

ni. A bozótos szélén nagy szakállú öregembert látott, aki intett neki, hogy erre. Esküdni mert volna rá, hogy az elhárító tiszt is látta. Úgy futott, mint még soha, és hamarosan eltűnt a törpefenyőben.

– Lőjék le! – ordította az ezredes. A helikopter emelkedett a földről, pár másodpercig lebegett, majd a szökevény felé fordult. Neagu elakadt a törpefenyőben, és utolsó erejével egy üregbe nyomta bele magát, de tudta, hogy most vége, még két másodperc, és golyót kap ő is. Ám a helikopter hosszanti tengelye mentén váratlanul megperdült, és nagy erővel csapódott a földnek. Nagy recsenés, csörömpölés után fekete füst tört elő, majd hatalmas robbanás rázta meg a hegyet. A nyári éjszakában még a Radnai-havasokban is látszottak a fények, azután vihar támadt, mint Szent Illés napján majdnem mindig, villámok szántották fel az eget, hogy találkozzék az égi és a földi tűz.

Öreg juhászok mesélik, hogy abban az évben a pásztorok királya őszig a hegyekben bujkált, esztenáról esztenára vándorolt, és érkezétre a kutyák még csak nem is vakkantottak. Szeptemberben az egyik nyáj kimondottan azért indult a Bánságba telelni, hogy a királyt átjuttassa a jugoszláv határon. De a pásztorok erről nem szívesen beszélnek. Sokszor hallgatták ki őket a rendőrök, és megszokták, hogy nem tudnak semmit. A helikopter roncsai ma is ott vannak a háromszögletű kő mellett. Aki szerencsés, nyár derekán még a pásztorok királyával is találkozhat, de jobb elkerülni azt a helyet, nincs ott semmi érdekes, hogy nem is esik útba.

Ébli Gábor

NYUGATI MŰVÉSZET, KELETI MÚZEUM: TOKIÓ KÖZGYŰJTEMÉNYEI

A múzeumok terjeszkedése a modernitás s különösen az elmúlt negyedszázad egyik legátfogóbb kulturális jelensége lett. A nyugati civilizációban mind a (köz)gyűjtemények növekedése, mind a kiállítások sokszínűsége így a „muzealizálódás” művészeti, társadalmi és gazdasági vetületeire is kiterjedő folyamatos kutatói reflexióra ösztönöz. Annál feltáratlanabb, milyen „a múzeum” – mint *par excellence* nyugati modern kulturális intézmény – jelenléte a nem nyugati társadalmakban. Főként olyan országokban érdekes ez a kérdés, ahol a modernizáció üteme nem marad el a nyugatiétól, sőt esetleg meg is haladja azt, annak számos elemét beolvasztva. Vajon nyugatiassá alakítja-e a kultúra adott szegmenseit ezekben a társadalmakban a múzeum „importált” modellje, avagy éppen fordítva: átalakítja-e a saját képére egy dinamikus nem nyugati társadalom az átvett múzeumi modellt?

E dilemma legélesebb példája Japán. Ez a külvilágtól hagyományosan oly elzárkózó ország az elmúlt száz évben a nyugati modernizáció igen sok elemét vette át. Világhatalmi önbecsülésének és öntudatának részeként, a kulturális reprezentáció terén sem kíván elmaradni az európai vagy amerikai országoktól. Mivel saját kultúrája gazdag, s a nyugati kultúra kincseinek megszerzéséhez tekintélyes anyagi források állnak

rendelkezésére, önmaga és „a másik” bemutatására egyaránt jó lehetőségei kínálkoznak. Ezért, bár az országban tulajdonképpen múzeumokról csak a második világháborút követő amerikai nyitás óta beszélhetünk, a mai Japán egyik különlegessége a (művészeti) múzeumok növekvő súlya az identitás alakításában.

