

Város fentről és lentről

Marc Augé három könyve

Abból az alkalomból, hogy a Nem-helyek után két további könyve is megjelent a Műcsarnok-könyvek sorozatban, Fáber Ágoston fordításában, Marc Augé novemberben Budapesten járt. Mindhárom kötet egy-egy jellemző állomását mutatja meg annak a folyamatnak, amelynek során az afrikai terepmunka és a párizsi École des hautes études en sciences sociales vezetése mellett a francia etnológus figyelme határozottan a nyugati társadalmak mindennapjai, pontosabban azok antropológiai kutatása felé fordult. A Séta a Luxemburg-kerten át (1985) szertelennek tűnő keresgélés, kísérlet annak a területnek a körberajzolására, amelyen belül később a gondosabban lehatárolt vizsgálódások zajlanak majd: az Egy etnológus a metróban (1986) és a szerzőnek világ-hírt hozó Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába (1992). A nem-hely [non-lieu] hamar megkerülhetetlen fogalomként vált a kultúrákutásban, mára pedig úton-útfélen (és gyakran félreértve) idézett hivatkozási pont lett, amelyet már-már a teljes elhasználdóság veszélye fenyegetne, ha az eredeti mű (újra)olvasása és a szerző más művei nem segítenének a tisztázásában.

A Műcsarnokban rendezett beszélgetésen Augé utalt Michel de Certeau egy írására, amelyben New York két képe kerül szembe

egymással: az, amely az utcán járva megtapasztalható, és az, amely az akkor még (1980-ban született a szöveg) a hatalom szimbólumát jelentő World Trade Center tetejéről tárult az ember szeme elé.¹ A belső nézet (a „gyalogló város”) és a struktúrákat kirajzoló felülnézet egymással fedésbe hozhatatlannak tűnő különbözősége ugyan csak mellékesen került elő a budapesti vitában, mégis megvilágító erejű Augé egész munkásságára nézve. Ugyanis akárcsak a mindennapokról újító elemzést író Michel de Certeau,² ő is egy olyan terep felfedezésére vállalkozott, amely éppen közelsége miatt teszi próbára az etnológust: „a közeli antropológiájának” kidolgozása azt követeli, hogy egyszerre legyünk lent az utcán és fent a toronyban, egyszerre éljük hétköznapijainkat, és érzékejük azokat a rendszereket, amelyeket a magasból (tehát távolabbról) nézve rajzolnak ki az általunk is bejárt útvonalak. Augé tudatában van a feladat nehézségének: könyvei szinte szakadatlanul reflektálnak az antropológus helyzetére, a kutatás sajátosságaira, sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy többet beszélnek a megközelítés módjáról, a vizsgálat buktatóiról, a megértés feltételeiről és lehetőségéről, mint magáról a választott témáról. (Különösen igaz ez a Nem-helyekre, amelyben sokkal kevesebb szó esik repterekről és szupermarketekről, mint azt a kötetre hivatkozó számos kortárs művész és elméletíró megnyilatkozásai alapján gondolnánk.) „Mindenfajta

nagyobb léptékű antropológiai eljárásnak az a célja, hogy legalább néhány olyan általános évenyű hipotézist felállítson, amelyet noha egy adott konkrét eset feldolgozása ihletett, de amely (...) meszsze túlmutat ezen az egyetlen eseten" (Nem-helyek, 14)³ – írja, és valóban, az igény a „felülnézet” létrehozására ott munkál a könyvek látszólag elkalandozó, fiktív műfajokhoz közelítő passzusai mögött is. De legalább ilyen erősen jelen van annak hangsúlyozása, hogy a szerző maga is „belül” van, ő is ott „gyalogol” az utcán: személyes emlékek, élmények, vallomások, önironikus megjegyzések és futólag, de érzékeltesen megrajzolt városképek alkotják a szövegek testét. Nem lógnak ruhaként az elméleti eszmefuttatásokon, hanem szétbonthatatlan egységet alkotnak azokkal – a kettő kölcsönösen támaszkodik egymásra: amit a megkezdett gondolatmenet sejtet, azt egy mellékesnek tűnő szubjektív észrevétel erősíti meg, és fordítva. Az „etnofikció” kísérleti műfaja nem utolsósorban kibúvó a „nagy kijelentések” követelménye alól, ez azonban nem zárja ki, hogy Augé olykor nagyon sommás megállapításokat tegyen, amelyek kényelmesen idézhetőek, és jól hangzanak a legkülönbébb kontextusokban. A szerző pedig éppen a „megmondó ember” szerepétől igyekszik távol tartani magát, amikor a tudományos fejtegetésekből újra és újra a hétköznapi beszéd vizeire evez vissza, amikor megőrli a saját eszmefuttatását cáfolni látszó váratlan fejleményeknek („ez a paradoxon éppen kapóra jön, hogy megtörje az etnológus lendületét” – Metró, 13), vagy amikor oda nem illő és meglehetősen földhözragadt kitérőbe bocsátkozik, amelyről csak később derül ki, hogy fontos szakaszt jelentettek a szöveg által

bejárt úton.

Mert Augé írásai valóban „gyalogolnak” a városban: a tér nem pusztán témát ad számukra, hanem keretet is teremt: a Séta a Luxemburg kerten át párizsi utcákat, tereket villant fel – ahogy az elbeszélő keresztülhalad rajtuk, újabb és újabb gondolatmaneteket indítanak el benne; az Egy etnológus a metróban a föld alatti város képeiből és hangjaiból indulva jut messzire; a Nem-helyek pedig egy repülőút kínosan részletes leírásával kezdődik. A tér provokálja az emlékezést, jelenvalóvá teszi a múltat, egyidejűséget teremt, ugyanakkor változásaival az idő múlását is képes érzékeltetni. Segít kijelölni azonban a szövegek játékerét is. Az Egy etnológus a legösszefogottabb a három kötet közül, és ez valószínűleg nagyban köszönhető a „helyszín” pontos lehatároltságának. („A határmegvonás teszi lehetővé a gondolkodást” – olvassuk a Sétában [54].) De a szövegek szerkesztésmódja is erősen kötődik a térhez – mint ha a szerző visszatérő témája, a metró képére formálná írásait is: rengeteg különböző szálon futnak a gondolatok, eltérő égtájak felé, hogy mindig más és más irányból lehessen megérkezni ugyanazokra a csomópontokra. Váratlanul átszállunk, aztán újra meg újra; úgy érezzük, hogy nagyon messzire távolodtunk a kiindulópontunktól, míg megint ott nem találjuk magunkat az azonos nevű állomáson, csak néhány szinttel feljebb. (Augé maga sem mulasztja el felhívni a figyelmünket, hogy az átszállás [correspondance] „kölcsönös megfelelést” jelent, az olaszok pedig „koincidenciát”, azaz „egybeesést” mondanak. – Metró, 10)

