

BLOS-JÁNI MELINDA – FODOR JÁNOS –
MIKLÓSI DÉNES – MOLNÁR BEÁTA

AZ ELMŰLT JELEN NYOMÁBAN

Reflexiók egy kiállításra

■ *Elmúlt jelen. A romániai magyarok 1989–90-es rendszerváltása.* Megnyitó: 2020. 08. 19., Kolozsvár.¹ Tervezők: Bloss-Jáni Melinda, Fodor János, Miklósi Dénes, Molnár Beáta.² Projektfelelős: Kini-zi Zoltán. Videointerjúk: Lepedus-Siskó Péter. Forradalom videomontázs: Lakatos Miska. Grafikai terv: Miklósi Dénes, Török Tihamér. Kommunikáció: Butka Gergely. Szervező: Eurotrans Alapítvány/Nagy Zoltán. Támogató: Bethlen Gábor Alap.

A rendszerváltás kapcsán leginkább az 1989-es decemberi napokról szokás megemlékezni. Az eseményeket megelőző időszak és az utána következő hónapok viszont hasonlóan fontosak és kaotikusak voltak, különösen a romániai magyarok szempontjából. A rendszerváltás óta eltelt 30 évben egyedülálló módon az évfordulóra egy utazó társadalomtörténeti kiállítás és egy weboldal (elmultjelen.ro) készült, amelyet egy múzeumi intézményektől független csapat tervezett meg úgy, hogy általában véve a romániai magyarokról alkotott átfogó képre, ugyanakkor a lokális történetekre, helyi változatokra is figyelmet fordított. Adott volt egy meglehetősen tág téma, amelyet úgy kellett kiállítás formára hozni, hogy különböző helyszínekhez alkalmazni lehessen, és négy munkatárs, akik korábban nem dolgoztak együtt, nem készítettek ekkora léptékű kiállítást ilyen súlyú témában. A kiállítás tervezői különböző generációkat képviselnek, akik ebből adódóan különbözőképpen kötődnek a korszakhoz is, és eltérő élményeik vannak a rendszerváltásról is (családos-



A 30 éve történt rendszerváltás eseményeit egyre inkább történelemként emlegetjük, noha még sokunk emlékezetében elevenen él [...]. 1989–1990 még nem a múlt, hanem „egy olyan jelen, ami elmúlt”.

ként, elemi iskolásként, csecsemőként élték meg 1989-et, vagy ekkor még meg sem születtek). A munkatársak ugyancsak különböző szakterületekről érkeztek: egy történész, egy képzőművész, egy film- és fotótörténész és egy kultúrakutató/szerkesztő kezdetben széttartó ötleteinek egybefűzéséből jött létre a weboldal és a kiállítás. Mivel a kiállítás nem egy kész forgatókönyv adaptációjaként jött létre, a forma, a látványterv együtt nőhetett a tartalommal és a közelmúlt történéseit feldolgozó módszertani döntésekkel. A konszenzus az alapfogalmak, a mit és a hogyan kérdései tekintetében hetente-kéthetente tartott hosszas beszélgetések során alakult ki, amelyeknek a járványügyi intézkedések vetettek véget. Jellemző erre a közös gondolatfonásra, hogy a kiállítás alapvető téziseit megfogalmazó szövegben az ötletek és a mondatok szerzőjét nehezen lehetne azonosítani, egyféle közös alkotássá vált. Ez a szöveg fogadja a kiállítás látogatóit:

„A 30 éve történt rendszerváltás eseményeit egyre inkább történelemként emlegetjük, noha még sokunk emlékezetében elevenen él, és jelenünket megannyi nyúlványával behálózza. D. Lőrincz József politológus egyik könyvében említi, hogy 1989–1990 még nem a múlt, hanem »egy olyan jelen, ami elmúlt«. Hogyha a közelmúltban lezárult szocialista korszak és az 1989–1990-es forduló-pont különböző változatokban élő történeteit felelevenítjük, akkor valójában a még vitatott, jelenünkre ható történések értelmezésének útján indulunk el.

Az *Elmúlt jelen* kiállítás a romániai magyarok történetének három jelentős mozzanatát – a kommunizmust, az 1989-es forradalmat és az azt követő évet – dolgozza fel anélkül, hogy teljességre vagy egységes magyarázatokra törekedne. A hétköznapi, a történelmi eseményeket átélő ember tapasztalataira épít, és azokat fordítja le bejárható terekre és felületekre archív képek és a korszakokat feldolgozó kutatások dokumentációjának mozgósításával. A kommunizmus, a forradalom vagy a rendszerváltás időszaka nem a kontrasztos fekete-fehér, az egyértelműen pozitív-negatív tapasztalatok váltakozásaként írható le, hanem megannyi árnyalatként, amelyek olykor traumatikusak voltak, máskor pozitív élményekhez és eredményekhez vezettek.

A kiállítás olyan kommunikációs forma, amelyet a kommunizmus ideje alatt intenzíven használtak a modernizációs törekvések, a fejlődés, a szervezettség elveinek dekoratív közzétételére. Az *Elmúlt jelen* kiállítás a dekorativitás, a monumentalitás helyett a reflexió tereit kívánja létrehozni: nem az egyértelmű és letisztult válaszok, hanem sokszor a megfelelően megfogalmazott kérdések felvetésére buzdít.

Az első egység bemutatja, hogy »mit tettünk le az asztalra« a szocializmus éveiben. Ilyenformán az asztalok (azok letisztult anyaghasználatával, mint a nyers fa, fém és papír), illetve a rájuk helyezett tárgyak jelenszűrő tematikákat közvetítenek. A tematikák leginkább a hétköznapi ember boldogulásának körülményeivel azonosulnak, mint a gyermekkor, család, munkahely, szabadidő, kultúrafogyasztás vagy ezek szigorúan »kordában tartott« formáinak ellenőrzése, a tiltakozás formái és lehetőségei, valamint a »menekülés« lehetséges eszközei.