Tokióban ma múzeumok sokasága található, a történelmitől a természettudományiig. Némelyikük legalább a helyszínében igyekszik hosszabb hagyományt is felidézni: az Építészeti Múzeum például egy korábbi hercegi székhelyen nyílt meg 1983-ban. Mások eleve a tömegkulturális vonzerőre számítanak: a Keleti Régészeti Múzeum (1973) a Sunshine City elnevezésű szórakoztató- és ismeretterjesztő-komplexum egyik eleme a planetárium és az akvárium mellett. Értelemszerűen sok a kézművesanyagoknak – például selyem – szentelt múzeum. S az utóbbi években egyre több technológiai múzeum is nyílt, például már önálló Kommunikációs Múzeum is.

A zászlóshajó azonban továbbra is a rangidős Tokiói Nemzeti Múzeum. Gyűjteményeit 1872-ben kezdték kiépíteni minisztériumi kezdeményezésre. Történelmi, civilizációs (zömmel néprajzi és technikatörténeti), illetve ipar- és képzőművészeti anyaga folyamatosan szélesedett, s így 1899-ben felvette a Birodalmi Múzeum nevet. Érdeemes megjegyezni, hogy ez a dátum egybeesik az eredetileg III. Sándor orosz cárról elnevezett szentpétervári Imperatorszkij Muzej (ma Orosz Múzeum) alapításával. Másrészt viszont a japán folyamatnak egy, az európaival éppen ellentétes eleme, hogy az eredetileg egy minisztérium által létrehozott, azaz *civil* intézményt császári fennhatóság alá vonták. A japán Nemzeti Múzeum mai nevét azután csak 1947-ben kapja, amikor visszakerül minisztériumi hatáskörbe.¹

A kezdetben univerzális gyűjtemények 1900-tól kezdve szakosodnak, majd 1925-től külön intézményekké tagozódnak. Időközben megkezdődik a saját épületkomplexum kialakítása is. Ennek legkorábbi eleme s mai főépületelődje már 1882-ben elkészül Josiah Conder angol építész tervei szerint. 1903–1909 között a koronahercegi esküvő emlékére készül el a második épület. Klasszicizáló nyugatias stílusa jellemző volt a világgazdasági felzárkózást sürgető Meiji-korszak (1868–1912) szellemére. Az 1923-as földrengés súlyosan károsítja a Conder-féle főépületet, amely újjáépítése során (1932–1938) markánsan japán jelleget kap, az úgynevezett „uralkodói korona” stílusban. Ez az épület fogadja ma is a parkban, a főkapuval szemben a látogatót. A pagodaszerű tető és az előtérnek kialakított, ugyancsak pagodatetővel fedett lépcsőfeljáró óhatatlanul is elnyújtott templomra emlékeztet. A tető háromszög alakú nyílása görögös timpanont idéz. Ezt a templom, illetve „a múzeum mint a művészet temploma” jellegű nyugati asszociációt csak megerősítik a lépcsőt lezáró oszlopok. Az épület így – a csupán minimális, geometrikus díszítés és a nem túl jellegzetes, szürke homokkő külső ellenére is – ünnepélyességet áraszt.

A második világháború óta további három épülettel bővült a múzeum a parkban (1946, 1968, 1999), s így ma öt épületben rendezik el a kiállításokat.² A gyűjtemények főleg régészeti és iparművészeti, valamint részben képzőművészeti (szobrászati, festé-

¹ E folyamat legfrissebb állomása 2001, amikor is a múzeum a japán kulturális minisztériumtól is függetlenedett, és „independent administrative institution” státust kapott.

² A legutolsó bővítés a korábbi építkezések két elemét is felelevenítette. Az 1999-ben átadott, tartózkodóan modern, funkciót és látványt igen szerencsés egyensúlyban tartó Heisekan épület külföldi építész munkája: a washingtoni Smithsonian Institutions munkatársa, John Zelenik tervezte. Az építkezésre, akárcsak kilencven évvel korábban, egy koronahercegi esküvő adott ünnepi alkalmat (1993). Az épületben régészeti anyagot állítanak ki történeti és tematikus rendezésben. Négy külön terem szolgál időszakos bemutatók helyszínéül.

