Békés Izabella

Kincs, ami nincs. Az Elgin márványok esete

Absztrakt

A dolgozat központi témája az Anglia és Görögország között az Elgin márványok kvázi elrablása miatt zajló vita aspektusainak vizsgálata. Az értelmezés az angol nézőpontot a heideggeri „feltárás" fogalmával igyekszik bemutatni, miközben a múzeumokról szóló diskurzusokhoz kapcsolódva az intézmény hatalmi politikát reprezentáló tulajdonságainak megismerésére, valamint a gyűjtés motívumának feltárására koncentrál.
A Pheidiász alkotta márványokat Lord Elgin, Anglia isztambuli nagykövete 1801-ben szállította át Angliába.
A görögök állítása szerint a márványokat Lord Elgin egyszerűen ellopta, s ezért már 1829 óta visszaszolgáltatásukat követelik. A britek ezzel szemben azt állítják, hogy a márványok legálisan kerültek a tulajdonukba, s ezért semmilyen lehetőséget nem látnak arra, hogy a márványok visszakerüljenek korábbi helyükre.

Szerző

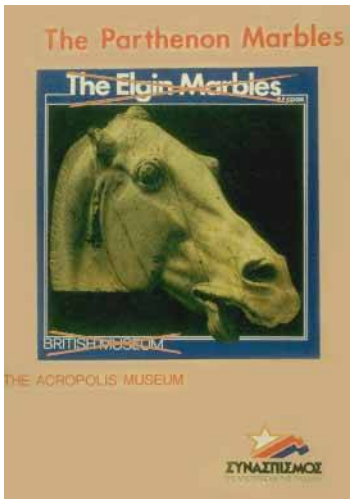
Békés Izabella, a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán végzett magyar és összehasonlító irodalomtudomány szakon. Jelenleg a szegedi Deák Ferenc Gimnáziumban tanít.

Békés Izabella

Kincs, ami nincs. Az Elgin márványok esete

> A művészetek az őket művelő nemzetek karakterének részei; […] A szobrok és a festmények ugyanúgy betekintést engednek számunkra a nemzetek géniuszába, szokásaiba és, ha lehet így mondani, eszük járásába, mint azok a könyvek, melyeket ránk hagytak. [1]

Ez év májusában a kultúra és a tudomány számára is precedens értékű döntésre kerül sor Seattle-ben. [2] A Barack Obama által kijelölt belügyminisztériumi titkár, Ken Salazar fog döntést hozni két tízezer éves csontváz – Észak-Amerika legrégibb leletei – további sorsáról. A csontvázakat 1976-ban fedezték fel, s már több mint harminc éve egy amerikai antropológus csoport foglalkozik velük. Azonban most kénytelenek a munkát felfüggeszteni, ugyanis a San Diego Egyetem vezetősége úgy döntött, hogy a csontvázakat visszaszolgáltatják annak a helyi Kumeyaay törzsnek, melynek vélhetően köze van a csontvázak származási helyéhez.



Görögország 1829 óta próbálkozik hiába a Parthenonról elvitt Elgin Márványok visszaszerzésével.

A fent említett esemény nem egyedülálló. A világ számos országa lép fel műkincseit, kulturális értékeiket visszakövetelő igénnyel. Zahi Hawass, [3]az Egyiptomi Régiségek Főtanácsának vezetője egyszerre több múzeumtól követeli, hogy szolgáltassanak vissza öt felbecsülhetetlen értékű műkincset. Ezek a rosette-i kő, az ókori hieroglifák megfejtésének kulcsa (British Museum, London), Nofertiti mellszobra (Egyiptomi Múzeum, Berlin), a denderai templom mennyezetén talált Zodiákus (Louvre, Párizs), Ankhaf mellszobra (Képzőművészeti Múzeum, Boston) és Hemiuni, a nagy piramis építőjének szobra (Roemer-Pelizaeus Múzeum, Hildesheim, Németország). Olaszország a New-York-i Metropolitan Múzeumtól, Oroszország pedig német és

amerikai magángyűjteményekből követeli vissza műkincseit. Görögország 1829 óta próbálkozik hiába a Parthenonról elvitt Elgin Márványok visszaszerzésével.

