt ebben. Abban azonban biztosan nem, hogy több generáció együtt nézte meg a kiállítást. Nagypák és nagymamák meséltek unokáiknak a háborús évekről és az akkori, általuk is csak emlékezetből ismerhető életről. A kiállítás tehát nemcsak arra volt képes, hogy előhívja a családi legendárium történeteit, hanem arra is, hogy egybefonja a kulturális és a személyes emlékezetet, ami azt is jelentette, hogy kitolta a kommunikatív emlékezet határait, hiszen

⁵ Vö. Monika SCHWÄRZLER, „Objekte schweigen, s'flüstern Geigen...”: Objekt-Präsentation im Museum = Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen, Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation, hg. Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENHALER, Wien, AG theoretische & angewandte Museologie, 1992, 69–78; RÜSEN, *i. m.*, 124–129.

⁶ RÜSEN, *i. m.*, 118.

⁷ <http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/wien-im-ersten-weltkriegstadtalltag-in-fotografie-und-grafik.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

már a nagyszülőknek sem lehetett elsődleges tapasztalatuk az első világháborúról. A kiállítás hidat épített a kétféle emlékezet között, a kulturális emlékezetet a személyes emlékek hitelesítették és tették elsajátíthatóvá, a családi emlékezetben pedig aktivizálódtak a kulturális emlékezet elemei.

Az esztétizálódás a kiállítások vejejárója. A tárgyat *vitrin*be helyezik, ami izolálja természetes környezetétől, *restaurálják*, s ezáltal eltüntetik róla a használat nyomait, mindazt, ami nem szép, továbbá különleges lámpákkal világítják meg. A *fény*, azáltal, hogy kimetszi a térből a tárgyakat, egyben „megemeli”, szakralizálja is azokat. Így lesznek a fegyverekből, a háborús használati tárgyakból, a nyomor és a nélkülözés tanúból bemutatásra és látásra érdemes tárgyak, melyekhez nem szabad hozzányúlni, s melyeket az idő vasfoga ellen óvni és védeni kell. A müncheni Irodalom Házában volt látható a Robert Musil első világháborúhoz való viszonyát bemutató kiállítás, ami az író ezen életrészeit ismertette meg a történeti háttérrel együtt. Musil önként jelentkezett szolgálatra, majd aztán ráébredt arra, hogy a háborúban csak „a halál énekel”. A kiállításon szerepelt a cipője, amit a háborúban viselt. Egy szalmából, fűből font fészekszerű installációs elemet helyeztek el. Az egyik a talpán állt, a másik az oldalára volt döntve. Akár egy cipőbolt húsvéti kirakatába is beillett volna. Poétikus volt ugyan az installáció, de zavaró is, mert egyáltalán nem volt összhangban azzal, ahogyan Musil – a kiállításon is olvasható naplóbemjegyzései szerint – megélte a háborút: „Úgy tűnt, baljós zűrzavar van a természetben. A sziklák zúgtak és ordítottak. Az értelmetlenség ellenséges érzése hatott át.”⁸ A kecskeméti Katona József Múzeum első világháborús kiállításán pedig lövegeket és bombákat állítottak ki vitrinekbe. Csillogtak-villogtak, mintha iparművészeti remekek lettek volna.

Mindezekon túl a tárgyak esztétizálódása napjainkban azzal is összefügg, hogy kiállítások egyre inkább *hatásosan megkomponált látványok* is. Nyilván nem függetlenül a kép uralmától. Talán a sok használat közben elkoptak a „képkorszak”, a „képdömping” és a „képi fordulat” kifejezések, egy azonban bizonyos: a kép egyre inkább behatol az emberi élet tereibe. A képek segítségével kommunikálunk, képekkel adják el az árukat, a reklám képi világa megváltoztatta a gondolkodásunkat.⁹ Képekben örökítjük meg életünk minden pillanatát, s vannak közösségi portálok, ahol nem szavakat, hanem csak képeket osztanak meg egymással az emberek: egy vetítés nélküli ismeretterjesztő vagy tudományos előadás pedig gyakran csalódást kelt a hallgatóságban. Mindezek arra utalnak, hogy a '60–70-es évekhez képest alapvetően változott meg a képekhez való viszonyunk.¹⁰ Ennek egyik legfontosabb mozzanata,

⁸ <http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/137/vars/id-2014-robert-musil-1-wk/gcmode/overview.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁹ Vö. ALMÁSI Miklós, *A mozaik-tudat posztmodern víziói*, Athenaeum, 1993/4, 243–252.

¹⁰ William John Thomas MITCHELL, *The pictorial turn* = W. J. T. M., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP, 1994, 11–35; Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder* = *Was ist ein Bild?*, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink, 1994, 11–38.

hogy eleve képként tekintünk önmagunkra. Amit Roland Barthes 1979-ban írt, mára vált az ember önmagához való viszonyának jellemzőjévé: „Az ember nem való életét éli, hanem képként éli meg életét.”¹¹ Így a kérdés már nem az, hogyan szedi rá a kép az embereket arra, hogy elhiggyék, a valóságot mutatja meg, hanem az, hogyan válik a valóság elsődleges reprezentációjává.¹²

Ennek kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a látogatók befogadási módja és emlékezete közti összefüggések vizsgálata ahhoz a belátáshoz vezetett, hogy *a képi emlékezet sokkal tartósabb, mint a szövegekre és tárgyleírásokra épülő*.¹³ A kiállítás látványa sokkal jobban megőrződik a látogatók emlékezetében, mint a tablókön szereplő információk, sőt maguk a tárgyak. Ugyanakkor érdemes a tanuláspszichológia azon alapigazságára is fölhívni a figyelmet, hogy leginkább azok a dolgok ragadnak meg bennünket és őrződnek meg az emlékeztünkben, melyek több érzékelési területen hatnak ránk. Vagyis azok az élmények a legmaradandóbbak, melyek több érzékszervünk révén (látás, hallás, tapintás, szaglás) égetnek nyomot belénk. Nem véletlen, hogy egy szöveg memorizálása akkor a legsikeresebb, ha nemcsak olvassuk, hanem hangosan mondjuk, vagy más előadásában hallgatjuk is. S még ennél is árnyaltabb a kép. Úgy tűnik, hogy azok az élmények, melyek az alapérzelmeket képesek aktivizálni, sokkal maradandóbb nyomot hagynak bennünk, mint amelyek csak az értelemhez szólnak. Az akciófilmek hatása épp ezen alapul: egyszerre hatnak a félelem, az önvédelem és a hatalomvágy ösztönére.¹⁴ A kiállítások között is találkozhatunk olyanokkal, melyek erre akarnak építeni.

A másik ok, amiért elméletileg nem állítható ki a háború, a múzeumok utóbbi évtizedekben megfigyelhető funkció- és szerepváltásában kereshető. A kilencvenes évektől kezdve egyre inkább a *szórakoztatás és az élményadás* lett a múzeumi tevékenységek közül a leghangsúlyosabb.¹⁵ Nagyon leegyszerűsítve, és kevés kivételtől eltekintve, ezt jelentette a „múzeum-boom”: a szórakozás, a különleges kiállítások, a különleges épületek és terek, a különleges élmények és a fogyasztás egyvelegét.¹⁶ Bár közben mindenki a múzeumok ismeretterjesztő szerepének fontosságáról beszélt, s újra fölmelegítették a „kultúrát mindenkinek” szlogent is. Különösen a művészet vált mindenki számára látványosan elérhetővé és lettek a művészeti múzeumok e folyamat emblematisztikus intézményeivé, mert kiállításai rekordot döntöttek a látogatószám (és a költségek) te-

¹¹ Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985, 134.