A kiállítás második egységének kulcskérdése a forradalmi sorsfordító eseményekre fókuszál. 1989 decemberében, a forradalmi eufóriában felszabadul addigi korlátai alól a fényképezőgép, és megjelenik a köztéren mozgó, videózó ember is. A forradalom pillanataiban amatőr és profi fotósok és filmesek, ha kockázattal járt is, hitelesen rögzíthették a történéseket. Ugyanakkor sokan otthonukból, a tévékészülék előtt élték át a forradalmi eseményeket. Így tehát az 1989-es decemberi eseményeket két különböző térben eleveníti fel a kiállítás, megkülönböztetve az utca euforikus forradalmát és a lakásban megélt forradalomélményt.

A kiállítás harmadik egységében visszaköszönnek a tematizáló asztalok, az átmeneti jelenségeket megragadó motívumok. A romániai magyarok önszerveződése, a politikai életbe való bekapcsolódása számos országos esemény kiváltását eredményezte, így a forradalomkor előrevetített nemzetiségi megbékélés a marosvásárhelyi, fekete márciusi események hatására egyfajta kijózanodáshoz vezetett. Mindeközben a rendszerváltás bizonytalan eseménysorai arra készíteték az egyént, hogy egyre rövidebb időn belül gyűjtsön új tapasztalatokat, és egyre gyorsabb ütemben alkalmazkodjon a változásokhoz: a kapitalista piacgazdaság addig nem tapasztalt szabályaihoz, a politikai pluralizmus megjelenésének tartalmi eszközeihez vagy a határok könnyített átlépésével kecsegtető kivándorlási tendenciához.

Bár a kiállítás időhorizontja lezárul 1990-ben, a közös történet nem. Számos olyan kérdés merül fel, amelyet egyénileg kell megválaszolnunk: melyek azok az alapfogalmak, amelyek ma is velünk élnek – akkor is, ha mint politikai projektek sikertelenek voltak? Mi történik azokkal a reményekkel, jövőképekkel, amelyek nem valósultak meg, de együtt élnek velünk? Mi az, amink már megvan, mi az, ami jár nekünk, mi az, amiért harcolni akarunk – és milyen árat vagyunk hajlandók fizetni érte?”

Mivel a rendszerváltás, a közelmúlt a potenciális látogató számára valójában „megélt történelem”, ezért egy mindentudó narrátori pozíció helyett az emberi tapasztalatokra, oral historyra építő „történelem alulnézetből” volt meghatározó a kiállítás anyagának összeállításában. A kiállításban végül egy sajátos egyensúly jött létre a különféle hangnemű részek között: művészi alkotások, kutatói összegzések, antropológiai interjúk és történelmi dokumentumok (naplók, archív fotók és filmek, sajtóanyagok) keveréke alkot egyfajta többszólamúságot. Ez „demokratikus” jogokkal ruházza fel a látogatót, aki a sok hang között nemcsak az éppen hozzá illőt találhatja meg, hanem maga is hangot adhat emlékeinek, történeteinek a weboldal „tedd hozzá” felülete révén. Az együttműködés lehetősége egyfajta nyitottság a közönség felé, ami ugyanakkor a történet lezárhatatlanságára is felhívja a figyelmet, vagy a kiállítás egyik tervezőjét idézve: „Az *Elmúlt jelen* egy kutatási terv.”

A tervezőcsapat maga, már csak szakmai hovatartozása révén is, egyfajta többszólamúságot képviselt – a következőkben a terv és a megvalósítás fázisa közötti folyamatról és a kiállításról mint „kontaktzónáról” szóló reflexióik olvashatók.

Fodor János: Az *Elmúlt jelen* projektről, történelmi szemmel

■ Az *Elmúlt jelen*hez valamikor 2019. október végén csatlakoztam, a szűkebb értelemben vett tervező csapat 2020 januárjára állt össze, a május végi fesztiválszezon kezdetét jelöltük ki határidőnek, amelyre a kiállításnak állnia kellett volna. A téli időszak ennek megfelelően ötleteléssel, gyűlésezéssel és dokumentálódással telt, hiszen kerestük magunk számára is a megfelelő fogalmakat, ezeket meghatározásait. Ezeken a gyűléseken alakult ki az alapkoncepció java része. Ezek közül az egyik a cím, amely ugyan nem saját ötletem volt, viszont az eredete felől érdeklődve igencsak kellemes emlékeket idézett meg bennem, még tanulmányi éveimből, amikor D. Lőrincz József könyvéből tájékozódtam az ambivalens diskurzusról.³ Ezúttal nem az említett kettős beszéd miatt lapoztam újra, hanem a kötet előszavában található „elmúlt jelen” szókapcsolat eredete után kutakodva. Az ott ta-

lálható hivatkozás vezetett el Reinhart Koselleck egyik alapmunkájához, melyet a felvilágosodás kritikájáról írt,⁴ és egyik alapgondolata, mint kiderült, adaptálható a romániai rendszerváltás magyar szemszögből való megközelítésére.

A szűkebb értelemben vett tervezőcsapat találkozóinak másik alapkonceptióra vonatkozó eredménye az volt, hogy a bemutatni kívánt jelenségeket, tematikákat „asztalokon” állítjuk ki, ilyenformán egy-egy téma egy-egy asztal tartalmát fogja jelölni. A tematikák kapcsán a történész számára alapdilemma, hogy mihez kezd egy olyan helyzetben, amikor a cél egy elég kimerítő jelleget jelöl (a romániai magyarok), ugyanakkor „mindent” nem lehet elmondani, megmutatni, hiszen ez elképzelhetetlen mennyiség lenne, akár lexikonszerűen is megírva. Ekkor merült fel, hogy egy kronológiát kellene készíteni, amely nagyjából szemlézi a legfontosabb eseményeket, és egyúttal lendületet ad azon ötleteléshez, amely a kiállításban szóba jövő tematikák kidolgozásán segít. Bevallottan először vonakodva vállaltam a feladatot, illetve ekkor nem láttam át ennek konkrét hasznát, viszont a március közepén jelentkező pandémia miatti lezárások változtattak a helyzeten. Mindaddig, amíg a kiállítás fizikai megvalósításán nem lehetett dolgozni, a hangsúly átkerült egy olyan weboldal tervezésére, amely a kiállítás „alapozását” szolgálta.

