

Tájkép és emlékkép – az emlékezhelyek problematikája. Szabó Marianna *Kakpuszta* című installációja kapcsán

Ez a tanulmány nem más, mint egy kulturális elemzés, amelynek tárgya a pécsi Kommunikációs Tanszék egyik – képzőművészek bevonásával megvalósított – te-repgyakorlatán készült installáció. Az installáció – a társadalomtudományos kutatók kérdésfelvetéseit továbbgondolva – egy sajátos emlékezhelyet hozott létre a természeti környezetben, s ez kitűnő alkalmat teremtett arra, hogy segítségével újragondoljuk Pierre Nora, francia történész elképzelését az idő és a tér viszonyáról. A tanulmány kísérletet tesz arra, hogy összekapcsolja és egymásra vonatkoztassa a művészettörténeti és a kultúratudományos tradíciót egy közös téma: a természeti tér kulturális szimbolizálása apropóján.

A címben megidézett két fogalom – a „helyek” és az „emlékezet” – voltaképpen az emberi észlelés két nagy kategóriáját foglalja magában: a *teret*, valamint az *időt*; és így, egymás mellé állítva, összekapcsolva utal a közöttük lévő viszonyra is, amelynek létrehozásában a különböző narratívák mindenkor fontos szerepet játszanak. E két kategóriális rendszer – az idő és a tér – alapvető funkciójában van valami közös: mind az időt, mind a teret arra használják a különböző életvilágok szereplői, hogy szavakon, narratívákon keresztül – azaz a kommunikáció segítségével – határokat helyezzenek el, identitásokat termeljenek, tehát lakhatóvá és biztonságossá tegyenek egy saját világot, így védekezve a határaikon túl található földrajzi vagy történelmi úr ellen.

Kultúra és természet megkülönböztetése, határhúzás és identitásteremtés, a narrációk és a csend birodalmának kijelölése: ezek a mindennapi kommunikációs gyakorlatok azért is fontosak, mert e tevékenységek során – a közeli és távoli környezetének elrendezése, koncepcionális tervezése révén – minden társadalom létrehozza a számára érvényes térbeli orientációk koordinátáit, amelyek a cselekvés, a viselkedésminták alapvető előfeltételeit jelentik. A „tájakként”, „régiónként”, „városokként” megnevezett és ezáltal rögzített térbeli tervezetekben különböző valóságmodellek, időhasználati módszerek, kommunikációs szabályok tükröződnek vissza; egész kulturális rendszerek olvashatók ki belőlük.

Az idő és tér közötti viszony egyik speciális szeletét, az emlékezet és a helyek közötti kapcsolatot legteljesebben Pierre Nora francia történész dolgozta fel, aki egy speciális kifejezés, az „emlékezhely” segítségével próbálta megragadni azt a bonyolult összefüggést, amely idő és tér rendszereinek egymásba kapcsolódásából származik. *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája* című, 1984-ben megjelent és gyorsan az emlékezetkutatások klasszikusává vált tanulmányában Nora az emlékezhelyek kapcsán a múlthoz való két lehetséges viszonyról beszél: az *emlékezetéről* (a megélt ese-

mény lecsapódásáról) és a *történelemről* (azaz az eseményt értelmezhetővé tevő szellemi tevékenységről). Míg az állandóan megújuló emlékezet szorosan kapcsolódik a hagyományhoz, a folyamatossághoz, a diszkurzivitáshoz és a reflexiónélküliséghez, egy közösség autoritásához, addig a történelem olyan kritikai tevékenység, amely mérlegel, distanciát teremt, reflexív viszonyt alakít ki a múlttal.

Az emlékezet és történelem határán található az átmenet tanúi, az emlékezhelyek, úgy is, mint az emlékezettársadalmak lenyomatai, illetve a múlthoz fűződő reflexív viszony megjelenítői. Nora az emlékezhelyekről beszélve három lehetséges viszonyt definiál a helyek és az emlékezet között:

1. egyrészt – általános szinten – hangsúlyozza, hogy „az emlékezet a konkrétban gyökerezik, a térben, a gesztusban, a tárgyban”, azaz az emlékezés – mint kognitív tevékenység – mindig rendelkezik valamifajta objektivációval, tárgyak, helyek hordozzák;
2. másrészt az emlékezhely valamilyen korábbi történelmi korszak, az emlékezettársadalmak maradványaként is felfogható, olyan nyomként, amely az emlékezés korából származik, ezért is képes a múlt felidézésére;
3. harmadrészt pedig az emlékezhely a jelen történelmi korszakban speciális funkcióval is rendelkezik: a „folyamatosság”, az „eredet”, a „különlegesség” előállításának helyszínéül működik, képes heterogenitásokat termelni a kulturálisan homogenizált mindennapokban (Nora 1999).

Persze Norát mint történészt kimondva-kimondatlanul elsősorban az érdekli, hogy milyen szerepet játszik a történettudomány abban a folyamatban, amelynek során az emlékezettársadalmak eltűnnek, a történelem pedig fokozatosan átalakul: míg kezdetben egy emlékezhagyomány kikristályosodási pontjaként működött, addig később társadalomtudománnyá, „az emlékezhagyományból a társadalom önmagáról való tudásává vált”. Ugyanakkor ez a pontosan húszéves, míves tanulmány nem csupán történetfilozófiai vagy tudománytörténelmi szempontból jelentős;¹ más aspektusból nagyon is kortárs, releváns problémákat vet fel: a társadalomtudományok révén az utóbbi pár évben végbement „tértudatosodás” miatt jelentősen megnőtt a térben lejátszódó társadalmi-kulturális folyamatok iránti érdeklődés, s ennek következtében sokkal pontosabb ismeretekkel rendelkezünk a mindennapi életben megfigyelhető „geográfiasínálás” és -használat szabályszerűségeiről.²

Éppen ezért érdemes nyomon követni, miként alakul az emlékezhelyek sorsa a késő modern társadalmak kulturális összefüggésrendszerében: néha kommercializálódnak, s például turistalátványosságokká válnak, néha pedig felfedezi ezeket a helyszíneket a művészet, s műalkotásokká formálja át őket; néha pedig jelentésüket veszítve, kiüresedve a feledés lesz a sorsuk. Felvetődik tehát a kérdés: milyen, a késő modern társadalmak működésmódjára általánosságban is jellemző szimbolizációs folyamatok állnak ezen tér-idő transzformációk hátterében?

