

## A kiállítás gesztusa

### Módszerek és modellek kiállításelemzéshez

„Figyeljék a kezemet, mert csalog.”  
(Rodolfó)

A berlini Deutsches Historisches Museum Unter den Linden-i főbejáratánál meg-hökkentő installáció várja az állandó kiállítás felé igyekvő látogatót. Túl azon a tényen, hogy egy történelmi múzeum az elrendezés szempontjából szimbolikus jelentőséggel bíró főbejáratánál művészeti produktumot helyez el, nem kevésbé jelentős a „találós kép” üzenete. A lenticuláris technikával készült fotó egy erdőbeli, archaikus öltözetet és fegyverzetet viselő embercsoportot ábrázol. A férfiak és nők előtt számokat jelző táblák vannak, úgy ahogy egy régészeti ásatáson vagy egy múzeumi tárlóban szokványos. Közeledve a képhez a csoport eltűnik, helyükön egy-egy tárgy marad, itt-ott, elszórva a földön. A fotó egy olyan múzeum metaforikus hitvallása, amely felismerte a kiállításnak mint elbeszélésnek a konstruált természetét.

A kiállítások olyan konstrukciók, amelyek tervezésénél az idő által megkímélt artefaktumokat szőjük egy olyan narrációba, amelyet identitásra és reprezentációra, befogadásra és kizárásra, kulturális emlékezetre és társadalmi diskurzusokra adott kérdések és válaszok határoznak meg. Míg a közbeszédben, ahogy Adorno is megjegyzi (Adorno 1973:16), a múzeumokat az elmúlással, a mindennapi használatból való kikerüléssel, sőt halállal asszociáljuk (elég a „muzeális”, „múzeumi” jelzők gondolkörét figyelembe venni), a társadalomkutatás már évtizedekkel ezelőtt felismerte, hogy a múzeumok és kiállításai kommunikációs helyszínek, amelyekre múlt és jelen, építézet és politika, képzelte közösség, hagyomány, szocializáció, vizuális normák egyaránt kihatnak. Az 1980-as évek közepétől tapasztalható interdiszciplinális érdeklődés a múzeum intézménye iránt összefüggésben áll a kritikai kultúrakutatás megszületésével és a hatvanas években lezajlott társadalmi változásokkal.<sup>1</sup> Számos, angolszász nyelvterületen működő múzeum új témákat, új perspektívákat fedezett fel: a „fehér férfiak történelme” után a „kisember”, a marginális, az alulról jövő, a kisebbségi, a mindennapi is megjelent az intézmények programjában. A társadalomtudományos kutatásokban különös figyelem irányult arra, hogy a kiállításokon ki beszélhet kinek a nevében, milyen jelentésgyártás folyik ott, és milyen hatalmi törekvések helyszíne az intézmény. Reflektáltak a kiállítások kolonialista, rasszista beszédmódjára, a női perspektíva mellőzésére, az eurocentrikus világképre. Kritika tárgya lett, hogy miként támogatja a múzeum a status quót, hogyan zár ki bizonyos népcsoportokat vagy szubkultúrákat történelmi és társadalmi folyamatokról való hallgatással, az objektivitás és a semlegesség látszatának álcája alatt. Számos kiállítás társadalmi viták keresztüztüzebe került: egyrészt őshonos, illetve kisebbségi csoportok hozzáférést és beleszólási jogot

követeltek a róluk kialakítandó kép formálásába, másrészt a kurátorok is együttműködést kezdeményeztek. A Smithsonian Institution két tanulmánykötete, az *Exhibiting Cultures* és a *Museum and Communities* foglalta össze a múzeumi munkában és tudományos kutatásban beálló „kulturális fordulatot” (Karp–Lavine 1991; 1992).

Ugyan már korábban is használták reformálási törekvések jelölésére, az „új muzeológia” kifejezéssel jelezték a perspektívaváltást. *The New Museology* címmel 1989-ben jelent meg egy tanulmánykötet, amelyben Peter Vergo foglalta össze a új muzeológiai pozíciót. Míg a „rég” muzeológia főként gyakorlati kérdésekre összpontosít, mint az igazgatás, a pedagógia és a konzerválás, az „új” muzeológia arra törekszik, hogy előbb a múzeum társadalmi jelentőségét, értelmét és céljait tisztázza. Sharon Macdonald az angolszász területen virágzó „új muzeológia” három alapfeltevését írta le (MacDonald 2006). Egyrészt a múzeumi tárgyak hely- és kontextusfüggők vagy – ahogy Vergo is utal rá – „hallgatagok”. Másrészt olyan problémáknak is figyelmet szentel, amelyek korábban kívül estek a muzeológia vizsgálódásrendszerén, mint például a kommercializálódás, az „entertainment” és új kiállítási helyszínek a múzeumon kívül. Harmadrészt vizsgálat tárgyává teszi azt is, hogy a látogatók milyen módon észlelik, értelmezik a kiállításokat. Ehhez kapcsolódóan Macdonald szerint megfigyelhető egy újabb, második hulláma is az új muzeológiának, amely a módszertani megközelítések kiszélesítését és az empirikus alapok elmélyítését tűzi ki célul. Kutatói, intézményi önreflexió, a tudástermelés útjaira való összpontosítás, a kiállítás „nyelvtanának” vagy „szövegének” dekódolására való szándék jellemzi a kritikai múzeumelemzéseket.

Habár korábbi kulturális gyakorlat eredménye, mint a fotó vagy a film, a kiállítás vizsgálatára mégsem léteznek kipróbált, tudományosan megalapozott technikák, egyfajta általános érvényességű „szerszámkészlet”. Nehezíti a kutató dolgát, hogy olyan médiumról van szó, amely egyszerre operál vizuális és írásos jelekkel, amelyek egyidejűleg hatnak a térben. A kiállításon jelen lévő szöveg, legyen az kiállításvezető, tárgyleírás és egyéb magyarázat, alátámaszthat, megvilágíthat, segítséget nyújthat a kiállítási tárgy kontextusban való elhelyezésében, vagy éppen ellenkezőleg, a tárgyak elhelyezésével, csoportosításával, fontosságával, jelentőségével ellentétes olvasatokat is adhat. Téves nyomon járhat hát az az elemző, aki egyik vagy másik kommunikációs réteget nem veszi figyelembe, vagy nem kapcsolja őket össze egymással. Nem véletlen, hogy számos kiállításelemzés triangulációt, azaz több kutatási módszer együttesét alkalmazza a vizsgálódás során. A segítségül hívott elemzési módszerek a nyelv- és az irodalomtudomány, valamint a kulturális antropológia vizsgálódási gyakorlatából kerülnek ki.

A kiállításelemzések egyik előfeltevése, hogy a múzeum nem „neutrális” hely, ahol „objektív” módon elbeszélte történeteket vizualizálnak (Korff 1990). A kurátorok és a tudományos munkatársak olyan hatalmi pozíció részesei, amelyet az iskolai történelemkönyvek szerzőiével lehetne összehasonlítani: egyszerre formálnak és tükröznek vissza normákat és társadalmi, nemzeti identitásokat, másrészt az adott tudományos diskurzus résztvevői, és harmadszor a múzeum álláspontjának, hitvallásának kontextusában tevékenykednek.<sup>2</sup> A kiállítás aktusa egyben az érték, értékesség meghatározása és tulajdonítása, attribúciója, az „ez a művészet” vagy az „ez a kultúra” kinyilvánításának gesztusa által (Mason 2006:18). A kiállításalakítás és -befogadás folyamatában minden bizonnyal nem intencionális tartalmak és képek is szerepet játszanak,

az elemzések hipotézise azonban mégis az, hogy a kiállításon bemutatott kultúra és történelem „szűrt”, interpretált és narratívába helyezett, amelyet nemcsak a kiállítási hely adottságai és lehetőségei, hanem vizuális konvenciók, normák is alakítanak. A kurátori elképzeléseket módosíthatja a kiállítási tárgyak nem várt összejátszása, de a látogatói olvasat is. A kiállítási tárgy által felkínált közlendő vagy jelentés, ahogy Susan M. Peirce utal rá, mindig hiányos, a lyukakat a látogató tölti be a maga módján.<sup>3</sup> Gottfried Korff arra hívja fel a figyelmet, hogy a kiállításokon elkerülhetetlenül megjelennek fikciós elemek, amennyiben a történelmi ábrázolás többre törekszik, mint a fennmaradt tárgyaknak és az elmúlt kor tudásának pusztá archiválása (Korff 1990:21). Végül az új muzeológia jegyében született elemzések nem pusztán látogatói felmérések.

