

Friedrich Waidacher

**Az
általános muzeológia
kézikönyve**

Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti
muzeológia

ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011.

Friedrich Waidacher: *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia.* ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011.

Oktatási segédanyag:

A fordítás készült a „TÁMOP-4.1.2-08/2/A/KMR-2009-0052 – Muzeológiai alprojekt” keretében

Fordította: Mélyi József

Szerkesztette: Szőke Annamária

A fordítás Friedrich Waidacher: *Handbuch der Allgemeinen Museologie.* 3., unveränderte Auflage. Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1999. alapján készült.

A könyvet részleteiben lásd a Google könyvek között:

<http://books.google.com/books?id=YqZqUlcP6MIC&lr=&hl=hu>

© Friedrich Waidacher, a fordító, a szerkesztő

Tartalomjegyzék

1. METAMUZEOLÓGIA	1
1.1. Alap gondolatok	2
A muzeológia megismerésének tárgya	3
A muzeológia definíciója	7
1.2. Összefüggések	10
A muzeológia rendszere	10
Szakirodalom	15
Kitérő: Tudománytan	18
A tudomány alapelvei	18
Terminológia	19
Definíció és ítélet	21
A muzeológia fogalmai	22
Hipotézis és elmélet	23
A muzeológia megismerési módszerei	25
2. TÖRTÉNETI MUZEOLÓGIA	29
2.1. A muzeáljelenség története	30
A muzeális viszony	30
Múzeumtörténet és muzeáltörténet	31
A muzeáltörténet forrásai	32
Muzeális és megőrző gyűjtés	33
Kutatástörténet	33
Periodizáció	34
A gyűjtemények nyilvánossága	35
2.1.1. PREMUZEÁLIS KORSZAK	37
Legkorábbi megközelítések	37
Görög antikvitás	37
Római antikvitás	38
Európa az antikvitás után	39
Ázsia	39
2.1.2. PROTOMUZEÁLIS KORSZAK	40
Fejedelmek és pápák mint gyűjtők	40
Naturáliagyűjtemények	41
Kunst- und Wunderkammerek	42
A múzeum mint eszme	44
2.1.3. PALEOMUZEÁLIS KORSZAK	44
Polgári gyűjtemények	44
Udvari reprezentáció	46
2.1.4. MEZOMUZEÁLIS KORSZAK	48
Nyilvános múzeumok	48
Új múzeumfajták	49
Térformák	55
Megvilágítás	56
A múzeum mint önálló épülettípus	57
2.1.5. NEOMUZEÁLIS KORSZAK	59
Korai jövőképek	59
Háború és kultúra	63

Az ideológiák hasznélvezői	64
Múzeumépítészet	65
Ismét új múzeumfajták	67
Professzionizálódás és képzés	69
A nyilvánosság által gyakorolt kontroll	69
2.2. A muzeológia fejlődése	72
Publikációk	73
Az első teoretikus írások	74
A 17. század	76
A 18. század	77
A 19. század	81
Folyóiratok és egyesületek	82
Muzeológiai kutatás	83
Aktuális muzeológiai kutatás	88
3. ELMÉLETI MUZEOLÓGIA	90
3.1. Szelekció	90
3.1.1. A szelekció alapelvei	90
Társadalmi érték	91
Muzeális érték	91
Értékelési fokozatok	93
Muzeális források	93
Eredetiség és hitelesség	94
Tárgy versus muzeália	95
A tárgy jelentésváltozása	96
A muzeália fogalma	97
Aktív szelekció	99
Szelekciós kritériumok	100
A szelekció módszertana	102
A múzeum mint intézmény ismertetőjegyei	103
Intézményfajták és alapvető feladataik	104
3.1.2. A muzeális tárgy	106
Hitelesség	107
Kontextuskapcsolatok	108
Muzeáliák mint jelek	108
Helyettesítő tárgyak	110
3.1.3. Dokumentáció és kutatás	112
Muzeális dokumentáció	112
Muzeológiai kutatás	114
3.2. Tezaurálás	119
3.2.1. A tezaurálás alapelvei	119
A muzeális tezaurusz osztályozása	120
3.2.2. A muzeális gyűjtemény	121
A gyűjteményi fundus	121
Szerzeményezési és eltávolítási módszerek	122
Gyűjteményi irányvonalak	123
Jelenkori gyűjtés	124
Gyűjteményfajták	124
Gyűjtemények jellegük szerint	126
3.2.3. Gondoskodás és megőrzés	127
Közvetítés versus megőrzés	127

Anyagok	128
A változás tényezői	129
Megelőzés, konzerválás, restaurálás	129
3.3. Kommunikáció	131
3.3.1. A kommunikáció alapelvei	131
A kommunikáció fizikai és pszichikai előfeltételei	132
Emlékezet	134
Lateralitás	135
Kommunikáció, jelekkel	136
3.3.2. A muzeális közvetítés	138
Muzeális művelődési funkció	139
A közönség	144
Közönségkutatás és látogatókutatás	144
Látogatói statisztika	150
3.3.3. Prezentáció és interpretáció	152
Prezentáció muzeális kiállítás révén	152
Muzeális kiállítástípusok	158
Jelentésközvetítés prezentáció révén	163
Kifejezési és információs eszközök	164
Az információ fokozatai	169
Kontextus-információ	169
Grafikai információ	170
Szöveges információ	170
Kiállítástervezés	172
Muzeális interpretáció	174
Muzeális programok	174
Muzeális publikációk	176
Muzeális közönségkapcsolatok	176
A muzeális hatásmező	177
Evaluáció	177
Kommunikációkutatás	179
3.4. Intézményesülés	182
3.4.1. Az intézményesülés alapelvei	182
A tömörüléstől a csoportig	182
Intézményesülés	184
Szervezés / szervezet	186
Tervezés	187
Ellenőrzés	188
3.4.2. A múzeum mint intézmény	189
A múzeum feladatai és céljai	190
Múzeumkoncepciók	193
A múzeum definíciói és alapfeltételei	193
Rokon intézmények	196
3.4.3. Tervezés és tagolás	197
Általános múzeumi tervezés	197
Személyi tervezés	198
A hivatás etikája	199
Múzeumfajták	201
A múzeumok jellegük szerint	201
Szakirodalom	204

1. Metamuzeológia

A metamuzeológia ellenőrző funkcióval rendelkezik. Normatív módon megítéli a muzeológia alapelvét, céljait, módszereit, és eredményeit egy magasabb rend nézőpontjából értékeli.

Aki egy dolog lényegéig akar eljutni, annak az általános fejlődés mindenkori aktuális állásának megfelelő elméleti tudásra van szüksége. Ez a tudás képessé teszi empirikus adatok igazolására, az érzelmi ballasztok kiszűrésére és ellenőrizhető utak felmutatására a problémák megoldása érdekében.

A múzeumok jelenkori munkája, történeti múltja és jövőbeli fejlődése csak akkor indokolható, ha ez a művészet szabályai alapján, egy önálló tudomány, a **muzeológia** alapjain történik.

Lehetőségeik és határaik – mint bármely más tudomány esetében – csak akkor tisztázhatók érvényes módon, ha megismerő tevékenységüket és kutatási eredményeiket filozófiai eszközökkel rendszeresen ellenőrzik. A muzeológia fiatal tudomány. Ezért ezt az elengedhetetlen követelményt eddig messze alábecsülték, sőt ignorálták.

Azonban a muzeológia elé, fogalmainak, téziseinek, hipotéziseinek és elméleteinek megítéléséhez, illetve ismeretei hitelességének és érvényességének kritikus vizsgálatához szintén csak egy magasabb rend nézőpontjából lehet normatív kritériumokat állítani.

Ezt a nézőpontot nyújtja a muzeológia speciális tudományelmélete, a **metamuzeológia**. Központi feladata kétségtelenül a muzeológia megismerési tárgyának meghatározása. Egy ennyire alkalmazott-gyakorlati irányultságú szakterületen, más, inkább elméletközpontú tudományokhoz képest még inkább ügyelni kell arra, hogy azok a jelenségek, amelyek a gyakorlat révén inkább előtérbe kerülnek, ne fedjék el a jelenségeket megalapozó gondolatokat.

Ha ugyanis egy tudomány lényegét elégtelen problémák és célok segítségével definiálják, akkor az ebből következő ismeretek is szükségszerűen korlátosak vagy hamisak lesznek. Ez még az olyan, egyébként módszertanilag korrekt eljárás esetében is érvényes, amely az általa használt tartalmaktól függetlenül megy végbe.

1.1 Alapgondolatok

A muzeológia a muzeáljelenség valamennyi elméleti és gyakorlati problémájával foglalkozik. Tudományként lényegét megismerésének tárgya, a muzealitás határozza meg.

A **muzeológia a lényegének meghatározására** irányuló kérdést általánosságban egy negatív és három pozitív, egymástól azonban alapvetően különböző alapelv alapján próbálja megválaszolni:

(a) negatív:

„Aki a múzeumi munka szervezésével foglalkozik, tapasztalatból tudja, hogy a múzeumi dolgozók egy bizonyos része a gyakorlatban tagadja a muzeológia hasznosságát. A személyes tapasztalat, amelyet néha kiegészít az elődök tapasztalata, modell rangjára emelkedik. Eközben gyakran elfelejtik, hogy egy ilyen tapasztalat a társadalmi igények megelőző formáin nyugszik, a társadalmi valóság múltbéli megközelítési módszereit tükrözi vissza, ezért a jelenkori viszonyok tekintetében hiányosságokat mutat. A legtöbb esetben ez a fajta megközelítés egyáltalán nem felel meg a modern társadalom problémáinak, vagyis statikus és semmiféle prognosztikus erővel nem rendelkezik. A társadalmi milió változása közben a korábbi tapasztalatok már nem szolgálhatnak a hatékony működés kizárólagos alapjául, bár azon tényezők közé tartoznak, amelyek a döntéseknél fontos szerepet játszanak. Ha meg akarjuk ragadni a múzeumoknak a modern kultúrában betöltött feladatát, és helyüket a jövőben, akkor ennél többre van szükség.” (Neustupný nyomán 1982: 209-210)

(b1) pozitív / empirikus gyakorlati

E megközelítés kiindulópontja a múzeum konkrét tevékenységéből származó tapasztalat, célja pedig szabályok felállítása a múzeumi kontextusban, meghatározott múzeumon kívüli módszerek, eljárások és technikák tartalmilag nem specifikus alkalmazására. Megítélésük kizárólag operacionális nézőpontból lehetséges.

A megközelítés alapjául szolgáló nézeteket Z. Z. Stránský (1971a: 19-20) példászerűen fejtette ki:

„Ha létrehozok egy gyűjteményi fundust, akkor ugyanarról a tevékenységről van szó, mint az áruk elhelyezésénél a raktártérben; ha kiállítok egy gyűjteményi fundust, abban nincs nagy különbség ahhoz képest, mint amikor egy kirakatot rendezek be az áruházban; és ha új anyagokat kell beszerezniem a gyűjteménybe, akkor nincs szükségem komolyabb ismeretekre, mint egy régiségkereskedőnek. A megfelelő technikát aktuális tapasztalatok révén nyilván meg tudom szerezni. Hiszen semmi esetre sincs szó különleges folyamatokról, amelyek adekvát ismereteket követelnének. Ha azonban mégis valami újról, még ki nem próbáltról van szó, akkor bizonyos, hogy minden múzeumi dolgozó rendelkezik annyi józan emberi értelemmel, hogy az épp esedékes problémákat egyedül, elmélet és speciális képzettség nélkül is meg tudja oldani.”

(b2) pozitív / alkalmazott szakelméleti

A múzeumban képviseltetett tudományos szakirányokat e megközelítés esetében a múzeumi munka teoretikus alapjának tekintjük. A megközelítés célja a szakirányok interdiszciplináris felhasználása a múzeumi kontextusban.

„E nézet képviselői felteszik, hogy egy múzeumi szakember szükséges elméleti képzettsége átfedi specializációját. Ebbéli kvalifikációja a múzeumi munkában elegendő számára a tájékozódáshoz, amennyiben tudatában van annak, hogy szakirányát a muzeális funkciók viszonylatában bizonyos módosításoknak kell alávetnie ...”

„Fontos, hogy ez a szemlélet szembeszálljon a praktikizmussal és egy muzeológiai-elméleti rendszer megalkotását posztulálja.” (Stránský 1971a: 20 nyomán)

(b3) pozitív /autonóm elméleti

Maga a muzeáljelenség mint eleven állapot, a muzeológiai megismerő tevékenység kiindulópontja. E megközelítés célja a megbízható tudományos alap megteremtése, vagyis minden korábbi tapasztalat, jellemző tulajdonság és törvényszerűség elemzése és általánosítása. Ehhez nem csupán az tartozik hozzá, ami a muzeális kontextusban aktuálisan történik, hanem a muzeális igény általában: legkorábbi megjelenési formáiban éppúgy, mint lehetséges későbbi kifejlődéseiben. Eközben a muzeális intézmények kultúrateremtő funkcióját és ezzel összefüggő társadalmi felelősségét éppúgy figyelembe vesszük, mint az állandó változásban lévő gyakorlatot.

Minden meglévő és még megalkotásra váró definíción túl a **muzeológiát** fölrendelt gyűjtőfogalomként értelmezzük. Magában foglalja valamennyi, a muzealitás jelensége szempontjából mérvadó elméleti alapvetés, gyakorlati eljárás, módszer, technika és segédeszköz leírását, osztályozását és magyarázatát.

Mivel a muzeológia munkaterülete – más alapdiszciplínákhoz hasonlóan – átfogó, ezért számos módszert vesz igénybe. Ezek közé tartozik a megfigyelés, kérdezés, kiemelés, mérés, értelmezés, levezetés, összehasonlítás, végkövetkeztetés, általánosítás és magyarázat.

A muzeológia megismerésének tárgya

A muzeológia lehetséges koncepcióira irányuló alapkérdés azon áll vagy bukik, hogyan határozzuk meg **megismerésének tárgyát**.

Gyakran magát a **múzeumot** tekintik annak (Neustupny 1971). De a múzeumi **tárgyat** vagy a muzeális **tevékenységet** is ekként definiálják (Jahn 1980: 50). A muzeális tevékenység

„a tulajdonságok, struktúra- és fejlődéstörvények összessége, amely azon mobil, autentikus tárgyak gyűjtésének, megóvásának, feltárásának, kutatásának és kiállításának illetve kommunikációjának komplex folyamatát határozza meg, amelyek primer forrásokként hosszú távon bizonyítják a természet és társadalom fejlődését, és az ismeretek felkutatását, közvetítését valamint az élmények átadását szolgálhatják.” (Schreiner 1982a: 32)

Ezzel szemben állnak W. Gluzinski (passim) kutatási eredményei, valamint a Brnói Iskola ismeretelméleti alapvetése (Stránský passim, különösen 1971a: 36–37). Ez az alapgondolat az ember specifikus **magatartásából** indul ki. Az intézmények, tárgyak és tevékenységek itt nem célt, hanem kifejezőeszközt jelentenek. Ilyen jellegükben a muzeális intézmények folyamatok, amelyekben a muzeáljelenség (a „muzeológiai tény”, Rússio 1981: 56) végbemegy, és ahol észlelése történik. Ebből kifolyólag az embernek a valósághoz fűződő különleges kapcsolatában nem öncélnak, hanem a megvalósulás feltételének tekinthetők.

A múzeum mint korunk konkrét intézménye, a sok lehetséges között csupán **egyetlen** dinamikus forma. Ez a forma meghatározott történelmi és társadalmi feltételek között keletkezett, és más irányultságú előzményekkel rendelkezett. Szükségszerűen a jövőben is változni fog. Ezért maga a múzeum nem lehet egy elméleti apriori megismerés tárgya, csupán a módszertani-cselekvési szemlélet tartalma, az alkalmazott kutatás keretei között.

W. Gluzinski ebben az összefüggésben ismételtelen rámutat egy fontos fogalmi különbségtételre: a muzeológia **formális tárgyfogalmát** meg kell különböztetni attól a materiális fogalomtól, amely nem a muzeológiai megismerés témája, hanem a múzeumokban képviseltetett szaktudományok gyakorlati jellegű kutatási tevékenységének tartalma.

Egy tudomány kezdetben olyan általános ismeretterületre tekint, amelyből a valóság egy meghatározott nézőpontja formális értelemben tárgyként definiálódik és empirikusan vizsgálható. Az így megfigyelt jelenségekre magyarázatokat keresnek.

A tudományos megismerés előrehaladásával ez az aspektus végül elválik objektív jelenségeitől; absztrakt értelemben vett tárggyá változik. Tartalmait tudományos tények által fejezi ki. Ez utóbbiak annyiban különböznek a konkrét tényektől, hogy érzékileg felfogott objektív jelenségek egy bizonyos elmélet értelmében történő interpretációjának eredményei.

A múzeum, valamint tulajdonságainak és funkcióinak materiális értelemben vett pusztá vizsgálata, amely tárgyára mint egy meghatározott időréteg szintjén található intézményre tekint, nem veszi figyelembe, hogy alkotórészeinek – emberek, gyűjtemények, szervezeti formák, szándékok, munkamódszerek, viszonyok, igények, motívumok, értékek stb. – egyetlen eleme sem marad változatlan.

Mivel az egyes időmetszetek egyike sem azonos valamely másikkal, ezért különböző korok és társadalmi formák muzeális intézményei lényegileg különböznek egymástól. Ebből kifolyólag a múzeum nem érthető meg a mindenkori egyetlen jelen nézőpontjából. Vizsgálatát diakronikusan, időbeli fejlődésében kell elvégezni. A muzeális intézmények összessége ugyanis korlátlan időtartamon belül kivétel nélkül valamennyi ilyen szervezetet mint egy specifikus emberi cselekvés kifejeződését magában foglalja.

Ha Gluzinskit tovább követve ezen jelenség minden egyes időbeli keresztmetszetét önmagában megvizsgáljuk, akkor fenomenológiai szempontból a valóságban mindig más rendszerrel kerülünk szembe, amely minőségileg különböző elemekből tevődik össze.

Ha azonban e rendszereket diakronikusan ragadjuk meg és hasonlítjuk össze, akkor megmutatkozik, hogy valamennyiük alapján található valamilyen közös vonás. E közös elem nyomán nyerik el az őket jellemző lényegi egységet.

A **muzeológia megismerési tárgyára** irányuló kérdés formális értelemben tehát az, hogy a muzeológia az általános megismerés területén belül a **valóságnak mely aspektusát** vizsgálja. Az említett alapelvekkel összhangban a múzeum és előzményei jelenségének léte tekintetében a megismerés tárgyát a **közös mozzatóokban** (Beweggrund) látjuk. A közös mozzatóok, más elméleti tudományhoz hasonlóan, a környezet egy idealizált része. W. Gluzinski ezt a „múzeum értelmének” nevezi, Z. Z. Stránský (1971a: 36) erre a muzealitás átfogó fogalmát vezette be.

A muzeológia megismerésének tárgya az ember és a valóság közti specifikus megismerő és értékelő viszony. Ezt a viszonyt muzealitásnak nevezzük. Azt jelenti, hogy az ember egyes kiválasztott tárgyakat meghatározott tényállások tanúbizonyágaiként annyira fontosnak tart, hogy azokat az időben korlátlanul megőrizni és a társadalom felé közvetíteni kívánja.

Ez a különleges viszony, amely az embert a világhoz fűzi, materiális tárgyakhoz kötődik. Ezeket **muzeáliáknak** nevezzük. Ismertetőjegyei csupán gnoszeológiai és axiológiai [ismeretelméleti és értékelméleti vonatkozásban, vagyis a megismerés és értékelés feltételeit illetően], egy meghatározott társadalmi vonatkozási séma keretei között ismerhetők fel. Ebben a vonatkozási sémában nyilváníthatók egyáltalán muzeáliáknak.

Tehát a muzeológia a **muzealitás objektívációit** mint tudományos tényeket különbözteti meg, írja le, vizsgálja és magyarázza. Azt, hogy a muzeológiához tartoznak-e, csak és kizárólag **értelmük** dönti el. Értelmüket nem természettől fogva birtokolják, az csupán a muzeáliaként történő objektívációjuk során rendelődik hozzájuk.

A muzeális alapfunkciók különböző vonatkozási keretekben múzeum nélkül is jelentkeznek. Ezt tehetik önmagukban vagy tetszőleges kombinációkban és különböző értelmezésekben. A kiválasztás, gyűjtés, megőrzés, konzerválás, kutatás, kiállítás és interpretáció éppoly kevésbé apriori muzeális tevékenységek, mint a velük összekapcsolódó ismeretek, készségek és eredmények. A vásárló is választ, a gazda gyűjt, a szerelő megőriz, a háziasszony konzervál, a kriminológus kutat, a kereskedő kiállít, a tanár interpretál. Önmagában a fenti tevékenységek egyike sem muzeálspecifikus.

Ha tehát ezek az elemek mindennek ellenére olyan zárt egészként jelennek meg, amely az emberi cselekvés más formáitól teljességében eltér, akkor annak oka épp a **muzealitás**, amely összeköti őket.

A múzeumok és előfutáraik különböző korszakokban és kultúrákban mindig más és más célokat szolgáltak. Különböző szervezeti formákban, koncepciók, tartalmak és módszerek mentén működtek és működnek. Értelmük azonban mindig ugyanaz volt.

A muzeális intézmények értelme nem változó elemeikben rejlik, hanem az általuk alkotott struktúrában és az elemek között kialakult kapcsolatokban (Gluzinski). A struktúra azonban „csak akkor mutatkozik meg, ha azt a különböző rendszerek összehasonlítása révén és azonos viszonyrendszerre visszavezetve tárjuk fel” (Umberto Eco nyomán).

Ez azonban nem lehetséges, ha csupán egyetlen tetszőleges muzeális intézményt vagy egy muzeális típust csak egy adott pillanatban vizsgálunk. Az ilyesfajta analízis csupán az egyes funkciók összegének mechanisztikus modelljét nyújtja.

A teljes tevékenységi mezőt egyes időbeli keresztmetszetekre bontva kell vizsgálni, mert csak ily módon nyílik lehetőség arra, hogy az egyes és egymástól különböző rendszereket a muzealitás összefüggésrendszerében összehasonlítsuk. Muzealitás azonban nem létezik az emberi érzéstől, gondolkodástól és cselekvéstől függetlenül. Éppen ezért a muzeológia vizsgálatának tárgyát (belső és külső) viselkedésmódok is alkotják. Ezekből áll a muzeálügy [Musealwesen], amely a muzealításra (ezen viselkedésmódok a muzeálértelmére [Musealsinn]) vonatkoztatva válik vizsgálat tárgyává.

Tipikus struktúraalkotó viselkedésmód (Gluzinski nyomán) a **szimbolizáló magatartás**, amelyet a muzeális szelekció és a teaurálás fejez ki, illetve a **kommunikációs magatartás**, amelyet a muzeális prezentáció és interpretáció fejez ki.

Ha ezeket a funkciókat külön, egymástól izolálva szemléljük, akkor önmaguktól nem válhatnak muzeológiai tényekké, mivel egymástól függetlenül más területeken és más értelmezésben is megjelennek. Itt tehát valamennyi muzeális funkciócsoport kapcsolatáról van szó, valamint azokról a feltételekről, amelyek ebből a kapcsolatból adódnak.

A múzeum mint a muzealitás objektívációja ugyan minden elemét a fizikai jelenlét nyelvén fejezi ki, mégis mélyebben gyökerezik az értelem, mint az anyag világában. Ahhoz, hogy a muzealitás objektíválható lehessen, a nyilvánosságnak rá és kifejeződésére is nyitottnak kell lennie. Ugyanis csak akkor válhat konkrétta egy üzenet, ha készséges befogadókra talál. Azzal is tisztában kell lennünk, hogy a muzealitás egy társadalom által alkotott és elismert szellemi magatartás, amely létezési körén kívül nem maradhatna fenn.

Ebből kifolyólag a muzeális **intézmények** objektív, funkcionális és szervezeti megjelenésükben, ellentétben a muzeológia folyamatosan létező **megismerési tárgytól**, szükségszerűen változhatnak. Hiszen valamennyi jellegzetességük összességét tekintve, történelmileg meghatározott módon, mindenkor pontosan meghatározott társadalmi célokat szolgálnak. Ebből világossá válik az is, miért marad tartós a muzealitás szövete, annak ellenére, hogy egyes elemeiben folytonos változások mennek végbe.

„Az ember ugyanis nem őríz meg mindent, hanem válogat. Sem az azonos tárgyak, sem a környezet alkotórészei iránt nem mutat érdeklődést. Mi határozza meg ezt a szelekciót? Milyen kritériumokból indul ki? Milyen mértékben elégíti ki szubjektív igényeket és társadalmi érdekeket? A múzeumok gyűjtenek. De mit gyűjtenek? Milyen kritériumok alapján zajlik a gyűjtemény tárgyainak kiválasztása? És milyen mértékben elégíti ki a társadalom objektív igényeit? Olyan kérdések ezek, amelyek problematikánk megoldására utalnak. A muzeológia ismeretelméleti értelmét keresve így nem a múzeumi munka optimális feltételeinek megtalálása, hanem az a kérdés, hogy a vizsgált fogalom vajon olyan momentumokat és törvényszerűségeket tár-e föl, amelyek a specifikusan emberi értékek kiválasztásának, megőrzésének és közvetítésének objektivitását határozzák meg.” (Stránský 1971a: 36 nyomán)

A muzeológia mint elméleti diszciplína, megismerésének eszmei tárgya miatt mindenfajta változástól független. Ezek a változások ugyanis a lehetséges fejlemények következtében az intézményes és materiális megismerési célok lényegének teljes megváltozásához, sőt megszűnéséhez vezethetnek. „A muzeológia nem a múzeum létezésétől függ, ... (hanem) a valósághoz fűződő, specifikus emberi kapcsolatról szerzett tudástól” (Stránský 1980a: 224).

A muzeális intézmény mint médium rendez, feldolgozza és közvetíti a benne megtestesülő információkat és ismereteket. Ezáltal befolyásolhatja a társadalmi tudatot és végül visszahat a környező valóság tulajdonságaira.

Szabályrendszerként így a muzeális intézmények egy nagyobb, átfogó társadalmi-kulturális rendszer részei. Ebben a rendszerben aktív cselekvés nyomán újra és újra egy visszacsatolási folyamat indul el és marad mozgásban, amely különös módon magában hordozza az individuális és társadalmi optimalizálás esélyét.

A muzeológia definíciója

A muzeológia legtöbb definíciója abból a feltételezésből indul ki, hogy kutatásának tárgya a múzeum és annak funkciói. Ezért egy ilyen irányú megismerési törekvés nem akar és tud többet elérni, mint egy kortárs intézményi forma funkcionális és szervezeti összefüggéseinek tisztázását.

Ezek a gyakorlati és szakelméleti feltételek ugyan szükségesek, de nem elégségesek. Ignorálják ugyanis az ember és a valóság közti muzeális kapcsolat intézményektől független, jellemző megjelenését, ahogy ezt a következő megközelítés kísérli meg figyelembe venni:

A muzeológia az embernek a valóságához fűződő különös megismerő és értékelő viszonyának filozófiai eszközök segítségével végbemenő elméleti magyarázata és gyakorlati megvalósulása. Ezt a viszonyt muzealitásnak nevezzük. Konkrét kifejeződését olyan tárgyakban találja meg, amelyeket egy meghatározott társadalmi valóság tanúságaiként, e társadalom szolgálatában választanak ki, őriznek meg, kutatnak és közvetítenek.

Az ember ezen viszonya sokrétű. Benne a racionális megismerő tevékenység mellett egy interperszonális kérdés megválaszolása is szerepet kap: a környező valóság gazdagságából mi az, ami számunkra fontos és értékes lehet? Ebből adódik, hogy adott körülmények között szükségszerűen egzisztenciális kijelentésekhez kell visszanyúlnunk. Ismeretes, hogy a legobjektívabb tudományos kijelentés alapjául is művészi érzékenység, intuíció és gyakorlati tapasztalat szolgál (Schön 1983: 49-61). Feltétlenül szükséges, hogy az ebből származó szubjektív értékeléseket ily módon jelöljük is, és világosan megkülönböztessük őket a tudományos kijelentésektől.

Ez a lényegbeli és problémateremtő közelség a személyeshez alapvetően megköveteli, hogy lemondjunk az ideológiai kijelentésekről. Ezek érvényességi igénye feltételezi az egzisztenciális döntések megelőlegezését, és ezáltal a szabadság korlátozását. Azonban az ideológiai konstrukciók nem mindig ismerhetők fel azonnal, mivel állításrendszerükön belül teljesen logikus felépítésűek lehetnek.

„Valamennyi értékrendszer – legalábbis megközelítőleg – zárt gondolati építmény, még a bolondé is az, s ha valaki egy rendszer belsejébe jut, akkor az zártsága miatt plauzibilissé válik.” (Broch 1940/1981: 174)

Ebből kifolyólag még fontosabbnak tűnik a tudományos alapkijelentések interszubjektív vizsgálatának lehetősége, az ehhez kapcsolódó hajlandóság és képesség.

Hogy milyen hatalmas lehetőségekkel és valójában milyen átfogó **feladattal** rendelkezik a muzeológia, Z. Z. Stránský a következőképpen fogalmazta meg:

„A múzeumok jelenkori állapota az általános tapasztalat alapján nem magyarázható, jövőjük kérdései nem oldhatók meg. Ha a múzeumokat a társadalmi fejlődés szintjén akarjuk tartani, akkor ehhez – hasonlóan az egész emberiség létezésének fenntartásához – egy tudományra van szükségünk. Ezt az alapot azonban nem lehet olyan tudományágakból megteremteni, amelyek csak bizonyos fokig vesznek részt a múzeumi munkában. E tudományok felhasználása ugyan fontos, a tulajdonképpeni muzeális kérdések azonban nem esnek tudásterületükre. Ezeket a kérdéseket csak a muzeológia segítségével lehet megoldani.”

„A valósággal szemben kialakított specifikus beállítottság, amely az emberiség fejlődésén alapul és a jelenben a múzeum formájában materializálódik, nem ismerhető meg tudományon kívüli eszközökkel, és nem transzponálható reflexió nélkül. Ezt a beállítottságot megfelelő tudományossággal kell értelmezni. Ebből kifolyólag a muzeológia a kulcs ahhoz a megkülönböztetéshez, amely alapján eldönthető, mi tartozik a múzeumhoz és mi nem...”

„Csak a múzeum és a valóság viszonyát meghatározó törvényszerűségekről szerzett tudás alapján érthetjük meg a múzeum értelmét és társadalmi szerepét, csak ezáltal ragadhatjuk meg a múzeumoknak az emberiség teljes kulturális fejlődésében betöltött helyzetét és feladatait ...”

„A muzeológia nem csupán a múlttól és a jelen valóságáról szóló tudást foglalja magában, de fel is mutatja e valóság törvényeit, és ezzel lehetőséget nyújt arra, hogy a muzeális intézmények jövőjét a fennálló tendenciákkal összhangban tervezzük, és fejlődésüket eszerint felügyeljük.”

„A muzeológia ezzel nemcsak a történelem és a muzeális munka jelenkori állásának nézőpontjából, de későbbi fejlődésének szemszögéből is új ismereteket szerez. A muzeológia a maga sajátos módján, az emberek megértését megkísérlő tudományként részt vehet az emberiség jelenkori válságának megoldásában, és szerepet vállalhat egy valóban emberi társadalom jövőjének keresésében. Ebben áll a muzeológia nagy humanitárius missziója.” (Stránský 1980a: 229–231 nyomán)

- **A muzeológia filozófiai alapokon nyugvó tudományos diszciplína.**
- **A muzeológiai megismerés tárgya nem a múzeum vagy annak gyűjteménye, hanem a muzealitás.**
- **A muzealitás az ember különös és értékelő kapcsolata a valósággal.**
- **A muzeológia feladata, hogy feltárja azokat a törvényeket, amelyek meghatározzák az embernek a valósághoz fűződő muzeális viszonyát, és amelyek alapján megismerhetők a muzealitás hordozói.**
 - **Ezáltal válik lehetővé a természet és az ember azon anyagi bizonyítékainak kiválasztása, megőrzése, kutatása és közvetítése, amelyek egy társadalom emlékeztető funkcióját betöltik.**
- **A muzeológia segítségével a muzeális intézmények úgy alakíthatják fejlődésüket, hogy a társadalom jövőbeli elvárásainak is a legmagasabb szinten megfeleljenek.**

1.2 Összefüggések

A muzeológia viszonylag fiatal tudomány. Elméleti alapjai tekintetében azonban annyiban már konszenzus alakult ki, hogy tárgya további munkára és vitára alkalmas. Ebből kifolyólag ellenőrizhető megoldásokat kínálhat a gyakorlat számára.

A muzeológia rendszere

A muzealitás valamennyi, alapvető és mértékadó jelenségének tudományát összefoglaló megnevezése az

ÁLTALÁNOS MUZEOLÓGIA

Magában foglalja az alábbi részdiszciplínákat:

- **Metamuzeológia**
- **Történeti muzeológia**
- **Elméleti muzeológia**
- **Alkalmazott muzeológia**

Az általános muzeológia lényegi meghatározó jellemzője az **interdiszciplinaritás**.

Ez a muzeológia megismerési tárgyának átfogó jellegéből következik, amely szükségszerűen más diszciplínákat (társtudományok) is magában foglal. A **társtudományok** közé különösen azok a diszciplínák tartoznak, amelyek az alapvető jelenségek formáit és törvényeit nem bizonyos szempontok szerint, hanem általánosan vizsgálják:

Filozófia (ontológia, gnoszeológia, axiológia és etika), pszichológia (érzékelépszichológia, kognitív- és szociálpszichológia), kommunikációtudomány (információelmélet, szemantika, szemiotika) és szociológia. Ezen kívül fontos szerephez jut a rendszerelmélet, a kibernetika, illetve az antropológia, az oktatás-, a jog- és a gazdaságtudományok részterületei.

Az interdiszciplinaritás ebben az összefüggésben azt jelenti, hogy a társtudományok, ha ez szükséges, a muzeológia célkitűzései nyomán gnoszeológiai és módszertani tekintetben átalakulnak.

- A **metamuzeológia** feladata a muzeológia tudományelméleti alapvetésének megvilágítása, céljainak, módszereinek és eredményeinek normatív megítélése és kritikus értékelése. Metafenomenális és metamodális kérdésfeltevéseket alkalmaz („miről gondolkodunk, hogyan?”)
- A **történeti muzeológia** diakronikus-temporális („mikor volt valami?”), diakronikus-lokális („hol volt valami?”), diakronikus-modális („milyen volt valami?”) és diakronikus-kauzális („miért volt valami / így?”) kérdéseket tesz fel a muzeáljelenség idejét, helyét és megjelenésének feltételeit illetően. A muzeáljelenség tartalmaival és értékeivel, illetve konkrét keletkezésével és fejlődésével egyaránt foglalkozik.

- Az **elméleti muzeológia** a muzeálügyön belül az alaptudomány pozícióját foglalja el. Tipikus kérdésfelvetései fenomenálisak („mi / milyen az a valami?”) és kauzálisak („miért van valami / így?”). Alapvető célja a tények gyűjtéséből, leírásából és rendszerezéséből levezetett eredmények és a teoretikus gondolkodás révén újonnan nyert ismeretek megalapozott és érthető bemutatása, szisztematikus és összefüggő formában.

Részdiszciplínái magukban foglalják a teljes muzeálügy elméleti előfeltételeit. Ezek az alábbiak elméleteit jelentik:

- **szelekció** (= muzeális tárgyfelismerés és -kiválasztás)
- **teaurálás** (= muzeális gyűjtemények létrehozása és működtetése)
- **kommunikáció** (= muzeális közvetítés)
- **intézményesítés** (= muzeális formaképzés)

A metamuzeológiával ellentétben, amely fölérendelt diszciplínaként irányelveket szab meg, az elméleti muzeológia nem normatív. Ezzel szemben deskriptív, nyitott, kiegészíthető és falszifikálható. Kijelentéseit a „ha – akkor” igazságának értelmében teszi meg.

Ez a magatartás elengedhetetlen, mivel a tudás sohasem lehet végleges. Az emberi megértés mindig kötődik a helyhez, a korhoz a kultúrához, és mindig hiányos.

Éppen ezért az emberi cselekvések és magatartások komplexitását éppúgy figyelembe kell venni, mint a nyitott magyarázatrendszerek és modellek szükségességét. Ezeknek képesnek kell lenniük arra, hogy a kölcsönös befolyások sokaságát valamint az emberi tett vagy tétlenség szabad fejlődésének és újabb következményeinek a lehetőségeit is figyelembe vegyék.

Az Elméleti muzeológia célja megismerési területének rendezése definíciók és fogalomképzés útján, valamint lehetőleg általánosan érvényes ismeretek és törvények megtalálása. Ezek az ismeretek és törvények érvényességgel rendelkeznek a muzeálügy kivétel nélkül valamennyi ágában.

- Az **alkalmazott muzeológia** a muzeológiai elmélet átültetésének előfeltételeit teremti meg a teljes muzeálügy konkrét valóságára. Kérdésfeltevése metodológiai-akcionális („hogyan és mivel tehető, teremthető, akadályozható vagy semmisíthető meg valami?”). Általános eljárási elvek és -szabályok kialakítását célozza meg. Ezeknek lehetővé kell tenniük az Elméleti muzeológia ismereteinek tudatos és ellenőrizhető átültetését a muzeális gyakorlatba.

Munkaterülete magában foglalja valamennyi muzeális alapfunkció operacionalizálását, beleértve azokat az intézményi és szervezési keretfeltételeket, amelyek az összes múzeumtípus tekintetében egyformán szükségesek.

Mindez megköveteli a muzeológia elméleti tudásának kiegészítését más szakterületek információival. Ebből kifolyólag az Alkalmazott muzeológia, különösen ami a társtudományok meghatározott muzeológián kívüli eljárásait, intézményeit és segédeszközeit érinti, nem autonóm. Más, alkotó módon dolgozó tudóshoz hasonlóan, segédtudományként a muzeológusnak is be kell vonnia az individuális muzeális kontextusban képviseltetett forrástudományok mellett az alapvetően eltérő **társdiszciplínákat** is. Laikusként csupán átveszi azok jól megerősített törvényeit és bevált módszereit.

„Ha eközben meg kell elégednie ezen tudáságak elismert kutatási eredményeinek átvételével, az még nem menti fel őt a saját szakterületre vonatkoztatott kritikus vizsgálat és ellenőrzés feladata alól.” (Brandt 1958: 15)

Más diszciplínák eredményeinek átvétele esetén természetesen egy laikus is eljárhat tudományosan, amennyiben e diszciplínák törvényeit használja.

„Korunk egyik jellemzője, hogy míg valamely tekintetben szakemberek, egy másikban laikusok lehetünk valamennyien. Ezt hidalja át az a magyarázatséma, amely megengedi a tudomány eredményeinek tudományos felhasználását abban az esetben is, ha az adott diszciplínában laikusok lennénk.” (Leinfellner 1980: 170)

Az Alkalmazott muzeológia metodológiai útmutatásait és segédeszközeit a következő **részterületeken** állítja a konkrét muzeális cselekvés szolgálatába:

- **tárgyak kiválasztása és dokumentációja**
- **állomány kialakítása és vezetése**
- **az állomány közvetítése és közönségkapcsolatok**
- **tervezés, szervezés és menedzsment**

Speciális muzeális módszereknek nevezzük végül azokat a felhasználási eljárásokat és magatartásmódokat, amelyek az Általános muzeológia és a szaktudományok konkrét találkozásából a muzeális vonatkozási keretek között adódnak. Ennek során pragmatikusan az Általános muzeológia és azon tudományos diszciplínák – ezeket **forrástudományoknak** nevezzük – együttműködését szabályozzák, amelyek ismeretei egy gyűjteményi állomány szakmai ismeretei szempontjából szükségesek. A forrástudományok közé tartozik alapvetően valamennyi elképzelhető diszciplína, amelynek tartalmi muzeális összefüggésben bemutatathatók. Ezek mindenképp a geo- és biotudományok, a régészet, tágabb értelemben a művészettudomány, a történettudomány, a néprajz, antropológia és a műszaki tudományok klasszikus szakirányai.

Ezen felül, a feladatkör jellegétől függően a fizika, a kémia, a csillagászat, az orvostudomány, a földrajz és az agrártudomány éppúgy hozzájárul a Speciális muzeális munka elméleti és gyakorlati megalapozásához, mint például a politológia, a vallástudományok és a teológia.

A forrástudományok hozzájárulása ezért alapvetően azt a materiális és gondolati **tartalmat** érinti, amely feldolgozásra vár. A muzeológiai elképzeléseket végül **speciális elméleteik** (keletkezés-, stílus-, történeti elméletek stb.), **technológiáik** (analízis, preparáció, konzerválás stb.) és **módszertanaik** (kinyerés, datálás, kritika és hasonlók) felhasználásával, valamint a **múzeumtechnológia** segítségével ültetik át a gyakorlatba.

A Speciális muzeális módszerek lényegileg különböznek az Általános muzeológiától. Utóbbival szemben nem alkotnak tudományos diszciplínát, és tényszerűen egyáltalán nem is jelennek meg, csupán virtuálisan. Mindössze körülírnak egy meghatározott történetet, annak időtartamára. Ezért nem léteznek függetlenül a megvalósulásuktól – szemben az Általános muzeológiával –, hanem csupán magából a tevékenységből kiindulva és a tevékenység által definiálhatók. Ebből következően nem emelhető iskolaépület egy bármilyen jellegű „Speciális muzeológiának”.

A Speciális muzeális módszerek, ismét csak az Általános muzeológiával ellentétben nem interdiszciplinárisan, hanem **multidiszciplinárisan** működnek. Ezzel szabályozzák az egyes esetekben szükséges forrástudományokkal kialakított szimbiotikus kapcsolatot. Ezek a szakdiszciplínák eközben éppoly kevésbé alakulnak át, mint maga a muzeológia. Azonban

muzeológiai célok érdekében történő felhasználásuk olyan eredményhez vezet, amely több és más, mint a muzeológia és a forrástudományok pusztá összeadása.

Ez az újonnan alkotott, aktuális múzeumi valóság értékelhető és bizonyos határok között interszjektív módon megjósolható. Eredményeiben tisztán megmutatkozik a muzeológiai alapelv kvalitatív elsőbbsége valamennyi prakticista vagy paramuzeológiai módszerrel szemben.

Ezen túlmenően az érintett forrástudományok és a muzeológia közötti nyílt polaritás teremtő potenciált is rejt magában. Természetszerűleg ez az, ami valamennyi additív, konkuráló vagy patronizáló modellből hiányzik.

Ugyan különösen kiemelkedő jelentőséggel bír, hogy a muzeológia a természet-, a szellem- és a társadalomtudományi diszciplínák múzeumban fellelhető tartalmait, jellegzetes sajátosságukban, sokrétűen ragadja meg. Ezt azonban a **muzealitás** feltételeiből és követelményeiből kiindulva kell megtennie. Az egyes forrástudományok módszerei, integritásuk teljes megőrzése mellett, a lényegileg meghatározó muzeológia primátusa mellett jelennek meg.

Saját tudományos alapjai ugyanis a muzeológiai megismerés területét semmiképpen sem fedik le. Teljesen más jellegű elméleti struktúrájukból és eltérő, mert szakspecifikus kutatási céljaikból kifolyólag logikusan soha nem is lennének erre képesek.

A muzeológia vonatkozási keretei között ezért a forrástudományok a **segédtudományok** szerepét töltik be, a legszélesebb értelemben.

Eredményeikkel és módszereikkel segítik egymást, „egymást segítő tudományokká válnak. Az egyik tudomány a másik anyaga lesz” (K. Jaspers, Brandt 1958: 13 nyomán). Ugyanebben az értelemben a muzeológia pedig ott tölti be a segédtudomány szerepét, ahol maga is egy másik tudomány összefüggéseibe kerül be.

Muzeális kontextusban – és ez perdöntő – a forrástudományok kizárólagos feladata a **muzeológiai** célok kiszolgálása. Értelemszerűen ugyanez vonatkozik a társtudományok eljárásaira, intézményeire és segédeszközeire is.

Ennek említésével a muzeális munka különösen kritikus pontjához érkeztünk. Nem sokkal ezelőttig a múzeum tudományos szolgálatába történő felvétel hagyományos előfeltétele kizárólagosan – ma pedig túlnyomórészt – egy forrás- vagy társtudomány akadémiai stúdiumainak lezárása volt. Ez most ugyan szükséges, de a muzeális feladatok ellátásához egyáltalán nem elégséges feltétel, amelyet minden muzeálspecifikus vonatkozásban sürgősen megfelelő képességgel kell kiegészíteni. Ezekről a kérdésekről a következő fejezetekben bővebben esik majd szó.