Mielőtt rátérnék az egyes könyvekre, még egy gondolat erejéig szeretnék visszatérni Michel de Certeau emblematis New

Yorkjához. Nem lehet ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy a World Trade Center tornyainak szimbolikája azóta gyökeresen ártértelmeződött, és ez az ártértelmeződés alapjaiban kérdőjelezné meg a „közeli antropológiájának” értelmét is, ha Augé írásainak végső tétje a másik másságának felmutatásán és elismerésén kerersztül nem éppen az én és a másik mélyebb közösségének felkutatása lenne. A Nem-helyek óta az „elidegenedés tereinek elméletírójaként” beszélnek róla, holott ha van metszéspontja a legkülönbözőbb területekre kalandozó írásainak, akkor az éppen a szándék annak kifejezésére, hogy a másokkal való közösség érzése milyen meghatározó és mindennütt (a metróban és a reptéren is) fellelhető élmény.

A Séta a Luxemburg-kerten át egyetlen nap, 1984. július 20-a személyes krónikája, amelyben a nyaraló család miatt kiürült lakás, a vendéglő, az orvosi rendelő, a munkahely felé tartó metró, Párizs néhány tere és utcája egyaránt felbukkan. Az elbeszélő beszámol arról, hogy mit csinál, főként pedig arról, hogy mire gondol eközben. Így aztán a könyvben éppúgy találhatunk elmélkedéseket a generációkról, afrikai törzsek szokásairól, törtenelekről, szappanoperákról, divatról és reklámokról, mint a fociról vagy a Tour de France-ról – de egy baráttal folytatott párbeszéd révén a francia vidék neorurális közösségeiről is hallhatunk. Mivel pedig az elbeszélő éppen egy olaszországi konferenciára készül, ahol a vallásosság „visszatéréséről” kell beszélnie, tervezett előadását olvasva ebben a témában is elmerülhetünk. Közben természetesen szó esik Algériáról és ’68-ról, nemi szerepekről és nacionalizmusról – mindez nem lenne több gátlástalan fecsegésnél, ha Augé nem

boncolná feltűnően sokat az elbeszélői én és az írói én különbségét, ezzel finoman eltolva magától az elbeszélő személyét (és az általa elmondottakat is!). Ha az unalomig lerágott csontokra emlékeztető témáit nem meghökentően szokatlan és mégis adekvát nézőpontokból közelítené meg. S végül, ha nem beszélne mindeközben mégis egyetlen dologról: az én és a másik viszonyáról, pontosabban annak kettős vetületéről, az énről mint másikról, és a másikban fellelhető sajátáról.

Az én mint másik kérdését Augé nem a filozófia terepén szemléli, mint Ricoeur, hanem az antropológiáén, ahol „az individualitás önmagában történő elgondolása nem lehetséges: az öröklés, az örökség, a leszármazási viszonyok, a hasonlóság, a befolyás mind megannyi formája a kategorizálásnak, amelyek segítségével a másság komplementaritása elgondolható, és amelyek bármiféle individualitásban benne rejlenek”. (Nem helyek, 16) Az Abomey királyság hitvilágáról beszélve az etnológus képes érzékeltetni, hogy milyen – számunkra – bonyolultnak tűnő, ugyanakkor nagyon határozott módon fejeződik ki az ősök jelenléte az énben, és milyen természetes a csoporthoz tartozók számára, hogy identitásukat nem egyetlen, hanem több tárgy fejezi ki. (A Fa és a Kpoli, valamint két szobor; a külső veszedelemtől óvó Legba, és a saját, belső veszedelmektől, zabolátlan szenvedélyektől oltalmazó Legba, akik azonban egyszersmind védelmezettjük megtestesítői is. – Séta, 127–128) Mindezt Augé azért illeszti a napjáról szóló beszámolóba, mert egy erről a témáról szóló munkát olvas, ugyanakor az alapos „könyvajánlóba” beleszövi az elbeszélői identitásról szóló elmélkedéseit, amelyek az énben rejlő másikat eltérő nézőpontból

vázolják fel, mint a generációkon átívelő hatások és azonosságok antropológiai tétele. A két szál azonban egymásba ölti, mint-ha megpróbálnák egyiket a másik nyelvére lefordítani: „végső soron semmi sem zárja ki, hogy az elbeszélésbe ágyazott elbeszélés ne tartalmazhatna valóságosabb elemeket, mint az elbeszélés, amelybe be van ágyazva; az Abomey királyság papjainak nyelvén megfogalmazva így szól a kérdés: vajon melyik elbeszélő tekinthető a másik hírvivőjének?” (Séta, 130) Egy saját korábbi esszéje kapcsán pedig kijelenti: „nem tagadhatom, hogy nem igazán tudok azonosulni azzal a félénk, hallgatólag és szarkasztikus gondolkodású alakkal, aki a történetet egyes szám első személyben mondja el, és aki miatt esetleg összetéveszthetnek engem az elbeszélővel.” (Séta, 128) S itt nem pusztán az „etnofikciós” írások elbeszélőjének az író személyétől való különbözőségéről van szó, hanem a jelenbeli és a múltbeli én különbözőségéről is, amely szintén fontos motívuma a könyvnek. A címadó Luxemburg-kert kapcsán például („egész életemet fel tudnám idézni oly módon, hogy csak erről a kertről beszélnek” – Séta, 144) utal Anatole France soraira a Barátom könyvéből, ahol az elbeszélő minduntalan visszatér a kert királynőszobraihoz, amelyek alatt gyerekként elhaladt az iskolába menet – a visszatérés célja pedig, hogy találkozzon saját elveszett alteregójával (azaz azzal a másik emberrel, aki mégis ő).