Míg angolszász és német nyelvterületen számos próbálkozás született a „rakoncátlan” (Baur 2009) kutatási tárgy, a múzeum és a kiállítás tudományos megismerésére, magyar szakirodalom alig létezik. Kiemelendő Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor múzeumikatalógus-elemzése, Frazon Zsófia és K. Horváth Zsolt tanulmánya a Terror Háza állandó kiállításáról, valamint György Péternek az *Élet és Irodalomban* megjelenő rendszeres esszéi, illetve *Az eltörölt Hely – a Múzeum* című kötete.

Az alábbiakban néhány kipróbált elemzési módszer bemutatására vállalkozom. A tárgyat példák aligha érthetők „átvehető képletként”, de bevált módszerek hiányában értékes javaslatokkal szolgálnak, amelyek kiindulópontot nyújtanak az egyes technikák előnyeinek és hátrányainak felismeréséhez. Anélkül, hogy befolyásolná az elemzések validitását, megemlíteném, hogy számos tanulmányban utalnak a kiállításelemzések fragmentális, esetleges voltára, mint amelyeknél a kiállítás, a bemutatás mindig több jelentést hordoz (Scholze 2010:145; Pearce 1994:26).

## A kiállítás jelrendszerei

Habár az empirikus kutatás alapjaként még új, az elméleti muzeológia már évtizedek óta használ szemiotikai fogalmakat. Alig létezik muzeológiai munka például Krzysztof Pomian „semiofor”-elméletére való hivatkozás nélkül, amely a múzeumi tárgyak duális karakterét, materiális és jelentéshordozó oldalát hangsúlyozza. Míg a materiális oldal látható, fizikálisan közeli, a szemiotikus láthatatlan, és csak megértéssel, emlékezéssel érhető el (Pomian 1988:95). Szemiotikai irányú elemzési megközelítést alkalmaz Susan Pearce (1994), Pauline Turner Strong (1997), részben Mieke Bal (1996; 2006), valamint Jana Scholze (2004). Turner Strong a múzeumi feliratokat elemezve azt vizsgálta, hogy miképpen vesznek részt – informáló funkciójukon túl – a társadalmi kizárás és befogadás mechanizmusában.

Susan Pearce egy, a waterlooi csatában megsebesült hadnagy egyenruháján át vizsgálja fel a materiális kultúra kommunikációs rendszerét a saussure-i langue-parole alapján. A kabát nemcsak a katona személyes sorsára utalhat, a megsebesülésre, a rokkantnak nyilvánításra, a kiutalt irodai munkára, hanem a csata tanújegye is lehet egyben. Kontextustól függően magával vonhat hazafias jelentéseket, de a gyűlölködés és viszály jele is lehet. Pearce rámutat arra, hogy miként lesz az egykori jelölőből a „társadalmi langue” részévé válással jelölt, amint a hadnagyi kabát múzeumi tárgy lesz, amint Waterloo élménye a kollektív tudat része lesz. A kabát kikerül statikus

szerepköréből, amikor Ingarden és Iser nyomán a múzeumlátogató megértési és szemlélődési folyamatát is bevonja abba a folyamatba, amelynek során az egyenruha a hadnagy múltjának és jelenének alkotóeleméből a miénk is lesz.

Mieke Bal kiállításelemzését a szemiotika mellett dekonstrukciós és feminista elméleti háttér, valamint a posztkoloniális és orientalista diskurzusra irányuló kritikai nézőpont jellemzi. Bal célja, hogy a kiállító aktor bemutató gesztusára összpontosít, az „ezt nézd!”, „ez a kultúra/művészet” értelmében. A 19. század kolonialista gyűjtőtevékenysége helyett a jelen múzeumi diskurzusa, a 20. század pedagógiai koncepciója áll érdeklődésének középpontjában,<sup>4</sup> ahol „a múzeum felfedi kártyáit”. Arra koncentrál, amit a vizuális és a verbális közötti területen, a puszta informáláson túlmutató többletdiskurzusként ír le.

Az Amerikai Természettudományi Múzeumban Bal „szemiotikai utazása” az állandó kiállításon keresztül az afrikai népek termébe vezet, ahol felfigyel a verbális és a vizuális üzenetek közötti ellentmondásra. A felirat szerint a kontinensen az iszlám eredményesebben tudott érvényesülni, mint a kereszténység, mert:

„A kereszténység kevésbé egységes, és erősebb ellentmondásban áll a hagyományos afrikai értékekkel. Hatása ezért társadalmi és politikai szempontból bomlasztó volt. Az afrikaiak ellenben saját képükre formálták az új vallásokat, a szelektív alkalmazkodásra való képességük jellegzetes, új és élettel teli vallásformák létrehozását eredményezte.”

Bal rámutat arra, hogy míg a szöveg kritikusan szemléli a kolonializmust, felismeri a kereszténység destruktív hatását, és pozitív, aktív képet közvetít („képesség”), a látható vizuális elemek nem támasztják alá ezt az értelmezést, éppen ellenkezőleg. A felirat melletti tárlóban az egyetlen figuratív elem egy szoborcsoport, amelyet a „nyugati” múzeumlátogató mint keresztényt ismer fel. Központi helyen egy Madonna áll, felé fordulva hátrább egy, kezében rituális edényt tartó alak, tőle jobbra egy rózsafüzér. A rózsafüzér nem vagy nehezen azonosítható az iszlám jeleként a nyugat-európai szemlélő számára, miközben a múzeum éppen annak igényével lép fel, hogy „róluk” tájékoztasson „minket”, írja Bal. Az afrikai elem, a bölcs alakja az edénnyel az áldozatadásra emlékeztető elhelyezésnek köszönhetően könnyen összetéveszthető a keresztény karácsonyi jelenettel. Az afrikai bölcsnek a Madonna mögötti, a Madonna és nem a kiállításlátogató felé fordított elhelyezése olyan vizuális szintaxist eredményez, amely inkább a kereszténység primátusát, mint az „afrikai” „alkalmazkodóképességet”, kreativitást, illetve valamilyen egyedi, új létrehozásának képességét hirdeti. A kritikai üzenet elhalványodik, amennyiben a szintaktikai eszközök a nyugati expanziót hangsúlyozzák, és nem azt, ami áldozatul esett neki, vagy amit teremtettek belőle. A kiállítás eszközeit elemezve Bal három domináns elbeszélői stratégiát vél felfedezni. Az ázsiai emlősök termében az állatokat elsötétített teremben, festett háttér előtt ábrázolják. Amellett, hogy az elsötétítés műtárgyvédelmi okokból szükséges lehet, a fenti elrendezés egyúttal a „harmadik személyben” megfogalmazott jelentés hatását kelti, amellyel a realizmus esztétikáját használva „elrejtőzhet” a szerző. Igaz ez a valóságbeszéd másik fajtájára, a tudományos diskurzusra is, amely a tudományosság esztétikáját például diagramok segítségével teremti meg. A konstatív autoritás, a demonstratív meggyőzés a célja mindkét diskurzusnak. Bal harmadikként az egzotikum diskurzusát írja le. Elemzési stratégiája tehát a jelviszonyok feltérképezésén túl kibővül a

kiállítás elrendezésein kívül is létező diskurzusokkal. A vizsgálatot javaslatokkal is kiegészíti, például az önreflexiót szolgáló tükör kritikus, stratégiai használatáról a kiállítóteremben. A kiállítás másik elrendezésének példáján azt mutatja be, hogy miként olvad össze nyom és párhuzam,<sup>5</sup> hogyan használja a metonímia retorikáját a vizuális bemutatás. Az ázsiai népek termének egyik elrendezése három fő elemből áll. A 19. századi szibériai panelek halászó, vadászó jeleneteket, a letelepedés képeit és egy kutyaáldozatot is ábrázolnak. A magyarázó felirat utolsó bekezdése párhuzamot von a panelek és egy Kr. e. 6500 körül készült, törökországi lelőhelyről származó falfestmény között, amely vadászatot jelenít meg, arra utalva, hogy hasonló történeteket korábban is grafikus formában őriztek meg a népek. A falfestményt a szibériai táblák háttérképeként rögzítették a falon, azt a benyomást keltve, mintha annak értelmében lennének a szibériai jelenetek olvasandók. A tárgyak előtt, imitálva a tabló egy részletét, egy korják csoport modelljét állították fel, amint tagjai kutyaáldozatot mutatnak be. Bal beszámol egy látogatói reakcióról ottjártakor. – Milyen gonoszság! – kiáltott fel egy iskolás gyerek, megpillantva a csoportképet. Az elrendezést több szempontból találja problematikusnak Bal. Egyrészt, mert a kiállítás realistán értelmezi a műtárgyat, azaz a műtárgyon szimbolikusan bemutatott kutyaáldozatot a „valódi élet” szimbólumaként ábrázolja. Másrészt a kiállítást bejáró látogató útja előbb vezet a korják csoportképhez, mint az általa utánzott történelmi tárgyhoz, megfordul a modell és a másolat sorrendje. Vizuálisan azt az érzetet kelti, mintha a csoport a szibériai táblák valóságát mutatná. Az elrendezésben elfolynak az idő- és térbeli távolságok, a törökországi lelet a valóság igazolására szolgál, miközben vadászjeleneteket ábrázol, és nem kutyaáldozatot. A vizuális és verbális jelek együtthatása abból a körkörös epiztemológiából táplálkozik, amely mélyen rögzült mai kultúránkban, hívja fel a figyelmet Bal.<sup>6</sup>