Ez utóbbiban nagyobb mértékben lehetett szakmai részem, hiszen a történeti kronológiának a weboldalon találtuk meg a tényleges szerepét. A kronológia elkészítésében számos dilemmával szembesültem: a lehetséges terjedelmével, a korszakokkal és ezek súlyozásával, valamint a fogalmi keretekkel, amelyeket használunk, hiszen ezek publikussá tétele – ha tetszik, ha nem – kanonizáló hatású lehet. A kiállítás esetében az alapötlet három, szinte egyenértékű idősíkra bomlott: egyik az államszocialista időszak, főleg annak utolsó évtizede, a forradalom, vagyis az 1989. decemberi események, illetve az 1990-es év, amihez a tulajdonképpeni 30 éves évforduló is kapcsolódik. A kronológia esetében ezen időszakok megjelenítése, a törésvonalak behatárolása rengeteg dokumentálódást igényelt. Bár kronológiára alapminták léteztek az idősokra vonatkozólag,⁵ azonban ezek legtöbb esetben sajtóforrások alapján készült idősorok, melyek hiányosságait ki kellett egészítenem, vagy éppen le kellett szűkítenem. Itt vált számomra világossá (és egyben szintén kihívássá), hogy ha az államszocializmus időszakát meg szeretném jeleníteni, akkor bizony ennek kezdetéig kell visszalépni, viszont nem ugyanolyan részletességgel építve, mint annak befejező részét, illetve a további korszakokat. Továbbá a korszakok, alkorszakok elnevezését, behatárolását is szakirodalmi tájékozódás előzte meg: az 1944–1989 közötti időszakot nemes egyszerűséggel kommunizmusnak neveztem, egyetértve Lucian Boia érvelésével,⁶ ugyanakkor nem elvetve a Bárdi Nándor által javasolt „államszocializmus” terminológiát.⁷ Utóbbi szakkifejezésként használtam tudatosan a sajtóban megjelenő anyagoknál, viszont az említett korszak esetében a projekt összességére tudatosan a kommunizmust alkalmaztam, elkerülve ezzel minden félreértésre okot adó lehetőséget, továbbá a fiatalabb generációkra is gondolva, akik inkább érdeklődve, mintsem tapasztalva ismerik meg a korszak sajátosságait.⁸ A különböző alkorszakokat már a teljes szakmai konszenzus általi elnevezéssel illettem (pl. kommunista hatalomátvitel, a sztálinizmus romániai időszaka, Dej- vagy Ceaușescu-korszak stb.). Amellett, hogy az idősorok közötti arányítást is meg kellett oldanom, a kronológia (a weboldalon idővonalnak hívjuk) végső soron politikatörténeti jellegű lett. Ez elsősorban a műfaji sajátosságát tekintve indokolt, mivel ahhoz, hogy bármilyen jelenség megjeleníthető

legyen, meg kellett találni egy ehhez köthető „időpontot”, amikor erről nagypolitikai döntés született. Azonban a projekt munkatársai meggyőztek arról (itt bevallom, hogy igazuk volt), hogy érdemes mindezek mellé a mindennapi jelenségek bemutatását célzó eseményeket is beépíteni. Ilyenformán a végtermék, amelyet én komplex kronológiának hívok, egy adatbázisszerű idővonal, amelynek gazdagon illusztrált képanyagát Bloss-Jáni Melinda gyűjtötte, a szöveget Miklósi Dénes véleményezte, Molnár Beáta és Ferenczi Szilárd gondozta. Remélhetőleg ebben a formában nem csupán egyfajta tudásbázis jellegű támaszt jelent a kiállításhoz, hanem akár az iskolai oktatásban vagy a személyes érdeklődés kielégítésére is hasznosnak bizonyul.



Baász Imre ingorozata a Kriterion kisebbségi könyvkiadó történetével párosítva. Szatmárnémeti, Szakszervezetek Művelődési Háza. Moroz Zoltán fotója/Eurotrans Alapítvány.

A pandémiahelyzet lazulásával ismét kilátásba került a kiállítás fizikai megvalósítása: amellett, hogy szinte rekord gyorsasággal kellett elkészülnie, csaknem párhuzamosan zajlott ennek fizikai felépítése, valamint a szükséges anyaggyűjtés, továbbá a szövegek véglegesítése. Itt szintén szakmai dilemmaként élt meg a már említett asztaltematikák tartalmának történeti jellegű összeállítását, ugyanis a kiállítás esetében nem a kronologikus elv érvényesült. Számomra az egyik legpozitívabb élmény a kortárs művészeti alkotások beépítése a megjelenített tematikák közé, amelyek, mint kiderült, tökéletesen kommunikálnak és harmonizálnak a közvetített tartalommal. Egyetlen példát emelnék ki ezek közül: Baász Imre egykori kortárs képzőművész *A mítosz születése* című, a kiállításban is megjelenített installációját. A mindössze két elemből álló installáció erős üzenettel és tartalmi töltettel bír. Az 1981-ben Sepsiszentgyörgyön készült alkotás része volt egy performansz akciónak. Baász ugyanis tudatosan használta a korabeli illegális működő kommunista elemeket: a röpcédulák tartalma, szövegvilága (különösen az „olvasd el, és add tovább” konspirációba avató jel-