A park arra is alkalmas, hogy Augénak, hogy felidézzon egy olyan emléket, amely utólag már a történelem részének tűnik. A háború alatt a németek „gyakran adtak koncertet a Luxemburg-kert pavilonjában, és többször hallottam a közönség soraiból: »azért el kell ismerni, nem rossz

zenészek...«” (Séta, 145) A mindennapi élmény, amiről kiderül, hogy maga volt a nagybetűs Történelem, nem pusztán fontos személyes tapasztalat az író számára, hanem a másokkal való közösség megélésének egy módja is. Mindhárom magyarul megjelent könyvében megemlíti A pármái kolostor elején a csatatéren esetlenül ide-oda bolyongó Fabrizo del Dongót, aki csak utólag realizálja, hogy az események számára zavaros, széteső egymásutánja maga volt a waterlooi ütközet. (És ahogyan Anatole France esetében, úgy Stendhal kapcsán is nyilvánvaló a felismerés: a másik valami olyanról beszél, amit ismer, ami a sajátom – rólam mond el valamit.) A könyv számtalan egyéb motívuma kapcsolódik ehhez a témához: az algériai veteránok, akik közül „sokan egyáltalán nem háborúként élték meg a történeteket. Ma már mindannyian biztosak benne, hogy az, amiben részt vettek, mégiscsak háború volt.” (Séta, 31) Vagy a place Saint-Sulpice, ahol a szerző még látta kávézni André Bretont, majd később Sartre-ot – ezek a „találkozások” a generációk közötti eltolódás felé vezetik a figyelmét. (Az Egy etnológusban a metrómegállók kapcsán is megállapítja: „Nekem és lányaimnak ugyanaz a viszonyunk Solferinóhoz, de Bir-Hakeimhez már nem, pedig a második világháború idején igencsak kisgyerek voltam.” – Metró, 19) Ez az eltolódás – ami a közvélemény megváltozásának természetes folyamatát is magyarázza – annyiban tesz szert különösebb jelentőségre a 20. században, mint azelőtt, amennyiben a történelem „felgyorsulása” nem pusztán üres fordulat, hanem a változások szaporodása és az információk halmozódása következtében létrejövő tapasztalatok kifejeződése. Hogy a megtörtént eseményekből

már nem igazán lehet következtetéseket levonni a jövőre nézve, az Reinhart Koselleck szerint nem újkeletű fejlemény. A német történész *Elmúlt jövő* című könyvében az elmúlt felfedezésektől számítja tapasztalati tér és elvárási horizont mind erősödő eltávolodásának folyamatát; Pierre Nora a hagyományos paraszti társadalmak 19. századi felbomlásához kapcsolja az eleven emlékezet (és hasznosítható tudás) nemzedékről nemzedékre történő átadásának eltűnését. Augé pedig azt a megjegyzést fűzi hozzá mindehhez, hogy az információk tárolásának, megőrzésének és terjesztésének azelőtt elképzelhetetlen lehetőségei okoztak végül drasztikus átalakulást a generációk viszonyában. Nem egyszerűen sokminden történik, hanem ezokról a történeésekről mind értesül(het)ünk is: ennek fényében már nem csoda, hogy saját gyermekkorát (a németeket a Luxemburg-kertben) és fiatalságát (André Bretont a kávézó teraszán) már történelmi távolságban látja. A kérdésben, terem-e közösséget a közös múlt, ez a közösség lesz-e, lehet-e több annál, hogy a másik elbeszélte történetének mélyén felismerem magam, Augé nem foglalt állást, csak annyit állapít meg valahol (ahol egyébként az ásványvízreklámokról beszél), hogy „a történelem nem képeskönyv, ugyanakkor a képet akkor lehet meghaladni, ha sikerül az egyéni test és a közös sors összefonódását kifejezésre juttatni”. (Séta, 39)

Mindenestre a sport varázsát is a közös történelem részévé válás élményében látja: amikor a sporteseményt „akár a lelátóról, akár a foteleből figyelemmel kíséri, akkor az egyén tudatára ébred annak, hogy ő maga is részesévé válik a történelem egy fontos pillanatának (...) Az egyén érzelmei ilyenkor a többiekéhez hasonló

megnyilvánulások formájában jelentkeznek: fellelkesül, üvölt, tapsol. Azonban az öröme ennél összetettebb: abból táplálkozik, hogy felismeri az aktualitást, vagyis a jelenben kibontakozó történelem köztiszteltében álló jeleit.” (Séta, 140) Hogy ezek a jelek nyilvánvalóak legyenek, arról egy bonyolult gépezet gondoskodik, hiszen mindez egy olyan világban zajlik, „amelyben minden jelez valamit, amelyben minden jel csak egy másik jelre utalna, ha egyszersmind nem jelezne minden néző számára a többi ember jelenlétét, és nem tenné nyilvánvalóvá, hogy a többiek is jelt adnak; hogy nincs egyedül.” (Séta, 141)

Az Egy etnológus a metróban az egyedüllét sajátos formájaként jellemzi a föld alatti utazást: „ünneplés nélküli közösségiség, elszigetelődés nélküli magány”. (Metró, 29) Augé a négy fejezetben (Emlékek, Magányok, Átszállások, Konklúziók) különböző nézőpontokból szemléli a metró, ehhez pedig olyan metaforákat használ, amelyekben a közlekedési eszköz különböző tartalmak hordozója. Az elsőben a személyes élettörténet szerteágazó, időben távoli eseményeit vetíti rá a metróterkép egyidejűségére. A másodikban társadalom és egyén viszonya képeződik le az aluljárókban hömpölygő tömeg és a magányos utas kapcsolatában. Az Átszállások életünk különböző területei (család, munka, vallás stb.) közötti mozgásunkat jeleníti meg abban a pár percben, amikor egyik vonalat a másikra cseréljük, és eközben kis ideig a senkiföldjén haladunk át. A befejező oldalakon pedig a társadalom által ránk kényszerített haladási irányok rajzolódnak ki a közlekedési eszköz előre kialakított pályáin keresztül, de a párizsi metró egyúttal némileg fel is oldja ezt a riasztó képet, mert az

átszállás lehetőségével ha nem is a korlátlan szabadság, de a személyes választás esélyét is felvilantja.