zeti, kalligráfiai) jellegűek. A japán és az egyéb ázsiai anyagot együtt tartják számon, de külön épületben kiállítva. Más kontinensről a múzeum nem gyűjt: nevében tehát a „nemzeti” szócska igazából egy, a nemzeti és az egyetemes között megvont határvonalra utal. A múzeum „legnyugatibb” anyaga egyiptomi. Jelentősebb már a délkelet-ázsiai buddhista anyag, ami arra utal, miként befolyásolja egy „nemzeti” múzeum gyűjtőkörét a vallási egybetartozás más országokkal. A túlsúly természetesen a japán termeken van. Különlegesek a mives fegyverzet, az Edo korabeli (1615–1868) fametszetek és a jeles templomoktól (például a *Todai-ji*, Nara városában) kölcsönkapott, múzeumi létben lévő Buddha-ábrázolások.³

Ez a nemzeti múzeum, szemben európai társaival, nem történeti elrendezésű. A tárgyak anyaguk, illetve az alkalmazott technikai, művészeti eljárás szerint vannak csoportosítva (tehát az iparművészeti múzeumok között a londoni Victoria and Albert Museum modelljét követik). A japán történelem valamilyen, tárgyak segítségével konstruált víziója helyett inkább az ország s a kapcsolódó kontinens anyagi kultúráját látjuk itt. Szűkre szabott a szöveges útbaigazítás is: csupán rövid – bár kétnyelvű – feliratok vezetik a látogatót. A kifejezetten szellemi hatásra törő nyugati múzeumokkal szemben ez „naiv”, a tárgyak kézművesélményére koncentráló múzeum, amely egy nyersanyagokban szegény ország mestereinek találékonyságát hivatott bemutatni. Csak kívánni lehet, hogy a japán nemzeti történelemre a második világháború óta kötelező visszahúzódnak ne csapjon át a jövőben sem agresszívabb, ideologizált közös jellegű hirdető „nemzeti” múzeumba.

Tokió másik nemzeti múzeuma a modern művészetre összpontosít (ilyen National Museum of Modern Art Oszakában és Kyotóban is található). 1952-ben nyílt meg mint az első japán országos, speciálisan művészeti közgyűjtemény. Mai épületét Shojiro Ishabashi, a Bridgestone világcég akkori elnöke finanszírozta (1969). Külön épületben – a császári gárda egykori főhadiszállásán (épült 1910, műemlékileg felújítva 1977) – található az iparművészeti bemutatója. Harmadik helyszíne a nemzeti filmintézet, az egykori Meiji korabeli, századfordulós filmszínház épületében (felújítva 1970). Az iparművészeti és a filmes anyag mellett a múzeum fő profilja a tipikusan japán modern művészet. Egyik legbecesebb darabja például egy festett, felfüggeszthető selyemtekercs (1907). Bár nemzetközi anyag is van a múzeumban, az nem jelentős – s talán nem is igazán hiányzik. Hiszen a fő tanulság éppen a XX. századi japán művészet részben összehasonlíthatatlan jellege a nyugati művészettel: a japán alkotók jóval a második világháború utánig folytatták a hagyományos anyagok és technikák felhasználását. Az autonóm, különösen a programatikusan modernista festészet és plasztika nyugati elemei itt csak korlátozottan hatottak, s a „modern művészet” inkább egy periódus megjelölése, semmint esztétikai kategória lett.

Ez jócskán megváltozott az elmúlt egy-két évtizedben. Európai, amerikai, ázsiai művészet helyett talán érdekesebb is globális (univerzális, egyetemes) kortárs művészetről beszélni, főként a medializált területeken. A különböző kultúrák mai művészeinek konvergenciája egyre erősebb. Ami a modernizmus alatt művészetileg még mint „nyugati”, illetve „nem nyugati” viszonylag szétválasztott maradt, az ma egyre jobban összeolvad. Ennek bemutatása Tokióban jórészt a Kortárs Művészeti Múzeum (1995) – és

³ A termek feltűnően szellősen berendezettek. A katalógusok hangsúlyozzák is, hogy kevés tárgy jól elkülönített bemutatása a cél. A tárlók anyaga ennek megfelelően sűrűn, akár két-három havonta változik. Egyfajta félig állandó (*semi-permanent*) kiállítás ez, amely gyakorlat Nyugaton is terjed.