I.

Egy csaknem tetszőlegesen kiválasztott *földrajzi téren* – Belső-Somogyban, Somogyfajsz környékén – az *idő*n belül (az utóbbi ötven–száz évben) és az idő által okozott társadalmi-kulturális változások vizsgálata, valamint ezek bemutatása különböző médiumok

(a kiállítás, a dokumentumfilm és a tudományos értekezés) segítségével – ez volt a kommunikációs tanszék által 2002 nyarán indított kutatássorozat fő célja.³ A kutatás, a résztvevő megfigyelés során, az interjúkon keresztül három földrajzi-társadalmi hely, sajátos *lokálitás* (és a közöttük lévő, történetileg változó viszony) szolgált a projekt fő koordináta-rendszereként: az egykori *kastély* és uradalmi központ, amely az idők során a középnemesi életmód egykori színteréből először hadikórházzá, téveszirdává, zokni-gyárrá, majd egyre inkább valamifajta közösségi térré, mozivá, afféle faluközponttá vált; azután az egész térségben jelen lévő, fontos szerepet játszó *erdő*, amely sajátos földrajzi térként számos életvilág tevékenységének szolgált keretétül a múltban s a jelenben is. S végül ott vannak a *falvak* – négy, egymással szorosabb kapcsolatban álló település (Somogyfajsz, Kakpuszta, Kürtöspuszta, Libickozma), amelyek sorsa lehetséges fejlődési irányokat, megvalósult vagy megghiúsult elképzeléseket mutat be.

A kutatás másik fontos dimenzióját az *idő* koordinátája jelölte ki, hiszen a lokálitás-építés általános érvényű folyamatait még inkább felerősítették azok a történelmi diszkontinuitások, radikális törések, amelyek az általunk vizsgált területen is húsz–harcven évenként, szinte menetrendszerű pontossággal követték egymást; a világháborúk előtti korszak, az 1920–1930-as évek, 1945, az 1960-as évek közepe, valamint a rendszerváltás környéke nem csupán időbeli határvonalak, szilárd kronológiai mankók. Ennél jóval fontosabb változásokat jelenítenek meg a földrajzi tér és a tágabb társadalmi-politikai kontextus viszonyának átalakulásában is: új szereplők s velük újfajta elképzelérendszerek megjelenését, a térhez fűződő kapcsolatok átdefiniálását, új térhierarchiák létrejöttét és eközben persze a korábbi meghatározottságok, szimbólumrendszerek hol erőszakos, hol passzív felszámolását. Azaz két-három évtizedenként új világok keletkezésének vagyunk szemtanúi (néha résztvevői) ebben a diszkontinuitások miatt többször átalakult, sokszor nyom nélkül megszűnt, majd váratlanul újradefiniált térben.

A projekt legutóbbi szakaszában egy közös kísérlet is lezajlott, amelynek során a kutatómunkába képzőművész-hallgatók is bekapcsolódtak, részt vettek a terepgyakorlaton, s ők is elkészítették a maguk értelmezéseit – műtárgyaikat, installációikat – az adott földrajzi területen található lokálitások sorsáról. A projekt során a földrajzi tér – a Belső-Somogy északi részén található néhány falu és közvetlen környéke, a Boronka völgye – nem csupán a kutatás tárgyaként vagy a vizsgálódás keretként jelent meg, hanem mindezen túl a kutatási eredmények bemutatásának is színtere lett. Azaz a társadalomtudományos kutatás során napvilágra került térolvasat(ok), -értelmezés(ek) prezentációja magát a földrajzi teret is (fel)használta; az időben végbement változásokat, átalakulásokat nem valamilyen semleges kiállítási térben (egy klasszikus „nem helyen”), hanem magán a helyszínen, a vizsgált és – a szereplők, valamint a kutatók által – különböző jelentésekkel, értelmezésekkel ellátott téren belül ábrázolta.⁴

II.

Egyetlenegy – a közös munka során született – installációt (illetve az ehhez kapcsolódó dokumentációt) szeretnék röviden bemutatni és kicsit értelmezni, amelyen keresztül a hely és az emlékezet, tér és idő problematikája talán jobban megközelíthető, szemléletesebben ábrázolható. Az installáció helyszíne egy elpusztult erdei település melletti tisz-

tás, Belső-Somogy valamely térképen alig jelzett vidékén, ahol egészen az 1960-as évek végéig, a körzetesítésig virágzó települések, erdei puszták lazán kapcsolódó láncolata jelentette a mindennapi élet alapvető keretfeltételeit. A házakat a termelőszövetkezetek erőszakos megszerzése, a kiemelt faluközpontok létrehozása után az elmúlt évtizedekben sorra elhagyták lakóik, a vályogépületek romba dőltek, az erdő gyorsan visszavette egykori birtokát. Ma már csak egyetlen idős asszony él itt, pár éve az ő háza is összeomlott, azóta egy lakókocsi műanyag vázszerkezete jelenti számára az otthon falait.⁵

Az elpusztult településre vezető egyik erdei út mentén teljesen váratlanul néhány fakeresztre, kőből készült emlékművekre bukkanhatunk – ez az egykori pusztá egyik temetője, ahol gondozott és elhanyagolt sírok váltják egymást, meglehetősen kaotikus rendezetlenségben. Mi ez a temető? Egy emlékezhely – a Nora-féle értelemben? Egy „eltérő hely” – a foucault-i felfogás⁶ szerint? Rendelkezik-e a Nora által definiált hármas funkcióval – az anyagi, a szimbolikus és a funkcionális összetevővel? Az egyetlen helyben maradt őslakó és a többi elszármazott számára természetes emlékezhely, az emlékezetközösség – noha csupán egyetlen állandó, őshonos tagja van – még létezik; halottak napja körül sokan keresik fel egykori hozzátartozóikat, s ez a (lehet, hogy intenzitását vesztő, de még kétségkívül jelen lévő) rítus egy évben egyszer étellel tölti meg ezt a szimbolikusan megjelölt és kiemelt földrajzi területet.