¹² Vö. Margater A. HAGEN, *Picture perception: Toward a theoretical model*, Psychological bulletin, 1974/8, 495.

¹³ Manfred TREML, *Ausgestellte Geschichte: Überlegungen zum visuellen Lernen in Ausstellungen und Museen = Geschichtsbewußtsein und Methoden historischen Lernens*, hg. Bernd SCHÖNEMANN, Uwe UFFELMANN, Hartmut VOIT, Weinheim, Deutscher Studienverlag, 1998, 199–200.

¹⁴ Árpádházy-Godó Csabának köszönöm e kiegészítést.

¹⁵ Vö. Heiner TREINEN, *Das Museum als kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft = Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung*, hg. Alfons W. BIERMANN, Opladen, Leske – Budrich, 1996, 119.

¹⁶ Vö. ÉBLI Gábor, *Az antropologizált múzeum*, Bp., Typotext, 2005, 91–112.

kintetében. Nálunk a Múzeumok Éjszakája a Szépművészeti Múzeum előtt várakozó embertömegről készült képek révén került be a médiába és lett a rendezvény sikerének képi megjelenítésévé. A részvétel különlegességének az érzete nemcsak a kiállítások élvezetéből táplálkozik, hanem a sorban állás, a tömeg élményéből, a művészetkedvelők közé tartozás érzetéből és a nagy nevek jelentette exkluzivitásból. Vagyis annak az érzéséből, hogy elmondhatom: én is láttam, amit mások.

Amikor a történeti múzeumok észrevették, hogy lemaradtak a versenyben, igyekeztek megtalálni a megfelelő, versenyképességet jelentő eszközöket.¹⁷ Ezek közül a legfontosabb az a volt, hogy a történeti kiállítások forma- és jelentésszervező elvévé a látványt tették meg,¹⁸ valamint történeti eseményeket élményként és tapasztalatként próbálták meg közvetíteni.¹⁹ Mindeközben a múzeumi szakemberek többsége tisztában volt vele, hogy valójában másról van szó. Jórészt azzal függött össze ugyanis a nagy nyitás, a tömegek megszólításának az igénye, hogy pénzügyi-finanszírozási okokból a múzeumok rákényszerültek arra, hogy beszálljanak az élményháztartásért folytatott küzdelembe. Minél több látogató kellett és minél több bevétel. Ezek a tömegigények kiszolgálása felé toltta el múzeumok kínálatát és a bemutatás módját. Nagy nevek, szenzáció és élmény – ezek voltak a kulcsszavak. Mindez ugyanazon folyamat része volt, melynek során a tömeg- és a magas kultúra határai föloldódtak, a reklám egyszerre lett üzlet és esztétikai élvezet forrása, a pénz és a látványosság pedig egy párt alkottak. S alkotnak még ma is, mert e tényezők még most is hatnak, noha láthatók már a változás jelei is. Ez teszi érthetővé, hogy a múzeumok a háborúról szóló kiállítások esetében akaratlanul is arra törekednek, hogy megtekintésük a szórakozás, élmény és ismeretszerzés egyvelegét jelentse. Ez annál is inkább lehetséges, mert a ma élők jelentős részének nincsen közvetlen tapasztalata a háborúról vagy az erőszak mindennapi életet alakító hatásáról, s a családi történetek közül is egyre inkább kikopnak a nagyapák háborús élményeiről szóló mesék. Ma a háborút főleg kalandfilmekből, akciófilmekből és számítógépes játékokból ismerik a legtöbben. S épp ezért ezekhez hasonló bemutatási módot és hatást várnak el a kiállításoktól is.

A címben feltett kérdésünk szempontjából mindez azért fontos, mert egyrészt láthatóvá teszi azt a kulturális környezetet, amiben a háborút bemutató kiállításoknak meg kell szólítania a látogatókat. Egyszerre kell kínálnia élményt és ismereteket, kikapcsolódást és szellemi töltekezést, a tömegmédiá meg szokott, ismerős és elvárt

¹⁷ Gerhard MAJCE, *Grossausstellungen, Ihre kulturpolitische Funktion – ihr Publikum = Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik*, hg. Gottfried FLIEDL, Klagenfurt, 1988, 63–79.

¹⁸ Gottfried KORFF, *Zur Eigenart der Museumsdinge = Museumsdinge*, hg. Martina EBERSPÄCHER, Gudrun Marlene KÖNIG, Bernhard TCHOFFEN, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2002, 144; Gottfried KORFF, *Einleitung = Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. Gottfried KORFF, Martin ROTH, Frankfurt am Main, 1990, Campus Verlag, 9–37.

¹⁹ Hilde S. HEIN, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000, 63–66.

hatásait, de a rendkívüliséget is. Másrészt felerősíthetik a kételyt, hogy lehet-e szórakoztatva és élményszerűen bemutatni a háborút. A válasz persze igen. Példákat sora tanúskodik erről, melyek közül néhányról e tanulmányban is szó esik. Érdemes azonban tisztában lenni azzal is, hogy e döntésükkel a múzeumok rálépnek arra a *keskeny mezsgyére*, ami az *ismeretterjesztés, a közösségi identitás formálása és az élményszerűség, szórakozás* között húzódik. A múzeumok azért sem tehetik meg, hogy lemondjanak a háború és az erőszak bemutatásáról, mert a közösségi és a kulturális emlékezet kitüntetett helyei. Az a feladatuk, hogy megtalálják azokat a prezentációs módokat, melyek segítségével kalandélményben tudják részesíteni a közönséget, s közben a tapasztalás helyei is maradhatnak, amennyiben új fölismerésekre és elgondolkodásra készíthetik a látogatókat.²⁰ A feladat azért különösen nehéz, mert ma a múzeumoknak szociológiai helyzet, kulturális tapasztalat, igény és képzettség tekintetében különböző látogatóknak kell élményt és ismeretet nyújtaniuk. Ráadásul különbség lehet köztük abban is, ahogyan morálisan és politikailag megítélik a konkrét háborúkat, azok konkrét eseményeit és következményeit. Okkal merülhet fel újabb kétely: vajon tényleg képesek-e kezelni a múzeumok e különbözőségeket? A bécsi Városi Múzeumban tapasztaltak okot adnak a reményre: a kultúra nem csak különbözőségeket szül, hanem párbeszédet is.

Végül, ha röviden is, de ki kell térni arra, mit értek élmény alatt, amikor a történeti kiállítások (ide tartoznak a háborút bemutatók is) befogadásáról értekezek. Akkor beszélhetünk élményről, ha valamiképp *jelenvalóvá* és így *átélhető válik a történelem*. Olyan pillanatról van szó, ami intenzív, sokatmondó, elbűvölő és emlékezetes az idegi folyamatok szintjén is. Csak ekkor mondhatja el a látogató, hogy beleborzongtam, megdöbbsentem, elakadt a lélegzetem, megbűvölt a látvány, nem engedett továbblépni a műtárgy, mindig vissza kellett hozzá térnem. Az élményt tehát testi reakciók is kísérik. A látogatók leginkább azt értik élmény alatt, ahogyan Dilthey használta nagyhatású művében, az *Élmény és költészetben*: átélést, a tőlünk időben, térben, élethelyzetben távolinak a jelenvalóvá tételét. A látogató úgy érezheti ekkor, hogy egy pillanatra visszatért a múltba, mintha ő maga is akkor élt volna, vagy legalábbis el tudja képzelni, hogyan élhettek, cselekedhettek, gondolkodhattak és érezhettek akkor az emberek.