A Barthes-on és Ecón<sup>7</sup> iskolázott Jana Scholze a múzeumot a kommunikáció helyeként írja le, amely kommunikációs jelenségeinek megértéséhez kódolási és dekódolási folyamatokat kell szemügyre vennünk. A kiállítás kontextusában a kódképződés folyamatát a kiállítási tárgy egykori funkciója, a többi tárgyhoz való viszonya, térbeli viszonyok, esztétikai értéke, akadémiai besorolása stb. alakítják. *Medium Ausstellung* című munkájában kiállítások prezentálási formáin elemez kommunikációs üzeneteket. A szemiotikai elemzés alapja, hogy ezek az üzenetek háromfélék: a kiállítási tárgyra, a tárgyak elrendezésére és a tér berendezésére, valamint az általános és intézményi kapcsolódásokra irányulnak. A kiállítási tárgyakat először múzeum előtti funkciójuk dekódolásával észleljük, amit Scholze denotációként ír le. A denotáció lehet többjelentésű (többfunkciós vagy funkcióját megváltoztató tárgy esetében), de elképzelhető, hogy létre sem jön (ismeretlen tárgy). A múzeumi gyűjtésnél a lényegi tényező azonban nem ez, hanem a konnotáció, amely a tárgyak kulturális folyamatokba való beágyazódottságára, norma- és értékrendszerekben elfoglalt helyére, egyéni életrajzokban betöltött szerepére vonatkozik. Az akadémiai kutatások, új kiállításprojektek folyamatosan újraírják a múzeumi tárgy konnotációit, amelyek a látogató tudásának és a kiállítási környezet kialakítottságának függvényében is kiegészülhetnek, vagy meg sem jelennek. Harmadszorra Scholze elkülöníti a metakommunikációs szintet, ahol a múzeum saját története, szakmai állásfoglalása, művelési szándékai, valamint általános akadémiai és politikai irányultságok és személyes (kurátori) érdekek és vonzódások

érvényesülnek. A metakommunikáció tehát mindig külső, a kiállítás kontextusán kívüli jelrendszerekre utal, írja Scholze (2004:36). A szerző a kronologikus kiállításípust a lipcsei Zeitgeschichtliches Forum állandó kiállításán elemzi.<sup>8</sup> A kiállítás a szovjet zóna és az NDK történetét mutatja be a német egység eléréséig. Az ellenzék egységénél azt vizsgálja, hogy miként kezelhető a kronológia elvénél megmaradva a hatalom és ellenállás témája, amelyet természeténél fogva kevésbé válaszreakciók egymás utáni, időbeni sorozata, mint inkább egyidejűség, megkésetttség és egymás kereszteződése jellemez. A párhuzamosságot a *Szocializmus építése?* kiállítási egységénél egy állófal kétoldalas kialakítása valósítja meg. A fal előtti teret a Sztálin-kultusz relikviáit bemutató vitrin uralja, a fal vitrin felőli részére az SED II. pártkongresszusának üléstermékét nagyították ki. A falban két kisebb vitrint helyeztek el, amelyekben a pártvezetők, Ulbricht, Pieck és Grotewohl, valamint a szavazás fotói, egy szavazólap és a kongresszushoz készült brosúra láthatók és olvashatók Ulbricht szövegével. A tárgycsoportot a következő kiállításszöveg kommentálja: „Konform. A II. pártkongresszus küldöttei megszavazzák a szocializmus Walter Ulbricht által bejelentett tervszerű építését”. A fal jobb oldalát egy beépített ajtó miatt kissé eltolták. Az ajtón a kiállításcsoport bevezető szövegét helyezték el, amely az SED Szovjetunióhoz való növekvő igazodását és ennek nyitányaként a pártkongresszust tárgyalja. Megkerülve a falat, a másik oldalon ismét egy ajtóra bukkan a látogató, amelyet a többi kiállítási tárgy – a szomszédos vitrinben látható fegyencruha, bilincs és kulcsok – új konnotációs, sőt új denotációs kontextusba helyez. Az ajtót a látogató „zárkaajtóként” denotálja, amelyre egy kísézőszöveg később részletekbe menően utal is. Ebben a kontextusban nyilvánvalóvá válik, hogy a fal másik oldalán bemutatott konformitás hatalmi harcok és valószínűleg erőszak árán jött létre. A fal az érme két oldalaként mint egymással összeegyeztethetetleneket kódolja az eseményeket. A fal börtönt idéző oldalán a fogva tartottak életrajzai és fotói személyes állásfoglalásra, pártos értelmezésre sarkallnak, ezt a konnotációt a vitrin szövege is megerősíti: „az évekig szenvednek” és az egyéni sorsokra való utalás csak elítélést és együttérző érzelmi magatartást enged meg. Az ezt követő kimerített, az NDK állambiztonsági szerveinek felépítését, módszereit és adatait bemutató szöveg alátámasztja és legitimálja a látogatói felháborodást és haragot. Az ilyen szövegek a kiállító intézmény motivációját, állásfoglalását nemhogy nem nyomják el, hanem éppenséggel metakommunikációként közvetítik az adatok, tények és összefüggések mellett. Az itt és más helyeken elemzett kiállítási szövegek jól tükrözik a lipcsei kiállítás határozott felvilágosító, ismeretterjesztő ambícióit.<sup>9</sup> Scholze itt jegyzi meg, hogy amennyiben a szövegek a nyelvi kifejezés kiválasztásával és a szintaktikai kombinációs lehetőségekkel konnotációkat szállítanak, amelyek utalnak a szerző intencióira, nézeteire, valamint az időre és a helyre, akkor e definíció szerint minden kiállítási szöveg metakommunikáció is (Scholze 2004:133).

Scholze szerint a kiállítások szemiotikai elemzésének hozadéka annak lehetősége, hogy konkrétan és részletesen foglalkozzunk a bemutatott látvánnyal és speciális kommunikációs folyamataival. Még ha sokszor nehéz is elkülöníteni a denotációs, konnotációs és metakommunikációs kódokat, a szemiotikai elemzés lehetővé teszi, hogy leírjunk lehetséges kommunikációs tartalmakat és a kiállítás narrációjának domináns vonalát. A cél az, hogy a kiállítók jelentési szándékait, kiállított jelentéseit és a szemléltető jelentésadási kísérleteit rögzítsük. A szemiotikai elemzés módszerének hát-

rányait tárgyalva Scholze Sharon Macdonaldot idézi. Szerinte problematikusnak nevezhető a kiállításértelmezés státusa, ha az elemzési leírás nem nyilvánul meg interpretációs aktusként, ugyanakkor elhithető, hogy ismeri a kiállító indítékait és a látogató által megértett üzeneteket.<sup>10</sup> Scholze ennek elkerülésére egyfajta szinkron olvasat helyett az intendált és interpretált üzenetek poliszémiáját javasolja a szemiotikai elemzések kiindulópontjaként (Scholze 2010:146).