A metróterkép a szerző számára is „egyfajta zsebtükör”, emlékek felidézője: megtudhatjuk, hogy nagyszülei a Vaneau és a Sèvres-Babylone között laktak, hogy az ismeretlen birodalma számára a Durocnál kezdődött, később pedig élete egy-egy fontos szakasza kötődött az Odéon, a Mabillon, vagy a Ségur állomásokhoz. De azt is elárulja, hogy „a véletlen (vagy valamiféle tudatlan belső késztetés) úgy hozta” (Metró, 7), hogy elmúlt évtizedeinek legfontosabb tengelye a Gare d’Orléans–Austerlitz–Auteuil metróvonal lett. A megállók nevei azonban nem pusztán annak felismeréséhez segítik hozzá az utazót, hogy „belső geológiája és a főváros föld alatti geográfiája bizonyos pontokon összeér” (Metró, 7), hanem a közös múltat is a jelen részévé teszik. Bizonyos értelemben őseink kultuszát ápoljuk, amikor átutazunk a Bastille, a Stalingrad vagy a Charles de Gaulle-Étoile állomásokon, veti fel Augé, de aztán – rá jellemző módon – ízekre szedi és végül megcáfolja ezt a jól hangzó kijelentést. („A megállók nevei nem képesek mindenki számára egyforma hangsúllyal felidézni azokat a történelmi eseményeket, amelyeknek emléket állítanak, s így az általuk jelölt elvileg közös valóság és az egyéni utak sokféleségének metszetében nem alakul ki szükségszerűen kollektív érzelmhez hasonlatos dolog.” – Metró, 20) Egy rövid történettel ugyanakkor azt is érzékelteti, hogy a nevek mágája (és a helyekhez fűződő személyes kötődés) képes sajátos „közösséget” teremteni. „Egyszer egy a Szenegál folyó partján található faluban (...) barátságosan megszólított egy ember, aki minden-

képpen meg akarta osztani velem, hogy több évig élt Párizsban, a Barbès-Rochecouart környékén: »Ó, a Barbès-Rochecouart...«, válaszoltam neki együgyűen. Aztán mindketten nevetni kezdtünk; azt hiszem, mindkettőnknek örömet okozott ez a kölcsönös szimpátia, amelyet egyetlen név említése képes volt bennünk egymás iránt felébresztetni.” (Metró, 26) Proust Balbecje derenghet fel bennünk – és persze azok a nevek, amelyekkel mi magunk ápoltunk hasonló viszonyt –, amikor Augé számtalan állomáson áthaladva a nevük által felkeltett szubjektív vagy nagyon is objektív (mert például a társadalmi osztályok térbeli elhelyezkedését jelző) képzeteket sorra veszi. A legszebben talán mégis azok a megálló hangzanak (Denfert-Rochereau, La Motte-Piquet), amelyekről megállapítja, hogy éppen olyan rejtélyesek és egyben természetesek a párizsiaknak, mint egy törzs idős tagjának egyik vagy másik isten neve, amelyet a legjobb indulattal sem tud megmagyarázni az etnológusnak.

Az apály és a dagály ritmusa az aluljárókban áramló és szétszóródó tömeg, a koldusok, a zenészek vagy a metrón feltűnően viselkedő emberek mind alkalmat adnak Augének arra, hogy végiggondolja, vajon azok a fogalmak, amelyekkel az etnológia saját tárgyát megközelíti, mennyiben alkalmazhatóak, ha figyelmünket arra fordítjuk, ami „túlságosan is ismerősnek tűnik számunkra”. (Metró, 33) Viszsa-visszatér a Mauss és Lévi-Strauss megközelítésmódja között kirajzolódó különbségekhez, és miközben maga is sajátos megvilágításba helyezi a Mauss értelmező Lévi-Strausst, olyan megállapításokat tesz, amelyek egyrészt a „közeli antropológiájának” működési feltételit vázolják fel, másrészt magához a metró-

hoz is közelebb visznek. „Semmi sem annyira visszavonhatatlanul egyéni és szubjektív tapasztalat, mint a metróban való utazás (...), de ugyanakkor semmi sem ennyire határozottan társadalmi jellegű, nem egyszerűen azért, mert térben és időben túlszabályozott világhoz kapcsolódik, hanem azért is (és elsősorban azért), mert az egyediség, a szubjektivitás, amely minden esetben megnyilvánul benne és meghatározza (minden ember számára más és más jelenti a kiindulópontot, az átszállási és a célállomást), szerves része (akárcsak az összes többi ember egyedisége és szubjektivitása) a metró totális társadalmi tényként történő meghatározásának.” (Metró, 33–34)

A föld alatti város részben modellje a föld felettinek, részben olyan terep, ahol társadalmi lét – Lévi-Strauss által „szimbolikus rendszereknek” nevezett – különböző szintjei között áthaladva egy olyan kultikus térben időzünk, amelyben életünk sokszor csak nehezen összeegyeztethető szeletei között valamelyest mégis képessé válunk a váltásra. Lévi-Strauss megállapította, hogy az átjárás biztosítása a törzsi kultúrákban általában olyan ember (pl. a sámán) feladata volt, aki maga a rendszeren kívül helyezkedett el. Augé nem állítja, hogy a metró ezt a szerepet tölti be korunkban, de mindenesetre eljátszik a gondolattal, ahogy azzal is, hogy az aluljárókban és az állomásokon található újságosbódé, jegyárus, divatüzlet, rendőr stb. alakjában a maga teljességében képviselt modern világ valamiféle szakrális terét láthatnánk a föld alatt. Máshol viszont azt mondja, hogy „a metró belső világaink metaforájának is tekinthető” (Metró, 40) – létezésünk egy olyan rétegének, ahol akarva-akaratlan összeérnek a gyökereink, és ahonnan biztos

ismereteink vannak a másik arcán látható fáradtságról vagy örömről. Innen ered az a „testvériségérzés” is, ami olykor elfoghat minket a metróban, és amelyre a szerző – meghatározó élményeként – többször is utal.