A muzeológia valamennyi részdiszciplínája egymással szoros, organikus összefüggésben áll, és magas komplexitású visszacsatolási sémát alkot. A muzeológia ezért alapvetően abból indul ki, hogy a muzeáljelenséget mint **egész**et, logikus és funkcionális egységként kell kezelni. Benne minden rész egy rendszer komponensét alkotja, s így egymással összeköttetésben áll. Ez azt jelenti, hogy a muzeológia a muzeálügy egészének lefedésére törekszik, annak érdekében, hogy mindenkor általános kijelentésekhez jusson el.

Nyilván lehetséges, hogy e „csomag” (Hudson 1988a: 156) elemeit izolálják. Sőt ez akár még szükséges is lehet, ha elemzik vagy bemutatják őket. Igazi jelentésük azonban csak akkor érthető meg, ha egymással kapcsolatba lépnek.

Ezért kutatja a muzeológia a muzeális intézmények egymással sokrétűen összefonódó elemeit mint szociokulturális szabályegyütteseket, mindig az egészre irányuló tekintettel.

Ebből kifolyólag az is szükséges, hogy – az egy vagy néhány szakterületre irányuló koncentráció szükségessége mellett – minden ember, aki a muzeálügyben tevékenykedik képes legyen ennek az összefüggésnek a megértésére és munkáját ennek rendelje alá.

A muzeálügy specialistákat igényel minden szinten, de számukra a teljes muzeológiára kiterjedő általános képzés szükséges.

I. kép: A muzeológia rendszere

Metamuzeológia

Történeti muzeológia

Szelekció

Tezaurálás

Kommunikáció

Intézményesítés

Elméleti muzeológia

Tárgyválasztás és –dokumentáció

Állomány kialakítása és vezetése

Állomány közvetítése és közönségkapcsolatok

Tervezés, szervezés és menedzsment

Alkalmazott muzeológia

Általános muzeológia

Speciális muzeális módszerek

Múzeumtechnológia

Általános technológia

A naturafaktumok technológiája

Az artefaktumok technológiája

A forrástudományok speciális módszertana

A forrástudományok speciális technológiái

A forrástudományok speciális elméletei

Egy meghatározott szakirány vagy szakma erősen specializált képviselőivel ellentétben a muzeológus szükségszerűen generalista. Felelőssége abban áll, hogy a szükséges részdiszciplínák összhatásukat ténylegesen a muzeális kontextus lényegi és funkcionális egységében fejtsék ki.

Szakirodalom

Tematikus sokszínűségének megfelelően a muzeológia gazdagon differenciált szakirodalommal rendelkezik. Bármely más diszciplínához hasonlóan ez jelenti elméleti és gyakorlati szakmai tevékenységének és tárgykörének nélkülözhetetlen alapját. Egyrészt a tudományos vonatkozási séma megalapozását és fejlődését, másrészt a tapasztalatok, gondolatok és ismeretek terjesztését és kritikus vizsgálatát szolgálja.

Magán a muzeológián belül a képzés és továbbképzés, valamint e képzettségek szakszerű felhasználása a hivatás gyakorlatában, elképzelhetetlen a szakirodalom rendszeres tanulmányozása nélkül.

Éppen ezért a **válogatás** az egyes művek, sorozatok, folyóiratok és vitairatok egyre növekvő tömegéből célzott, gazdaságos eljárást kíván meg. A tanulmányozandó irodalom végleges kiválasztása során ezért kapnak fontos szerepet a bibliográfiák, recenziók és a szakirodalmi információk.

A folyamatosan figyelemmel kísért szakirodalom nemcsak a muzeológia általános fejlődésében nyújt orientációt és áttekintést, de segít abban is, hogy elkerüljük a hibák és tévedések megismétlődését, illetve a problémákra adott azon válaszok újbóli kutatását, amelyeket máshol már régen megtaláltak.

A meglévő muzeológiai irodalom túlnyomó részben historiográfiai, deskriptív és módszertani publikációkat foglal magában. Az elméleti vizsgálódások egyelőre kisebbségben vannak a gyakorlati irányultságúakkal szemben, de részarányuk érezhetően nőtt a hetvenes évek óta.

A muzeológiai publikációk fajtáiról orientáló áttekintést ad a J. Swiecimski (1982: 63–64) által összeállított, tárgy szerinti osztályozás:

- **technológiai** (konstruktív, technikai és fizikai illetve kémiai kérdések)
- **faktográfiai** (meghatározott egyes problémák megoldásai)
- **normatív** (a formálás empirikusan megalapozott paraméterei)
- **recenzáló** (értékelő beszámolók)
- **tipológiai-összehasonlító és tulajdonképpeni tipológiai** (a problémamegoldások típusainak elemzése és vitája)
- **filozófiai** (esztétikai illetve szemiológiai)
- **pszichológiai** (mindenekelőtt recepciókutatás)

Ehhez még hozzátesszük:

- **intrinzikusan muzeológiai** (a muzeológia metateoretikus, történeti és elméleti kérdései)

A **muzeológia helye a tudományok rendszerében** egyelőre nem eldöntött. Csak akkor lesz definiálható, ha már egyértelműen többségi konszenzus alakul ki megismerésének tárgyáról, módszereiről, nyelvéről és rendszeréről. Ennek előfeltételei régóta rendelkezésre állnak, a tudományos erőfeszítések célirányos koordinációja rövid időn belül komoly eredményekhez vezethet.

Értékítéletének és a történeti-társadalmi valóság értelmezésének alapelvei, valamint eklektikus módszertana alapján a muzeológia kétség kívül a **szellemtudományok** körébe tartozik. A világ olyan jelenségeit kutatja, amelyek nem a természethez, hanem az ember szellemi életéhez valamint annak megnyilvánulásaihoz, tehát kultúrájához tartoznak.

A kauzális bizonyítás és magyarázat mellett ebben megjelenik a „megértés”, azaz egy szellemi jelenség értelmének, jelentésének és értékének megragadása. Ebben a kutató szubjektív szempontja is szerepet játszik (Hacker 1973: 345). Neustupný (1982: 208) a muzeológiát heterogén tudománynak nevezi és a szociológia vagy a kultúraelmélet közelébe sorolja.

Az a ritkán képviselt nézet, amely szerint e földön a különböző kulturális, éghajlati vagy politikai viszonyoknak megfelelően különböző muzeológiák is léteznek, még a muzeológia szisztematikus helyzetétől függetlenül is tarthatatlan. Ez csupán a muzeológia félreérthető fogalmán alapulhat és ellentmondásban áll a tudomány lényegével.

A muzeológiának per se igényt kell támasztania az általános érvényességre, mivel a tudományos eljárás tiltja, hogy általános kijelentéseket tegyünk egy egészről, amely csupán egy részmenyiség figyelembevételén alapul.

Ebből kifolyólag a muzeológia sem euro- vagy nyugatcentrikus diszciplína, bár a világ múzeumainak több mint 80 százaléka Európában vagy Észak-Amerikában található.

Azonban minden általánosítás előfeltételezi valamennyi adott elem elvi összehasonlíthatóságát. Bár minden társadalom története és ezáltal kulturális teljesítménye is, minden individuuméhoz hasonlóan egyedülálló, a társadalmak és az individuumok ennek ellenére egy szisztematikus kategória részeként közös, általános jegyekkel rendelkeznek. Ezek a jegyek képezik a tudomány tárgyát.

Nem igényel azonban további vitát az a kérdés, hogy a Speciális múzeumi módszerek akciómezőjében felkínált technikáknak figyelembe kell venniük a mindenkor adott fizikai és eszmei környezetet.

A muzeológia ismereteit más szakterületeken, például a levéltárak és könyvtárak esetében, a műemlékvédelemben, az iskolában, a galériák és kiállítások területén és a felnőttképzésben használják és hasznosítják.

- **A muzeológia integratív természetű és számos más tudománnyal áll kapcsolatban.**
- **Az Általános muzeológia az önreflexió, a történelem, az elmélet és az alkalmazás valamennyi kérdését tárgyalja, amennyiben azok a muzeáljelenség összes megjelenési formája tekintetében érvényesek.**
- **Az Általános muzeológiának ehhez a társtudományok interdiszciplináris segítségére van szüksége, amelyek az alapvető jelenségeket nem speciálisan, hanem általánosságban vizsgálják. Ezeket a tudományokat, amennyiben ez szükséges, a muzeológiai kérdésfeltevéseknek megfelelően módosítják.**
- **Azokat a pragmatikus alkalmazási eljárásokat, amelyek az Általános muzeológiának meghatározott forrástudományokkal kialakított együttműködéséből származnak, Speciális muzeális módszereknek nevezzük. Ezek nem alkotnak sem külön tudományágot, sem definiált módszertant, csupán az aktuális tervezés és cselekvés végrehajtásában kapnak szerepet, anélkül, hogy megváltoztatnák a többi szakirányt.**

Kitérő: Tudománytan

Azoknak az alaptörvényeknek az ismerete, amelyek alapján a tudományos megismerés folyamatai végbemennek, a muzeológia elsajátításának és gyakorlatba való átültetésének szükséges feltétele.

„Egy tudomány tudományossága csakis az eljárás módjában mutatkozik meg, azaz: a tudományos módszerek alkalmazásának egzaktságában.” (Busse 1986: 8)

A **muzeáljelenség lényegét** sem a véletlenszerűen megszerzett tapasztalati tudás segítségével, sem más szakdiszciplínák megismerési módszere útján nem lehet megragadni, mivel azok céljai szükségszerűen nem lehetnek azonosak a muzeális tevékenység céljaival.

Ezért van szükségük a muzeális intézményeknek – egyszerre értve őket tartós teljességükben mint gondolatokat, valamint mindenkori objektivációikként – egy jellemzően saját elméleti rendszerre. Specifikus törvényszerűségeikről és a belőlük logikusan levezethető módszertanról csak így szerezhetők objektív ismeretek.

Ezek az ismeretek nemcsak azért szükségesek, hogy a muzeális intézmény társadalmi tér-idő koordinátarendszerben elfoglalt mindenkori helyzetét megértsük, és az ebből konkrét módon következő követelményeknek a lehető legjobban megfeleljünk; mindenekelőtt **az új, első alkalommal fellépő kérdések és problémák muzeológiai eszközökkel történő megoldásának** szükséges feltételei. Bárki tevékenykedjen is a muzeálügyben, nemcsak a már ismert feladatok *lege artis* ellátására kell képesnek lennie, de arra is, hogy új helyzetekben alapvetően muzeológiaiilag ítéljen és cselekedjen.

A tudomány alapelvei

A kiindulópontot, mielőtt még belépünk a muzeológia szakterületére, **a tudományos megismerés folyamatát** szabályozó alaptörvények megbízható tudása jelenti, valamint a képzésre és a tudományos fogalmak és elméletek (Stegmüller 1969, Leinfellner 1980, Eberhard 1987) alkalmazására vonatkozó, legfontosabb módszerek ismerete, amelyekre itt legalábbis érintőlegesen utalnunk kell.

Ha a tudomány fogalmának nincs is általánosan elfogadott definíciója, mindig hozzá tartozik a módszeres eljárás és a szisztematikus rend. Ezek segítségével kerül sor bizonyos elemek tulajdonságaik és kapcsolataik tekintetében történő kutatására. Eközben biztosítani kell, hogy a tudományos megismerő tevékenység alapvetően interszubjektív módon követhető legyen, és hogy eredményei mentesek legyenek a szubjektív értékelésektől.

Az érvényes tudományos kijelentések vizsgálata – ha a mindenkori absztrakt modell síkjáról visszavezetjük a valóságra – tetszőlegesen nagyszámú megfigyelő esetén, azonos feltételek mellett mindig azonos eredményre vezet.

Mivel a tudomány világosságot követel, ezért azoknak a területeknek az elhatárolásához vezet, amelyekben a világos kijelentések nem lehetségesek. Ez egyaránt érinti a személyes és egzisztenciális kijelentéseket, amelyek személyes nézeteken és meggyőződéseken alapulnak,

valamint azokat az ideológiai kijelentéseket, amelyek ebből kiindulva igényt formálnak az általános érvényességre, anélkül, hogy verifikálhatók lennének.

Az elmélet többet követel meg pusztán általánosításoknál. Megköveteli teljesen új fogalmak konstrukcióját, és olyan törvényrendszer felépítését, amelyben az említett, újonnan alkotott fogalmak előfordulnak. Végül ezt a rendszert interpretálni kell. Az interpretációnak nem kell ugyan teljes körűnek lennie, de elegendőnek kell lennie ahhoz, hogy az elméletet megfigyelhető folyamatok előrejelzéséhez és magyarázataihoz használhassuk.

A tudományos eljárás alapvetően a **logika** törvényeinek figyelembevételét követeli meg. A logika szűkebb értelemben a gondolati tartalmak (tételek) közti formális kapcsolatok tanaként értendő, amelynek figyelembevétele döntő a tényleges gondolkodási folyamat helyessége szempontjából. Ennek előfeltétele a fogalmak, definíciók és következtetések szabályozott kezelése.

Terminológia

Minden tudomány alapvető feladatai közé tartozik ezért a **fogalmak** képzése és tisztázása, valamint bevezetésük a rendszerbe.

„A fogalomszavak azok a szavak, amelyekben egy tudomány megjeleníti a fogalmakat, amelyeken keresztül a területéhez tartozó tárgyakat rendezi és összefoglalja. Egy fogalom önmagában nem szó, hanem egy fogalomszó értelme, amely az adott nyelvi jelek révén mindig csak kifejeződik. A fogalmak érzékileg nem ragadhatók meg, nem láthatók és nem hallhatók, mivel a fogalmakat sem látni, sem hallani nem lehet. Csak a szó érzékelhető, amelyben a fogalom kifejeződik, s amelyet ezért fogalomszónak nevezünk; csak a jel érzéki, amely számunkra a fogalmat jelenvalóvá teszi. Így különböztetjük meg, hogy világosan lássunk, a szót mint egy fogalom kifejezését, magától ettől ... Csak úgy ragadhatjuk meg őket, ahogy nyelvileg kifejezzük ...”

„A fogalomszavakat is csak mondatok kontextusában értelmezzük, találó példáikon és nem találó ellenpéldáikon keresztül.” (Binneberg 1991: 34)

A tudományban a fogalmak három különböző típusát használjuk:

- a **klasszifikatorikus** fogalmak egy meghatározott tárgykört különböző fajtákra osztanak, amelyek kizárják egymást
- a **komparatív** fogalmak összehasonlításokat révén megállapításokat tesznek lehetővé
- a **kvantitatív** fogalmak számértékek hozzárendelésével írnak le

Eközben figyelembe kell venni azt, hogy a megfigyelések leírásánál használt nyelv csak olyan fogalmakat tartalmazhat, amelyek közvetlen tényekre vonatkoznak vagy definíció révén ezekre vezethető vissza.

„A tudomány fejlődése egy tökéletesedési folyamathoz kötődik, amely a tudomány nyelveit kiváltja a hétköznapi nyelvből. A tudomány precizitás- és egzaktuság-ideáljának megfelelően tehát a folyamat során a hétköznapi nyelvet finomítják, egyértelművé teszik, és lefektetik a tudományos nyelveknek alapul szolgáló logikus szabályokat ...” (Leinfellner 1980: 24)

A változás, amely a köznapi nyelvtől a tudományos szaknyelven (Episprache / epinyelv – episztémikus nyelv)¹ át a teoretikus nyelvig tart, több lépésben következik be. Mivel a

¹ Köszönet Farkas Zsoltnak a kifejezés fordítására tett javaslatáért. (A ford.)

köznapi nyelv többértelműségei miatt nem használható közvetlenül tudományosan, ezért logikai meghatározatlanságát ki kell iktatni, fogalmait pedig pontosítani kell.

Az **epinyelv** mint tudományos szaknyelv a köznapi nyelv magyarázó pontosításának eredménye – még nem szisztematikus, hanem lexikális rendben. Ez a nyelv további pontosításra szorul, új fogalmait pedig először definiálni kell. Erre elsősorban az elméletben van szükség, amely először megfigyeléseken és összehasonlításokon nyugvó kijelentéseket alakít ki, ezt követően azonban új fogalmakra talál, amelyek nem vezethetők vissza közvetlenül a megfigyelés fogalmaira.

Egy diszciplína fogalmi- és megnevezési rendszerét **terminológiának** nevezzük, ez magában foglalja valamennyi használatban lévő szakkifejezését (termini) és nevét (nomina). A szakkifejezések szilárd érvényességgel rendelkeznek, amelyet definíció határoz meg. A nevek nem jelentéssel rendelkeznek, hanem megkülönböztető funkcióval. Tárgyakat és közös fő jellemzőket felmutató osztályokat jelölnek, és kijelentésekben azon tárgyak helyébe lépnek, amelyekről a kijelentések szólnak. Magukat a kijelentéseket a terminusok segítségével teszik meg.

Ha ebben az esetben tudományon kívüli területeken már használt vagy más diszciplínákban specifikus konnotációkkal rendelkező fogalmakról van szó, akkor jelentésüket pontosan le kell határozni, hogy a segítségükkel megtett kijelentések egzakta és félreérthetetlenek legyenek. E fogalmak esetén elsősorban a következőkről van szó:

- tudomány előtti kifejezések (pl. gyűjtés, megóvás)
- más diszciplínákból származó szakkifejezések (pl. kommunikáció, szelekció) és
- más diszciplínákból származó nevek (pl. kiállítás, tárgy)

A fogalmak a valamit-vélni aktusai, ezért lényegük szerint mindig absztraktak (csak a gondolkodás által létrehozottak): csupán tárgyak – amit vélelmeznek – lehet konkrét (érzékileg felfogható) vagy absztrakt. Eközben figyelembe kell venni, hogy a fogalmak több jellel vagy szóval is összekapcsolódhatnak (szinonimák: pl. ló, paripa, mén) vagy különböző jelentéssel rendelkezhetnek (ekvivokáció: pl. tér). A fogalmak képzése ezért igényel egyértelműséget, valamint a tartalom és a terjedelem világos meghatározását.

Egyértelműség csak akkor érhető el, amennyiben megfelelő számban gyűjthetők olyan jellemzők, amelyek vagy már ismertek vagy önmagukban magyarázhatók. Ha ezek a jellemzők elengedhetetlenek (konstitutívak) egy fogalom definíciójához, akkor meg is kell nevezni őket. Bár a további (konszekutív) meghatározások, amelyek maguk is a konstitutív jellemzőkből adódnak, éppoly fontosak a fogalom számára, mint az előbbiek, az egyértelműség biztosításához ezeket mégsem kell megnevezni.

Egymás viszonylatában a fogalom valamennyi sajátlagos jellemzőjének ellentmondásmentesnek kell lennie; összességükben ezek képezik a fogalom tartalmát. Valamennyi, a fogalom által vélelmezett tárgy alkotja annak terjedelmét. Ez a tartalomtól reciprok módon függ: minél gazdagabb a tartalom, annál szűkebb lesz a terjedelem és fordítva.

Amikor egy fogalom közelebbi meghatározására kerül sor, be kell szűkíteni (determinálni, specializálni). Hierarchikusan emelkedő irányban történő kibővítése absztrakcióhoz illetve generalizációhoz vezet.

A fogalmaknak precíznek és konzisztensnek kell lenniük. Precíznek annyiban, hogy események és tények mint ezekhez a fogalmakhoz tartozók világosan felismerhetők legyenek,

konzisztensnek pedig olyformán, hogy ezt a hozzárendelést minden érintett azonos módon hajtsa végre.

„Csak egy érzékelhető tényállásra vonatkozó utalás vagy egy elégséges definíció nyomán jutnak el a fogalmak a pontosság szükséges – tudományos használat szempontjából célszerű – fokára, és a megfelelő fogalomszavak ezáltal kapják meg jól meghatározott értelmüket.” (Binneberg 1991: 35)

Definíció és ítélet

Mivel a legegyszerűbb fogalmak is beláthatatlan mennyiségű jellemzővel rendelkeznek, **definíciójukkor**, azaz konstitutív jellemzőik egyértelműen rendezett kifejtésekor, legtöbbször a felettük álló legközelebbi fajfogalom (genus proximum) és fajtaképző jellemzőjét (differentia specifica) nevezik meg. A definíció során egy még ismeretlen terminus már ismert terminusok kombinációjával válik egyenrangúvá.

A definíciók lehetnek attributívak (a vizsgálandó kérdések felsorolása) vagy paradigmikusak (a legáltalánosabb kifejező jellemzők fogalmazódnak meg). Ennek során különböző módusokban léphetnek fel:

- a **nomináldefiníciók** egy már ismert hosszabb kifejezésre (definiens) egy újabb, rövidebbet vezetnek be (definiendum);
- a **reáldefiníciók** különbözőképpen értelmezhetők:
 - jelentésanalízisként, amelyben egy ismert fogalmat egyes komponenseire bontanak szét, oly módon, hogy alkalmazására logikailag szükséges és elégséges feltételeket adnak meg;
 - empirikus analízisként, amelyben a szükséges és elégséges feltételek nem logikusan, hanem csupán a természet törvényei értelmében érvényesek;
 - fogalmi explikációként (R. Carnap nyomán), amelyben egy kifejezést (explicandum) egy másik, precízebb jelentéssel rendelkező (explikátum) pótol.

A fogalmak önmagukban azonban még nem rendelkeznek ismeretértékkel. Viszont **ítéleteket** tesznek lehetővé; amelyek ismerettartalmának el kell válnia az élménytől, olyan megfogalmazásban, hogy azokat (az ítéleteket) mindenki, aki a szükséges előfeltételeket teljesíti, igaznak ismerhesse el.

Minden megismerés ítéletekben megy végbe, gondolkodó lények megállapításaiban, amelyek jelek vagy szavak útján fejezhetők ki. Mivel azonban minden ismeret szubjektív módon csupán igaznak tartható, de igazként nem igazolható, ezért tudományos eljárásban való felhasználásához az objektiválása elengedhetetlen. Ugyanis egy szubjektív bizonyosságélmény csak akkor lehet érvényes mások számára is, ha az, amivel ez az élmény kapcsolatos, a többiek számára is azonos. Valamennyi esetben, amikor az ítélet komponenseinek azonos megértése nem szavatolható kétséget kizáróan a közös érzéki észlelés révén, pontosan meg kell határozni azon fogalmak jelentését, amelyeknek hordozói a felhasznált jelek vagy szavak.

Az ítéletek és következtetések helyessége a következő alapelvek figyelembevételével biztosítható:

- **identitás**: egy és ugyanaz a fogalom mindig csak egy és ugyanazt jelentheti;
- **ellentmondás**: egy fogalomhoz nem lehet egyszerre hozzárendelni kontradiktórius ellentettjét;

- **kizárt harmadik:** két kontradiktórius ítélet közül az egyik mindenképpen helyes;
- **elegendő indok:** mivel egy formálisan helyes ítélet tartalmilag mégis hamis lehet, minden olyan ítélet, amely feltétel nélkül nem fogadható el, különös megismerési alapot igényel, hogy igaznak lehessen tekinteni.

A muzeológia fogalmai

A muzeológia fogalmi repertoárjával kapcsolatban még nem alakult ki megfelelő konszenzus. Ennek oka abban a tényben keresendő, hogy a terminológia és a teória egymással organikus kapcsolatban áll, és az egyik nem fejlődhet a másiktól függetlenül.

„A muzeológiai terminológia problematikája egyben magáé a muzeológiáé.” (Stránský 1988: 14)

Azonban az, hogy bizonyos területeken még mindig terminológiai disszonanciák állnak fenn, nem a muzeológia elméleti homályosságán múlik, hanem a szakma hiányzó egyetértésén. Ezért lehetséges, hogy olyan konnotációk, amelyek a tudomány előtti nyelvhasználatból származnak, színezik és meghamisítják a specifikusan muzeológiai terminusokat. Olyan alapvető fogalmak, mint a „muzeológia”, „múzeum” és „muzealizálás” teljesen eltérő értékelései jól mutatják ezt.

A világos és egyértelmű terminológia azonban minden tudományos munka előfeltétele. Ez a szükségszerűség a muzealizás megjelenési formáira irányuló kérdés esetében különösen ott mutatkozik meg, ahol különbséget kell tenni az absztrakt kategóriák és konkrét objektivációik között.

Azok a fogalmak, amelyek összetételében a „**múzeum-**” előfordul, ebből következően kizárólag a muzealizásnak a múzeum formájában végbemenő konkretizálódására vonatkoznak. Érvényességi területük ezért szorosan az intézményre és létének időtartamára korlátozódik, tárgyuk a gyakorlat, irányultságuk módszertani és technológiai: múzeumtan mint tan, múzeumtudomány mint a múzeum intézményének tudománya; múzeumügy mint valamennyi, a múzeum intézményét érintő dolog, intézkedés és eljárás összessége.

A „**muzeál-**” vagy „**muzeo-**” taggal ezzel szemben olyan, szélesen értelmezett terminusokat képezünk, amelyek fogalma a konkrét intézményen túl az alapjukként szolgáló filozófiai megismerés tárgyát és annak az adott kornak megfelelő jellegzetességeit fogják át: a muzealizást mint az ember és a valóság közti különleges viszony minőségét; a muzealizálást mint azt a folyamatot, amelynek során a muzealizás konstituálódik; a muzeáljelenséget mint fenomént, a muzeáleméletet mint a muzealizás teóriáját; a muzeálügyet mint a muzealizásra vonatkozó gondolatok, dolgok, intézmények és folyamatok összességét; a muzeológiát mint átfogó értelemben a muzealizás tudományát. A „muzeográfia” fogalmáról, amely egyes nyelvekben az „alkalmazott muzeológiát” vagy a „múzeumtechnikát” jelöli, a terminológiai érthetőség jegyében lemondunk.

„A 'muzeográfia' megjelölés azt a félrevezető benyomást kelti, hogy itt egy önálló, a muzeológiától alapvetően elválasztott tudományterületről van szó, ahogy ez például a geológia és a geográfia szembeállításának esetében történik.” (Auer 1973: 37)

A tudományos kutatás számára szükséges világos terminológia mellett nem becsülhető le a gyakorlat terminológiai konzisztenciájára irányuló elvárása. Itt is jelentős lényegkülönbségek lehetnek a gyakran használt fogalmak köznapi jelentése és a muzeológiai alkalmazás területén használt definíciójuk között, mint ahogy ezt a „kiállítás”, „gyűjtés” vagy „érték” fogalmi illusztrálják.

Hipotézis és elmélet

A tudomány nemcsak tudás, tehát nem csupán tények gyűjtése és leírása, hanem mindezek megalapozott magyarázatára irányuló törekvés. Az empiria mint olyan még nem magyaráz meg semmit, „csak a micsodát ismeri, nem pedig a miértet” (Arisztotelész). A tapasztalatok még nem bizonyítékok; csak akkor illeszthetők be egy tudományba, ha ismerjük az okukat.

Platón nyomán az ideákhoz (fogalmak) még a **hipotéziseknek** (feltételezések) kell csatlakozni, ahhoz, hogy ismeretekhez vezessenek. Minden tudományos indoklás megfelelő bizonyítottságú, általános kijelentéssel kezdődik, amelynek érvényességét bizonyítani kell. Ez azoknak a kijelentéseknek a vizsgálatán keresztül történik meg, amelyeket az általános kijelentésből vezettek le.

Egy hipotézis érvényessége végső soron mindig csak megfigyelések alapján dönthető el. A közvetlen megfigyelésekről tett kijelentésekkel azonban nem jutunk túl a saját tudatunk határán, s így nem érhetjük el az objektív tudomány szintjét sem. Ebből kifolyólag ezeknek a kijelentéseknek interszubjektívnek, azaz minden más ember által ellenőrizhetőnek kell lenniük, ezért mindig csak a külvilágra vonatkozhatnak. Tévedés lenne, ha feltételeznénk, hogy a megfigyelések önmagukban tudományos jelentőséggel rendelkeznek. Megfigyelés ugyanis csak tiszta eseményekre vonatkozhat. Csak a hipotézisekhez kötve, gondos vizsgálatuk után vezethetnek további ismeretekhez.

A lezáró döntés arról, hogy a jóslatok és a ténylegesen bekövetkezett események egybeesésének mértéke elegendő-e a hipotézisek fenntartásához, lényegében attól függ, hogy utóbbiak mennyiben alkalmasak a harmonikusan kiegészítő beilleszkedésre a hierarchikus tekintetben egyenrangú, már verifikált rendszerreszekbe vagy egy fölérendelt kategóriába.

„Azonos jellegű hipotézisek gyakran olvadnak össze komplexebb egységekké, miközben a nem azonos jellegűek (amelyek természetesen ugyanazzal a bázisterülettel rendelkeznek), egymással gyakran alá- vagy fölérendeltségi viszonyba (hierarchia) kerülnek. Mindez az elméleti tudományok természetes haladását mutatja, és egy ilyen, gyakran évtizedekig tartó fejlődés végén azután egy duális elmélet áll. Pontosan ezt láthatjuk például a termodinamika esetében, amely hipotézisek együtteséből egy hipotézis-hierarchián keresztül duális elméletté alakul. Az 'elmélet' terminust ma már sokszor olyan hipotézisek együttesére is használják, amelyek ugyanazt a bázisterületet tárgyalják, vagy még bizonytalanabb megfogalmazásban egyszerűen meghatározott koncepciókat jelöl ... Az elméletek hipotézis-hierarchiákból keletkeznek, azáltal, hogy az azonos réteghez tartozó hipotézisek összeolvadnak egymással, koherenssé válnak és azonos jellegű ismeretelméleti funkciót vesznek át. Egy adott időponttól fogva ezért egy hipotézis-hierarchiát tekinthetünk elméletnek ... Az elméletek, ha duális felépítésűek, közbeeső pozíciót foglalnak el: magjukban számítást tartalmaznak, amely azonban empirikusan értelmezhető, tehát nem a tisztán logikus felfogásból ...” (Leinfellner 1980: 101)

Az **elmélet** tézisekből (megállapítások) és hipotézisekből (sejtések, feltételezések) alakul ki, és adott jelenségek összefoglalóan egységes magyarázatát (tiszta elmélet) illetve prognózisok felállítását (alkalmazott elmélet) kísérli meg. Ezért az elmélet nem csupán a lehetőleg nagyszámú empirikus adat eredménye, hanem ezen adatok szembeállítása általános elvekkel. Ezek maguk nem származhatnak a tapasztalásból, hanem – tudományos gondolkodás eredményeként – meg kell előzniük azt.

Ellen kell állni azonban annak a kísértésnek, hogy egy probléma részeit elsietve generalizáljuk, mivel ebből félrevezető, csak látszólag érvényes végkövetkeztetések származhatnak.

„Általánosságban ki lehet mondani, hogy teljes elméleti tudásunk (= tudásunk hipotézisek, hipotézis-hierarchiák és teóriák formájában) hipotetikus természetű; úgymond visszavonásig érvényes tudás, amely önmagában ugyan ellentmondásmentes (e-konzisztens) és az empiria

nyomán nagymértékben igazolható, de amely nem mutat fel abszolút, végleges és pótolhatatlan tudást ...” (Leinfellner 1980: 96-97)

A hipotézis- és teóriaalkotás metodikus-formai sémája minden tudomány esetében azonos. Bázisterületei egyrészt az érzéki észlelés azon tartalmait foglalják magukban, amelyek a megfigyelési kijelentésekben rögzíthetők, másrészt olyan tartalmakat, amelyek mérési kijelentésként fogalmazhatók meg. Alapnyelveik és elméleti fogalmaik tartalmainak típusai azonban különbözők.

Az elméletek **logikai vizsgálata** a fogalomanalízisből indul ki, és több lépésben vezet az ellentmondás-vizsgálaton át egészen a bevált elméletekkel való összehasonlításig. Az **empirikus vizsgálat** vizsgálati hipotézisből indul ki, cáfolata vagy igazolása a kísérlet révén történhet meg. A vizsgálat eredményétől függően a teória megsemmisíthető, módosítható, megtartható vagy továbbfejleszhető.

Az egyes, a kutatás által megállapított általánosítások szisztematikus hálózata – az egyszerű állapotfelméréstől kezdve – a kísérlet és tévedés, a feltételezés és igazolás, a vizsgálat és elvetés hosszú folyamatán át vezet el a valóság komplex elméleteihez és modelljeihez. A véletlenek kiküszöbölése érdekében valamennyi, a tudományos folyamat során szükséges részdöntésnek feltétlenül szisztematikusnak kell lennie.

Az így kialakított elmélet képes arra, hogy megbízható rendszerbe építsen be olyan előzetes kutatási eredményeket is, amelyek még nem tisztázódtak véglegesen, illetve önmagukban még használhatatlanok lennének. Mindez azért lehetséges, mert az egymásból levezethető és a valószínűség egy bizonyos fokát felmutató tételek rendszerösszefüggésben nagyobb valószínűséggel fordulnak elő. Ezen felül a rendszerbe sorolás felmutatja a réseket és a gyenge pontokat, és ezzel megkönnyíti azoknak a területeknek a megismerését, amelyekben később a kutatásra különleges feladat vár.

Az elméletek meghatározott hipotézisek összefoglaló verifikálását (igazolását), illetve a további vizsgálatok irányának kijelölését célozzák.

Eközben újra és újra felül kell vizsgálni a szerephez jutó elemek és a megállapítások mindenkori mértékének érvényességét és megbízhatóságát, a felhasznált módszerek célszerűségét, és azt, hogy korrekt módon alkalmazzák-e őket.

„Az ismeretnövekedés szempontjából akkor érünk el egy fontos pontot, ha egy elmélet érvényességének határaiba ütközünk, ahol a megértés haladása elsőre megtorpan. Ezzel olyan fokozatot értünk el, amelyet egy új, jobb elmélettel kell meghaladni. Ennek az elméletnek a határokon túl is verifikálhatónak kell lennie. Az 'is' szócska azonban – és ez éppoly fontos – azt implikálja, hogy az elmélet a határokon belül olyan kijelentéseket tesz, amelyek legalább annyira pontosak, mint a régi teória kijelentései: a határokon belül az új háló ugyan finomabb szövésű lehet, mint a régi, ott azonban ugyanazzal a textúrával kell rendelkeznie, annak érdekében, hogy az azonos, helyesként felismert képet kapjuk. Csak a határokon kívül lehetséges (és szükséges), hogy az új kép lényegileg különbözzön a régitől. Az új elméletnek tehát tartalmaznia kell a régit ahhoz, hogy teljesen pótolni tudja. Ezen a szemponton számos ismeretelméleti vizsgálat átsiklott. Ha ezt figyelmen kívül hagyjuk, akkor a fejlődés összeomlások sorozatának tűnik, ahol minden megelőzőt folyamatosan kihajítanak. A valóságban sokkal inkább egy evolúciós folyamatról van szó, amelynél állandóan újat kell tanulni és gyakran meg kell változtatni a saját álláspontot. A régi ezáltal relativizálódik, de egészen sosem adható fel. Összességében mindez olyan folyamatot eredményez, amelynek során egyre inkább elsajátítható a megértés. Olyan képet nyújt a világról, amely az idők folyamán egyre részletgazdagabb és teljesebb lesz.” (Mitter 1984: 5-6)

Az az elmélet tehát, amely falszifikálható (cáfolható), elérte felhasználásának határát. Ha azonban adott körülmények között a régi elméletet teljesen el is kell vetni, ennek ellenére heurisztikusan, vagyis újabb ismeretek megtalálásakor jelentőségét mégis megőrzi.

Heurisztikus eljárásokat ott alkalmaznak, ahol az egzakt problémamegoldáshoz szükséges ráfordítás nem képviselhető, vagy ahol a módszerek nem állnak hozzá rendelkezésre. A **heurisztika** ugyan szintén nem vezet optimális megoldásokhoz, de lehetővé teszi az értelmes és célszerű megközelítéseket.

Az úgynevezett normális tudomány korszakaiban egy-egy diszciplína valamennyi kutatója megegyezik abban, hogy a törvények egy alapvető körét nem kell kétségbe vonni. Ezt a szilárd fundust egy diszciplína **paradigmájának** nevezzük. Olyan, általánosan elismert tudományos teljesítményekből áll, amelyek egy bizonyos ideig a szakemberek egy közössége számára modelleket és megoldásokat biztosítanak. A paradigma megszerzése egy tudományos szakterület fejlődésében az érettség jeleként értékelhető. Ezt megelőzően különböző hipotézisek és elméletek állnak egymással konkurenciában, képviselőik pedig minden további feltevés és teória cáfolatát kísérlik meg. A harcban végül fennmaradó elmélet válik paradigmává, mivel jobbnak tűnik, mint a többi. Azonban nem kell minden, vele ütköző tényre magyarázatot adnia, s erre nem is lenne képes.

Amennyiben azonban a fejlődés során egyre több tény marad magyarázat nélkül és egyre több ellentmondás merül fel, paradigmaváltásra kerül sor, és ezzel a tudomány zavartalan gyakorlásának új fázisa kezdődik (Kuhn 1973).

Az organikus életösszefüggés, amelyben a tudomány létezik, valamint szükségszerűen lassú, fokozatos fejlődése világosan megmutatja, hogy az a kutatás, amely csak az aktuális problémák gyors megoldását célozza, vagy különben más, nem tudományos motívumokból ered, hosszú távon nem vezethet eredményre. Az alapkutatás elhanyagolása az alkalmazott kutatás javára következésképpen mindig súlyosan gátolta a tudomány fejlődését, s kudarchoz vezetett az újonnan fellépő problémák tekintetében is.

A **hermeneutika**, az értelmezés művészete valamennyi megismerési folyamatban döntő szerepet játszik. Segítségével a megfigyelések, állapotok, tendenciák és más jelenségek a mindenkori elméleti cél értelmében besorolhatók, és oly mértékben válnak interpretálhatóvá, hogy az elmélet előrejelzésekre és a megfigyelhető folyamatok magyarázatára alkalmas legyen. Emellett jelentőséggel bír az elmélet formáló funkciója is, amely lehetővé teszi meghatározott normák, módszertanok és technológiák kialakítását.

Az elméletek természetüknél fogva hitelességre törekednek, amely azonban attól függ, milyen gyakorlat felé kívánnak orientálni. Éppen ezért a megismerés útja és bejárásának módja, s ugyanígy a realitás szükséges rövidítésének mértéke sem csupán a megismerés tárgyának természetétől és az ismeretkeresés körülményeitől függ, hanem lényeges módon kialakítóik érdekeitől és céljaitól is.

A muzeológia megismerési módszerei

A muzeológia számára, tekintettel komplex elméleti felépítésére és magas gyakorlat-igényére, a **megismerés módszerének** kiválasztásában az elasztikus, sokrétű eljárás a legalkalmasabb. Az erről szóló döntést a feladat kijelölésének megfelelően, típusra vonatkoztatva kell meghozni, ez pedig kombinált felhasználáshoz is vezethet.

Elsőrendűen az alábbi módszereket kell alkalmazni, a muzeológia általában **induktív** módon jár el:

- **Empirikus indukciónak** révén az egyes tapasztalati tényekből általános elméleti ismeretek vezethetők le. Ez a módszer, nem-dogmatikus eljárása nyomán lehetővé teszi a megváltozott valóságokra adott azonnali reakciót, azonban nagy ráfordítást igényel, mivel számottevő összehasonlítási alapról van utalva. Az indukciónak a

különöstől vezet az általánoshoz, a vélelmező, besoroló feltevéstől („Ezek a babszemek ebből a zsákból származnak”), a leíró tényen át („Ezek a babszemek fehérek”) a valószínű általános feltevésig („Valószínűleg ebben a zsákban minden babszem fehér”). Mivel azonban a tapasztalat önmagában nem tudja garantálni azoknak az ismereteknek az igazságát, amelyek belőle indukálódnak, az empirikus indukció eredményei mindig hipotetikus természetűek. Tehát csak többé-kevésbé valószínűek, ezért kritikai vizsgálatnak kell alávetni őket.

- Ez a vizsgálat az **elméletkritikai dedukció** segítségével történhet meg. Ebben az empiria nem mint alap jelenik meg, hanem mint a vizsgálati eljárás egyik eleme. Eljárásmódja a fogalmak és kapcsolataik pontos elemzését tartalmazó logikai vizsgálatból és az azt követő empirikus vizsgálatból áll. Utóbbinak ki kell mutatnia, hogy egy önmagában logikus feltevés a valósággal is egyezést mutat. Az általánosból következtet a különösre, a biztos általános feltevésből kiindulva („Ebben a zsákban valamennyi babszem fehér”), a biztos besoroló feltevésen át („Ezek a babszemek ebből a zsákból származnak”) a leíró tényig jut el („Ezért ezek a babszemek fehérek”).
- A **szemiotikus abdukciós logika** a következtetés legközvetlenebb és ezzel egyidejűleg legbizonytalanabb formája, mivel határozatlan premisszákon nyugszik. Lehetővé teszi egy általános fogalom illetve tétel megtalálását, amely egy megfigyelés és annak leírása nyomán következhet be, és ezt a megfigyelést hipotetikus besorolni vagy magyarázni képes. Mivel elfogadja a korábbi, nem bizonyított összefüggéseket, logikusan ugyan illegitim besorolásokhoz jut el, sejtésekhez, amelyek azonban, ha helyesnek bizonyulnak, új információkat közvetíthetnek. Az abdukció az általánosból következtet a különösre, a vélelmező általános feltevéstől („Ebben a zsákban valamennyi babszem fehér”) a leíró tényen át („Ezek a babszemek fehérek”) a feltételezett besoroló feltevésig („Ezek a babszemek feltehetőleg ebből a zsákból származnak”). E módszer megismerési értéke éppen abban áll, hogy olyan eredményekre vezet, amelyek nem szükségszerűen a megfigyelésből és az elméleti irányelvből származnak. Az abdukció nyomán nyert hipotéziseket is szukcesszív indukciók és deduktív kontrollok útján empirikusan ellenőrizni kell. Ennek során azt vizsgálják, vajon a megfigyelt egyes eset hozzárendelése az általános fogalomhoz beigazolódnak-e. Helytállósága végeredményben azáltal mutatkozik meg, ha a korábban ismeretlen dolog egy már ismert alapján ellenőrizhetően megjósolható.

A gondolkodás **helyessége** és az elgondolt dolog **igazsága** azonban különbözik egymástól. A gondolatok összefüggése maga lehet egybehangzó – a gondolkodás logikus törvényei alapján helyesen kialakított –, anélkül, hogy ebből kifolyólag szükségszerűen igaz is lenne. A gondolkodás csak egy formális kritériumot igényel, mivel csupán magáért az összefüggésért kezdeskedik, nem pedig a benne foglalt tartalmakért. Az általa összekötött tartalmakat, csupán immanensen rendeli egymáshoz, és az vizsgálja, hogy ez „helyesen” történik-e:

Óvakodni kell azonban a nem egzakt tudományokban a prognózisok és azok hatókörének megbízhatóságával szemben támasztott túlságosan komoly elvárásoktól. Minél kevésbé generalizálható a kiinduló anyag a hipotézisek és elméletek számára, annál kevésbé valószínű, hogy azok a megfigyelések és feltevések, amelyeken következtetések nyugszanak, kétséget kizáróan igaznak bizonyulnak, és ezáltal megbízható konklúziókhöz vezetnek. Ezért a lehetőleg reprezentatív szűrőpróbaszerű összehasonlítások éppúgy a muzeológus magától értetődő erényei közé is tartoznak, mint a módszertani tisztaságra irányuló törekvés és egy

szkeptikus hozzáállás, amely tudományos tevékenysége valamennyi eredményének érvényességét a megszokás szintjén megkérdőjelezi.

Az általános tudományelmélettel ellentétben, amely a tudományos fogalom- és elméletképzés módszereit és azok felhasználását normatív módon alapozza meg, az elméletképzés kérdései és egyáltalán a **nem-formális tudományok metodológiai önállósága** még kevésbé fejlődött ki. Ezen a területen a muzeológia sem jelent kivételt. Különösképpen mivel létezését, tipikus módon elsősorban az empirikus gyakorlat hagyományos képviselői, még mindig nem ismerik el általánosan.