Ezen élmény létrejöttének a megértéséhez érdemes felidézniünk Gadamer ötlet-konceptióját. Szerinte az ötlet megszületése a „beesés” és a „betörés” szavakkal írható le. Amikor egy ötlet föl villan, az nem tevékenység, hanem sokkal inkább elszenvedés eredményeként fogható föl. Továbbá amikor az ötlet egy kérdés formájában fölötlik az emberben, akkor „nem pusztán beesik, bezuhan az illető elméjébe, hanem törve-zúzva becsapódik, szétrombolja az elme kontúrjait, ledönti az elmét behatároló

²⁰ Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Bp., Typotext, 2004, 28, 64; Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 248; TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., Atlantisz, 2007, 284.

korlátokat”.²¹ Hasonló dinamikája van a kiállításokat kísérő befogadói élménynek is. A látogató hirtelen valamit „átél” és „megért”. Ütésszerűen következik be itt is a megértés, amikor a tárgyak, a szövegek és az érzéki benyomások hirtelen egy egységgé állnak össze, ami egyszerre nevezhető megértésnek és átélésnek. Valami magával ragadja a látogatót, ami kiemelkedik a megszokottból, az átlagosból, ráadásul úgy tűnik, mintha a látottakhoz személyesen lenne köze, mintha az élete része lenne. Érdeemes ugyanakkor arra is felhívni a figyelmet, hogy Gadamer szerint az ötlet, a tapasztalat és a megértés alapja a nyitottság, vagyis a kérdezni tudás, amit kíváncsiságnak is nevezhetünk: „kérdezni csak akkor tudunk, ha tudni akarunk”.²² Csak ebben az esetben remélheti a látogató, hogy egy kiállításon élményben lesz része. Ennek hiányában legfeljebb egy jót szórakozhat, s egy Rambó-filmként pereg le előtte az első világháború története.

Harci eszközök és mindennapi tárgyak

A harci eszközök, a fegyverek, az uniformisok, a kitüntetések és a hadászati felszerelések a háborús kiállítások legfőbb és legkedveltebb tárgyai. Minden bizonnyal főleg azért, mert e tárgyakat tekintik alkalmasnak arra a muzeológusok és a látogatók, hogy a háborút hitelesen lehessen megjeleníteni. E kiállítások a *tárgyak eredetiségére és autentikusságára* építenek, arra, hogy közvetlenül egy háborús élethelyzetről származnak, s épp ezért tehetik azt láthatóvá és megtapasztalhatóvá. Amikor egy kiállítás rendezője úgy dönt, hogy e tárgyakat helyezi a középpontba, lényegében azt üzeni, hogy a háború elsősorban harcot, frontot, sebesülést és élethalálküzdelmet jelent, s ezért leginkább a katonákon és a fegyvereiken keresztül lehet megismerni és átélhetővé tenni.

Ha igaz az, hogy e tárgyak révén közvetlenül bepillantást nyerhetünk abba a háborús szituációba, amiben ezeket használták és ahol a katonák állandó társa a félelem és a túlélésért való küzdelem volt, akkor joggal merülhet föl a kérdés, hogy a kiállításra *meg kell-e tisztítani* ezeket a rárakódott szennyeződéstől, a vértől, a testmaradványoktól, *restaurálni kell-e* sérüléseiket és csorbulásait, amiket a harcok közben szenvedtek el.²³ Mert, ha igaz az, hogy hitelességüket és a múltat felidéző erejüket az adja, hogy közvetlen tanúi voltak a háborús cselekményeknek, a harcoknak, akkor épp a vérnyomokat és a sérüléseket nem szabadna eltüntetni róluk. Hiszen épp ezek adhatnának közvetlen információkat a háborúról, az élet-halál küzdelemről és a használóikról, azokról az emberekről, aki harcoltak, védték magukat és öltek vele. A fegyver megtisztítva ugyanis már nem a háborúból ránk maradt élettény, hanem technikai

²¹ FOGARASI György, *Borzalmas ügyesség: applikáció és aberráció Gadamer hermeneutikájában*, Alföld, 2004/9, 54.

²² GADAMER, *i. m.*, 254.

²³ VÖ. BEIL, *i. m.*, 8.

fejlesztés eredménye, ami lehet érdekes, sőt, amit akár csodálni is lehet. Főleg katonai és technikai múzeumokban figyelhető meg, hogy a történeti-társadalompolitikai kontextusból kiragadva mint technikai bravúrok vannak kiállítva a fegyverek, a harci járművek és a repülőek. A látogató haditechnikai mestermunkaként tekinthet rájuk.²⁴ Gyakran nem a szokásos módon, vitrinekkel és kordonszalagokkal lehatárolva tárják a látogatók elé a tárgyakat, hanem a látogatói tér integráns részeként, ahogyan az Imperial War Museumban is. Repülőek és más harci gépek *közvetlen* látványa és monumentalitása ejti ámulatba látogatót.

E kiállítási módnak két következménye van. Egyrészt a kiállítás rendezője lemond arról, hogy beszédre bírja a tárgyakat, helyettük akar beszélni, uralni akarja a jelentésüket. Azzal ugyanis, hogy nem hagyja, hogy elmeséljék a használatuk történetét (felderítésen vettek részt, öltek, de hogyan?; bombáztak, de miket? stb.), a technikai megalkotottságukra redukálja jelentésüket. Másrészt minden bizonnyal úgy tekint a múzeumi gyakorlatra, mint valami objektív vagy neutrális tevékenységre. Márpedig a fegyverek esetében csak a technikai felépítésük és a működésük az objektív tény. Véleményem szerint azonban ezáltal épp arról mond le, amiért érdemes múzeumba menni: tapasztalatunk részévé tenni az idegen élethelyzeteket és kultúrákat, kockára tenni a miénket, vitatkozni a történelem eseményeiről, érvelni és meghallgatni másokat. E kiállítások nem veszik figyelembe, hogy a látogatók nemcsak látványra trenírozott lények, hanem emberek is: személyes véleményekkel, elfogultságokkal és hitekkel. E kiállítás rendezői kétféle látogatóra számítanak: a fegyverek iránt rajongókra és a látványosságok kedvelőire. Mindez persze azt is jelenti, hogy e múzeumok nem vesztesként kerülnek ki az élményháztartásért folytatott küzdelemből. Ugyanakkor egy háborús film és könyv, egy számítógépes harci játék vagy egy, a rettenet és a félelem érzésének fölkelését megcélzó kiállítás hitelesebb és átélhetőbb lehet a látogatók többsége számára. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy a technika kultusza és a háború borzalmi valamiképp ne ütköznének össze bennük.

A harci eszközök, fegyverek és uniformisok fenti bemutatási módja leginkább akkor szolgálja a múzeumok összetett feladatát, ha a kiállítás nem a háborúról és az erőszakról szól, hanem ismereteket akar adni a harci eszközökről: a lőtávolságukról, a hatásukról, a súlyukról, a hadsereg felépítéséről, a ruhák rangjelző szerepéről. A fentiek tehát nem azt jelentik, hogy száműzni akarnám e harcászati tárgyakat a kiállításokról. Abban az esetben ugyanis helyük és szerepük van, ha olyan kontextusba kerülnek, ami nem pusztán a technikai megalkotottságukra hívja föl a figyelmet, hanem az emberi életet megváltoztató hatásukra: a pusztítás következményeire. A harci eszközök mellett fotók és szövegek mutathatják be a fegyverek pusztító hatását, a testi és a lelki sérüléseket, amit okoznak. Kiállításuk indokolt akkor is, mikor a háború és az erőszak társadalompolitikai kontextusát bemutató dokumentumok között kapnak helyet. Így be lehetne például megmutatni, hogy a fegyverek egyszerre tették *lehetővé*

²⁴ Uo., 12.

a gyártóik számára a jólétet, és egyszerre tették *lehetetlenné* sok ember számára az életet. Ebben az esetben sokkal többen tudnának viszonyulni valamilyen módon a kiállításához, s nemcsak azok, akik számára egy fegyver mint technikai vívmány és a katonalét mint kaland csodálat tárgya lehet, hanem azok is, akiket a háború társadalmi, emberi és morális kérdései érdekelnek vagy foglalkoztatnak.

Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy a kiállításokon ilyen tárgyak egyáltalán ne szerepeljenek, hanem csak a háború képi lenyomatai: plakátok, újságok, fotók, képeslapok és filmek. Aki ezekből a dokumentumokból építi föl a kiállítást, a korabeli képek jelentésteremtő és a múltat jelenlévővé tevő erejében bíz. A bécsi Városi Múzeum kiállításának első részében a plakátok és a képeslapok arról meséltek, hogyan járultak hozzá a képek a háború kiterjesztéséhez és a haza iránti kötelességérzet fölkeltéséhez. A háború vége felé készült plakátok és fotók már a pusztulásról szóltak, a nélkülözésről, a szenvedésről és a túlélés módozatairól. Amikor plakátok sora hívta fel a háziasszonyok figyelmét arra, hogy papírból is készíthetők ruhák, hogy a ruhatáruk a meglévőők átalakításával is megújítható, hogy adakozzanak a fronton szolgálók és az árván maradtok élelmezésére, hogy ne dobják ki a hamut, mert robbanóanyagok gyártásánál föl lehet használni, akkor már mindenki tudhatta, csak egy cél lehet: túlélni és megmaradni. A képek e sorozata, az általuk érzékelhető folyamat lehetővé teszi az első világháború mindennapi történetének megértését és a túlélés ösztönének a megtapasztalását is.

A háborús kiállításokban rendszerint fontos szerepet játszanak a mindennapi tárgyak is, amelyek tulajdonosaik és használóik életéről mesélnek: a szenvedésről, a nélkülözésről, a túlélés módozatairól és a mindennapi küzdelmekről. Ezek őrizték meg *a szenvedő test* és *a szükség emlékezetét*.²⁵ Olyan ütött-kopott használati tárgyakról van szó, melyek révén valóban felidéződhetnek emberi sorsok, s amelyek segítségével el tudjuk képzelni a háború mindennapjait. Azért fontos ez a tárgytypus, mert – a fegyverekkel ellentétben, így ütött-kopottan is (vagy épp ezért) – kíváncsiságot, gondolatokat és asszociációkat ébreszthetnek a látogatók fejében. Egy megviselt, sokat látott csajka képes felidézni az életkörülményeket, a benne feltálatl étel minőségét, a tulajdonosa kiszolgáltatottságát, de ellentétként a látogatóknak akár azok a tényérok is eszükbe juthatnak, melyekből a múzeumba indulás előtt elfogyasztották az ebédjüket. Azért is különösen fontosak e tárgyak, mert általuk azoknak az arca és a sorsa válik láthatóvá, akikről nem maradtak fenn ábrázolások, nyilvános fotók: a névtelenek, akik közül csak az első világháborúban 10 millióan haltak és 20 millióan sebesültek meg. A bécsi Heeresgeschichtliches Múzeum munkatársai tudatosan gyűjtik e sérült, ütött-kopott és megrozsdásodott tárgyakat.²⁶ Mindenekelőtt azért,

²⁵ Cristian GLASS, *Ausstellungskonzept und Präsentation = Stuttgart im Zweiten Weltkrieg: Katalog*, hg. Marlene P. HILLER, Gerlingen, 1989, 22.

²⁶ BEIL, *i. m.*, 9; Vö. Christoph HATSCHKE, „Geschenkt, gekauft, ersteigert – gesichert”: *Die Erweiterung der Sammlungen des Heeresgeschichtlichen Museums = Viribus Unitis: Jahresbericht 2006 des Heeresgeschichtlichen Museums*, Wien, 2007, 31–36.

mert a történelemlékönyvekben és a kiállításokon név nélkül szereplő emberek emlékezetét őrzik meg. S arra figyelmeztetik a látogatókat, hogy mindez velük is megtörténhet.

Szembe kell azonban nézni e tárgy típusban rejlő veszéllyel is. Amikor ugyanis felidézük egy ember sorsát, szenvedését és halálát, könnyen fölkeltik a látogatókban a részvétet, ami ahhoz vezethet, hogy velük azonosulva szem előtt tévesztik azokat a folyamatokat és körülményeket, melyeknek következményeként áldozatokká váltak. Erre adhat példát a World Trade Center lerombolása és az ott életüket veszített emlékezetére készített kiállítások egyike. A Smithsonian Intézet 2002. szeptember 11. és 2003. január 12. között több mint 5000 m²-en kiállítást rendezett *Bearing witness to history* címmel. A kiállításon az épületekben tartózkodó és életüket veszített emberektől megtalált tárgyakat, tulajdonosaik rövid élettörténetét mutatták be. De helyet kaptak a túlélők és a mentésben résztvevők személyes és használati tárgyai is. A rendezők szándéka az volt, hogy közvetlenül láthatóvá tegyék a terrortámadás erejét, a pusztítás és szörnyűség mértékét.²⁷ Kérdés, hogy a szenvedés, a félbeszakadt életek és a be nem teljesült tervek és a vágyak kiváltotta részvét, együttérzés, harag és düh nem akadályozza-e meg a látogatót abban, hogy végiggondolja vagy megkérdezze, mi vezetett e szörnyűséghez.

Szcenírozás

A háborút bemutató kiállítások gyakran alkalmaznak olyan bemutatási módot, ami a „mintha-effektus” kiváltására épít. Nem vitrinekbe állítják ki a tárgyakat, hanem a leírások és a fennmaradt fotók alapján megpróbálják felépíteni a tipikus háborús szituációkat: támadást, sebesült katona ellátását, lövészárók-jelenetet, bunkert. E bemutatási móddal *erős érzelmi hatást* szeretnének elérni, épp ezért, nemcsak képileg teremtik újjá az megszervolt szituációt, hanem hangokat és illatokat is rendelnek mellé. Fölépítik tehát egy bunker, egy lövészárók vagy egy elsősegélynyújtó hely másolatát: a szagok és a hangok pedig arra szolgálnak, hogy minél hihetőbb, pontosabban átélhetőbb legyen a másolat-szituáció, s működésbe lépjen a „mintha-effektus”. E kiállítás típus rendezői ugyanis azt akarják elérni, hogy a látogató úgy érezze, mintha maga is ott lett volna, mintha maga is hallotta volna a fegyverek ropogását, átélte volna a támadás előtti feszültséget, segített volna egy sebesült katonának, látta volna a megcsonkított testeket, megborzasztotta volna a bomló testek szaga, ízlelte volna a csajkába kimert étel ízét. E kiállítások megvalósításának ideális lehetőségét jelenti, amikor a hely (épület, hajó, repülőgép) eredeti, csak az alakok, a tárgyak, a szagok és a hangok utánzatok. Ebben az esetben a hely eredetiségének a feladata, hogy hitelesítse a fölépített jelenetet.