Nincs azonban semmi ellentmondás abban, hogy Augé egyszerre használja a társadalom és a legbensőbb (személyes emlékekkel átszőtt) világunk metaforájaként a metró, hiszen írásának alapvetése éppen a kettő szétválaszthatatlansága. Így az sem okoz gondot számára, hogy társadalmi kényszer és egyéni szabadság leképeződését egyaránt a metróban pillantsa meg: „Néhány kulturális és technológiai részletkérdést leszámítva minden társadalomnak megvan a maga metrója, s minden egyénre olyan útvonalakat kényszerít rá, amelyeken haladva egyénileg képes megélni a másokhoz fűződő viszonyának jelentését.” (Metró, 60) Majd: „Mindig lehetőség van másra vonalra szállni vagy másik peronra átmenni, és ha nem is tudunk a hálózathoz kilépni, egy kis csavargásra mindig adódik lehetőségünk.” (Metró, 61)

Ez az alapvetően pozitív és humánus beállítottság az a vonása a szerző könyveinek, ami a nem-helyekről szóló diskurzusban gyakran elfelejtődik. A reptér és a szupermarket ugyan valóban olyan tér, amelyhez nem köt minket semmi, de ez nem zárja ki sem azt, hogy jól érezzük magunkat bennük (éppen mert szinte maguktól történnek a dolgok – lásd a bevezetésben repülőre szálló Pierre Dupont elégedettségét), sem azt, hogy az a bizonyos „testvériségérzés” ne kerítsen olykor hatalmába. Az sem véletlen ugyanakkor, hogy – a félreértéseket eloszlatandó – Le métro revisité című, 2008-ban (tehát több, mint húsz évvel az Egy etnológus a

metróban után) megjelent könyvében Augé határozottan kijelenti: a metró nem nem-hely. Hogy miért nem, azt látni fogjuk, ha röviden tisztázzuk, miként határozza meg ő maga a nem-helyeket. Ehhez azonban a szürmodernitás fogalmat kell először megvizsgálnunk – az Augé által sajátosan látott kort, amelynek a nem-helyek csupán egyik tünete.

„Nem arról van szó, hogy az antropológia, ráunva az egzozikus vidékekre, ismerősebb területek felé fordítaná tekintetét, ezzel saját folytonosságának megszakadását kockáztatva (...), hanem a mai világ az, amely felgyorsult átalakulásaival az antropológus érdeklődését magára vonja, vagyis a másság kategóriájával kapcsolatos ismételt és módszeres reflexiót kikényszeríti.” (Nem-helyek, 19) Ezen átalakulások közül három vizsgál közelebbről a szerző. Az első az idő érzékelésének és felhasználásának módja; az események „számossága”, amely az információk túlbujánzása és a világot behálózó „kölcsonös függőségi viszonyok” miatt jön létre, tehát „egy olyan helyzettel függ össze, amit »szürmodernitásnak« nevezhetünk, így utalva lényegi modalitására, a mértéktelenségre”. (Nem-helyek, 22) Ennek a mértéktelenségnek másik megnyilvánulási formája a tér kinyílásának és összezsugorodásának párhuzamos jelensége: a közlekedés gyorsasága és az úr meghódítása egyrészt elérhetővé tesz sokmindent, ami azelőtt elérhetetlen távolságban volt, másrészt viszont le is kicsinyíti bolygónkat, amely így bejárhatóvá, az univerzum apró részévé változik. A szürmodernitást létrehozó átalakulások harmadik példája az egóhoz, az individuumhoz kapcsolódik – itt Augé elsősorban arra a problémára utal, amit az őt is magában foglaló rendszer vizsgálata,

a kikerülhetetlen egyéni jelentéstudajdonítás jelent az antropológus számára.

A szürmodernitás tereit Augé az antropológiai hellyel összevetve közelíti meg. Ez utóbbiaknak három közös jellemzője van: „egyszerre az identitás, a viszonyok és a történetiség helyeiként tekintenek magukra (vagy tekintenek rájuk)”. (Nem-helyek, 34) A hely (ahol születünk, ahol élünk) az identitásunk része; az egy helyen lévő dolgokat sajátos viszonyok kötik össze; végül pedig „az antropológiai hely lakója a történelemben él”. (Nem-helyek, 35) Ezzel szemben van olyan tér (ilyen lehet például egy reptéri váróterem, egy szupermarket, egy autópálya), amely „nem hoz létre sem egyedi identitásokat, sem viszonyokat, csak magányt és hasonlóságot”, de „nem ad teret a történelemnek sem, melyet egyszerű látványossággá, leggyakrabban utalásszerű szövegekké alakít”. (Nem-helyek, 60) (Augé hosszabb gondolatmenetet szentel a tábláknak: ezek az autópályán haladó utazóval tudatják, mely nevezetes műemlékek közelében halad el.)

„Ahogy az antropológiaiterek szerves társadalmiságot, úgy a nem-helyek magányos szerződéses viszonyokat hoznak létre.” (Nem-helyek, 55) A hangsúly itt a viszony szerződésességén van, ami egyúttal érzelemmentességet is jelent: bejelentkezek, leadom a csomagjaimat, megkapom a beszállókártyámat, várakozok. Nem kell mást tennem, mint amit az utasnak a reptéren – megszabadulhatok szokásos kötöttségeimtől, mert ami kötöttségem itt van, annak egyrészt semmi köze személyes életemhez, másrészt pontos és határozott szövegek, képek révén tudtomra van adva. Augé a „személytelen né válás passzív és a szerepjátékok aktív örömeiről” beszél, de mindeközben figyel-

meztet, hogy a nem-hely a tér és a hozzá fűződő viszony kettőséből jön létre. Így a reptéren dolgozó munkásnak az nem nem-hely, ahogy a szupermarket sem lesz nem-hely annak, akik azért megy oda, mert titokban szerelmes a pénztárosnőbe.