## A kiállítás mint szöveg

Egyfajta kevert módszertant, módszertani brikolázt alkalmaz az osztrák szerzőpáros, Roswitha Muttenthaler és Regina Wonisch tanulmányában, amely a *gender* és *race* kiállítási reprezentációját vizsgálja bécsi múzeumokban (Muttenthaler–Wonisch 2006). A Jana Scholze által kidolgozott szemiotikai eljárás mellett az etnológiai terepkutatásban használatos, Clifford Geertz nevéhez fűződő sűrű leírással és egyfajta szemantikai módszerrel dolgoznak. Ez utóbbit az irodalom- és vallástörténész Sabine Offe javasolta egy 2002-es, *A kiállítás grammatikái* elnevezésű bécsi workshopon. Az eljárás Roman Jakobson szintagmatikus-paradigmatikus tengelyén alapul. A szintagmatikus tengelyen a nyelvi eljárás során a nyelvtan szabályainak megfelelően szavak felsorolásával mondatokat képzünk, amit Offe a következőképpen alakít át a kiállításelemzés modelljévé. A példát egy fiktív tárgyon, egy koronán szemlélteti, amely sokféle elbeszélés kiindulópontja lehet:

„A korona a királyé a király birodalmat kormányoz kastélyokat épít hintón hajt háborúzik ágyasai vannak megöli bátyját stb., vagy: egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy király, volt három fia vagy három lánya”.<sup>11</sup>

A paradigmátikus tengelyen Offe szemantikailag asszociált vagy asszociálható kifejezések tárából kiválaszt egyet, amely potenciálisan behelyettesíthető lenne egy másikkal is. Közös jellemzők alapján sorokat képez egymással kapcsolatban álló kifejezésekből, amelyek kiválasztása konnotációkon és asszociációkon alapul. A korona példáján a következőképpen írja le az eljárást:

„Császár, király, trón, birodalom, kastély, palota, jogar, hermelin, bársony stb. A konnotatív kontextus része az asszociálható megfelelő ellentét is, mint: alattvaló, koldus, szegénység, kunyhó, rongy stb.”

A közös kulturális tapasztalat kontextusában Offe a következő módon bővíti egyéni asszociációs sorokkal az elbeszélést:

„A paradigmátikus tengelyen a koronával a királyon és a császáron keresztül szinte poetikus sor asszociálható: Kaiser-König-Edelmann/Bürger-Bauer-Bettelmann (azaz császár-király-nemesember/polgár-paraszt-koldus). Második világháború utáni gyermekkorom verséről van itt szó, amellyel a gyors táplálékfelvételt próbálták ösztönözni – ki is akart volna utolsó lenni? A benne rejlő figyelmeztetést vagy fenyegetést nem lehet nem meghallani, a társadalomtörténet látható lesz, nemcsak a társadalmi hierarchiát közvetíti expliciten, hanem impliciten a koldusnő és a császárnő távollétét is.” (Muttenthaler–Wonisch 2006:60.)

Ha a kiállítást a paradigmátikus tengelyen olvassuk, a tárgyak lehetséges üzenetei erősen korlátozottak, és a tárgycsoportosítások gyakran egy téma helyettesítőiként

jelennek meg. Míg a kiállítások valóban így készülnek, azaz a kurátorok tárgyakat választanak ki egy téma megjelenítésére, a látogató csak a kiállításrendező választásával szembesül, amely válogatásból könnyen *a kép* lehet, például egy eseményé, hívja fel a figyelmet Muttenthaler és Wonisch (2006). Mind a paradigmaticus, mind a szintagmatikus eljárás asszociációkon és konnotációkon keresztül megvalósuló válogatáson alapul, amelyet társadalmi diskurzusok és normák, valamint személyes tapasztalatok egyaránt alakítanak. Offe a módszer előnyét abban látja, hogy a nyilvánvaló és latens jelentések sűrű szövete feltérképezhető a két tengely egybevetésével, amennyiben „a szintagmatikus tengely minden (jelentésekkel teli, jelentéshordozó) szava kereszteződik a paradigmaticus tengelyen a nem realizált jelentésekkel” (Muttenthaler–Wonisch 2006:61). A jakobsoni modellel módszertanilag hozzáférhetővé válnak az asszociáció útjai, és leírhatóvá válnak az interpretatív közösség számára a kiállítás által felidézett jelentéskontextusok.

A módszert a fenti bécsi workshop résztvevői előbb a bécsi Néprajzi Múzeum Amerika-részlegén, az „Eszkimó” jelölésű egység „Mik” („ünnep”) nevű vitrinjénél tesztelték. A szintagmatikus tengelyen az alábbi rövid narratíva keletkezett a térben legfeltűnőbb darabtól kiindulva: ünnepkor bizonyos öltözetet hordanak, zenélnek, dohányoznak, és kávéat isznak. A tüzetesebb szemügyre vétel után kiderült, hogy a kiállítási tárgyak az 1900 és az 1980 körüli évekből származnak. Két párhuzamos, de eltérő időpontban játszódó elbeszéléstről volt tehát szó. A hagyománykövetés vagy a modernizáció aspektusából olvasandó az elrendezés? Az előbbi mellett szólt, hogy azonos komponensek (ruházat, zene, kávé, dohány) jellemzik a történetet, ami meg is felel annak a szokásos gyakorlatnak, amely „idegen” kultúrákat folyamatos hagyományokkal felruházott közösségekként gondol el. Szembeállítva az 1900-ból és az 1980-ból származó tárgyakat, a modernizáció folyamatának tanúiként hatnak. A porcelán kávéscsésze és a Nescafé-doboz olyan interpretációkat hozott létre, mint például, az „ő” autentikus, regionális kultúrájukat a „mi” ipari, globális kultúránk formálja. Az ehhez hasonló, egymástól különböző és ellentétes szövegek közös pontja a dichotómia volt: saját-idegen, autentikus-ipari. A paradigmaticus tengelyen a tárgyakat az ünnep helyettesítőiként szemlélték, amellyel különösen előtérbe került a válogatás. Néhány „helyettesítő” nem vagy csak feltételesen volt értelmezhető a módszer tesztelői számára az „ünnep” komponensekként, mint a kávé vagy a dohány. A „saját” és az „idegen” ünnep alkotórészeiről való gondolkodás rávilágított az ünnep helyettesítéseinek kontextusfüggésére és az „*interpretative community*” fennállására.

A módszertani mix a *gender* és *race* megjelenését vizsgáló Muttenthaler–Wonisch-tanulmányban akkor bizonyult különösen hasznosnak, ha nehezen „megfejthető” volt egy kiállítási egység, vagy „ellenolvasásra” volt szükség. Habár a szerzőpáros célul tűzte ki a módszertan tematizálását a kiállításelemzés folyamatában, alig fedezhető fel az alkalmazott metodikai eljárás, nemhogy az elemzés egyes lépései („az olvashatóság érdekében”). Kiállításelemzésüket követő rövid módszertani reflexiójukból kiderül, hogy a három eljárás (a sűrű leírás, Scholze szemiotikai megközelítése és az Offe javasolta szemantikai analízis) egyes tárgycsoportoknál megerősítettek egy bizonyos olvasatot, más helyütt módosítottak, illetve korrigáltak. Az „Indiánok ma” tárgycsoportnál a kiválasztott, klisészerű kiállítási tárgyakat látva kézenfekvőnek tűnhet egyfajta esszencialista, egzotizáló olvasat, néhány exponátum azonban értelmezhető a



hibrid kultúrák tanúbizonyságaként is. A tárgyakat kísérő szöveg azonban rendkívül beszűkítette a csoportkép értelmezését, amennyiben a fakéregből és kerámiából készült kávéscsészét vagy a gyöngyökből készített nyakkendőt és csokornyakkendőt a „Tradíció és alkalmazkodás” felirat alatt prezentálták. Paradigmatikus szinten az alkalmazkodás/beilleszkedés fogalom egyoldalú hozzáidomulást, alárendelődést, opportunizmust hívhat elő, ellenben a nyugati és a saját hagyományok játékos és kreatív kezelésének interpretációját például nemigen teszi lehetővé. Egy másik tárgycsoport egy politikai plakátot ábrázolt dekoratív, ceremoniális jellegű ruhadarabok és kiegészítők között. A plakát egy 1978-as tüntetést idézett, és három fiatal férfi volt látható rajta farmernadrágban, pólóban vagy meztelen felsőtesttel. A plakát és kiállítási környezete többféle elbeszélést megengedett a szintagmatikus tengelyen: a hagyományos rítusok ápolása és a politikai elkötelezettség közötti ellentétet vagy a kettő egymáshoz való közelítésének igényét, vagy az identitás megnyilvánulásának két adekvát, egyenlő formáját, vagy a politikai aktivitást a hagyományok megőrzésének feltételeként. A szemantikai megközelítés itt arra irányította a figyelmet, hogy az egymás mellett elhelyezett kiállítási tárgyakat nemcsak „és” kapcsolat, hanem „vagy” kapcsolat is narratívába helyezheti (Muttenthaler–Wonisch 2006:239).