leg) semmilyen rendszerellenes elemet nem tartalmazott, ráadásul bevallottan a kommunista párt alapításának 60. évfordulójára készült. Hasonlóan az installáció részeként működő, fehérből fokozatosan vörösre változó ingek sorozata is számos jelentéstartalommal bír.⁹ Az installációhoz hozzátartozott egy performansz, ez esetben egy éjszakai röpcédulázás, mely az eseményt hirdette. Emiatt Baász majdhogynem bajba keveredett a hatóságokkal, mivel elfogták, viszont engedélye volt, hiszen ráadásul formailag semmilyen (a rendszer szempontjából) illegális tartalmat nem közvetített, csupán az idő-cselekmény együttesével okozott zavart a rendszerben.¹⁰ A munka mai szemmel nézve is kortalan, hiszen az akkori rendszerrel szembeni ellenállás részeként egyaránt kiemelhető, mindemellett tökéletesen kommunikál az ellenállás-tiltakozás formái asztaltematikáival, ahova már tudatosan válogattam az egyik erdélyi magyar hírügynökségi jelentést Baász későbbi meghurcolásáról. Baász installációja ilyen szempontból sokkal beszédeesebb, mint az egészzet dokumentáló, kizárólag szöveges történeti narratíva (mint amilyen a weboldalon megjelenő idővonal), amelynek beépítése a kiállítás kereteibe ékes példája a történettudomány és a képzőművészet találkozási terepének. Illetve annak, hogy egy ilyen jellegű kiállítás integrálni tudja a kortárs képzőművészeti alkotást úgy, hogy a tartalom történettudományi szempontú hitelessége megmarad, sőt a kettő egymásra erősít.

Összességében a kiállítás a történész számára is számos haszonnal járt: többek között megtanultam, hogy a képek tartalma önmagában nem az egyedüli információt közvetítő elem, legalább ennyire érdekes és fontos a kép készítőjének nézőpontja, története is. Továbbá, és valószínűleg ez a legfontosabb, bár a történészszakma hajlamos „magányos farkasként” a saját kis kutatásának elefántcsonttoronyába zárkózni, a csapatmunka – annak számos kompromisszumot szülő feszültségével együtt – sokkal gazdagabb megvalósításhoz vezet.

Blos-Jáni Melinda: (Meg)látni és összerakni a történelmet

■ A többszólamúság és az jelentésárnyalatok megfelelőjeként az *Elmúlt jelen* kiállítását különböző médiumú és stílusú képek, szövegek és tárgyak alkotják, amelyek összeolvasása bizonyos mértékben a látogatóra van bízva. Az összeillesztésük nyilván tudatosabb: leginkább a kulesovi montázselvhez hasonlít, miszerint az $1+1=3$, azaz a két egymás mellé helyezett objektum az összeillesztés révén egy olyan új jelentésre tesz szert, amit az egyes elemek önmagukban nem hordoztak. A különböző elemek összeillesztése nem azonos az egyneműsítéssel vagy egységesítéssel, hanem olyan technika ez, amely felvállalja a töredékességet, azzal, hogy láthatóvá teszi az építőelemek közötti törésvonalakat. Olyan interpretációs stratégia ez, amelyikre Gilles Deleuze és Félix Guattari assemblage-fogalma¹¹ reflektál a legjobban: heterogén elemek kapcsolatrendszerére alakul ki a kiállítás keretei között. Ez egy olyan asszociációs struktúra, amelyikben a nagyon különböző elemek egyenértékűként vesznek részt, tehát valamennyire megtartják a saját autonóm tárgyi mivoltukat. A kiállításba beválogatott tárgyak, fotók és videók esetében például törekedtem arra, hogy a képek ne rendelődjenek alá, ne váljanak valamilyen szöveg illusztrációjává, hanem a képek a szövegek partnerei legyenek abban, hogy a nézőben beindítsanak egyfajta ráhangolódást, saját emlékek közötti keresgélést, netán reflexiót. A városok átépülése és az urbanizációs folyamatokról szóló asztalon ennek megfelelően a képek nem a kutatói narratívát kísérik, hanem a Gagyí József által válogatott, tömbházlakóvá vá-

lásról szóló interjúrészeteket. A szubjektív beszámolókból kirajzolódó privát szférát sajátos módon egészítik ki a Román Építészek Egyesületének fotóarchívumából származó, lakónegyedeket ábrázoló fotók, amelyek egy másképp definiálható, külső nézőpontból tekintenek a megvalósult modernizációs tervekre. Ugyanígy a szocialista gyermekkor témáján belül a kisgyerekek munkáról és foglalkozásokról szóló (naiv és intim hangulatú) beszámolóí találkoznak a szocialista sajtót (Minerva archívum, *Új Élet* fortepan képek) kiszolgáló képanyaggal.

A képek asszociatív használatát nagyban segítette a projekt weboldalán kronologikusan és tematikusan rendezett fotóanyag. A politikatörténeti idővonalat ugyanis több mint 1500 fotó kíséri, amelyek 52 forrásból, közgyűjteményekből és magánszemélyektől származnak. Ezeket a képeket a weboldalon a nagy történelmi eseményekhez társítva, a kronológia logikája szerint rendeztük el, míg a kiállításban inkább az asztaltematikák szerint próbáltuk a társadalmi összefüggések terében olvashatóvá tenni. Létrejött tehát egy képgyűjtemény, amelyik a romániai magyarok második világháború utáni történetéhez kapcsolódik, azonban a projekten belül különböző kontextusok, összefüggések hálózatának válik részévé.