²⁷ <http://amhistory.si.edu/september11/> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

E kiállítástípus az ún. Canon-féle vészreakcióra épít, vagyis arra, hogy a látottak, az átéltek, a fizikai és a pszichés megterhelés kiváltja a szervezet védekező reakcióját, hogy az egyén az adott stresszhelyzetből nyertesén kerüljön ki.²⁸ A kiállítás sikere tehát azon múlik, hogy képes-e becsapni a központi idegrendszert, vagyis beindulnak-e azok az idegi folyamatok, melyek a valós helyzetbe aktivizálódnak. Noha természetesen mindenki tudja, hogy csak egy múzeumból van szó, de abban reménykednek a készítőik, hogy a hatás ugyanolyan erős és magával ragadó lehet, mint egy színházi vagy egy filmélmény. Ezek esetében is tudják a nézők, hogy csak egy filmről, csak egy színházi előadásról van szó: a képzeletük révén azonban hagyják, hogy elragadják őket a látottak. Az Imperial War Museum egyik munkatársa, Simkins is abban bíz, hogy a látottak majd elszabadítják a látogatók fantáziáját,²⁹ és működésbe lép a „mintha-effektus”. Tapasztalataim szerint azonban kevés esetben történik így, melynek legfőbb oka, hogy a színpad és a film kellő távolságra van a nézőktől, így a jelenlét illúziója könnyebben létrejön. Olyan távolságra tehát, hogy az érzékszervek becsaphatóak legyenek. Az illúzióhoz távolság kell, ahogyan a bűvészműtávirányok esetében is. Ennek hiányában a kiállítások többségének e beállított jelenetek inkább csak illusztrációi az eredeti szituációnak, mintsem átélhető másolatai.

A szcenírozó, a „mintha-effektus”-ra építő kiállítások emblemikus példájával szolgál a londoni Imperial War Museum egyik kiállítása. A Brit Királyi Haditengerészet Town-osztályú könnyűcirkálóján, a HMS Belfaston berendezett múzeumból van szó. A hajó gyomrában látható kiállításon a látogató betekinthez a 850 fős legénység mindennapi életébe. Bepillantathat a legénységi konyhába, a sebészek és szanitécek helyiségébe, ahol foghúzás és műtét közben láthatjuk őket, a legénységi szállásra, ahol függőágyak töltik be a teret, a hajókápolnába, a lövegek és ütegek tárolására szolgáló térbe. A látványt szagokkal és hangokkal igyekeztek a lehető legéletszerűbbé tenni. Egy, a kiállításra invitáló szöveg semmi mással össze nem hasonlítható élményt ígér: „Ha egyszer elkezdünk járkálni a fedélzetek és a helyiségek között, képtelenek vagyunk abbahagyni, és látni akarunk mindent, a krumpirlaktártól kezdve a fogorvosi szobán át a gépházig. Az egyik ágyútoronyban 5–8 perces ízelítőt is kapunk, milyen is lehetett az, amikor a hajót a rendeltetésének megfelelően használták.”³⁰ Az ember kíváncsiságára és a szokatlan élmények utáni vágyára építenek tehát. Sokan szeretnék ugyanis tudni, milyen lehetett az élet egy cirkálón, hogyan éltek a fedélzeten, mit ettek, milyen lehet egy a közelünkben eldördülő ágyú hangja? Annál is inkább föléd a tudásvágy és a kíváncsiság, mert látogatás kalandot ígér.

²⁸ A Canon-féle vészreakció szerepére Árpádházy-Godó Csaba hívta fel a figyelmemet.

²⁹ Peter SIMKINS, *Das Imperial War Museum in London und seine Darstellung des Krieges, 1917–1995 = Der Krieg und seine Museen: Für das Deutsche Historische Museum*, hg. Hans-Martin HINZ, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1997, 44.

³⁰ <http://www.alon.hu/erdekes-de-kevesbe-ismert-muzeumok-es-piacok-londonban> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

E kiállításípussal szemben leginkább azt róják föl a kritikusai, hogy az élmény és az üzlet oltárán feláldozza a háború tényleges tapasztalatát, hogy az szenvedést és halált jelentett, nem pedig kalandot. Inkább egy izgalmas akciófilmként mutatják be a háborút, mintsem rétegzett módon. Sokak szerint épp ezért nem is múzeumról, hanem élményparkról lehet beszélni esetükben, ahol *fontosabb szerepe van a szórakoztatásnak, mint az ismeretközvetítésnek*. Fölvívják a figyelmet ennek a következményeire is. Egyrészt arra, hogy a látogatók gyakran anélkül azonosulnak a bemutatottakkal, hogy végiggondolnák a történeteket, belegondolkodnának, vajon mit is jelentett a háború. Másrészt attól félnék, hogy a gyerekek, akiknek még nincs kellő világismeretük, nincsenek tapasztalataik, majd élvezni fogják a szirénák hangját, az ágyúdörejt, a félelmet, megbabonázza őket egy hajó mérete, kalandosnak tartják a futóárkot és a bunkert. Vagyis a filmek és a számítógépes játékok világa eltakarja majd előlük a valóságos történeteket. A szimulákrum áldozatai lesznek, mert talán sohasem ébred föl bennük a vágy, hogy kíváncsiak legyenek arra, mi és hogyan történt valójában.³¹ A kritikák ellenére a siker töretlen. Joggal merülhet föl a kérdés, mégis miért a siker, miért látogatják például oly sokan a HMS Belfast cirkálón berendezett kiállítást. Minden bizonnyal szerepe van ebben a hely autentikusságának, annak, hogy a cirkáló valóban a múlt jelenünkben itt ragadt darabja. S így kielégítheti a vágyat és tápot adhat az illúzióknak, hogy közvetlenül elérhetjük és átélhetjük a múltat. Oly sokszor hallhatták már a látogatók, hogy a múzeumok a múlt megtapasztalásának helyei: viszont amikor aztán beléptek a kiállítótérbe, a legtöbb helyen vitrinek és teremőrök tették lehetetlenné, hogy megérintsék a múltat és érzéki tapasztalatot szerezhessenek a kiállított tárgyakról. Most végre a cirkálón lehetőségük van erre, hiszen mindent megérinthetnek.

A kézzelfoghatóság mindig is fontos része volt a kommunikációnak,³² márpedig a kiállítás is egy kommunikációs folyamat része. Manapság pedig az internet révén különösen fölértékelődött a közvetlenség. Annak ellenére is így van ez, hogy gyakran csak a virtuális térben történik meg a kommunikáció. A beszélgetések azonban – talán épp a kommunikációs tér virtualitása miatt – annyira intenzívek és személyesek, hogy a beszélgető partnerek szinte kézzelfoghatóvá válnak egymás számára. E kiállításon a múlt közvetlen jelenvalóságát vagy annak illúzióját élhetik át. Van azonban egy másik, ennél talán lényegesebb, noha ezzel összefüggő oka a sikernek: a hely hitelessége lehetőséget kínál az ember azon vágyának kielégüléséhez, hogy minél intenzívebben élhesse meg a pillanatot.

Hans Ulrich Gumbrecht az egyik legerősebb emberi vágnak tartja, hogy ha egy pillanatra is, de magával ragadjon, elragadjon, amit épp átélünk. *A jelenlét előállítása* című felkavaró könyvében több szempontból elemzi e pillanatot. Számunkra most kettő a lényeges. Egyrészt fölvívja a figyelmet arra, hogy a jelenlét pillanata nem kínál semmi

³¹ Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996.

³² Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2010, 82–83.