Az installáció – Szabó Marianna⁷ munkája – közvetlenül a temető melletti tisztáson található, egy hatszor hat méteres, viszonylag sík területen, csomagolópapírra írt, majd harmincszor harminc centiméteres négyzet alakú lapokból összeállított jókora szöveg-lepel, melyet vékony nádpálcák rögzítettek a földhöz. Az eredetileg összefüggő, majd szétvagdalt papíron egy fekete tussal kalligrafikusan megrajzolt Pessoa-idézet volt olvasható.⁸ Az installációt a képzőművész 2003 augusztusában állította fel a helyszínen, az első sorozat fénykép ekkorra datálható, majd további két alkalommal – 2003 szeptemberében és novemberében – dokumentálta az installáció akkori állapotát.

Mi is ez az installáció? Emlékmű volna, amely az egykori településre, az egykori emberekre, egy eltűnt életvilágra próbál emlékezni? Részben igen, de korántsem ez az egyetlen funkciója, hiszen valószínű, hogy akkor valamilyen időt álló anyagból készült volna... Az emlékműállítás hiábavalóságáról szólna? Ez nem valószínű, hiszen komolyan (talán kicsit túlságosan is komolyan) próbál megfelelni az „emlékműfunkció” által megkövetelt kimondatlan előírásoknak; kétségünk sem lehet például afelől, hogy az idézet szó szerint értendő...

Az installáció első megközelítésben valamifajta idő- és emlékezetmodellként értelmezhető, hiszen felnagyítja, kiemeli az emlékezhelyek működésének törvényszerűségeit, határpontjellegét, sajátos időstruktúráját. Nora tanulmányában afféle kedvenc, kézhezálló metaforaként sokszor használja a „határpont”, a „fordulópont” fogalmát; például akkor, amikor arról beszél, hogy az emlékezhelyek egy köztes időbeli szituációban keletkeznek: amikor eltűnik a *par excellence* közösségi emlékezet, amikor nincs többé *közege* (*miliője*, ezt a fogalmat használja Nora) az emlékezetnek, akkor kell megteremteni a *helyeit* (*lieux de memoire*).⁹ Ilyen drámai idő- és térbeli határponthoz érkezett a közösség azzal, hogy egyetlen tagja él már csak az eredeti területen, akinek nagyon fontos igazodási pont, beszélgetőhely a közösség emlékét őrző temető. S az installáció mint igazi emlékezhely pontosan arra a fordulóra irányítja rá a figyelmet, „amikor eltű-

nik az emlékezet személyességében megélt hatalmas tőke, s a rekonstruáló történelem tekintetében” él tovább, azaz a temetőből emlékmű lesz.

Nora másik, ugyancsak sokszor használt terminusa az emlékezet és történelem közötti átmenet megjelölésére a „reflexió”. Ennek a fogalomnak az installáció is sokszorosan lekötelezettje, hiszen az emlékez(tet)és egyszerű feladatát összekapcsolja magára az emlékezés egész folyamatára vonatkozó kérdésfelvetéssel. Azaz a temető melletti alsó tisztáson álló installáció – egy konkrét emlékezhely melletti absztrakt emlékműként – felhívja a figyelmet a temetőre is, de sokkal fontosabb az a szerepe, amellyel rákérdez az emlékezhely működés módjára, szimbolikájának általános problémáira. Az installáció az idő és a tér, a hely és az emlékezet viszonyát, állandó alakulását kívánja megjeleníteni, miközben az idő mozgásának ábrázolására éppen a körülötte lévő földrajzi teret használja fel, folyamatos határátlépéseket megvalósítva. Egyrészt az időhatárból a földrajzi határok irányába tart ez a mozgás, másrészt egy, az eredeti kontextustól idegen, a kiemelés és a megjelölés gesztusát végrehajtó *emlékképből* egyre inkább az adott helybe belesimuló, alig-alig megjelölt *tájkép* felé visz az út.

Emlékezhelyek összefüggésrendszere s hierarchiája – sokszoros kiemelés, bekerekezés egy emberektől távoli vadonban, felismerhetetlenül egymásra rétegződött korábbi szándékok, reflexió, kulturálisan átformált táj, majd újra elvadult természeti terek, melyek mélyén ugyanúgy elfelejtett szándékok találhatók és így tovább, egyre lejjebb, mélyebbre térben és időben – az emlékezet és az idő egyfajta sajátos térbeliségével találkozhatunk. Egyazon helyen egymásra rétegzett időszekvenciák s az ezt kutató diszciplína: valamifajta térarcheológia.¹⁰

III.

Hogyan működik ez az installáció? Legelőször is kialakít egy hozzávetőleg vízszintes teret az erdőben, növénytakarójától megtisztítja, kiszabadítja a bokrok, a cserjék és az aljnövényzet szúrós sötétjéből – azaz munkát végez a téren: létre-, napfényre hoz egy helyet.¹¹ Ez az átalakított, védett hely ugyanakkor – mint láttuk – nem önmagától válik jelentésselivé, hanem azon keresztül, hogy a helyszín beleilleszkedik a helyek egész hierarchiájába; a mindenütt jelen lévő, dús vegetáció, az erdő, az elhagyott és gondozatlan temető, a csak nyomokban létező, elpusztult településlánc együttese jelöli ki azt a koordináta-rendszert, jelentéshorizontot, amelyen belül az installáció értelmet nyer.

Az installáció funkciójában és szimbolikus tartalmában többszörösen is megjelenít e sajátos szomszédsági rendszerben különféle, egymásra tükröződő *átmeneteket*: az erdő és a falu, az élet és a halál, a természet és a kultúra jelentik azokat a nagy rendezőelveket, amelyek között egyensúlyozva hoz létre egy *törékeny egyensúlyi állapotot*. Ezt a törékenységet jól szemléltetik az installációban felhasznált anyagok: a vékony nádpálcák védtelen regimentje, a lebegő papír anyagszerű természetessége, az egész mű szándékos nem időtállósága, a szél és a harmat játékos támadásának kitéve... Az idő és a tér konkrétba gyökerezettsége, tárgy, kép és tér összefüggése – akaratlanul is felidéződik Nora szép képe az emlékezet fájáról, amelyet a történelem kérge borít.

