

része volt, ismerték és csodálták. Freud számára azonban a Oidipusz-legenda többet jelentett egyszerű kulturális örökségnél. A férfi, aki megöli apját és feleségül veszi anyját – anélkül, hogy tudná, mit tesz – bizonyíték arra, hogy ezek az incestuózus vágyak minden korban, minden gyermek lelkében léteztek és léteznek is. Azaz: felfedezése általános érvényű.

S vajon a görög sorstragédiák erejét nem éppen az adja-e meg, hogy hőseiket fel nem ismert – azaz tudattalan – vágyak és félelmek irányítják?

Tovább vizsgálva Szophoklész drámáját s az Ödipusz-komplexus jelentését, az előbbi, Narkisszoséhoz hasonló jelenségre bukkanunk. Hogyan is kezdődött az a bizonyos történet? Volt egyszer egy Laiosz nevű király, aki azt a jóslatot kapta, hogy ha fia születik, az az ő hatalmának végét jelenti. Ebbéli félelmében a gyermeket el akarta pusztítani... Akárhogy nézzük is, a dolog „úgy kezdődött”, hogy Oidipusz „visszaüött”.

Az Ödipusz-komplexus kidolgozásánál Freud *kizárólag* a dühös kisfiú szempontjait veszi figyelembe. Az apa (Laiosz) mintha nem is létezne – nincs aktív szerepe. Ezért – a metafora alkalmazhatóságához – a legendát (is) alaposan meg kellett csonkítania.

A görög színház szinte összehasonlíthatatlanul mást jelentett a kortárs hallgatóság számára, mint ma. A drámák, mítoszok teljes története a hallgatóság számára ismert volt. Szophoklész tragédiája is. A közönség *minden* tudott Laioszról és Oidipuszról. Valójában az előtörténet ismerete nélkül a Szophoklész-dráma sokszor nehezen érthető, misztikus. Emlékeztetőül idézzünk fel – a témához közvetlenül kapcsolódó – néhány eseményt a „Kadmosz-ház” történetéből. Kadmosznak, Théba megalapítójának leszármazottja Laiosz, Labdakosz fia. Az apa korán meghalt, a gyermek Laiosz ifjúsága tele nehézséggel, száműzetéssel, üldözéssel. Útja során elvetődik Pelopsz király udvarába. Elrabolja és megerőszakolja Khriisziposzt, vendéglátója fiát. Tudjuk, a fiúszerelem a görög kultúrában nem ritka. Nem is ültött. Az erőszak azonban igen. Pelopsz király bosszút esküszik, megátkozta fia elrablóját: vagy soha ne lehessen gyermeke, vagy ha mégis, akkor saját fia kezétől pusztuljon el. Íme, a „légből kapottnak”

tűnő jóslat azonnal értelmet nyer, ha ismereteink megközelítik azt, amit a régiek *tudtak*. Oidipusz sorsa, hogy megbosszulja Khriisziposzt.

A „vakfolt”, mely Freudot megakadályozta abban, hogy észrevegye az apaszerep fontosságát, a csábítási teória visszavonásával kapcsolatos. Ha tagadjuk a kora gyermekkori traumát, akkor tagadni kell a trauma esetleges okozójának közelebbi vizsgálatát is. Ha a kislányok apák általi elcsábíttatása csak fantázia, akkor nem vehető közelebbről figyelembe az sem, hogy milyen is valójában apának (Laiosznak) lenni. A „Laiosz-komplexust” csak a legutóbbi években írták le, a figyelem csak most terelődött az *apaszerep* vizsgálatára.

A Narkisszosz-mondát és Oidipusz király történetét ma is sokan ismerik. Freud nevezetes metaforáinak creje mégis sokáig korlátozta ismereteink szabad alkalmazását.

Az időszámítás előtti lélekismeret ezért nem válhatott az értelmezések valódi anyagává.