Narratológiai irányt választ elemzési módszerül a kultúrakutató és anglistikus Heike Buschmann. Az ott bevált és kipróbált terminológiák és modellek különösebb változtatás nélkül ültethetők át kiállítások elemzésére, ahogy a Neandertal Museum és a skót nemzeti múzeum példáin bemutatja (Buschmann 2010). A kiállítások mint szövegek értelmezését az új kulturális földrajz (New Cultural Geography) és a recepcióesztétika felismeréseivel kombinálja, hogy meg tudja felelni a kiállításlátogató összetett észlelésének. Buschmann elsőként az irodalmi elbeszélés alapelemeit alkalmazza a kiállításkörnyezetben. Ki az elbeszélő? Milyen fokban érintett az elbeszélésben? Mennyiben befolyásolja a hetero- és a homodiegetikus hang, hogy objektív vagy szubjektív elbeszélést észlel a látogató? Milyen perspektívából zajlik az elbeszélés, azaz „mit tud” az elbeszélő? Ennek megértéséhez Gérard Genette fokalizációs típusait hívja segítségül a szerző.

A regény, ebben az esetben a kiállítás felépítésénél E. M. Forster nyomán elkülöníti az eseményeket („*events*”), a történeteket („*story*”) és a cselekményt („*plot*”). A *story* események időben egymás utáni sorozata, amelyet a múzeumban a térben egymás után következő tárgyak fejezhetnek ki a látogató által megtett úton (Buschmann 2010: 155). A *plot* az események okozati összefüggésére világít rá, ezért a múzeumi térben nehezebb megjeleníteni. Az okozati összefüggés gyakran marad nyitva, sokszor csak sejtetik, a látogatónak pedig magának kell létrehozni a kauzális kapcsolatot az események között. A másik megoldás, ha kiegészítő tárgyakkal vonják be a kiállítás elbeszélésébe. Ennek példaként Buschmann a Neanderthal Museum kiállítását idézi fel. Az időbeliség szerinti első esemény egy erdős völgy, amely festők és természetjárók raját vonzza, amit sziluettszerű képek mesélnek el a kiállítás alagút formájú bejárati részénél. A második esemény a völgy iparosodása, amely a harmadik eseményhez, a Neander-völgyi csontok megtalálásához vezetett. Az időbeli sorrendiséget a tárgyak egymásutániséga jeleníti meg: a düsseldorfi festőiskola képe, a munkások és végül a lelet. Az első két esemény közötti okozati összefüggést nem fejezi ki külön tárgy, nem beszél el a kiállítás, hanem a látogató maga teremti meg a kapcsolatot. A második és a

harmadik esemény közötti összefüggés egy kiegészítő kiállítási tárggyal lesz nyilvánvalóvá a lelethez vezető úton: egy légkompresszor és egy préslégfúró, a csontok felelésének okai. A munkások a kőzet feltörése közben fedezték fel a csontokat.

Az időszervezet és az eseménysor keretén belül Buschmann a múzeumi elbeszélésnél is elkülöníti a prolepsziszt és az analepsziszt mint a kronológiától eltávolodó elbeszéléselemeket. Míg a prolepszisz ebben a kontextusban az események előrejelzését jelenti, az analepszisz elmúlt eseményekre utal vissza. Ezek az elemek a szerző szerint jelentősen befolyásolhatják a múzeumi elbeszélés hatását. Egy előre tudatott eseménynél például a látogató az esemény kimenetele helyett arra koncentrál, *mi* vezetett egy eseményhez, *hogyan* következhetett be. A prolepszisz és az analepszisz a múzeumi séta során szó szerint is érthető lehet, amennyiben a kurátorok élnek az építészeti lehetőségekkel, így egy válaszfalban elhelyezett ablak lehetőséget ad a látogatónak arra, hogy az eseménysorban előre és visszafelé, azaz a jövőbe és a múltba is bepillantást nyerjen. A Neanderthal Museum esetében a történetet nem egymás utáni termeken keresztül, hanem fölfelé vezető lépcsőn és emeleteken át járjuk be, miközben az egyes szintek nincsenek egymástól fallal elzárva, így közben láthatjuk az út különböző szakaszait. Az „Élni és túlélni” részlegnél visszapillantunk az emberi evolúcióra. Ezen a helyszínen életnagyságú figurák formájában összeveti fizikai erejét a Neander-völgyi és a mai ember, aki csak a technikai és orvostudományi vívmányoknak köszönhetően egyenlítheti ki gyenge pontjait. A visszapillantás vizuális lehetősége segítheti a látogatót az erőpróba és az evolúció közötti kapcsolódási pontok, a bemutatott fejlődés jobb megértésében.

Buschmann hangsúlyozza, hogy Iser és Gottfried Korff szerint a múzeumi elbeszélés a látogató értelmezési folyamatának összekötésével kezd csak el működni. A látogató aktív részvétele közte és a szöveg között meglévő kommunikációt feltételez, amelyet a szöveg nem egyértelmű pontjai indítanak el, és amely leépül sikeres megértés esetén (Buschmann 2010:160). Iser Leerstellen-konceptióját („üres hely”, „úr”) átemelve a Neander-völgyiekről szóló kiállítás elemzéséhez, Buschmann a következő példát találja. A „Szerszámok és tudás” terem a szerszámok kőkorszaktól napjainkig való fejlődését mutatja be. Az egyes kiállítási tárgyakat egy munkapad köré rendezték úgy, hogy az eredeti, régebbi darabok a munkapad vitrinjében, az újabb, modern szerszámok a plafonra erősítve, egy acélhuzalon lógnak. Az elrendezés nem tér ki részletesen a fejlődés menetére, amit az acélhuzal jelképez helykitöltő funkciójában. A látogató a kiállításon megszerzett előzetes tudására és a korábban megtekintett kiállítási tárgyakra (kovakő, penge) támaszkodhat. A recepcióelmélet mellett Buschmann az új kulturális földrajz felismeréseit hívja segítségül azért, hogy a kiállításelemzés során szem előtt tarthassuk a látogató aktív szerepét és az értelmezés térbeli folyamatait. Michel de Certeau a „*place*” és „*space*” különbségtételével fogalmazza meg az egyéni interakció helyét: míg a *place* szerkezeti vázat, statikus elrendezést jelöl, a *space* annak az eredménye, amit az egyén kezd ezzel az előirányzott térrel. A *place* ugyanúgy csak az olvasó segítségével, tapasztalati háttérével és egyéni kapcsolódásával fejtheti ki hatását, ahogy az iseri szövegstruktúra is. A *place*-t a múzeumban a kurátori döntések határozzák meg, amelyek a kiállítás útjait az építészet segítségével formálják. Megengedi a tér, hogy a látogató részlegeket „ugorjon át”? Hány bejárható út áll rendelkezésre? Az építészeti nyitottság befolyásolja az értelmezést, az elbeszélő

és a fokalizáció konstrukcióját, ahogy Buschmann példái is tükrözik a Museum of Scotland *Early People* című osztályánál. Lépcsők, liftek, folyosók irányíthatják a látogatót az elbeszélés intendált kezdete felé, amely domináns irányokat és olvasatokat eredményezhet. Nyomatékosan és szimbolikusan jelenik ez meg a New York-i Museum of Jewish Heritage épületében, ahol kizárólag mozgólépcsők viszik a látogatót egyik szint-ről a másikra, egy irányba, a második világháború előtti zsidó diaszpóra kultúrájától a holokauszt történetén át az izraeli és amerikai zsidó megújulásig. Az egy irányba futó mozgólépcsők nem teszik lehetővé az olvasási irány megváltoztatását, az előző fejezetekhez való visszatérést. Végezetül Buschmann a kiállításon található szövegek transztextualitását elemzi a paratextus, a hipertextualitás és a metatextualitás példáin. Elemzési javaslatában figyelemre méltó, hogy egyszerre veszi figyelembe a kiállítóteret és a benne jelen lévő szövegeket, amelyeket a látogató „kelt életre” a bejárással és olvasással. A narratológia, a recepcióesztétika és az új kulturális földrajz kombinált alkalmazása lehetővé teszi az interdiszciplináris megközelítést és a kiállítás komplex szövetének jobb értelmezését.