Az installáció mint emlékezhely más tekintetben is közties állapotot szimbolizál: folyamatos oszcillálást a *természetes* és a *mesterséges*, az *érzéki* és az *absztrakt* között.

Ha a felhasznált tárgyakat nézzük, akkor láthatjuk, hogy a felhasznált anyagok – a papír, az írás, a nád idegenek ettől a miliótól, egyáltalán nem „helyspecifikusak”, nem az erdő anyagaiból született az installáció, ám a természeti közeg magában foglalja, domesztikálja ezeket az artefaktumokat. Az egész folyamat, amelyet bemutat, érzékileg nagyon is jól megragadható – papírcafatok, töredezett nádrudak, az avarszőnyegből kikandikáló betűroncsok, miközben a felirat által is hangsúlyozott, erre ráépülő üzenet – éppen ellenkezőleg – meglehetősen absztrakt. Alig kiemelkedve, a földhöz simulva, mintegy szöveglepelt borítva rá az installáció felidéz egy sokkal absztraktabb folyamatot: a jelentéshálók, értelmezés- és szimbólumrendszerek illékony anyagiságát,¹² amelyek – ha gondozatlanok maradnak –, gyorsan erodálódnak, s először csak foltokban, majd később egyre nagyobb területeken megjelenik a csak időlegesen elfedett, nyers természet, jelen esetben a vadon.¹³

Az installáció nagyon jól szemlélteti az emlékezhelyek időhöz fűződő furcsa viszonyát: szándékuk részben az idő kimerevítése, rögzítése, valamifajta kezdet, eredet megragadása és megőrzése. Ebből a szempontból úgy viselkednek, mint széttartó fénynyalábokat egy fókuszpontra összegyűjtő tükrök vagy az időbeliség kontinuumába egy ponton beavatkozó fényképek: szándékoltan minimalista, redukált módon a legkevesebb jelet felhasználva próbálják „megjeleníteni” a lehető legtöbb jelentést. E folyamat során az emlékezhelyek rendelkeznek valamifajta holisztikussággal: akárcsak az emlékezés aktusa, azokat a részleteket emelik ki, keretezik be és őrzik meg az események végtelen láncolatából, amelyek megerősítik az alapul szolgáló jelentést.

Az emlékezhelyek fenntartanak egy másfajta, az eddig bemutatottal ellentétes kapcsolatot is az idővel: hiszen ezek a helyek képesek változni, átalakulni, képesek jelentéskörük állandó bővítésére, megújítására – hogy aztán egy új pillanatfelvétel során megint csak rendezett formában összeállva egy új, másfajta tablóképet közvetítsenek. Az installáció kitűnően érzékelteti – azaz érzékileg is jól megragadhatóvá teszi – ezt a folyamatot: mint valamifajta időkatalizátor felgyorsítja a történéseket – többszörös sebességűre állított videorekorderként bele-beleporget az események lassú menetébe, a monoton történéssorba, így jelenítve meg az idő háttérben zajló, folyamatos – amúgy meglehetősen láthatatlan – átalakító munkáját. Az egymás után következő képek – kimerevített időpontok, szekvenciák – egyik funkciója is éppen ez: hogy egyáltalán érezhető legyen az idő múlása, valahogy ki kell lépni ebből a folyamatból, distanciát kell teremteni – vagy ellenkezőleg: tudatosan behelyezkedve reflexió alá kell vonni a történéseket.

Az idő megállításának és az állandó újradefiniálásának egymásmellettsége: ez a folyamatos oszcillálás alakítja örvénylő tárgyakká ezeket a látszólag nagyon is röghöz kötött, mozdulatlan objektumokat, amelyek a szándékok, figyelmek állandó változását kihasználva vagy előidézve hol reflektorfénybe kerülve kiemelődnek, hol pedig visszasüllyednek a kollektív emlékezet homályos, alig derengő helyzetjelző fényekkel, vöröslő ledékkel megvilágított háttértárolójába.

Ki a *nézője* ennek az installációnak? A fák lombkoronája és az erdő madarai – hiszen a szöveg csak „felülről”, a fák ágai közül vagy az ég horizontjából olvasható s fogadható be. A megszokott emberi perspektívából nézve a betűk nem állnak össze egységes történetté, fragmentumokból, a szélben ide-oda billenő betűfoszlányokból kell valamifajta értelmet kicsiholni. És egy további megkötés: csak kiállítások látogatói, városi emberek számára válik jelentéstelivé és értelmezhetővé a mű; az erdőben élők számára néhány

sem mire sem jó, felhasználhatatlan papírfoszlányról, pár haszontalan, törött pálcadab-ról van csupán szó, melyért lehajolni sem érdemes. Kiállítva viszont (Nora egy másik szép képével): kagylóhéjak a tengerparton, ahonnan visszavonult az élő emlékezet tengerre. Az installáció eredeti környezetében befogadhatatlan és értelem nélküli – de ott nem is rendelkezik e felidézett jelentéstartalmakkal; ott még nem történelem, hanem a hagyomány ideje uralkodik. Ahhoz, hogy emlékezhelyként működhessen, dokumentációs anyagként átemelődjön, bemutatathatóvá és megtekinthetővé váljon, olyan környezetre van szüksége, amely a történeti idő uralma alatt áll.

Az installáció visszahoz valamit az emlékezet – azaz az idő – működésének logikájából, felidézi az emlékeztársadalmak korszakát. Ahogyan az adott földrajzi térben élő közösség is beleágyazódott egy természeti környezetbe, egyfajta sajátos időritmusba, úgy most, a közösség eltűntével éppen a természeti közeg marad egyedül az, amely őrzi a közösség egykori „lenyomatát”, mozgatja, irányítja az emlékezést. Hiszen az installáció az időhasználat szintjén az emlékezés idejét jeleníti meg, s nem a történelemét, a múlt kimerevítésével szemben definiálja önmagát, nem akar rekonstruálni, csupán szervesen belesimulni a hagyományba. Az emlékezés ideje uralkodik itt, a természeti idő közeli rokona, egy megvalósulási formája – vagy ahogyan Schama fogalmaz: Klio, a történelem múzsája létét anyjának, Mnemosynének köszönheti, eme vad, ösztönös és ősi személynek...