részben a Tokió Városi Művészeti Múzeum (1975) – feladata. A nemzeti modern gyűjtemény eközben inkább a XX. század törzsidőszakára, a „posztmodern előtti” szakaszára koncentrál, szerény kortárs fókusszal. Gyűjtőkörének kezdődátuma is tanulságos: 1907, a japán művelődési minisztérium által szervezett első ún. Bunten kiállítás éve. Ez a dátum nyilvánvalóan egybeesik a korai európai – akár magyar – avantgarde első kiállításainak időszakával, ami mutatja, hogy a japán kultúrpolitika igyekezett lépést tartani a nyugati kiállítások új típusával.

A tokiói múzeumok gyöngyszeme a Nyugati Művészet Nemzeti Múzeuma.⁴ Ez az egyetlen, tisztán a nyugati képzőművészetnek szentelt japán múzeum. Abban is páratlan az országban, hogy egy világháború előtti magángyűjteményre épül.⁵ Kojiro Matsukata (1868–1950) egy Meiji-politikus miniszterelnök fia volt, s Európában és az Egyesült Államokban tanult. Odahaza a Kawasaki hajógyár elnöke, parlamenti képviselő lett. Az első világháború előtt Londonban még csak azért vett műtárgyakat, hogy megismertesse a japán művészeket az európai alkotásokkal. Hiszen, míg a *japonisme* révén a nyugati művészet már javában adoptálta a japán elemeket, a nyugati művészet befogadástörténete még csak ekkor kezdődött érdemben Japánban.

Az első világháborús konjunktúra azután óriási lökést adott Matsukata kollekciójának. Utazásai során a szőnyegig és bútorig terjedő, de főleg modern művészeti európai anyagot vásárolt. (Ízlését mindazonáltal a jól ismert gyűjtői „nemzeti érzés” is alakította. Megszerezte például Henri Vever párizsi ékszerész nyolcezer darabos japán fametszet-kollekcióját, amely így visszakerült Japánba, s ma a Tokiói Nemzeti Múzeumban látható.) Már múzeumának építészeti tervek is készültek Japánban, amikor a világgazdasági válság miatt, a gyárát mentendő, Matsukata kénytelen volt a gyűjtemény javát elárverezni. A balszerencse folytatásaként a Londonban maradt művek egy részét tűz pusztította el 1939-ben.

Ám négyszáz mű Léonce Bénédite, a Musée du Luxembourg és a Musée Rodin igazgatója megőrzésében épségben és egyben maradt Párizsban. Az elvesztett második világháborút követően ugyanez az anyag – a San Franciscó-i Békeszerződés részeként (1951) – Franciaországé lett, ám Párizs azt a megbékélés jegyében visszaadta 1959-ben. Ez a 196 festmény, 63 szobor, 80 rajz és 26 nyomat képezte a tokiói múzeum alapját. A főépületet Le Corbusier tervezte: felkérése gesztus volt a franciáknak, s annak elismerése is, hogy építészeti redukcionizmusa jó szolgálatot tesz egy önmagában szerénységre törekvő s a műveket érvényesítő múzeumnak.

Bár két mellékszárny is épült azóta, Corbu fegyelmezett beton téglatestje, kavicssal kiöntött s részben üvegezett falai ma is meghatározzák a múzeum funkcionalista jellegét. A főépületben a gyűjtemény állandó bemutatója látható. Belül már markánsabb az építész személyiség: a termek vezetése egyedi. Sem rotunda köré szerveződő körörös rendszer, sem *enfilade* jellegű teremsor (a két, a XIX. század eleje óta hagyomá-

⁴ Az elnevezéshez érdemes felidézni, hogy az 1917-es októberi forradalom után hasonló néven élt tovább Moszkva két világhírű magángyűjteménye. A Scsukin-, illetve Morozov-kollekció mint a Nyugati Művészet Első, illetve Második Múzeuma működött, míg Sztálin fokozatosan a moszkvai Puskin Múzeum és a lenin-grádi Ermitázs anyagába nem olvasztotta őket (megszűnésük éve 1948).