A *close reading* módszerét választja amerikai és ausztrál bevándorlási múzeumok kiállításainak elemzéséhez Joachim Baur. A sűrű leíráshoz hasonlóan ennél az eljárásnál is a látottak részletekbe menő interpretációjáról van szó. Baur tudatosan nyitottan fogalmazza meg kutatási tervét: „Olyan momentumokat választottam ki, amelyekben valami megmutatkozik, amelyek valamit mutatnak nekem, és amelyekben én is mutathatok valamit.”<sup>12</sup> Konkrétan a következő módon járt el: Elsőként „nyitott szemmel”, figyelmesen feltérképezte a múzeum megjelenéseit, a kiállítástól az épületen és környezeten át a múzeumi boltig. Ebben a lépésben tanulmányozta a múzeumi „szöveg” felépítését, és azonosította szignifikáns helyeit. Az utóbbiak a kiállítás azon részei, amelyek különlegesen kiemelt elrendezésükkel feltűnnek, vagy azok, amelyek váratlanul és különösen hatnak. Ezeket a helyeket az elemzés második lépésében részletes vizsgálat alá vonta. Az explicit és implicit jelentések közötti feszültség, konnotációk és asszociációk, a kiállítás más jeleneteihez való komplementáris és kontradiktóris kapcsolatok, valamint az elbeszélésben elfoglalt helyük és jelentőségük alkották a fő kérdéseket. Befejezésképpen a múzeumi prezentációkat a specifikus kutatási pontokra vonatkozóan tanulmányozta, többek között a migráncsoportokra, valamint a migráció fajtáira, a múzeumi elbeszélés főszereplőire és perspektíváira, a bevándorlók és a fogadó ország kultúrájának viszonyára és társadalmi konfliktusok megjelenítésére vonatkozóan. A háromlépcsős eljárás célja az volt, hogy a múzeumokat mind egyediségükben, mind azonos tematikájukban megfelelően tekintetbe vegye az elemzés.

Fontos eleme a tanulmánynak, hogy a „*close reading*” ellenére Baur a múzeumok „poétikája” előtt a múzeumok „politikájának” is figyelmet szentel, illetve hogy a múzeumi szöveg olvasása közben a múzeualapítás folyamatainak tanulmányozásából születő eredményeket is beengedi a kiállításelemzésbe. Szerinte a produkciós folyamatot és a produktumot, azaz a kiállítást magát nem dichotómiaként kell megérteni, hanem a kutató figyelmének áthelyezéseként, amennyiben teljes elválasztás már csak amiatt sem lehetséges, mert a „kutatónak is csak egy feje van”.

Az alábbi szövegrészleten megkísérlem bemutatni Baur eljárását. A *Die Musealisierung der Migration* című disszertációjában az elemzett kiállítások egyike a New York-i Ellis Island Immigration Museum. A kiállítás első feltérképezése után egy kisebb átrium-

ra irányítja figyelmünket a szerző, amely nagy formátumú és életnagyságú fényképekkel és portréfotókkal készített megállásra a látogatót. Kétségkívül bevándorlókat ábrázolnak a képek: cserzett arcú, szakállas idős férfit, fehér fejkendő, gyöngyos fiatal nőt, turbános, sötét fiatal embert, fekete kalapos és ruhás férfit. A portrék első pillantásra a bevándorlók arctalan tömegként való elképzelése ellenében hatnak. A nagyon egyedinek ható arcokhoz azonban hiába keresi a szerző a történetet. A magyarázó szövegtáblák „dán bevándorlóként”, „rutén bevándorlóként”, „algéri bevándorlóként” és „örmény zsidóként” írják le az ábrázolt személyeket. Korukról, nevükről, foglalkozásukról, kivándorlásuk okairól és az új hazában való boldogulásukról semmit nem tudunk meg. A szövegek bizonyos módon rögzítik a képek jelentését: a személyesség és az individualitás, amely a portréfelvételek sajátja, ellenkezőjébe csap át. A standardizált leírásban eltűnik a személyek egyedi életútja, és nem egyénekként, hanem bizonyos csoportok jellegzetes képviselőiként, nemzetek és etnikumok reprezentánsaiként észleljük őket. Vajon hiányoznak ezek az élettrajzi információk? – mentené fel Baur a kurátorokat, és utal arra, hogy egy kiállítás produkciós folyamatát nem egyedül egyes kurátorok eljárása irányítja, hanem más egyéb mellett az is, hogy rendelkezésre állnak-e tárgyak, és milyen a felhasználásuk hagyománya. A kiállított képek egy része a hobbifotós Augustus F. Shermantól származik, aki 1892–1925-ig bevándorlási hivatalnokként dolgozott a szigeten. Előszeretettel fényképezett olyan személyeket, akiket valamilyen tipikusnak és kihalófélben lévőnek tartott, ezért rendszerint viseletben örökítette meg a szigetre érkező bevándorlókat. A képekhez olvasható szövegmagyarázat ugyan megemlíti a felvétel inszcenálását, de nem problematizálja, feltétel nélkül pozitívan viszonyul Sherman gyakorlatához, mint amely garantálta az így szemléltetett sokszínűséget. Ezt a logikát követve érthető, hogy a képeknél nem volt választási szempont, hogy egyéb információk is rendelkezésre álljanak a lefényképezett személyekről. Azonban számos olyan kép nem került be a válogatásba, amelynél ismerjük az ábrázolt személy nevét, sőt, ha mégis, a nevét megtagadva átkeresztelték a személyt például „dán bevándorlóra”. A múzeum nemcsak hogy átveszi ezáltal a problematikus töredékes információkat, hanem maga is aktívan folytatja az egyének elszemélytelenítését, és elsősorban nemzetük képviselőinek tekinti őket. Ez a szemléletmód a fényképrészletek választásában is fellelhető. Sherman egyik felvétele svéd lányokat ábrázol egymás mellett, hímzett blúzban, egyikük sötét szeme becsmérő pillantással néz a kamerába. A kiállításon azonban a másik lány látható csak kinagyítva: az, akinek világító kék szeme, nyílt tekintete, szeplői vannak – nyilvánvalóan „svédesebb”, mint a másik. A fényképek szövegezése és a tipikus nemzetiségi aktív kiválasztása az etnicitást teszi meg elsőrangú identitáscímkének és különbségtevő kritériumnak. A társadalmi és ökonómiai különbségek másodlagosak. A kiállítás lineáris narratívája azt sugallja, hogy a bevándorlók közös, azonos bevándorlási tapasztalatokkal rendelkeznek, és ezáltal a bevándorlókat egyfajta elképzelt közösségként konstruálja. A múzeum egyik központi terme a Great Registry Hall. Már a méretei lenyűgözőek: mintegy kétezer négyzetméteres helyiség, melyben tizennyolc méternyi magasságban 17 ezer fehér fémcsempe borítja a mennyezetet. A teremben oszlopok tartják a körbefutó galériát, a hatalmas ablakokon beszűrődő fény visszatükröződik a sötétvörös padlózatán. Tárgyak hármass csoportja utal a bevándorlás szimbolikus jelenetére: többsornyi egyszerű fapad a bevándorlókat jelöli, akiknek helyét a megfáradt kiállításlátogatók elő-

szeretettel elfoglalják. Az elöl, középen elhelyezkedő öt pult a bevándorlási hivatalnokokat és áttételesen a határt reprezentálja. Végül a terem közepén felaggatott két nagyméretű csillagos-sávós zászló az amerikai nemzetet jelöli. Ezen túlmenően a terem teljesen üres. Az üresség jelentését Baur úgy értelmezi, mint ami különféle érzelmek és esetenként emlékek projekcióját teszi lehetővé, a különbözőt különbségtétel nélkül egyesíti. Annak ellenére, hogy történelmi hely, nem hordozza a történelmiség jegyeit, nem mutatja magát történelminek, inkább időtlen kontinuitást mutat fel. Nem kötődik egy bizonyos helyhez és időhöz, hanem a bevándorlás alaphelyzetének fikcióját szolgálja. A terem az Ellis Island történetéből kiindulva, de azon túllépve, meghosszabbítva, a bevándorló nemzet egyetemleges, aktuális ígérete, miszerint minden érkező az egalitárius amerikai nemzet egyenlő esélyekkel rendelkező, egyenjogú tagjává válik. A Great Registryben mint a múzeumi narratíva központi elemében megjelenik a bevándorlás inszcenálásának metaforikus és processzuális dimenziója. Egyrészt üres térként összegzi a különböző történeteket, és ezáltal megengedi a közösség képzetét, túl a különbségeken és egyenlőtlenségeken. Másrészt egyfajta átmeneti rítus, kollektív átalakulás helye is. Baur a továbbiakban az ikonográfiailag analóg helyzetű termeket elemzi. Hasonlóan jár el két másik bevándorlási múzeum prezentációival, végül felállítja e múzeumtípus variánsait, amelyeknél meghatározza a „termelési” folyamatban részt vevő szereplőket, koncepciókat és körülményeket, valamint a helyszínre, az elbeszélés perspektíváira, a bevándorlók és a bevándorlás képére, a bevándorló és az őshonos lakosság viszonyára vonatkozóan összegzi ismereteit. A bevándorlási múzeumot végül a multikulturális nemzet inszcenálásának színpadaként értelmezi.