Utóirat (a recenzió öntecenziója). Úgy látszik, nálunk a *rendszer* meg lehetett változtatni, az Akadémiai Helyesírási Szabályzatot – egyelőre – nem. Így válhatott valóra régi rémálmom: a *narcizmus* elemzésekor *Narkisszosz*, az *Ödipusz-komplexus*énál pedig *Oidipusz* király szerepel – nyelvünk nagyobb dicsőségre.

Pető Katalin

A KIÁLLÍTÁS MINT ALIBI

Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities (Published in Conjunction with the Exhibition the Sigmund Freud Antiquities: Fragments from a Buried Past)

Edited by Lynn Gamwell and Richard Wells. State University of New York – Freud Museum, London. Binghamton, N.Y. 1989. 192 oldal

Mastromania – kiállításörület. Nem csoda, hogy a szakkifejezés ott született meg, ahol a jelenség a legszembetűnőbb, Olaszországban. Igaz, a mánia nem kisebb mértékben terjed Németországban és az Egyesült Államokban, többé-kevésbé pedig szinte az egész világon.

Kezdődött az örvenes években, aggasztó tünetei egy évüzedé válnak mind nyilvánvalóbbakká. Két nyilvánvaló indítéka a sok közül – a vizualitás, a nézés szerepének roppant méretű megnövekedése a modern kultúrákban, s a földön létező kultúrák robbanásszerű integrálódása – persze még mindig csak kezdete a folyamatnak. A némileg leértékelő meléközongéjú turizmus, az idegen országok, vidékek, népek, kultúrák megismerésének soha azelőtt meg nem közelített mértékű vágya ennek az egyik szembeütő tükröződése; másik, ezt természetesen kiegészítő jelenség maguknak a kultúráknak, illetve az azokat reprezentáló tárgyaknak vándorútra kelése szerete a világban. A jelenség eleinte egyértelműen pozitív értékű volt; a sentiek értelmében egyrészt mint a megismerésre érdemes dolgok látványává változtatása és így felfoghatóvá tétele a nézve megismerők mindjobban sokasodó tömege számára, másrészt mint eszköz a földünket egyedül megmenteni képes integráció siettetésére: az idegen kultúrák legjavát vitték el a kiállítások azokhoz, akik nem engedhették meg maguknak az utazás luxusát, vagy – és talán ez a gyakoribb eset – külföldön inkább csak futtatban, esős napokon szánták rá magukat a megnézésükre.

Nem sokat késtek azonban a negatív értékű visszahatások. A kiállítás presztízzsé vált. Amelyik szakterület, intézmény, vállalat adott magára valamit, kiállítást rendezett magáról. A kiállítás üzletté vált. Nemzetközi vállalatok alakultak vándorkiállítások szervezésére, az idegenforgalmi hivatalok a propagandalehetőséget szimatolták meg bennük. A kiállítások elborították Európát és Amerikát, de máshová is bőven – igaz, a kelleténél még mindig szűkösebben – jutott belőlük. Egy ponton ázután a jelenség kezdett erőteljesen a maga ellenségévé válni, legalábbis eredet, pozitív értelmét tekintve. Kiállítást kellett, kell rendezni, minél többet, minél nagyobb, minél szokatlanabbat. Az egymásra licitáló vállalkozások jelentős része már régen elfelejtette a kiállításlétesítés eredet, pozitív értelmét, és a tudományos kapacitás nem tudja követni a rendezők és szervezők kultúrán kívüli propagandaszemponatokból mindjobban fokozódó kiállításéhségét. De az éhséget csillapítani kell, sokféle okból. Ez a helyzet alakította ki a kiállítások

új és veszedelmesen terjedő formáját: az alibikiállítás.