A képek és szövegek, monitorok és tárgyak polifóniája a kiállítás nagyváradai helyszínén. Vakarc Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

A weboldalon a képek egyrészt arra hivatottak, hogy megmutassanak egy eseményt, egy jelenséget. Ez a fajta pozitívista, „összegyűjteni a világot kicsiben” attitűd azonban a 21. században tarthatatlan: egyrészt minden olyan eseményről, ami ma relevánsnak számít, nem készülhetett dokumentarista fotó, másrészt a fotografikus képektől nem várhatjuk el, hogy ikonikus, sűrű képekként viselkedjenek, amelyek magukban foglalják a történész meséjét és a résztvevők szubjektívjét is. A történelem nem egy kép, hanem egy másfajta konstrukció, másrészt a képek megannyi történetet tudnak illusztrálni és láthatóvá tenni (egy kép sosem önmagában jelent valamit, hanem attól, ahogyan felhasználják, vagy szöve-

gekkel társítják). Az idővonal képeit éppen ezért sorozatokba rendezve láthatjuk, amelyek mininarratívaként kísérik a történész sűrű szövegeit, kiegészítik, vagy más szempontból világitanak rá egy korszakra. Például az 1949-ben Csíksomlyóra lóháton bevonuló Márton Áron fotója (amelyik az esemény egyetlen vizuális dokumentuma) olyan képek kíséretében látható, amelyek a pünkösdi búcsú megakadályozására részervezett kultúrvetélkedő versenyzőit mutatják. Másutt, a táncházak és az RTV *Kaláka* című műsorának 1977-es megjelenéséről szóló bejegyzésnél valójában a népi kultúra felértékelődésének különféle változatait, hatásait bemutató vizuális anyagot válogattam.

Hogyha a képek tartalmát, ikonográfiáját nézzük, akkor visszatérő motívumként a tömegek, felvonulások képe tűnik ki. A rendezetten, koreografáltan felvonuló munkások, táncoló gyerekek képe egy korszakspecifikus téma, a felvonulás pedig egyfajta kiállítás a kommunizmus humán erőforrásainak. Míg az ornamentalsként mozgó tömegek képét hagyományosan a diktátor házaspár 1971-es koreai látogatásához szokták kapcsolni, a képgyűjtés során a felvonulások történetisége sejtett fel, hiszen már az 1944-es évtől találni felvonulós képeket a különböző erdélyi városokban. Az erdélyi felvonulások képei ennek megfelelően a kommunizmus alkorszakainak mindenikéhez bekerültek, a kiállításon pedig egy válogatás látható ezekből *A hatalom rituális helyei* című asztalon, amelyen a hatalom képei paradox módon kis méretben vannak installálva.

Ugyanakkor az „elmúlt jelent” különböző képtípusok képviselik, hiszen teljesen más apparátus állhatott az államszocialista sajtófotó, a tévéműsorok, a közművelődési házak fotó- és filmkörei vagy a privát fotók készítőinek rendelkezésére. 1989 decemberében egy más erő hatására, a forradalmi eufóriában felszabadul addigi korlátai alól a fényképezőgép, és megjelenik a köztéren mozgó, videózó ember is. 1989 decemberében amatőr és profi fotósok és filmesek, ha kockázattal járt is, hitelesen rögzíthették a történéseket. 1990-ben a köztéri civil megmozdulások velejárójaként ez a tendencia folytatódott, miközben az utcákon megjelentek a reklámok, és a televíziózás sokszor a sorsformáló eseményeken való részvétel szimulákrumává vált. A képtípusok különbségeit a különböző korokat megidéző képernyők (kontrollmonitorok, katódcsöves tévékészülékek, projektorok és LCD-k) is jelzik, sőt a kiállítás központi építményét is a képtípusok, a médiumhasználat különbsége és történelemformáló ereje inspirálta: az 1989-es forradalmi eseményeket Erdélyben egy amatőr fotókból álló, utcát jelképező videoinstalláció mutatja be, és egy lakásbelső, amelyikben a diktátor nyilvánosság előtti megbuktatása és a tévés forradalom látható egy televíziókészüléken. Tehát a történelmi esemény és a képi esemény mégiscsak egybeesett, és a médium maga is a kiállítás történelmi forrásává lett.

Miklósi Dénes: Lehetne az *Elmúlt Jelen* kiállítás egy folyamatosan továbbfejleszthető kiállítástípus?

■ A jelen kiállítás kapcsán utólag jutott eszembe a kétezres évekből egy kiállítás, amely az akkori események sorából éppen a társadalmi tudatosság fontosságára, ennek aktualitására összpontosított. *Extra-medium Cluj – Exploring Normality in Architecture* címmel 2008-ban a Plan B Galériában volt látható. Már önmagában – mivelhogy urbanista szempontból tematizálta Kolozsvár intézményrendszerét – alternatív megoldás volt egy építészeti egyetem műhelyének a kortárs művészeti galéria terében való bemutatása. A műhely látható felületekkel dolgozva, analitikus

eszközökkel kutatta Kolozsvár urbánus anatómiáját. Önmagában az informális megjelenés mint kiállítási forma felhasználóspecifikussága folytán azóta is aktívan használt és egyre kiaknázottabb mint információ-összkép pl. az ingatlanfejlesztési szférában. Akkoriban a köztérben nehezen volt hozzáférhető és olvasható a város és specifikusan Kolozsvár intézményi hálózatának rendszere. Nekem valahogy úgy maradt meg az a kiállítás, mint ami impulzusokat ad egy láthatatlan energiafelület keringéshez. A 2004 utáni években is keveset javult az örökölt intézményi szolgáltatások szintje. Jóval az elvárt normák alatt volt, és még ma is az elvárások alatt van. Időközben a volt alternatív, kis intézmények rendszere felnőtt (?), de az első generációja majdnem teljesen eltűnt (vagy átlépett a globális piacra), majd mások jelentek meg. Ezek valami folytán nem tudták kitermelni a saját és együttműködési normáikat a formális intézményi rendszer viszonylatában sem, így szerintem ezért sem tudtak versenyképes helyzetet teremteni ezekkel.

Hogy nem lehet szerződést kötni ma a kolozsvári Diákházzal – itt már az *Elmúlt jelen* kiállításról van szó. Ez a rugalmatlanság benne maradt a rendszerben, ahogy ezek az intézmények nem látszanak építkezni fogalmakkal és lokalitással. Részünkről az egyik impulzus ez volt, ami a tervezést elindította: maguk a helyszínei az utazó kiállításnak. A lokalitás rekonstrukciója nélkül nem lehet egyensúlyt találni egyidejűen a globális erő feszültségében, mert ahhoz, hogy megtörténjenek dolgok, a sorrendet talán nem kellene egyirányúra kötni. Van olyan, amikor a lokálisnak is lehet elsőbbsége.