Talán éppen ez – a tér és a viszony kettős feltétele – az a pontja Augé elméletének, amely gyakran elfelejtődik abban az örömteli kíváncsiságban, amellyel ezek felé a terek felé fordulunk. Soha nem lehet kijelenteni, hogy a térnek ez és ez a pontja nem-hely, csupán azt lehet mondani, hogy valószínűleg sok ember tapasztalatában nem-helyként jelenik meg. Ugyankakkor az a buzgalom, amellyel a nem-hely fogalmát a kortárs gondolkodás, a film- és a képzőművészet saját érdeklődésének homlokterébe állítja, éppen arról árulkodik, hogy szeretnénk megérteni azt, ami itt és most a mienk, ami közös tulajdonunk, ami a nem-helyeken átélhető (hol pozitív, hol negatív előjelű) anonimitás és magány révén is a másokkal való összetartozásunknak ad formát.

Schmal Róza

Jegyzetek

1 Michel de Certeau: Séta a városban, *Café Babel*, 2009/59. 15–26. 2 Ld. Michel de Certeau: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.*, Kijarat, Budapest, 2011. 3 Az oldalszámok a könyvek magyar kiadására vonatkoznak: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston, Múcsarnok, Budapest, 2012; *Egy etnológus a metróban* (a továbbiakban: *Metró*), ford. Fáber Ágoston, Múcsarnok, Budapest, 2013; *Séta a Luxemburg-kerten át* (a továbbiakban: *Séta*), ford. Fáber Ágoston, Múcsarnok, Budapest, 2013.

A határok elvesztése

Portré és modern identitás

„És amikor újra vissza akart menni a földre, a föld se volt már más, mint egy fölborult fazék.”
(Georg Büchner: *Woyzeck*)

Bizonyára véletlen, de akárhogy is van, igen szerencsés véletlen, hogy a londoni Royal Opera House felújított *Wozzeck*-előadása idén ősszel egybeesett a National Gallery időszakos kiállításával. Alban Berg operája úgy nyúl a mindössze 23 évet megélt Georg Büchner színművéhez, hogy szinte maradéktalanul felismeri benne a századelő nagy emberi és szociális problémáit, s – mindez már az I. világháború tragikus tapasztalataival is kiegészítve – drámai és megrázó zenei összegzését adja annak az életérzésnek, amely a National Gallery kiállításán a maga keletkezésében megjelenik. *A Facing The Modern – The Portrait in Vienna 1900* kiállított művei nemegyszer ugyanazzal a kegyetlenséggel vizsgálják környezetüket, önmagukat, az élő és a halott emberi arc vonásait, amivel Alban Berg ábrázolta – nézte és nézette – operahősét, *Wozzeck*et.

Ugyanakkor azt sem árt tudnunk, hogy nem kevés értetlenség fogadta már a National Gallery tavalyi kiállítását (*Seduced by Art – Photography Past & Present*), amely a festmény és fotó viszonyát vizsgálta, s egyértelműen szakított a pusztán művészettörténeti megközelítéssel. A képtár azonban a jelek szerint tovább folytatja a megkezdett utat, s ideitárlata hasonló szellemben mutatja be a portréfestészetet az 1900-as évek Bécsében. Az idei főcím – *Facing the Modern* – azt sejteti, hogy éppen keletkezésében próbál megragadni valamit abból, ami két korszak határán történik az Osztrák–Magyar Monarchia

fővárosában. Az 1867-től 1918-ig terjedő időszak elsősorban művészetszociológiai feldolgozása nem kínál új felfedezéseket, de a távol(abb)ról való áttekintés mégis sok izgalmas összefüggésre hívja fel a figyelmet. Több kritika is szóvá tette már, hogy egyenetlen a kiállított alkotások művészi színvonala. Mindez nyilvánvalóan igaz, mégis a többnyire ismert, viszonylag gyakran kiállított remekművek mellett éppen a másod- vagy esetleg a harmadvonal bemutatása képes arra, hogy tágabb összefüggésrendszert teremtsen, s így módon a nagyközönség számára is egyértelműen felismerhetővé tegyen olyan korrelációkat, amelyek idáig legfeljebb csak a korszak alapos ismerői számára álltak össze egységes vízióvá.

A kiállításon kirajzolódó művészetszociológiai háttér elsősorban abból a tényből indul ki, hogy Bécs ebben az időben Európa egyik legjelentősebb, tizenegy nemzetet tömörítő birodalmának a fővárosa, ahol egyszerre érzékelhető a múlt ereje és egy új korszak kezdetének ösztönzete és sürgető üzenete. Az újdonság mindenekelőtt a liberális és demokratikus reformokkal, gazdasági fellendüléssel, városiasodással, etnikai és vallási toleranciával szinte párhuzamosan megjelenő konzervatív, nacionalista és antiszemita mozgalmakban érhető tetten.

A bécsi középosztály létrejöttének és a polgárosodásnak fontos szereplői azok a zsidók, akik a Monarchia közeli vagy távoli pontjairól érkeznek a fővárosba. Az egyik pillanatról a másikra megszülető bécsi polgárság öndefiníciójának fontos eszköze a portré, amely már létező műfajként egyaránt lehetőséget kínál a kötődésre és az elhatárolódásra. A National Gallery kiállítása valójában ennek a sajátos önértel-

mezésnek a folyamatát – az integrálódás nehézségét és a leválás bonyolultságát – mutatja be. Az anyag egyszerre sodró és nyugtalanító, vonatkoztatási pontjául pedig a századforduló talán legprogresszívebb bécsi galériája, a Miethke 1905-os portrékiállítás szolgál. Az ott bemutatott művek azonban még csak nagyon óvatosan tekintettek a jövőbe: a 146 festmény inkább a 19. század első felének bécsi portréfestészetét, a régi Bécset kívánta érzékletessé tenni az újonnan érkezettek számára. Ősöket kellett volna látni, mintákat, követendő példaképeket. A londoni kiállítás első termének első képe éppen Friedrich von Amerling I. Ferenc császárról készült kisméretű portréja. A Pannonhalma visszaállítójaként is ismert császár (akinek egészalakos szobra a pannonhalmi Főkönyvtárban látható) szuggesztív és különös személyiségként, mindenféle uralkodói jelvény nélkül szerepel a képen. Arcának merevsége, ideges vibrálása, tekintetének hidegsége jól rokonítható majd azokéval a polgárokéval, akik nem egy esetben ugyancsak szorongással, félelemmel tekintenek ebbe az új világba. I. Ferenc kitűnő nyitányt képező portréja ugyanúgy szerepelt a Miethke Galéria tárlatán, amint a hagyományos portréfestés egyik nagymesterének tekintett Franz Eybl festménye, vagy Gustav Klimt korai (1894-es), kisméretű, *Ülő fiatal lány* című képe, amely figyelemre méltó technikai bravúrral követi a hagyományos portréfestés stílusát, és szinte semmit nem árul el arról a festőről, aki majd a szecesszió egyik meghatározó alakja lesz.