Itt rögtön két lehetséges félreértésnek kell elejét venni. Az egyik triviális: természetesen nem minden kiállítás tartozik az új műfajhoz. A másik súlyosabb: a múzeumot gyakran azonosítják a kiállításokkal. Ez tévedés; a múzeum gyűjt, megőriz, feldolgoz és bemutat; a kiállítás csak bemutat. A kiállítás mint alibi épp azért válhatott szenvedélyes viták tárgyává elsőként Olaszországban, mert múzeum és kiállítás lehetséges szembenállása itt öltötte a legvégletebb, leglátványosabb formákat. Olaszország múzeumai őrzik ma a világ országai közül a legnagyobb tárgyananyagot, számuk a korlátozott értékű és a nagy mennyiségű leltározatlan anyagot figyelmen kívül hagyó becslés szerint harmincötmillió. A néhány éve megindult gépesített nyilvántartásuk befejezéséhez legalább harminc évre van még szükség. Ezek a Kulturális Javak Minisztériumának adatai. A múzeumokban őrzött anyagnak mintegy negyede van kiállítva, de a múzeumok jelentős része teljesen zárva van, vagy félnapos nyitvatartással működik. A múzeumok azonban államilag fenntartott intézmények, produkálniuk kell valamit. A raktárakban őrzött anyagot fel kellene dolgozni, restaurálni kellene, kiállításához koncepciót kellene kidolgozni, és ezt meg kellene valósítani, tehát „Semmi múzeum, inkább kiállítások – ahogy a Nemzeti Régészeti és Művészettörténelmi Intézet elnöke egy kifakadásában írta –, ezek készen jönnek külföldről, csak a katalógust kell lefordítani: jó alkalom rá, hogy ne kelljen gondolkodni”. Vagy a perugiai egyetem egy nagynevű professzorának szavaival: „A kiállítás egyre inkább pótlékká válik, kényelmes és presztízzs szerző felmentés a komoly tudományos munka alól.”

Ez azonban csak az egyik fajtája az alibikiállításoknak. Rögtönző üpológiájukban néhány jól meghatározható fajtájuk különíthető el, de a típusok gyorsan sokasodnak. Néhány jellegzetesebb: a figyelemfelkeltő kiállítás (amelyen mindegy, hogy mi van kiállítva, a fő cél – mindkét részből – a szponzor propagálása); a figyelemelterelő kiállítás (mikor a belügyminisztérium közlekedésrendészeti kiállításán mutatja be tevékenységét); az antikiallítás (amelynek tárgya vizuálisan bemutatathatatlan; például: Wittgenstein-kiállítás); a muszkiállítás (amelyet azért rendeznek, mert terv-

be volt véve, vagy mert ekkor és ekkor megszokták rendezni); a „miért éppen mi (én) ne?” kiállítás (amelyet egy művész rendez, akkor is, ha nincsenek új művei, vagy egy város, mert egy másikban is rendeztek stb.); a kullisszakiállítás (amelyen egy jelentős feldolgozott anyagból kiválasztják a könnyen bemutatható egy-két százalékát, mondjuk egy ásatásból a 256. sírt, de azt teljesen és különleges fényhatásokkal, s a többi beláthatatlan időkre eltűnik a szem elől); a narcisztikus kiállítás (amelyen a rendező a saját korlátozott kutatási körét próbálja egyetemes érdekűvé nagyítani; ennek változata a jelentéktelen gyűjtemény kiállítása a gyűjtő támogatásával); a kiállítást helyettesítő kiállítás (amelyen egy kiállításra érdemes, jelentős anyagot, jelentős témát tetszőleges válogatás szerint úgy mutatnak be, mintha a különböző gyakorlati szempontok alapján kicsippentett darabok bemutatása valóban a címében meghirdetett kiállítás volna).