Az *Elmúlt jelen* utazó kiállítás választott helyszínei (amelyek kulturális vagy más funkciójú terek; ma épített örökségi terek) egyben társadalompolitikai kontextusok. Ezek az 1989 előtti szocialista társadalomból ránk maradt volt szakszervezeti vagy diákművelődési házak felemáságukban, koherens vélemény híján disszonáns örökségként maradtak velünk. Tudva, hogy reformálatlan intézményekkel, ezek tereivel kell dolgoznunk, úgy döntöttünk, hogy telepíthető és adaptálható installációval fenn tudjuk tartani a kiállítás konceptjét. Így az alapberendezés, az asztal mintegy kinyitott könyv, körbejárható megnövelt felület, ugyanakkor egyenként hozva létre mikro-kiállítótereket a különböző történeteknek. Ezzel – amit a nagy tér másként tud, vagy egyáltalán nem – az asztal mint kiállítótér megsokszorozza a történetek külön és összefüggésekben való olvasását és értelmezési lehetőségeit, olvasólámpákkal megvilágítva. Csak ritkán jelenik meg egy-egy nagy, álló világítótest, összefogva specifikus egységeket, fényt derítve, akár egy filmszettben.

Egy másik asztaltípus, mintegy lépcsős piramisforma, egyetlen darabként kapta azt a funkciót, ami a néző figyelmét kalibrálhatja, tudatosíthatja, hogy a jelen kiállítás, amiben tájékozódni készül, maga a kiállítás mint médium egy bizonyos tradícióba illeszkedik. Ebben az esetben ez a 19. században létrejött nagy világiállítások hagyománya; abban kialakított berendezési tárgyként már megjelentek ezek a piramisformák, ahol az ipari termelés gazdagságát mutatták meg az érdeklődőknek. Ezt a formátumot átvette a kommunista blokk is bőséget demonstráló, a mezőgazdasági és az ipari árutermelést fetisizáló emblémaként. A szocializmusban a telepített tribünök és az összes ilyen kulisszaszerű építmény érintkezett ezzel a „van, ami nincs, nincs, ami van” dologgal. Ez a fajta bőség paradox volt, főleg a szocializmus utolsó időszakában, amikor a modernizációs folyamat megbicsaklott, és inkább demodernizációba ment át. Akkor volt a legfeltűnőbb a kontraszt, hogy mintegy fikció, azok a termékek, amik végül is hétköznapi fogyasztási eszközök voltak, az alapélelmiszerek például, csak kiállítási körülmények között voltak láthatóak.



A piramisasztal a nagyváradai helyszínen. Vakarc Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

Az *Elmúlt jelen* kiállításban a preparált vörös piramisformán megjelenő fogyasztási termékek csak hű, egyszer égetett porcelán lenyomatai az igaziaknak. Ez az asztal tartalmaz gyümölcsöket, de ezek a gyümölcsök olyanok, mint amikor egy analóg filmmel dolgoznak, és soha nem hívják elő papírra, nem nagyítják fel, hanem mindig csak a negatívját látjuk. Valahol ezzel próbál operálni, hogy helyezze el a látogatót is, hogy valahogy gondoljon arra a helyzetre, hogy ez is csak egy a kiállítások sorában, ami nem garancia, attól még a valóság nagyon más lehet. Értelmezhető önróniának, de elfogadtuk mindannyian, hogy a kiállításra mint műfajra reflektálni kell. Onnan is eredeztethető a kiállítás összetettsége, hogy olvasgatva az 1989 előtti és utáni naplókat, azt is bizonyította számomra, hogy monokultúrában élünk. Valamilyen kultúrának a kizárása megteszi a hatását hosszú távon. A keleti blokkra jellemző volt, hogy a szovjet ideológiának a terjesztése eleve tartalmazta ezt a szövegalapú kultúrát. A vizualitásnak a periferizálása folytatódott a rendszerváltás után is.

Tehát a piramisasztal hozzájárulhat a kiállításban szereplő kortárs művészeti munkák és etnográfiai tárgyak közti távolság csökkentéséhez is. A kortárs művészet¹² majdnem észrevétlenül besimul a kiállításba, tehát nincsen egy szigorú, külön kuratori koncepciója annak, hogy a művészet hogyan épül bele, miként közelít az asztaltematikákhoz. A kortárs művészet recepciója sokszor azért nem történik meg, mert nincsenek megfelelő terei, tehát nem azért, mert a kortárs művészet nem érthető, hanem azért, mert hiányzik az a része a köztérnek, ahol ezzel lehet foglalkozni következetesen, hogy érthetővé váljon.

Molnár Beáta: Helyek és terek

■ Az *Elmúlt jelen* kiállítás – azon túl, hogy önmagában tereket és helyeket terem – emlékezésalakzatokat előhívó gesztusként is értelmezhető. Nem azért, mert emlékeztetni akar, hanem azért, mert koncepciójából adódóan olyan men-

tális folyamatokat aktivál, amelyek élményszerűek, ezáltal nem maradhatnak reflektálatlanul. Az emlékezés alakzatainak rendszerint tér és idő tekintetében konkrétan kell lenniük, azaz megkívánják, hogy bizonyos térbeli hely kapcsán öltsenek alakot, illetve meghatározott időponthoz kötődjenek, hiszen minden, ami meg akar szilárdulni, konkrét helyszíneket és időpontokat teremt magának. Ezek a helyek és időpontok nemcsak személyközi érintkezési/találkozási színtérként léteznek, hanem „szimbólumokat és emlékezési támpontokat kínálnak a térben”.¹³ Természetesen a kiállítás nem csak tereket, helyeket jelölhet, ugyanezt teheti múltbeli eseményekkel, történésekkel, személyekkel, elvekkkel.