Ez nem utolsósorban abból is eredhet, hogy a muzeális tevékenység döntő része – a gyűjtés, a felhalmozás és a megmutatás – hajtóerejét egy általános emberi váagnak köszönheti. A muzeális munkához ezért előszeretettel rendelik hozzá – és nemcsak a laikusok – egy bizonyos mértékben felnagyított vesszőparipa státuszát, amelyet csaknem mindenki gyakorolhat, és amelyhez a már meglévő ismereteken túl semmi más nem szükséges, csak egy kevés gyakorlati tapasztalat. Ebből kifolyólag önmagában e jelenség tudományos megalapozását néha még mindig feleslegesnek tartják, annál is inkább, mivel a múzeumban képviseltetett szakdiszciplínák a tudományos kutatás feladatait állítólag egyébként is ellátnák. Magától értetődő, hogy a múzeumban szakkutatás is szükséges ahhoz, hogy lehetővé váljon a muzeális tárgy tudományos magyarázata. Azonban ezt – és ez a legfontosabb – magának a múzeumnak a céljaira kell alapozni, és a kutatásnak is erre kell irányulnia. Mindez éppoly kevésbé lehet a muzeológiai kutatás pótléka, mint a muzeális hivatás megfelelő képzési alapja.

- **A tudomány szisztematikus rendet és alapvetően interszubjektív módon követhető módszeres eljárást követel.**
- **A muzeáljelenség magyarázata, átfogó spektrumából kifolyólag különböző megismerési módszerek eklektikus felhasználását követeli meg.**
- **A definiált fogalmak (terminusok), amelyek segítségével ítéletek jöhetnek létre tézisekként és hipotézisekként, alkotják az elméletek alapjait.**
 - **Az elméletek a valóság modelljei és egy permanens tanulási folyamat korlátosan érvényes fokozataiként szolgálnak. Értékük abban mutatkozik meg, amennyiben magyarázatokat és igazolható prognózisokat tesznek lehetővé. Ezen felül falszifikációjuk után is rendelkeznek heurisztikus értékkel.**
- **Egy elmélet falszifikációja azt jelenti, hogy elérte felhasználása határát. Ekkor el kell vetni vagy egy másik elméletbe kell integrálni, amely a korábbi határon túl is verifikálható.**
- **Egy jelenség lényegét egyetlen más tudomány sem tudja objektív módon megragadni.**

2. Történeti muzeológia

A történeti muzeológia feladata azoknak az időbeli és helyi körülményeknek és feltételeknek a leírása és magyarázata, amelyek között a *muzealitás* megjelent és a reflexió tárgya lett. Eközben tárgyát a történeti fejlődés folyamatában és a jelenhez való viszonyában egyaránt szemléli.

Egy tudomány stúdiumainak célja nem csupán a megtanulható tények és készségek egyszerű elsajátítása. E stúdium sokkal inkább a tudomány problémáiba nyújt eleven betekintést. Ez a bepillantás teszi csupán képessé e tudomány képviselőit arra, hogy új, korábban ismeretlen kérdéseket és szituációkat törvényszerűen oldjanak meg.

Egy ilyesfajta problémaértelmezés azonban sohasem szerezhető meg az adott tudomány rendszerének pusztá visszaadásával. Megköveteli történeti folyamatának mint **eszméi és értékei fejlődéstörténetének** ismeretét.

Az általános történettudomány a múzeumokat mindenekelőtt konkrét megjelenési formájukban szemléli, azaz meghatározott társadalmi feladatokkal rendelkező kulturális intézményekként. Tulajdonképpen specifikus működésüket azonban csak az alapjaikat alkotó eszmék ismeretéből kiindulva lehet megfelelő módon vizsgálni.

Éppen ezért a muzeáljelenség történeti szemlélete megköveteli a muzeológia, az egyetemes történelem, az eszmetörténet és a társadalomtörténet együttműködését. Egy kor vagy egy kultúra szellemi, politikai és társadalmi fejlődési tendenciái és ezek hatásai csak így válhatnak megragadhatóvá a muzeális kontextusban.

A történeti muzeológia megismerési munkája két főbb területtel foglalkozik. Az első a muzeáljelenség története önmagában, tehát az a mód, ahogy a muzealitás, egy adott kultúra és hordozói igényeivel és értékkepzeteivel mindig összhangban, konkrétan kifejezésre jutott. A kutatás második tárgya ugyan elválaszthatatlanul összekapcsolódik az elsővel, mégis önálló fejlődéssel rendelkezik. Ebben az esetben a muzealitás absztrakt kezelésének történetéről van szó, vagyis magáról a muzeológiáról.

2.1 A muzeáljelenség története

Régebbi korokban a muzeáljelenség mindig saját idejének megfelelően, a maitól eltérő alakban jelent meg. Jelenlegi formája is szükségszerűen változik, mivel függ a társadalom muzealitással kapcsolatos beállítottságától.

Politika, vallás, kultúra és gazdaság mindig is elválaszthatatlanul egymáshoz kapcsolódnak, és a társadalom szerkezetének változásában fejeződnék ki. Ezek a változások viszont a muzealitás különböző megjelenési formáiban sűrűsödnek. Maga a muzealitás története pedig annyiban segít minket az aktuális tendenciák felismerésében, amennyiben a jelenkori állapotot saját eredetének háttére előtt mutatja meg.

A muzeális intézmény mint objektív forma tehát a muzealitás olyan sajátos kifejezőeszköze, amely különböző történelmi feltételek között más és más alakban jelenik meg. Nem öncélúan lép föl, hanem azért, hogy a meghatározott kulturális érzékenységgel rendelkező emberek világukhoz fűződő muzeális kapcsolatát a lehető legmegfelelőbben mutassa meg. Ez az intézmény nem egy előre adott lényegiség, amelyet minden korban ugyanolyan módon valósítanak meg. Sem közvetlen elődei, sem alapvető feladatai nincsenek rögzítve. Sajátsága, céljai, funkciói és témáinak alapvető szempontjai változóak és ellentmondásosak; és ha bizonyos azonosságok alapvetőeknek bizonyulnak is, azok is állandó változásnak vannak alávetve, mivel a hatalmi viszonyok változnak, a hasznok és károk között pedig új összefüggések jönnek létre (Hooper-Greenhill 1992: 191).

A muzeális viszony

Muzeális viszonyon egy bizonyos beállítottságot értünk, amely az embert arra indítja, hogy a természetes és az alakított világból olyan tárgyakat ismerjen fel és válasszon ki, amelyek számára és társadalma számára különleges értéket jelenítenek meg. Ez az érték kulturális érték, s olyan lényeginek kell lennie, hogy hordozói az összvalóság képviselőiként kiválaszthatók, megőrizhetők, megvizsgálhatók és bizonyos tekintetben ábrázolhatók lehessenek.

A gyűjtés, mindenfajta muzeális tevékenység előfeltétele, egy primer természetes vágyból ered. A muzeális viszony azonban alapvető hajtóerőit tekintve szekundér szükségleteken, vagyis szociálisan vagy kulturálisan meghatározott igényeken és vágyakon alapul, amelyek beteljesítésétől függ az egyén elégedettsége.

Ez a viszony nem kötődik bizonyos korszakokhoz, mivel alapjában véve egy egzisztenciális, általános emberi vágy, az **emlékezet** fenntartásának kifejeződése. Ez egyrészt arra szolgál, hogy az embernek és kortársainak saját jelenük és jövőjük tekintetében definíciós- és orientációs segítséget adjon; másrészt hogy a személy és társadalma individuális életének mulandóságát létük materiális bizonyítékainak továbbadásával transzcendálja. E célból az ember megkísérli minden anyagi dolog természetes változását és elmúlását, ha nem is véglegesen megakadályozni, de a legmesszebbmenőkig lelassítani.

Az itt választott megismerési kiindulás figyelembe veszi ezt az alapvető emberi igényt. Mindez megfelel egy messzemenőkig általános váagnak, amely legalábbis több emberben közös, mint például a tudományos dokumentáció vagy a tipológia iránti igény.

Ez a hajtóerő azonban más módon is kielégíthető, mint a (nyugati) gyűjtés, megőrzés, kutatás és kiállítás eszközével. Bizonyos körülmények között abban is kifejezésre juthat, hogy általában vagy egyáltalán tartózkodnak a különleges értékű tárgyak bemutatásától. Ebben az esetben vagy ott, ahol semmiféle igény nincs arra, hogy önmagukat és kultúrájukat továbbörökítsék, a muzealitás jelensége nem lép föl:

„Ázsia csupán rövid ideje ismerte meg a múzeumot, és akkor is csak az európaiak vezetésével; ugyanis az ázsiaiak számára – különösen a Távol-Keleten – a műalkotásban való elmélyülés és a múzeum egymással összeegyeztethetetlen. Amennyiben nem vallásos művészetről van szó, Kínában a művészet élvezete a mű birtoklásához és mindenekelőtt annak izolálásához kötődik. A képet nem kiállítják, hanem kigöngyölik egy kegyelemi állapotban lévő műkedvelő előtt; mélyebbé és gazdagabbá tenni egyesülését a világgal – tizenöt évszázada ez a műalkotás feladata. A képek szembeállítására intellektuális folyamat és ilyen minőségében alapvető ellentmondásban áll azzal az odaadással, amelynek révén az elmélyedés lehetségessé válik.” (Malraux 1947/1987:9)

A muzeális viszony csupán ott ismerhető fel, ahol mindig megfelelő objektív megjelenési formájában materializálódik. Egyidejűleg a muzeális viszony kontextusfüggő és ezzel együtt változhat is. Mégis kizárólag konkrét és empirikusan megragadható formában jelenhet meg, mivel tartalmi nem állnának rendelkezésre, ha nem lennének egyszerre felismerhetőségük formájának hordozói is (Broch 1920/1977: 113).

Múzeumtörténet és a muzeáltörténet

A múzeum mint intézmény története következképpen nem azonos a muzealitás vagy annak megjelenési formája, a muzeáljelenség történetével.

A **múzeumtörténet** lényegileg egy bizonyos intézményes megjelenési forma leírása, egy időbeli folyamaton belül.

A **muzeáltörténet**, a muzeáljelenség története ezzel szemben a muzealitást az összes olyan forma segítségével írja le, amelyekben konkrétan előfordul. Ebből kifolyólag eszmétörténet.

A múzeum mint olyan a történeti muzeológia számára tehát nem a primer megismerés tárgya. Miként korábbi előformái is, csupán belépőként szolgál annak a megismeréséhez, hogy vajon egy történelmileg meghatározható társadalom kulturális állapotával összhangban kifejezte-e a muzealitást, s ha igen, milyen módon.

Egy jelenséget nem lehet önmagából megmagyarázni. Ezért a muzeális történetírás sem adhatja meg a múzeum jelenségének magyarázatát, ha a muzeálügyet „az egyes múzeumok aritmetikus összegének” (Gluzinski) tekinti, és ekképp a múzeum lesz a muzeálügy történetének a tárgya.

Valaminek a magyarázata azt jelenti, hogy okait és hatásait más jelenségekkel hozzuk összefüggésbe, és viszonyrendszerbe soroljuk. Ebből ismerhető fel keletkezése, értelme és jelentése. A muzeális történetírás ugyanily módon jár el, tárgya azonban beszűkíti mozgásterét (Gluzinski). Ugyanis csak olyan viszonyokat tárgyal, amelyek tárgyának, a múzeum létezési módjának megfelelnek. A múzeumot azonban a muzeológiai irodalomban nem értelmezik másként, mint konkrét, szilárd, egy épületben létező, meghatározott létrehozóval és céllal rendelkező intézményt. Ezzel azonban csupán egyetlen konkrét múzeum keletkezése vagy a múzeumok időbeli és térbeli elterjedése magyarázható, nem pedig maga a jelenség.

Nincs „magánvaló múzeum” (Hooper-Greenhill, 1992). Mindig eszmeként létezik, konkrétan pedig írásokban és intézményekben nyilvánul meg. Ez az eszme nem tekinthető lezártnak, hanem lassan keletkezett, egy állandó folyamat során fejlődik ki, és saját történettel

rendelkezik. A múzeum magyarázatát ezért nem találhatjuk meg önmagában, csak rajta kívül. Technikai funkciói miatt léteznek, ezért saját létezését nem magyarázhatják.

Míg a konkrét tárgyi világban a megismerési tevékenység oksági és célszerűségi elvekre van ráutalva, a muzeáltörténet mint eszmetörténet a tárgyalást minden lehetséges szinten, valamint a világnézetek, értéképzetek, tudományos, szociális és esztétikai mércék összefüggésében teszi lehetővé. Csak a muzeális intézmények értékstruktúrájának kutatása révén válik lehetségessé eredetük tulajdonképpeni időpontjának megragadása, a megfelelő periodizálás elvégzése, történeti változásaik magyarázata, illetve összefüggésbe helyezésük az aktuális formákkal.

A muzeáltörténet forrásai

Ezért a muzealitás fejlődéstörténetének megismerése is interpretálható **forrásokhoz** kötődik.

Ezek a források lehetnek elsődlegesek vagy másodlagosak. Az **elsődleges források** a muzealitás autentikus hordozói. Ilyen minőségükben igazolhatóan egy társadalom konstituálta őket. Ide tartozik valamennyi olyan dokumentum is, amelyet ebben az összefüggésben hoztak létre. A **másodlagos források** szóban, képen vagy írásos formában hagyományozott híradások bizonyos tárgyokról, amelyekhez a muzealitás fogalma rendelődött, illetve híradások az ehhez kapcsolódó körülményekről.

A muzeáltörténet **elsődleges forrásai** a muzeáliák és a megfelelő múzeumi, gyűjteményi és kiállítási katalógusok mellett mindenekelőtt jegyzőkönyvek, akták, levelezések, elszámolások, naplók, koncepciók, tervek, képes és hangos feljegyzések, de efemer anyagok is, mint például beharangozók, meghívók, plakátok, hirdetések és más triviális dokumentumok.

Másodlagos forrásként mindenekelőtt útibeszámolók, útikalauzok, kézikönyvek, szakkönyvek és a muzeális kontextuson kívül eső levelezések szolgálnak, de ide tartoznak még a médiában nyilvánosságra hozott anyagok, mint a beszámolók, recenziók, olvasói levelek és interjúk, valamint a törvények és rendeletek. Különösen tanulságosak a muzeálpraxis története szempontjából a korabeli enteriőrökről készült képi ábrázolások.

A történeti kutatás csak igazolt vagy igazolható **tényekről** számolhat be. A feltételezések, legyenek bármilyen megvilágító erejűek vagy más összefüggésben akármilyen fontosak, nem tartoznak a bizonyítékok közé. Ebből kifolyólag ki kell őket zárni a kutatásból. A bizonyítás akkor lehetséges, ha azok az emberek, akik a tényeket megteremtik, ezt mások jelenlétében teszik, akik ezt bizonyíthatják, vagy ha ezt ők maguk bizonyítják.

Ha ez a megszorítás már a megfigyelhető tényekre is vonatkozik, akkor annál inkább érvényes a mögöttük meghúzódó szándékokra. Megismerésük során a kutatásnak a nyilvános tudásra kell szorítkoznia. Csak akkor lehet beszámolni egy cselekvés okáról, ha ezt az okot a cselekvő megadja. Ha kortársai bizonyos motívumokat rendelnek cselekvéséhez, ezekről mint idegen végkövetkeztetésekről kell beszámolni.

Egyes csoportok, legyenek azok foglalkozás, világnézet vagy a hagyományok alapján meghatározottak, sokszor afelé tendálnak, hogy történeti gyökereiket lehetőleg az időben minél mélyebbre helyezték, gyakran a legendás vagy mitikus eredetelig.

A tudomány sem mindig mentes az ilyenfajta, idealista egyszerűsítés iránti vágyaktól. Ennek ellenére a történeti muzeológia csak ott beszélhet a muzeáljelenség fellépéséről, ahol az objektív módon ellenőrizhető források kellő mennyiségben rendelkezésre állnak. „Fellépésen” azt az időpontot értem, amelytől fogva egy bizonyos jelenség kétségtelenül kimutatható. A

„fellépés” nem azonos a „keletkezéssel”, a „feltalálással”, a „kifejlődéssel” vagy a „felfedezéssel”, s ezért nem szükségszerűen jelenti azt, hogy a jelenség kimutathatóságával létezésének kezdete egybeesne.

Muzeális és megőrző gyűjtés

Muzeáljelenségről csak akkor beszélhetünk, ha kimutatható a társadalom számára jelentős tárgyak és anyagok célzott muzeális gyűjtése, beleértve megőrzésüket és közvetítésüket. Ez akkor is érvényes, ha ez a közösség csak bizonyos rétegekre korlátozódik.

Ahhoz, hogy a források muzeológiai szempontból megítélhetővé váljanak, nem elegendő a pusztán gyűjtőtevékenység kimutatása. A források nyomán felismerhetővé kell válnia, mely mozgatórugókból indult ki e tevékenység. Ha a mozgatórugók nem felelnek meg a muzeális gyűjtés kritériumának, akkor **megőrző gyűjtésről** beszélünk.

Ez különösen érvényes azokra az érzelmileg nagyon is érthető, tudományosan azonban megengedhetetlen kísérletekre, amelyek a néprajztudományból származó analógiák segítségével következtetnek az őstörténeti időkben és kultúrákban létező emberi viselkedésre. Egyértelmű, objektív bizonyítékok hiányában meghatározott kulturális szándékok bármilyen hozzárendelése csupán fikció marad.

Ezért felesleges találgatásokba bocsátkozni arról, hogy meghatározott tárgyak prehistorikus együttese a muzealizáció kifejeződése-e vagy sem. Az antikvitás kincstáraihoz és a középkor egyházi kincseihez ezért csupán a muzealizáció fogalmának nagyon tág értelmezésével lehet primer muzeális szándékokat rendelni.

Kutatástörténet

A történeti muzeológia kutatástörténete viszonylag szerény volumenű. A muzeáljelenség története alig több mint száz éve képezi kutatás tárgyát, mindenekelőtt intézményes objektívációi, meghatározott múzeumok és múzeumtípusok fejlődésének vizsgálatával. Ezen a fontos területen koordinált formában csupán a 20. század második felétől kezdve folyik munka.

Itt különösen említésre méltóak a Leicester-i Egyetemen, a berlini Institut für Museumskundeban és az egykori lipcsei muzeológiai szakiskolában végzett vizsgálatok. Örömteli, hogy az elmúlt években olyan speciális vállalkozásokat hívtak életre, amelyek működése egyre inkább megkönnyíti az olyannyira szükséges mélyebb betekintést a muzeális szemlélet összefüggéseibe. Ebben a szellemben hozott jelentős jövőbe mutató eredményeket az oxfordi „Journal for the History of Collections”, amely egy szimpózium nyomán jött létre.

A múzeumi irodalomban nagy számban vannak jelen a **múzeumtörténeti publikációk**. Legtöbbször egyes múzeumok történetének leírásáról van szó, illetve a múzeum mint jelenség fejlődéséről egy adott országban vagy egy adott korszakban (Berti 1967; Plagemann 1967; Whitehead 1970; Klemm 1973; Mundt 1974; Hudson 1975, 1987; Scheicher 1979; Rasmussen 1979; Alexander 1983; Impey és McGregor 1985) vagy olyan munkákról, amelyek a egész muzeáltörténetet tárgyalják (Major 1674; Klemm 1837; Furtwängler 1899; Murray 1904; Wittlin 1949; Bazin 1967; Alexander 1979; Burcaw 1983; Schreiner 1983a, 1986; Schreiner és Weeks 1988).

Periodizáció

A muzeáljelenség megragadására irányuló törekvésekkel együtt merül fel a **periodizáció** kérdése is. A periódusok kérdése a 16. századig különösen megfoghatatlan, hiszen nemcsak a muzeáljelenség definíciójától, de a legtöbbször rövid vagy megbízhatatlan forrásoktól függ. A periódusokat nem csupán időben, de térben is látnunk kell: az „ókor” fogalma például tudvalevőleg az európai és elő-ázsiai történelemre korlátozódik, és más régiók számára nincs megfelelő jelentése.

A szakirodalomban több kronológiai felosztás modellje található, amelyek főként megközelítésmódjukban különböznek egymástól. Vannak többek között olyan felosztások, amelyek alapját a múzeumok keletkezésének motívumai, s ezzel együtt nyilvánosságuk mértéke képezi (Wittlin 1949), vagy kultúra- és természettudományi sarokpontokat vesznek figyelembe (Whitehead 1970), többé vagy kevésbé a nyugati művészet korszakaihoz tartják magukat (Bazin 1967), az ipari forradalmat jelölik meg tájékozódási pontként (Varine-Bohan 1977), szakterületek és funkciók szerint végzik el a tagolást (Alexander 1979) illetve a gyűjtemények és múzeumok mindenkori társadalmi funkciójára hivatkoznak (Stránský 1971b).

Az alábbiakban használt egyszerű korszakolás a **múzeum intézményének** első, egyértelmű fellépéséből indul ki, a gyűjtőtevékenység ezt megelőző bizonyítékait pedig, rugalmas határokkal az újkori értelemben vett múzeumtól való (feltételezett) távolsága alapján rendezte:

- **premuzeális** korszak (a legkorábbi bizonyítékoktól, mai tudásunk szerint a Krisztus előtti 2. évezred kezdetétől a 14. századi kincseskamrákig)
- **protomuzeális** korszak (fejedelmi gyűjtemények a 14. századtól a 17. századig)
- **paleomuzeális** korszak (polgári gyűjtemények és az első nyilvános múzeumok a 17. és 18. században)
- **mezomuzeális** korszak (a késő 18. század állami múzeumaitól a 20. század első feléig)
- **neomuzeális** korszak (a második világháború vége óta)

A múzeumok azoknak a mindenkori társadalmaknak a kifejeződései, amelyekből keletkeztek.

„... museums, like Christianity, take on the colouring of the society in which their activity takes place.” (Hudson 1987:3) [A múzeumok, a kereszténységhez hasonlóan annak a társadalomnak a színesítését vállalják fel, amelyben tevékenységüket kifejtik.]

Ezért ezek és elődeik nem folytonos fejlődés útján jöttek létre egyfajta ősmúzeumból, mintha a korábbi, primitív, a magasabbban fejlett későbbi előfeltétele lenne.

Fejedelmi kincstárak, művészeti- és ritkaságtárak, a 19. század szisztematikusan rendezett gyűjteményei és a jelenkor múzeumai nem függenek egymástól. Mint idea és forma mindig önmagukban, előfeltételek nélkül jelennek meg. Mégpedig meghatározott kollektív igényekre születő reakciókként.

A gyűjtemények nyilvánossága

A muzeáljelenség meghatározása esetén fontos ismertetőjegy, milyen mértékben szánták a gyűjteményeket a nyilvánosságnak. Múzeumról, mint olyanról ezért csak akkor beszélünk, ha a különös társadalmi relevanciával rendelkező tárgyak célzott (muzeális) gyűjtésének, megőrzésének és kutatásának funkcióin túl szándékai között szerepel a **közvetítés**, azaz rangra, képzettségre vagy származásra tekintet nélkül bárki számára történő bemutatás.

Azoknak a múzeumoknak a létezése, amelyek egy nagyon szűk látogatókörön túl már mások számára is hozzáférhetőek voltak, a 17. század előtt nem mutatható ki, és akkor is, egészen a 18. század végéig csupán kivételekként.

Az első, kifejezetten nyilvános múzeum a baseli „**Amerbach-kabinet**” (1661) és az oxfordi Ashmolean Museum (1693) volt.

Bár a drezdai fejedelmi gyűjtemények látogatási rendjét már 1658-ban kibocsátották, amely egy 4-től 6 aranyig terjedő korlátozó vezetési díjat is magában foglalt, a bebocsátottak köre mégis csupán fejedelmekre és előkelő személyiségekre korlátozódott (Schreiner és Wecks 1988:52).

1694-ben Boisot, a besançoni Saint Vincent apátja az apátságra hagyta személyes gyűjteményeit, azzal a kikötéssel, hogy a közönség rendszeresen látogathatja azt.

1750-ben a közvélemény nyomására a párizsi Palais du Luxembourg-ban hozzáférhetővé tettek a nyilvánosság számára egy válogatást a királyi festménygyűjteményből.

A német filozófus, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) több ízben próbálta meg – hiába – Tudományos Akadémia alapítását Bécsben, ebben az összefüggésben pedig a császári gyűjteményeket illusztratív módon a tudomány szolgálatába akarta állítani. A Galéria akkori beosztása viszont még egészen a Kunst- und Wunderkammerek szellemének felelt meg, a képeket még nem iskolák vagy témák szerint akasztották, hanem beillesztették az architektúrába. A Bécsi Stallburgban lévő Galéria el volt zárva a nyilvánosság elől, a magas rangú személyek és a jelentős utazók némi borraivaló ellenében betekintést nyerhettek.

1773-ban Mária Terézia császárnő úgy rendelkezett, hogy a művészek számára a Galéria egyik különleges tere a másoláshoz rendelkezésre álljon. 1776-ban következett az a határozat, amely szerint a Galériát a Felső Belvedere-be kell költöztetni. Ott 1776 és 1778 között Josef Rosa, drezdai udvari festő és akadémiai professzor rendezkedett be, mint a Galéria felügyelője. Röviddel ezután a bázeli Christian von Mechel tanító alapvetései nyomán rendezték át a gyűjteményt.

Végül II. József császár 1783-ban dekrétum útján tette nyilvánosan látogathatóvá a császári Galériát. A látogatásra hétfőn, szerdán és pénteken kerülhetett sor, „megtisztított cipőben”. A botokat és a kardokat a bejáratnál le kellett adni, esős időben pedig a Galéria zárva tartott. Fiatal művészek bármikor engedélyt kaphattak az általuk kiválasztott képek másolására. A Galéria újrendezése élénk, de megosztott visszhangra talált. Az irodalmilag képzett közönség és a tudósok részéről lelkes elismerés hangzott el, mindenekelőtt azonban a művészek kritizálták a képek elhelyezését – galéria helyett szobákban –, illetve a didaktikus, iskolák szerinti elrendezést.

A megnyitás alkalmából első ízben művészettudományi szempontok szerint összeállított katalógus jelent meg a Galéria igazgatója, von Mechel tollából (Haupt 1991: 9).

Az 1753-ban parlamenti határozat nyomán alapított és 1759-ben először megnyitott londoni British Museum alapvetően nyilvános volt, de csupán több mint egy évszázad elteltével, 1879-ben vált valóban korlátozás nélkül mindenki által naponta látogathatóvá. A múzeum

legfontosabb alapját az orvos, természetkutató, egyben a Royal Society elnöke, Sir Hans Sloane (1660–1753) gyűjteményei képezték. Kincseit ugyan elsősorban a királyi ház tagjainak vagy olyan híres személyiségeknek mutatta meg, mint Voltaire, Händel, Linné vagy Franklin, de kívánsága az volt, hogy gyűjteménye a szélesebb közönség javát szolgálja.

A múzeum alapítása idején mindössze napi 60 látogatót engedtek be, akiknek ehhez ráadásul előzetesen engedélyért kellett folyamodniuk. Egyszerre legfeljebb 15 személy lehetett a terekben, nekik folyamatosan együtt kellett maradniuk, és maximum két óra múltán el kellett hagyniuk a múzeumot. Azoknak, akik meg akarták látogatni a British Museumot még 1800-ban is bizonyítaniuk kellett jó hírüket, és a belépőjegyre így is két hetet kellett várniuk.

1808-ban a maximális napi látogatószámot 120 főre emelték, a látogatásra hétfőtől csütörtökig kerülhetett sor. 1810-ben bármely személy „of decent appearance” [illő megjelenésű] hétfőn, szerdán és pénteken 10 és 16 óra között léphetett be. De még 1836-ban is egyetértéssel találkozott a főkönyvtáros, Sir Henry Ellis véleménye, amikor a múzeum szombati, vásár- és ünnepnap zárva tartását azzal indokolta, hogy kötelessége távol tartani a közönséges népet, például a kikötői matrózokat és azokat a lányokat, akiket magukkal hozhatnának (Hudson 1987: 23).

A porosz uralkodó, II. Frigyes potsdami gyűjteményei halála (1786) után már korlátozásokkal nyilvánosak voltak. 1790-ben a királyi gyűjtemények használatát az „akadémiai körök” szabályozták (Grote 1987).

A bécsi Harrach-ház császári és királyi érme- és antikvitas kabinetjében lévő egyiptomi gyűjtemény 1823-tól szabadon látogatható volt. Itt volt megtalálható a „Brazíliai Múzeum”, egy James Cook és más angolszász természetkutatók világutazásaiból származó néprajzi gyűjtemény (Haupt 1991: 15).

A múzeumok széles nyilvánosság előtt történő megnyitásában a tulajdonképpeni áttörés csak a 19. század fordulója környékén, a francia forradalom után, a társadalmi változások nyomán következett be. Abban az időben számos, mindenekelőtt fejedelmi gyűjteményt államosítottak a lakosság általános nevelése céljával. Ennek ellenére egy olyan, kifejezetten a nyilvánosság számára szánt gyűjtemény, mint a grazi Joanneum – Ausztriai János főherceg ajándéka a stájer rendeknek – alapítása idején, 1811-ben csupán csütörtökön és vasárnap két-két órára volt bárki által látogatható, „kivéve a nyolc éven aluli gyermekeket”.

A bécsi császári és királyi udvari kocsiszínt a 19. század elejétől bejelentkezés után ingyenesen látogathatták. 1906-ban kiadvány is született „Rövid vezető a császári és királyi udvari istállóknak” címmel,

„az ingyenes belépést egyidejűleg azzal az örökérvényű indoklással szüntették meg, mely szerint ezzel a ’borravaló-örületnek’ kívánnak gátat szabni.” (Haupt 1991: 18)

Az alábbiakban a fent javasolt korszakoláshoz igazodva röviden áttekintjük a muzeális jelenségek változatos történetét.

2.1.1.Premuzeális korszak

Legkorábbi megközelítések

A természet és a kultúra tanúságainak gyűjtése feltételezi a történeti tudatot. Az első leletek, amelyek ilyen tudatosság létezésére utalnak, a Kr. előtti 2. évezredből a mezopotámiai (dél-babiloni) Larsából (ma Tell Senkere) származnak, ahol régi feliratok másolatait gyűjtötték oktatási célból.

Bel-Shalti-Nannar hercegnő, a babiloni Káld-dinasztia utolsó királya, Nabú-naid (Kr. előtt 556–539) lánya, a dél-mezopotámiai Urban (ma Tell-el-Mukajjar, Irak) helyi régiségek gyűjteményét hozta létre, amelynek maradványait 1934-ben Sir Charles Leonard Woolley tárta fel. Eközben előkerült egy gyűjteményjegyzék is, a származási helyekre vonatkozó adatokkal, valamint egy dobformájú agyagtárgy, amelyről azt feltételezik, hogy egyfajta „múzeumi címke” lehetett (Schreiner és Wecks 1988: 13).

Görög antikvitás

Emellett a muzealitás korai formái voltak az antik Görögországban a templomok **kincsházai**, amelyekben az isteneknek szánt áldozati ajándékokat és természeti különlegességeket őriztek. Athén templomaiban és számos más szent helyen, például Delphoiban, Olümpiában és Déloszban hatalmas mennyiségű áldozati ajándékot őriztek meg, elsősorban művészien megmunkált kultikus tárgyakat.

A kincseskamrák felügyeletét egy áldozati előljáró látta el. A tárgyakat beérkezésükkor regisztrálták és a kincsházban helyezték el. Rendszeresen pontos leltárakat készítettek, az áldozati előljáró pedig a templom tanácsának javaslatokat tett a selejtezendő tárgyakra. Ő felelt a tárgyak megőrzéséért és restaurálásáért. Így ismeretes, hogy a pajzsokat rozsdásodás ellen szurokkal vonták be (Schreiner és Wecks 1988: 15).

Mindenesetre hangsúlyozni kell, hogy ezek a kincsházak vagy *thesauroi*

„semiben sem egyeznek a mi múzeum-fogalmunkkal; mivel az ott felhalmozott műveket nem történeti és esztétikai érdeklődés nyomán őrizték meg, hanem azért, hogy kiemeljék őket a történelem folyamából, általánosságban az időbeliségből, és kiszakítsák a profán világból. Ezek a kincsek ezért nem lehetnek mindenki számára hozzáférhetők.” (Grassi 1980: 97)

Az antik Görögországban már a Kr. előtti 5. században is használták a képtárakra a **pinakotéka** (képgyűjtemény) kifejezést, így például arra a táblakép gyűjteményre is, amely az athéni Akropoliszon, a Propülaia bal szárnyában helyezkedett el.

Mai **múzeum** kifejezésünk az antikvitásból vezethető le: a Muszeion a múzsáknak, a művészeteket és a tudományokat védő istennőknek szentelt templom volt, amely gyakran szolgált a művészet és a tudomány helyszíneként is.

A Muszeionban a Helikonon többek között Hésziodosz, az ógörög költő műveit őrizték, ólomtáblákon konzerválva. Ezzel egyidejűleg a szent ligetben híres költők portrészobrai voltak láthatók.

Az első olyan gyűjtemények, amelyeket kifejezetten művészi és tudományos célokra szántak, hangsúlyos módon Egyiptom görög fővárosában, Alexandria kikötővárosában jöttek létre. A keleti kikötő közelében álló királyi vár területén I. Ptolemaiosz Szótér (Kr. előtt 367–283) Kr. előtt 290-ben alapította meg a múzsáknak szentelt **Muszeiont**, a tanulmányok és a tanítás központját. Az intézményt fia, Ptolemaiosz Philadelphosz (Kr. előtt 308–264) bővítette ki; ez

volt a hellenisztikus tudomány ideális kutató- és oktatóközpontja, amelyben a tudósok és a művészek együtt éltek és dolgoztak.

A Muszeionban lakó-, tanuló- és munkaterek voltak, egy obszervatórium, egy anatómiai intézet, egy amfiteátrum, egy botanikus kert és egy állatkert, természeti-, kulturális és művészi tárgyak gyűjteményei, és mindenekelőtt egy értékes könyvtár. A könyvtárat részben a Muszeionban, részben pedig az alexandriai Zeusz-templomban helyezték el, állománya 400.000 kötetre rúgott, 700.000 irattekercsben.

A Muszeiont egy pap vezette. Tudósok négy csoportja – csillagászok, írók, matematikusok és orvosok – mindenekelőtt kutatómunkát folytatott. Valamennyien görögök voltak, fizetésüket a királyi kincstárból kapták. A kutatómunkát később már a tanítás is kiegészítette.

A Muszeion volt az első állami intézmény, amelyet az irodalom és a tudomány elősegítésére hoztak létre. Elsősorban egyfajta egyetem vagy filozófiai akadémia volt, amelyben többek között olyan tudósok dolgoztak, mint Eukleidész, Archimédész, Pergai Apollóniosz és Eratoszthenész.

A könyvtár nagy része Kr. előtt 47-ben egy tűzvészben megsemmisült, magát a Muszeiont és a könyvtár maradványát a 3. században Aurelianus és a 4. században I. Theodosius uralkodása alatt rombolták le.

A Muszeion alapkonceptiója Phaléroni Démétriosz munkásságára vezethető vissza, akit Kr. előtt 307-ben elűztek Athénból, és ekkor Alexandriába ment. Az Athéni Iskola hatására természeti tárgyakat használt fel tanítási segédeszközként.

Ezt a módszert Arisztotelész is alkalmazta, aki Kr. előtt 335 és 323 között Athénban iskolát (a Lúkeiont) működtetett, és aki a tudás megszerzésére a természet közvetlen megfigyelését tartotta a legalkalmasabbnak, s ezért a tanításhoz természettudományi gyűjteményeket használt.

A Kr. előtti 2. században **Pergamonban**, a királyi rezidencián olyan könyvtár működött, több mint 200.000 irattekerccsel és egy szoborgyűjteménnyel, amelyet periódusokra osztottak. Emellett a művészekről híreket gyűjtöttek és azokat archiválták. A hiányzó eredeti képi alkotásokról másolatokat készítettek.

Római antikvitás

Miután Róma meghódította Görögországot, és ezzel a Kr. előtti 2. évszázadban elindult a görög kultúra hanyatlása, az eredeti régiségek és azok másolatainak gyűjtése politikai programmá vált. A görögök feletti diadalt a Róma összes terén felállított nagy mennyiségű görög műtárgy jelenítette meg a nyilvánosság számára.

Claudius császár idején (Kr. előtt 10-től 54-ig) egész Róma egyfajta „ökomúzeumként” funkcionált. A köztelkeket egy adminisztrátor vezette, míg az egyes területekért önálló felügyelők (*aeditimī*) feleltek. Ők intézkedtek az állagmegóvásról, gyűjteményeik gondozásáról, s emellett vezetőként is működtek.

Hadrianus császár (76–138) tiburi (Tivoli) villája mellett rekonstruálta azokat a nevezetességeket, amelyeket görögországi és egyiptomi útjai során megismert. Alexander (1979: 8) arról ír, hogy Hadrianus ezzel bizonyos tekintetben valóban szabadtéri múzeumot hozott létre.

Európa az antikvitás után

A keresztény Európában mindenekelőtt I. Nagy Károly római császár (768–814) és VII. Bíborbanszületett Konstantin bizánci császár (913–959) voltak a tudomány és az oktatás nagy támogatói. Komoly gyűjteményeket hoztak létre, amelyeket megfelelő alkalmakkor megmutattak vendégeiknek. Az antikvitáshoz hasonlóan ezek a gyűjtemények egyszerre voltak a hatalom és a tulajdonosok politikai legitimációjának kifejeződései.

Az **antik világ hanyatlásával** és a kereszténység növekvő befolyásával egy időre az antik tárgyak jelentősége is elveszett. Helyükre a keresztény múlt tanúságai léptek, amelyeket templomokban és kolostorokban gyűjtöttek. Relikviák, áldozati ajándékok, művészi és kézműves alkotások mellett az egyházi kincsek között számos egzotikus tárgy és ritkaság volt található.

Az egyházi kincstárak állománya általában csak akkor vált hozzáférhetővé, ha a tárgyak templomi díszítésként használatba kerültek, vagy mint a „szentségbemutató” (Heiltumsschau) esetében, amikor közszemlére tették őket. A késő középkortól kezdve, gyakran a saját templom emelvényeiről (balkonokról vagy erkélyekről) mutatták be a relikviákat a nagyobb zárandóktömegeknek. Különösen jelentősnek számított Aachen, Andechs, Nürnberg (birodalmi szentségek), Trier (Szent Ruha), Köln, Siegburg, Halle, Bécs és Würzburg kincstára. Az antik *thesaurioi*-hoz hasonlóan a keresztény kincseskamrákban őrzött műveket sem profán társadalmi vagy történeti tudatosságból gyűjtötték, hanem egyházi és politikai okokból. A középkori és kora újkori egyházi kincstárak gyűjtőtevékenységük ellenére ezért nem muzeális intézmények – hasonlóan egy modern kori ipari vagy kereskedelmi vásárhoz, amely kiállításokat mutat be, még sincs köze a múzeumhoz.

Ázsia

A Kr. előtti 2. század végétől kezdve **Kínában** hatalmas birodalom alakult ki. A kínai uralkodók számára az óriási hatalom és gazdagság lehetővé tette, hogy műalkotásokból nagy és jelentős gyűjteményeket hozzanak létre. Támogatták a művészeteket és régebbi korok kutatását. Hien-ti császárról (190–220) ismert, hogy egyik szalonját portrégalériaként rendezte be.

Indiában ebben az időben az arisztokráciák hoztak létre gyűjteményeket érmékből és drágakövekből, művészeti alkotásokból, kézműves munkákból, valamint különböző műfajú irodalmi alkotásokból.

Ahogy Európában a kereszténység volt az uralkodó vallás, úgy a középkori Ázsiában az iszlám, a buddhizmus és a hinduizmus volt meghatározó. Kolostorokban, templomokban, mecsetekben és palotákban alapítottak gyűjteményeket, az antikvitás szellemi örökségét az arab kultúra hatókörében hagyományozták tovább. A Távol-Keleten is különböző típusú gyűjtemények születtek, amelyekben tudományos kutatás folyt az eredmények publikálásával, s emellett régészeti ásatásokba kezdtek.

Japánban, hasonlóan a görög antikvitáshoz, speciális kincstárakat építettek a templomi adományok őrzésére. Közülük a leghíresebb a máig megmaradt **Shoso-in**, Nara külvárosában, Kyoto mellett. A Todaijihez, a Nara-kor (710–794) legjelentősebb templomához tartozik, egy egyszerű, kb. 35x10 méteres épülettömb, amely hatalmas kőalapon és csaknem három méter magas cölöpökön áll, tetején pedig cseréppel borított kontyolt tető. 756-ban a császár özvegye, Komyo parancsára Shomu császár hagyatékát fogadta be, később ehhez társultak további áldozati ajándékok. A kincstár különlegesen gazdag gyűjteményt foglal magába, benne szakrális eszközöket és papi ruhákat, táncruhákat és maszkokat, szerszámokat,

fegyvereket, harci öltözeteket, lovas felszereléseket, paravánokat, bútorokat, társasjátékokat, hangszereket, íróeszközöket, iratokat, képeket, textíliákat, ékszereket, lakktárgyakat és edényeket. A császári pecsét alatt évszázadokon át szigorúan őrzött drágaságok nehezen hozzáférhető tanulmányanyagot képeznek, amelynek legalábbis egyes részeit minden évben kiállítják a narai Nemzeti Múzeumban. Ezzel ez a kincstár tekinthető a világ legrégebbi, még ma is létező premuzeális intézményének.

2.1.2. Protomuzeális korszak

Fejedelmek és pápák mint gyűjtők

A 14. és a 17. század közti időszak mindenekelőtt a nagy fejedelmi gyűjtőszemélyiségek kora volt.

Újkori értelemben az egyik első jelentős gyűjtő I. János, Berry hercege (1340–1416) volt, V. Károly francia király és II. Fülöp burgundi herceg testvére. Nem csupán hóraskönyvek – a korai németalföldi festészet főművei, amelyekről elsősorban ismert – elkészítésének megbízója volt, de műalkotásokat és kézműves munkákat illetve természeti ritkaságokat is gyűjtött a világ minden tájáról. Rezidenciáján kortárs személyiségek portréiból galériát rendezett be (Schreiner és Wecks 1988: 28).

A művészetek különleges támogatói és a múzeumalapítók közé tartoztak a 15. századtól a római **pápák**: II. Pál (1464–1471), IV. Sixtus, aki 1471-ben a Capitoliumon hozott létre múzeumot antik szobrok számára, és aki megtiltotta az antik tárgyak kivitelét a városból, valamint II. Gyula, aki számos, később világhírűvé vált antik műtárgyat szerzett meg, köztük a Belvederei Apollónt és a Laokoón-csoportot.

X. Leó pápa a vatikáni Cortile-kertbe gyűjtött szobrokat, és 1515-ben Raffaellót kérte fel régészeti felügyelőnek. II. Gyula (1503–1513) Bramantét, Michelangelót és Raffaellót támogatta. III. Pál (Alessandro Farnese, 1534–1549) jelentős antik gyűjteményt hozott létre, amely 1731-ben Nápolyba került, 1826-ban pedig Farnese-gyűjteményként az ottani Nemzeti Múzeumhoz csatolták. A Vatikán múzeumai a 18. században is jelentős mértékben tovább terjeszkedtek, elsősorban a XIV. Kelemen és VI. Pius pápa által nagyra értékelt szobrász, Antonio Canova munkája nyomán („Museo Pio-Clementino”).

Olyan itáliai hercegi családok, mint a ferrarai Esték – I. Ercole (1431–1505) – a mantovai Gonzagák – Francesco (1484–1519), felesége Isabella d’Este – mellett mindenekelőtt a firenzei Medici család több generációja lépett fel a művészetek és a tudományok támogatójaként.

Cosimo il Vecchio (Idősebb Cosimo) (1389–1464), Firenze városának ura megalapította a Platóni Akadémiát, Lorenzo il Magnifico („a tündöklő”) (1449–1492), maga is költő és filozófus pedig szoborkertet rendezett be.

A humanizmus és a reneszánsz kifejezetten nagyra értékelte a kortárs művészetet, amely ennek megfelelően támogatásban is részesült. Lorenzo gyűjteménye azonban emellett antik és külföldi műveket is tartalmazott, köztük domborműveket, szobrokat, könyveket, festményeket, drágaköveket, medálokat, faliszőnyegeket és hangszereket. Az állományt lezárt, teljes gyűjtemények (II. Pál pápa, Gonzaga bíboros) célzott megszerzésével is tovább bővítette. Lorenzo volt az első, aki a „múzeum” régóta elfeledett kifejezését ismét használni kezdte: könyv- és gemmagyűjteményét „Museo dei codici e cimeli artistici”-nek nevezte.