Nem kell tovább folytatni, megérkeztünk. Az antik tárgyak gyűjtése Freudnak szinte egész életét végigkísérő szenvedélye volt. Gyűjteményét féltő gonddal mentette át emigrációjakor Bécsből Londonba, darabjait rendelésében és dolgozószobájában tartotta. Ott őrizte meg halála után is Anna lánya, majd az ő 1982-ben bekövetkezett halála után, hagyatékeként, a lakás teljes berendezésével a Freud Múzeum része lett. A múzeumot 1986-ban nyitották meg. Tudományos ismeretterjesztő folyóiratokban a gyűjteményről és egyes darabjairól legalább másfél évtizede lehet olvasni, és a bécsi lakásról készített felvételek tanúsítják, hogy a londoni házban a tárgyak elhelyezése lényegében nem változott, vagyis ennek jelentősége volt gyűjtőjük számára. Egy olyan tudósnaál, akinek szellemi forradalmat jelentő életműve önelemzésből sarjadt ki, ez magában is sokatmondó. Együttal figyelmeztető is.

A múzeumi kiállítás szinte kivétel nélkül dekontextualizálja, eredeti környezetéből kiszakítja anyagát. A kérdés az, mit nyújt ahelyett, ami ezáltal menthetetlenül elveszett. Nyújthatja például a különben soha együtt nem látható darabok, térben és időben távoli művek együttállításának élményét, megvilágíthat eredetileg nem látható részleteket, vagy – többek közt – egy nem szakember számára fel-

foghatatlan tömegből kiemelheti és így hozzáférhetővé teszi azt, ami a legfontosabb. A Freud-kiállításnak ez volt a bevallott célja. A kiállítás azonban alibinek bizonyult. Nemcsak maga a bemutatás, az alibikiállítások jellegzetes kísérő jelensége az alibikatalógus, amelynek műfaját – további részletezés helyett – azal lehet jellemezni, hogy nem tudni, kinek készült.

Freud antikgyűjteménye több mint kétezer darabból állt; ebből a vándorútja első állomására érkezett kiállításon hatvanhét látható. A vándorkiállításoknak manapság már nemzetközi minősítése van, mint a szállodáknak. Kis múzeumok nem kezdhetik a tevékenységüket első osztályú kiállítással. A binghamtoni Egyetemi Művészeti Múzeum, amely a kiállítást elsőként bemutatta, már jelzi a harmadosztályú minősítést, ami azt is megszabja, milyen múzeumok jöhetnek majd számba mint további szállásadói.

A frissen megnyitott londoni Freud Múzeummal közös vállalkozás az úttörőnek kijáró elismerést érdemel. Sokkal több, mint semmi. Másfelől azonban kevesebb is. Nem láttam az installációt, a tárgyak elhelyezését, csak a katalógus alapján tudok ítélni. Így is nyilvánvaló, hogy a kiállítás valamennyi lehetőségét kikerült, amely alibijellegétől megfosztotta volna. Lehetett volna a célja a tárgyak egy részének olyan összefüggésben (esetleg imitált környezetben) való kiállítása, ahogy maga Freud szerette őket; fentebb szó volt róla, hogy ez mennyire fontos szempont lehetett. Ebben az esetben Freud, az ember és a tudós személyes viszonyát világitották volna meg vizuálisan antik tárgyaihoz. Lehetett volna reprezentatív válogatás az őt érdeklő fő műfajokból, ízlésének illusztrálására. Lehetett volna művészeti kiállítás, függetlenül tulajdonosától, amely az antik művészetek fő vonulatait mutatja be. Lehetett volna (és talán lett is) egy térkompozíció, amely a kiállított tárgyak tulajdonságaitól függetlenül mint a rendező műve értékelhető.

Hogy a legutolsóként említett lehetőséggel éltek-e a rendezők, nem tudom eldönteni; ha igen, a cím volt félrevezető. A címben megadott kiállítás rendezésének többi – és egyéb, fel nem sorolt – értelmes lehetőségét elmulasztották. Alibikiállítás lett, egy blickfangos ötlet realizálása, ahol a sikert nyilvánva-