## A kiállítás mint a kommunikáció helyszíne

A szövegszerű megközelítésekhez képest más szemszögből vizsgálódik Bella Dicks (2000). A dél-walesi Rhondda Heritage Parkban végzett kutatásai során a kulturális örökséget a társadalmi kommunikáció gyakorlataként írja le. Elemzési modellje figyelembe veszi a kiállítás „termelésének” és „fogyasztásának” politikai, gazdasági és kulturális kontextusait és gyakorlatait. A modell Stuart Hall kódolás-dekódolás elméletén alapul, amelyet eredetileg a televíziós kommunikáció megértéséhez alkalmaztak. Nem feledve a kiállítás muzeológiai sajátosságait, hasznos párhuzamok fedezhetők fel a kulturális örökség és a tömegkommunikáció között, érvel Dicks. Amellett, hogy a kulturális örökség terén működő intézmények a történelemmel való autentikus, „élő” találkozás felkínálásával a filmnél és televíziónál közvetlenebb módon jelenítik meg a múltat, számos kommunikációs stratégiájuk, mint például a már szokásos és elterjedt audiovizuális show-k, közös a többi vizuális médiáéval. A kulturális örökséget a kódolás/dekódolás kommunikációs köreként értelmezve rákérdezhetünk az autentizáló szándékokra (Dicks 2000:63). Az elemzés során arra keresi a szerző a választ, hogy miként hozza létre a múzeum a „rhonddai emberek” trópusát. Elsőként a kódolási folyamat körülményeit, történetét és a létrejött narratívákat írja le. Ábrázolja a Rhondda Heritage Park, az egykori bányavidék épületében létrehozott regionális történeti múzeum megalapításához vezető társadalmi és gazdasági változásokat és a politikai

hátteret, valamint bemutatja a kiállítások helyszínét. Elemzi a múzeumnak mint gazdasági vállalkozási modellnek a professzionális, nem helyi tanácsadókön keresztül kialakított koncepcióját, amely növekvő elégedetlenséget szült a helyi sajtó tudósításain keresztül a múzeum disneysedésétől tartó lakosság, a kormányzó szervek, közöttük egykori bányászok körében. A közvélemény autentikus múzeumot követelt, és ez az igény a helyi politikai hatalmi harcok csatatere lett, fejti ki Dicks. A következőkben bevontak egy helybeli történészt, aki a bányászok korábbi sztrájktevékenységeinek hű dokumentátora volt. Az angliai tanácsadók és a helyiek által nagyra tartott történészek együtt dolgozták ki a három audiovizuális kiállítás anyagát. Dicks elemzésében bemutatja, hogy miként épül fel a kiállítászövegen keresztül Rhondda narratívája, amelyben bizonyos tulajdonságok, „emberi” értékek koherens készletét az itteni közösségre vetítenek. Mindenekelőtt a szövegek megfestik a „rhonddai emberek” diszkurzív és ikonikus határát, amennyiben egyedülállónak jelölik ki őket. Egy másik beható narratív hang megpróbál elkerülni mindenféle történelmi lezárságot, amikor utópikus irányba hajlik el az elbeszélés. Ez a trópus a közösségi aktivitásra fókuszál, és Dicks szerint a nehézségek leküzdésének narratívájába ágyazva további társadalmi-politikai mobilizációra való meghívásként is értelmezhető. A rhonddai emberek elképzelt közösségéről kialakított képben feszültségek húzódnak meg a közösség antropológiai konstrukciója – amely egzotizálja a közösséget, illetve térben és időben az „eltűnő másik” pozíciójába helyezi – és a „jó közösség” politikai konstrukciója között, amely a jövőorientált kollektív akció, tiltakozás és öngondoskodás forrásaként képzelet el.

A következő lépésben a dekódolás jelenségének szemügyre vétele került sorra. Ehhez Dicks mintegy húsz látogatói csoporttal, negyvenöt személlyel készített félig strukturált interjút. A látogatókat két lépésben kérdezte meg, a kiállítás megtekintése előtt arról, hogy mit tudnak Rhonddáról, illetve közvetlenül a kiállítás megtekintése után arról, hogy milyen ismereteket szereztek a rhonddai emberekről és a régió történetéről. A beszélgetésekből kiderül, hogy a rhonddai közösség trópusa már a kiállítás előtt is jelen volt a látogatók kulturális repertoárjában, a kiállítás megtekintése után pedig minden megkérdezett a közösség szót használta a rhonddai emberek leírására. A közösség az akkori emberek speciális attribútumaként jelent meg a beszélgetésekben, egy olyan minőségként, amely a múlt speciális körülményei között állhatott fenn, és ami képessé tette az embereket a kor különös kihívásainak való megfelelésre. Ebben az értelemben Rhondda mint „a másik” egyértelműen jelen volt a látogatók olvasataiban. Másrészt felfedezhető volt egy másik dekódolás is, amelyet Dicks úgy nevez meg, mint „harc az igazságért”, és amely egyenlőnek tűnhet a „jó közösség” diskurzusával. Azonban ennek jelenre vonatkozó relevanciája már megosztotta a látogatókat. Egyes látogatók a „harc az igazságért” narratívát felülírták az érdekes és érdemtelen okok közötti különbségtétellel (a bányászok sztrájktevékenységére és a mai bányászok munkakörülményeire vonatkozóan). Egy második, párhuzamos olvasatban a látogatók a múltat nem helyezték a „másik” lezárt, befejezett pozíciójába, hanem – a múlt és a jelen összevetésével számos hasonló és ellentétes pontot vázolva fel – az „akkori emberek” bekerültek a látogatók értelmezési keretébe, amelyen belül a saját életüket is megértik. A látogatók tapasztalataiból Dicks arra következtet, hogy a társadalmi hovatartozás és nem („class” és „gender”) egyaránt hatással van a módra, ahogy a bemutatott elbeszélést értelmezik. Végezetül egyéb egyezkedő, ambivalens olvasatot

is bemutat.<sup>13</sup> A választott elemzési módra és a kódolás-dekódolás modellre reflektálva Dicks arra a megállapításra jut, hogy mindaz, amit a látogatók a Rhonddáról szóló kiállítás megtekintésén értenek, összefüggésben áll azokkal a körülményekkel, amelyek között a Rhondda Heritage Park létrejött. A kódolás megosztott és nehézkes feltételei a szöveg hasonlóan megosztott dekódolásához vezetnek. Miközben azonosítani lehetett egyfajta domináns olvasatot, ennek ideológiai keretei jelentősen különbözhetnek, ami a látogatóknak a történelemmel kapcsolatos aktív és kérdező magatartásáról tanúskodik. A halli modellel ellentétben azonban Dicks úgy véli, hogy az értelmezéssel létrejött jelentések nem egyedül a dekódolás aspektusai, hanem legalább annyira léteznek a létrehozás körülményei által megalapozott alku

(Dicks 2000:74.) A Stuart Hall által kidolgozott olvasattípusokkal ellentétben úgy érvel, hogy minden olvasat tárgyalásos. Hogy a látogatók olvasataikban mit kezdenek az elbeszélés „kertelései”, hogyan fordítják le olyan kategóriákká, amelyeken keresztül leképezik saját tapasztalataikat, illetve miként emlékeznek a múltjukra, ezen kérdések megválaszolásához jelentősen hozzájárulhat a kulturális örökség társadalmi kommunikációként való tanulmányozása, összegzi Dicks a perspektíva előnyeit.