I. Cosimo nagyherceg (1519–1574) Etruriában végeztetett ásatásokat. Természettörténeti kabinetet rendezett be kitömött állatokkal, csigákkal, kagylókkal, kövületekkel, ásványokkal és botanikai rajzokkal. Festménygyűjteményét a Palazzo Pittiben utódai tovább bővítették, végül pedig 1743-ban az utolsó Medici nagyherceg, Gian Gastone (1671–1737) lánytestvére, Anna Maria Ludovica a városra hagyta.

A reneszánsz hatására **portrégyűjtemények** keletkeztek, híres személyiségek festményeivel, szobraival és életrajzaival. A gyűjtemény, amelyet Paolo Giovio prelátus Comóban 1520-tól kezdve felépített, és amelyet egy művében „Musaei imagines”-ként írt le, a „Viri Illustres” nevet viselte. Ez a történelmi festménygaléria, amelyet a 16. század folyamán többször publikáltak, „museum iovianum”-ként modellértékűvé vált.

Több generáción keresztül épített jelentős gyűjtemények jöttek létre **Spanyolországban, Franciaországban és Angliában** is.

Spanyolország királyai, II. Fülöp (1556–1598), III. Fülöp (1598–1621) és IV. Fülöp (1621–1665) flandriai és itáliai vásárlások valamint hazájukban kiadott megbízások nyomán hatalmas gyűjteményeket építettek fel, amelyek a madridi Prado Múzeum alapját képezik. A múzeum 1785-ös alapítása után a gyűjtemény még királyi tulajdonban maradt, 1868-ban került át az állam birtokába.

I. Ferenc, francia király (1515–1547) révén jutott el a reneszánsz Franciaországba. Elkészíttette a Louvre kastélyépületét és létrehozta a királyi festménygalériát Fontainebleau-ban, amely építészetiileg az itáliai loggiák előképéhez igazodott. Ferenc kora legjelentősebb mű- és ritkaságyűjtői közé tartozott és a „francia tudásszomj atyjának” is nevezték. Az V. Károly királyig (1364–1380) visszanyúló királyi gyűjteményt Medici Mária anyakirálynő bővítette, amikor 1622-ben Rubenst Párizsba hívta, hogy fesse meg életének legdicsőségesebb jeleneteit. Richelieu bíboros párizsi Palais Cardinal-jában hatalmas képzőművészeti és iparművészeti gyűjteménnyel rendelkezett, amelyet a királyra hagyott. Utódja, Mazarin bíboros több mint 500 festményt hagyott hátra, amelyeknek többségét XIV. Lajos szerezte meg.

A korai gyűjtők közé tartozott Habsburg Margit, I. Miksa és Burgundi Mária lánya, Németalföld helytartója (1507–1530) és Katalin (1507–1578), V. Károly legfiatalabb húga (1525-ben Portugália királynéja) is.

I. Károly angol király Jacob Burckhardt véleménye szerint a 17. század legjelentősebb műgyűjtője volt. Még walesi herceggként meglátogatta a spanyol udvart és modellt ült Velázqueznek. 1627 körül 80.000 fontért megvásárolta a Gonzagák több mint egy évszázad alatt felépített mantovai gyűjteményét. Gyűjteménye végül több mint 1700 képet és szobrot foglalt magába, köztük Raffaello, Correggio, Tintoretto, Tiziano és Leonardo da Vinci műveit. Udvari festője Anthony van Dyck volt.

Naturáliagyűjtemények

Különösen nagy hatást gyakoroltak a gyűjtőtevékenység fejlődésére a 15. és 16. századi **felfedezőutak** és a gyarmatosítás. A tengerentúli kereskedelem révén addig ismeretlen növények, magvak, állatok és állati testrészek jutottak el Európába, amelyeket összehasonlító vizsgálatoknak vetettek alá. Ezen felül szükségessé vált tartósítási eljárások kidolgozása a természeti javak konzerválására, amelyeknek kereskedelmi értéke ezáltal jelentősen megnőtt, és így egészen a 18. századig tőkebefektetésre is alkalmassá váltak. A kereskedők mellett mindenekelőtt holland és itáliai gyógyszerészek hoztak létre jelentős naturáliagyűjteményeket.

„Csak innét találták meg az útjukat a fejedelmi udvarokba és a gazdag polgárházakba; a gyakran hibásan a természettudományi múzeumok eredetként megnevezett fejedelmi gyűjtemények létrehozói, közvetítői és eladói a legtöbb esetben gyógyszerészek és úgynevezett 'materialisták' voltak. A naturália-gyűjtemények már a kolostori patikákban is korán létrejöttek.” (Jahn 1979: 153)

Ezekben a gyűjteményekben vezették be – bár legtöbbször gazdasági okokból – az első tudományos rendszerezéseket is.

Konrad Gesner, zürichi orvos, a „zoológia atyja” volt 1550 körül az egyik első polgári, természettudományi gyűjtemény tulajdonosa. Ennek maradványai valamint Felix Platter naturália-kabinetje (1580) ma is megtalálhatóak a bázeli Természettörténeti Múzeumban.

A 16. századi Itáliában nem kevesebb, mint 250 természettörténeti ritkaság- és naturália-kabinet létezéséről tudunk, amelyeket „museo naturalé”-nak neveztek.

A ritkaságok véletlenszerű felhalmozása mellett léteztek már tudományos jellegű gyűjtemények is, különösen a tudós társaságok, tudományos akadémiák és a progresszív egyetemek keretei között. Közülük kiemelhető a padovai és a bolognai egyetem, a Firenzében 1540-ben alapított Piacevole Brigada társaság és az 1571-ben létrejött Firenzei Akadémia.

Ferrante Imperato itáliai gyógyszerész 1580 körül alapította meg naturália-kabinetjét, amelynek katalógusa a „Ritratto del museo di Ferrante Imperato” címet viseli.

A növekvő tudományos érdeklődés hozadékaként **botanikus kerteket** alakítottak ki, 1543-ban Pisában, 1545-ben Padovában, 1567-ben Bolognában, 1587-ben Leidenben, 1593-ban Heidelbergben és Montpellier-ben, 1620-ban pedig Oxfordban (Alexander 1979: 97-116).

Az első **ásvány- és fossziliagyűjtemények** a bányászat hatalmas fellendülésével párhuzamosan alakultak ki. Az egyik leghíresebb gyűjtemény Georg Agricola (1494–1555) birtokában volt, aki orvosként és ásványtudósként működött, egyben a bányászat úttörőjének tekinthető.

Galileo Galilei (1564–1642) teljesen új, forradalmi világszemlélete döntő lépést jelentett, amely hosszú távon befolyásolta a múzeumügy fejlődését is. Módszere – megmérni a megmérhetőt és megmérhetővé tenni a megmérhetetlent – egyben a modern természettudomány kezdetét is kijelöli, s ezzel együtt a tudományos gyűjtemények fejlődési pályáját, egészen a Linné-féle rendszertan 18. századi megjelenéséig.

Kunst- und Wunderkammerek

A szokatlan valamint a különös iránti érdeklődés és a hozzá kapcsolódó örömezés a 16. század második felében az úgynevezett Kunst- und Wunderkammerek (művészetek és csodák tárháza) kialakulásához vezetett, amelyek „theatrum mundi”-ként univerzális áttekintést nyújthattak korukról.

A legismertebb közülük II. Tiroli Ferdinánd (1529–1595) 1563-ban létrejött csodatára. Máig fennmaradt univerzális gyűjteménye sokszorosan utánzott típust teremtett.

Ferdinánd gyűjteménye egyszerre volt Kunst- und Wunderkammer, kincstár, hadieszköz-gyűjtemény és történeti portrétár. Ezer képet tartalmazott, számtalan tárgyat a természet szinte valamennyi anyagából, aranyból, ezüsből, elefántcsontból, korallból, egzotikus diókból, drága faanyagokból és vasból készült edényeket, valamint szöveteket, kerámiákat, medálokat, bronztárgyakat, fegyvereket, hadi- és technikai eszközöket. Könyvtára négyezer könyvet tartalmazott és sok híres kéziratot, amelyek később az „ambrasi” jelzőt kapták.

„Az általa szisztematikusan beszerzett vértetek, fegyvereket és más csodatári darabokat az Innsbruck melletti Ambras kastélyában már a 16. század második felében muzeálisan együtt állította ki a történeti portrékkal, a meghívott vendégek pedig megtekinthették azokat. Az 1603-ban a főherceg kezdeményezésére Jacob Schrenck von Notzing által német nyelven írt 'Armamentarium heroicum' Európa legkorábbi illusztrált múzeumi vezetőjének tekinthető.” (Haupt 1991: 13).

Ferdinánd halála után fia és egyben örököse, Karl von Burgau örgróf a gyűjteményeket eladta II. Rudolf császárnak. Így maradtak meg épségben és kerültek Habsburg tulajdonba. A legfiatalabb tiroli ág 1665-ös kihalásáig kevés változás történt Ambrasban, csupán I. Lipót császár szállított át néhány válogatott darabot Bécsbe. A gyűjtemény nagyobb része végül csak a napóleoni háborúk után került Bécsbe, ahol 1814-től az Alsó Belvedere-ben mutatták be nyilvánosan.

A legjelentősebb Habsburg gyűjteményt azonban II. Rudolf római császár (1576–1612) mondhatta magáénak Prágában. A háborús események közepette a rablóhadjáratok és fosztogatások mindig jelentős szerepet játszottak és játszanak a gyűjtemények sorsának alakulásában. Ezekről II. Rudolf gyűjteménye sem menekült meg: Krisztina, svéd királynő csapatai a Harmincéves Háború végén (1618–1648) bevették Prágát, és II. Rudolf gyűjteményének számos kincsét Stockholmba vitték.

A drezdai szász választófejedelmek csakúgy, mint a gazdag nürnbergi patríciusok, mint a Praun és az Imhoff család, vagy Philip Hainhofer Augsburgban követték a példát. Lipót Vilmos főherceg (1614–1662) művészeti gyűjteményei, halála után a bécsi udvarra szálltak, II. Rudolf prágai gyűjteményének részeihez hasonlóan.

Nagy fejedelmi gyűjtemények jöttek létre IV. Vilmos (meghalt 1550-ben) és V. Albrecht bajor hercegek udvarában. Albrecht, aki egyben a „muzeológia atyjának”, Samuel von Quicchebergnek is megbízója volt, Münchenben megalapította az Állami Könyvtárat, az Érmegyűjteményt, az Antiquariumot és a Kunstkammert. Gyűjteménye egyebek közt 800 festményt és hatalmas grafikai kollekciónak tartalmazott. A tárgyak között akadt egy tojás, amelyet egy apát egy másik tojásban talált, manna, amely éhínség idején az égből hullott le, egy kitömött elefánt és egy baziliszkusz. Albrecht 1563 és 1567 között a rezidenciáján galériát építtetett.

További Kunst- und Wunderkammerek jöttek létre, helyi sajátosságokkal, Itáliában, Franciaországban, Svájcban, Oroszországban, Svédországban, Dániában, Nagy-Britanniában, Hollandiában és Spanyolországban. Gyűjteményeik hat részre tagozódtak: naturalia, artefacta, scientifica, antiquities, exotica és mirabilia. Az idő múlásával, a specializálódás nyomán a gyűjteményekből önálló gyűjtemények váltak le, mint például a müncheni Antiquarium, a drezdai Grüne Gewölbe, vagy egészük, esetleg egyes részeik későbbi nagy Nemzeti Múzeumok magját adták.

A már említett bázeli „Amerbach-kabinet”, a svájci jogász, Basilius Amerbach (1533–1591) festményeket, rajzokat, grafikákat, érméket és hasonló tárgyakat tartalmazó gyűjteménye, kezdeteit tekintve apja, Bonifatius gyűjtőtevékenységére vezethető vissza. Rotterdami Erasmus őt nevezte meg örökösének, és már a maga részéről is olyan gyűjteményekkel rendelkezett, amelyeket apja, a nyomdász, Johannes Amerbach alapított. A gyűjtemény így visszanyúlik egészen a 15. század végéig. 1661-ben az egyetem és Bazel város tanácsa vásárolta meg, s így ez a legkorábbról ismert nyilvános múzeum (Ackermann 1985: 64).

A múzeum mint eszme

A „*musaeum*” eszméje a 16. és 17. században kor enciklopédista tendenciáinak kifejeződése volt. A fogalom tágassága folytán képes volt arra, hogy olyan filozófiai kategóriákat, mint a *bibliotheca*, a *thesaurus* és a *pandechion*, olyan vizuális fogalmakat, mint a *cornucopia* és *gazophylacium*, és olyan térfogalmakat, mint a *studio*, a *casino*, a *gabinetto*, a *galleria* és a *teatro* foglaljon magába (Findlen 1989: 59).

Mai jelentésével ellentétben a „múzeum” szó eredeti használata értelmében a fogalom privát és kirekesztő funkcióit hangsúlyozta. Míg a nyilvános terekben, a templomokban és palotákban a gyűjtemény tárgyai mindenkori aktualitásuknak megfelelően reprezentatív módon kerültek bemutatásra, addig a tulajdonképpeni muzeális gyűjtemények a privát szférába visszahúzódva, a személyes érdekek és szenvedélyek intimitására reflektáltak.

Olyan helyek voltak, ahol a replikához nyúltak vissza, ha az eredetik elérhetetlenek voltak. 1659-ben a cseh tudós és pedagógus, Jan Amos Comenius (Komenský) úgy írt a múzeumból, mint egy helyről, ahol a tudós egyedül ülhet, tanulmányaiba merülve, más emberektől távol, miközben könyveket olvas.

A múzeum konceptuális rendszer volt, amelyen keresztül a gyűjtők azt a világot magyarázták és kutatták, amelyben éltek. A fogalom nemcsak az anyagira korlátozódott; a múzeum mindenekelőtt szellemi kategória volt, a gyűjtés pedig kognitív tevékenység.

„A múzeumok struktúrája ... a 18. század végéig megtartotta kapcsolatát a művészettel és a természettel, beteljesítve Plinius azon premisszáját, hogy a világnak ebben a színházában minden méltó az emlékezésre. A *musaeum* struktúrája a gondolatitól a leírton át egészen a tényleges múzeumig arra volt teremtve, hogy a természetet és a mesterséget, a valóst és az elképzeltet, a szokásost és kivételest harmonikusan keverje, nemcsak azért, hogy mindezzel hangsúlyozza az univerzum termékenységét, de azért is, hogy megértse és megmagyarázza az emberi képességek tágasságát, a *theatrum mundi*.” (Findlen 1989: 68)

Csupán a 17. században helyeződött át a múzeum a statikus, intim módon privát *studió*ból, amelybe belép a látogató, az extrovertált *galleriába*, amelyen keresztülhalad.

2.1.3 Paleomuzeális korszak

Míg korábban valamennyi gyűjtőtevékenység igencsak korlátozott számú közönség számára, kifejezetten a muzeálistól eltérő célokat szolgált, addig a 17. század vége felé létrejöttek az első **nyilvános múzeumok**. A kezdőlökést legtöbbször gazdag polgárok adták, akik gyűjteményeikből nagyvonalúan tárgyakat adományoztak olyan intézményeknek, mint a bázeli egyetem (1661) vagy az oxfordi egyetem (1683).

Polgári gyűjtemények

Azonban ezek a múzeumok sem voltak mindenkor és mindenki számára nyitottak, hozzáférhetőségük mindig csak meghatározott időkre és a látogatók világosan definiált körére korlátozódott. Ezekhez a körökhöz ekkor már a nemességen kívül mindenekelőtt a jómódú és képzett polgárok és tudósok is hozzá tartoztak. Átfogó értelemben a múzeumok általános nyilvánosságára a 19. század közepéig kellett várni.

A múzeum felfogásában bekövetkező változásokban számottevő volt a **felvilágosodás** és a növekvő polgári öntudat hatása. Most először fordult elő, hogy az oktatás területén hozott célzott intézkedések a lakosság szélesebb rétegeit ébresztették rá nagyobb összefüggésekre, és

tudatosították bennük, hogy lehetséges és ésszerű az individuálisan túli világgal való foglalkozás.

Franciaországban és Angliában a 16. század végén mindenekelőtt a deizmus és az empirizmus vezette be a felvilágosodást, amely a 18. században különösen Angliában, Németországban és Franciaországban terjedt el.

Az újkori múzeum fejlődése szempontjából jelentős szerepet játszottak a felvilágosodás szellemében alapított **tudós társaságok**. Ideáltípusát az angol filozófus, Francis Bacon (1561–1626) írta le *Nova Atlantis* című, befejezetlen állam-utópiájában (1627), egy olyan univerzális tudományos intézmény formájában, amely gyűjteményeket is magába foglal.

Többek között az 1662-ben Londonban alapított Royal Society valóban berendezett egy múzeumot, amely természeti tárgyakat, matematikai és mechanikus eszközöket valamint régiségeket tartalmazott.

Németalföldön a 17. és 18. század folyamán számos polgár és tudós hozott létre gyűjteményt. Érmék, medálók és gemmák mellett elsősorban egzotikus tárgyakat és naturáliákat gyűjtöttek, amelyek a tengerentúli kereskedelem kezdetei óta kerültek Európába.

A gazdag textilgyáros, Pieter Teyler 1777-ben házáat és tőkét a tudomány és a művészet támogatására ajánlotta fel, s ezzel megteremtette hazája első nyilvános múzeumát, a róla elnevezett **Teylers Múzeumot** Haarlemben.

A 17. században jelentős gyűjtemények jöttek létre **Angliában** is. Az 1638-ban elhunyt utazó és felfedező John Tradescant gyűjteménye a London melletti South Lambeth-ben, a Musaeum Tradescantianum („Tradescant’s Closet of Curiosities”, „Tradescant’s Arc”) hagyatékként az **oxfordi Ashmolean Museum** magját alkotta. Az utóbbit egy polihisztor, Elias Ashmole alapította. Az Ashmolean hosszú éveken át lényegét tekintve ritkaságok kabinetje maradt, ahogy azt későbbi, 1656-os katalógusa is igazolja. Csupán új épületének 1683-as megépítése után vált az első modern értelemben vett múzeummá, szisztematikusan rendezett, kiállított gyűjteménnyel, könyvtárral, előadóteremmel és egy kémiai laboratóriummal. Kurátorai akadémikusok voltak, és csaknem 200 évig az oxfordi egyetemen folytatott tudományos tanulmányok fő központja volt.

1780-ban alapították meg **Edinburgh-ban** a **Museum of the Society of Antiquaries of Scotland**-et, 1804-ben pedig a **Hunterian Museum**-ot **Glasgow-ban**, utóbbi szintén tipikus egyetemi múzeum, amely elsősorban szaktudósok egy viszonylag kis csoportjának igényeit szolgálta.

Itáliában Veronában jött létre a **Museum Calceolarium** (említve 1622), **Bolognában** a **Museo Cospiano** (katalógus 1677), és az 1651-ben az okkultista Athanasius Kircher által alapított **Museum Kircherianum Rómában**.

Firenze egyetemének zoológiai múzeumát, a **La Specolát**, amely a Mediciek gyűjteményére épült, 1775-ben a toszkán nagyherceg, Pietro Leopoldo nyitotta meg a közönség előtt.

Németországban az orvos Lorenz Hoffmann (1582–1630) Hallében nyitott múzeumot „**Thaumatophylakion**” néven (említve 1625), a Linck gyógyszerészcsalád pedig **Lipcsében** működtette a **Museum Linckianumot**, egy naturália-kabinetet, amelynek egy része még mindig létezik a Glauchau melletti Waldenburgban.

1698-ban August Hermann Francke (1663–1727) pietista és pedagógus Leibniz biztatására **Hallében** berendezett egy művészeti- és naturália-kabinetet, amely szemléltetőeszközként szolgált a tanításban, és amely alapvonásaiban máig megmaradt az iskolai múzeum

prototípusaként. 1773-ban az orvos Nikolaus Himsel **Rigában** hozott létre természettudományi kabinetet.

Udvari reprezentáció

Az újkori polgári múzeum irányába mutató törekvések mellett az udvari reprezentációt szolgáló gyűjtemények a 17-18. század folyamán továbbra is saját tartalmi- és formakánonjukat fejlesztették, amely nemsokára egész Európában elterjedt: ha erre lehetőségük nyílt, tartalmaztak antik szobrokat, egy képgalériát, egy könyvtárat rézmetszetgyűjteménnyel, érmekabinetet, csillagászati eszközök és földgömbök gyűjteményét, valamint naturalia- és curiosa-gyűjteményt.

Egy 1660 körüli rézmetszet² bepillantást nyújt Lipót Vilmos főherceg e típusra jellemző Kunstkammerébe a **bécsi Stallburgban**: a padlótól a galéria ablakos falával szemben a boltozati csegelyekig, valamint az ablakok közti homlokfalakon több sorban függtek a festmények. Az ablakok közti pilasztereken, konzolokon klasszikus portrébüsztek álltak. Az ablakokat elhúzható függönyökkel lehetett elsötétíteni.

„A császári festménygaléria a Habsburg-házból származó kifinomult és műértő gyűjtők személyes ízlésének köszönheti félreismerhetetlen jellegzetességét. Elég, ha I. Miksa és II. Rudolf vagy II. Ferdinánd és Lipót Vilmos főhercegek nevét említjük. VI. Károly császár alatt a galéria a Stallburg épületében hagyományokban gazdag otthonra lelt. II. Miksa egykori rezidenciáját az új követelményekhez igazították. A Ferdinand Astorffer által aprólékos gonddal megfestett kép-inventárium bepillantást nyújt az állományba és megmutatja, milyen módon helyezkedtek a Stallburgban a császári galériában.” (Haupt 1991: 9)

Európa **fejedelmi gyűjteményeit** különösen a 17-18. században bővültek tovább.

Brandenburgban az első jelentősebb gyűjtemények alapjait már Frigyes Vilmos választófejedelem (1640–1688) lerakta. E gyűjtemény egyes darabjai, amelyek között néprajzi tárgyak is megtalálhatók voltak, még ma is fellelhetők a berlini múzeumokban. Lorenz Beger adta ki 1696 és 1701 között a gyűjtemény első katalógusát, „Thesaurus Brandenburgicus” címmel. (Grote é.n.)

További gyűjtemények jöttek létre a 17. században Braunschweigben (Welfen), Bajorországban (II. Miksa Emánuel választófejedelem) és Düsseldorfban (János Vilmos, pfálzi választófejedelem).

1709-ben I. Nagy Péter orosz cár (1672–1725) az Admirális épületében Tengerészeti Múzeumot alapított, 1714-ben pedig létrehozta a **Kunstkamerát Szentpéterváron**, egy ritkaság-kabinetet, amelyben parancsára az egész birodalom területéről származó torzszülöttek kitömött testét helyezték, és amely máig őrzi a cár kézlenyomatát és testőrének csontvázát. Az intézményhez könyvtár és obszervatórium tartozott. A cár parancsára mindenki ingyenesen beléphetett, sőt a látogatóknak ételt-italt is felkínáltak. 1724-ben a Kunstkamerát az Orosz Tudományos Akadémia alá rendelte. 1716-ban Péter megszerezte az amszterdami gyógyszerész, Albert Seba híres gyűjteményét, 300.000 guldenért megvásárolta Frederic Ruysch amszterdami orvosprofesszor természettörténeti gyűjteményét és 1717-ben a danzigi orvos, Johann Christoph Gottwald ásványkabinetjét. Ezen kívül létrehozott egy fegyvergyűjteményt valamint az antik és néprajzi kincsek táráát.

² Waidacher nagy valószínűséggel a következő ábrázolásra utal: F. van der Steen Nikolaus van Hoy rajza nyomán: Lipót Vilmos galériája a bécsi Stallburgban. In: *Theatrum Pictorium*. Bruxelles, 1660.

A II. József által alapított bécsi Általános Kórházhoz kapcsolódóan torzszülöttek és viaszöntvények jelentős gyűjteménye jött létre 1794-ben. A Patológiai-Anatómiai Múzeum (**Pathologisch-Anatomisches Bundesmuseum**) ma is az úgynevezett Bolondtoronyban (Narrenturm) található, amelyet 1789-ben, az első, ilyen jellegű önálló épületként elmebeteg gyógykezelésére hoztak létre.

II. Erős Ágost szász választófejedelem és lengyel király (1670–1733) pompás reprezentatív keretet teremtett a **drezdai műgyűjtemények** számára a **Zwingerben** (1709–1722). I. Frigyes Vilmos porosz királytól egy kínai vázasorozatot kapott 600 dragonyosért cserébe, II. Katalin orosz cárnőnek egy baltikumi borostyánból készült kabinetért 100 gránátost adott, akiknek mindegyike hat és fél láb magas volt.

Braunschweigenben 1754-ben a hercegi művészeti- és naturália-kabinetet egy holland orvos, Daniel von Superville tervei szerint rendezték be. E gyűjteményből fennmaradt mára egy statisztika, amely évi 2-300 látogatót jegyzett fel (Grote 1987).

1748-ban szerezte meg I. Ferenc császár J. D. Ballou firenzei naturália-gyűjteményét, ezzel megteremtve a **bécsi Naturhistorisches Museum** (Természettörténeti Múzeum) alapjait.

Rómában, a Porta Salaria előtt 1746-tól kezdve kizárólag antik galériaként alakították ki Alessandro Albani bíboros **Villa Albani**-ját; benne a szobrokat – ellentétben a különben szokásos módszerrel – különálló objektumokként állították fel, annak érdekében, hogy a látogató önálló művekként szemlélhesse őket.

II. Frigyes porosz király **Potsdam-Sanssouci**-ban létrehozta Poroszország első, önállóan múzeum céljára készült épületét, a Királyi Képcsarnokot (1755–1763), amelyben a festményeket iskolák szerint rendezték.

Kifejezetten múzeum céljára emelt **múzeumépületek** nagyobb számban – egyes kivételektől eltekintve – csupán a 18. század végétől és a 19. század elejétől kezdve jönnek létre.

A kivételek közé tartozik a **vatikáni** Belvedere-ben a szoborudvar, amelyet Bramante épített 1503 és 1515 között. 1569 és 1571 között a bajor hercegek **müncheni** rezidenciáján hoztak létre egy csarnoképületet a gyűjtemény számára, **Kielben** pedig a 17. század második felében a kutató és főiskolai tanár, Johann Daniel Major emeltetett egy épületet „Museum cimbricum”-a számára.

1767-ben II. Katalin cárnő, aki szenvedélyes gyűjtő volt, **Szentpéterváron** Jegor M. Velten tervei alapján festményei számára belekezdett a **Régi Ermitázs** építésébe. Gyűjteménye 1785-ben már több mint 2600 képet tartalmazott.

1769 és 1779 között II. Frigyes, hessen-kasseli örgróf Simon Louis du Ry-re bízta a **kasseli Fridericianum**, egy galériával és könyvtárral rendelkező művészeti akadémia megépítését.

A felvilágosodás idején a ritka, a szép, a történeti vagy a különös tárgyak nyilvános megtekintése, ami egykor a nemesség privilégiuma volt, most nemzeti presztízstényezővé (például a londoni British Museum) vagy demokratikus joggá (például a párizsi Louvre) vált.

S. Pearce (1990) emlékeztet rá, hogy Európa kulturális tradíciója a történelem iránti különös érdeklődés tekintetében lényegesen különbözik más világrészekétől. Ez az érdeklődés azonban Európában is viszonylag újkeletű. Bár gyökereinek egy része a reneszánszig és annak az antikvitáshoz fűződő kapcsolatáig nyúlik vissza, de a saját történelemmel való kritikus szembenézés itt sem következik be a 17. század vége előtt.

Lehetséges, hogy mindez a protestáns etikával függ össze, amely az individuum és személyes morális története jelentőségét hangsúlyozza, illetve az egész keresztény tradícióval, amely a természetfeletti eseményeket szilárdan egy meghatározott időhöz és helyhez rendeli.

Ehhez járul még az anyagi jólét növekedése, amely széles középosztály számára tette lehetővé, hogy idejét társadalmilag elismert intellektuális érdeklődéseinek szentelje. Végül, a 19. század elején felbukkanó romantika szintén felkeltette a múlt iránti érdeklődést.

Az állam fogalmának egyre fokozódó absztrahálódásával összefüggésben az uralkodók privát gyűjteményei szintén állami tulajdonba kerültek át. Így az utolsó Medici, Anna Maria Ludovica házi gyűjteménye is Firenze városra hagyományozódott, 1743-ban. Ahogy azonban ezt a **grazi Joanneum** 1811-es példája mutatja, még a 19. században is kerültek fejedelmi gyűjtemények köztulajdonba.

2.1.4 Mezomuzeális korszak

Nyilvános múzeumok

A 18. században jelent meg a múzeum mint intézmény. A legkorábbi modern állami múzeum a **londoni British Museum**, amelyet 1753-ban alapítottak az angol parlament határozata nyomán, és amelyet 1759-ben mint tudományos intézményt nyitottak meg a Montagu House-ban, Bloomsbury-ben. A parlament Sir Hans Sloane (1660-1753) udvari orvos könyvtárát és tudományos gyűjteményét szerezte meg, amely Sir Robert Cotton és Robert Harley, Earl of Oxford kéziratgyűjteményei mellett a múzeum alapját képezte. A vásárlásra fordított összeg – egy viszonylag alacsony summa – egy lottó bevételeiből származott. Sloane gyűjteménye 50.000 könyvritkaságot, 3500 kéziratot, geológiai anyagot tartalmazott, egy herbáriumot 334 nagy kötetben, zoológiai preparátumokat, régiségeket, néprajzi anyagokat, érméket és medálokat, festményeket, rajzokat és nyomtatásokat.

Észak-Amerikában a múzeumokat még a 18. század végén is a Wunderkammerek mintájára alakították ki. Amerikában 1773-ban, három évvel a Függetlenségi Nyilatkozat előtt alapították az első nyilvános múzeumot, **Charlestonban**, Dél-Karolinában. Többek között hatalmas gyűjteményt foglalt magában emlősökből, madarakból, hüllőkből, halakból, fegyverekből, kosztümökből és más ritkaságokból, amelyeknek vajmi kevés közük volt Dél-Karolinához. Megtalálható volt köztük egy új-zélandi törzsfőnök feje, egy egyiptomi múmia, egy strucc csontjai, egy kacsacsőrű emlős és egy kínai női cipő, „4 inches long” (Hudson 1987: 22).

Charles Wilson Peale 1786-ban megnyitott **Philadelphia Museum**át ugyan művészeti múzeumként alapították, gyűjteményét azonban nemsokára kiterjesztette a természettudományok és a kuriózumok területére, beleértve egy négylábú, négyszárnyú tyúkot, egy negyvenkilós répát, egy kivégzett gyilkos mutatóujját és egy fadarabot, amely állítólag a Westminster Apátság koronázási székéből származott (Hudson 1987: 22). Peale a Linné-féle osztályozás szerint rendszerezte a múzeumot, hogy megmutassa Isten tervét és az univerzum alapját képező természeti törvényeket. Meggyőződése volt, hogy a múzeumlátogatások lehetőséget adnak a nézőknek a békés és boldog életre.

Az első, mindenki számára nyilvánosan és előzetes bejelentkezés nélkül látogatható nagy képtár a **bécsi** császári galéria volt, miután a gyűjteményt 1781-ben a Belvedere kastélyban újrarendezték. Ugyanebben az évben jelent meg a bázeli Christian von Mechel által összeállított katalógus, a világ első tudományos múzeumi katalógusa.

Mérföldkő volt a modern múzeumok történetében a francia királyok gyűjteményének megnyitása a **párizsi Louvre**-ban, 1793-ban. A francia forradalom és a király kivégzése után a királyi család és az arisztokrácia tagjainak műgyűjteményeit épp olyan tervszerűen kobozták

el, mint a templomokban vagy kolostorokban található valamennyi műtárgyat. A múzeum először a **Muséum Français** nevet kapta, 1796-ban **Musée Central des Arts**-ra keresztelték át, 1804-ben pedig, Napóleon megkoronázása után **Musée Napoléon** lett.

A gyűjtemények a megnyitásuk utáni húsz évben, a napóleoni hadsereg itáliai, németországi, ausztriai, németalföldi és egyiptomi fosztogatásai nyomán hihetetlen mértékben kibővültek. A számos példa egyikéről, a braunschweigi hercegi gyűjtemény legértékesebb darabjainak elrablásáról így számol be A. Grote:

„Braunschweig esetében a lefoglalás valóságos bosszúhadjárattá változott. 91 festményt már 1806 októberében átszállítottak a salzdahlumi galériából Braunschweigbe, hogy a franciák elől biztonságba helyezték őket. Ott foglalta le őket Denon, a Nemzeti Múzeum igazgatója, ezen felül Salzdahlumból még közel 200 festményt válogattak ki, végezetül pedig 23 ládányi műtárgyat vittek el a braunschweigi múzeumból.”

„További veszteségek léptek fel, amikor Jérôme Bonaparte király körülbelül száz festményt vitetett Braunschweighből és Salzdahlumból kasseli rezidenciájára. 1815-ben az állomány nagy része visszatért Braunschweigbe.” (Grote, é.n.)

A Louvre-ban kiállított műveket már a Direktórium idején, 1795 és 1799 között szöveges magyarázatokkal látták el. A laikusok számára olcsó gyűjteményi katalógust adtak ki. Dominique-Vivant de Denon gondoskodott a festmények kronologikus, iskolák és művészek szerinti rendezéséről.

A múzeum a nemzeti dicsőség szimbóluma lett. Bár speciális ünnepek és fogadások alkalmából a múzeum továbbra is az udvar számára volt fenntartva, a nyilvános napokon a köznép is látogathatta, míg a művészeknek és diákoknak saját napjaik voltak.

A „Muséum Français” a Louvre-ban, csakúgy, mint a **Musée des Monuments Français**, amely a Rue des Petits-Augustins kolostorépületeiben 1790-ben az elkobzott egyházi műkincsek raktára lett, máig az intézményesült múzeumok előképe.

Bár Napóleon 1815-ös waterlooi veresége után az elrabolt művek nagy részét visszaszolgáltatták, a Louvre kivételes gyűjteményeivel még ma is a világ legnagyobb múzeumai közé tartozik.

A Louvre-ral egy időben, 1793-ban alapították meg **Párizsban** a világ egyik legjelentősebb természettudományi múzeumát, a **Muséum national d’Histoire naturelle**-t.

Új múzeumfajták

A 18. században is számos elképzelés létezett az univerzális múzeumokról, amelyek a tudás minden területét átfoghatják. Ezzel összefüggésben keresték a megfelelő **rendszerelési kritériumokat**, ahogy a század második felében, legalábbis a természettudományi múzeumok számára Carl von Linné osztályozási elvei révén példamutató módon rendelkezésére álltak.

A kultúrtörténeti gyűjteményeket továbbra is különböző, részben irracionális kritériumok alapján rendezték, gyakran egyszerűen nagyság vagy forma szerint. Azok a képtárak, amelyekben a festményeket kronologikusan vagy iskolák szerint rendezték, mint Potsdamban 1763-ban vagy 1781-ben Bécsben, korai kivételeknek tekinthetők.

A tudás egyre növekvő tagoltsága megerősítette a gyűjtemények differenciálódását, speciális kabinetekre történő felosztásukat. Ekkor keletkezett a képtár mint a tisztán reprezentatív **művészeti múzeum** típusa.

Lassan elindult a **történeti múzeumok** kialakulása is; állományuk a reneszánsz portrégyűjteményekre és a dinasztikus gyűjtemények ősgalériáira vezethető vissza.

Keletkezésüket elősegítette a nacionalizmus erősödése, amelynek érdeke volt az emlékezés a győzedelmesen megvívott csatákra, a nemzeti történelem prominens vezetőire, diadalmas eseményeire.

A 19. században tovább folytatódott a differenciálódás, új múzeumfajták megjelenésével. Ez a folyamat egyrészt a társadalom paradigmaváltásai, másrészt a valóság újfajta megközelítéseinek kialakulása nyomán zajlott.

A nemzeti értékek erősebb hangsúlyozása és a polgári öntudat kifejlődése vezetett az **országos- és nemzeti múzeumok** alapításához. Az országos-, nemzeti- vagy birodalmi múzeumok korai példái **Marosvásárhely**, **Teschen** és **Budapest** (1802),³ valamint **Koppenhága** (1807), **Graz** (1811), **Troppau** (1814), **Amszterdam** (1815), **Brünn**, **Nagyszében** és **Lemberg** (1817), és **Prága** (1818). Ezt követte **Laibach** (1821), **Innsbruck** (1823), **Linz** (1833), **Salzburg** (1835), **Klagenfurt** (1845), **Stockholm** (1847), **München** (1855), **Bregenz** (1857), **Varsó** (1862) és **Villach** (1873).

Már 1815-ben illetve 1823-ban nemzeti múzeumok jöttek létre **Rio de Janeiróban** és **Buenos Airesben**.

A későbbiekben legtöbbször történelmi egyesületek számos **helyi- és helytörténeti múzeumot** alapítottak (Fielhauer 1980), a két világháború között pedig városi **kerületi múzeumokat** (Nikitsch 1992).

A 19. században jelentős hatást gyakoroltak a múzeumügy fejlődésére a **világkiállítások**, azok a reprezentatív rendezvények, ahol milliós publikum előtt mutatták be a legújabb vívmányokat és a legjobb teljesítményeket, amelyekre az egyes országok a kiállítások szervezői szerint képesek voltak. A világkiállítás típusa olyan nagy vásárokból és kiállításokból fejlődött ki, mint amilyeneket már a 18. század második felében szerveztek Londonban, Párizsban, Hamburgban és Prágában. A világkiállítások alkalmából emelt épületek gyakran komoly hatást gyakoroltak az építészet fejlődésére, mivel a hétköznapiakban sohasem kínáló, kedvező körülmények között jöhettek létre.

Már az első, 1851-ben rendezett világkiállítás Kristálypalotája (J. Paxton) is a modern acélszerkezetes építés addig elérhetetlen példája volt; épp ilyen figyelemreméltó volt az 1855-ös Iparpalota, az 1889-ben épült párizsi Eiffel-torony, az 1873-ban készült bécsi Rotunda, de ugyanígy a 20. század épületei: Ludwig Mies van der Rohe 1929-es barcelonai német pavilonja, Oscar Niemeyer, Lucio Costa és P. L. Wiener 1939-es New York-i brazil pavilonja, vagy ugyanígy Alvar Aalto finn pavilonja.

A múzeumügy fejlődése szempontjából főként a világkiállítások alapító funkciója játszott jelentős szerepet (pl. South Kensington Museum, London; American Museum of Natural History és Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Fine Arts, Boston; a Smithsonian Institution National Museum-a, Washington, D.C.), illetve közvetve meghatározott művészeti- és dekorációs stílusok elterjedése, kezdve a neogótikától, a neoreneszánsztól és az orientalizmustól a szecesszióig és az Art Décóig át egészen a neoklasszicizmusig.

1883-ban a helyi Régészeti Társaság alapítója, Alekszej Szergejevics Uvarov gróf kezdeményezésére megnyílt a **moszkvai Történeti Múzeum**, 1892-ben pedig a **Tretyakov Galéria**, Pavel Mihajlovics és Szergej Mihajlovics Tretyakov, moszkvai textilgyárosok orosz művészeti gyűjteményéből tett adománya. 1899-ben nyitották meg **Kijevben** az **Ukrán Művészet Múzeumát** és a **Történeti Múzeumot**.

³ Az évszám a Széchényi Könyvtár alapításáé. A Nemzeti Múzeum alapításának dátuma: 1808.

A múzeumok és könyvtárak alapításának fontos motívuma volt a **nagyvárosoknak** az iparosodással összefüggő gyors **növekedése**. Egyrészt a munkásság pihenését voltak hivatottak szolgálni, másrészt az előkép funkcióját kellett betölteniük a kézművesség és az ipar számára.

Így született meg az **iparművészeti múzeum**, amely a művészi kialakított használati tárgyat állítja középpontba a tervtől a kivitelezésig. Az első ilyen típusú múzeum, a **South Kensington Museum** az 1851-ben megrendezett **londoni** világkiállítás nyomán jött létre. 1899-ben a múzeum kezdeményezője, Albert herceg emlékére a **Victoria and Albert Museum** nevet kapta. Henry Cole, a több mint 6 millió látogatót vonzó világkiállítás vezetője lett a múzeum első igazgatója. Számos népszerű intézkedésével a múzeum modern, közönségszóló felfogásának előképe és úttörője lett – ahogy korunkban mindenek előtt az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában és Skandináviában gyakorolják.

1852-ben Gottfried Semper felvázolta „egy ideális múzeum tervét”, amelyet univerzális iparművészeti múzeumként képzelt el, kézműves példagyűjteményekkel. A kontinensen az első ilyen jellegű intézmény az 1864-ben alapított **bécsi Österreichisches Museum für Kunst und Industrie** (Osztrák Művészeti és Ipari Múzeum) volt. **Darmstadtban** 1865-ben jött létre a **Technische Mustersammlung des Gewerbevereins für das Grossherzogtum Hessen** (a Hesseni Nagyhercegség Kézműipari Egyesületének Technikai Mintagyűjteménye), 1867-ben pedig a **berlini Deutsches Gewerbemuseum** (Német Kézműipari Múzeum).

1874-ben alapították meg a **zürichi** és a **winterthuri Gewerbemuseumot** (Kézműipari Múzeum), 1881-ben pedig a **bázei Kunstgewerbemuseumot** (Iparművészeti Múzeum).

A hetvenes és nyolcvanas évek folyamán számos további iparművészeti múzeum alapítására került sor, többek között **Hamburgban, Nürnbergben, Brünneben, Budapesten, Lipcsében, Drezdában, Frankfurtban, Hannoverben, Kölnben, Kasselben és Kielben**.

Új múzeumfajták születtek az emberi kultúra olyan területeiről és korszakairól, amelyeket korábban a tudomány még nem dolgozott fel kellőképpen.

A **néprajzi múzeumok** állományuk javarészt olyan gyűjteményekből szerezték be, amelyek felfedező- vagy gyarmatosító vállalkozások révén kerültek Európába, és amelyeket korábban csak ritkaságtárakban, egzotikus tárgyak gyűjteményeiben és természettudományi múzeumokban őriztek. **Leidenben** 1837-ben alapították a **Rijksmuseum voor Volkenkunde-t** (Birodalmi Néprajzi Múzeum), hogy csak néhány további példát említsünk, 1887-ben a **The University of Pennsylvania Museum of Anthropology**-t **Philadelphióban**, 1926-ben pedig a **bécsi Museum für Völkerkunde-t** (Néprajzi Múzeum). 1939-ben, miután leválasztották a Nemzeti Természettörténelmi Múzeumról, a Palais de Chaillot-ban megnyitották a **Musée de l'Homme**-ot (Az Ember Múzeuma) **Párizsban**. 1964-ben nyílt **Mexikóvárosban** a **Museo Nacional de Antropología-t** (Nemzeti Antropológiai Múzeum).

Nagy jelentőségre tett szert az a típus is, amelynek anyaga éppúgy magában foglalta a népi életmódhoz kötődő tárgyakat, mint a régészeti leleteket, a történelmi műemlékeket, a kézművesség és a képzőművészet alkotásait: ez az úgynevezett **kultúrtörténelmi múzeum**.

Ennek egyszerre ideáltípusa és megvalósulása volt az 1852-ben Hans von und zu Aufseß által alapított **nürnbergi Germanisches Nationalmuseum** (Germán Nemzeti Múzeum). Hogy a kultúrtörténelmi múzeum milyen átfogóan értelmezte feladatát, mutatja „a német történettudomány és óorkutatás” osztályozási rendszerének terve „a gyűjtemények rendezése céljából”, amelyet Aufseß 1853-ban dolgozott ki.

Az új múzeumfajták közé sorolható a provinciák régészeti múzeuma, amelynek első intézménye 1852-ben jött létre a **mainzi Römisch-germanisches Zentral-Museum**ban (Római-germán Központi Múzeum).

Máig a legnépszerűbb múzeumtípusok közé tartozik a **műszaki múzeum**, amely első virágkorát a 19. századi iparosodás idején élte. Az első műszaki múzeumot, amelyet korábban már René Descartes is szorgalmazott, azonban **Conservatoire des Arts et Métiers** (Művészetek és Mesterségek Konzervatóriuma) néven már 1794-ben megalapították **Párizsban**, 1799-ben pedig a Saint-Martin-des-Champs apátságban meg is nyitották. A műszaki múzeumok nem csupán gépeket, maketteket, szerszámokat és különféle tudományos eszközöket gyűjtenek és mutatnak be, hanem ezen felül mindent, amit az ember előállít. Mindezt nem a tárgyak használata vagy művészeti kvalitása szempontjából végzik, hanem anyaguk vagy előállítási technikájuk felől közelítik meg.