lón az ötlettől, nem a megvalósítástól várták. A kiállítás valójában semmire sem tanít. A kiállított darabok művészileg nem a legjelentősebbek a gyűjteményben, nem reprezentálják gyűjtőjük ízlését, kiválasztásuk vezető szempontja az volt, hogy mi van a kétezer tárgy közül kiállítható állapotban, és mi van már tudományosan meghatározva. Mindkét szempont teljesen külsőleges, de szelvében meghatározza az alibikiállítások jellegét. A restauráláshoz pénz, idő és szakértelem kell, a darabok tudományos meghatározásához úgyszintén. De ha az ellenkező oldalról indulunk el – ez az alibikiállítások fő jellemzője –, mindezt megúszhatjuk. A sikerhez elég a jó cím, a többi a katalógus van hivatva pótolni. A alibikiállítás alibikatalógusának fő rendeltetése, hogy megmagyarázza, miért *nem* alibikiállítás az, amelyhez íródott.

Az alibikatalógusnak természetesen szigorúan tudományos jelmezbe kell öltöznie. Megmagyarázza, hogy *tudományos* szempontból miért volt ez a legjobb válogatás. A „tudományos” pedig varázsszó az avatatlanoknak, a legteljesebb alibi. A Freud-kiállítás katalógusának felét a kiállított tárgyak leírása és reprodukciója foglalja el; a szövegek – felől nem hogy semmi kétséget a katalógus – szigorúan tudományosak, a „legmagasabb szinten”, szerzőik a British Museum illetékes osztályainak szakemberei. A tekintélyüktől már eleve letaglózott látogató a szövegekből megtudja az egyes darabok méreteit, leltári számát, adatokat műfajukról, technikájukról, egyszerűen sok mindent, ami érdekes, ha a darabokat a kiállítás megadott fő tárgyatól függetlenül nézik, és nagyon-nagyon sok mindent, ami egyáltalán nem érdekes: „Egy igen közelálló darabot legutóbb New York-i műkereskedelemben adtak el; lásd Sotheby's Antiquities and Islamic Art, New York, May 29, 1987, lot 90”, vagy „a váza a Gela Festő műve, akinek több mint negyven művet találtak a szicíliai görög városban, Gelában, amelyről nevét kapta”, vagy (egy erotikus jelenettel díszített mécsesről) „erotikus jeleneteket, mind hetero-, mind homoszexuális jellegűeket, szelvében találni a római mécseseken”, s ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy „a British Museum Q 934 leltári számú mécsese ehhez hasonló negatív formából készült”. Már tudjuk: az alibikatalógus ismeretelőjegye, hogy nem tudni, kihez szól. Akit Freud és az antik művészet kapcsolata érde-

kel, aligha tanul valamit a British Museum tudós munkatársainak a fentiekhez hasonló kommentárjaiból, aki szakember, annak mindez túl kevés és túlságosan semmitmondó. A British Museum felkért kutatói láthatólag nem akartak a szakmai minimumnál többet nyújtani, felmérve a vállalkozás értelmetlenségét.