Az installáció sajátos viszonyt hoz létre a *térrel* is: egyrészt azzal, hogy az erdő fái által lehatárolt helyszínen egy majdnem szabályos négyzet alakú területet definiál, hangsúlyos módon újraterelemi a tér alapszerkezetét, felhívja a figyelmet arra, hogy egy speciális minőségekkel, szimbólumtartalmakkal ellátott tájban mozgunk, határvidéken tartózkodunk. Ugyanakkor az a táj, amely a vadon közepén felidéződik, nem a természeti látnivalók miatt került kiemelésre, sokkal inkább időbeli minőségekből áll; sajátos formájú időtáj, emlékezetvidék. Furcsa transzformációs folyamatok keresztútján vagyunk itt is: ahogyan az emlékezés folyamata egyszerre tájképpé lesz... s fordítva, ahogyan ez a tájkép aztán – a dokumentáción túl – megint csak az emlékezetben találja meg végső helyét.¹⁴

IV.

Ha az installációt művészettörténeti szempontból próbáljuk elhelyezni, akkor egy olyan művészeti mozgalmat kell felidézünk, amelynek gyökerei az 1960-as évek végéig nyúlnak vissza. Ekkor jött létre ugyanis a *Land-Art*, a természetművészet, amely újradefiniálta a táj művészi megközelítés- és ábrázolásmódjának amúgy nagyon régi hagyományát, mégpedig oly módon, hogy a tájképfestészet kiindulópontjával ellentétben e művek nem egy meghatározott perspektíva mentén reprezentálják a tájat, hanem elsősorban a tájban zajló folyamatok kimerevítése a céljuk. Andy Goldsworthy vagy éppen David Nash alkotásai¹⁵ a „talált formák, alakzatok összegyűjtésével, a természeti folyamatok felhasználásával a művész beavatkozását a lehetőségekhez mérten a minimálisra redukálják; megpróbálják elkerülni, hogy egy eleve adott festői, művészi tradíció formáinak követelményrendszerét érvényesítsék a természet fölött” (Weilacher 1999: 15). Keserü Katalin művészettörténész az emlékezés szerepét a kortárs művészetben vizsgáló könyvében a

„természetművészet” kategóriáját alkalmazza ezekre a sajátos műalkotásokra, amelyek „az adott természeti környezet elemeit, darabjait, tárgyait, jelenségeit (használják), ezeket figyelik, értelmezik, jelentéssel ruházzák fel” (Keserü 1998:166). Az általunk vizsgált összefüggésrendszerben fontos megkülönböztetni azt a *Land-Arton* belül kikristályosodó két kortárs művészi tendenciát, amelyek sok szálon kapcsolód(hat)nak a kultúrakutatás megközelítésmódjához: az „individuális mitológiát” és a „nyomolvasásnak” nevezett irányzatot, „amely régebbi kultúrák és élettapasztalatok nyomainak és jeleinek segítségével szuggesztív hatású, asszociációkban gazdag szimbólumokat próbál létrehozni. A »nyombiztosítás« anyagként éppúgy szolgálnak leltárak, fotódokumentumok, illetve az archeológia és az etnológia tudományos kutatásai, amelyek aztán a művészek új, individuális kommentárjai révén tesznek szert új, önálló életre.” (Weilacher 1999:12.)

Ahogy az installáció kapcsán is láttuk, a természetművészet jellegzetes formakincsét különféle rituális folyamatok, tárgyegyüttesek (installációk, *environmentek*) alkotják, amelyek zömükben – éppen az egyszerűségük miatt – készen kapott természeti anyagokat (fa, kő, homok, növények) és redukált természeti formákat használnak fel. E megközelítésmód egyik egyenes következménye az antropológiai jellegű tematikák (így például a természet és kultúra viszonya, a társadalmi csoportok beágyazódása külső természeti környezetükbe stb.) intenzív és közvetlen jelenléte ezekben a művekben.

E művészeti mozgalomban például fontos szerepet játszik a késő modern társadalomtudományok egyik központi kategóriája, „reflexió”-fogalma, hiszen e művészi tevékenység egy sajátos „metatájt” hoz létre, ahol együtt, egymás mellett látható a táj és annak egy sajátos olvasata – az értelmezés előtti állapot és a reflexió együttese. E többszintű reflexiós munka következtében egyszerre létezik a tér mint társadalmilag definiált, kulturálisan formált földrajzi entitás, a táj mint a tudományos és művészeti érdeklődés tárgya s végül ugyanaz a táj mint egy falak nélküli galéria: egyszerre sajátos kiállítási hely és a kiállított helyek hordozója. Különleges átalakulások zajlanak az adott helytől el nem távolodva: a természeti objektumok, a tereptárgyak, az életvilágok mindennapi tárgyai, az unalomig ismert képrepertoárok a különböző intenciójú reflexiós munka során kutatási objektumokká, műtárgyakká alakulnak, majd kiállítási tárgyként történő megjelenésüket követően rövid idő után ismét visszatérnek kiinduló állapotukba. A folyamat eredményeképpen a térre vonatkoztatva különböző léptékű és műfajú imaginatív térképek jönnek létre, amelyeken (akárcsak a korai, kezdetleges földrajzatlásokban) a szigorúan definiált és négyzethálósan rögzített helyek mögött feltűnnek eltérő indíttatású emberi aktivitások, láthatóvá válnak sajátos lényekkel, önálló törvényekkel rendelkező fantáziavilágok.