A dolgozat az Elgin márványok történetével, a visszaszerzésük körül kibomló viták aspektusaival foglalkozik.Az Elgin Márványokat [4] Pheidias i.e. 447 körül készítette. A fríz a Parthenon homlokzatát díszítette. Neve ahhoz a férfihoz kapcsolódik, aki 1801-ben Anglia nagyköveteként az akkori Oszmán Birodalomból Angliába szállította. A nagykövet, Thomas Bruce Elgin már Hellasba érkezése előtt lépéseket tett a műkincs reprodukálása érdekében. A brit külügyek irányítójának tett javaslatát, mely egy szobrászokból, festőkből és másolókból álló munkacsoport létrehozására vonatkozott, elutasították. Azonban Hellasba érkezése után a nápolyi királyi udvar festője, Giovanni Battista Lusieri létrehozott számára egy ilyen munkacsoportot. A munkásokkal együtt engedélyt kapott többek között arra, hogy belépjenek a Parthenón területére. Az Elgin márványokkal kapcsolatos vitának sarkalatos pontját képezi ez az engedély, mivel megválaszolhatja azt a kérdést, hogy a márványok legális úton kerültek-e Lord Elgin birtokába. Bár az eredeti irat elveszett, olaszul írott másolata fennmaradt, melyben olvasható, hogy a nagykövet engedélyt kapott állványzatok létesítésére, rajzok és gipszmásolatok készítésére és régi feliratokat vagy mintákat ábrázoló kődarabok elvitelére. Azonban bizonyos szöveghelyek a többféle interpretáció következtében vitára adnak okot. Az első ilyen szöveghely egy olyan kifejezéshez – „qualache" [5] – kapcsolódik, mely az elvihető szobrok, kövek mennyiségére vonatkozik. Ezt a fogalmat „some" vagyis *egy kevés* értelemben fordították le.



A fríz a Parthenon homlokzatát díszítette. Neve ahhoz a férfihoz kapcsolódik, aki 1801-ben Anglia nagyköveteként az akkori Oszmán Birodalomból Angliába szállította.

Azonban a középkori olasz nyelvben, amelyen az engedély másolata is íródott, „any" azaz *akármi*, *bármi* értelemben használják. A másik kérdéses jelentésű kifejezés a „ghiaja", amelyet a középkori olasz nyelvben kavicsnak, illetve szemétnek fordítanak, de az Oszmán Birodalomban rom értelemben jelenik meg. Mindkét szó két egymással ellentétes értelmezést tesz lehetővé. Vagyis az egyik értelmezés szerint Lord Elgin engedélye kiterjedt bármire, amit a Parthenónnál találtak, míg a másik értelmezés szerint csupán a hulladék, egyszerű kavicsok elszállítására nyílt lehetősége. Amennyiben az az interpretáció a „helyes", amely arra vonatkozik, hogy Lord Elgin korlátlan mennyiségben szállíthatott el romokat a Parthenónból, egy további kérdés merül fel: az Oszmán Birodalom milyen címen (jogutód?) vált jogosulttá a műkincsek kvázi eltékozlására? Amennyiben

viszont a második értelmezés – mely arról szól, hogy a követ engedélye csupán néhány kődarab, illetve a szemét elszállítására vonatkozott – bizonyul elfogadhatónak, akkor a görög állam jogosan hivatkozik a márványok visszakövetelésekor arra, hogy azokat Lord Elgin jogtalanul vitte ki az országból, vagyis egyszerűen ellopta.