A katalógus néhány tételéhez azonban ki egészítések is járulnak, „a Freud Múzeumban folyó kutatások anyagából, amelyek Freud egyes tárgyainak és gondolkodásának kapcsolataira vonatkoznak”. Ezek többnyire sokszor idézett mondatok Freud műveiből, de a kiállítás szempontjából sarkalatos jelenőségeük. A tárgyak leírását kísérő tanulmányokkal együtt azt hívatottak bebizonyítani, hogy az öletszerű kiállítás valójában mélyen átgondolt dokumentációja Freud és az antik művészet, továbbmenve Freud és az ókor, Freud és az archeológia kapcsolatának. Ez a leginkább szemfényvesztő és a legnyilvánvalóbban leleplező része a katalógusnak. Annyira, hogy már valóban lényeges részévé válik a Freud-kutatásnak – ha negatív értelemben is. Ennek a fő oka alig félreérthetően az, hogy a tárgyakat feldolgozó szakemberek és a kommentárokat, kísérő tanulmányokat író pszichoanalitikusok kölcsönösen semmibe vették, alighanem mélyen lenézték egymást. Ez kevésbé érezhető a szakaszokon, amelyek egyszerűen nem vesznek tudomást róla, milyen célra készültek, a szakmai ruín megkövesedett előírásaihoz tartják magukat; ehhez nem hiányoznak a pszichoanalitikai ismeretek. A pszichoanalitikusok azonban, természetesen, értelmezni akarnak, és az értelmezések végzetesen tévútra juthatnak, ha két tárgyuk, Freud és antik darabjai közül csak az egyiket ismerik igazán. Az egyik kísérő tanulmányban (A PSZICHOANALÍZIS ÉS AZ ANTIKVITÁS ÖRÖKSÉGE) E. H. Spitz a gyűjtemény egy terrakotta Démétér-fejével kapcsolatban pótolni kívánja azt, amit Freud a női nem negatív, csak a hiányt hangsúlyozó értékelésével elmulasztott: az anya-leány kapcsolat jelentőségét a Démétér–Perszephoné-mitoszon illusztrálva. Csakhogy a fejecské – akárhogy áll is a dolog Freuddal – nem Démétért ábrázolja. A tanulmányok írói azonban nem nézték és alighanem hiába is nézték volna a tárgyakat, csak a Freud-szöveget olvasták. Innen a fantasztikus párhuzamok egy-egy

tárgy és egy Freud-mondat között; például egy boiótiai terrakotta lovas szobrocska, amelyen ló és lovas egybe van mintázva „különösen jól ábrázolja” Freud metaforáját, amely szerint az *ego* és az *id* olyan, mint egy lovon ülő ember. A Venust tűkörrel ábrázoló római bronzszobrocska is csak keveseket „*emlékeztet Freud elgondolására, hogy a nőket a narcizmus jellemzi*”. De ezek apróságok, és egyben-másban nyilvánvaló a kapcsolat Freud gondolatai és a bemutatott tárgyak közt, mint a szfinxet vagy éppen Oidipuszt és a szfinxet ábrázoló daraboknál, máshol legalábbis nem cáfolható, mint a kétarcú bronzedény vagy az Erősz-szobrocskák esetében. De itt botlunk bele a fő kérdésbe: a katalógusból nem dönthető el, mennyire voltak ezek valóban meghatározó szempontjai Freud antikgyűjtésének. A válogatás és a kommentárok azt sugallják, hogy antikgyűjteménye Freud számára főként tudományos gondolatainak illusztrációs anyaga volt, illetve azok metaforája. A gyűjteményről a katalógusban és másutt közölt fényképek azonban ezt a legkevésbé sem igazolják. Egy vitrinben mintegy száz római üvegedényt látunk, valamennyi díszítetlen, mintegy cáfolatúnak az – alighanem önigazoló – kijelentésének, hogy „*a műtárgyak tartalma erősebben vonzotta, mint formai és technikai kvalitásai*”. A különböző korokból és kultúrákból gyűjtött díszítetlen vagy csak vonaldíszes agyagvázái is ellentmondanak egy ilyen értelmezésnek.

A fő kérdés azonban, amely a katalógus valamennyi tanulmányán végigvonul, és a kiállítást igazoló vezérgondolanak tűnik, Freud viszonya az archeológiához. Ez áll a középpontjában a kötet fő tanulmányának Donald Kuspittól (EGY JELENTŐS METAFORA: A RÉGÉSZET ÉS A PSZICHOANALÍZIS PÁRHUZAMA). Freud egész életét végigkísérte ez a mindig újra megfogalmazott gondolat: a pszichoanalitikus és a régész munkájának hasonlósága eltemetett, egymásra rétegződött elemek felszínre hozásában, romok és töredékek rekonstruálásában. Ismeretes, és a katalógus végén adott (sajnos, szubjektív alapon válogatott) lista alapján is kitűnik élénk érdeklődése a régészet mestersége, módszerei és eredményei iránt; sokat írtak vonzódásáról Rómához, athéni látogatásának varázsos hatásáról, örökös vágyáról, hogy Krétát meglássa. Ha azonban Kuspittal ebből arra következtetünk,