Bécsben Wilhelm Exner 1879-ben alapította meg a **Technologisches Gewerbemuseum**ot (Technológiai Kézműipari Múzeum), 1890-ben pedig a **Museum der Geschichte der österreichischen Arbeit**-et (Osztrák Munkatörténeti Múzeum). A gyűjtemények 1912-ben az újonnan alapított **Technisches Museum für Industrie und Gewerbe** (Ipari és Kézműipari Műszaki Múzeum) részei lettek.

A múzeumtípus népszerűségében akkor következett be a tulajdonképpeni áttörés, amikor Oskar von Miller **müncheni Deutsches Museum** (Német Múzeum) az interaktív közvetítés korábban sehol sem létezett formáját mutatta be. Miller időszaki kiállításokkal kezdte tevékenységét, és 1925-ben költözött át az erre a célra kialakított épületbe.

A Deutsches Museum a világ szinte valamennyi műszaki múzeumának mintapéldája lett, és csaknem az összes régebbi gyűjtemény, mint például az 1874-ben a South Kensington Museumból létrejött **londoni Science Museum** (Tudomány múzeum) legalább egyes modernebb osztályokban átvette Miller bemutatási elveit. A koncepció kvalitását igazolja, hogy nemcsak olyan intézmények követték, mint a **chicagói Museum of Science and Industry** (1933 (Tudomány- és Iparmúzeum) és az 1937-ben megnyitott **párizsi Palais de la Decouverte** (A Felfedezések Palotája), hanem olyan új alapítású intézmények, mint az **ottawai, torontói és bostoni** műszaki múzeumok, valamint e típus egyik mellékága, az 1969-ben alapított **San Franciscó-i Exploratorium**, amely teljesen lemond az eredeti tárgyak bemutatásáról, s maga is számos, úgynevezett Science Center létrehozását inspirálta.

A 19. század vége felé, a történeti múzeumokhoz és a kultúrtörténeti múzeumokhoz hasonló forrásokból táplálkozva jöttek létre az első **néprajzi múzeumok**.

Artur Hazelius 1873-ban nyitotta meg **Stockholmban** a Skandináv Néprajz Múzeumát, amelyben történeti tereket és színpadszerű tablókat mutatott be, a népi életből vett jelenetekkel. A jelenetekkel szenzációs sikert ért el az 1878-as Párizsi Világkiállításon, ahol „Etnográfiai falvakként” mutatta be őket. Hazelius 1880-ban **Nordiska Museet** néven újjászervezte kiállításait, 1891-ben pedig új szabadtéri múzeumot nyitott Stockholmban, amelynek a **Skansen** (Skanzen) nevet adta (a skanzen szó a „sánc”-ból ered, mivel a múzeum mellett egy régi erődítmény helyezkedett el). A Svédország egész területéről összegyűjtött eredeti építményekből összeállított múzeum egy tipikus paraszti település képét mutatja. A környezetet kosztümös vezetők és zenészek tették elevenebbé, így próbáltak a látogatók számára betekintést nyújtani a letűnt vidéki életformákba. Hazelius alkotásában lényeges felismerés volt, hogy nem csupán a tárgyak megőrzése a fontos, hanem a velük funkcionális összefüggésben álló szociális és kulturális hagyományaik is. A Skanzenből kiindulva a szabadtéri múzeum gondolata igen gyorsan az egész világon elterjedt.

E múzeumtípus tudományosodása során nemsokára számos olyan szabadtéri múzeum keletkezett, amely a házak kutatásának tárgyaként értelmezett eredeti épületek közvetítésére szorítkozott, anélkül azonban, hogy szociális és kulturális kontextusukat kellőképpen rekonstruálta és ábrázolta volna.

Ezzel egyidejűleg, mindenekelőtt a tengerentúlon, megmaradt a skanzen-típus is – amely a műfaj megnevezése is lett. Kiemelkedő példája az **ottawai Upper Canada Village**, egy üzemelő, egyes épületekből ideáltípussá összeállított múzeumfalu, valamint különösen az 1926-ban **Washingtonban** alapított **Colonial Williamsburg**, a teljes, múzeumként üzemeltetett történelmi település klasszikus példája.

A 19. század egésze folyamán további **művészeti múzeumok** jöttek létre, részben az állam vett át dinasztikus gyűjteményeket, részben pedig nemesi és polgári gyűjtők vagy egyesületek alapításában. Köztük volt 1816-ban a **frankfurti Städelsches Kunstinstitut**, 1819-ben a **madridi Prado**, továbbá a nagy művészeti múzeumok Itáliában, Hollandiában és Belgiumban, csakúgy, mint **Graphische Sammlung Albertina** (Albertina Grafikai Gyűjtemény), a **Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste** (Képzőművészeti Akadémia Képtára) és a világ egyik legjelentősebb művészeti gyűjteménye, a **Kunsthistorisches Museum** (Művészettörténelmi Múzeum) (1891) **Bécsben**.

A németországi múzeumügynek különleges lökést adott, hogy Wilhelm Bode 1872-től részt vett a világ minden tájáról érkezett gyűjteményekből álló **berlini Múzeumsziget** kialakításában.⁴ Az 1904-ben megnyílt Kaiser-Friedrich-Museumban [1956 óta Bode Múzeum] Bode első ízben mutatta be úgy a műtárgyakat, hogy azok környezetükkel és a térrel harmonikus egészet képeztek.

Ezt a kiállítási stílust, amely alapján különbözött a korábban megszokott, szisztematikusan műfajok szerint felosztott kiállításokétól, az „Atmosphärenraum” (atmoszférikus tér) fogalmával jelölték (Michaelis 1992: 40).

A 19. században már Anglia, Franciaország, Portugália, Belgium és Hollandia gyarmati területein is alapítottak európai stílusú múzeumokat: 1814-ben az **Asiatic Society** (Ázsia Társaság) múzeumát [ma: Indian Museum] **Calcuttában**, 1825-ben a **fokvárosi South African Museum**-ot (Dél Afrikai Múzeum), 1827-ben⁵ a **Sydney-i Australian Museum**-ot (Ausztráliai Múzeum), 1842-ben **Montrealban** a Geological Survey of Canada-t, amely a ma több múzeumot egyesítő **National Museums of Canada** (Kanada Nemzeti Múzeumai) alapja volt,⁶ 1868-ban a **sanghaji Xujiahui / Zi-Ka-Wei Múzeumot**,⁷ 1880-ban pedig **Ottawában** a **National Gallery**-t (Nemzeti Galéria). Ritka, korai kivétel a már 1877-ben megalapított **tokiói 国立科学博物館 / National Museum of Nature and Science** (Nemzeti Természet- és Tudománymúzeum).⁸

„Ennek ellenére aligha túlzás azt állítani, hogy a 19. század végéig a múzeumi világ négy országból állt: Franciaországból, Németországból, Angliából és Olaszországból.” (Hudson 1987: 7)

⁴ Bodéval kapcsolatban a szerző eredeti megfogalmazása nem felelt meg a tényeknek, így módosítottuk. A Múzeumsziget (Museumsinsel) kifejezést az 1870-es évek vége óta használják a terület megnevezésére. Wilhelm Bode 1872-ben a királyi múzeumok szoborrészlegének asszisztensi állását foglalta el, 1883-ban lett a részleg igazgatója. (A ford.)

⁵ A dátummal kapcsolatban lásd: <http://australianmuseum.net.au/The-Museums-Early-Days>

⁶ Az intézmény alapításával és pontos elnevezésével kapcsolatban a szöveget némileg módosítottuk, lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/National_museums_of_Canada

⁷ A múzeum nevével kapcsolatban lásd a francia Wikipédiát: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Xujiahui>, illetve a francia jezsuita alapítóról írtakat: http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Heude

⁸ A múzeum nevével kapcsolatban lásd: <http://www.kahaku.go.jp/>

A **washingtoni Smithsonian Institution**-t az Egyesült Államok legjelentősebb múzeumi intézményét 1846-ban alapította az angol James Smithson, „for the increase and diffusion of knowledge among men” (a tudás növelésére és elterjesztésére az emberek között). Az 1876-ban megrendezett Philadelphiai Világkiállítás után a Smithsonian Institution nagy mennyiségű kiállítási tárgyat vett át, amelyek számára 1881-ben külön épületet emeltek, a mai Arts and Industries Buildinget, s ezzel lerakták a világ legnagyobb múzeumkomplexumának alapkövét.

1869-ben a zoológus Albert S. Bickmore ösztönzésére **New Yorkban** megalapították az **American Museum of Natural History**-t, amely ma a világ legnagyobb ilyen típusú múzeuma, 1870-ben pedig New York állam elhatározta a **Metropolitan Museum of Art** létrehozását. Ugyanebben az évben jött létre a **Boston Museum of Fine Arts**. 1894-ben nyitották meg **Chicagóban** a **Field Museum of Natural History**-t, amelyet fő alapítójáról, Marshall Fieldről neveztek el.

A múzeumi területen újra és újra kivételes személyiségek bukkantak fel, akik furcsaságukkal néha, messze előrettekintő szellemükkel viszont minden esetben kitűntek.

Egyikük az angol Augustus Henry **Pitt-Rivers**. 1851-ben a Londoni Világkiállítás hatására kezdett el gyűjteni. 1866-ban háza már a pincétől a padlásig, a falaktól a szekrényekig tele volt felcímkézett tárgyakkal. Néhány félresikerült kísérlet után a gyűjtemények 1883-ban az Oxford University-n, egy antropológiai múzeum részeként kaptak állandó otthont, azzal a feltétellel, hogy az eredeti elrendezés megmarad.

A nyolcvanas években Pitt-Rivers ásatásokba fogott Cranborne Chase-ben, 1883-ban helyi leletekből, néprajzi és képzőművészeti anyagokból megkezdte az új szerzemények összeállítását, 1885-ben pedig ebből az anyagból Farnham-ben (Bethnal Green), egy elhagyatott iskola nyolc termében múzeumot nyitott, a hozzá tartozó vadasparkkal. A múzeum naponta nyitva tartott, a belépés ingyenes volt, vasárnaponként pedig koncertekre került sor. 1890 körül a múzeumnak évente már több mint 16.000 látogatója volt.

Pitt-Rivers számára az inspirációt az ember és az anyagi kultúra darwinista filozófiája jelentette, amely szerint minden artefaktum a korai egyszerűtől a késői bonyolult felé haladva fejlődik. Ezért vélte úgy, hogy ezek a fejlődési sorok rekonstruálhatók, és leolvasható belőlük az a mindenkori kulturális szint, amelyet emberek egy csoportja az alsóbbrendű állatok stádiumától indulva fejlődése során elért.

Múzeumi ideálja a rotunda volt, amely az evolúciós fejlődést koncentrikus körökben mutatja be, a paleolitikumtól mint belső körtől egészen a legkülső körig, „a modern művészet olyan példái számára, amelyek folytonosságba állíthatók az antik példányokkal” („specimens of such modern arts as could be placed in continuity with those of antiquity”).

Teljesen téves mivoltuk ellenére a fenti gondolatok elérték, hogy az ember történetéről szóló kiállítások a második világháború utáni időkig evolucionista vonalak mentén szerveződtek.

Az a vélemény, hogy a váltakozó formák olyan tipológiai szekvenciákat eredményeznek, amelyek mind a kulturális fejlődést, mind pedig az időben megtett utat reprezentálják, a régészeti leletek alapvető rendezőelve maradt az ötvenes évek végéig, és néhol még ma is megtalálható (Pearce 1990).

Pitt-Rivers nagyon világosan elkülönítette egymástól a múzeumok alaptípusait: a British Museum-ot a kutatás múzeumának nevezte, saját múzeumát viszont olyan intézménynek, amelyben a látogatóknak önmagukat kell tanítaniuk (Hudson 1987: 32-33).

„Lehetetlen a teljesség igényével felsorolni azokat a természettudományi, matematikai-
természettudományi, politechnikai múzeumokat, a közlekedési-, hajózási- és postamúzeumokat, a

hadtörténeti múzeumokat – az ilyen katonai múzeumok leginkább a 19. század második felétől jöttek létre, az általános hadkötelezettség bevezetésével, a népszerűsítés intézményeként –, a hangszer-, a kézműves-, a vadászati-, bélyeg- és vasútmúzeumokat, amelyek ekkor alakultak. Minden, szó szerint minden a múzeumi feldolgozás tárgyát képezhet, egy híres ember szülőházától, a játékszereken át a prehistorikus szakócaig, a néprajzi múzeumok néprajzi tárgyaitól az eredetihez teljesen híven megépített tanyáig.” (Stepan 1983: 6)

Ehhez járult még hozzá a 19. század utolsó harmadában, a gazdasági és politikai expanszió – egy újabb „gyarmati kor” (W. Schäfer) – és Charles Darwin új tanai következtében, a természettudományi múzeumok anyagának rendkívüli mértékű bővülése (Ziegler 1989).

Térformák

A gyűjtemények egyre táguló nyilvánosságának összefüggésében – bár ez hosszú ideig nagyon szelektív módon érvényesült – a **térbeli elhelyezés** kérdése egyre aktuálisabbá vált.

Eredetileg és később hosszú ideig a gyűjteményeket mindenképp a lakó- és reprezentatív épületek közvetlen környezetében őrizték és mutatták be, vagy közvetlen összeköttetésben a privát terekkel, könyvtárakban és olvasóterekben, vagy a félig nyilvános lakó- és reprezentatív terek berendezésének részeként.

A 16. századtól a muzeális térformák fejlődése két irányba indult: a természeti- és ritkasággyűjteményeket legtöbbször úgynevezett kabinetekben, kis, négyszögletes terekben helyezték el, ezzel szemben a művészeti- és történeti gyűjteményeket reprezentatív terekben, amelyekben a műtárgyak a teljes dekoratív kialakítás részét képezték.

A 16. és 17. század francia és itáliai kastély- és palotaépítészetéből két olyan tértípust vettek át a múzeum céljaira, amely máig meghatározó maradt: a **galleriát** és a **tribunát**.

A **galéria** a késő középkori kastélyépítészet elemeként jött létre, és eredetileg csupán egy fedett összekötő- vagy közlekedőjárat volt, nyitott arkádokkal. Kezdetben falfestmények vagy tapéták, esetleg könnyen mozgatható képek díszítették.

Az oldalfrontok lezárása után a galéria a maga hosszirányú formájával, zárt falfelületével az egyik, és ablaksorával a másik oldalon, különösen festmények bemutatására ideális, oldalról megvilágított térnek bizonyult. Korai bizonyíték erre önálló épületként a már említett, 1764-es potsdami képgaléria (Sanssouci). A Girolamo Colonna bíboros számára 1698 és 1703 között épített hosszan elnyúló Galéria, vagy Miksa Emánuel, bajor választófejedelem Grande Galerie-je a Schlessheimi kastélyban még ma is jól őrzi a régi galériatípust, amelyet VIII. Vilmos, hessen-kasseli örgróf id. François Cuvilliers tervei alapján, Németországban első ízben önálló, a kastélytól független épületként emeltetett.

A **tribuna** az itáliai manierizmus palotaépítészetéből származik. Kör alakú vagy egyenlő oldalú centrális tér felső megvilágítással, amely egy téregyüttes csúcspontjaként különösen főművek bemutatására tűnt alkalmasnak. Az épülettípus leghíresebb példái az Uffizi tribunája Firenzében és a berlini Altes Museum rotundája (Karl Friedrich Schinkel 1822-1830).

Kupolával fedett köralaprajzú építményeket a múzeumok valamennyi típusában használtak. A választás valószínűleg több okból esett erre a formára: az ideális templomra, a Bölcsesség Házára (Domus Sapientiae) utalt, és emlékeztetett a Pantheonra. Míg a galériát meghatározott művészeti ágak bemutatására használták, addig a rotunda Mnemosyne, az emlékezet istennője és a Múzsák anyja temploma lett (Fabianski 1990).

Megvilágítás

A nyilvánosság számára nyitott gyűjtemények berendezésével kapcsolatban talán a legfontosabb kérdés a lehető legmegfelelőbb világítás volt. Így például 1727-ben a kereskedő és gyűjtő, Caspar Friedrich Neickelius (Jenckel) *MUSEOGRAPHIA Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der MUSEORUM, Oder Raritäten-Kammern...* (Muzeográfia avagy bevezetés a museorum vagy ritkaságtár helyes fogalmába és hasznos elhelyezésébe...) című munkájában egy olyan térformát javasol, „ahol a fény úgy esik be, hogy azok (a festmények) a legvilágosabban, vakítás és csillogás nélkül mutatkozzanak meg”.

A fényvezetés kérdései mindenekelőtt azért is voltak fontosak, mert közvetlenül befolyásolták az építőművészeti és technikai tervezést. A 17. században és még jócskán a 18. században is az oldalról megvilágított galéria számított a műalkotások számára megfelelő térformának.

Azonban

„az olyan épületek, mint a firenzei Tribuna, Rubens Rotundája, a Palais Royal, a kasseli Galéria, a Salon Carée a Louvre-ban és mások lassan arra a meggyőződésre vezettek, a hogy műalkotások megvilágítására a felülről érkező fény a legmegfelelőbb. Ebben a korai időszakban azonban felső megvilágításnak a tiszta kupolatereken kívül nem a tér tetején át beeső fény számított, hanem a közvetlenül a mennyezet alatt vagy a boltozat és a fal találkozásánál elhelyezett mezzaninablakon át érkező fény.” (Schwandt 1990: 3)

Az oldalról és felülről beeső fény kombinációját használták a Louvre hatalmas, 375 méter hosszú Grande Galerie-je esetében. Hubert Robert 1796-ban készült képe a Galériát eredeti állapotában mutatja, amelyet 1805 és 1810 között úttörő jellegű tervével, a dongaboltozatba épített felső világítással döntően feljavított.

A múzeumokat nagy többségükben még ma is **történeti épületekben** helyezik el. Számos művészeti múzeum olyan épületben található, amely korábban is művészeti gyűjtemények otthona volt, mint például a Charlottenburgi kastély Berlinben, a Palazzo Pitti és az Uffizi Firenzében, a Rezidencia Münchenben vagy a Casino Borghese Rómában. Várakat, kolostorokat, templomokat vagy patríciusházakat szintén használtak kiállítási célokra, így a Bargellót Firenzében, a Frans Hals Múzeumot Haarlemben, a Germán Nemzeti Múzeumot Nürnbergben és a Musée de Cluny-t Párizsban. Az első német művészeti galéria, amelyet 1657-ben alapítottak a bécsi Stallburgban, egyben az első példa is arra, hogy egy meglévő épületet múzeum céljaira alakítanak át. Csupán egy fél évszázaddal később, a 18. század közepén építették át múzeumi célokra Drezdában a Klepperstallt, a Holländisches Palais-t (Holland palota), a Geheime Verwahrung-ot (Titkos Rejteket) a Grünes Gewölbe-ben (Zöld Boltozat), az istállóudvart, a Zwingert és a Nagy Park pavilonját (Krüger 1989: 36).

Csak a 19. század fordulóján köszönt be a tulajdonképpeni múzeumépületek kora; az építetők és a tervezők figyelme itt elsősorban a reprezentatív művészeti múzeumokra irányult. A mérlegelés tárgya a terek formája szempontjából a világítás kérdése és a lehető legnagyobb falfelületek kialakítása volt.

Schwandt (1990: 4) idézi Eduard Magnus berlini festőt (*Über Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Sculpturen – Festmények és szobrok elhelyezésére szolgáló terek berendezéséről és megvilágításáról*), aki már 1839-ben és később 1864-ben részletes elméletet dolgozott ki a kiállítóterekre, méghozzá két elv alapján:

1. A fény egysége, azaz minden tér csak egyetlen fényforrással rendelkezzen,
2. A műalkotásokat ott kell elhelyezni, ahol a fénysugarak a legintenzívebben érik őket. Ebben az esetben nem a fény mennyiségéről van szó, hanem arról, hogy a fény a műalkotáson relatíve a legvilágosabb legyen.

Egy további, 1867-es dolgozatában (*Entwurf zu dem Bau eines Kunst-Museums* – Egy művészeti múzeum építésének tervezete) négy ideális térformát nevez meg: a rotundát vagy a tiszszöget felső megvilágítással, a téglalapot felső megvilágítással, a négyzetet oldalról érkező fényvel, és egy olyan alaprajzot, amelyen a falak 72 fokos szögben dőlnek (ebben az esetben esik be a legintenzívebb fény, a legkisebb tükröződéssel).

Úgy tűnt, sikerült megtalálni a megfelelően megvilágított muzeális terek alapformáját. Magnus, írásaival jelentős hatást gyakorolt a múzeumok építésre, többek között a kasseli Képtár építése (1879, H. Dehn-Rotfelser), a berlini Altes Museum átépítése (1869–1871 és 1876–1884, J. Merzenich) és a berlini Nationalgalerie (1866–1876, August Stüler és Johann Heinrich Strack) esetében.

Nemsokára állagmegóvási kérdések is felmerültek, többek között 1884-ben R. Metz részéről *Beitrag zur Frage der Beleuchtung durch Oberlicht und durch Seitenlicht, mit spezieller Rücksichtnahme auf Oberlichtsäle und Seitenkabinette in Gemäldegalerien* (Értekezés az oldalfény és a felső fény által történő megvilágítás kérdéséről, különös tekintettel a képtárak felső megvilágítású termeire és oldalsó kabinetjeire) című értekezésében.

Ennek ellenére a 19. század második feléig

„abszolút prioritást élveztek az épülettetek architektonikus kiképzésének kérdései a múzeum tulajdonképpeni feladatával, mégpedig jelentős kultúrjavak lehető legmegfelelőbb megőrzésével és közvetítésével szemben. Az ’építészet diktatúrája’ Alfred Lichtwark személyében szakavatott és egyik legmarkánsabb kritikusra talált. A ’monumentális homlokzatok bálványairól’ beszél és a hasznos épületek új típusában reménykedik, amely ’ahogy ez kell, a belső használhatóságra fekteti a hangsúlyt és lényegesen olcsóbb lesz, mint a nagy várakozásokat keltő költséges homlokzatok és semmire sem használható csalódást keltő szegényes belső terek uralkodó rendszere.

Múzeumépületeink kilencven százaléka szerencsétlenül járt az eddigi úton”. (Schwandt 1990: 7)

Mesterséges fényt először 1860-ban vezettek be a South Kensington Museumban, a későbbi Victoria and Albert Museumban, Londonban, gázmegvilágítás alkalmazásával, ez azonban nem hozott kielégítő eredményt. Csak az elektromos fény kifejlesztése, mindenekelőtt 1910-től a wolframlámpa, juttatta be egyre inkább a mesterséges megvilágítást a múzeumokba. Ennek ellenére a századforduló után még nagy múzeumok is épültek elektromos fény nélkül, így például az 1904-ben elkészült berlini Kaiser-Friedrich-Museum, a mai Bode Múzeum.

A múzeum mint önálló épülettípus

A 19. században a múzeumok teljesen új feladattal találták magukat szemben. Miközben hatalmas gyűjteményi anyagok kerültek köztulajdonba, megjelent az igény, hogy mindezt a nagyközönségnek is közvetíteni kell; ehhez megfelelő épületek létrehozására volt szükség. Megkezdődött a **múzeumépítés kora**. Autonóm épülettípus fejlődött ki, amely úgy a múzeumi belső munka, mint a közönség számára összefogta a kiállítási tereket, a raktárhelyiségeket, a műhelyeket, a könyvtárakat, valamint a különböző fajtájú melléktereket.

A **madridi Prado** már 1819-ben megnyílt, a **londoni National Gallery**, William Wilkins műve, 1838-ban nyitotta meg kapuit a közönség előtt.

I. Miksa József bajor király 1816-ban bízta meg Leo von Klenzét a **müncheni Glyptothek** létrehozásával; az épület 1830-ra készült el. Ennél az épületnél a termek sora egyetlen szinten fut körbe egy belső udvar körül. Hasonló építési elveket alkalmaztak a 19. század végéig más, múzeum céljaira készült épületek esetében, így például a **londoni British Museum**ban is, ahol a termek egy vagy több szinten veszik körül a belső udvart. 1824 és 1836 között szintén Klenze építette a **müncheni Alte Pinakothek**-et (Régi Képtár). Ez volt az első olyan

művészeti múzeum, amelyet funkciójának megfelelően belülről kifelé alakítottak ki. Itt hozták létre először következetesen a felső megvilágítású termek és a kisméretű, oldalról megvilágított kabinetek kombinációját, amely előképként szolgált a 19. század múzeumépítésze számára, s amelyet máig sem haladtak meg. Ezt az épülettípust követte Gottfried Semper a **Drezdai Képtár** számára tervezett új galériaépületénél a Zwingerben (1847–1855).

„K. F. Schinkel az 1825–1828 között emelt **berlini Altes Museum**mal (Régi Múzeum) alakította ki a két vagy több udvar köré rendezett múzeumépület építészeti elvét, amelynek központi tere egy kupolával fedett rotunda (körépület). Más, múzeum céljaira készült európai épületek követték ezt az alaprajzi sémát. Legtöbbször azonban a Schinkel által rotundaként használt középépület helyét egy reprezentatív lépcsőház foglalta el. Kisebb múzeumok alaprajzi elrendezése gyakran ebből az épülettípusból vezethető le. Belső udvarok nélkül, kiállítótereik egy központi elhelyezésű lépcsőház körül rendeződnek el. Nagyobb múzeumépületek esetében, mint például a **szentpétervári Ermitázs**nál Leo von Klenze (1839–1849) vagy az 1904-ben befejezett **berlini Kaiser-Friedrich-Museum**nál (ma Bode Múzeum), többudvaros elrendezést alkalmaztak. Nyitott, többtraktusos rendszert is használtak, mint például a **berlini Museum für Naturkunde** (Természettani Múzeum) esetében (1883–1888). Érdekes G. Semper 1852-ben felvázolt ideális univerzalmúzeum terve, amelyet 1867-ben kapott meg a **bécsi Österreichisches Museum für Kunst und Industrie** (Osztrák Művészeti és Ipari Múzeum), s amelyet J. Leisching publikált először 1903-ban. Négy komplexum helyezkedett volna el egy négyszög mint építészeti és ideális középpont körül, így téve lehetővé az iparművészet fő ágainak gyűjtését és kiállítását.” (Schreiner és Wecks 1988: 50–51)

Gottfried Semper viszonylag későn, csupán 1889-ben fejezte be végül **Bécsben** a **Naturhistorisches**, majd 1891-ben a **Kunsthistorisches Museum** építését.

Az építőművészet nagyon árulkodó lehet, mivel többek között az alapjául szolgáló tényleges meggyőződés is kifejeződik benne. Ebből következően a múzeumépületek formájának, vagy legalábbis homlokzatuk kialakításának legelterjedtebb előképe az **antik templom** volt.

Azonban az effajta szemiotika, amely leginkább a monumentális művészeti múzeumokra volt érvényes, egyáltalán nem felelt meg a széles közönség előtti megnyitás céljának, mivel túlságosan könnyen félszeg hódolatot hívhatott elő a nézőkből.

Hudson (1987: 26) csak Nagy-Britanniából az alábbi múzeumokat említi ebből a csoportból: a **londoni British Museum**, a **glasgow-i Hunterian Museum**, a **manchesteri City Art Gallery**, az **oxfordi Ashmolean Museum**, az **edinburgh-i Royal Scottish Academy** és a **Scottish National Gallery**, a **prestoni Harris Free Library and Art Gallery** valamint a **londoni Tate Gallery**.

Bár az Egyesült Államokban mindig is az európai felfogástól erősen eltérő, a múzeummal szemben demokratikus és pragmatikus beállítottság uralkodott, a klasszikus formakészletet ott is alkalmazták. Ennek példája többek között a **Chicago Art Institute**, a **washingtoni Renwick**, korábban **Corcoran Gallery**, a **New York-i Metropolitan Museum of Art** és a **bostoni Museum of Fine Arts**.

2.1.5 Neomuzeális korszak

„A modern múzeum a reneszánsz humanizmusának, a 18. század felvilágosodásának és a 19. század demokráciájának terméke” (J.M. Crook; idézi Alexander 1979: 8).

A 20. századig figyelemre méltó módon kevés múzeum létezett Európán és az Egyesült Államokon kívül, és a világ más tájain a múzeumok számának a második világháború után bekövetkezett nagyarányú növekedése nem befolyásolta a meglévő eloszlást. Ugyanis a legnagyobb energiabefektetés és a pénzügyi eszközök mozgósítása sem képes arra, hogy két fontos előfeltétel terén behozza a lemaradást. Az egyik a múzeumügy évszázados, folyamatos fejlődése Európában, a másik az Egyesült Államok különleges pénzügyi ereje a második világháborút megelőző száz évben, amikor lehetőség nyílt jelentős európai múzeumi anyagok megszerzésére, később megmentésére, amelyek ezzel fennmaradtak a világ számára.

Az európai múzeumi rendszer alakulása szempontjából különleges helyzet adódott a Német Birodalom területén az első világháború után teljesen megváltozott viszonyokból. 1918 után a legtöbb államban a korábban uralkodó fejedelmi házak vagyonát elkobozták.

„Az elidegeníthetetlen családi vagyonokhoz gyakran kastélyok, múzeumok, képtárak, archívumok, könyvtárak és más gyűjtemények tartoztak, amelyek kiemelkedő történeti, helytörténeti, tudományos vagy művészi értékkel rendelkeztek.”

„A felszámolási törvények különböző államokban alapítványok létrehozását írták elő, amelyek a korábban az elidegeníthetetlen javak közé tartozó közhasznú intézményeket, akár a műalkotásokat és a gyűjteményeket is kezelték volna (többek közt Braunschweigben, Anhaltban, Coburgban, Oldenburgban, Poroszországban, Szászországban, Württembergben). Bajorországban a 'Bajor Államnak a korábbi Bajor Királyi Házzal folytatott vagyoni vitája' következményeként létrehozták a 'Wittelsbachi Kiegyenlítő Alapot'.” (Grote, é.n. nyomán)

A múzeumi emberek képzése és szakmai orientációja is jelentősen megváltozott. Fontos múzeumok kurátori állásaira akadémiai képzettségű specialistákat szerződtettek, s ez már a századforduló előtt új minőséget és szaktudást eredményezett a gyűjtemények szerzeményezése, dokumentációja és megőrzése terén. Ezzel egyidejűleg azonban a közönséggel korábban fenntartott hagyományos kapcsolatok háttérbe szorultak a gyűjteményekre irányuló szakmai koncentráció mögött – sok múzeum inkább a kutatást állította a középpontba, semmint a nyilvánosság felé nyitott szolgáltató intézmény feladatait (MacDonald 1991).

„A múzeumok az építés és a gyűjtés erőfeszítései közepette, a gyűjtés és a kutatás varázslatától elbűvölve megfeledkeztek a közönséggel szemben viselt felelősségükről... Nemsokára a múzeumok már alig jelentettek többet, mint elszigetelt kimetszéseket az európai kultúrából, amelyek ellenséges környezetbe kerültek.” (Low 1942: 7)

Korai jövőképek

A modern múzeumra vonatkozó legfontosabb és leginkább jövőbe mutató gondolatok némelyikét – amelyek még korunkban sem hatoltak el kellő mértékben a múzeumi szakma tudatáig – már a 20. század elején kigondolták és ki is fejezték Németországban, az Egyesült Államokban és Ausztriában.

Alfred **Lichtwark**, a nagy német múzeumi szakember, 1904-ben a berlini *Schriften der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen*ben (Munkásjóléti Intézmények

Központjának Kiadványai) megjelent *Museen als Bildungsstätten* (A múzeumok mint a képzés helyszínei) című tanulmányában arról írt, hogy a számos múzeumban folytatott intenzív kutatómunka, amelyet később túlnyomórészt egyetemek és akadémiák vettek át, a közönség elidegenedéséhez vezetett. A nézők már nem tudták követni a múzeumok tudományos tevékenységét, a „múzeum” fogalmával pedig az „érthetetlen, periférikus, életidegen és poros” képzetét kapcsolták össze. Ezért a múzeumoknak, miután a fejlődés ilyen iránya tudatosodott bennük, már a századfordulón erőfeszítéseket kellett volna tenniük, hogy a tudományos igényeket összehangolják a közönség elvárásaival.

„A fejedelmi paloták gyűjteményei az uralkodók és udvaruk érdeklődéséből nőttek ki. Ha ez az érdeklődés nem jelent volna meg és nem formálódott volna tovább, a gyűjtemények egyáltalán nem is jöttek volna létre. Bár a becsvágy és a hiúság is szerepet játszott, a valódi mozgatórugót az arisztokrata társaság művészi és tudományos igénye jelentette. Népünk azonban múzeumait ma még nem ebben a formában és nem ugyanilyen joggal birtokolja. Vannak még Németországban olyan nagyvárosok és tartományok, amelyek az abszolutizmus korából származó értékes galériákat ugyanabban az állapotban tartják, mint amikor a fejedelem a gyarapítás irányát kijelölte, azaz több mint egy évszázaddal saját koruk mögött. Mivel az eszközök hiánya nem vethető fel, magyarázatként csupán a részvétel hiánya marad. Senki nem érezte az igényt, hogy saját korának művészetével éljen együtt, s ahol ez valóban nem valósult meg, ott nem lehetett szó a régi művészet kincseihez fűződő bensőséges viszonyról sem.”

Különösen befolyásos személyiségnek számított az amerikai könyvtáros, John Cotton **Dana**, aki 1909-ben a Newark, New Jersey-ben található közkönyvtárhoz kapcsolódó múzeum kialakításába fogott, amely mint kiszolgáltató intézmény ugyanolyan feltételekkel kellett működjön, mint a könyvtár. Danát megdöbbenette a múzeumi kurátorok elutasító magatartása a laikus publikummal szemben, és azt a nézetet képviselte, hogy a múzeumoknak fő feladatukat nem a tárgyak megszerzésében kell látniuk, hanem azok felhasználásában, s ennek alapja a kiállítás, az interpretáció és a közösségnek tett szolgálat. A legtöbb múzeumot, különösen a művészeti múzeumokat bámuló múzeumoknak („gazing museums”) nevezte. Azokat a tárgyakat, amelyeket üvegvitrinekben sorakozva állítottak ki, így jellemezte: „szótlanok, mint a múmiák, és körülbelül annyira tanulságosak, mint a távíróoszlopok sora”. Ebből arra lehetne következtetni, hogy „a szobrok és grafikák bámulása, ahogy ez a legtöbb múzeumban történik, alig valamivel jelent többet, mint pusztán bámulást; s ebből aligha lehet többé valami értéket létrehozni a bámulók és a társadalom számára, épp ezért legfőbb ideje, hogy új múzeumi módszereket alakítsanak ki (Alexander 1983: 391). Dana a múzeumot a „vizuális útmutatás intézményének” tekintette. A látogatók bevonására kialakított módszerei, többek között a kommunikáció és az interpretáció új eszközei, az ifjúsági klubok szervezése, az időszaki kiállítások sora, egy messze előrettekintő ember elképzelései. A múzeumi hivatásról kialakított felfogása máig példászerű lehet.

A múzeum új szemlélete jelentős impulzusokat kapott a két világháború közti Bécsből. A minél szélesebb nyilvánosság számára használható muzeális gyűjtemények fontos élharcosa volt a művészettörténész, műemlékvédő és múzeumi ember, Hans **Tietze** (1880–1954). Művészetpedagógiai kiállításai didaktikus módszerek segítségével próbálták meg elősegíteni a régi és a modern művészethez való hozzáférést (Forsthuber 1992).

A bécsi filozófus, szociológus és művelődéspolitikus, Otto **Neurath** (1882–1945) 1925-ben az általa alapított **bécsi Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum**ban (Társadalom- és Gazdaságmúzeum) – amely mindössze 1934/38-ig állt fenn, és csak a második világháború után alakították ki újra – a tudás átadásának új típusát alkotta meg reprodukálható falképekkel. Ezzel teljesen eltávolodott a máig érvényes tulajdonképpeni múzeumfogalomtól: nem az egyedi, autentikus tárgyak kiállítása volt számára fontos, hanem az, hogy a reprodukálható információkkal, „a vizuális segédeszközök segítségével az analfabétákhoz és a

félműveltekhez is közel tudjon kerülni” (idézi Haller 1991: 596). Figyelme eközben az „egyenlőtlen képzésben részesült osztályokra” és a „fáradt emberekre” is irányult (Haller 1991: 597). A látogatók orientálásának ezzel a teljesen újfajta megközelítésével, amely nem a tárgyakból, hanem a kiállítás címzettjeiből indult ki, Neurath – módszertanában, nem pedig tartalmilag – a modern kiállítástervezés atyja lett.

A közvetítés e specifikus formájának kiindulópontja egy általa kidolgozott speciális grafikai rendszer volt. Ábrázolási módszerének kifejlesztését „a képi statisztika bécsi módszere” elnevezéssel kezdte meg. Ennek lényege, hogy egységes szimbólumok ismétlésével különböző mennyiségi viszonylatok ábrázolhatók. Ezt a sémát Neurath „International System Of Typographic Picture Education (ISOTYPE)” név alatt fejlesztette tovább, 1934 és 1940 között Hágában és 1941-1945 között Oxfordban. A rendszer világszerte elterjedt és a statisztikai adatok képi ábrázolásának módszereként máig használatos. Megjelenésének magas minőségét a grafikus Gerd **Arntz** 1928 és 1940 közti közreműködésének köszönheti.

Neurath 1934-ben Hágába emigrált, új típusú múzeum-elképzelései a Mundeaneumban (Haller 1991: X-XI) folytatódtak. Az ötlet Paul Otlettől, a brüsszeli Union des Associations Internationales titkárától származott. Először Otlettel közösen, később önállóan továbbfejlesztve Neurath átfogó tervet dolgozott ki szociális és tanító jellegű kiállítások nemzetközi elterjesztésére. A központban, igény szerint több példányban előállított, eltérő nyelvű feliratozással ellátott tablókat különböző országokba kiállításokra küldték szét. A módszer ma (adekvát megformálásban) széles körben elfogadott, példászerűen többek között a svéd **Riksställningar** szervezeténél. Otto Neurath ezen a területen úttörő szerepet játszott.

„A jövőben úgy termelődnek majd a múzeumok, mint ma a könyvek. Ezt az alapvető javaslatot, azaz a múzeumok másolatainak sztereó szériákban történő előállítását, többször kifejtették, mindenekelőtt Paul Otlet, a brüsszeli Palais Mondial-ból. Az ötlet megvalósításának azonban előfeltétele, hogy nemzetközi szinten megegyezés szülessen egy meghatározott ábrázolási módszerrel. És itt jutunk el a kettes ponthoz, mégpedig: a jövő múzeumainak a múzeumlátogatók érdekképviselői révén kell majd szerveződniük, nem pedig olyan specialisták munkája nyomán, akik azt akarják kiállítani, amit *ők* fontosnak tartanak. Nem épp az a legzavaróbb a legtöbb kiállítás esetében, hogy minden kiállító a saját speciális céljait követi?”

„Miért kell egy természettudományi múzeum szegény látogatójának még akkor is, ha a különbségeket talán alig tudja felismerni, madarak százait megnéznie, csak azért, mert valamelyik különleges ornitológus ezt szükségesnek tartja? Valójában néhány múzeumi szakember már felismerte, hogy itt valami nincs teljesen rendjén, és például előnyös lenne, ha a madarakat nem katonai egységekbe, századokba és ezredbe sorozva mutatnák be; így aztán sok pénz és a fotográfia segítségével csodálatos panorámákat készítettek, amelyek arra hivatottak, hogy megmutassák, hogyan élnek a madarak a szabadban; olyan emberek mesterművei, akik az ilyen becsapós képek elkészítésére specializálódtak.”

„Most pedig szeretnénk feltételezni, hogy a látogatók saját szakemberüket nevezték volna ki, hogy képviselje őket. Mit mondana erre ő? Azt mondaná erre, hogy minden, amit a múzeumban bemutatnak, egy átfogó pedagógiai célt kell hogy szolgáljon. Valóban olyan fontos lenne, hogy tucatjával mutassuk be a tarka panorámákon, hogyan él zöldegek között vagy víz alatt a ritka állatok minden lehetséges faja? Milyen jelentős kérdéseket válaszolnak meg ezek a kiállítási tárgyak? Nem lenne sokkal fontosabb azt elmesélni az embereknek, hogy ebből vagy abból a fajból kevesebb vagy több példány él-e, melyik ehető közülük, mire használható az egyik állatnak a bőre vagy a másíknak a csontja? Nem ritka: állandóan azt mondják nekünk, hogy a technika korában élünk, de ha belépünk egy modern természettudományi múzeumba, akkor ebből nem érzékelünk semmit. Esetleg megmutatják, hogy egyes ásványok milyen dekoratív felhasználási lehetőségekkel rendelkeznek, de nem látjuk a gyémántot egy üvegvágó eszköz részeként, vagy a rubinport mint a vágószerszámoknál használt anyagot, vagy az achátot, semleges felületként egy gép részeként, vagy bármi más efféjét.” (Neurath 1933, idézi: Haller 1991: 224-245)

„Az Isotype-múzeum minden látogatónak lehetőséget kell adjon arra, hogy maga hozza meg saját választását. Különösen egy nagy múzeumnak kell több különböző lehetőséget kínálnia. Fontos, hogy ezt a tárgyak elrendezése és az épület szerkezete mindenki számára világossá tegye. Ha például valaki a cetek (a legnagyobb tengeri állatok) iránt érdeklődik, akkor fontos számára, hogy a múzeumban gyorsan megtalálja, hol található, és hogy mindenről informálódjon, ami a cetekkel összefügg: a világításhoz és a bőrmegmunkáláshoz szükséges anyagokról, az orvosi célokról, a szappankészítésről, a halcsontokról a fűzőkhöz; hol élnek a cetek, évente mennyit ölnek meg belőlük, hol és hogyan halásszák őket, mely országok vesznek részt ebben az üzletben stb.”

„Az ilyen Isotype-múzeumok jelentősen különböznek a tegnapi múzeumaitól. A múltból – amikor uralkodók vagy egyházak alapítottak műkincsekből vagy különös tárgyakból álló gyűjteményeket, amelyek egyetlen személy birtokában voltak – származik az a gondolat, hogy a múzeumoknak egyszeri, a világban páratlan, különösen értékes vagy vonzó dolgokat kell bemutatniuk. Az Isotype-múzeumok azonban mindenütt másolhatók, anélkül, hogy az értéküket elveszítenék. Értékük a pedagógiai érték.”

„Az Isotype-múzeumok kívülről is másként néznek ki, mint a tegnapi múzeumiak. Egyszerű tananyagok egyszerű befoglalói lesznek. A terek elrendezése nemcsak a kiállított tárgyak elrendezésével kerül majd összefüggésbe, hanem könnyen változatható is lesz, ha új tárgyak kerülnek be. Ezért fontos, hogy lehetőség nyíljon az épület változtatására: a padló és a falak legyenek eltolhatóak, legyen hely új terek létrehozására stb. Az Isotype-múzeum tervezése különleges feladat, amelyhez az építész mellett Isotype-szakemberre is szükség van. Hogy fog kinézni az épület? Erre az Isotype-múzeum adja majd meg a választ, amely mindeddig csak néhány ember képzeletében létezik...”

„Mivel az világos volt, hogy a dolgozó embernek csupán este van arra ideje, hogy múzeumba járjon, a Társadalom és Gazdaságmúzeum este tartott nyitva. A lámpákat úgy helyezték el, hogy a legerősebb fény a táblákra essen. A múzeum a város különböző részeiben rendezett kihelyezett kiállításokat. A város üzleti negyedében lévő terem képekkel és a közönség által kipróbálható szerkezetekkel egész nap nyitva tartott. Naponta 2000 látogatója volt, többen egyfajta váróteremként használták, mások minden nap néhány percre néztek be, tanulni, szórakozni. Néha a képek egyes csoportjait a mozgatható falakkal együtt más városokba vittük. Ha mindent tekintetbe veszünk, a bécsi Társadalom- és Gazdaságmúzeum olyan intézmény volt, amely az embert vette mértékül, és amely az utca emberének a szükségleteit tette meg munkája alapjának.” (Neurath 1936, idézi: Haller 1991: 378).