építő tartalmat, nem nevel, nem okosít, „mégis vágyunk az intenzitás e pillanatára”.³³ Másrészt „az intenzitás pillanatát” az esztétikai élménnyel, nem pedig az esztétikai tapasztalattal hozza összefüggésbe, ez utóbbi ugyanis magasabb szintű önreflexivitást feltételez már.³⁴ A scenírozó kiállítástípus szintén e vágyat célozza meg. Az esztétikailag megkomponált, közvetlenül megérintheső látvány révén azt ígéri, hogy az itt megélt pillanatok elragadják majd a látogatót, kiragadják a mindennapokból és a folytonos értelmezés kényszeréből.³⁵ Rendezői abban bíznak és azzal biztatnak, hogy a kiállítás úgy ragadja majd el a látogatót, mint a zene, a regény, a film vagy a számítógépes játékok, amikor a hallgatás, az olvasás, a nézés és a játék közben kiszakadunk a mindennapi világunkból, a saját életünkéből, talán föléje is emelkedünk. De nem azért, hogy rálássunk, hanem hogy elszakadjunk tőle és megéljük a pillanatot.

E kiállítási mód ugyanakkor az ismeretszerzés és a tapasztalás eszközeként is funkcionálhat. Ekkor ugyan talán elmarad az átélés intenzív pillanata, de az ismeretek és a tapasztalatok gazdagodása kárpótolhatja a látogatót. A múzeumi scenírozás ugyanis elképzelhetővé teszi a múltat, felfoghatóvá a történéseket. A szemléltetés révén ugyanis megszülethet megértés és bővíthetnek az ismeretek. Egy fölépített bombatölcsér látványa révén például – mint amelyet például a hanai múzeumban lehetett látni – fel tudjuk fogni, el tudjuk képzelni, milyen ereje lehetett egy bombának.³⁶

Fotók

Általános vélekedés, hogy a fotónak a kiállításon szereplő többi tárggyal szemben különleges státusza van, mégpedig azért, mert egyszerre lehet történeti forrás, illetve az installáció része (pl. illusztráció).³⁷ Azonban a többi tárgy típus esetében is hasonló a helyzet. Egy festmény, egy régészeti lelet, egy iparművészeti tárgy néha forrásértéke miatt szerepel a kiállításon, máskor azonban csak egy elmesélt történet illusztrációjaként. Egy Carravaggio-festmény kiállítása szólhat arról, hogy a 16. században mit jelentett a test és az érzékiség, de lehet, hogy csak illusztrációként szolgál egy művészettörténeti kérdés bemutatásához.

Ugyanakkor a fotónak mégiscsak különleges státuszt biztosít, hogy a látogatók a *valóság közvetlen tapasztalásának* a lehetőségét, a valóság közvetlen lenyomatát látják benne. Bekezdések sorozatát nyithatnánk meg arról, hogy ez valóban így van-e, bár ennek a látogatói szemszögből nézve nem sok értelme lenne. Ugyanis ma már nem

³³ *Uo.*, 22.

³⁴ *Uo.*, 83.

³⁵ *Uo.*, 85.

³⁶ <http://www.bo.de/lokales/kehl/neue-ausstellung-kehl-und-der-erste-weltkrieg> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

³⁷ BEIL, *i. m.*, 10.

kérdés, hogy a fotók rá tudják venni az embereket arra, hogy „azt higgyék, hogy a reális világot látják”.³⁸ A fotóra tehát mint a múlt közvetlen megtapasztalását lehetővé tevő médiumra tekintenek sokan, még ha Susan Sontag „a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlék[ának]” tartja is.³⁹ Úgy tűnik azonban, hogy a pótlék működik. Talán főleg azért, mert a fotó nem pusztán a valóság értelmezése, hanem nyom is, „a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk”.⁴⁰ Susan Sontag e gondolata rávilágíthat arra, miért van kitüntetett szerepe a fotóknak a háborúról és az erőszakról szóló kiállításokon is. Azért, mert azt a benyomást/látszatot keltik, hogy közvetlenül beláthatunk a háború és az erőszak működésébe. A fénykép ugyanis „nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”.⁴¹ Rögzíti a valóságot. A kiállításokon rendszerint az elhelyezés módja, a körülöttük lévő tárgyak és a melléjük helyezett szövegek által értelmeződnek, illetve kapnak magyarázó erőt. S ezzel megint elérkeztünk a múzeumok legnagyobb ígéretéhez, hogy képesek kielégíteni az emberek jelenlét utáni vágyát.

Ha mérlegre kellene tennem, hogy a scenírozás vagy a fotó képes-e inkább „a jelenlét előállítására”, s arra, hogy egy pillanatra rést nyisson a múltba, s ezáltal teret adjon a történeti tapasztalatnak, akkor az utóbbira szavaznék. Minden bizonnyal azért, mert az előbbi soha nem lehet teljesen életszerű. E bemutatási mód leginkább a panoptikumokéra emlékeztet, melynek története az élethű ábrázolásért folytatott küzdelemről szól: arról, hogyan lehetne minél életszerűbbé tenni a bábukat, hogyan próbálták meg világítás és hangok segítségével minél hatásosabbá, élettélivé tenni a jeleneteket. A múzeumok épp így igyekeznek a technika nyújtotta lehetőségekkel minél életszerűbbé tenni a kiállításokon fölépített jeleneteket. Kérdés azonban, hogy az *életszerűség* egyben *életközelséget* is jelent-e, vagyis képes-e háborút és erőszakot elszenvedő emberek hangját meghallhatóvá, tekintetét pedig láthatóvá tenni. A fotó bizonyosan képes erre.

Alfredo Jaar fotóművész sok művét szentelte az 1994-es ruandai népirtás áldozatainak. A genocídium száz napja alatt majdnem egymillió tuszi és hutu vesztette életét. Ha rákeresünk az interneten, több ezer fotót találunk e szörnyűséges történetről: halomba gyilkolt emberek, koponyákkal pózoló katonák, a túlélőkön mély sebnymok és zokogó emberek. Közvetlenül tudósítanak a mélységről, a szenvedésről és a túlélők fájdalmaról. A fotókat nézegetve megdöbbenünk, felháborodunk, együttérzés támad bennünk és azt kérdezzük, hogyan történhetett meg mindez. A képek áradata azonban elsodorja ezeket is, talán mert érzéketlenné lettünk a szenvedésre és a fájdalomra, annyi hasonló képpel találkozunk ugyanis naponta. Ráadásul a hírek és a reklámok, a tragédiáról szóló tudósítások és a humoros vagy erotikus képek egymás mellett kapnak helyet. Egyszerre látjuk meg a különböző tematikájú és hangulatú képeket. Vagyis nemcsak ahhoz vagyunk hozzászokva, hogy a képek gyorsan áramla-

³⁸ HAGEN, *i. m.*, 495.

³⁹ Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 1981, 174.

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ *Uo.*, 105.

nak, a képkockák között szinte csak asszociációs kapcsolatok vannak,⁴² hanem ahhoz is, hogy minden látványosság, hogy mindenre ráömlik az élmény, az érdekesség és a szórakoztatás máza. Talán ezért is hat olyan intenzíven és mélyrehatóan a szemlélőre Alfredo Jaar *The Eyes of Guete Emerita* című képe,⁴³ ami egészen más, mint a fent említettek. A fotón nem látunk halottakat, sem a szeretteiket sirató embereket, sem koponyahalmokat, sem pedig soha be nem gyógyuló sebeket: csak egy olyan asszony szemét látjuk, akinek végig kellett néznie családjá lemészárlását. A szemeket látjuk, melyek tanúi voltak a borzalomnak, melyeken keresztül az agyba eljutottak a szerettei meggyilkolásának a képei, melyek túléltek a szörnyűséget és őrzik a történeteket. Amikor a látogató elolvassa a szempár mellé helyezett kis világító dobozba elhelyezett szöveget, ami a család és az asszony történetét meséli el, és visszatekint a szemekre, majd újra a szövegre, majd újra a szempárra, végül talán már csak Guete Emerita szemét látja. A néző minden bizonnyal elképzei a borzalmat, amit átélt, a fájdalmat, amit érzett, de azzal is szembesülnie kell, hogy a szempár ugyanolyan, mint az övé: mind a ketten – nemcsak Emerita, hanem ő is – tanúk.