⁵ Nyugati értelemben vett művészeti magángyűjtemények inkább csak a hatvanas évek óta léteznek Japánban. Sőt a múzeumok történetéből az is kiderül, hogy eredetileg az uralkodói gyűjtemények sem játszottak döntő szerepet a közgyűjtemények megalapozásában. A japán múzeumfejlődés erősen az állami kultúrpolitika programja volt inkább. „Vegyes” példa a Horyuji-templom kincse. Ez a háromszáz darab VII–VIII. századi maszki, bronzszobor, zománcozott és egyéb műtárgy 1878-ban került, mint a templom ajándéka, a császári házba, majd onnan a Tokiói Nemzeti Múzeumba.

nyosan tipikus múzeumi variáció) nem található. A két emelet több szintet takar, amelyeken többszöri kis lépcsőzéssel mehetünk végig. A lépcsőzés nem halad egyenletesen felfelé, hanem „hullámzik” és a földszinten ér véget. Azaz jókora a különbség az időben alig korábban tervezett, de felfelé törő, Wright-féle New York-i *Guggenheim-spirálhoz*, hiszen az (még) a töretlen modernista optimizmust sugallta (vö. Tatlin: III. INTERNACIONÁLÉ-EMLÉKMŰ). Le Corbusier belső terét a nyers beton dominálja; a falfestés is szürke, sehol nem fehér. A múzeumi bolt és a kávéház diszkrétan rejtett.

Az épület előtt és a kiállítás „bevezető” részén, a hallban századfordulós francia szobrászat látható – főleg Rodin (A GONDOLKODÓ, BALZAC, A CSÓK, FUGIT AMOR), illetve Carpeaux, Bourdelle és Maillol. Számos Rodin-darab Matsukata gyűjteményéből való, ahogy az épület előtt álló A POKOL KAPUI (1920-as öntés, 5,4 m x 3,9 m) is, amelyet éppen most erősítettek meg földrengés ellen. A gyűjteményt ezután laza időrendben helyezték el az itáliai reneszánsztól a hatvanas évekig. A múzeum maga is rendszeres vásárló lévén, az anyag az 1959-ben visszakapott magánkollekció és annak folyamatos kiegészítése. A régi képtári rész természetesen nem törekedhetett többre, mint a jelentősebb iskolák valamennyire hézagmentes és rendszeres összegyűjtése révén a japán látogatóknak fogalmat adni a nyugati festészet történetéről. A (különösen francia) modern anyag azonban túllép az ilyen reprezentativitáson.⁶ S mivel ennek gerince tisztán Matsukata anyagából való, itt egyszerre látjuk a korabeli japán gyűjtő s a mai állami múzeum prioritásait.

Matsukata mélységi elkötelezettsége korának francia festői iránt nyilvánvaló: Courbet (5 mű), Renoir, Pissarro (3-3 kép) különböző témájú és korszakbeli képekkel szerepel.⁷ A központi alkotó Claude Monet, akinek minden alkotói korszakát – egy korai tájképtől (1864) a nagyalakú vízililiomokig (1926) – képviselte már az eredeti gyűjtemény is. A múzeum vásárlásai 1959 óta ezt Corot, Manet, Sisley, Fantin-Latour és mások képeivel egészítették ki.⁸ Ugyanígy épül fel a posztimpreszionista szakasz is: Matsukata Monticelli-, Van Gogh- és Gauguin-képeihez társulnak a friss Cézanne-, Bonnard- és Emile Bernard-szerzemények. Különlegesség egy gyönyörű, nagyalakú Signac PORT DE SAINT TROPEZ (1901, vétel 1987). Signac 1892-től tíz éven át járt festeni a Cote d’Azur eme városába; s ez a kép ennek egyik legértetesebb, a pointillizmuson már-már túllépő, *fauve* színhasználatba hajló késői darabja.