Alois Delug a bécsi Művészeti Akadémia professzoraként szintén igen népszerű portréfestő volt a középosztály körében, s – Josef Greiner életrajza szerint – ő uta-

sította el Adolf Hitlert, amikor az a bécsi akadémiára jelentkezett. Delug közismert nyitottsága azonban nem jelenik meg stílusában, törekvése inkább arra irányul, hogy a régit és az újat öszszekösse, vagy még inkább, hogy az újat régiként mutassa be. Ezzel szemben a Szentpétervárról 1900-ban Bécsbe érkező Elena Luksch-Makowsky önarcképén, ahol önmagát csecsemőt taró anyaként ábrázolja (ugyanakkor elhatárolódik mindenfajta *Madonna col Bambino* hagyománytól), már az anyaság is valamiképpen kreatív aktusnak minősül, hogy aztán majd Egon Schiele *A család* című olajképén végképp megfosztassék mindenfajta biedermeier máztól. A jól ismert képen Schiele mezítelenül ábrázolja magát mint férjet, egyik modelljét pedig mint feleséget. A képet később egészíti ki a csecsemő alakjával. Ugyanez a tematika épül tovább a zeneszerző Arnold Schönberg fiáról, Geogról készült festményén. Érdekes összefüggésbe kerül Schönberg viszonya a festészethez, hiszen bár mindig megmarad „amatőrnek”, kifejezőmódjában (pl. a szintén bemutatott 1910-es kék önarcképpel) mintha folyamatosan a festészet határait kutatná. Mindenesetre fiáról készült portréja nagyon pontosan érzékelteti, hogy egy alsó középosztálybeli család gyermeke mennyi rémülettel és bizonytalansággal néz a világba.

A művészportré fontosságából jól látszik az a törekvés, hogy benne és általa megfogalmazódjék valami esszenciális arról az új útról, amely felé a világ haladni látszik. Érdekes ilyen szempontból már Carl Mollnak, a szecesszió egyik megalapítójának 1906-os önarcképe is, amelyen a művész, kurátor és műgyűjtő, a modern Bécs egyik emblematikus alakja már nem családja körében,

nem feleségével, vagy gyermekeitől körülveve, s még csak nem is magányosan, hanem műtárgyai között, dolgozóasztalnál ülve ábrázolja önmagát.

A londoni kiállítás egyértelmű határozottsággal irányítja a figyelmet a mindössze 25 évet élt zseniális alkotó, Richard Gerstl alakjára. Gerstl gazdag bécsi polgárcsaládban születik, apja zsidó, anyja katolikus. Az iskolák zárt rendszerével kezdettől fogva nehézségei vannak. Végül a művészeti akadémia emberi és alkotói lehetőségei is szűkösen bizonyulnak számára. Elsősorban portrékat és tájképeket fest, de érdeklődik a zene és filozófia iránt is. A kor nagy komponistáival – Mahlerrel, Berggel és leginkább Schönberggel – is kapcsolatba áll. Schönberggel való barátságukat azonban megpecsételi, hogy feleszeret Mathilde Schönbergbe, a zeneszerző feleségébe (aki egyébként egy másik zeneszerző, Alexander von Zemlinsky nővére). Mikor fény derül kapcsolatukra, Gerstl öngyilkossággal fenyegetőzik, amit – miután megsemmisíti személyes feljegyzései egy részét és néhány festményét – be is vált: műtermében egy tükör előtt felakasztja magát. Mindezek ismeretében talán még elementárisabb az a meztelen önarckép, amelyet Gerstl 1908 szeptemberében fest (ugyanezen év novemberében lesz öngyilkos), s amely a férfitestet, a szexualitás és kreativitás közötti kapcsolatot mutatja – egyszerre provokatívan és esendően. Szuggesztív és magabiztosságot sugárzó a húszévesen Bécsbe érkező orosz zsidó Teresa (Fodorowna) Ries önarcképe (1902), amelyen a festő és a nő nagy belső összhangban jelenik meg. Mindezek után már sokkal könnyebb megértenünk azt a kontextust, ahol Egon Schiele felhúzott vállú önarcképe markáns és kíméletesnek egyál-

talán nem mondható kísérlet az öndefinícióra. (Tudjuk, hogy körülbelül száz önábrázolás miatt talán mindmáig Schielét szokás a legtöbb önarcképet készítő festőnek tekinteni.)