Lord Elgin hazatérése után olyan helyet keresett, ahol a márványokat biztonságba helyezheti, és a nagyközönség elé tárhatja. Ennek megfelelő helyre talált William Frederick herceg otthonában, ahol először csodálhatta meg London közönsége a remekműveket. A kiállítást számos művész, kritikus és érdeklődő látogatta. Egy skót művész, Davied Wilkie, aki 1807-ben látta a kiállítást, javasolta barátjának, Benjamin Robert Haydonnak, hogy nézze meg ő is a márványokat. Haydon ezt követően számos rajzot, másolatot készített a frízről, s ő is ajánlotta ismerőseinek, közöttük a festő John Henry Fuselinek, hogy tekintsék meg az alkotásokat. A látogatók között szerepelt Robert Smirke építész, Joseph Farington festő, Benjamin West és a költő Lord Byron is. Lord Elgin kiállítása folytán az Elgin márványok világszerte ismertté váltak. A népszerűsítés következő lépéseként John Hening elkészítette a márványok miniatűr másolatát. Őt Haydon követte, aki már öntvényeket is készített. Ezek az öntvények és másolatok egész Európát bejárták. Ilyen formában, vagyis másolatként, reprodukcióként találkoztak velük a kor kiváló alkotói, Thorvaldsen, Goethe és Canova is. A sokszorosított és eredeti környezetéből kiszakított márványok helyzetének megvizsgálásához két – gondolatiságukban egymástól igen távol álló – szerző, Walter Benjamin és Martin Heidegger nézeteit igyekszem felhasználni.



The Parthenon (5th century B.C.) and, right, its neighbor:
the New Acropolis Museum (A.D. 21st century) - Photo:Bernard Tschumi

A múzeumot Bernard Tschumi a Parthenón közelébe tervezte, valószínűleg azért, hogy ezzel is jelezze azt, hogy a műtárgyaknak az eredeti környezetükben van a helyük, s a múzeum épülete csupán az állagmegóvás miatt szükséges.

Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* [6] című írásában arról beszél, hogy a technikai sokszorosíthatóság megjelenésével a másolat, a harmad-negyed példány – a korábbi vélekedéssel ellentétben – már nem hamisítvány vagy *utó*d szerepben értelmeződött, hanem gyakran az először létrejött – az eredeti kifejezés értelmét veszíti – művel vált egyenértékűvé. Azonban ez a sokszorosítási folyamat Benjamin szerint, ha mégoly érintetlenül hagyja is az eredeti alkotást, megfosztja *itt- és most*-jától. Ezért mondja Benjamin, hogy a technikai

sokszorosíthatóság korát az auravesztés [7] jellemzi. Az első alkotás ezért elveszíti azt a kultikusságot, távolságot, amely egyszeri előfordulásakor még jellemezte. Az Elgin márványok esetében hasonló auravesztés figyelhető meg. Azzal, hogy a műkincsről rajzok, gipszminták és öntvények készültek, hirtelen mindenki számára elérhetővé és közelivé váltak, anélkül, hogy ezért az érdeklődőknek bármit is tenniük kellett volna. Miután a felszabadult Görögország ráeszmélt, hogy műkincsét elrabolták, úgy döntött, hogy visszaszerzéséig a márványokat egy ideiglenes méretarányos másolattal pótolják. Ma az Athénba látogatók ezt a reprodukciót tekinthetik meg. Mindebből arra lehet következtetni, hogy a görögök számára a legfontosabb, hogy az alkotás valamilyen formában náluk is láthatóvá váljon. Természetesen nem mondanak le azon követelésükről, hogy a márványokat Anglia visszajuttassa a birtokukba, de amíg ez nem történik meg, a márványokat helyettesítik. Az eredeti utáni vágy így nem annyira esztétikai, hanem inkább politikai kérdésként van jelen. Anglia egyértelműen önmagát tekinti alkalmasnak arra, hogy a márványok gondozását ellássa. Ennek kapcsán felmerül az a kérdés, hogy vajon a márványok Angliába kerülésük nélkül is a világ kulturális örökségévé váltak volna-e? Ugyanis kanonizálódásuk Lord Elgin kiállításával veszi kezdetét, s ezáltal nemcsak az angliai kultúra részévé, hanem egész Európa kulturális kincsévé válnak. A British Museum – a márványok jelenlegi tulajdonosa – álláspontja szerint a márványok Görögországban megsemmisültek volna, ezért Lord Elgin tettét, a műkincsek Angliába szállítását kvázi mentőakcióként értékelik. Neil MacGregor, aki 2003-ban a múzeum igazgatói posztját töltötte be, többször is arra hivatkozott [8], hogy London és a British Museum megfelelőbb körülményeket biztosítanak a márványoknak, mint arra Athén bármikor is képes lenne. A múzeum igazgatója Athén súlyos légszennyezettségére és a megfelelő múzeumi épület hiányára hivatkozik. A görögök mindeközben egy új múzeum tervén dolgoztak, melyet a Görögországban megrendezett olimpia nyitóünnepségének napjára (2004) terveztek felépíteni és a látogatóknak átadni. Azonban az épület a mai napig nem készült el teljesen. A múzeumot Bernard Tschumi a Parthenón közelébe tervezte, valószínűleg azért, hogy ezzel is jelezze azt, hogy a műtárgyaknak az eredeti környezetükben van a helyük, s a múzeum épülete csupán az állagmegóvás miatt szükséges.