Erős a Maurice Denis-anyag is: mind a korai (1890), mind a késői művek (húszas évek; a proveniencia részben adomány, részben múzeumi vásárlás). Az utóbbi, neoklasszicizáló művek Denis itáliai és észak-afrikai utazásairól egyértelműen Matisse hatását mutatják. A múzeum szerzeményezésének Matsukata gyűjteményét tudatosan kiegészítő jellegére a legjobb példa a Dante Gabriel Rossetti-művek vétele a Matsukata-féle Gustave Moreau-képekhez s az alkotások egymás mellé helyezése. Ugyanilyen párhuzam figyelhető meg a későbbi termekben a Matsukata-féle Van Dongen- és Albert Marquet-, valamint a szerzett Soutine-, Derain- és Rouault-képek között.

⁶ Különleges művek azért mind a régi, mind a modern anyagban bőven akadnak. Egy-egy példát hozva: Andreas Ritzos bizánci hagyományú ikonja a krétai–velencei iskolából bármelyik nyugati múzeum díszlete lehetne, míg a svájci, de Londonban élt Füssli óriási expresszív-groteszk víziója (1783, közel 3 m x 3 m) Drydennek Boccaccio DEKAMERON-ja által inspirált egyik versére a posztmodern romantikakultuszának egyik jellegzetes darabja lehetne bármelyik nagy nemzetközi kiállításon.

⁷ Fontos darab Renoir PÁRIZSI NŐK ALGÉRIAI ÖLTÖZETBEN, avagy A HÁREM (1872) című korai képe, amely Delacroix ALGÉRIAI NŐK című alkotásának (1834, Louvre) *pendant*-ja.

⁸ A szerzeményezés ma is folyamatos mind a régi képtári, mind a modern részben. Az új műveket rendre be is illesztik a kiállításba. Az elmúlt évet egy Fragonard képviseli.

Különleges darab a nemzetközileg is legnevesebb „japán (poszt-)impreszionista”, Tsugouharu Foujita (1886–1968) *ÜLŐ NŐ* című képe (1929, adomány 1992, olaj, vászon, a képfelület részben arannyal futtatott), amely az európai festészet és a japán rajzkészség, illetve dekorativitás szép ötvözete. A modern anyag egy további izgalmas fejezete, hogy a jól ismert alkotókkal párhuzamos, néhol kevert elrendezésben látható számos XIX. század végi, akadémista vagy az akadémizmus és a korai modernizmus között elhelyezhető francia mester – például Carolus-Duran, Millais, Blanche, Laurent – műve is. Ennek az alkotói világnak a műveit a XX. századi, zömmel avantgarde központú művészettörténet-írás egészen az elmúlt évtizedig nem kanonizálta. Újrafelfedezésükben élen járt az amerikai Robert Rosenblum és a párizsi Musée d’Orsay. Kiállításuk vitatottak, de kétségtelenül a modernizmus egyik vakfoltjára világítanak rá. Tanulságos, hogy Matsukata (is) együtt gyűjtötte ezeket az alkotókat Monet-val. Az állandó kiállítást a második világháború utáni évek villanásnyi keresztmetszete zárja: Miró, Léger, Dubuffet, Sam Francis és Jackson Pollock (mind 1950–1954, és mind adomány), illetve három nagyalakú, késői Picasso.

Nyugati (modern) művészet természetesen másutt is látható Tokióban. Különösen a magánvagyonok felhalmozódásával a rekordaukciókon szerzett kincsek nem csak a Ginza szűfjeiben lapulnak. Sazo Idemitsu olajmágnás például már 1966-ban létrehozott egy múzeumot, amelynek növekedésére jellemző, hogy 1972-ben egy négyszáz darabos Rouault-anyagot vásárolt meg. A Fuji Art Museum szintén magánalapítású (1983), s különösen sok nyugati utazó kiállítást hív meg. Az ízlés kapuit itt igen szélesre nyitják a japán kurátorok. A múzeumban bámulatos kiállítások sora volt az elmúlt évtizedben, a Belvedere Klimt-anyagától a Bodleian Library kincsein át a kortárs fotóművészetig. Jelenleg egy, a világ minden tájáról összegyűjtött, *500 YEARS OF THE FEMALE IMAGE IN EAST AND WEST* című kiállítás látható. A Japánba hozott nemzetközi utazó kiállítások sikere rendre elsöprő: legyen az régi mester, mint El Greco (1986) vagy rejtélyes modern figura, mint Magritte (1988), és a közönségsiker garantált.⁹