1929-ben J. **Schuster** egy a természettudományi múzeum történetéről és eszméjéről tartott előadásában (*Geschichte und Idee des naturwissenschaftlichen Museum*) arról a végzetes szokásról panaszkodott, amely a múzeum belső rendje és a szakkutatás szempontjából szükséges tudományos rendszerezést a múzeumi állomány laikus közönségnek történő bemutatásának az alapjává is tette.

„Az elméleti linnéizmus mértéktelen túlhajtása kétségtelenül ahhoz vezetett, hogy a múzeum egyre inkább elidegenedett az élettől és egy olyan muzeofób korszakot idézett elő, amelynek meghaladása még épp csak elkezdődött. ... A múzeumok specializálódásának többé semmi sem szabhatott gátat, uralkodó mégis a múzeumtípusok legholtabb változata, a csak-szisztematikus maradt ... A kirakat-múzeum most tökéletesen emancipálódhat a megváltozott rendeltetés nyomán, amelynek részeként a világűr, a növény, az állat, az ember szemléletes élménnyé válik. Ez egy új múzeumtípus lenne, mivel az eddigiektől homlokegyenest eltérő alapelven, az élményen nyugodna. A múzeumnak ezt a jövőbeli formáját biocentrikusnak nevezem ... Ahogy korábban a ritkaságok kabinetje sem volt egyeduralgoló, most a „rendszer” is éppoly kevésbé az, mint ahogy egyetlen más irány sem töltheti be egyedül ezt a szerepet. Csak valamennyi tudásösszefüggés harmonikus egysége ... szavatolja, hogy a múzeum görög nevét saját, belső jogán továbbhagyományozzuk, és új tartalommal töltjük meg. Mert csak ez teszi a múzeumot, a legnagyobbat csakúgy, mint a legkisebbet, a legátfogóbbat csakúgy, mint a legspecializáltabbat a múzsák által megszentelt helyé, amely tárgyát – mely mindig önmaga – tipikus összefüggésében és egységösszefüggésében ábrázolja. Ha ez másként történik, csak a kuriózumok atavisztikus tárát kapjuk, amely muzeális

megjelenésében a leginkább eltávolodik a görög *muszeion* alapfogalmától, a történetitől, a tipikustól, az egészre vonatkoztatottól.” (Schuster 1929: 101-107)

Amit Schuster és Neurath a természetrajzi múzeumokról mondott, érvényes a kultúrtörténeti és művészeti múzeumokra, épp úgy, ahogy Lichtwark és Danas megnyilatkozásai a művészeti múzeumokról az egész múzeumi világra vonatkozathatók.

Háború és kultúra

Ahogy a rómaiak rablóhadjáratai az antik Görögországban, később a harmincéves háború vagy Napóleon fosztogatásai, úgy a háborús események a 20. században is katasztrofális szerepet játszottak és játszanak a gyűjtemények sorsának alakulásában. Az októberi szocialista forradalom idején született ötletről, amely szerint minden múzeumra megsemmisítés várt volna, vagy a futuristák képromboló követeléseiről kigondolódik hamar lemondtak. Ennek ellenére a szovjet és más forradalmak barbarizmusa, a két világháború szörnyű pusztítása, valamint a 20. század végének számos fegyveres konfliktusa soha helyre nem állítható károkat okozott a világ kulturális örökségében.

Különösen Németországban, a náci rezsim célzottan a kortárs művészet ellen indított akciói nyomán felbecsülhetetlen értékek semmisültek meg, bár a kincsek egy része, más országokban értékesítve megmenekülhetett.

„1937 júliusának közepén került sor Münchenben az 'Entartete Kunst' (Elfajzott művészet) kiállításra, amelyet később hasonló események követtek. Ez a tárlat, valamint a luzerni Galerie Fischerben 1938-ban megrendezett árverés jelenti az 1930 óta követett náci művészetpolitika csúcspontját. Berlinben, 1939. március 20-án 1004 olajfestményt és más ábrázolást, 3825 akvarellt és grafikai lapot mint 'értékesíthetetlen állományt' égettek el.” (Grote, é.n.)

A második világháború egész Európában a múzeumok raktári állományainak kiköltöztetésével járt együtt. A bombázások és a belvárosokra is kiterjedő harci események következtében számos múzeumépület elpusztult. Minden erőfeszítés ellenére a második világháború katasztrofális következményeit a gyűjtemények máig sem tudták mindenütt teljes mértékben feldolgozni. A tárgyakon esett fizikai sérülések néhol még mindig javításra várnak, a gyűjtemények elszállításával és visszaszolgáltatásával kapcsolatos kérdések gyakran ma is tisztázatlanok. Ugyanis azokból az országokból, amelyeket a háborús hatalmak megszálltak, régi hagyomány szerint elrabolták és elszállították a kulturális javakat, s így azok a gyűjteményi állományok, amelyeket a felszabadító hadseregek állítólag állagmegóvás céljából magukkal vittek, még mindig nem érkeztek vissza maradéktalanul.

„A korábbi porosz intézmények és gyűjtemények nemzeti értéket képviselő anyagai 1945-ben a győztes hatalmak kezébe kerültek. A szovjet megszálló hatalom a kezébe került javakat – a dessauai, altenburgi, drezdai, lipcsei, gothai stb. állományokhoz hasonlóan – legtöbbször évekig ismeretlen céllal Oroszországba szállította, hogy azokat 'az emberiség számára megőrizze'. (A visszaszolgáltatott tárgyak egy részét Kelet-Berlinben állították ki.) Az amerikai hadsereg Wiesbadenben és Marburg an der Lahnban úgynevezett Central Collecting Point-okat állított fel, a britek a cellei kastélyban mőtárgyraktárt hoztak létre, ehhez jöttek még olyan kisebb anyagok, amelyeket az amerikai és a brit csapatok berlini szektoraikba bevonulva találtak. A francia megszállási zónában a vagyonkezelői jogokat az egyes tartományok kapták. Rövidesen minden gyűjtőhelyen hozzáférhetővé tették az anyagokat és megkezdték kiállításukat. (Grote é.n.)

Az ideológiák hasznélvezői

Ismeretes, hogy a múzeumi gyűjtemények nem rendelkeznek önmagukban axiológiai szubsztanciával. Ezt mások kölcsönzik nekik. Ezért különösen alkalmasak arra, hogy ideológiák szolgálatába állítsák őket. Ebből elsősorban azok a múzeumok profitálnak, amelyek állománya vagy gazdasági és stratégiai jelentőségű – mint például a geotudományok múzeumi a nyersanyagok kinyerése vagy a hadi geológia kérdéseiben –, vagy a nacionalista és totalitárius tendenciák propagandisztikus támogatására alkalmas. A biológiai múzeumok mellett, amelyek a rasszista propaganda gondolatait terjesztették, ezek elsősorban a régészeti és történeti múzeumok. Feladatuk egy nép korának, települései kontinuitásának és ezzel bizonyos területekre formált jogának igazolása, és a népnek a mindenkori hivatalos olvasat szerinti történeti ábrázolása volt. A néprajzi múzeumok gyűjteményei ezen elképzelés szerint a „tisza népiség” megtartását és megsokszorozását támogatják.

Az, hogy a múzeumok ilyesfajta meggyalázásából akarva vagy akaratlanul néha olyasmi származhat, ami az emberi kultúra tényleges megismerése és története szempontjából is fontos lehet; a múltban, ma és a jövőben, még a totális elnyomó rendszerekben is vigasztaló lehet a szellem továbbélésének lehetőségét tekintve.

Aktuális példát is találni arra (kudarcba fulladt) kísérletre, hogy a múzeumokat ideológiai propagandacélokra használják fel, mégpedig oly módon, hogy oktatási intézményekké értelmezik át őket. Ez az úgynevezett múzeumpedagógia.⁹

A fogalmat először 1934-ben K. H. Jacob-Friesen alkotta meg (Grote 1975), de elfogadtatása nem sikerült. Harminc évvel később az akkori kelet-berlini Museum für Deutsche Geschichte (Német Történeti Múzeum) egyik politikai munkacsoportja (Patzwall és mások 1963) újra elővette, erőszakos publikációs tevékenységével a szakirodalomba beemelte (Patzwall 1986) és pedagógusok segítségével a német nyelvterületen elterjesztette.

A múzeumpedagógusok képzésének követelményeit az „NDK fejlett társadalmának célkitűzéseiből és előfeltételeiből” vezették le. Herbst és Levykin (1988: 271) az ennek megfelelő hivatásképet a következőképpen foglalta össze:

„A múzeumpedagógusoknak biztos tudással kell rendelkezniük a marxizmus-leninizmus, a marxista-leninista történelemszemlélet és történettudomány területén, ismerniük kell a pedagógia (az általános pedagógia, a középiskolák pedagógiája és a főiskolai pedagógia) és a pszichológia alapjait, és tájékozottnak kell lenniük muzeológiai kérdésekben ... A múzeumpedagógus azoknak a gondolatoknak a népszerűsítője és propagandistája, amelyek a múzeum ideológiai alapját képezik, és amelyek a kiállításokban fejeződnek ki.”

Múzeumpedagógusként működhetnek

„az ifjúsági szervezet vagy a párt propagandistái, a fegyveres testületek politikai tisztjei vagy az NDK utazási irodájának csoportos idegenezetői, ... tanárok, a marxista-leninista oktatás tankörvezetői, ... a pártok, a tömegszervezetek és más intézmények tankör- és csoportvezetői.” (Ave 1971: 191, 192)

Több oka van, hogy az efféle múzeumi elképzelések egyáltalán elterjedhettek a német nyelvterületen, az NDK-n kívül is. Eltekintve a háttérben húzódó ideológiai szándékoktól az egyik ok abban a magatartásban gyökerezik, amellyel a hagyományos múzeumi világ elzárkózott attól, hogy komolyabban foglalkozzon a muzeális állományok populáris kommunikációjának kérdéseivel, s ez összekapcsolódott a speciálisan és összetéveszthetetlenül muzeális jellegzetességek hiányzó reflexiójával. Az ezáltal keletkezett

⁹ A múzeumpedagógia fogalmából a könyv megjelenése óta eltelt időben eltűnt a negatív melléköngye. (A ford.)

vákuum természetszerűen vonzó hatást fejtett ki a vélelmezetten hasonló vagy azonos tendenciákra.

A másik ok a múzeum és az iskola egymástól diametrálisan különböző intézményeinek notórius felcserélésében rejlik, s ez minden ily módon tévesen megalapozott koncepció kudarcához vezetett. Ez nemcsak a múzeumi szakma számos képviselőjének nyilvánvaló elzárkózásán alapul, amelynek következményeként nem vesznek tudomást a muzeológiai szakirodalomról, hanem egy alapvetően félreértett kultúrafogalmon is. Ahol a „kultúra” minden tekintetben a „kötelességgel” kapcsolódik egybe, a „szórakozás” pedig a „triviálissal”, ott a talaj jól előkészített a múzeum és az oktatási intézmény közti téves egyenlőségjel és ennek negatív konnotációi számára.

Ebben a megvilágításban különös aktualitást kap az egykori NDK Múzeumügyi Intézete (Institut für Museumswesen) – amely Németország újraegyesítése után még rövid ideig létezett – új igazgatóságának tisztázó állásfoglalása („Neue Museumskunde” 1990/1: melléklet):

„A muzeális munka, különösen a kiállítási tevékenység el kell hogy veszítse mindeddig dominánsan affirmatív karakterét, hogy csakis a tudományos és kulturális felelősség iránti elkötelezettség jellemezze. A múzeumok az új társadalmi feltételek között sem lehetnek a puszta identitásteremtés (mint például az államra vagy egy régióra vonatkoztatott, szociálisan indifferens hazaszeretet) intézményei. Sokkal inkább törekedniük kellene egy kritikus identitás kialakítására, amely elsősorban a múlt és a jelen produktív kritikája tekintetében jelent kihívást.”

„Ha ma a korábban gyakran adminisztratív úton kikényszerített kötelezettségek el is tűnnek a demokratikus pluralizmusban, a muzeológusok számára tudatosodnia kell – még akkor is, ha a gazdasági kényszerek a korábbinál erőteljesebben kihathatnak a munkájukra –, hogy az intézmények az ideológiai befolyásolás eszközei. Ezzel nagy – most már elsősorban személyesen viselendő – felelősség hárul rájuk. A múzeumi munkát, különösen a kiállítási tevékenységet nem csupán a potenciális látogatók érdekei legitimálhatják, ehhez szükséges a folyamatos kritikai reflexió is.”

„A múzeumi kiállítások témakinálatának a jövőben jobban meg kell felelnie a múzeum mint médium kommunikatív lehetőségeinek, amelyek elsősorban a tárgyi tanúbizonyságok érzéki jellegén alapulnak. Azokat az igényeket, amelyeket ez a médium nem tud kielégíteni, következetesebben vissza kell utasítani. Mindez megköveteli a tárgyak és kiállítások kreatívabb – nem kizárólagosan a szaktudományra alapuló –, speciálisan muzeológiai kezelését.”

Múzeumépítészet

A múzeumok fizikai teljesítőképességével kapcsolatos elvárások már a 20. század elején minden korábbinál magasabbak voltak:

„Egyetlen út van csupán, hogy a mai múzeumi viszonyok között a nép nagyobb tömegeit a múzeumba vonzzuk: a tudományos állandó kiállítás helyét az időszakos kiállításnak kell átvennie, vagy azzal megelevenítő elemként össze kell kapcsolódnia.” (W. R. Valentiner, idézi Schwandt 1990: 13)

Ezek a követelmények építészeti szempontból semleges, flexibilis kiállítótermeket eredményeznek, amelyekhez hozzátartozik a sokoldalúan variálható világítástechnika. Az új elvárásokból kiindulva az építészek a múzeumi emberekkel közösen olyan formákat fejlesztettek ki, amelyek az eddig megszokottól eltávolodva, a múzeumot teljesen önálló épülettésként értelmezték.

Az állítható falakat 1926-ban a **newark**-i művészeti múzeumban vezették be először, 1927-ben pedig Le Corbusier terveket készített a **genfi** Mundaneum számára, egy spirális rámpával (ez az a gondolat, amelyet 1959-ben Frank Lloyd Wright a **New York-i Guggenheim**

Múzeumban alkalmaz) és egy „Növekvő Múzeummal”. Az újabb típusú múzeumépületek közé tartozott **Seattle** és **Portland** – mindkettő 1932-ben épült –, amelyek erősen redukált külső ornamentikával rendelkeztek, 1935-ből Hendrik Petrus Berlage **hágai Gemeentemuseum**-a, valamint Henry van de Velde 1938-as „átmeneti múzeuma”, amelyet az **otterlói Kröllér Alapítványnak** tervezett. 1939-ben épült a **New York-i Museum of Modern Art** első épülete, Ludwig Mies van der Rohe pedig 1942-ben készítette el terveit egy „**Museum für eine kleine Stadt**” („kisvárosi múzeum”) számára.

A múzeumtervezés természetesen függ a múzeum programjának szempontjaitól is. Így a **Dulwich Gallery**-ben már 1814-ben minden tér egymástól függetlenül létezett, miközben a **berlini Neue Nationalgalerie**, Mies van der Rohe 1969-es épülete teljesen neutrális teret kínál. 1974-ben Louis J. Kahn a **New Havenben, Connecticutban** épült **Yale Centre of British Art**-ban a két szempont összehangolását kísérelte meg.

A kortárs múzeumépítészet elsődleges terepe a **művészeti** és a **kultúrtörténeti múzeum** volt.

Németországban, ahol a hatvanas évektől a kilencvenes évekig a múzeumépítés jelentősen megélné, példaként említhető a **Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburgban** (1959–1964, Manfred Lehmbruck), a **Neue Nationalgalerie Berlinben** (1962–1967, Ludwig Mies van der Rohe), a **Kunsthalle Bielefeldben** (1966, Philip Johnson), a **Staatliche Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz** (Állami Múzeumok – Porosz Kulturális Örökség Alapítvány) **Berlin-Dahlemben** (1966-tól Wils Ebert és Fritz Bornemann), a **Rheinisches Landesmuseum Bonnban** (1967, Rainer Schell), a **Deutsches Schiffahrtsmuseum** (Német Hajózási Múzeum) **Bremerhavenben** (1970, Hans Scharoun), az **Städtische Museum Abteiberg** (Városi Múzeum Abteiberg) **Mönchengladbachban** (1972–1982, Hans Hollein), a **Römisch-Germanisches Museum** (Római-Germán Múzeum) **Kölnben** (1974, Heinz Röcke és Klaus Renner), a **Neue Pinakothek Münchenben** (1974–1981, Alexander Freiherr von Branca), a **Museum für Ostasiatische Kunst** (Kelet-Ázsiai Múzeum) **Kölnben** (1977, Kunio Mayekawa), a **Neue Staatsgalerie Stuttgartban** (1977–1984, James Stirling és Michael Wilford), a **Deutsches Architekturmuseum** (Német Építészeti Múzeum) **Frankfurt am Mainban** (1979–1984, Oswald Matthias Ungers) és a **Museum für Kunsthandwerk** (Iparművészeti Múzeum) szintén **Frankfurtban** (1979–1985, Richard Meier), a **Wallraff-Richartz Múzeum** és a **Ludwig Múzeum Kölnben** (1975–1986, Peter Busmann és Godfrid Haberer), a **Limes-Museum Aalenben** (1981, Knut Lohrer és Dieter Herrmann), a **berlini Kunstgewerbemuseum** (1985, Rolf Gutbrod és Henning, Kendel, Riede), a **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen** (Észak-Rajna-Vesztfáliai Művészeti Gyűjtemény) **Düsseldorfbán** (1986, Hans Dissing és Otto Weitling), a **Vitra Design Múzeum Weil am Rheinben** (1986–1989, Frank O. Gehry) és a **Museum Moderner Kunst** (Modern Művészeti Múzeum) **Frankfurtban** (1991, Hans Hollein).

Ha nem is ilyen tömegben, de más országokban is számos reprezentatív új építésű múzeum keletkezett, valamint átépítésekre is sor került.

Az Alvar Aalto által tervezett **aalborgi Művészeti Múzeum** [ma: KUNSTEN], az **ottawai National Gallery of Canada** és a **vancouveri British Columbia Egyetem Museum of Anthropology**-ja mellett ilyen a **londoni Tate Gallery Clore Gallery**-je (1980–1987, James Stirling és Michael Wilford), a **Tate Gallery Liverpool** számára végrehajtott átépítés az Albert dokkban (1988, James Stirling), a **párizsi Louvre** bővítése (Ieoh Ming Pei és társai, 1983–1989), a **Galleria Nazionale** (Nemzeti Galéria) felújítása a Palazzo della Pilottában, **Pármában** (Guido Canali, 1970–1986), az Egyesült Államokban a **washingtoni National Gallery of Art** keleti épülete (1978, Ieoh Ming Pei), az **atlantai High Museum** (1983, Richard Meier), az **Aerospace Museum Los Angelesben** (1985, Frank O. Gehry és társai), a **Museum of Contemporary Art** szintén **Los Angelesben** (1981–1986, Arata Isozaki), a

houstoni Menil Collection Museum (1981–1987, **Renzo Piano**), valamint Japánban az **Okanoyama Graphic Art Museum** (1982–1984), a **Hara Múzeum Gunmában** (1987–1988, Arata Isozaki) és a **matsumotói Print Múzeum** (1982, Kazuo Shinohara).

Ismét új múzeumfajták

A nagy, több régiót összefogó művészeti múzeumok mellett a kortárs művészeti gyűjtemények és az egyetlen művész életművének szentelt múzeumok száma is gyarapodott. A húszas évek óta kultúrtörténeti múzeumok is létrejöttek esztétikai szempontok alapján. Miközben azonban például a német múzeumok egyre inkább a történeti, tárgyi archívumok irányába fejlődtek (Roth 1990a: 9), addig Franciaországban a humántudományok kontextusába kerültek.

Claude Lévi-Strauss (1967: 404) szerint már nem kizárólag arról volt szó, hogy

„tárgyakat gyűjtsenek, hanem arról is, és különösen arról, hogy az embereket megértsék. Kevésbé a száraz maradványok archiválásáról, ahogy azt a herbáriumokban teszik, és inkább olyan létezési formák leírásáról és elemzéséről, amelyekben a megfigyelő közvetlenül részt vesz.”

Franciaországban a negyvenes és ötvenes években George Henri Rivière, a Rennes-i Musée de Bretagne létrehozásával összefüggésben olyan új múzeumtípust fejlesztett ki, amely programjának középpontjába az ember és környezetének kapcsolatát állítja: az **ökomúzeumot (ecomusée)**. A gondolatot Rivière, Hugues de Varine és Marcel Evrard fejlesztette tovább, ez vezetett végül az első, modellértékű ökomúzeum megalapításához, **Le Creusot**-ban, amelyben az ipari fejlődés hatását mutatták be, egy terület gazdasági, szociális és kulturális viszonyai tekintetében.

Máig nem született konszenzusos definíció az ökomúzeumra, amely számos, részben nagyon különböző típusban és formában jelenik meg. Ennek ellenére az alábbi ismertetőjegyek általánosságban is érvényesek lehetnek: az ökomúzeum gyűjt, dokumentál, kutat, konzervál és bemutat egy átfogóan adott, természetes és kulturális szituációt, eközben interdiszciplinárisan jár el; egy átlátható, jól definiált területre vonatkozik, és ebben „antennáival” képviselteti magát; e terület lakosságát különböző aktivitásokba vonja be, és ezekből a tevékenységekből építkezik (Hauenschild 1988: 72-85).

Egy másfajta múzeumtípus született a hatvanas években, a polgárjogi mozgalom hatására az Egyesült Államokban: a **neighborhood museum (szomszédsági múzeum)**. A típus legismertebb képviselője az **Anacostia Neighborhood Museum**. 1967-ben hozta létre a Smithsonian Institution, Washington egyik, feketék által lakott slum-jában. A tervezést és az adminisztrációt a kerület lakói végezték, kívánságra szakértői tanácsadást biztosítottak. Húsz középiskolai diákból álló saját konzultációs bizottságot alakítottak ki; egy szociális munkást, John R. Kinardot bízták meg az igazgatói teendővel. A múzeum olyan tárgyakat gyűjtött, amelyek az emberek afrikai származásával vagy Anacostia helytörténetével függtek össze, valamint olyan tárgyakat, amelyek az aktuális városi és kisebbségi problémákkal függtek össze. Kiállítások mellett magában foglalt művészeti és kézműves műhelyeket, egy könyvtárat, egy zenei, tánc, színházi és film-archívumot. E. P. Alexander (1979: 225) etnikai kisebbségek több mint száz ilyen múzeumáról tud az Egyesült Államokban.

„A szomszédsági múzeum lokális múzeum, amely a városi környezetben lévő, világosan elhatárolt, áttekinthető területhez és annak lakosságához kapcsolódik. A legtágabb értelemben vett múzeumról van szó, azaz legfontosabb feladata az identifikációs kínálat megteremtése, amelynek alapja az adott városrész története, kulturális tradíciója és aktuális élethelyzete, célja pedig e közösség – vagyis a szomszédság – továbbfejlesztése valamint jelenbéli problémáinak önrendelkezésen

alapuló megoldása. A szomszédsági múzeum folyamatos kölcsönhatásban van a negyed lakosságával.” (Hauenschild 1988: 64)

A szomszédsági múzeum fontos feladatai közé tartozik, hogy a képzési lehetőségek célzott felkínálása, illetve a kulturális élet mozgatása révén az érintett kisebbségekkel közösen problémamegoldó stratégiákat alakítson ki a szociális és gazdasági hátrányok következtében kialakult jelenségekre.

Szintén az Egyesült Államok múzeumaiban alakult ki az „**outreach**” („kiterjesztés”) gondolata. Az outreach különböző intézkedéseket foglal magában, amelyek révén egy múzeum az egyes emberekhez vagy éppen egy városnegyed teljes lakosságához közelebb hozható és azok mindennapi életviszonyaiba integrálható. Ez többek között az iskolákkal és a legkülönbözőbb csoportokkal folytatott együttműködéssel, múzeumbuszokkal, bőröndben közvetített múzeumi programokkal, valamint kisméretű, könnyen szállítható és felállítható vándorkiállításokkal érhető el.

Ilyen jellegű kiállítások előállítására és szervezésére valamint az ezzel kapcsolatos tanácsadásra specializált példaszerű szervezet a már említett svéd állami kiállítási intézmény, a **stockholmi Riksställningar**.

A múzeumi munka jelenét és jövőjét meghatározó alapelveket az **új muzeológiáról** 1972-ben Santiago de Chileben rendezett konferencián szögezték le (Hauenschild 1988: 69). Az új múzeum („museo integral”) az alábbi elvek szerint működik:

- decentralizáció
- a kiállítási technikák hozzáigazítása az adott lehetőségekhez
- témák orientációja, azaz a kiállítások tartalmának hozzáigazítása a helyi adottságokhoz
- szisztematikus, interdiszciplináris szemléletmód
- a kiállításokhoz kapcsolódó képzési programok megvalósítása

Hauenschild (1988: 106, 108) összefoglalójában bemutatta az általános vélekedés szerint az új (a) és a tradicionális (b) múzeum között fennálló lényegi különbségeket:

Célkitűzések:

- a: identitásképzés, mindennapi problémák megoldása, társadalmi fejlődés
- b: egy adott anyagi örökség megőrzése és fenntartása

Alapelvek:

- a: a közönség átfogó és radikális orientációja, territorialitás
- b: a tárgyak védelme

Szerkezet és szervezet:

- a: alacsony fokú intézményesülés, finanszírozás helyi forrásokból, decentralizáció, részvételen alapuló működés, egyenjogú teammunka
- b: intézményesülés, állami finanszírozás, központi múzeumépület, professzionális munkatársi gárda, hierarchikus felépítés

Kiindulópont:

- a: tárgya: komplex valóság, interdiszciplinaritás, témaközpontúság, a múlt összekötése a jelennel és a jövővel, lokális/regiónális szervezetekkel folytatott együttműködés
- b: tárgya: kimetszés a valóságból (muzealizált tárgyak), diszciplináris kötöttségek, tárgyközpontúság, múltközpontúság

Feladatok:

- a: gyűjtés, dokumentáció, kutatás, megőrzés, közvetítés, továbbképzés, kiértékelés
- b: gyűjtés, dokumentáció, kutatás, megőrzés, közvetítés

Professzionizálódás és képzés

Miután a múzeumok alakítását sok generáción át művészek, művelt műbarátok, illetve gyakran mellékes foglalkozásként szaktudósok vállalták fel, a 20. század végül a **múzeumi hivatás** kifejlődésében is meghozta az első konkrét lépéseket.

Ennek ellenére máig széles körben elterjedt az a nézet, amely szerint elegendő a hagyományos akadémiai vagy kézműves szakokban megszerzett képzettség, a múzeumi gyakorlat pedig elsajátítható a hivatás gyakorlása során. Ezzel szemben felelősen gondolkodó múzeumi emberek már több mint száz évvel ezelőtt világosan felismerték, hogy a módszer bizonytalan, önkényes és költséges, s mindez a múzeumi gyűjtemények szellemi és materiális értékét valamint a társadalom speciális elvárásait tekintetbe véve nem vállalható.

Így 1882-ben, első ilyen jellegű intézményként **Párizsban** megalapították az École du Louvre-t.

1906-ban a **drezdai Kunsthistorisches Museum**ban múzeumtani bevezető kurzusokat tartottak.

1908-ban **Philadelphiában** és **Iowában** rendeztek múzeumi kurzusokat.

1919-ben muzeológiai tanszéket alapítottak a **brünni** egyetemen.

A húszas években kurzusokat rendeztek **Buenos Airesben**, 1932-ben **Londonban** és **Leicesterben**, 1938-ban **Rio de Janeiróban**, 1934-től 1938-ig pedig megtartották a brit **Museums Association** első kurzusait (Stránský 1983a: 4; Teather 1991: 403).

Bár a későbbiekben más helyeken újabb és újabb múzeumi kurzusokat tartottak, ezek azonban elődeikhez hasonlóan főként gyakorlati kérdésekkel foglalkoztak, és nem vették figyelembe a speciális múzeumi valóság teoretikus alapjait.

Csupán a második világháború után indult meg a fejlődés a speciális muzeológiai képzés irányába. Végül ez azt eredményezte, hogy a 20. század végére már 40 ország csaknem ötszáz oktatási programja keretében nyílt lehetőség arra a képzésre, amelyet Julius **Leisching** már 1905-ben kívánatosnak tartott.

A nyilvánosság által gyakorolt kontroll

A múzeumoknak szükségük van annak a **társadalomnak a kontrolljára**, amelynek szolgálatában állnak. Ez különösen ott érvényes, ahol félő, hogy ideológiai célok szolgálatába állíthatják őket. Ahol az ilyen jellegű célokat a tudományos tevékenység alapjává teszik, ott a realitás és annak leírásai között növekedni fog a diszcrepancia.

Nevetségességükben és cinizmusukban szinte már nagyhatású példák komoly számban találhatóak bármely totalitárius rendszerben. Grammatikájuk és stílusuk egynemű, szótáruk csupán néhány jelző cseréjére épül, hogy aztán ennek révén tetszőleges helyzetre alkalmazható legyen. A konkrét példáktól itt a legkésőbb 1917 óta gyűlő világtörténelmi tapasztalatokból kiindulva eltekintünk.

A múzeumok ugyanúgy az ideológiák terjesztésére előszeretettel használt médiumok, mint az óvodák, az iskolák, a templomok, az újságok, a rádió és a televízió.

Ezért minden múzeumlátogatónak legalább annyit tudnia kell, hogy bárki jogot formálhat a lehetőség szerint objektív információra. Ezért kételkedhet, sőt kételkednie kell, meg kell vizsgálnia, össze kell hasonlítania, és rá kell kérdeznie, szükség esetén kikérheti a múzeummal kapcsolatos azon kijelentések forrásait, dokumentumait és indoklásait, amelyek számára nem világosak, vagy amelyekben kételkedik. Megfelelő fórumok erre a reprezentatív módon összeállított tanácsadó testületek.

- **A történeti muzeológiát a 19. század vége óta elsősorban intézménytörténetként művelik. A muzeáljelenség gondolati háttere csak a közelmúltban vált a történeti kutatás tárgyává.**
- **A megőrző gyűjtés legkorábbi bizonyítékai a Kr. e. második évezredből származnak, az első, kutatás és tanítás céljait szolgáló gyűjtemények a Kr. e. 3. évszázadból.**
- **Egy gyűjtemény múzeumi jellegét jól jellemzi nyilvánosságának mértéke. A görög *thesauroi* állományát nem mutatták be, a keresztény kincseskamrák javait pedig csak különleges alkalmakkor.**
- **Az uralkodói gyűjtemények minden kultúrában a reprezentációt és a politikai legitimitást is szolgálták.**
- **Az első autonóm múzeumépületek a 19. században keletkeztek. A specializálódás és a tudományos haladás következtében számos új múzeumtípus jött létre.**
- **A mai múzeum materiális eredetét tekintve a 17. században gyökerezik. Fontos vonásait a 19. században és a 20. század második felében nyerte el.**

2.2 A muzeológia fejlődése

A muzeálügy gyakorlatának első vizsgálataira már a 16. században sor került. A muzeológia önállósulására irányuló döntő lépés – specifikus tárgyának meghatározása – azonban csupán néhány évtizeddel ezelőtt következett be.

„Ám jóllehet minden tudásunk a tapasztalattal veszi kezdetét, ebből még nem következik, hogy minden tudás a tapasztalattól ered.” (Kant: *A tiszta ész kritikája*, Bevezetés I.)¹⁰

A tudományok, fejlődésük során általában bizonyos stádiumokon mennek át, amelyek közül a leghosszabb időt az empirikus-deszkriptív szakasz veszi igénybe. A muzeológiában ez a szakasz már lezárult, jelenleg a teoretikus-szisztematikus fázis zajlik. Ez már elérte az önállóságnak egy olyan fokát, amely lehetővé teszi, hogy a muzeológia saját múltját tanulmányozhassa.

A muzeológiai **osztályozás elvei** gyakran utólag, a gyakorlati múzeumi munka tapasztalataiból nyerhetők, éppen azért, mivel olyan premisszákból indulnak ki, amelyek az általánosításokra egyáltalán nem, vagy nem kielégítő mértékben törekszenek, és megelégednek a módszertani valamint a technológiai megfontolásokkal.

A muzeológia **szisztematizálására** irányuló konkrét lépéseket mindenekelőtt a csupán a huszadik század második felében megjelent gyakorlati beállítottságú kézikönyvek („Osznovi szovjetszkovo muzejevegyenyija / A szovjet múzeumtan alapjai” 1955; Guthe 1964; UNESCO 1967; Lewis 1976; Burcaw 1983; Lapaire 1983; Korek 1987) valamint az International Committee for Museology (ICOFOM/ICOM) által kiadott vitairatok jelentették.

Eközben nem szabad elfeledkezni arról, hogy a muzeális gyakorlatot természetesen korszak-specifikus társadalmi igények határozzák meg, és ugyanakkor filozófiai, tudományos, vallási, politikai és kulturális elképzeléseket és értékeket tükröz. A múzeum elméletének kialakítására irányuló törekvés szintén ebben a gyakorlatban gyökerezik.

Ha azt állítjuk, hogy a muzeáljelenség történetét önmagában még nem kutatták és nem mutatták be közelebbről, akkor ez még sokkal inkább érvényes a muzeológia fejlődésére. Kutatása nem tarthat automatikusan lépést az általános muzeáltörténet feldolgozásával, hanem attól függetlenül – bár folyamatosan arra tekintettel –, önmagában kell végbemenjen. A muzeológiának megvan a saját története, amely saját törvényei szerint zajlik, és semmi esetre sem szinkronban a muzeáltörténettel.

Már utaltam arra, hogy a muzeáljelenség története eszmetörténet, a múzeumügy pedig intézménytörténet. A muzeológia fejlődését a tudománytörténet segítségével kutathatjuk. Ezen felül figyelembe kell venni azt is, hogy a muzeáljelenség régebbi és átfogóbb, mint a múzeum intézménye, és hogy a muzeológia – legalábbis saját területén, az elmélet terén – vagy a muzeális konkretizálás előtt jár, ha a priori működik, vagy az empirikus adatok és tények alapján utólag magyaráz és rendez.

¹⁰ Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004. 51. Fordította: Kis János (A ford.)

Publikációk

Már a 19. század vége óta megjelennek olyan publikációk, amelyek lehetőség szerint megkísérlik átfogni a muzeológia egészét (Graesse 1883; Homburger 1924; Burns 1940; Komornicki és Dobrowolski 1947; Neustupny 1950; „Osnowi szovjetszkovo muzejevegyenyija / A szovjet múzeumtan alapjai” 1955; Benoist 1960; Guthe 1964; UNESCO 1967; Klemm 1973; Jahn 1979/1980; Burcaw 1983; Lapaire 1983; Korek 1987; Herbst és Levykin 1988).

A muzeológia területén az **elméleti gondolkodás** fejlődésének leírását Berliner (1928) mellett mindenekelőtt Wittlin (1949), Bazin (1967), Jahn (1979/1980), Schreiner és Wecks (1988) valamint Stránský (1971a) végezte el. További tanulmányok a tervszerű kutatómunkától várhatók, amelyeket már a muzeológiai történeti kutatásának összefüggésében említettünk.

Számos monográfia áll rendelkezésre az **alkalmazott muzeológia** területén. Ehelyütt azokra a munkákra utalunk, amelyek a muzeális **közvetítés** gyakorlatával foglalkoznak: Gleadowe (1979, Baker (1981), Bertram (1982), Hall (1987), Pöhlmann (1988), Velarde (1988); a gyűjteménykezelés és -szervezés kérdéseit dolgozzák fel Choudhury (1963), UNESCO (1967), Chenhall (1975, 1978, 1988), Lewis (1976), Dudley és Wilkinson (1979), Light, Roberts és Stewart (1986) valamint Lord és Lord (1991). A múzeumépítészetéről számol be Coleman (1950), Alois (1962), Brawne (1965, 1982), Robinson és Filler (1978), Friebe (1983), Klotz és Krase (1985), Schubert (1986), Lampugnani (1991), Montaner (1991) és Davis (1991).

„Sohasem tanulhatunk eleget – ha ez valahol érvényes, akkor sehol máshol annyira, mint a muzeumtudományban. Létezik-e egyáltalán ilyen? – Sajnos még nem, legalábbis törvényes hitelesítéssel még nem. Az ifjú múzeumi hivatalnokok képzése még nem létezik.”

Így panaszkodott 1905-ben Julius Leisching a *Museumskunde* című folyóirat első kötetében, amely tudományos minőségét, előrelátását és cikkeinek aktualitását tekintve még mindig iránymutatónak tekinthető. Nyilvánvalóan más tapasztalatokkal rendelkezhetett, mint egy anonim szerző (Johann Georg Theodor Graesse), aki 1883-ban, az általa 1878-ban alapított *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften* (Muzeológiai és antikvitástani valamint rokon tudományok folyóirata) lapjain megjelent, a *Muzeológia mint szaktudomány* című tanulmányában nagyon bizakodóan ezt állapította meg:

„Ha valaki harminc vagy csupán húsz évvel ezelőtt a muzeológiáról mint szaktudományról beszélt vagy írt volna, sokaknál csupán együttérző, lebecsülő mosolyra talált volna. Ez mostanra nyilvánvalóan megváltozott.”

Végül 1924-ben Karl **Koetschau** a *Museumskunde* XVII. kötetének – amellyel úgy tűnt, hogy a lap története véget is ér (új folyama 1929-ban indult el) – lezárásaként ezt írta:

„A „Museumskunde” (múzeumtan) fogalma meghonosodott, és amennyiben ebben az értelemben talán önálló diszciplínáról beszélhetünk, amely szellemi munkánk nagy épületében szerény helyet biztosított magának, és azt lakályosan be is rendezte magának, úgy most itt az ideje annak, hogy egy összefoglalás formájában megmutassuk, mit is teljesített eddig. Más szavakkal: ez a felnövekedett diszciplína ma már a múzeumtan kézikönyvét igényli. Ezt meg kell alkotni, és bizonyos idő múltán ki kell adni.”

A tervezett kézikönyv végül nem jött létre, a *Museumskunde* viszont egészen 1939-ig továbbra is megjelent. A második világháború után ez a jelentős folyóirat kettéosztva látott újra napvilágot: az NDK-ban 1958-ban mint *Neue Museumskunde* (1991-ig), az NSZK-ban pedig 1960-tól, a harmadik folyamban, korábbi nevén.

A gyűjtött tárgyak kezelésének **gyakorlati kérdéseivel** kapcsolatos gondolatok az újkortól egészen a görögök előtti kultúrákig visszakövethetők. Ezek a gondolatok még ma is olyan

uralkodó szerepet töltenek be az egész világon a múzeumok mindennapi munkájában, hogy úgy az elméleti muzeológia alapkérdései, mint a történeti muzeológia problémái háttérbe szorulnak a sürgős pillanatnyi követelményekkel vagy forrástudományok prioritásaival szemben.

Mindez nem vált mindig a gyakorlat előnyére. Ugyanis eltekintve a szakszerű, konkrét tevékenységeket szolgáló elmélet vitán felül állóan eleven és alapvető jelentőségétől, a muzeálügy és tudományának diakronikus-szinkronikus szemléletére irányuló, valamivel nagyobb figyelem számos tévút és rosszirányú fejlődés elkerülésében nyújthatna segítséget. Ezek azonban egyenesen lényegi meghatározó jellegzetességei a történelmietlen magatartásoknak és eljárás módoknak, amelyeket mindenekelőtt az erősen individualista, empirikusan orientált gyakorlat emberei emeltek normává.

„Valamennyi, a társadalom által létrehozott intézmény mindig is meghatározott célra törekszik. A középkori kincstárak, a reneszánsz Kunstkammerei és az újkor múzeumai nem véletlenül és nem öncélúan jöttek létre. Intézményes formákként annak az emberi tevékenységnek a biztosítására alakultak ki, amely a társadalom fejlődését a kezdetek óta kíséri. Ez az a törekvés, amely megóvjá azokat a tárgyakat és műveket a természetes elmúlástól, amelyek az emberek számára bizonyos értékeket testesítenek meg. Ez a tipikusan emberi érdek az idők folyamán jelentősen átalakult, éppúgy, ahogy a társadalom és annak gondolkodásmódja is megváltozott. Lényege ennek ellenére az ember kulturális szintjével közvetlen összefüggésben él tovább.” (Stránský 1971a: 36)

Az első teoretikus írások

A **muzeálügy elméletének** eddig ismert első kísérlete a reneszánsz kezdetén keletkezett Németországban: a belga orvos, Samuel von **Quiccheberg** 1565-ben Münchenben megjelent munkája. Erre a jelentős műre a modern muzeológia fejlődése során Theodor Vollbehr már 1909-ben felhívta a figyelmet, Rudolf Berliner (1928: 3-7) pedig kimerítően leírta és kommentálta.

Programadó címe: *„Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractioneque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit”.* (xxx)

Quiccheberg 1529-ben született Antwerpenben és tízévesen került Németországba. Már fiatal korában foglalkozott gyűjteményekkel és könyvtárakkal, 1550-től kezdve pedig maga is gyűjtött. Rendszerének első változata még 1557 előtt keletkezhetett (Berliner 1928), az ideális múzeumra vonatkozó végleges tervét azonban csak V. Albrecht bajor herceg hatalmas és jelentős müncheni gyűjteményeinek tanulmányozása után dolgozta ki. Nem igazolható, hogy gondolatai valóban hatást gyakoroltak volna a hercegre. Annyi azonban ismert, hogy Quiccheberg megbízást kapott tőle ornamentika- és metszetgyűjteményének rendezésére. Quiccheberg terve alapján a múzeum öt nagy osztályra, ezeken belül tíz illetve tizenegy alosztályra tagolódik. A „theatrum” középpontjában a múzeumalapító személye áll, s ebből kiindulva a korra jellemző rendszerezés alapján kerül bemutatásra a természet és a kultúra világából származó valamennyi, de valóban valamennyi érdekesség. Azok az alapelvek, amelyek nyomán Quiccheberg a gyűjtemény tárgyait egymással összefűzi, a későbbi rendszerezések fényében első pillantásra inkább kaotikusnak tűnnek, a valóságban azonban annak a könnyedségnek adják példáját, amellyel ebben a korszakban a gyakorlati követelmények a módszertani kényszereket mellőzve előtérbe kerülhettek.

Az „infinitem et immensum ... institutum” tartalma a mű címének megfelelően átfogja „a dolgok összességének egyes anyagait és kitűnő képi ábrázolásait”, miközben „tárháza a művészi és csodálatos dolgoknak valamint a teljes, sokrétű (szellemi) kincsnek, az értékes fegyvereknek, az építményeknek és a festészetnek”. Quiccheberg kifejezetten hangsúlyozza a képzés szándékát, amely múzeumának sajátja („annak érdekében, hogy gyakori megtekintése és használata által a dolgok bármely csodálatra méltó egyedi érzékelése és megismerése gyorsan, könnyen és biztonsággal összevethető legyen ... Itt a festmények megtekintése, az anyagok szemlélése az összesség eszközeinek apparátusa révén minden világosabbá és érthetőbbé válik.”

A múzeum kifejezetten nemcsak a látványra és szenzációra éhes látogatók számára készül, hanem olyan embereknek, akik „nem teljesen tanulatlanok, hanem a tanulmányozás metódusában jártasak”. Quiccheberg tanácsai éppúgy célozzák az univerzális, mint a speciális gyűjtőket. A speciális gyűjteményeket „promptuarium”-nak vagy „múzeum”-nak nevezi, és lényeges különbséget tesz a *Kunstkammer* („amely a műalkotások számára készült”) és a *Wunderkammer* („mindenhonnan származó csodálatos dolgok gyűjteménye”) között.

A tárgyak elrendezése tekintetében nem a tudományos rendszerek, hanem a bemutatásra kerülő gyűjtemény törvényei mérvadóak.

„Továbbá azt remélem, hogy ami a teljes elrendezésre vonatkozik, elegendő belátással eldönthető lesz: hiszen mi itt a természet dolgait nem a tudósok számára választjuk szét, maga a természet nyomán, hanem az előkelők számára úgy osztjuk be a dolgok többségét bizonyos, korántsem bonyolult sorrendben, hogy az kényelmes legyen a megőrzés szempontjából.”