„Mert minden, ami a nem-létezőnek létezőbe való átmenetét (indíttatását) eredményezi, alkotás.” [9] Ezt a kijelentést Martin Heidegger Platóntól kölcsönzi ahhoz, hogy a technika lényegi vonását bemutassa. Heidegger célja, hogy az olvasó a technikaival szabad viszonyba kerüljön, azaz a technikait a „maga körülhatároltságában” képes legyen megismerni. Heidegger a technika lényegét annak instrumentális és antropológiai megközelítéseinek vegyítésében látja, ezért a technikát elrendezésnek, berendezésnek (instrumentum) nevezi. Mindeközben egy etikai kérdésbe fut bele. Amennyiben a technika instrumentális meghatározása helyes, miért nem fogadható el maradéktalanul? Heidegger magyarázata abban az egyszerűen megragadható gondolatban áll, hogy ami helyes, nem meríti ki szükségszerűen a vizsgált jelenség összes tulajdonságát, hanem csupán egy vagy néhány jellemzője alapján vonja le a következtetéseket. Ezért a helyes megállapítás nem azonosítható az igazsággal. Az igazság, mint olyan csak a jelenség lényegét feltáró folyamat révén léphet elő, az ember csak így kerülhet vele szabad viszonyba. Ahhoz, hogy Heidegger és az olvasó is ilyen viszonyt alakíthasson ki a technikával, egy további lépésre van

szükség, a technika igaz feltárása. Az eszköz – bármelyik, így a technika is – mellyel hatások érhetők el, valamiféle okra redukálható. Heidegger az arisztotelészi tanításokhoz kapcsolódó négy okot említi: a causa materialist, causa formalist, causa finalist és causa efficienst. A causa, casus szavakat a görögöknél használt aition, „lekötelezés" értelemben használja. A négy ok, a lekötelezésnek az egymás között összefüggő módja. Az anyag és a forma lekötelezettje a kész tárgy, hiszen létrejövésének részeit képezik. De lekötelezett a tárgy a telosnak is, mely a végső megjelenési formát, a rendeltetését határozza meg. A negyedik elem, a létrehozó azonban Heideggernél nem a causa efficienshez, vagyis a hatóerőhöz kapcsolható, hanem a megfontoláshoz, a görög legein, logoshoz. Heidegger példája alapján az ötvös az, aki a három lekötelezési módot megfontolja és egybegyűjti, az ő munkája révén kapja meg önállóságát az adott dolog. Az ötvös munkája, megfontolása az apophainesthai-on, vagyis a láthatóvá tevésen alapul. Ehhez a láthatóvá tevéshez hasonlatos az a munka, melyet a múzeumok(ban) hajtanak végre, amikor a művek *kiállításával* egy másik értelemben vett láthatóvá tevést visznek véghez. A kiállítás fogalma és a heideggeri láthatóvá tevés ebben a szóhasználatban hasonlónak tűnik akkor is, ha a heideggeri logika szerint ellentmondásos is. A fentiekben említett Elgin márványok Görögországban a világ, a látogatók szeme elől elrejtett tárgyként voltak jelen. Amikor Lord Elgin a márványokat magával vitte, majd Angliában kiállította, a Heidegger által említett ötvöshöz vált hasonlóvá, amennyiben a márványoknak az ismeretlenből, az elrejtettből az ismertségbe állítása a heideggeri „láthatóvá tétel" fenti fogalmához hasonlóan alkotáshoz hasonlítható.