hogy Freud számára antik tárgyai „*a psziché meghökölt részei*” voltak, és mikor ezekkel vette körül magát, „*szimbolikusán elmerült a pszichében*”, a leglényegesebből feledkezünk meg: a Freud-gyűjtemény darabjainak semmi közük a régészethez, eredeti összefüggésükből kiszakított, műtárgyakká vált darabok, amelyeket a közeli műkereskedésben vásárolt. Ez eredeti, otthonában való elrendezésük semmi nyomát nem mutatja, hogy számára bármit is jelentett „*rétegződésük*”, ellenkezőleg: műkénéi váza mellett jó évezreddel későbbi groteszk terrakottafejet, egyiptomi bronzok közt korinthoszi agyagvázát, a római üvegek vitrinének tetején hamis és eredeti kínai terrakottákat látunk; a töredékek iránti érdeklődésnek éppúgy semmi nyoma a gyűjteményben, mint a legősibbhez való vonzódásnak: a századfordulón már jól ismert bronzkori szobrászat éppoly kevésbé érdekelte, mint az afrikai vagy a középkori művészet.

Ez elvezet a másik nagy tévedéshez, amely a kiállítást ideológiailag indokolni szándékozó katalógusban kiemelt helyet kapott: hogy Freud a klasszikus görög–római kultúrához zsidó származásának kompenzálására vonzódott. Két tanulmányunk is vezérgondolata ez, megannyi bizonyító érvel alátámasztva: „*tárgyai közt nincs zsidó*”, a gyűjtemény tudat alatti törekvése, hogy „*elkülönítse magát múltjától*”, antüzsizidóságból vette körül magát idegen istenekkel, és így tovább. Csakhogy a tárgyak mást mondanak. A maga korában tekintélyes számúnak mondható magángyűjtemény darabjait, mint számos feljegyzés tanúsítja, egyenként, gondos mérlegelés után szereztte. Egészüket nézve – az enteriőrfényképek alapján – első pillantásra feltűnő, milyen kevésbé vonzódott a klasszikus görög művészethez; ennek csúcsát, a plasztikát egyetlen kis márványfej képviseli, tudós feldolgozója ki is emeli, mennyire egyedülálló példája a gyűjteményben „*az igazi klasszikusnak*”. A leginkább az egyiptomi művészet vonzotta, tárgyainak több mint fele egyiptomi; a görög–római kultúrának sajátos módon azok az emlékei álltak közel hozzá; amelyek nem a klasszikus kifejezésformát képviselték: archaikus terrakották, az említett boiótiai lovas, az umber kisbronzok, hellenisztikus groteszkek, etruszk szobrok és főleg tükrök, amelyekből kedvenc műkereskedőjének visszaemlékezése szerint egy

púpozottan megtelt fióknyit őrzött. Zsidó régiségek nemigen voltak forgalomban, ilyeneket keresve is alig találhatott volna.