A kiállítás látképe a szatmárnémeti Szakszervezetek Művelődési Házában.
Vakarcs Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

Ilyen értelemben a tér- és idődimenzió közös megnyilvánulási formái nemcsak kulturális, hanem társadalmi folyamatokra is reflektálnak. Saját szelekciónk és értelmezésünk függvénye, hogy mindebből mi az, amit kiemelünk, mi az, amit megmutatni, hangsúlyozni kívánunk: mit merítünk ki az időből, és azt hogyan elevenítjük meg a térben.

„A tér egy olyan hely, amivel az ember valamit végez” – állítja Michel de Certeau egy mottóban. A kiállítási térben nem dolgokkal, hanem emberi tevékenységek, társadalmi gyakorlatok, cselekvések eredményeivel találkozunk. „Egy adott helyen megjelenő mozgás és idő alakítja át (és ki), ruházza fel történelemmel a teret.”¹⁴ Tehát bármi mögött, amivel találkozunk a kiállításban, társadalmi-kommunikációs folyamatok eredményeképpen létrejött emberi szándék rejlik, és a tér-idő-kultúra-kommunikáció folytonosan változó összefüggésrendszerének kereteit jelöli.

Vizsgáljuk meg azt a kapcsolatrendszert, amiben a tér és a hely létrejöhet. John Agnew szerint a *tér* és a *hely* testvérfogalmak, amelyek csak az egymáshoz való viszonyukban érthetők meg igazán.¹⁵ A szerző a *laci cím* (*having an address*) és *lakóhely* (*living at that address*) fogalom párosához hasonlítja a tér és a hely viszonyát.

Tehát nem kizáró vagy párhuzamos ellentétként kell értelmezni a két fogalmat, ugyanis kölcsönkapcsolatban állnak egymással. Kiállításunk kontextusában a tér mindig adott (a már említett épületek: szakszervezeti házak, művelődési központok, zsinagógák), ezen belül pedig adaptálni kell a helyet – a kiállítást magát. Sosem épülhet fel kétszer ugyanúgy, ugyanoda, elemei nem helyezhetők el egyformán. A három idődimenziót jelölő tárgyak és helyek (tematikus asztalok – kommunizmus évei, „doboz”, az utcai és tévés forradalom helyszínei – a forradalmi pillanatok, tematikus asztalok – az első szabad év) konceptuálisan illeszkednek egymáshoz és az őket keretező terekhez is. Például míg a szatmárnémeti Szakszervezetek Művelődési Házában egyszerre három síkban (három emeleten), fragmentáltan jelentek meg a különböző témák és idődimenziók, a nagyváradi Neológ Zsinagógában egy síkban és sokkal lineárisabban helyezkedtek el.

A hely – ez esetben a kiállítás – mindig a tér kitüntetett terepe, ami beépül, betölt, megjelenít. *Nem maga a tér; hanem a tér kivételes aspektusa.* A hely mindig más, nem képes ugyanazt a perspektívát kétszer elfoglalni, ugyanis mindig egyfajta személyes viszonyulást, adaptációt feltételez. Nem elszigetelten létezik, hanem a valóság és a valós tér meghatározott kontextusaként. Ezek a helyek az emlékezés színtereivé is válhatnak, olyanokká, ahol a hely és a reprezentáció egybeolvad: „színre vitt helyekké” alakulnak.¹⁶ Az *Elmúlt jelenben* a reprezentáció nem csupán ábrázolás, hanem olyan „színre vitt”, többszólamú valóság, amelyben külső-belső, akár időben is változó (olykor összemosódó) nézőpontok találkoznak.

Akkor mégis mi az, ami alapján meghúzhatunk egy ún. jelentésbeli határvonalat tér és hely között? Az elméleti határvonal meghúzásában két tényező játszik szerepet: a *lépték* és az *idő*. Gyimesi Zoltán az agnewi gondolatot kiegészítve azt hangsúlyozza, hogy a lépték afféle „mediátorként” viselkedik, relativizálva a hely fogalmát.¹⁷ Szerinte – annak függvényében, hogy milyen szempontokat és milyen méretű egységeket tekintünk relevánsnak – bármi helyé változhat. A hely ugyanis a tér egy formája, azaz a térben lokalizálható helyszín, egy kisebb léptéki fok. Egy konkrét hely sohasem önmagában létezik, hanem egy nagyobb háló vagy rendszer elemeként, ez jellemző az *Elmúlt jelenre* is. A lépték mellett a sorrendiség (a szintek, az idődimenzió kérdése) is lényeges tényező, hiszen már önmagában az arányok is elsőbbségi és függőségi viszonyokat képezhetnek,¹⁸ ám a kiállítás kontextusban ilyesméről nincs szó. Tehát a hely és a tér nyelvi és képzeletbeli körülhatárolása nem azért szükséges, hogy egymás alá vagy fölé rendeljük a két fogalmat, sokkal inkább az egyértelmű, pontos kontextus megalkotása és a következetes fogalomhasználat érdekében történik.

A lépték mellett az *idő* egy másik olyan fogalom, amely segítségével megérthetjük a hely és tér viszonyát. Gyimesi szerint a hely ismerős és jelentéssel bír számunkra, ezért azt érezhetjük, hogy oda (hozzá, belé) tartozunk.¹⁹ De ahhoz, hogy ismerőssé, otthonossá váljon, és jelentésekkel telítődjön, időre és viszonyulásra van szükség. Ezért gyakran a múlttal, az időben távolibbal asszociáljuk, nosztalgikus érzéseket rendelünk hozzá. John Agnew ezzel kapcsolatosan úgy fogalmaz, hogy a hely egy érzet vagy hangulat (*sense of place*), amely ragaszkodást indukál, vagyis olyan identifikációs folyamat, amely magába foglalja mind az egyén/társadalmi csoport, mind a hely szellemét.²⁰ Amennyiben ezt a kiállításra vonatkoztatjuk, érzékelhetővé válnak a párhuzamok. A megjelenített téma és tartalom olyan keretezésben valósult meg, amely – bár nem ez volt az elsődleges a célunk – képes nosztalgikus, személyes kapcsolódást teremteni, hiszen a látogatók számára gyakran ismerős, otthonos reprezentációkról van szó.