A láthatóvá tevés a még nem jelenlévőt a jelenlétbe engedi jutni. Heidegger megalkotó létrehozásnak, vagyis poiésisnek tekinti a kézműves és költői képszerűvé és láthatóvá tevést, valamint a physist – a magától kibomló és megalkotó létrehozást -, melyet a másik két láthatóvá tevés fölé emel. A physisben ugyanis már magában benne van a létrehozás kibomlása, míg a kézműves és művész által készített alkotások létrejövése nem önmagukhoz, hanem az őket létrehozókhoz köthető. A poiésis [10] az elrejtettnek az el-nem rejtettbe való előhozását jelenti, vagyis egy folyamatot, mely által a korábban nem látott dolog, jelenség a látható, megismerhető nyílt terébe lép. A görögök ezt alétheiának nevezik, a modern fordításban pedig az igazság kifejezést használják. Heidegger ezt a folyamatot az *„Entbergen"*, *„Entbergung"* kifejezésekkel nevezi meg. Samuel Weber [11]egyik tanulmányában hosszú lábjegyzetet szentel a fogalom értelmezésének. Weber a *„Bergen"* kifejezést a „to rescue", „to recover", „to secure", „to harbour", „to conceal" szavakkal magyarázza. A felsorolt angol megfelelők két csoportra bonthatók. Az egyik csoportba azok a kifejezések sorolhatók, melyek „re" előtaggal kezdődnek. Ez a kifejezés az angol nyelvben, ahogy a magyarban is az ismétlésre, az újra megtörténő cselekvésre utal. A feltár, visszanyer, leleplez fogalmak másodlagos cselekvést jelölnek. A feltárás már valami korábban is létezőre irányul, ahogyan a visszanyer ige is az elvesztett újbóli birtoklását jelenti. Míg a másik csoportba tartozó fogalmak: „secure", „conceal" és „harbour" nem ismétlést és nem megmutatást jelentenek, hanem a védettségre, valamitől való megóvásra helyezik a hangsúlyt. A német Bergenkifejezés magyar megfelelői a védelem és a rejteni szavak. Heidegger a szó előtt álló *„ent"* képző ki, el és távol jelentését emeli ki. Ezen fogalmak szétbontásával majd „újra-összeillesztésével" a „ki-rejteni" értelemben vett, „távolba helyezve megóvó" jelentésű fogalom jön

létre. Ezekben a kifejezésekben egyszerre van jelen a (kül)világra hozás (ld. a „ki" jelentéstartalmú „ent" képzőt) és a megóvás, vagyis a dolgok felszínre hozásával, napvilágra kerülésével együtt járó, védelembe, biztonságba helyező fogalomegyüttes. A feltárás ezáltal nem puszta megismerési, megismertetési folyamatként jelenítődik meg, hanem további aktív (védő, óvó) cselekvésként. Ezért a feltárás gesztusával a dolgot nem kellemetlen vagy nem várt helyzetbe hozza, hanem éppen ellenkezőleg, minden nem kívánatostól megvédését, kivédését igyekszik megvalósítani.

Lord Elgin munkája során a fenti értelemben véve feltárta az Elgin márványokat, hiszen addigi mellőzöttségükből, ismeretlenségükből és az Oszmán Birodalom tisztviselőinek nemtörődömsége folytán fennálló fenyegetettségéből biztonságos környezetbe, az érdeklődés középpontjába állította azokat – noha ezzel a gesztussal a heideggeri fogalomhoz szorosan hozzátartozó igazságértéküktől fosztotta meg a márványokat. Amikor a British Museum megőrzési és kiállítási céllal átvette ezeket az alkotásokat, már nem a hagyományos értelemben vett műalkotást, hanem az eredeti környezetéből kiszakított artefactumot mutatta be, vagyis Heidegger fogalmaival élve, gyűjteménybe illesztésükkel megfosztotta őket saját világuktól [12]. Radnóti Sándor [13] az olyan művet, mely új környezetében is képes a befogadóval való párbeszédre, autonóm műtárgynak nevezi. Az autonómia ilyetén értelmezése Heidegger gondolataival szemben azt sugallja a befogadónak, hogy a műalkotás helytől és időtől függetlenül, vagyis bárhol és bármikor képes jelentésének, jelentéseinek megmutatására. A múzeumba kerülés kapcsán felmerülő probléma nemcsak a szépművészeti múzeumokban fellelhető alkotásokat, hanem a néprajzi múzeumok leleteit, a vallási ceremóniákhoz kapcsolódó kegytárgyak, ikonok körét is érinti, hiszen ezeknek a tárgyaknak mindennapi használati értéke vagy a szakrális funkciója a kiállítással elveszítette jelentőségét, deszakralizálódott, Boris Groys kifejezésével élve, történelmi szeméttévált. A múzeum tehát miután az eredeti helyéről kiemelte a művet, megfosztja minden korábbi jelentésétől, jelentőségétől, vagyis dekontextualizálja, majd a kiállítási térben való elhelyezése kapcsán rekontextualizálja azokat.