Könnyen gondolhatnánk, hogy a fotók különleges jelentősége csak a valóság-közvetlenség hitéből következik. Azonban ennél több tényezőtől függ, hogy képes-e egy kép a neki szánt üzenet átvitelére. Egyrészt jelentős szerepe van a megszólítás módjának: mennyire hatásos, sokkoló, kapcsolódik-e hozzá szöveg, ami behatárolja az értelmezés körét vagy épp ellenkezőleg, szabadon értelmezhetünk? Felráz-e, feltár-e vagy szuggesztív is, szinte beleégeti magát az életünkbe és az emlékezetünkbe? Másrészt nyilvánvalóan függ attól is, hogy milyen a néző, a látogató műveltsége, vannak-e ismeretei az ábrázolt témáról. Ugyanakkor elgondolkodtató Barthes meglátása, aki szerint egy sokkoló fotó a háttér pontos ismerete nélkül is meggyőző erejű lehet.⁴⁴ Harmadrészt függ attól is, hogy nézői hitelesnek fogadják-e el a kontextust, amiben bemutatják.⁴⁵ Esetünkben hitelesnek látják-e a kiállítást és az intézményt, ahol megrendezték. A múzeumokat a látogatók hiteles helynek tekintik, annak ellenére is, hogy az utóbbi években kételyek fogalmazódtak meg ezzel kapcsolatban.⁴⁶

A humán tudományokban és az értelmezés végtelenségének, lezárhatatlanságának a kérdésében járatlan látogatók mindig megdöbbennek azon, hogy egy történelmi eseményt többféleképp lehet értelmezni. Azt kérdik, de akkor hol az igazság. A múzeum a közvélekedés szerint magában hordozza a garanciáját ennek: olyan hely, ahol objektív módon mutatják be a történelmet. Ezért a látogatók igaznak fogadják el a múzeumban látottakat. Nem támad bennük kétely a kiállításon bemutatott és értelmezett tényekkel,

⁴² ALMÁSI, *i. m.*, 243–246.

⁴³ <http://alfredojaar.net/gutete.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁴⁴ Vö. BARTHES, *i. m.*, 55–58.

⁴⁵ Vö. Michael KUNCZIK, *Massenkommunikation*, Köln – Wien, Böhlau, 1977, 133–146.

⁴⁶ Thomas THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle = Museumanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. Joachim BAUR, Bielefeld, transcript, 2010, 73–94.

vagy magával az értelmezéssel szemben. Nem közvetítőként gondolnak ugyanis a kiállításra, hanem *ablakként, amelyen keresztül átláthatnak a valóságra, bekukucsálhatnak a múltba*. Azt azonban nem érzékelik, hogy e gesztussal továbbra is fölhatalmazzák a múzeumokat az igazság megmondására. S talán maguknak a kiállítások készítőinek a kételyeit is eloszlatják, hogy a múzeumok tudományos tekintélye és intézményes fölhatalmazottsága hitelesíti a tevékenységüket. Mindez ráirányítja a figyelmet a múzeumok felelősségére és az önreflexió szükségességére is: ehhez persze inspiráló és hiteles szakmai közeg kellene a vezetéstől a gyűjteménykezelőig.

Művészeti alkotások

A művészeti alkotásoknak kiemelt szerepe van a háborúval és az erőszakkal foglalkozó kiállításokon is. Egyrészt „ábrázolhatják” ezeket,⁴⁷ másrészt olyan élményekben részesíthetik a látogatókat, melyek az érzékek számára is megidézhetik, milyen lehetett félni, rettegni, a szeretteink közé vágyni, a fájdalmat elviselni, a bajtársak elvesztését elfogadni; milyen lehetett, amikor a földre beásva először kellett a közeledő tankokkal szembenézni. Az előbbi esetben egy, elsősorban a látás által értelmezhető, *a nézőtől függetlenül létező* alkotásokról, az utóbbi esetben *csak a befogadók aktív részvételével megszülető, többféle érzéket igénybe vevő* művészi munkáról van szó.

Az elsőre példa lehet Heinrich Hoerle *Bildnis der unbekanntnen Prothesen* című munkája, amely a wuppertali múzeum *Das Menschenschlachthaus: Der Erste Weltkrieg 1914 bis 1918 in der französischen und deutschen Kunst* c. kiállításán állítottak ki. A képen három emberalak látható. Kettő profilból, karuk protézisben végződik, egymás felé nyújtják, a leegyszerűsített fejformán belül két fekete forma van. Az egyik koponyára emlékeztet, a másik egy gázálarcmaszakra, csak épp a hátsó agy felől van a légszűrő. Kettőjük közt egy harmadik alak ül. Leginkább egy játék mackóra hasonlít, noha látható, hogy emberi alak. A lábai csonkoltak, körfűrészre emlékeztető korongban végződnek, az egyik karja hiányzik, a másikra egy törszerű képződményt szereltek, ami lehet tör, de lehet az ujjak funkcióját ellátó protézis is. A kép háttérben az égkék mezőben világít a hold. Az egyetlen, ami ép és kerek. A festmény egyszerre utal a test megcsonkítására és egyszerre az elgépesítésére vagy elgépiesedésére: a játékmackóember alakja pedig a kiszolgáltatottságra, a játékszerré válásra. A háború géppé és eszközzé tesz. Ezért áldozat az ember, s nem azért, mert elveszíti a végtagjait és nyomorékká válik – üzenheti Hoerle festménye a látogatónak. E kép szemlélésekor és „értelmezésekor” lényegtelen, hogy szemlélője mit tud az első világháború katonai és politikai eseményeiről. A műalkotás nem információkkal akarja gazdagítani a látogatót, hanem emberi szempontból érzékelhetővé tenni a háború és az erőszak következményét.

⁴⁷ Vö. RÜSEN, *i. m.*, 126–127.

Hoerle alkotását érdemes összevetnünk egy fotóval, melyen két katonát lehet látni. Az egyiküknek térdtől nincs meg a bal lába, két botra támaszkodva tud csak menni. A másiknak töből hiányzik mind a két lába, s a kezére helyezett, görgőkkel ellátott eszközzel tud csak mozogni. Úgy tűnik, hogy (a fotó kedvéért) mosolyognak, de ebben nem lehetünk teljesen biztosak, mert nem néznek a kamerába. Egyikük lehajítja, a másik elfordítja a fejét. A fotót látva megborzong a látogató, mert közvetlenül szembesül azzal, hogy halál, nyomor, családok szenvedése és életek megnyomorítása a háború. Együttérzés és részvét ébred benne. Ugyanakkor annyiszor látott már ilyet, hiszen a hírekből ömlenek rá az erőszak képei. Hoerle festménye ennél sokkal összetettebb és felkavaróbb értelmezésre hívja. Megidéz egyéni sorsokat, de megidéz hatalmi mechanizmusokat is, melyek által az ember eszközzé válik. A fotón nem szembesül vele a néző, hogy talán ő is csak egy eszköz. A festmény esetében azonban nem kerülheti el az ezzel való szembenézést és számvetést. A fotó megnyitja a látogató előtt a múltat, de be is zárja. A festmény azonban nincs tekintettel az időre. Ekkor, itt és most kérdezi meg, eszköz akarsz-e lenni.