Az új Bécs újonnan alakuló középosztálya (vagy legalábbis annak egy igen számottevő része) egyszerre vágyik arra, hogy hagyományos módon ábrázoltassa magát, a róla készült portrék a 19. század nyelvét beszéljék, s hogy még akkor is folytassák a reprezentáció arisztokratikus hagyományát, ha az ábrázolt személy társadalmi szerepe és jelentősége már egész máshol jelentkezik (vagy egyáltalán nem számottevő). Ugyanakkor az új középosztály egyik fontos tulajdonsága, hogy határai folyamatos változásban vannak. Broncia Koller különös gonddal festi meg egyetlen képen annak a munkáslánynak a teljes alakos aktját és portréját, aki számos festő képen szerepel (sokak modellje, esetleg szeretője), de aki sorsa szerint mindig is névtelen maradna. Gerstl egyik portréja a már említett Mathilde Schönergröberről készült, arról az aszszonnyról, aki felmenői között egyaránt számon tart katolikusokat, boszniai muszlimokat és szefárd zsidókat. A kiállítás egyik figyelemre méltó érdekessége, hogy Gerstl nagyszerű Zemlinsky-portréján, a szinte anyagtalanná tett zeneszerző figurájának hátoldalán – fejjel lefelé – láthatjuk az ifjú festő nevető önarcképét, amelynek arcát később valamilyen okból összemázolta. Klimt 1894-es, *Feketeruhás nő* című festménye a meggazdagodott kenyérgyáros Johann Brenning feleségét ábrázolja, aki a Flöge Sisters divatház egyik tulajdonosa volt. Az asszony alakja visszafogottan, de mégis határozottan sejteti a divat, a design fontosságát, ugyanakkor

Klimt képe mégis mértéktartó, és inkább a hagyományos ízlés kielégítését szolgálja. Emellett a lélektani érdeklődés is egyre erőteljesebben megjelenik a festészetben. A portrékon elsősorban Max Oppenheimer és Oskar Kokoschka törekszik a pszichológiai karakter megragadására.

Ahogy haladunk teremről teremre, ahogy egyre inkább megérint bennünket a képek atmoszférája, könnyen támadhat olyan érzésünk, mintha mindent – életet, művészetet és szerelmet – belengene a halál közelsége. Egyre világosabbá válik, hogy a középosztály kultúrája a századforduló Bécsében mennyire pesszimista volt. A magas öngyilkossági mutató (különösen a zsidó fiatalok körében) pedig nem magyarázható sem a kevésbé kiegyensúlyozott politikai légkörrel, sem a vallási közösségek közötti feszültségekkel. Aztán pedig minden valószínűség szerint újabb bizonyítékul szolgált a kulturális pesszimizmus számára az I. világháború traumája, a Monarchia összeomlása és ezzel szinte egyidejűleg a két kiemelkedő tehetség, Klimt és Schiele halála. A londoni kiállítás külön termet szentel a halál témának, ahol láthatjuk Mahler, Klimt, Schiele és az építész Adolf Loos halotti maszkját (az első teremben ott volt Beethovené). Itt állították ki Benczúr Gyula 1899-es olajképét Erzsébet királynéről – Sisiről –, akinek szépségével a korabeli sajtó és közvélemény igen sokat foglalkozott. Az egy évvel korábban, 1898 szeptemberében meggyilkolt királynét Benczúr furcsa arany ornamentikával a valóságból kiragadva idealizált fiatalságában ábrázolja. Nem messze tőle Klimt halott fiáról készült rajza látható. Ebben a teremben nyeri el igazi kontextusát Gerstl korábban látott kettős portréja, amelyen a

család baráti köréhez tartozó Fey-nővéreket ábrázolja talán éppen a bál szezon kezdetén. A nővérek arcának szinte bántóan világító sápadtságát, lárvaszerűségét azonban még tovább fokozza a fehér báli ruha, s a környezet, a háttér szinte földszerű barnasága sem szolgál semmiféle vigasztalással: törekeny fiatalságukban is mint halálraszánt lények jelennek meg a képen.

Az Osztrák-Magyar Monarchia 1918. október 31-én összeomlik, s annak a bécsi középosztálynak az élete, amelynek megszületéséhez minden kétséget kizáróan hozzájárul Bécs történelmi szerepének és jelentőségének megváltozása, most újabb fordulatot vesz. A kiállítás utolsó témája éppen a széthullás bemutatása. Ebben az anyagban szinte metaforikus jelentőségre tesz szert Klimt félbemaradt – egyébként a kiállítás plakátjain is szereplő – festménye. A kép Amalie Zuckerkandlt ábrázolja, akinek férje, Otto Zuckerkandl a kor neves urológusa volt. A kép a család barátjának, Ferdinand Bloch-Bauer cukorbáronak a tulajdonában volt egészen 1938 márciusáig, amikor Bloch-Bauer Svájcba menekült, a festményt pedig bécsi lakásában hagyja, amelyet később a náci lefoglaltak. A kép sorsa meglehetősen érdekes és rejtélyes, de talán még annál is különösebb, hogy a rajta szereplő Amalie a Zuckerkandl-lal való házasságuk előtt tér át a zsidó hitre, túléli az I. világháborút, ahol a fronton sebesülteket ápol, de nem éli túl a német megszállást. 1938-ban Theresienstadtba deportálják, ahonnan soha többé nem tér vissza.

A kiállítás célja minden valószínűség szerint annak bemutatása, hogyan születik meg a modern portré, milyen történelmi és szociális változások állnak egy nagy hatású művészeti fordulat háttérében. A képeket nézve és a kurátori koncepciót követve azonban ugyancsak érzékletessé válik, hogy a „modernitás” mint olyan – vagy egészen pontosan: annak bécsi megjelenése – mennyire egy jól be- és áthatárolható epicentrumból indul. S bár ez a kör emberi viszonyaiban (rokon-szenveiben, ellenszenveiben, szerelmeiben, házasságaiban, hűtlenségeiben és konfliktusaiban) elég jól feltérképezhető, a folyamatok jelentősége azonban sok esetben kiszámíthatatlan, és hamar leválik a személyes sorsokról. Mindezzel párhuzamosan pedig az is érzékletessé válik, hogy e nagy erejű földmozgásként értelmezett modernségnek a hatása valamilyen oknál fogva nem mindenütt evidens. Mintha lennének olyanok, akik ebből a rengésből semmit nem érzékelnek: akik nem tudnak vagy valamilyen oknál fogva nem akarnak érzékelni. Ezek számára a technikai profizmus, a tükörszerű pontosság fokozása kínálgatik leginkább követendő útnak. Azt a szerepet, amelyet Bécs vitt a modern művészetben, hamarosan Berlin veszi majd át, de azok számára, akik végképp nem erre vágnak, éppen ekkor, ezzel párhuzamosan terjed el a tükörre épülő fotográfia használata. (*Facing The Modern – The Portrait in Vienna 1900, National Gallery, London, 2013. október 9-től 2014. január 12-ig*)

Varga Mátyás