Ebben a tekintetben számára a természet által létrehívott dolgok és az artefaktumok a megismerés egyenértékű tárgyai. Quiccheberg azonban tudta, hogy egy bemutatásra kerülő gyűjteményt nem lehet úgy kialakítani, mint egy tankönyvet, éppen ezért hangsúlyozta, hogy tekintettel kell lenni a mindenkor rendelkezésre álló térre, és elengedhetetlennek tartotta a tárgyak tetszetős elrendezését.

A természetből és az emberkéz alkotta művekből egyaránt építkező múzeumnak mint a nevelés autonóm helyszínének ezzel az ábrázolásával, a muzealizáció elméletének és a gyűjteményi gyakorlatnak olyan alapmotívuma jött létre, amely a 18. század végéig, egyes helyszíneken pedig az azt követő fejlődés során jóval tovább is kifejtette hatását. Nyilvánvaló volt, hogy ennek az ideálmúzeumnak az alapítója csakis olyasvalaki lehet, aki rendelkezik a szükséges állami eszközökkel: vagyis a fejedelem.

Quiccheberg műve korának számos publikációjára hatást gyakorolt. 1587-ben a feltehetően drezdai illetőségű rajzoló és műértő, Gabriel **Kaltemarckt** *Bedenken wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte* (Elmélkedések egy *Kunstkammer* felállításáról) című munkáját I. Keresztély szász uralkodónak ajánlotta. Ebben a műalkotások gyűjtését a történelmi eseményekkel és azok szereplőivel történő találkozás eszközének valamint az ifjúság nevelési segédeszközének nevezte. Ebből kifolyólag és takarékosági okokból ajánlja az öntvények, kópiák, nyomatok és kortárs festmények beszerzését (Gutfleisch és Menzhausen 1989: 3).

A 17. század

A témához kapcsolódó publikációk csupán a 17. században jelentek meg ismét:

1619-ben a sváb protestáns pap, Johann Valentin **Andreä** a *Reipublicae christianopolitanae descriptio* (Christianopolis Köztársaság leírása)¹¹ című, Strassburgban kiadott írásában arra utal, hogy a könyvek nem elegendők a neveléshez és a kutatáshoz, éppen ezért szükséges ehhez az autentikus tárgyakból álló speciális gyűjtemények használata.

Claudius **Clemens**, francia jezsuita és madridi professzor 1635-ben egy ideális könyvtár programját publikálta (*Musei sive Bibliothecae tam privatae quam publicae extractio ... / xxx*, Lyon), amelyben azt követeli, hogy az eredeti tárgyak gyűjteményei egészítsék ki a könyveket: „Pertinent ad bibliothecae perfectionem non solum boni libri omnis generis verum etiam quaedam instrumenta et supellex, sine quibus libri vix satis intellegi possunt nec quaedam scientiae comparari.” („Egy könyvtár tökéletesítéséhez nem csupán mindenfajta jó könyv tartozik hozzá, hanem olyan eszközök és holmik, amelyek nélkül a könyvek aligha érthetőek meg pontosan, egyes nézetek pedig összehasonlíthatatlanok lesznek.”)

A gyűjteményeket négy osztályra kell felosztani: egy tudományos, mechanikus és zenei eszközök gyűjteményére, egy érmegyűjteményre, egy antiquariumra és egy ritkaságok kamrájára („quaedam naturae et artis miracula”).

Ole **Worm**, az orvostudomány koppenhágai professzora *Museum Wormianum seu historia rerum rariorum* (xxx) címmel 1655-ben jelentette meg Amszterdamban gyűjteményei katalógusát, amely széles körben terjedt. Naturáliákból, orientális, római és északi régiségekből álló jelentős gyűjteményeit 1654-ben a királyi Kunstkammer kebelezte be. Worm nem csupán gyűjtő volt, de összegyűjtött anyagán tudományos munkát is végzett. A húszas években Dániában és Norvégiában kérdőívek segítségével régiségtani leltárt készített, s több művet jelentetett meg, többek között az időszámításról és a rúnairásról, ezen kívül nevéhez fűződik a *Danicorum Monumentorum* (Dán műemlékek) című, 1643-ban kiadott hatalmas munka.

1660-ban jelent meg a humanista Adam **Olearius** kézikönyve, *Gottorffische Kunstkammer* (Gottorfi Kunstkammer) címmel (Schleswigben). A könyv Christian Albrecht, holsteingottorpi herceg azon gyűjteményeinek katalógusát foglalja magában, amelyeket 1651-ben Gerhard Paduanus holland orvostól vásárolt meg. Ezen felül magyarázatokat tartalmaz egy kabinet feladatairól, valamint a gyűjtéshez használható útmutatót. A műre akkora kereslet mutatkozott, hogy 1674-ben újra kiadták.

A „kabinet” fogalmának bemutatásakor Olearius azt javasolja, hogy az „artificiális dolgokat” a naturáliák gyűjteményétől térben el kell választani, amennyiben a tárgyak nagyobb mennyiségben állnak rendelkezésre. Egyes darabokat ezzel szemben a naturáliagyűjteménybe is be lehet sorolni, ott azonban nem előállításuk technikája vagy a használat („arteficii ac usus”) alapján, hanem anyaguk szerint („ratione materiae”). A jelenkor művészetének alkotásait nem kell gyűjteni, mivel általános érvényességük még nem állapítható meg. A gyűjteményvezetőt egy megfelelően megfizetett, az elmélet és a gyakorlat terén átfogóan képzett, lelkesedésre képes tudósként gondolja el. Olearius legfontosabb érdeme, hogy a múzeumot szakember által vezetett tudományos intézményként definiálta.

¹¹ Magyar kiadása: Christianopolis. Johann Valentin Andreae Reipublicae Christianopolitanae descriptio című könyve első hét fejezetét magyarázatokkal látta el Jan van Rijckenborgh. [közread. a Magyarországi Lectorium Rosicrucianum Vallásközösség]. Magyarországi Lectorium Rosicrucianum Vallásközösség, 2007.

Gottfried Wilhelm **Leibniz** ugyan azt a nézetet képviselte (1670 körül), hogy a természet és a művészet különlegességeit gyűjteni, rendszerezetten megőrizni kell, azonban a kabineteket, Kunstkammereket és a ritkaságok gyűjteményeit kizárólag a tanulás segédeszközeinek tekintette. Állományaikat nem saját jelentőséggel bíró gyűjteményeknek látta, hanem csupán egy átfogó múzeum részének, amelynek nincs más feladata, mint a tárgyakra vonatkozó ismeretek közvetítése.

Autentikus tárgyak felhasználásával jelentősen hozzájárult a pedagógiában a szemléltetés szerepének növeléséhez a morva püspök és pedagógus Jan Amos **Comenius** (Komensky) (1592–1670), a német Wolfgang **Ratke** (1571–1635), Joachim **Jungius** (1587–1657), Johann Joachim **Becher** (1635–1682), Andreas **Reyher** (1601–1673) és Erhard **Weigel** (1625–1699).

A kieli botanikus kert igazgatója, Johann Daniel **Major** orvosprofesszor *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein* (Elfogulatlan megfontolások a Kunstkammerekről és a naturália-tárakról, általánosságban) című könyvében (Kiel, 1674) elsősorban a naturáliagyűjteményekkel foglalkozott. Bár önmagát tévesen gondolta a muzealitás első elméletirőjének, mégis ő volt az első olyan szerző, aki kifejezetten egy muzeálmélet kifejlesztését kívánta („*Tactica Conclavium ...*, az a tudomány, ahogy a Kunstkammereket és a naturália-tárakat megfelelően be kell rendezni. Mindezt új és különös diszciplínává tenni – talán első vagyok, aki ezt nyilvános iratban megkísérli”).

Egy 1685-ben Wolfenbüttelben megjelent, az európai múzeumokról és akadémiákról szóló ünnepi beszédében (*Dissertatio qua pinacothecas, cimeliothecas et societates doctorum in Europa...*) Johann **Reiske** iskolai rektor a tudomány felvirágoztatása érdekében a nyilvános intézmények három típusát tartja szükségesnek, amelyeknek fenntartásáért a fejedelmek felelősek: könyvtárak, múzeumok és akadémiák. A múzeumok esetében különbséget tesz természettudományi és művészeti múzeum között. A művészeti múzeum gyűjtőköréhez az antik művészet, a modern művészet és az iparművészet egyaránt hozzátartozik. Az általános gyűjtési célokkal rendelkező múzeumokat „Pinakothek”-nek, a speciális gyűjteményeket „Cimeliothek”-nek („ékszergyűjtemény vagy kincsgyűjtemény”) nevezi, és két formáját különbözteti meg: egy általánost („communis”) és egy speciálist, az érme-gyűjteményt.

A 18. század

1704-ben Altdorfban Daniel Wilhelm **Moller** tollából önálló írás jelent meg a múzeumról (*Commentatio de Technophysiotameis / xxx*). Az eredeti ma már nem lelhető fel, a művet azonban 1728-ban U. D. Koeler *Sylloge aliquot scriptorum de ... bibliotheca (xxx)* című könyvében ismét kinyomtatták.

Moller a múzeumot Major példája nyomán „technophysiotameum”-ként jellemzi, és átfogó álláspontról szemléli. Tehát a múzeum:

„olyan dolgok megőrzésére szolgál, amelyek a természet és a művészet révén kiemelkedőek, ezért nemcsak a szakértők csodálatára érdemesek, hanem a lelkiismeretes emberek általi megőrzésre is; szorgalommal berendezve, egy különösen megfelelő rendben, egy alkalmas és a célnak megfelelő helyen, hogy gyakori megtekintése, használata és szellemi tekintetbevétele révén dicsérjük a mindenható Isten magasztosságát, díjazzuk a művész tehetségét, megismerjük a természet erőit, elősegítsük felebarátaink javát, és a természet által minden emberben elültetett tudásvágy egy bizonyos mértékig csillapíttassék”.

A gyűjtemény tárgyainak kiválasztásában kifejezetten tekintetbe veszi a hétköznapi tárgyakat is, amennyiben azok bármilyen szempontból is figyelemreméltóak, és arra is utal, hogy a tárgyak jelentősége minden további nélkül megváltozhat. Moller számára a múzeum nem csupán a tudományos munka nélkülözhetetlen helyszíne, emellett ösztönöznie kell a

kézművesek és művészek képzését, általánosságban pedig az öröklétet kell szem előtt tartania. Valamennyi látogatónak meg kell találnia a múzeumban az általa keresett tartalmakat, az esztétikai élvezetet is beleértve. Bár kis magángyűjtemények is ilyen irányú hatást fejthetnek ki, az ideális múzeumnak mégis köztulajdonban kell lennie, mivel csak így kerülhetők el kezdettől fogva a magántulajdonnal járó veszélyek.

A gyűjtemények rendezésére Moller nem állít fel általánosan érvényes szisztematikus rendszert, mivel úgy véli, hogy minden gyűjteményt egyedi módon kell felépíteni. A tulajdonostól kielégítő pénzügyi támogatást vár el, a gyűjteménytől általánosságban pedig azt, hogy legyen lehetséges, értelmes, hasznos, megtekintésre érdemes, szórakoztató, bővíthető és tartós.

A beszerzés legfontosabb módja a vásárlás, ehhez elégséges anyagi eszköznek kell rendelkezésre állnia. Az utazások és a levélváltás épp annyira ajánlatos, mint a múzeumlátogatók felé irányuló udvarias utalás, mely szerint a múzeumnak adott ajándék révén megőrizhetik magukat.

Szerteágazó feladatainak teljesítéséhez a múzeumnak megfelelő szakmai háttérrel rendelkező, főállásban tevékenykedő vezetőre van szüksége. Nem csupán jó iskolázottsággal kell rendelkeznie, de egyszerre kell polihisztnak és politechnikusnak lennie. Moller a következő ismereteket kívánja meg tőle: tökéletes latin és görög nyelvtudás, értenie kell francia, olasz, spanyol, angol és flamand nyelven, az ógermán, a skandináv, szláv, keleti és más nyelvek, beleértve az egyiptomit és a kínait is, ne legyenek számára teljesen idegenek. Ezen felül kiemelkedő ismeretekkel kell rendelkeznie a történettudományok, a természettudományok és az embertan terén. Emellett technikailag is képzettnak kell lennie.

Feladatai közé nem csupán a gyűjtemény kiépítése és tudományos feldolgozása tartozik, de konzerválása, katalogizálása, megfelelő elrendezése és hasznossá tétele a nyilvánosság számára. A múzeum tereinek kialakításában Moller a lényeges pontokon Major elképzeléseihez tartja magát. Számára azonban a múzeumnak nemcsak praktikus haszna van, hanem – és ez újdonság – az esztétikai élvezetet is szolgálja.

Moller művével egy időben, 1704-ben, Hamburgban anonim kézikönyv jelent meg *Der geöffnete Ritter-Platz* (A nyitott lovagtér) címmel, amely a ritkaság- és naturáliatárakról szóló cikket tartalmaz („A nyitott ritkaság- és naturáliatár”). Szerzőjeként Berliner (1928) az építész és matematikus Leonhard Christoph **Sturm**ot (1669–1719) nevezte meg. Ő is ideális univerzálmúzeumot vázol fel, miközben nemcsak tartalmi kérdéseket tárgyal, hanem kitér a gyakorlati részletekre is. Így a múzeum épületének délkeleti vagy déli tájolását javasolja, s felhívja a figyelmet a száraz terekre és a tűzbiztonságra. A terekben egyszerű fehér falak legyenek, hogy ne vonják el a néző figyelmét a kiállított tárgyról. A tárgyak kiállításánál – miközben tekintettel kell lenni sajátosságaira – figyelembe kell venni a megőrzés és a konzerválás alapelveit, a jó láthatóságot, a tudományos rendet és az esztétikai hatást.

A gyűjtés motívumaként a művészet és a tudomány támogatását, illetve az irántuk érzett szeretetet vagy az egyszerű dicsvágyat nevezi meg. Egy gyűjtemény valódi célja azonban csak akkor teljeseedik be, ha az Isten dicsőségét és a nevelést szolgálja.

Mollerhez hasonlóan Sturm is magasan képzett és különösen sokoldalú vezetőt kíván, aki a gyűjteményen végzett munkán kívül azok közvetítéséről is gondoskodik, vezetések keretében és tudományos munkaközösségekben. Egyes pontokon túlmutat Moller elképzelésein; mindenekelőtt nem elégszik meg azzal, ha a múzeum csak azoknak az embereknek ad információt, akik maguktól jutnak el oda, hanem nyilvános vezetésekkel próbálja megnyerni az érdeklődő közönséget, hogy ezzel a magas költségekkel szemben, amelyekkel egy múzeum fenntartása jár, megfelelő haszon álljon. A kívánatos szélesebb körű hatással arra is törekszik,

hogy a múzeum tanítását azon tudományok közé illessze, amelyeknek tudása egy képzett világfitól elvárható.

Szintén 1704-ben, további kiadásokban pedig 1712-ben és 1714-ben jelent meg Frankfurt am Main-ban a *Museum museorum oder vollständige Schau-Bühne aller Materialien, Specereyen ... Aus andern Material-, Kunst- und Naturalienkammern etc.* (Museum museorum avagy minden anyag és különlegesség teljes színpada ... Különféle anyag-, műtárgy-, és naturáliatárakból etc) című munka, a hesseni fejedelmi orvos és giesseni egyetemi professzor, Michael Bernhard **Valentini** (1657–1729) tollából.

Berlinben, Johann Schlechtigernél jelent meg 1718-ban a *Catalogus zahlreicher nützlicher und sonderbarer von Natur und Kunst gebildeter Seltenheiten: in regno: animalis ... vegetabilis ... mineralis ...* (Számos hasznos és különös, a természet és a művészet által képzett ritkaság in regno animalis ... vegetabilis ... mineralis ... katalógusa), amely az anatómus Christian Maximilian Spener (1678–1714)¹² halála után elérvezett „magángyűjteményébe enged bepillantást”.¹³ Georg Paul Busch metszete, amelyet Michael Andreas Herzog nyomán készített,¹⁴ az „elhunyt Spener tanácsos úr művészeti és naturália-tárának” gyűjteményét ábrázolja. A tárgyak elhelyezése a korai felvilágosodás igyekezete szellemében történt, amely a racionális hozzáférhetőséget tartotta szem előtt, szisztematikus csoportokban a falakon, lépcsős posztamenteken és tárolószekrényekben.

A kereskedő, Caspar Friedrich **Neickelius** (Jenckel) által írt *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern ...* (Museographia, avagy útmutató a múzeum vagy a ritkaságtárak helyes fogalmához és hasznos létesítményéhez...) című művet a császári Lipót- és Károly Akadémia egyik tagja, az orvos Johann Kanold (Lipcse és Boroszló) adta ki Bécsben, 1727-ben. A könyv híres múzeumok és könyvtárak jegyzékét tartalmazza, példájukon keresztül pedig múzeumelméleti kérdéseket taglal. A mű a polgári réteg művelt gyűjtőit célozza meg, olyan embereket, mint maga Neickelius. A célcsoport kijelölése megmagyarázza Neickelius ideális ritkaságtárra vonatkozó programját, amelyet nem tekint általános érvényűnek, viszont figyelembe veszi benne a tényleges és valós viszonyokat. Ezért kapnak ebben a műben fontos szerepet a különlegességek gyűjteményei is.

Neickelius különös figyelmet fordít a különböző gyűjteményfajták világos megjelölésére. A „Museum” fogalmán egy szobát ért, amelyben különböző területek gyűjteményei tanulmányozhatók, a „Kabinett” pedig a gyűjteménytároló szekrényt jelöli.

Az általános, nem specializált, természettörténeti gyűjteményeket „Naturalienkammer”-nek, naturáliatárnak nevezi, az ennek megfelelő kultúrtörténeti gyűjteményeket pedig

¹² Waidacher az eredetiben összekeverte Christian Maximilian Spener apjával, az elzászi pietista és drezdai udvari prédikátorral, Philipp Jakob Spenerrel (1635–1705), aki – mint írta – „1691-ben települt át az ortodox lutheránusok támadásai elől Berlinbe, ahol az Akadémia obszervatóriumában egy kabinetet rendeztetett be”. Gustav Klemm megadja a Spener műve címének teljes leírását, amelyben megtalálhatók a helyes adatok a tulajdonossal és gyűjteményével kapcsolatban: „zusammgebracht hat Dr. Chr. Max. Spener Weyl. Com. Palat. Caes. K. Preuss. Ober Herolds Rath, würckl. Hof und Garnison-Medicus, Prof. Anatom. Genealogist des schwarzen Adler Ordens etc. Berlin, 1718. ... Dabei »Eigentl. Abriss wie sich des Seel. Herrn Rath Spener's Kunst und Naturalien Cabinet auf dem Königl. Observatio in Berlin presentirt.« Theils in Schubladen zwischen den Fenstern, theils auf vielen kleinen Consolen an den Wänden.” (*Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*. Kummer, 1838. 224.) Az ebben a bekezdésben olvasható adatok saját kiegészítéseink.

¹³ Vö. Angela Matyssek: *Rudolf Virchow, das pathologische Museum: Geschichte einer wissenschaftlichen Sammlung um 1900*. Schriften aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum. Steinkopff Verlag, Darmstadt, 2002. 98.

¹⁴ Képet lásd in: Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Akademie Verlag, Berlin, 2004. 173. Abb. 92.

„Kunstkammer”-nek, mütárnak. A különleges gyűjtemények között említi többek között a festménygyűjteményt, az antikvítás-kabinetet, illetve az üveg- vagy porcelángyűjteményt.

Válogatásának alapelve a tárgyak ritkasága, ehhez számítja még az artefaktumok különleges kvalitását is. A gyűjtés a ritkaságokat célozza meg, alapvetően eredetiben és semmiképpen sem másolat vagy utánzat formájában.

Neickelius is elutasította a gyűjtemény teljességére irányuló törekvést. Ehelyett azt ajánlja, hogy a kiválasztott tárgyakat azzal az irodalommal együtt gyűjtsék és őrizzék meg, amely megismerésükhöz szükséges. A múzeum tulajdonképpeni célját az „érzéki kedélygyönyörködtetésben” és a „pompás tudományok továbbörökítésében” látja.

Hasonló nézeteket vall Nicolaus Hieronymus **Grundling**, az 1734-ben *Vollständige Historie der Gelahrtheit* (A tudományosság teljes története) gyűjtőcímen Frankfurtban és Lipszében posztumusz megjelent, a hallei egyetemen tartott előadásaiban.

A természettudományi gyűjtemények fejlődésére jelentős hatást gyakorolt Carl v. **Linné**, *Philosophia botanica* (1751), *Instructio peregrinatoris* (1759) és mindenekelőtt *Instructio musei rerum naturalium* (1753) és *Museum Ludovicae Ulricaе* (1764) című műveivel. Azzal, hogy a tudomány egységes, nomenklatúrán alapuló és osztályozó elveit átültette a gyakorlatba, alapvetően megreformálta a természettudományos tárgyak muzeális gyűjtését.

„Ahogy növényrendszere a svédországi és hollandiai botanikus kertek rendezési feladatainak megfelelően fejlődött ki, úgy folytatódott állat- és ásványrendszerének analóg kiépülése az amszterdami, stockholmi és uppsalai zoológiai és ásványtani magánkabinetek révén.” (Jahn 1979: 158)

Ezzel ment végbe, ahogy Jahn megállapítja,

„a meghatározások egzakt módszerei nyomán, a 18. század folyamán az átmenet a merkantil és udvari-reprezentatív naturáliagyűjteményekből a valódi tudományos kutató- és oktatógyűjteményekbe”.

A jelentésváltozás fontos eleme volt a természettani gyűjtemények tárgyainak a tudományos kutatás tárgyaiként történő értékelése. Ezen felül most már a kísérő dokumentáció is éppúgy hozzátartozott a gyűjteményi tárgyhoz, mint annak tudományos célú ismételt felhasználása. Linné módszertani leírásai egész Európában elterjedtek, nyomai máig felismerhetők a világ számos múzeumában.

A muzeális fejlődés és a természettudományi gyűjtemények bemutatásának további leírásai találhatóak meg G. **Buffon** *Histoire naturelle, générale et particulière* (Párizs, 1749, németül: *Allgemeine Historie der Natur ... nebst einer Beschreibung der Naturalienkammer ... / A természet általános története ... a naturáliatárak leírása mellett ...*, Hamburg és Lipcse, 1752) és D.G. **Rudolph** *Hand-Buch oder kurze Anweisung, wie man Naturalien-Sammlungen mit Nutzen betrachten soll* (Kézi-könyv avagy rövid útmutató a naturália-gyűjtemények hasznos megtekintéséhez, Lipcse, 1766) című munkájában.

„A botanika, a zoológia és az ásványtan saját elméletrendszerrel rendelkező önálló tudományokká alakultak, s ez a folyamat közvetlenül összekapcsolódott a botanikus kertek és múzeumi gyűjtemények rendezésének és kialakításának a feladataival. A múzeumelmélet és a muzeológia része ennek a fejlődésnek, amelynek folyamán a természet dologi tanúbizonyosságainak állományképzéséhez és bemutatásához szükséges osztályozási és értékelési törvényszerűségek kialakultak...” (Jahn 1979: 160).

„... a 19. század közepéig a természettörténeti múzeumok csaknem azonosultak a szakdiszciplínák elméleti és gyakorlati szempontjaival ... A diszciplínák ezt követően megkezdődött specializálódása eredményezte a muzeológiai elvek differenciálódását illetve a muzeológia és a szakdiszciplína elválását.” (Jahn 1979: 168)

Az *Anweisung für reisende Gelehrte* (Útmutató utazó tudósok számára), Frankfurt a. M. és Lipcse, 1762) című munkából, amelynek alapját Johann David **Köhler**nek a göttingeni egyetemen tartott előadásai képezik, kitűnik, hogy a muzeológiai alapfogalmak nyilvánvalóan oly mértékben elterjedtek, hogy egy szakmai közegnek szánt publikációban már nem is kell sajátosan a múzeumra utalni. Köhler már nem az univerzális múzeumból beszél, hanem rögtön a különféle speciális részlegeket tárgyalja, úgymint az érmekabineteket, az antikváriumokat (egyiptomi, görög, római szobrok, gemmák, kámeák, feliratok és eszközök gyűjteményei), képtárakat (festmények és bármifajta grafikák gyűjteményei), naturália-kabineteket és Kunstkammereket.

Jelentősen hozzájárult a nem-organikus természeti tárgyak osztályozásához Abraham Gottlob **Werner** freiburgi mineralógus *Von der verschiednerley Mineraliensammlungen, aus denen ein vollständiges Mineralienkabinet bestehen soll* (A legkülönbélebb ásványgyűjteményekről, amelyekből egy tökéletes ásványkabinetnek állnia kell, 1778) című műve.

Johann Georg **Krünitz** *Ökonomisch-technologischen Encyklopädie* (Gazdasági-technológiai enciklopédia, Berlin 1791) című művében a múzeumot „műtárgyak, gyakran pedig könyvek és természeti tárgyak gyűjteményeként” jellemzi. A kevert gyűjteményt ritkaságtárnak nevezi, a Kunstkammerre pedig a következő definíciót adja:

„az emberi elme által kigondolt, nem teljesen közönséges műalkotások jól elrendezett gyűjteménye, elsősorban olyan műtárgyakból, amelyek rászolgálnak a csodálatra, művészi és ügyes kezek készítik, gyakran saját maguk által kitalált szerszámokkal”.

Krünitz minden komoly gyűjtemény kiinduló feltételének tekinti a jelentős méretet és a bizonyos szabályok által létrehozott rendszert. Azt a tényt, hogy a muzeális jelenség benne volt a köztudatban, az is igazolja, hogy a „Kunstkammer” fogalma Köhler és Krünitz révén végül a Grimm fivérek szótárába is bekerült.

A 19. század

Johann Wolfgang von **Goethe** több tanulmányt, jelentést és vázlatot írt a gyűjtés, a konzerválás és a restaurálás általános kérdéseit érintő tárgyakban, leírt számos múzeumot és gyűjtőt. 1816-os írásában az egyes múzeumok mint organizmusok jelentőségét emeli ki, s ezzel utat talál – az ideális múzeum eredeti absztrakt gondolatán túl – az univerzalitás iránti törekvéshez, amely azonban mindig a mindenkori individuális feltételekből indul ki (Über Kunst und Altertum in den Rhein und Mayn Gegenden / Művészetről és régiségről a Rajna és a Majna mentén,¹⁵ *Kunst und Altertum*, 1)

Már a 19. század első felében megtörténtek a muzeálmélet és a múzeum fejlődésének **történeti** bemutatására irányuló első kísérletek. Közülük mindenekelőtt Gustav **Klemmet** (*Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland* / A tudományos és művészeti gyűjtemények története Németországban, Zerbst, 1837) kell megemlíteni, aki egyes elméleti műveket ír le és kimerítő bibliográfiát ad, valamint Louis **Viardot**-t, aki *Les musées d'Europe* (Európa múzeumai, Párizs, 1860) című munkájában a múzeumügy fejlődéséről számol be a legfontosabb európai államokban.

¹⁵ Magyarul: Régi művészet a Rajna és Majna mentén (Részletek). In: Goethe, Johann Wolfgang: *A műalkotások igazságáról és valóságáról. Válogatott képzőművészeti írások*. Válogatta, az utószót írta és a jegyzeteket összeállította: Rózsa György. Fordította: Rajnai László és Rónay György. Corvina Kiadó (Művészet és elmélet sorozat), Budapest, 1980. 146–161.

A 19. század nyolcvanas éveiben az orosz könyvtáros és filozófus, Nyikolaj Fjodorovics **Fjodorov** (1828–1903) *A közös ügy filozófiája* című írása¹⁶ alapján átfogó elképzeléseket alakított ki a múzeum feladatáról (Kataszonov 1991). Fjodorov szerint a tudomány az újkor kezdete óta megtett néhány lépést a halál meghaladása irányába. Ehhez számít mindenekelőtt az elmúlt korok anyagi tanúságainak gyűjtése, a világ képének helyreállítása céljával. Ez a feladat a múzeum számára központi helyet biztosít Fjodorov kultúraértelmezésében.

Az a tény, hogy a múzeumok inkább keletkeznek – mégpedig megdöbbentő rendszerességgel –, semmint hogy tervszerűen létrehoznák őket, azt bizonyítja, hogy a múzeum önmagában nem véletlenszerű, hanem egy alapvető metafizikai szükséglet, amely a konkrét múzeumban teljesedik be. A múzeum a dolgok megőrzése révén elmúlt generációk emlékezetét tartja életben, s így az ősök kultuszának utolsó menedéke. Valamennyi múzeumi munka küzdelem az emlékezet elvesztése ellen, mindent *sub specie aeternitatis* tekint. A múzeum azonban nem csupán halott dolgok gyűjteménye, hanem a minden emberben közös emlékezet kifejeződése, nem csupán valamennyi tudós gyülekezőhelye, hanem ezzel egyidejűleg – a világ békétlen állapotának okait alkotó módon kutatva – az ifjúság és az egység iskolája is.

Bár Fjodorov tézisei ideológiai beállítottsága alapján a múzeum megengedhetetlen misztifikálásához vezetnek, mégis – nagyon is modern értelemben – azt kívánja, hogy a muzealitás ügyét nem a szakspecifikus megközelítés szűk keretei között, hanem az általános történeti és kulturális problémák kontextusában kell szemlélni.

A 19. század vége felé erősen fellendül a múzeum és elméleti alapjainak tudományos feldolgozása: 1899-ben jelenik meg Münchenben A. **Furtwängler** *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit* (Műgyűjteményekről a régi és új korokban), 1904-ben pedig Glasgow-ban David **Murray** háromkötetes műve, a *Museums: Their history and their use. With a bibliography and list of museums in the United Kingdom* (Múzeumok: történetük és használatuk. Az Egyesült Királyságban található múzeumok listájával és bibliográfiájával).

Folyóiratok és egyesületek

Miután J. G. Th. **Graesse** 1878-ban **Németországban** kiadta az első muzeológiai **folyóiratot**, 1895-ben hasonló periodika indult **Csehországban** (*Věstník československých muzeí a spolků archeologických*¹⁷ / Csehszlovák múzeumok és régészeti egyesületek értesítője) és az **Amerikai Egyesült Államokban** (*The Museum*), majd **Nagy-Britanniában** 1901-ben a brit Museums Association orgánusaként a londoni *Museums Journal* (tudósítókkal Németországból, az Egyesült Államokból, Ausztráliából, Dél-Afrikából és Új-Zélandról), valamint 1905-ben ismét **Németországban** a Karl **Koetschau** által kiadott *Museumskunde* (Múzeumtan).

Az első nemzeti **múzeumi egyesületet** 1889-ben **Nagy-Britanniában** alapították, ezt követte az 1906-ban az **Amerikai Egyesült Államokban** és az 1917-ben **Németországban** alapított szervezet. Az American Association of Museums orgánusaként 1918-ban adták ki a *Museum Work* című folyóiratot (1926-ban a címét *Papers and Reports*-ra változtatták). A francia Association des muséums de province folyóirata, a *Musea* 1918-ban Le Havre-ban jelent meg (1920-tól az Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France

¹⁶ Waidacher az általa a szövegben hivatkozott, német nyelvű szakirodalom alapján adta meg a mű címét. Mivel a műből egy részlet magyar nyelven megjelent, ezt a fordítást vettük át. Lásd: *Tiszatáj*, 1998/9. 70–74. Fordította: M. Nagy Miklós. Online verzió: <http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/98-09/fjodorov.pdf> (A ford.)

¹⁷ Lásd Kliment Čermák: http://cs.wikipedia.org/wiki/Kliment_%C4%8Cerm%C3%A1k

orgánuma). Ezt követte 1922-ben Washingtonban a *Museums News* című folyóirat, majd Franciaországban, az első nemzetközi múzeumi szervezet (Office International des Musées [1926–1946]) megalapításával összefüggésben a *Museum* folyóirat [1927–1946], amelyet 1948-ban a Nemzetközi Múzeumi Tanács, az ICOM orgánuma, a *Museum* [ma: *Museum International*] váltott fel. Otto Homburger első *Museumskunde* **kézikönyve** 1924-ben Boroszlóban jelent meg. A két világháború közti időszakban további folyóiratokat alapítottak: **Németországban** 1925-ben *Natur und Museum* (Természet és múzeum), **Csehszlovákiában** pedig *Museumsbeobachter* (Múzeumi Figyelő) címmel. **Japánban** 1927-től jelent meg a *Hakubucukan Kenkiju* (Múzeumi Tanulmányok) (Tokió), a **Szovjetunióban** pedig 1931-től a *Szovjetszkij Muzéj* (Szovjet Múzeum) (Moszkva). 1933-tól jelent meg **Párizsban** a *Les Musées scientifiques*, az **egyesült államokbeli** Rochesterben pedig 1935-től a *The Museologist*. A harmincas években **román** kutatók (N. Jorg, L. Stefanescu) az ismeretelmélet felől közelítve foglalkoztak a múzeumi kiállítások és a muzeológia témájával. Megalapították a *Revista muzeelor* című folyóiratot.

1934-ben Madridban az Office international des Musées kezdeményezésére konferenciát rendeztek a múzeumügy aktuális, mindenekelőtt gyakorlati kérdéseiről. A konferencia eredményeit két kötetben publikálták (*Muséographie*, Párizs, 1937). A **Nemzetközi Múzeumi Tanács**, az **ICOM** (International Council of Museums / Conseil International des Musées, Párizs 1946) megalapításával összefüggésben jelent meg az *ICOM News* első kiadása. A **New York-i American Museum of Natural History** 1958 óta adja ki az egyik vezető professzionális publikációt, a *Curator* című folyóiratot [Ma: *Curator. The museum journal*].

Muzeológiai kutatás

A 20. század közepéig az említett publikációkban taglalt kérdéseket, néhány ritka kivételtől eltekintve mindig a múzeumokban képviselt **szaktudományok (forrástudományok)** álláspontjából vizsgálták. Ezért a múzeumügyben szükséges ismeretek és tudások kívánalmaival – részben még ma is – a muzeológiai gondolkodásban és gyakorlatban megnyilvánuló autodidakta beállítottság áll szemben. Eltekintve attól, hogy az autodidakták a megkövetelt tudományos színvonalat általában alig érik el, az ilyenfajta eljárás a természetszerűleg alacsony hatékonyság és a magas hibalehetőség miatt gazdasági okokból sem képviselhető.

A **közönség viselkedésének** kutatásában döntős jelentőségűek voltak Arthur W. **Melton** korai munkái. Melton kutatásai az első, múzeumi látogatók körében végzett pszichológiai felméréseken alapulnak, amelyeket 1925-től Edward S. **Robinson**, a Yale Egyetem munkatársa készített és 1928-tól publikált. A harmincas években Robinson és Melton számos tanulmányt közöltek, amelyek módszertani kvalitásuk és eredményeik validitása szempontjából máig meg nem haladott mércének számítanak (Robinson 1928, 1930, 1931a, 1931b, 1933a, 1933b, 1933c; Melton 1933a, 1933b, 1935).

A **muzeológia alapkérdéseinek** vitája különösen a második világháború és az ICOM 1946-os megalapítása után bontakozott ki széles alapokon. A muzeológia megismerésének a tárgyát a mindenkori súlypontoknak megfelelően határozták meg, s így az a múzeumi tárgytól a múzeumon mint intézményen és annak funkcióin át egészen az embernek a valósághoz fűződő muzeális kapcsolatáig egy nagyon széles spektrumot fog át.

Ezek a kezdeményezések, az utóbbi kivételével nem vezethetnek a muzeológia emancipációjához, mert nem ismerik el annak saját lényegét: ugyanis a múzeumi tárgyat vagy a mindenkori szaktudomány felől kell megismerni, vagy a múzeum és funkciói önmagukból

nyerik magyarázatukat, nem pedig azokból a tulajdonságokból, amelyek által más létesítmények hasonló funkcióitól specifikusan különböznek.

G. N. **Szerebrennyikov**, szovjet muzeológus már 1945-ben rámutatott a múzeumügy tudományos megalapozásának szükségességére:

„A múzeumokban felhalmozott gazdag gyakorlati tapasztalatok igazolják a követelést, hogy a múzeumügy tudománnyá váljon, egzakt tudományos terminológiával, a múzeumi kategóriák osztályozásával és tipológiájával, speciális kutatási módszerekkel és a területén bizonyos törvényszerűségek kijelölésével. A következő konkrét feladatokat kell felállítani: a múzeumügy (muzeológia) tan- vagy kézikönyvének megalkotása, mint a muzeológia tudományos megfogalmazásának első kísérlete.” (Stránský nyomán 1971a: 23)

A muzeológia fejlődésében döntő impulzust jelentett a francia George Henri **Rivière** munkássága, aki 1945 után fáradhatatlanul dolgozott a múzeumügy tudományos megalapozásán. Felfogása szerint, amelyet többek között az UNESCO Rio de Janeiroban rendezett 1958-as regionális szemináriumán fejtett ki, a muzeológia tudomány, amelynek célja a történelem, valamint a múzeumok feladatainak és organizációjának tanulmányozása. A muzeográfia fogalmán Rivière a muzeológia szolgálatában álló valamennyi technika leírását érti.

Jiri **Neustupny** a muzeológiát a múzeumi munkán belül csupán a szaktudományok különös felhasználási formájának tekinti. Véleménye szerint a muzeológiának nincs saját tárgya és saját módszere. 1950 óta számos írásában egyrészt különböző speciális, a múzeumban megjelenő tudományágaknak megfelelő muzeológiákat különböztet meg, amelyek e tudományágaknak a múzeumi munkában történő felhasználását jelenítik meg, másrészt egy általános muzeológiát, amely a speciális muzeológiák közös alapelveit foglalja össze. Stránský (1971a) e felfogás kritikájában összehasonlításként a zenetudományra utal, amelyen belül az akusztika, a fiziológia, pszichológia, esztétika, szociológia és más tudományok módszerei hasonlóan fontos szerepet töltenek be, ennek ellenére önálló tudományágnak tekinthető.

A múzeumtudomány **szovjet** kompendiumában (*Основы советского музееведения / Osznovi szovjetszkovo muzejevegyenyija / A szovjet múzeumtan alapjai*, Moszkva, 1955) a muzeológiát mint tudományt definiálják, amely a múzeumi munka általános alapelveivel foglalkozik. Tárgyát képezik a múzeumi tárgyak, amelyek összességükben a múzeum fundusát alkotják. Ebben a szemléletben a tudományos kutatás bármely múzeumi munka alapja. A kutatás azonban a múzeumban képviseltetett egyes szakdiszciplínák módszerei szerint zajlik.

W. **Gluzinski** szerint a múzeumügy a „muzeális tárgyak gyűjtését, megőrzését, feldolgozását és végül kiállítását” foglalja magában. A múzeumban hagyományosan alkalmazott diszciplínák e funkciók egyikét sem fedik le teljesen. A muzeológia tárgya ezért a konkrét formájában megjelenő muzeális tárgy, amely közvetlenül hozzáférhető a megismerés számára. A muzeológia megismerési módszere a leírás és a tipológia, feladata pedig

„komplex ismeretek megszerzése a múltnak azon maradványairól, amelyeket a múzeumokban tárolnak, gyűjteményeikben őriznek, és amelyek közvetlenül adott történeti tényeket jelenítenek meg”. (idézi Stránský 1971a: 25)

A későbbiekben Gluzinski a megismerésnek ahhoz az absztrakt, megváltoztathatatlan tárgyhöz jut el, amelyet a múzeum értelmének nevez, és amely lényegét tekintve a Brnói Iskola muzealizációs fogalmának felel meg (Gluzinski 1980).

Az NDK-ban német muzeológusok egy csoportja (E. **Czichon**, H. **Hampe**, R. **Harm**, E. **Hühns**, H. **Mauter** és J. **Winkler**) 1964-ben a *Neue Museumskundéban* (3) a

múzeumtudomány téziseinek tervezetét jelentette meg, valamint megjegyzéseket fűzött a muzeális bemutatás kérdéseire (*Diskussionsbeiträge zur Museumswissenschaft / Múzeumtudományi vitaanyagok*). Ebben a muzeológia „önálló tudomány az egyes tudományok zárt rendszerében”, amely kutatásának speciális tárgya révén egzakt módon elkülönül más tudományoktól. A levéltár- és könyvtártudománnyal együtt a tudományos dokumentáció területéhez tartozik. A muzeológia tárgya mindenekelőtt muzeális tárgyak gyűjtése, konzerválása és restaurálása, a látogatókutatás illetve a kiállításokon bemutatott muzeális dokumentumok információs értékének kiértékelése. Válogatási elveit a gyűjtőterület analitikus vizsgálata és dokumentációs értékének kutatása határozza meg. A dokumentációs érték attól függ, hogy az eredeti bizonyítékok mennyiben tudnak kijelentéseket tenni azokról a folyamatokról, amelyekből kialakultak.

Ez a forrásokra épülő heurisztikus alapvetés az adott speciális tudományos diszciplínából indul ki, és nem veszi figyelembe a gyűjtött objektummal szembeni, tulajdonképpeni muzeológiai beállítottságot.

Ennek – a tudás akkori állása szerint különösen fontos – gondolati kiindulópontnak a szélesebb vitáját azonban az uralkodó politikai rendszer képviselői elfojtották; mára pedig időközben feleslegessé vált.

Szintén önálló tudományként írta le a muzeológiát Z. **Bruna** egy, a Brnói Egyetemen rendezett muzeológiai szimpóziumon tartott előadásában, 1965-ben:

„A muzeológiát önálló tárggyal rendelkező tudományos szakterületnek tekintem, amely ezáltal alapvetően különbözik más tudományos szakterületektől. A muzeológia tárgya – nézetem szerint – (a legszélesebb területen) olyan, az objektív realitás eredeti részeit alkotó anyagi, mozgatható tárgyak problematikája, amelyek eredeti funkciójuk elvesztése után, a fejlődés függvényében bekövetkezett meghaladásuk következtében új funkciókat szereztek, szereznek vagy fognak szerezni, mégpedig a fejlődés bizonyítékainak funkcióit. Ez a problematika elvben a következőkre vonatkozik: a) ezen tárgyak megtalálása, b) megőrzésük, mindaddig, míg ezt az új funkciót betöltik és c) sokoldalú társadalmi kiértékelésük.”

A modern muzeológia fejlődéséhez jelentős eredményekkel járultak és járulnak hozzá horvát kutatók. Közülük elsősorban Antun **Bauert** kell megemlíteni, a zágrábi Muzejnski Dokumentacioni Centar alapítóját, a helyi egyetem Muzeológiai Intézetének kezdeményezőjét, valamint utódját, Tomislav **Šolát**.

Antun **Bauer** a muzeológiát (muzeográfiát) forrásokra épülő heurisztikus diszciplínának nevezi, amely a dokumentációra támaszkodik. (*Muzeologija*, 1967, 6). Megismerésének célja a muzeális gyűjteményi tárgy és a múzeum mint intézmény. Ezzel a múzeum a tudományos dokumentálás specifikus feladatait végzi el. A heurisztikus tudományok között a muzeológia az első helyet foglalja el, mivel tárgyát a tudomány reális, elsődleges dologi forrásai alkotják. A gyűjtött objektumokat a tudományos megismerés forrásaiként kell azonosítani, osztályozni és értékelni. Ezzel egyidejűleg feladataihoz tartozik a megszerzett ismeretek terjesztése, a gyűjtemény tárgyainak segítségével.

Tomislav **Šola** kultúraelméleti megközelítésével messze túlmegegy a muzealitás tulajdonképpeni fogalmán, s az emberi kultúrateremtés valamennyi megjelenését, valamint a megőrzésük és közvetítésük stratégiáit egy fölérendelt szisztémába illeszti be. Miután az általa javasolt (Šola 1984, 1989) fogalom, a „heritology” (az örökség tana/tudománya) sok átgondolást és ellentmondást generált, végül a „mnemológia” (az emlékezet megőrzésének és továbbadásának tana/tudománya) átfogó fogalmát bocsátotta vitára.

A hatvanas években, részben függetlenül a megismerésének tárgyától, először születtek egyetértő gondolatok a muzeológia önálló tudományként való meghatározásáról és a

„muzeológia” (muzealitás tudománya) és a „muzeográfia” (múzeumtechnika) fogalmának megkülönböztetéséről.

Végül Z. Z. **Stránský**, a Brnói Egyetemen 1963-ban létrejött muzeológiai tanszék felállítását követően vázolta fel ismeretelméleti beágyazottságú fogalommeghatározását, valamint a muzeológia egyfajta rendszerének tervezetét. Tagolásunk alapvonásaiban ezen a rendszeren alapul, azonban figyelembe veszi az elmélet és a speciális metodológia illetve technológia lényegi különbségeit annyiban is, amennyiben az utóbbi kérdések összességükben kizárólag a speciális muzeális módszerek területéhez sorolhatók.