A múzeumok ezeket az érveket ki/felhasználva gyűjtik össze számos nép, kultúra alkotásait.

> A gyűjtésnek pedig megvannak a maga belső törvényei. E törvények közül a legfontosabb az, hogy minden működő gyűjtemény terjeszkedni kíván, s megpróbálja bekebelezni a mást, az idegent. A gyűjtés meghatározásánál fogva a más gyűjtése, azé, ami még nincs meg a gyűjteményben. Ami tautologikus, ami redundáns, és már ismert, az a gyűjtő számára nem érdekes.

[14]– mondja Boris Groys. A gyűjtés központi mozzanata a terjeszkedés. A gyűjtő, amíg létezik olyan dolog, mely gyűjteménye része lehetne, és még nem az övé, állandó vágyakozással viseltetik az ilyen dolog iránt. A gyűjtési szenvedély, az új utáni áhítozás nem hagy nyugtot számára. A feltárás – mely szoros kapcsolatot mutathat a gyűjtéssel – az igazság szolgálatába állítva, gyakran az önzés, a birtoklás eszközévé válik. Heidegger példaként a természet kincseit említi. A természet olyan különféle ásványi anyagokat rejt magában, melyek csak az emberi beavatkozás révén képesek a felszínre jutni. Ez a folyamat az ásványi anyagok feltárása. A természet, az anyag már-

már hívja az embert, s az ennek a hívásnak engedelmeskedve cselekszik. A feltárás folyamata azonban nem mindig a természet szavának engedelmeskedik, hanem gyakran a felhalmozási szándék, a kapzsiság jelenti a motivációt. Új térségek, területek felfedezése, meghódítása együtt jár az ott lévő készletek összegyűjtésével, raktározásával. Azonban előfordulhat, hogy a terület megóvása, a megmentés, megőrzés jelszavai mögé bújva kerül sor a terület leigázására, kifosztására. Az elnyomók egyfajta szociáldarwinizmusra hivatkozva gyűjtik össze az ismeretlen, leigázott népek kincseit, s a múzeum, mely a gyűjtés helyeként funkcionál, megtelik kincseikkel. Ébli Gábor [15] egy helyütt arról beszél, hogy a gyarmatosító nemzetek lelkiismeret-furdalásukat igyekeznek enyhíteni azzal, hogy az általuk leigázott térség megmaradt értékeit bemutatják. Ébli arról is beszél, hogy a múzeum mindemellett a felejtést is elősegíti. A gyarmatok műkincseinek múzeumba kerülése ugyanis azt a látszatot erősíti, hogy az adott gyarmat kultúrája eltűnőben, veszendőben van, s már csupán a múzeumban ismerhető meg. Így a múzeum a megőrző szándék ellenére ellenkező hatást, az összkultúra elfelejtését idézheti elő. A felejtés azonban már egy korábbi szakaszban, a művek múzeumba kerülése előtt is megjelenik. Először a múzeum létrehozásának korai fázisában figyelhető meg, amikor döntést hoznak arról, mi az, ami érdemes a múzeumba kerülésre. A második fázis maga a gyűjtés. Ekkor szakmai kritériumok alapján döntenek arról, hogy mely tárgyakat kell, illetve érdemes összegyűjteni, s melyek azok, amelyek kirostálásuk folytán talán örök feledésbe merülnek. A harmadik szakaszban, a beleltározásban a mű egyes tulajdonságainak formai vagy funkcionális szempontú kiemeléséről döntenek. Így bizonyos vonások előtérbe kerülnek, míg mások háttérbe szorulnak.