A tokiói múzeumi háló központi darabja ugyanakkor a Corbusier–Matsukata-féle múzeum marad. Ennek titka elhelyezkedésében is rejlik. A múzeum a Birodalmi Ueno parkban található, a Császári Múzeum, a Városi Művészeti Múzeum, a Tokiói Nemzeti Múzeum, sőt a Képzőművészeti Egyetem társaságában. A franciás rendben ápoltság a város egy központi részén olyan nagy területen fekszik, hogy benne a Nemzeti Múzeumnak külön parkja van. Az Ueno park választékát szélesíti a – főleg koncerteknek helyet adó – Kultúrpalota, valamint a Természettudományi Múzeum (1930) és az állatkert is. Ezzel Tokió a berlini Museumsinsel, a budapesti Városliget, az amszterdami Museumsplein vagy éppen a washingtoni Mall kulturális és szórakoztató területével bízva egyenrangú központot mondhat magáénak. A város itt nyugati típusú intézményeket helyezett el példásan organikus fejlődésben (lépésenként az elmúlt száz évben) és a természeti környezetébe illeszkedve.

⁹ Így például a Császári Múzeumban jelenleg a MoMA gyűjteményének egy válogatása látható, amíg a New York-i múzeum épületének felújítása tart. Az amerikai múzeumok közül többen rendszeresen küldenek kiállításokat Japánba, hosszú távú szerződéseket kötve s a kölcsönadott anyagból nem csekély anyagi hasznot húzva. Ebben az összefüggésben érdemes megemlíteni, hogy a japán múzeumok kommercializáltsága alacsony: miközben a Guggenheim Museum immáron nemcsak nonprofit internetes honlapot tart fenn ismeretterjesztési céllal (.org kiterjesztéssel), hanem nyíltan kereskedelmit is (.com kiterjesztéssel), s azon bilbaói és New York-i székhelyeinek, sőt a vele már szerződéses kapcsolatra lépett szentpétervári Ermitázs és a bécsi Albertina műtárgyanyagának reprodukcióit árulja, a japán múzeumok (egyelőre) ragaszkodnak az edukatív és reprezentációs szerepükhöz.

Roland Barthes írja A JELEK BIRODALMA című, japán élményein alapuló esszékötetében, hogy Tokió központjának, a Császári Palotának a titka, különlegessége az, hogy bár nyugati módon a város szívében fekszik, de megközelíthetetlen. Ezzel Tokió központja maga a megismerhetetlen, az elérhetetlen. Nos, az Ueno park és múzeumai ezt kiválóan kiegészítik egy polgári, urbánus központtal, amely éppen az ország és a nagyvilág csodáinak megismertetésére szolgál. Remek városfejlesztési vívmány. Maga a megtestesült „public sphere”. S így e két központú városban egymás mellett élhet a titok és idegenség császári, ázsiai hagyománya és a nyugatias nyitottság. Ezt a nyilvánosságot képviselni a legjobb küldetés az Ueno park múzeumainak.

HUSZONHAT ÚJABB LIMERIK

Bertók László

LYUKAS FÖLDRAJZ
(Részletek)

Kaszó

Élt egy nő, lakhelye Kaszó.
Nem volt a kenyere a szó.
Bók, tapi mit sem ért,
rögtön a tárgyra tért:
„Most *akkó szerecc* vagy *baszó*?”

Palkonya

Élt egy nő, vén spiné Palkonyán.
Faggatták, mi jön még? Mennyi? Hány?
Mosolygott: „Türelem.
Sose volt tripperem,
s megkaptam életem alkonyán.”

Nagykorpád

Élt egy nő, lakhelye Nagykorpád.
Míg jártál utána, baszott rád.
S mert egyszer nem mentél,
megvárt a keresztnél,
s úgy megvert, eltörött hat bordád.