A másik fontos – és ugyancsak antropológiai értelmezést igénylő – jellegzetessége e művészeti mozgalomnak az, hogy intenzíven érdeklődik az időbeliség különböző dimenziói iránt. Keserü Katalin szerint a kelet-európai természetművészet – amely amerikai gyökereitől eltérően nem az állítólag érintetlen természeti környezetben, így például a sivatagban hozza létre a maga műveit, sokkal inkább közege és témája a sűrűn lakott és kulturálisan, társadalmilag gazdagon strukturált táj – „az étellel-halállal való foglalkozásból született” (Keserü 1998:159–175). Ez a témaválasztáson túl a többfajta időbeliség folyamatos tematizálásában is tetten érhető: talán egyetlen más képzőművészeti ágban sem viseltetnek ilyen kitüntetett figyelemmel az idő iránt – már csak azért is így van, hiszen e művek létrehozásában, értelmezésében konstituens szerepet játszik az

időbeli folyamat, a mulandóság. Így az idő társadalmi kategóriáját a természetművészet nem filozófiailag, szemléleti kategóriák vagy absztrakt fogalmak mentén ragadja meg, hanem a művekben, installációkban felhasznált anyagok inherens tulajdonságait felhasználva tesz kísérletet arra, hogy az időt, e láthatatlan dimenziót, társadalmi-kulturális konstruktumot vizuálisan is megjeleníthetővé tegye, beágyazva különböző léptékű összefüggésszrendszerekbe.

V.

Az amerikai történész, Simon Schama (1998) a tájmetaforák kultúrtörténetét bemutató monumentális művében számos történetet mesél el, amelyek Lengyelország keleti részén, Litvánia rengetegében játszódtak, s melyekben a társadalomtörténet és a személyes történelem számai ősrégi mítoszokkal, írásos feljegyzésekkel gabalyodnak össze. E történetek témája ugyanakkor mindvégig nagyon hasonló: az időbeli, történeti események háttérül szolgáló földrajzi téren megfigyelhető kulturális transzformációs folyamatok vagy Schama megfogalmazásában: az a mód, ahogyan „az emlékezés rétegeiből összeállnak a táj szcénái”. Mindezt pedig különféle kulturális jelentéshálózatok a felelősek: társadalmi csoportok elképzeléseinek és vágyainak változó összefüggésszere, az így létrejövő imaginárius tájak „visszaprojektálása” a természeti közegbe. Schama (1998:260) szerint „örökölt hagyomány az, ami a pusztá geológiából, vegetációból egy tájat hoz létre, s ez a tradíció minden katasztrofista jóslat, hanyatlástörténeti prófécia ellenére virulens módon jelen van kultúránkban”. Hiszen mindmáig nagyon fontos szerepet játszanak a tájra vonatkozó régi hagyományok, kitartó szívósággal jelentkező történetek, melyekben meghatározott helyekre irányuló vágyak, kívánságok fejeződnek ki, objektiválódnak (Keszeg 2003). Aztán ezek az objektívációk – egymás mellé helyezve – létrehozzák, kirajzolják a maguk naturalizált, azaz a természetesség látszatával felruházott topográfiáit.

Jelen esetben is igaz az a természetművészet kapcsán tett megállapítás, hogy sokszoros kulturális reflexiók munkája zajlik a tájban és a tájjal, amelyet persze a késő modern kor tömegtermelése jelentősen átalakított: immár egész imaginációs iparágak (a turizmusipar, a különböző tömegkommunikációs rendszerek) hozzák létre a földrajzi helyekből a „láttnivalókat”, változtatják át a földrajzi tér meghatározott pontjait – egy (a természetművészet eljárás módjaihoz nagyon hasonlító) szemiotikai folyamat, a kijelölés, a stilizálás és a szakralizálás révén – szimbólumokká. A különféle kiemelt térelemek egy új, mesterséges és meglehetősen redukált összefüggéssz rendszerben jelennek meg, amely a szemlélő számára ugyanakkor mégis az egyszeri-egyedi értelmében vett értékeset közvetíti. Mindezt pedig az „eredeti” térhasználat átalakításához és szimulációjához vezet: miközben a térbeliséget egy másfajta jelrendszer újradefiniálja e sokszor egyáltalán nem művészi tevékenység során, a transzformációs folyamat végeredményeképpen a kiválasztott térszletnek itt is egy sajátos *képimázs* jut osztályrészül: hely és emlékezet, tér és idő egy sajátos tájképpé mosódik össze.

A Schama által részletesen bemutatott kulturális tértranszformációk másik sajátossága éppen az általuk felrajzolt időtáv: a nagy nehezen felkutatott és megidézett történetek az emlékezet és a történeti idő mélyrétegeiben találhatóak. Patrick McGreevy (2001)

amerikai kulturális geográfus a földrajzi tér megmunkálásának stratégiáihoz kapcsolódóan, ezeket értelmezve különít el nagyon markáns irányzatokat a kulturális érdeklődésű tértudományon belül. Így például a hosszú időtartam mellett elkötelezett irányzatok fontosnak tartják a földrajzi adottságok (éghajlati tényezők, talajviszonyok, település-szerkezetek) szerepét, valamifajta nagy időtávlatokon átívelő determináló jelleget tulajdonítva ezeknek – s ez a tartósság, változatlanlanság igencsak szemben áll az életvilágok törékenységével, esetlegességével. Az átfogó, hosszú távú vizsgálatok mellett elkötelezett megközelítésmódok egyik legszebb könyvét éppen egy történész, az Annales-iskola egyik klasszikusa, Fernand Braudel (2003) írta, akinek magyarul nemrég megjelent *Franciaország identitása* című munkájának első kötete, *Tér és történelem* címmel pontosan azokat a hihetetlen távlatokat mutatja be, melyek a jelenben zajló társadalmi-kulturális folyamatok determináló feltételeit alkotják.¹⁶

VI.

Ezek a megközelítésmódok – akárcsak a bemutatott installáció – két ponton egészítik ki a Nora által bemutatott emlékezhely-problematikát: egyrészt tudatosítják, hogy nem csupán a történelem (és a történettudomány) az egyetlen ágens, amely részt vesz ezekben a sajátos transzformációs folyamatokban, hiszen a képzőművészet és a különböző imaginációs iparágak, a mindennapi életben használt narratívák legalább ennyire fontos szerepet játszanak a tér kulturális szakralizálásában. Másrészt míg Nora – s a hozzá kapcsolódó kultúrákutási irányzatok – az emlékezhelyek kapcsán igazából a történeti idővel foglalkoznak, addig az installáció ráirányítja a figyelmet egy „másik történelemre”, amely tárgyakban, természeti objektumokban lakozik, s mintegy az emlékezhelyek kereteként szolgál, valamifajta *long durée*-t jelenítve meg, amely kijelöli az értelmezési tartomány szélső határait.