Foucault hívja fel a figyelmet arra, hogy minden térkiszajátítási technikánk, a tér behatárolásának ismerete ellenére még nem sikerült a teret magát és annak működéseit teljes mértékben megismernünk (és deszakralizálnunk).²¹ Még mindig beszorítjuk az ellentétes fogalmak közé (magántér/köztér, családi/társadalmi tér, kulturális/hasznosítható tér), így megfosztva magunkat bizonyos jelentések rétegzettségének megtapasztalásától. A tér, amelyben élünk, önmagában több-nemű tér, viszonyrendszer. A térrel/hellyel való bánás a kiállítás számára létfontosságú. Már ezáltal is olyan üzeneteket tud megfogalmazni, amelyek hatással vannak a látogatókra: vonzóvá vagy taszítóvá, otthonossá vagy idegenné, hideg-gé vagy meleggé tud válni egy-egy kiállítás csupán a térelrendezés által. Az első benyomás kialakítása, a hangulatteremtés szintén a tér és hely összjátékának feladata és „felelőssége”, ezért is olyan fontos kellőképpen észlelni, érzékelni és megélni mindazt, ami körülvesz bennünket, ha belépünk nemcsak az *Elmúlt jelenbe*, hanem bármilyen kiállításba.

■ JEGYZETEK

1. Kolozsvár: 2020. 08.19 – 08. 29. Szatmárnémeti: 2020. 09. 03 – 09. 15. Nagyvárad: 2020. 09. 22. – 10. 04. Tervezett helyszínek: Marosvásárhely, Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy, Bukarest, Budapest.
2. A résztemák kidolgozásában segítséget nyújtó szakértők: Bartha Katalin Ágnes, Gagyi József, Kiss Tamás, Kőnczei Csilla, Szabó Árpád Tőhötöm, Székely István Gergő, Tibori Szabó Zoltán, ifj. Toró T. Tibor.
3. D. Lőrincz József: *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004.
4. Reinhart Koselleck: *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Berg Publishers Ltd., Oxford – New York – Hamburg, 1988.
5. Itt elsősorban az adatbank.ro, a forradalom kronológiái (<http://ispmn.gov.ro/hun/page/cronologia-evenimenter-din-1989>), valamint az összefoglaló munkákban publikált válogatott idővonalak (pl. *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Szerk. Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László. MTA Kisebbségkutató Intézet, Bp., 2008.) egyaránt tanulságosnak bizonyultak.
6. Lucian Boia esszékötetében a romániai 1947–1989 közötti rendszert kommunizmusnak nevezi, azzal érvelve, hogy ugyan a rendszer nem mindenhol és mindenkor ugyanazon intenzitással nyilvánult meg, illetve a legliberálisabb kommunizmus is totalitárius rendszer volt, ezért szerinte ahhoz, hogy állandó vonásai által meghatározzuk, egyetlen név is elegendő. Lucian Boia: *A román kommunizmus különös története (és szerencsétlen következményei)*. Koinónia Könyvkiadó, Kvár, 2017. 8–11.
7. Bárdi Nándor következetesen az „államszocializmusról” beszél munkáiban, ugyanis szerinte ez a fogalom ragadja meg a romániai rendszer lényegét, melyben a különböző alkorszakoktól függetlenül a pártállami érdekek befolyásolták a mindenkorai kisebbségpolitikákat. Bárdi Nándor: *Othton és haza. Tanulmányok a romániai magyar kisebbség történetéről*. Pro-Print Könyvkiadó. Csíkszereda, 2013. 473.
8. Itt arra gondolva, hogy ha államszocializmusként jelenik meg a projekt kapcsán az időszak elnevezése, akkor jogosan felmerülhet azon kérdés, hogy „jó-jó, de mikor volt kommunizmus?”
9. D. Lőrincz József szerint a vörösre váltó inszorozat értelmezhető a két világháború közötti börtönviselt és olykor megkínzott elvtársak véreként, a fehérből vörösre változás az erkölcsi tisztaság eltűnéseként, esetleg a kommunisztává válás fokozataiként. D. Lőrincz József: i. m. 86.
10. D. Lőrincz József: i. m. 86.
11. Lásd Gilles Deleuze – Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Trans. Brian Massumi.) Minneapolis, 1987. 88–91.
12. A kiállításban munkáikkal részt vevő kortárs művészek: Antik Sándor, Baász Imre, Claudiu Cobilanschi, Kispál Attila, Kispál Ágnes-Evelyn, KissPál Szabolcs, Kőnczei Csilla, Lakatos Miska, Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Ciprian Mureşan, Iulia Toma, Török-Illyés Orsolya, Wanek Ferenc.
13. Barna Gábor: *Idő és emlékezet*. In: Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt (szerk.): *Turizmus és kommunikáció*. Néprajzi Múzeum, Bp. – Pécs, 2000. 154.
14. Szijártó Zsolt: *Szimbólumteremtés – élményfogyasztás: a tér szerepe a turizmusban*. In: Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt (szerk.): *Helye(in)k, tárgya(in)k, képe(in)k*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2003. 21.
15. John Agnew: *Space and Place*. In: Paul Cloke – Ron Johnston (eds.): *Handbook of Geographical Knowledge*. Sage, London, 2005. 82.
16. Biczó Gábor: *A hely és a reprezentáció*. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Színre vitt helyek*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2011. 16.
17. Gyimesi Zoltán: *A tér és hely viszonyának értelmezése az angolszász tértudományi hagyományban* (Komplex regionális elemzés szeminárium: A hely és a tér értelmezései, viszonya). Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Természettudományi Kar, Regionális Tudományi Tanszék, Bp., 2012. 3.
18. Uo.
19. Uo.
20. John Agnew: i. m. 23.
21. Michel Foucault: *Más terekről*. 1967. (Ford. Erhardt Mikós) <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó meglátogatás: 2020. május 27.)