A modern kor múzeumának sajátja, rendezőelve, létének meghatározója a szelektálás, ellentétben a korai múzeumokkal, melyek még a szoros értelemben vett gyűjtőhelyként, kincstárként [16] funkcionáltak. A múzeum mint olyan klasszikus értelemben véve az antik görög kultúrában nem létezett. A szobrok a köztereken és templomokban voltak kiállítva, bevonódva ezzel az emberek mindennapjaiba. Róma régiségraktáraiban, gyűjtőhelyeiben a műtárgyak és kincsek rendszertelenül, össze-vissza hevertek. A kincstár helye ekkor még a templom vagy a palota volt. A gyűjtés célja a tulajdonosok presztízsének növelése volt. A kincseket rendezés nélkül halmozták fel. A belépő ezért nem tudott egy helyre, egy meghatározott tárgyra koncentrálni, a dolgok összességét, az összképet szemlélte. A tulajdonos szándéka éppen ez volt, vagyis, hogy a belépő a hatalmas gazdagsággal, a megszámlálhatatlan, beláthatatlan kincsek látványával szembesüljön. A látvány ilyenkor örömmel tölti el a látogatót, hiszen nem kell összpontosítania, későbbi számonkéréseknek megfelelnie, csupán élveznie kell a látottakat. A kincstárban ezért a delectare, vagyis az élvezet játssza a legfőbb szerepet. A kincstárhoz hasonló szerepben jelenik meg a Kunst- und Wunderkammer a reneszánszban, mely a tudósok saját világát – tudomány, művészet, vallás – mutatja be. „Az ilyen gyűjteményekben rendhagyó, ritka, időnként abnormális, egyszóval szenzációs jelenségekkel találkozhatunk.” – írja Gombrich. [17] A múzeum másik őstípusa hasonló végleteket mutatott. Ez a típus, a raktár vagy gyűjtőhely válogatás nélkül tárolta az antikvitás kincseit, arra való tekintettel, hogy az utókor számára bármely – akkor még jelentéktelennek tűnő – tárgy fontossá válhat. A mai múzeumlátogatók múzeumról alkotott nézeteihez a múzeum szentélyként való elképzelése áll a legközelebb. A klasszikus értelemben vett múzeum itt inkább a

beavatódást, az egyszeri, híressé vált, eredeti alkotással való találkozást jelenti. A modern múzeumot a gyűjtési szempontok megléte iránti igény és a nevelési szándék együttesen hozta létre, írja Ernst Gombrich. [18]

A British Museumban ez a két szándék maradéktalanul érvényesül. Műtárgyainak nagy része, a gyarmati időszakban került az állam, a múzeum tulajdonába. A gyarmatosító Anglia minden alkalmat megragadott, hogy gyarmatait egy felsőbb hatalom értékeihez szoktatva autentikusságában megsemmisítse. Példa erre az angol nyelvű oktatás bevezetése és ezzel az angol kultúra előtérbe tolása. A British Museumban elhelyezett műtárgyak szintén az angol kultúra felsőbbrendűségét hirdették, hiszen ez volt az az ország, mely kimentette és bemutatta az arra „érdemesnek" talált alkotásokat. A múzeum vezetése kisebb gyűjteményeket hozott létre, melyeket úgy tártak a közönség elé, mint az ismeretlen kultúrák egzotikumait. A látogató a múzeumba belépve kész tényekkel, készre összeállított kis világokkal szembesült. Megtanulta úgy és olyannak látni az általa nem ismert világokat, amilyennek azt a múzeum (re)prezentálta a számára. Az állam, a kultúra, a nemzet fogalmai és ezek kölcsönhatása a kiállításokon, a múzeumon keresztül váltak számára megismerhetővé, megtanulhatóvá, megtanulandóvá. A kiállított tárgyak, melyek az állam részét képezték, megtanították az elkülönítés, a szembeállítás, az összehasonlítás mechanizmusainak alkalmazására, s ezáltal a saját és a másik kultúra, állam elkülönítésére. Ébli Gábor szavaival élve: „a múzeumok a modern kormányzatok politikai eszközeivé" [19] váltak.