Látjuk, bármerről indulunk el, a tévutak lezárulnak, és a főút felé terelnek: Freud gyűjteményét sokkal inkább korának bécsi művészei légköréből lehet megérteni, mint pszichoanalitikai műveiből. A klasszikus stílustól – éppúgy, mint a reneszánsztól – való idegenkedése, klasszikus eredetük helyett római másolataik kiemelése, a sokféle kor és kultúra tárgyainak egymás mellé sorolása – íróasztalán a jól ismert fénykép szerint római Venus, egyiptomi Ozirisz, kínai bölc, ember harcos szobra sorakozott egymás mellett – a historizmus fénykorára vall, a különböző kultúrák kifejezési formáinak a normatív esztétikát maga mögött tudó egyenértékűsítése, ahogy a tárgyak zsúfolt elhelyezése is a századforduló múzeumainak Kunst- und Wunderkammer hangulatát idézi. De nem kevésbé nyilvánvaló az is, milyen határok között fogadta el Freud az uralomra törő új ízlést: semmi nyitás az egzotikum, az expresszionizmushoz vagy éppen a konstruktívizmushoz vezető út felé. A nagy forradalmár nem akart belépni abba az új világba, amelyet nem utolsósorban az ő működése teremtett. Feltárta az emberi tudat alatti erőket, de nem akart velük mint irracionálisokkal találkozni. A szakítás Junggal, ami az európai kultúra korszakhatárának lehet egyik jelképe, ezen a ponton következett be székszerűen; az utódnak kijelölt, de lázadónak bizonyult tanítvány „malenalista előlételekről” és „felszűnes pozitívizmusról” beszélt, a továbblépni akaró türelmelessnessével. Maga Freud azonban, mint ótestamentumi modellje, a Kivezető volt, nem a Megérkező. Erről tanúskodik antükgyűjteményében tükröződő művészi ízlése is. Makarton túl és Cézanne-on innen.

Egy Freud gyűjteményét bemutató kiállítás, ha ezt a nehezen körvonalazható, de jól dokumentálható aspektust teljesen érintetlenül hagyja, csak alibiszencáció lehet. Elszalasztotta a tárgya szerint adott lehetőséget arra, hogy nézői általa egy szempontból többet értsenek meg a világból, mint mielőtt a terembe léptek, és ehelyett csak az „ezt is láttam” illanó vásári örömét adta. A reveláció elmaradt.

Szilágyi János György

SZINYEI MERSE PÁL KIÁLLÍTÁSA

Magyar Nemzeti Galéria

1990. március 16.–augusztus 20.

„1910-ben (Heinemann műkereskedőnél) Szinyei Merse Pál kiállítása egy kis odzis volt, ahol az ember szívesen leül, és szívata magába a képek-ből kiváradó jó magyar levegőt.”

*(Rippl-Rónai József:
EMLÉKEZÉSEK, 1911)*

Münchenről írt emlékezéseiben Rippl-Rónai, mikor ezeket a sorokat papírra vetette. Érezhető, hogy nem szerette Münchent, fiatal korában rövid, sikertelen időt töltött itt, s Párizsban talált önmagára. 1910-ben, mikor Meller Simon Berlinben megrendezte a modern magyar festők tárlatát, melyen Munkácsytól, Paál Lászlótól, Szinyeitől kezdve a Nyolcakig mindenki jelen volt, Rippl-Rónai Németországba utazott, s Szinyeihez írt baráti leveleiben jelzi az osztatlan sikert: a kor legjobb német kritikusi számára a legmodernebb, a legfrissebb Szinyei 1860-as évek végén, 1870-es évek elején festett olajvázlatainak sora. Ezt követően Szinyei műveit Münchenben is bemutatták. Rippl-Rónai számára pihenőhelyet és újabb megbizonyosodást jelentett a müncheni Szinyei-kiállítás: a magyar festészet létezését. Az idézett mondat vége a világgolgárt szinte hagyományos hazafivá változtatta.

A Münchenben formálódott és kiteljesedett Szinyei-életmű az egykori müncheni művészetű életből táplálkozó s attól mégis különböző alkotásokból áll. A Sáros megyei nemesi családból származó, Nagyváradon nevelkedett festő elegánsan és invenciózusan dolgozza fel mindazt a világszemléletű és festői felfedezést, amit a *Gründerzeit* Münchene nyújt számára. Párizs 1860-as évekbeli művészetéből egy kiállítás és néhány mendemonda alapján megsejt annyit, amennyit sok Párizst járt kortársa együttvéve sem, s ő lesz a historizmussal szakító modern festészet pionírja Magyarországon.

A századforduló és a XX. század eleje teoretikusai (Fülep Lajos, Kállai Ernő) és legnagyobb művészegyeniségei (Ferenczy Károly,