JEGYZETEK

1. Nora megkülönböztetései, alapvetései az emlékezetkutatás diskurzusában sorra visszaköszönnek: így például az assmani *kommunikatív és kulturális emlékezet* közötti határvonal számos szempontból éppen a norai gondolatokat viszi tovább, akárcsak Peter Burke klasszikus tanulmánya a történelemről mint társadalmi emlékezetéről (Assman 2004; Burke 2001; magyar nyelvű összefoglaló K. Horváth 1999).
2. Erről részletesebben lásd Szijártó 2003.
3. Az eddig lezajlott feltárómunka mérlege: két kiállítás (*A kastély, a falu és az erdő – a lokalitás képei Belső-Somogyban* címmel, 2002. november 28.–december 7. között Pécsen, a Közélet Galériában, valamint *Térképek az Időről* címmel 2004. március 23.–április 3. között az Uránia moziban), egy tizennyolc oldalas, fekete-fehér fényképeket tartalmazó kiállításkatalógus. Elkészült továbbá egy Berta János, Kádár Anna és Németh Annamária által jegyzett dokumentumfilm, *Isten hozta...* címmel, továbbá számos (több száz, többnyire fekete-fehér) fénykép, egy CD és honlap (amelyek a vizuális anyagok nagy részét, továbbá a források zömét is tartalmazzák lásd: www.maya.btk.pte.hu/sfajsz) és öt-hat (egyenként körülbelül egy ív terjedelmű) dolgozat. A legelső kiállításról lásd Frazon Zsófia kritikáját (Frazon 2003).

4. A projekt során elkészült művek a következők: Rezsonya Katalin: *Hinták*, Horváth Csaba – Kiss Andor: *Csónaktemető*, Szabó Marianna: *Kakpuszta*. A művek részletes dokumentálása, valamint Havasréti Józsefnek a megnyitón felolvasott szövege a kiállítás CD-jén és az említett webhelyen ugyancsak megtalálható.
5. Az ő sorsa, sajátos életvitele gyorsan felkeltette a tömegkommunikáció figyelmét, több újságcikk is foglalkozott vele, de forgatott már róla két olyan, egymástól ideológiailag nagyon távol álló magazinműsor is, mint a *Fókusz* és a *Heti Mozaik*.
6. „A heterotópiák leírásának második alapelve szerint egy társadalom, történelmének során, nagyon különbözőképpen működtethet egy létező és fenn is maradó heterotópiát; igazság szerint minden egyes heterotópiának precíz és meghatározott funkciója van a társadalom belsejében, de a neki helyet adó kultúra szinkronicitása szerint egy bizonyos heterotópia szert tehet ilyen vagy olyan működésre.
Vegyük például a temető heterotópiájának különleges esetét. A közönséges kulturális terekhez képest a temető magától értetődően eltérő hely, mégis kapcsolatban áll a város, a társadalom vagy a falu összes szerkezeti helyével, hiszen mindenkinek, minden családnak vannak felmenői, akik a temetőben nyugszanak.” (Foucault 2000.)
7. Szabó Marianna 2002-ben végzett a PTE Művészeti Karán, rajz–vizuális nevelés szakon és videó specializáción. Jelenleg a DLA-képzés elsőéves hallgatója.
Eddigi kiállításai:
 - 1993: Budapest, Pataky Művelődési Központ, csoportos kiállítás,
 - 2000: Pécs, Közéltetés Galéria, csoportos kiállítás,
 - 2001: Kaposvár, Kaposvári Tudományegyetem, csoportos kiállítás,
 - 2001: Balatonboglár, Pincetárlat, csoportos kiállítás,
 - 2001: Pécs, Új Galéria, csoportos kiállítás,
 - 2004: *Térképek az időről* című csoportos kiállítás (Rezsonya Katalin, Horváth Csaba, Kiss Andor, Szabó Marianna), Pécs, Uránia mozi,
 - 2004: Pécs, Hattyúház, installáció,
 - 2004: Művészetek Völgye, Taliándörögd, Mogyorók Háza, csoportos kiállítás.
8. „Egy nemlétező település határvidéke vagyok, terjengős kommentár egy meg nem írt könyvhöz. Senki, de senki nem vagyok. Nem tudok érezni, nem tudok gondolkodni, nem tudok szeretni. Egy megírásra váró regény szereplője vagyok, s bár sohasem léteztem, tünékenyen és formátlanul bolyongok egy olyan valakinek az álmaiban, aki soha nem volt képes megformálni.” (Pessoa 1989:3.)
9. Számtalan kérdés vetődik fel ezzel kapcsolatban: hol található, hogyan definiálható ez a pont; melyik pillanattól lehet azt mondani, hogy nincs közösségi emlékezet? Vagy a kérdést némileg megfordítva: amikor még van/létezik a közösségi emlékezet, akkor milyen formában léteznek ezek az emlékezhelyek?
10. Simon Schama sajátos felszínre hozatalnak, időátsátásként definiálja saját – a tájmetaforák hosszú történetét bemutató – monumentális vállalkozását, amely „keresztülhatol a konvenciók látható felszínén, s eljut a mítoszok, az emlékezet elrejtett területére” (Schama 1998:259).
11. Itt felidéződik a „tér” szó nyelvtörténeti háttere: a Grimm-szótár szerint ez nem más, mint egy tisztás teremtése az erdőben letelepedés vagy művelés céljából. Azaz a tér egy sajátos emberi tevékenység eredményeképpen, mégpedig a vadon kiirtásán keresztül jön létre.
12. Megint csak Simon Schama gondolatára utalhatunk: „a táj mint szöveg, amelyet a generációk a maguk mindig visszatérő obszesszióikkal állandóan újraírnak” (Schama 1998:259).
13. Ezt mutatja a felirat banalitása is – az idő korlátlan hatalmával való szembeszegülés hiábavalóságát, akárcsak a fejfákon, a sírokon, közhelyek, klisék sorakoznak, egy az egyben értendő szövegek, semmi bonyolult mögöttes értelem, pont erre nincs is idő: a szövegek mögöttes értelmének nem kell utánagondolni, mély igazságokat megfogalmazni; inkább csak felidéznek ér-

zéseket, helyzeteket, embereket, hiszen gyorsan – ugyanakkor mégis az örökkévalóságnak – kell megszólalni, a többit pedig majd úgyis elvégzi a kontextus és az idő.