Miután a görögöknek semmilyen jogi eszköz nem áll a rendelkezésére, hogy a márványokat visszakapják, a birtoklásért folyó harc politikai és kulturális téren folyik tovább. Ezért válnak különösen fontossá a márványok Görögországból való elvitelének körülményei és a British Museum álláspontjának igazolhatósága. Így a legnyomósabb érvek közé tartozik az is, amikor az angolok arra hivatkoznak, hogy a márványok szervesen beépültek a kulturális életükbe, s onnan már nem szabad azokat kiszakítani. Amennyiben az az interpretáció bizonyul helyesnek, amely az Elgin márványok elvitelét mentőakciónak, kanonizálásukat pedig a világörökségbe való beillesztésként kezeli, a márványokért vívott harc nagy valószínűséggel Anglia győzelmével zárul.

Jegyzetek

1. Ernst Gombrich: A múzeum múltja, jelene és jövője. Café Bábel, 1994/4.
2. http://nol.hu/tud-tech/csontcsata_
3. http://209.85.129.132/search?q=cache:36c49xZykKYJ:www.mult-kor.hu/cikk.php%3Farticle%3D519+Zahi+Hawass&cd=2&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&lr=lang_hu&client=firefox-a;
4. http://en.wikipedia.org/wiki/Elgin_Marbles
5. John Henry Merryman: Thinking about the Elgin Marbles. *Michigan Law Review*, Vol. 83, No. 8, (1985. augusztus), 1898-1899.
6. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.

http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm

7. „Az aura definíciója: »Valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel is legyen a tárgy«, nem más, mint a műalkotás kultúrszerkezetének megfogalmazása a tér-időbeli érzékelés kategóriáiban. A távolság a közelség ellentéte. A lényegesen távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetetlenség valóban a kultikus kép egyik fő tulajdonsága. Természete szerint »távolság marad bármennyire közel is legyen.« A közelség, amely a kultikus kép anyagából nyerhető, nem csorbítja azt a távolságot, amelyet megjelenése után is megtart."
8. http://www.museum-security.org/03/024.html
9. i. m. 115.
10. „Az indíttatás annak a jelenlevését érinti, ami mindenkor a megalkotó létrehozásban napvilágra kerül. A megalkotó létrehozás az elrejtettségből az el nem rejtettségbe hoz létre. Létrehozás csak akkor történik, amikor valami, ami elrejtett, el-nem-rejtettségbe jön. Ez a jövés abban nyugszik és lebeg, amit mi feltárásnak (Entbergen) nevezünk. A görögök erre az alétheia szót használják. A rómaiak ugyanezt «veritas»-szal fordították. Mi azt mondjuk: «igazság » és ezen közönségesen az elképzelés helyességét értjük ." 116.
11. Samuel Weber: Upsetting the Setup: Remarks on Heidegger's Questing After Technics' In Weber: *Mass mediauras form, technics, media*. Stanford University Press, 1996. 64.
12. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 67.
13. Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető, Budapest, 1995.
14. Boris Groys: Gyűjteni, gyűjteni, gyűjteni. In Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Szerk. Sebők Zoltán 1997.
15. Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2005.
16. Ernst Gombrich: A múzeum múltja, jelen és jövője. *Café Bábel*, 1994/4.
17. Ernst Gombrich: A múzeum múltja, jelen és jövője. *Café Bábel*, 1994/4.
18. Gombrich: i. m.
19. Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2005. 48.

Irodalomjegyzék

- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm
- Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2005.
- Gombrich, Ernst: A múzeum múltja, jelen és jövője. *Café Bábel*, 1994/4.
- Groys, Boris: Gyűjteni, gyűjteni, gyűjteni. In Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Szerk. Sebők Zoltán 1997
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- Merryman, John Henry: Thinking about the Elgin Marbles. *Michigan Law Review*, Vol. 83, No. 8, (1985. augusztus), 1898-1899.

- Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető, Budapest, 1995.
- Weber, Samuel:
  Upsetting the Setup: Remarks on Heidegger's Questing After Technics' In
  Weber: *Mass mediauras form, technics, media*. Stanford University
  Press, 1996.

© Apertúra, 2009. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2009/tavasz/bekes-2/