A művészeti alkotások másik formája lemond a háborús tárgyak, sorsok és szituációk megjelenítéséről. A tapasztalatra helyezi a hangsúlyt. Nem a művészi tapasztalatra, hanem az emberire. Abból indul ki, hogy az emberi reakciók és érzelmi tapasztalatok véges számúak, vagyis a háború és erőszak által kiváltott érzelmi és érzelmi ingereket más eszközökkel is ki lehet váltani. Az egyik példa Tania Bruguers installációja és performansa. A látogatók egy sötét térben haladtak, majd hirtelen éles fények gyúltak, melyek egyenesen a szemükbe világítottak. A sötétben bizonytalanok voltak, aztán a szemük megszokta a fény hiányát, majd hirtelen, minden átmenet nélkül a szemükbe csapódott az éles fény, s közben földhöz csapódó csizmák és fegyverek hangját hallották. Mindezt erőszakként élhették meg. A művész azt feltételezte, hogy a tájékozódás képtelensége, a teljes bizonytalanság és az erőszak átélése intenzív szomatikus tapasztalatként raktározódhat el a résztvevők emlékezetében.⁴⁸ Azért a feltételes mód, mert a látogatók kétféle reakcióját lehetett megfigyelni. Voltak, akik megdöbbenőnek, kegyetlennek és alig kibírhatónak élték meg, s voltak, akik a megdöbbenés színházaként értelmezték.⁴⁹ Egy másik, a látogatókat bevonó műalkotás a háború civil áldozatainak állított emléket Európa több városában. Ötezer arctalan jégfigura olvadozott a városok terein található lépcsőfokokon. Várták az enyészetet, ami az egyiknél előbb, a másiknál később következett be. Senki nem tudhatta, melyik lesz a következő áldozat. Két jégfigura beszélget egymással, majd az egyiknek hirtelen lebillen a feje és lassan eltűnik. Nele Azevedo, brazil szobrászművész azoknak szeretett volna emléket állítani, „akikről eddig kevés emlékmű készült”.⁵⁰ Különös csavart adott az installációnak, hogy névtelen önkéntesek segítségével valósította meg. Mit

⁴⁸ <http://www.taniabruquera.com/cms/145-0-Untitled+Kassel+2002.htm> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁴⁹ Vö. BEIL, *i. m.*, 15.

⁵⁰ <http://neleazevedo.com.br> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

üzen az installáció? Egyrészt azt, hogy nemcsak a hősök a hősök, hanem a mindennapi, a könyvekben, a filmekben meg nem örökített emberek is, másrészt, hogy az emlékezés egyszerre közösségi és egyéni feladat.

Új utakon

Az első világháborús kiállítások között vannak olyanok, melyek számot vehettek a fentiekkel és levonták a következtéseket. Úgy tűnik, tisztában vannak a látvány megnövekedett szerepével, ami a hatásos térszervezésben és a szokásostól eltérő vitrinek használatában mutatkozik meg. De tisztában vannak azzal is, hogy a látvány önmagában kevés. E kiállításokba belépve nem lepődik meg a látogató. Szokatlan és különös a látvány, nem megszokottak a tárlók és a különleges grafikai megoldások: igaz, ezeket a hatáselemeket el is várta, mert ilyenhez szokott hozzá. Azon azonban igencsak meglepődhet, hogy a tárgyak a *lehető legegyszerűbb módon* vannak kiállítva: nem is kiállítva, inkább csak elhelyezve. A kiállítás rendezői minden különösebb hókuszpókusz nélkül egymás mellé fektették, állították vagy függesztették a tárgyakat. Annak a törekvésnek a jelét látom ebben, hogy a látvány ne uralkodjon el a tárgyakon, a szöveg ne mondja meg, mit kell gondolnom, s a kiállítás ne csak érzelmileg érintsen meg, hanem gondolkodtasson is el. A megszokott és a szokatlan keverésével épp ezt érték el.

A tárgyak puritán elhelyezése arra is utal, hogy a látogatók *kreativitására, képzeletére és asszociációs képességére* szerettek volna építeni. A kiállítási tér kialakítása és a szokatlan vitrinek fölkeltik az érdeklődést, de aztán azzal szembesül a látogató, hogy neki kell megmondani, mit is üzennek a kiállított tárgyak: az egyenruha, a gázálc, a katonai felszerelések, az igénytelen evőeszközök, orvosi ládák... – csak egymás mellé vannak helyezve. Nincsenek segítő képek, nincsenek értelmező jelenetetések. Csak a tárgyak, a képzelet és a személyes emlékek. Legyenek ez utóbbiak a családi emlékezetből, olvasmányokból, filmekből vagy a gyerekkori katonásdiból származók. A péronne-i első világháborús kiállítás erre példa. A vitrinei a járószint alá vannak süllyesztve. A tárlók üvege a járólapok magasságában helyezkedik el. Ennyi benne a különleges. A tárgyakat csak elhelyezték bennük. Mégis hat, megfogja a látogatókat. A kiállításról a következőket írják a Nagy Háború blog szerzői: „Mindenféle maszatos üvegtárlókban kiállított darabokkal ellentétben ezekhez közel lehetett kerülni, viszonyt lehetett velük létesíteni. Óriási befogadói élményt jelentett a »de hisz ezeket akár meg is lehetne érinteni« felismerés, amitől persze rögtön működni és hatni is kezdett az egész. Ami még nagyon érdekes és újszerű volt (kicsit morbidan hangzik, de nagyon stilszerű is), hogy minden egyenruha a földre volt kiterítve.”⁵¹ Nem volt szcenírozás, nem használtak erős fényeffektusokat, nem vették körül a tárgyakat ütős képekkel. Talán épp ezért érezhették úgy a blog szerzői, hogy közel lehetett kerülni

⁵¹ http://nagyhaboru.blog.hu/2012/03/07/nyugaton_a_helyzet_7 (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

a tárgyakhoz, mintha nem lett volna közvetítő közeg. A vitrinek úgy néztek ki, mint egy szekrény, amilyenbe otthon mi pakoljuk a dolgainkat. Annyi különbséggel, hogy a kiállításon a föld alá volt süllyesztve minden: a tárgyak, a lelkesedés, a kiábrándulás és a halottak. A kiállítást megnézve talán csak annyit kérdeztek a látogatók, hogy a történelem valóban az élet tanítómestere-e.

LAJOS LAKNER

Can War be Exhibited?

Ways of Presenting War in Museums

This paper deals with various methods of presentation museums apply in order to make their visitors experience war. In theory, what they attempt is impossible, partly because exhibited objects become aestheticized as objects to be looked at, and partly because museums tend to stage entertaining and true-to-life exhibitions. Weapons are the most important objects displayed at war exhibitions. However, the question is whether they should be displayed after cleaning or with all traces of use. Furthermore, it is also worth considering whether or not everyday objects can tell visitors more about the need and suffering people went through. Reconstructed scenes, which aim to give visitors a nearly first-hand experience of war, are very popular. Its critics, however, argue that wars are not action movies, neither are museums adventure parks. Photographs play a special role in the exhibitions as exhibits and instruments of installation. Works of art are also significant, because they are capable of exerting a powerful influence. Finally, there are exhibitions which refrain from attractive, experience-centred presentation and display the exhibits in the simplest possible way instead, prompting visitors to create their own interpretations.