14. Ugyanezt a folyamatot vizsgálja Keserü Katalin művészettörténész is a tájkép műfajának átalakulását végigkövetve, s összegző megállapítása, miszerint „a tájkép műfajának klasszikus típusai a táj-képben akcióként, all-oves festésként, installációként éltek tovább, miközben tájszerűen (táj-képként) bontakozott ki a térinstalláció, az építészet, a szobrászat és a festészet is az utóbbi évtizedben” (Keserü 1998:196), az általunk bemutatott installációra is érvényes. Lásd két recenzió a könyvről: Dobai 1999; Szombathy 2000.
15. Nagyon jó áttekintést ad a különböző törekvésekről, műfajokról, kialakulásukról Udo Weilacher és John Beardsley könyve: Weilacher 1999; Beardsley 1998; magyarul egy friss összefoglaló: Foster 2004.
16. „És biztosan bevezetjük vele ismét a földrajzi determinizmus kétarcú problémáját. Csakhogy én úgy vélem, bárki bármit is mondjon, hogy a vita, amelyet ez a probléma kivált, koránt sincs kimerítve.
 A geográfusok persze régen feladták a dolgot: szerintük a meghatározó tényező nem a föld, a természet, vagy a környezet, hanem a történelem, az ember [...] Ami engem illet, én mindig meg voltam győződve róla – és persze meg is rémített a dolog – hogy a távoli gyökereknek iszonyú a súlyuk. Összeroppanunk alattuk. [...] Vidal de la Blache-nak igaza van, amikor Franciaországra célozva azt mondja: »egy nép történelme elválaszthatatlan attól a vidéktől, ahol él. Abból a gondolatból kell kiindulnunk, hogy minden vidék egyfajta tárház: ott szunnyadnak benne azok az energiák, amelyeket a természettől kapott, de amelyek használatbavétele az emberen múlik«.
 Ez a mondat a »lehetőségelmélet« vonalában illeszkedik – a lehetőségelmélet szót Lucien Febvre találta ki, hogy meghatározza vele Vidal de la Blache gondolkodásmódját. Egy lehetséges Franciaország, a lehetséges Franciaországok – ezek a megfogalmazások vonzóak számomra.” (Braudel 2003:195.)

IRODALOM

ASSMANN, JAN

2004 A kulturális emlékezet. Budapest: Atlantisz.

BEARDSLEY, JOHN

1998 Earthworks and beyond. New York: Cross River Press.

BRAUDEL, FERDINAND

1972 A történelem és a társadalomtudományok. A hosszú időtartam. Századok 4–5:986–1112.

2003 Franciaország identitása. I. Budapest: Helikon.

BURKE, PETER

2001 A történelem mint társadalmi emlékezet. Regio 12(1):3–21.

DOBAI PÉTER

1999 Keserü Katalin: Emlékezés a kortárs művészetben. Kortárs 43(6):106–109.

FOSTER, COLIN

2004 A helyspecifikus művészet. Habilitációs előadás. Kézirat.

FOUCAULT, MICHEL

2000 Nyelv a végtelenhez. Debrecen: Latin Betűk.

FRAZON ZSÓFIA

2003 Az „eleddig észrevétlenül maradt tények” és a „szembeötlő apróságok”. A kastély, a falu és az erdő a lokalitás képei Belső-Somogyban című kiállítás. *Tabula* 6(2):169–178.

K. HORVÁTH ZSOLT

1999 Az eltűnt emlékezet nyomában. Pierre Nora és a történeti emlékezetkutatás francia látképe. *Aetas* 3:132–142.

KESERÜ KATALIN

1998 Emlékezés a kortárs művészetben. Budapest: Noran.

KESZEG VILMOS

2003 Tájban élő ember: hiedelem és biográfia. *In* Vándorutak – Múzeumi örökség. Tanulmányok Bodó Sándor tiszteletére, 60. születésnapja alkalmából. Viga Gyula – Holló Szilvia Andrea – Cs. Schwalm Edit, szerk. 133–150. Budapest: Archaelingua.

MCGREEVY, PATRICK

2001 A kultúrán túli tereket figyelve: a földrajz és az örület. *Aetas* 5:187–194.

NORA, PIERRE

1999 Emlékezet és történelem között. A hely problematikája. *Aetas* 3:142–158.

PESSOA, FERNANDO

1989 Kétségek könyve. Budapest: Kráter.

SCHAMA, SIMON

1996 Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München: Frölich & Kaufmann.

1998 Landschaft und Erinnerung. *In* Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Conrad, Christoph – Kessel, Martina, Hrsg. 242–264. Stuttgart: Reclam.

SZIJÁRTÓ ZSOLT

2003 „Kulturális rendszer” – egy fogalom metamorfózisa. *Tabula* 6(2):216–232.

SZOMBATHY BÁLINT

2000 A memória ikonográfiája. Keserü Katalin: Emlékezés a kortárs művészetben. *Új Forrás* 32(4):47–50.

WEILACHER, UDO

1999 Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art. Basel–Berlin–Boston: Birkhäuser.

ZSOLT SZIJÁRTÓ

Landscape and afterimage. The issue of memory places. Marianna Szabó's *Kakpuszta* installation

This article deals with a land art installation that had been set up during a fieldwork organised by the Communication Department of the University of Pécs. The installation, which is analysed here from a cultural point of view, established a very specific place of memory in a natural environment, and itself was a consequence of a perspective taken from the interpretive social sciences. It offers, thus, the opportunity to look again at the notions of space and time as they had been developed by the French Historian Pierre Nora. The aim of the paper is to connect, or more clearly, to interconnect the traditions of art history and cultural science through the case of the installation taken as an example of cultural symbolisation of natural place.

Tabula
2004 7 (2):253–266.

266