## Összegzés

Láthattuk, hogy a bemutatott elemzési módszereket alkalmazó tanulmányok kérdésfeltevéseikben, fókuszálásukban jelentősen különböznek. Ennek ellenére mindegyik arra hívja fel a figyelmet, ami kevés visszhangra talált eddig a hazai akadémiai diskurzusban, a muzeológiai kutatásokban és a kurátori gyakorlatra adott reflexiókban. Ez pedig, Mieke Ballal élve, a kiállítás gesztusa, a kiállító kinyújtott mutatoujja, amikor valamire rámutatva azt mondja: „Lásd!”, amely gyakran magában foglalja azt is, hogy: „Így van ez” (Bal 1996:2). A kiállítás pózában vagy gesztusában az, hogy egy tárgy vizuálisan jelen van, összekötődik egyfajta episztemikus autoritással. Bal ezzel a kiállítás szubjektumára hívja fel a figyelmet, amely láthatatlan marad, míg eközben a kiállítás tárgyai nemcsak önmagukat képviselik, hanem magukon túlmutatva utalnak egy nagyobb összefüggésre, egy statementre. A vizuális bemutatás hogyanjának megvizsgálásával a kiállítás szubjektuma is láthatóbb lesz, azaz sokkal inkább fény derül aktív szerepére. Természetesen nem áll szándékomban azt állítani, hogy ez a szubjektum, azaz a kiállító személy vagy intézmény csalna vagy hazudna, ahogy a rodolfói idézet talán sugallhatná. Még azt sem, hogy szándékosan manipulálna vagy félrevezetne. Inkább annak a szükségességéről van szó, hogy a kiállítás elveszítse ártatlanságát, és észrevegyük fiktív vonásait és konstruált jellegét. Ha a kiállító Rodolfóhoz hasonlóan „felfedi lapjait”, akkor teszi igazán lehetővé közönségének a dialogikus viszonyt, a sajátjának az idegenben való fölfedezését, a kritikai olvasatot és ezáltal a megértést. Minél kevésbé rejtőzködik a kurátor az ábrázolás mögé, annál kevésbé áll fenn egyfajta „objektivitás” látszata, amely a múzeumi rend vitathatatlanságát megalapozva megakadályozhatná az őszinte párbeszédet. A kiállító „kezének figyelése” nem ígér mást, mint a múzeumi és kulturális termelési folyamatokba való bepillantást.

## JEGYZETEK

1. A múzeumkutatás új irányairól lásd még Sharon Macdonald bevezetőjét (MacDonald 2006; 2010).
2. Mieke Bal nyomán kihangsúlyozandó, hogy a kiállító aktor nem azonos a kurátorokkal vagy a múzeum egyéb munkatársaival. „A múzeum dolgozói apró láncszemek a szubjektumok hosszú sorában” „A »ki beszél« kérdés nem egy névhez, bűnbakhoz vagy erkölcsi ítélethez vezet el, hanem remélhetőleg kulturális folyamatokba ad betekintést.” (Bal 2006:77–81.)
3. „as he [a látogató] looks he makes his own decisions about how the story ist to be told” (Pearce 1994:26).
4. „...werde ich die Rhetorik betrachten, deren sich das Museum bedient, wenn es das Erbe jener einseitigen Ambitionen rechtfertigt oder in verkleideter Form weitergibt, also seine Formen der Anrede in der Gegenwart: dort, wo das »Ich« dem »Du« sagt, was es mit »ihnen« auf sich hat.” (Bal 2006:79.)
5. Az archeológiai maradvány és a modellalkotás értelmében.
6. „Die visuellen Schautafeln bleiben unangefochten, weil die Reihenfolge, in der sie gezeigt werden, die Syntax konstituiert, die dem so gebildeten, wohlgeformten »Satz« diesen Sinn verleiht. Das gelingt dem Verbund der Schaustücke aber nur deshalb, weil die verbale Ausrichtung, die rhetorische Fixierung der semiotischen Einstellung des Adressaten den Zirkel stützt.” (Bal 2006:101.)
7. Legfőképp Eco 1968; 1989; Barthes 1976; 1985; 1999.
8. A vizsgált kiállítási típusok: klasszifikáció, kronológia, inszcenálás, kompozíció.
9. Az intézmény megalakulására kiadott bemutatkozás szerint az állandó kiállítás „az SED-diktatúrát ártalmatlan színben feltüntető és igazoló tendenciák, a legenda- és mítoszképződés ellen lép fel”.
10. “While this may on occasions be the case, the model does not allow fort the investigation of whether there is indeed such a neat fit between production, text and consumption. It supposes both too clear-cut a conscious manipulation by those involved in creating exhibitions and too passive and unitary a public; and it ignores the often competing agendas involved in exhibitions-making, the 'messiness' of the process itself, and the interpretative agency of visitors. It also provides no account of the dynamics by which museum exhibitions are formed – including the routes by which 'dominant interests' or unconscious associations might come to make themselves felt, or of the contexts in which they may be challenged.” (MacDonald 1996:5–6.)
11. Muttenthaler-Wonisch idéz Offe előadásának meg nem jelent kéziratából (Muttenthaler–Wonisch 2006:59).
12. Baur 2009:74. Ezzel egyidejűleg a kutató/látogató/olvasó aktív és kreatív szerepét hangsúlyozza, és a kiállításlátogatást mint elsajátítási folyamatot írja le, amelynek során a különböző olvasók különbözőképpen aktualizálják a szöveget (Baur 2009:76).
13. Dicks (2000:74) szerint félrevezető lenne a bemutatott olvasatokat a halli domináns, ellenzési vagy tárgyalásos olvasatnak megfeleltetni.



## IRODALOM

ADORNO, THEODOR W.

1973 Valéry Proust Museum. *In* Versuch, das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Uő. 177–190. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BAL, MIEKE

1996 Double exposures: The Subject of Cultural Analysis. London – New York: Routledge.

2006 Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BARTHES, ROLAND

1976 A szemiológia elemei. *In* uő: Válogatott írások. 9–92. Budapest: Európa. /Modern könyvtár./

1985 L'aventure sémiologique. H. n.: k. n.

1999 A divat mint rendszer. Budapest: Helikon.

BAUR, JOACHIM

2009 Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation. Bielefeld: Transcript.

2010 Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript.

BUSCHMANN, HEIKE

2010 Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. *In* Museumsanalyse. Joachim Baur, Hrsg. 149–169. Bielefeld: Transcript.

DICKS, BELLA

2000 Encoding and Decoding the People. Circuits of Communication at a Local Heritage Museum. *European Journal of Communication* 15(1):61–78.

ECO, UMBERTO

1968 La struttura assente. Milano: Bompiani.

1989 Im Labyrinth der Venrnnunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig: Reclam.

KARP, IVAN – LAVINE, STEVEN D.

1991 Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington: Smithsonian.

1992 Museums and Communities. The Politics of Public Culture. Washington: Smithsonian.

KORFF, GOTTFRIED

1990 Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main: Campus.

MACDONALD, SHARON

1996 Introduction. *In* Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World. Sharon Macdonald – Gordon Fyfe, eds. 1–18. Oxford–Cambridge, Mass.: Blackwell.

2006 Expanding Museum Studies: An Introduction. *In* A Companion to Museum Studies. Sharon Macdonald, ed. 1–12. Oxford: Blackwell.

2010 Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. *In* Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Joachim Baur, Hrsg. 49–71. Bielefeld: Transcript.

MASON, RHIANNON

2006 Cultural Theory and Museum Studies. *In A Companion to Museum Studies*. Sharon Macdonald, ed. 17–32. Oxford: Blackwell.

MUTTENTHALER, ROSWITHA – WONISCH, REGINA

2003 Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen. *In Kulturwissenschaften in Österreich*. Christina Lutter –Lutz Musner, Hrsg. 117–133. Wien: Löcker.

2006 Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: Transcript.

PEARCE, SUSAN M.

1994 Objects as meaning; or narrating the past. *In Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce, ed. 19–29. London: Routledge.

POMIAN, KRZYSZTOF

1988 Der Ursprung des Museums. Von Sammeln. Berlin: Wagenbach.

SCHOLZE, JANA

2004 Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld: Transcript.

2010 Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. *In Museumsanalyse*. Joachim Baur, Hrsg. 121–147. Bielefeld: Transcript.

TURNER STRONG, PAULINE

1997 Exclusive Labels: Indexing the National „We” in Commemorative and Oppositional Exhibitions. *Museum Anthropology* 21(1):42–56.