A Brnói Iskola szellemében a muzeológia döntő jellemzője az, ahogy megismerésének tárgyát meghatározza, mint „az ember különleges viszonya a valósághoz” (*Arisztotelész, Metafizika*: minden tudomány annak a tudása, ami „mindig, folytatólagosan, vagy mint szabály” létezik), illetve a „muzealitás” fogalmának bevezetése.

„A muzeológia tárgyát éppen ezért nem lehet a múzeum létében látnunk, hanem csak létezésének okában, tehát abban a jelenségben, amelyet a múzeum kifejezésre juttat, és abban a társadalmi célban, amelyet szolgál. Ha meg akarjuk érteni azokat a törvényeket, amelyek egy eszköz létét meghatározzák, akkor mindenekelőtt ezen eszköz célját kell felfognunk.”

„Egy múzeum, de akár a múzeum összes megelőző formájának célja a valóságra adott speciálisan emberi reakciók kifejezésében áll. Ez a reagálás elválaszthatatlanul összefonódik az ember történeti létezésével, amely kifejezését abban a hajlamban találja, amely – a változás és a megsemmisítés törvényeivel szemben – az értékek autentikus megjelenítőinek megszerzésében és megőrzésében mutatkozik meg. Megőrzésük és használatuk az ember emberi és kulturális profiljának képzéséhez és megerősítéséhez járul hozzá.”

„A realitás e specifikus aspektusára, amelyet a fenti magatartás determinált, alakítottam ki a muzealitás fogalmát.”

„A muzeológia történeti küldetése véleményem szerint azzal a feladatával függ össze, amely szerint ezt a specifikusan emberi magatartást tudományosan interpretálja és számunkra a muzealitást, a maga történeti és társadalmi kontextusában érthetővé teszi.”

„A muzealitás tárgya e definíció értelmében eddig felfedezetlen tudományos ismeretek területét foglalja magában. A muzeológiai gondolkodást, más tudományágakkal történő integráció céljából a tudományos diszciplína szintjére emeli, és kijelöli konkrét helyét a tudományok struktúrájában.”

„A muzeológia tehát magasabban helyezkedik el, mint a múzeum. Ezzel egyidejűleg azonban magában foglalja az elmúlt és jövőbeli múzeumformákat.” (Stránský 1980: 223-224)

Hasonló módon jutott el a lengyel muzeológus, W. **Gluzinski** a muzeológia megismerési területének kijelöléséig, a múzeum értelméig.

A szakmai világ hosszas vonakodása után, amelynek oka egyrészt a legtöbb angolszász múzeumi szakember pragmatikus beállítottsága, másrészt az a nyelvi korlát volt, amely a közép- és kelet-európai országokból származó publikációk recepcióját megnehezíti, a muzeológia teoretikus alapvetése végül ebben a kultúrkörben is áttört:

„A muzeológia szó több mint száz éves, míg a múzeumok elmélete a 'modern' múzeum fejlődésének részeként a 16. századig nyúlik vissza. A muzeológia kulturális tradíciójának alapjai ugyan négy évszázadon át alakultak, ez a hagyomány azonban ismeretlen a múzeumi emberek előtt ...”

„A 'muzeológia' fogalma néha a múzeumfunkciók elméletének tanulmányozását jelenti; a 'muzeográfia' fogalma a múzeumi munka technikáit és gyakorlatát jelöli. Manapság gyakran a 'muzeológiát' használják, ha a múzeumi munka elméletét, és annak gyakorlatát egyaránt akarják jelölni, hasonlóan a szociológia és az antropológia kifejezésekhez. A 'museum studies' az a fogalom, amelyet az elmúlt húsz évben Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban vezettek be, önmaga jobb magyarázatára...”

„A muzeológia tárgya nem csupán egy épület, nemcsak tartalmának adminisztrálása vagy közvetítése; nem is csak a tudományos szakterületek alkalmazása a múzeum világára. A muzeológia egy emberi eljárásmodot taglal: az anyagi világunkból származó, meghatározott, természetes és ember készítette tárgyak azonosításának és gyűjtésének a tevékenységét egy bizonyos érték megjelenítése érdekében, illetve azt a tevékenységet, amely az objektívált valóságot a természetes pusztulástól megvédve elhelyezi, és értékét olyan technikákkal, mint a kiállítás folyamata vagy a képzés módszerei, a közönség felé közvetíti.”

„A muzeológia struktúrája három témakört foglal magában:

– múzeumi folyamat (a múzeum filozófiája, története és helyzete a társadalmak kulturális szervezeteinek keretein belül)

– belső tevékenység (gyűjtemények és fenntartásuk forrásai, úgymint személyzet, épület, dokumentáció stb.)

– külső tevékenység (kommunikáció, képzés és nyilvános szolgáltatás a múzeumban).” (Teather 1985: 27-29)

1971-ben a Nemzetközi Múzeumi Tanács, az ICOM közgyűlése a muzeológiát mint **képzési diszciplínát** ismerte el.

Az ICOM 1977-es közgyűlése alkalmából az ICOM keretein belül megalapították és megerősítették a Muzeológia Nemzetközi Bizottságát / International Committee for Museology (ICOFOM).

1977-ben, az International Committee for Documentation-nel (CIDOC) és a Budapesti Központi Múzeumi Igazgatóság összefüggésben egy speciális ICOM terminológiai munkacsoportot alapítottak, amely elkészítette a muzeológia hűsnyelvű szakszótárát (*Dictionarium Museologicum*, Budapest, 1986).

A múzeumi világon belül viszonylag újabb mozgalom egy „**új muzeológia**” megalapítása mellett kötelezte el magát. A mozgalom elégedetlenségből keletkezett, azon késlekedés miatt, amellyel, nézetük szerint, a múzeumi establishment a kulturális, szociális és politikai folyamatokra reagál. Az eddig megjelent publikációk még nem adnak megfelelő támpontot annak megítélésére, hogy az Új Muzeológia valóban új alapokat kínálna a muzeális jelenség megközelítésére, vagy hajtóerői esetleg nem muzeológiai forrásokból származnak.

Úgy tűnik, mintha e mozgalom – eltekintve a lehetséges individuális motívumoktól – legfontosabb szempontja inkább a tárgyak kezelésének szociális momentuma, semmint a megőrzés etikája lenne (Mayrand 1985: 200). Az, hogy az így értelmezett muzeológiában a muzeális jelenség definíciójának alapeleme, vagyis a tárgy, a múzeum szociális missziójának szolgálatában láthatóan a fogyasztási javak közé kerül, részletes vitát tesz szükségessé.

Mindezidáig nem vizsgálták meg kellőképpen, mennyiben nevezhető a tárgyak fogyasztásközpontú kezelése szociálisnak; mindennek következménye lehet, hogy a jövőbeli generációk bizonyos tárgyakról csak azok képi másolataiból vagy a róluk szóló elbeszélések révén kaphatnak képet.

Az 1984-ben Quebecben megrendezett *Ecomuseums and the New Museology* (Ökomúzeumok és az Új Muzeológia) című nemzetközi workshop nyomán fogadták el a „Quebeci Nyilatkozatot” (Declaration of Quebec) (Museum, 148: 201). Ebben arra mutattak rá, hogy a muzeológiának be kell vonnia aktivitásába a közönséget, egyre inkább az interdiszciplinaritásra, a modern kommunikációs módszerekre és a modern menedzsment fogyasztókat is megszólító metódusaira támaszkodva.

„Az új muzeológia – ökomuzeológia, közösségi muzeológia és az aktív muzeológia valamennyi egyéb formája – elsősorban a közösségek alakulásával foglalkozik ... Az emberek összehozásának útjává vált, ezáltal többet tudhatnak meg önmagukról és egymástól ...”

Később kell megmutatkoznia, hogy az Új Muzeológia a gyakorlati és ideológiai szándékok kinyilvánításától képes lesz-e továbblépni a teoretikusan megalapozott gyakorlat vagy még tovább, az elmélet irányába. Még vizsgálni kell, hogy esetleg olyan megközelítés keletkezik, amelynek nincs köze a muzeális tényekhez, és így a muzeális tárgyak és a velük foglalkozó emberek javát tekintve jobb lenne, ha mindez az alkalmazott szociális munka kontextusában helyezkedne el.

Az eddig megjelentetett anyagokból mindenestre az derül ki, hogy olyan mozgalomról van szó, amely kritikusan viszonyul a tradicionális felfogásokkal szemben, és a társadalmi változásokra lehetőleg gyorsan reagálna.

Látszólag tehát nem a muzeológia új felfogásáról van szó, hanem a múzeumi munka új koncepciójáról, amely azonban nem feltétlenül áll ellentmondásban az eddigi muzeológiai alapvetésekkel.

Aktuális muzeológiai kutatás

Jelenleg aktuális **muzeológiai kutatás** különböző szinteken folyik: múzeumokban és főiskolákon, hivatalos múzeumi testületek, informális teamek, magánszemélyek, vagy újságírók és szakírók által.

A muzeológia fejlődése szempontjából különleges jelentőségűek a muzeológiai dokumentációs- és kutatóintézmények, mint például a **párizsi ICOM Information Center**, a **zágربی Muzejski Dokumentacioni Centar** és a **berlini Institut für Museumkunde**.

Ehhez társulnak még a különböző múzeumokban berendezett múzeumkabinetek (például Prágában és Pozsonyban), számos szakiskola, valamint főiskolai és egyetemi intézet és tanszék a világ minden táján.

Az elméleti alapkutatás szükségességéhez mérten azonban még mindig viszonylag túl nagy hangsúlyt helyeznek az intézmények történeti fejlődésének kutatására illetve az alkalmazott muzeológia kérdéseire – legyenek azok bármilyen fontosak.

A kilencvenes évek elején világszerte alig félezer kurzus, szakképző és akadémiai tanfolyam létezett a muzeológia területén, melyeknek nagy része a forrásszakokra vagy a múzeumi kontextusban előforduló módszerekre és technikákra vonatkozott.

A „muzeológia” kategóriájában mégis több mint száz kurzust kínálnak; ezek legalábbis általános elméleti ismereteket nyújtanak a muzeológia területén. Az összes kurzus és tanfolyam körülbelül kétharmada az Egyesült Államokban működik (Glaser 1988), az elméleti alapkutatás viszont inkább Európában elterjedt.

- **A muzeológia saját történettel rendelkezik. Ez sohasem fut párhuzamosan a gyakorlattal, mivel vagy a priori teoretikusan vagy a posteriori empirikusan és teoretikusan zajlik.**
 - **A „muzeológia” fogalma először 1878-ban jelenik meg egy német folyóiratban. Ezen azonban csupán a múzeumban képviseltetett forrásszakok gyakorlati alkalmazását értették.**
 - **A muzeológia legjelentősebb publikációi a 16. századtól a 19. századig leginkább Németországban keletkeztek. További korai munkák mindenekelőtt Csehországból, Franciaországból, Dániából és Svédországból ismertek.**
 - **A modern muzeológia döntő írásai elsősorban Németországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában, Horvátországban, Hollandiában, Lengyelországban, Csehszlovákiában és Magyarországon jöttek létre.**
 - **Az Európán kívüli országokból származó muzeológusok részvételét a muzeológiai alapkutatásban a második világháború után különösen a Nemzetközi Múzeumi Tanács, az ICOM támogatta.**
- **1977-ben az ICOM keretén belül a muzeológia fejlesztése és a róla folytatott vita fórumaként megalapították a Muzeológia Nemzetközi Bizottságát (ICOFOM).**

3. Elméleti muzeológia

Az elméleti muzeológia a muzeálügy teljességének alaptudománya. Tárgyalja a muzealitás ismeret- és értékelméleti kérdéseit, leírja és magyarázza azokat az alapvetéseket, amelyek alapján a muzealitás hordozói a társadalmi valóság szolgálatába állíthatók.

Az **elméleti muzeológia** feladata, hogy a teljes múzeumi praxis számára generalizálja az előfeltevéseket – a muzeáliák felismerésétől és kiválasztásától (Stránský) egészen használatuk formális feltételeiig – és ezeket mint gondolati- és cselekvési alapokat a muzealitás ügyének szolgálatába állítsa.

3.1 Szelekció

A szelekció egy bizonyos csoport vagy egy individuum kiválasztása egy összességből. Az organikus életben ez természetes folyamatként vagy tervszerűen végrehajtott módon zajlik le. Muzeológiai kontextusban szelekción az összvalóság azon tárgyainak célzott kijelölését és kiválasztását értjük, amelyek a muzealitás potenciális hordozói lehetnek.

3.1.1 A szelekció alapelvei

„Ha a primer világ (J. R. R. Tolkien) tényleges valójának és eseményeinek határtalan sokszínűsége számunkra egyképpen jelentősnek tűnne, úgy egyáltalán nem lehetne történelmet írni. Számunkra, mint minden élő számára, bizonyos dolgok jelentősebbek, mint mások, mivel túlélésünk függ tőlük: tárgyak, amelyekre figyelni, amelyek elől menekülni, vagy amelyekért harcolni kell. Bizonyos dolgok és események azonban képzelőerőnket vonzzák, ahogy ezt mondani szoktuk, mégpedig függetlenül bármely praktikus jelentéstől; szentnek érezzük őket, varázslatosnak, önmagában értékesnek. Egyetlen történész – legyen akármilyen szenvedélymentes – sem nyomhatja el ezt a tényt anélkül, hogy az emberi múltból alkotott képét meg ne hamisítaná.” (Auden 1968:43)

A muzeológusnak is **válogatnia** kell az őt körülvevő valóság gazdagságából. Egyrészt azért, hogy példaszerű képet rajzolhasson róla – ami magának a leírandó organizmusnak értékes volt (H. Broch) –, másrészt hogy egyáltalán lehetősége nyíljon a kiválasztott dolog megőrzésére és továbbörökítésére.

„Ha eddig a múzeum metaforikus jelentéssel rendelkezett abban a társadalomban, amely fenntartotta, akkor ezt elsősorban az életre hívott és abból ismét elbocsátott dolgok tömegének szuverén kezelésével és azzal érte el, hogy az értelmetlen dolgok tömegével az értelemteremtő válogatást állítja szembe.” (Grasskamp 1991: 37)

A muzeális tárgyak felismerésének és kiválasztásának kérdéseit azonban mindig egy társadalom tudományos és kulturális fejlődésének aktuális szintjén kell kezelni. Ugyanis azok a megismerési- és értékelési kritériumok, amelyekből ezek a kérdések kiindulnak, csak így tudnak megfelelni az adott társadalom követelményeinek.

Társadalmi érték

A muzeális szelekció teremtő folyamat, ahol a muzeológus – bár egy definiált és interszubjektív tekintetben kötött értékrendszerben – végül mégiscsak saját szubjektív választása nyomán dönt.

A muzeális objektumokat ebben az esetben nemcsak mint egy valóság eredeti elemeit szelektálják, hanem mindenekelőtt a **társadalmi értékek bizonyítékaiként és képviselőiként** (Stránsky 1981a).

A muzeális kontextusban ezért nem mint ikonok, vagy mint „magánvaló dolgok” szerepelnek, hanem a **megismerés és a megértés kulcsaiként**, mint „nekünkvaló dolgok” (Maurice Merleau-Ponty).

Muzeális érték

A muzeális érték általános érvénye miatt alapvetően különbözik valamennyi más jelentéstől. Ez utóbbiak lehetnek individuális vagy szociálisan szelektív meghatározottságúak, mindenesetre ugyanúgy múzeumon kívüliek, mint a kereskedelmi érték, a befektetési érték, a gyűjtői érték vagy a „különös vonzódás értéke”. A muzealizáció ezzel szemben objektivitásra törekszik, és legalábbis interszubjektív érvényességgel kell rendelkeznie. Éppen ezért a valóságnak ezt a különleges tulajdonságát csak az integrált muzeológiai megközelítés tudja felismerni, megérteni és értékelni.

W. Gluzinski (1990) utal arra, hogy bár szembetűnő a múzeum funkcionális szerkezete, axiológiai struktúráját azonban – amely a létezéséért felelős – először elméleti úton kell rekonstruálni. Ugyanis minden érték csak abban a rendszerben érvényes, amelyben működik is. Bármely más rendszerben idegen elem. A múzeumok meghatározott motivációs értékekhez igazodnak, és ezeken, valamint az általuk reprezentált tárgyakon keresztül próbálják meg bemutatni azokat a tulajdonságokat, amelyek ezen értékek viszonylatában lényegesek.

Valamennyi múzeumtípus számára közös **motivációs értékek** (Gluzinski):

- **A kulturális örökség értékei**, úgymint történeti-, kulturális-, erkölcsi- és hagyomány-érték. A tárgy vonatkozási tulajdonságai – relevancia és tipikalitás – révén fejeződnek ki.
- **A tudás értékei**, úgymint forrás-, információs-, dokumentációs-, tökéletesítési-, újítási- és emlékezeti érték. A tárgy szemiotikai strukturális tulajdonságai – képzési és nevelési képesség – révén fejeződnek ki.
- **A szemlélet értékei**, úgymint régiség-, szimbolikus-, szépség- és érzet-érték. A tárgy tanúságtevő tulajdonságai – állapot, reprezentáció és ellenérték – nyomán fejeződnek ki.

Valamennyi felsorolt értékcsoporthoz lényegileg függ egy-egy kultúra mindenkorai preferenciáitól. Mivel ezek a preferenciák változnak, ezért az értékcsoporthoz is épp olyan történetileg meghatározott jelenségnek számíthatnak, mint maga a múzeum. (A természettudományi múzeumok tárgyai lényegüket tekintve nem a kultúra elemei, azonban

maga a természetről való tudás ilyen elem, és minden, ember által létrehozott gyűjtemény önmagában kulturális teljesítmény.)

Azok az értékítéletek, amelyek ezen motivációs értékeket meghatározzák, általános természetűek, és nem határozzák meg, mely konkrét tárgyak reprezentálják ezeket az értékeket.

A muzeális szelekció tehát az értékszerkezet felépítésétől függ, és ebből következően nem mindent ragad meg, ami a szemlélet számára adott.

A muzeológia feladata, hogy lehetővé tegye a valóság ezen különleges tulajdonságának felismerését, megértését és értékelését, illetve hogy jelentésváltozásának megjelenési formáit és törvényeit kikutassa.

Megismerési- és érték-vonatkozású eljárása elsősorban társadalmi kötődése tekintetében különül el más, szervezeti- vagy tárgyközpontú elgondolásoktól. Megismerésének tárgyát nem rendszerek, dolgok vagy tulajdonságok alkotják – ellentétben a múzeumban képviselt legtöbb forrástudománnyal –, hanem az emberek és az objektív valóság között létrejövő különös, társadalmilag mértékadó kapcsolat.

Természetéből fakadóan ez a kapcsolat szubjektív. Éppen ezért a kapcsolat eleven megjelenési formájára történő visszacsatolás nélkül az objektiválásra és tudományos meghatározásra törekvő valamennyi kísérlet kudarcot vallana.

Ezzel egyidejűleg azonban a muzeológia mint elméleti diszciplína megismerésének integrált tárgya révén lehetőséget nyújt arra, hogy a megismerési- és érték döntéseket komplexebb és multidiszciplinárisan messzemenően általánosíthatóbb elképzelések alapján hozzák meg, és ezzel eredményei **az interszubjektív érvényesség** lehető legpontosabb **megközelítését** érik el.

A muzealitás azonban nem minden esetben és azonnal felismerhető. Mindig csak olyan mértékben ragadható meg, amennyiben sokrétű megismerése fokozatosan elmélyül és tökéletesedik. Ezért a megértés folyamatának kezdetén alapvető jelentőségű a forrástudományi diszciplínák szakorientált megismerés-megközelítése, mivel ezek és csakis ezek képesek biztosítani a potenciális muzeáliák primer azonosítását.

A végleges muzeológiai szelekció számára azonban ez az első megközelítés semmiképpen nem elégséges. Ha ugyanis a döntés kizárólag egy forrástudomány nézőpontjából születik meg, akkor a szelekció is szükségszerűen egyoldalú szempontok alapján történik. Pearce (1988a) példaként a művészettörténész, a behaviorista és a funkcionista megközelítését hozza fel, akik valamennyien csak a valóság egyes meghatározott nézeteit szemlélik, s ez diszciplínájuk szempontjából magától értetődő és abszolút helyes.

Mivel azonban a forrástudományi megismerés megközelítése esetében más, éppoly fontos szempontok szükségszerűen teljesen háttérbe szorúlnak, ez az eljárás mód a tulajdonképpeni, speciálisan muzeális feladatmeghatározás elhibázását jelentené.

Azt tehát, hogy a muzealitás lehetséges hordozóinak tekintett és előválogatott tárgyak, mint egy meghatározott társadalmi valóság reprezentánsai és bizonyítékai valóban megfelelnek a **muzeális** igénynek is, csak a teljes egészében tudományosan megismerő és értékelő muzeológiai eljárás tudja igazolni.

Értékelési fokozatok

A szelekciós folyamat keretében a potenciális muzeáliák értékelése is több fokozatban történik (Schubertová 1979).

A pszichológiai „első benyomás” **primer**, forrástudományi értékelése és elemzése megállapítja, hogy az adott tárgy az illetékes diszciplína egyedi nézőpontjából egyáltalán felmerülhet-e a muzealitás hordozójaként.

Csak ezen ismeretek alapján léphet fel a **szekunder**, muzeológiai értékelés. Többrétegű eljárás során ezzel vagy elvetik az eredeti felvetést vagy valóban igazolódik a tárgy muzealitása. Az, hogy ez a tárgy végül a gyűjtemény fundusába is bekerül-e, további, nem utolsósorban gyűjteményi vonatkozású döntések tárgya. Mindenesetre valamennyi addig elkészített feljegyzés, a tárgy dokumentációjának fontos elemét alkotja.

Muzeális források

Alapvetően nem minden olyan tárgy szolgál muzeális forrásként, amelyből ismeret nyerhető. Ismeret-értéke lényegileg függ anyagától, külső formájától, valódiságától és eredetiségétől, valamint igazolható kontextus-kapcsolatainak mértékétől.

Ennyiben a muzeológiának a muzealitás hordozóival szemben támasztott igényei jelentősen túlmutatnak az egyes tárgy- és anyagcsoportok tekintetében szak- és forrástudományilag illetékes tudományok követelményein. A muzeológia ugyan elsődlegesen azzal a forráskomplexummal foglalkozik, amelyet E. Bernheim nyomán „maradványoknak” nevezünk, azaz „minden, ami az eseményekből közvetlenül fennmaradt”, ezen belül pedig a „dologmaradványokkal” – de nem valamennyivel. Megértésükhöz ezen felül elengedhetetlenül szükségesek a „hagyomány” úgynevezett absztrakt (hagyományozás és egyéb) és írásos maradványai, és az „akaratlan” kontextus-információk.

A muzeáliák azonban nemcsak a muzeológiai megismerés forrásaiként tesznek szert jelentőségre, hanem ezzel egyidejűleg a tudományos ismeretek terjesztésének eszközei is.

S. Pearce (1990b¹⁸) a múzeumi élmény ideális esetét mint a szemlélőnek a muzeáliával való alkotó találkozását ennek megfelelően a következőképpen írja le:

A tárgy jelentése nem található meg teljesen sem önmagában, sem realizálásában,¹⁹ hanem valahol a kettő között. A tárgy csak akkor válik elevenné vagy jelentőssé, ha szemlélője végrehajtja realizálását, és ez részben állapotától és tapasztalatától függ, részben pedig a rá hatást gyakoroló tárgy tartalmától. Ez a kölcsönhatás az, amely megteremti a jelentést; precíz konvergencia azonban sohasem állapítható meg pontosan, annak mindig virtuálisnak kell maradnia. Ez az a „virtualitás” amely megteremti a tárgyak dinamikus természetét. A tárgy aktiválja saját képességeinket, e teremtő tevékenység terméke a tárgy virtuális dimenziója, amely jelenbéli realitást kölcsönöz neki. A tárgy által nyújtott üzenet vagy jelentés sohasem

¹⁸ Az eredeti szövegben itt a szerző tévesen a Pearce 1990c rövidítést adta meg. Helyesen azonban a Pearce 1990b-ről van szó, amelynek egy másik, a neten teljes terjedelemben elérhető publikációja megjelent in: *Interpreting Objects and Collections*. Ed. by Susan M. Pearce. Leicester Readers in Museum Studies. Routledge, London, 1994. 19–29. Ez alapján megállapítható, hogy Waidacher a következő két bekezdésben kis módosításokkal Pearce szövegének (26) német fordítását közölte. A szöveg magyarra fordításakor az angol eredetire is támaszkodtunk.

¹⁹ Waidacher az angol „realization” szót a német „Erkenntnis”-szel fordította, a fordításban azonban az angol eredetit vettük át. Pearce ezt írja a kifejezéssel kapcsolatban: „...we have the act of realization accomplished by the reader or viewer, the process which Roman Ingarden called *Konkretisation*.” (I. m., 18. jegyzet.)

lehet teljes, és minden szemlélő a maga módján tölti be a réseket, amennyiben más lehetőségeket kizár; miközben néz, saját döntéseket hoz arról, miként kell elbeszélni a történetet. Ebben az aktusban lelepleződik a nézés dinamikája. A tárgy kimeríthetetlen, a kimeríthetlenség pedig döntésekre kényszeríti a szemlélőt.

A nézés folyamata szelektív, a tárgy maga pedig gazdagabb, mint egyes megismerései. Ha ugyanaz a személy ugyanazt a tárgyat tíz évvel később látja, új fényben jelenhet meg előtte. A tárgy így megváltozik a tapasztalásban. Egy módon a szemlélő változó személyiségét reflektálja, s így egyfajta tükörként hat; egyidejűleg azonban hatást gyakorol magára a szemlélőre is, úgy, hogy az is megváltozik. Így egy látszólag paradox helyzetre találunk: a szemlélő arra kényszerül, hogy leleplezze önmagát, annak érdekében, hogy megtapasztaljon egy olyan valóságot, amely különbözik az övétől.

Az objektum és az érzékelő szubjektum egy állandó változásban lévő természeti és társadalmi valóság részei. Muzeológiai összefüggésben a tárgyakat nem önmagukban, nem kizárólag forrásként vagy csupán közlő médiumként kell tekinteni. Sokkal inkább új funkcióik révén tűnnek ki, amennyiben természeti és társadalmi tények közvetlenül ható tanúságaivá válnak.

Eredetiség és hitelesség

A muzeális tárgynak azon tény vonatkozásában kell autentikusnak lennie, amelynek tanúbizonyságaként szolgál. Közvetlen bizonyíték csak az lehet, ami egy esemény része volt, és azzal ontológiailag megegyezik. Azonban egy ilyen tárgy nem lehet általában a „történelem dologi tanúja”, hanem csupán egy **történeti konstrukció** eleme és bizonyítéka.

Az originalitás vagy eredetiség egyedül a tárgy tulajdonsága, ezért csak eredetének kutatása szempontjából bír jelentőséggel. A **hitelesség** ezzel szemben a tárgynak az általa reprezentált eseményhez fűződő viszonyától függ. A hitelesség, az eredetiséggel szemben nem kizárólag a tárgyból derül ki, hanem egy saját tudományos **megismerési folyamat** révén igazolható. A tárgy lehetséges múzeumi tárgyként történő azonosítása csak ennek eredménye lehet.

A muzeália tehát mint „materializálódott információ” eredet-értéke révén a természet vagy a társadalom meghatározott fejlettségi állapotát dokumentálja, tudományosan feldolgozott és egy rendszerbe beillesztett objektumként tesz szert forrásértékre (Stránský 1986).

A tárgyak (és más üzenetek) – metonimikusan – **jelekként** hatnak, amennyiben azt az egészet képviselik, amelynek lényegi részét alkotják. **Szimbólumként** hatnak – metaforikusan –, ha önkényes kapcsolatba kerülnek azokkal az elemekkel, amelyekkel nem állnak lényegi rokonságban (Pearce 1990b Leach 1976: 12 nyomán²⁰).

A muzealizáció érzékelése egyrészt a tárgy jel- vagy szimbolikus természetéhez, azaz **informatív** oldalához kötődik, másrészt azonban függ az **értékelő** beállítottságtól. A megismerés és az értékelés azonban nem egy és ugyanaz. Ennek következtében a muzeológia

²⁰ Az eredeti szövegben, a zárójelben ez állt: „Pearce 1990c Saussure 1973 nyomán”. Mind a két adat hibásnak bizonyult. Egyrészt, mint fentebb is, helyesen Pearce 1990b-ről van szó, másrészt Susan M. Pearce ezen írása 23. oldalán a következő mű alapján tárgyalja a kérdést: Leach, Edmund: *Culture and Communication. The Logic by Which Symbols are Connected*. Cambridge University Press, Cambridge, 1976.: „Objects (and other messages) operate as a *sign* when they stand for the whole of which they are an intrinsic part, ... and in this case the relationship between the different parts of the whole is said to be metonymic. They operate as a symbol when they are brought into an arbitrary association with elements to which they bear no intrinsic relationship, and in this case the association is said to be metaphoric.”

munkamódszeréhez egyrészt a **gnoszeológia** (ismeretelmélet), másrészt az **axiológia** (értékelmélet) eszköztára szükséges (Stránský 1971a).

Gnoszeológiai szempontból a forrástudományok leíró- és rendszerező módszerei nagy jelentőségűek, mivel csak ezek képesek szavatolni a tudományos jelentőséggel bíró szelekciót. Az axiológia kérdéseiben ezzel szemben a muzeológiai megközelítés az, amely a feladat specifikus megoldásához vezet.

Tárgy versus muzeália

A muzeáliákat P. Gathercole (1989) is annyiban tekinti használati tárgyakként, amennyiben új létezésük révén olyan, meghatározott tulajdonságokra tesznek szert, amelyeknek eredetileg nem voltak birtokában. Ebben az értelemben **tárgyfetisizmus**ról is lehet beszélni, ha tárgyról azt feltételezzük, hogy olyasvalamivel rendelkeznek, amivel a valóságban nem. Gyakran tekintik őket a kulturális magatartás per se bizonyítékainak. Ténylegesen azonban, szó szerint véve pusztán tárgyak maradnak, egészen addig, míg ezt a bizonyítékot nem közlik. („A múzeumi tárgyakat a megismerés és megértés kulcsainak tekintem, nem pedig ikonoknak. Ez a leglényegesebb oka annak, miért veszítem el olyan könnyen a türelmemet a művészeti múzeumokkal.” K. Hudson)

A muzeáliák kulturális rangja, vagyis az a tulajdonság, amely tárgyakat muzeáliákká változtat, annak mértékétől függ, hogy ezt a tulajdonságot a **kurátorok** (tudományos múzeumi dolgozók) úgy a kutatásban, mint a közvetítésben mennyiben ismerik fel és használják.

Mindez banálisnak tűnik, azonban a tárgy és a muzeália megkülönböztetése valóban a kurátor fontos feladatai közé tartozik. Bár tevékenysége nem is létezne muzeália nélkül, a róla szerzett **tudás**, nem pedig a pusztán létezése az, ami döntő szerepet játszik a kurátorhoz fűződő viszonyában. Végül soron a múzeum és a közönség közötti kapcsolat is ettől a tudástól függ.

A kurátorok azok a katalizátorok, akik meghatározzák, milyen fajta kapcsolatok jönnek létre a nyilvánosan bemutatott muzeáliák és a közönség között. Ők határozzák meg e kapcsolatok tartalmának nagy részét, de ezzel egyidejűleg ők teremtik meg a publikum számára az új tudás létrejöttének lehetőségét is, amelyből később valamennyi visszaáramlik a szaktudásba (Gathercole 1989).

A meghatározott funkcióra létrehozott vagy megszerzett tárgyak megtartják ezt a funkciójukat, tekintet nélkül arra, hogy ebben a vonatkozásban használják őket vagy sem.

Meghatározott időbeli, térbeli, funkcionális vagy eszmei körülmények között, egy speciális objektum-szobjektum kapcsolat révén azonban **jelentésváltozáson** eshetnek át, és ezáltal új kvalitásra tehetnek szert.

Ezáltal a szelekció során **a tárgy lényege változik meg**. Az eredeti tárgy „a valóság dokumentumává változik”, ahol a valóság ebben a primer stádiumban, bármiféle hamisítás nélkül, közvetlenül, öndokumentáció formájában mutatkozik meg.

Ebben a közvetlenségben jelenik meg az autentikus tárgy egyedisége, megismételhetetlensége és pótolhatatlansága is (Stránský 1971b).

Ez a minőség potenciálisan minden tárgy, minden valóságrészlet sajátja, muzeális kontextusban azonban nem ad hoc módon, hanem csak a folytonos tudományos megismerés és értékelés nyomán alapozódik meg.

Amikor a környező valóságból a múzeum számára meghatározott tárgyakat választanak ki, akkor arra e jelentésváltozás figyelembevételével kerül sor.

André Malraux „Képzletbeli múzeumában” már 1947-ben utalt rá, mennyire döntőek azok a változások, amelyek egy tárggyal a múzeumi gyűjteménybe történő felvétellel megessnek. A művészeti múzeum példáján keresztül emlékeztetett arra, hogy mindez a műalkotással kialakított teljességgel új viszonyt kényszerített rá a nézőre:

„Egy román stílusú feszület kezdettől fogva éppoly kevésbé volt szobor, mint ahogy Duccio Madonnája kép. Eleinte még Pheidiász Pallasz Athénéje sem volt szobor... A múzeum a műalkotást elválasztja minden mástól, és vele ellentétes vagy rivalizáló művek mellé helyezi. Ezzel metamorfózisokat állít egymással szembe. A múzeum vitára kényszerít valamennyi kifejezési lehetőséggel, amit a világ önmagában egyesít; itt valamennyinek a közös elemeire kell rákérdezni... A múzeum megfelel annak, amit egy színházi előadás jelent egy darab elolvasásával szemben, vagy amit egy koncert meghallgatása ad egy lemezre rögzített koncerttel szemben.”

A szelektált tárgy **potenciális** muzeália, de aktuálisan csak egy szekundér megismerési- és értékelő eljárás során, a muzealizás megállapítása és a hordozóinak szelekciója révén válik muzeáliává. A muzealizás nem absztrakt módon létezik, hanem csak hordozóival alkotott egységben.

Fontos, hogy a muzealizást egy autentikus, eredeti információforrás fejezze ki. Az ember számára autentikus az, amit érzékeivel, közvetítő köztes elemek és kódok nélkül felismer, s ami személyiségének totalitására – értelmére éppúgy, mint az érzelmeire – hatást gyakorol.

Egy muzeália lényegi sajátosságai éppen ezért **érzéki-konkrét természetében** rejlik (Schubertová 1979). Ezáltal különbözik dokumentumként is további más dokumentációs diszciplínáktól, amelyek mentefaktumokkal, azaz közvetített, kódolt információkkal dolgoznak.

Természetesen a mentefaktumok meghatározása is anyagi természetű, ezért ezek tekinthetők artefaktumoknak, s ezáltal válhatnak muzeáliává is – például az ősnymtatvány egy könyvtárban, amelyet nem vagy nem csupán olvasható tartalma miatt mutatnak be, hanem annak a valóságnak bizonyító erejű darabjaként, amelyből származik. Épp ilyen lehet többek között egy archivália, egy újság, egy partitúra, egy topográfiai látkép. Az „érzéki-konkrét” itt azt jelenti, ami ellentétes a „fogalmi-absztrakttal”.

A tárgy jelentésváltozása

A muzeáliák annyiban használati tárgyak, amennyiben új létezésükkel is bizonyos új tulajdonságokat kapnak. Ezeket a tulajdonságukat nem lényegi sajátjukként birtokolják, hanem kulturális mibenlétük a nekik tulajdonított muzealizációtól és annak felismerésétől függ. Ez az értékek hozzárendelését jelenti, azaz mindig

„az érzékelés, az imaginációk tárgyai közötti sorrend felállítását. Az esztétikai érték egyetlen helyen ebben a sorban, amely más helyekhez képest azzal tűnik ki, hogy az a tárgy, amelyhez az értéket rendelik, más tárgyakkal szemben az ember számára az életérzésben, örömben pluszt vagy mínuszt közvetít. Felvethető a kérdés, hogy az értékelés egyáltalán megismerés-e. Az értékekből, azaz egy értékrendszer *in mente* felállításából, emberi cselekvések és döntések következnek, mégpedig úgy, hogy az ember a legmagasabbra értékelt javak, tárgyak, események stb. mellett empirikusan dönt. Az értékrendszert a belső és külső világ tárgyainak stb. összefüggő reprezentációjaként tekinthetjük, amely egy *in mente* rangsor formáját ölti. Az értékelés esetében ezért az embernek a világhoz való hozzáféréseiről van szó, s ezt értelmezhetjük megismerésként. Ezt a megismerő hozzáférést az ismeretelmélet tárgyává, illetve az értékelés epiteóriájává lehet tenni ...

... Az értékelés és a döntés ilyen megközelítése ... a döntéelméletek (decision theories) és a játékelmélet korszakalkotó ismeretein alapulnak. Most már képesek vagyunk rá, hogy precízen kijelöljük az értékelés ismeretelméleti és formális előfeltételeit...

... Kant óta formális értékkelméleten közönségesen a transzcendentális apriori feltételek konstituálását értjük, esztétikai, teleologikus és gyakorlati (erkölcsi) ítéletek (értékrendszerek) felállítására. A modern formális felfogás mindenekelőtt a következőkben tér el a kanti formális transzcendentálistól: 1. az értékelés empirikus alapjai deskriptív módon megragadhatók, amennyiben empirikus, igazolható, megfigyelhető preferenciák mutathatók fel; 2. törvények állíthatók fel, amelyeknek értékrendszerek (és döntések) vannak alávetve, és amelyek épp úgy képezik az értékelés alapját, mint például a szillogizmus a következtetésnek; 3. manapság képesek vagyunk arra, hogy az individuális, duális és plurális értékrendszerek és döntések különböző előfeltételeit dolgozzuk ki. Az individuális értékrendszer olyan rendszer, amelyet egy individuum csakis önmaga számára állít fel. Duális értékrendszert két személy konstituál, közösen vagy egymás ellenében. Ezt az érdekellentét kiegyenlítésének tekinthetjük. Plurális értékrendszert analóg módon többen (a társadalom) hoz létre, mégpedig ugyancsak kooperatívan vagy nem-kooperatívan. A duális és a plurális értékrendszerek azok számára, akik létrehozták őket, legalábbis egy bizonyos időre, kötelező érvényűek. ... Az értékelés 'logikája' például azonnal megmutatja, hogy a véges tartományban nincsenek abszolút, izolált értékek, csak értékrendszerek ..." (Leinfellner 1980: 188, 197–199)

A muzeália fogalma

Az általános nézet szerint a valóság muzeális bizonyítékaiként tudvalevőleg túlnyomórészt mozgatható, „szemléletes-konkrét, azaz érzéki konkrét módon felfogható, tárgyi-testi vagy képi formában létező tárgyak” (Schreiner és Wecks 1986: 81) szolgálnak.

A muzeáliafogalom határai azonban homályosak, az pedig, hogy ez a klasszikus valóság- és tárgyfogalom tágítható-e, s ha igen, mennyire, a mindenkori társadalmi megegyezéstől függ.

A japán törvénykezésben például létezik a **nem megfogható kulturális javak** fogalma, s ezt a múzeumi anyagok lényegi típusának tekintik. Ezen olyan, a társadalom számára kiemelkedően jelentős képességek és ismeretek értendőek – beleértve hordozóikat –, mint például egy kézműves vagy egy előadóművész, akiket „emberi kincsnek” nyilvánítanak (Tsuruta 1984: 31).

A muzeáliafogalom azonban messze átnyúlhat a tárgyi **műemlékvédelem** vagy **természetvédelem** területére, a kastélymúzeum, a múzeumfalu, a szabadtéri néprajzi múzeum, vagy a természetvédelmi terület, az ökomúzeum, a tájház, az állatkert vagy botanikus kert esetében (Mensch 1984b); vagy mint az „új muzeológia” a konceptualizáló, dokumentációs és felhasználói ötletei esetében az **archiválás** és a **szociális munka** területére (Washburn 1984, Mayrand 1985).

A muzeális dokumentumok **tipológiája** ezek alapján Rivière (1989) nyomán a következőket foglalja magában:

1. Elsődleges dokumentumok

- 1.1 mozgatható dokumentumok
 - 1.1.1 naturafaktumok, ismert rendszerekben betöltött funkció alapján gyűjtve
 - 1.1.1.1 anorganikus
 - 1.1.1.1.1 ásványok
 - 1.1.1.1.2 kövületek
 - 1.1.1.2 organikus
 - 1.1.1.2.1 preparált növények
 - 1.1.1.2.2 élő növények
 - 1.1.1.2.3 preparált állatok
 - 1.1.1.2.4 élő állatok
 - 1.1.2 különböző interpretációk funkciójából gyűjtött tárgyak
 - 1.1.3 ökológiai egységek, környezetükből kiemelve, a múzeumba áthelyezve
- 1.2 nem mozgatható dokumentumok
 - 1.2.1 történeti vagy művészi érdekességű épületegységek vagy -együttesek, in situ
 - 1.2.1.1 magát a múzeumok alkotó épületegység vagy -együttes
 - 1.2.1.2 egy múzeum részeként
- 1.3 területiális dokumentumok
 - 1.3.1 természeti parkok
 - 1.3.2 történeti parkok
 - 1.3.3 egy ökomúzeum ökológiai érdekességgel rendelkező terei

2. Másodlagos dokumentumok

- 2.1 közvetlen másodlagos dokumentumok
 - 2.1.1 kétdimenziós
 - 2.1.2 háromdimenziós
 - 2.1.3 audiovizuális
- 2.2 közvetett másodlagos dokumentumok
 - 2.2.1 kétdimenziós
 - 2.2.2 háromdimenziós
 - 2.2.3 audiovizuális

3. Könyvtári dokumentumok

(nyomtatott szövegek, reprodukciók, térképek, tervek stb.)

Aktív szelekció

A muzeológia az objektív valóságfundus sokaságából (a „natura naturans” és a „natura naturata” totalitásából) azokat **a tárgyakat válogatja ki, amelyek olyan kulturális értéket képviselnek, amelynek megőrzése és emlékezete a társadalom érdekében áll** („natura extracta”). (Waidacher 1988b: 141)

Ebből kifolyólag az aktív szelekció mérvadó jelentőségű. A muzeális gyűjteményi tárgyakat gyakran inkább véletlen szempontok alapján válogatják, vagyis kínálattól, körülményektől, lehetőségektől, személyes preferenciáktól és egy kvázi természetes, véletlen szelekció más tényezőitől függően.

Ténylegesen azonban a muzeológiai és ezáltal társadalmilag releváns eljárás mód követelményeként magunkévá kell tenni azt, amit egy túlságosan homályos, passzív és a manipulációknak teret adó fogalommal kulturális örökségnek neveznek.

A kritikátlan és passzív „muzealizálás” kivonja magát a hagyományos kulturális feldolgozás, „az emlékezés szociális munkája” alól és már ezzel megfosztja alapjaitól az örökség gondolatát. „A hagyományozottat többé már nem tekintik elsajátítottnak” (Jeudy 1987: 8)

A **kulturális örökség** fogalma a német írásbeliségben a XX. század ötvenes évei óta mutatható ki, összetett szavak tagjaként azonban az -örökséggel a nemzetiszocializmus már a harmincas évek óta visszaélt. A fogalom ugyan időközben messzemenőig elvesztette kétes hangzását és új jelentésmezőre tett szert, konnotációi azonban az egyes nyelvekben (és kultúrákban) nagyon különbözőek. A tudományos munkában ezért a szó minden esetben pontos definiálást igényel.

A kulturális örökség, amennyiben egy objektíve létező teljesség jelöléseként tekintjük, elméleti képződmény. Társadalmilag annyiban szűkebb az értelmezése, amennyiben ezen teljesség sok elemét nem örökségként, hanem mindennapi velünk-létezőként tapasztaljuk meg, s ezek közül némelyeket közömbösnek, feleslegesnek vagy zavarónak tartunk.

Ezzel szemben a valósággal, a muzeológia nézőpontjának felhasználásával kialakított tudatos viszony révén az adott jelenre vonatkoztatva az örökség eleven fogalma alakul ki, amely nem az elmúlt dolgok passzív és kritikátlan átvételéből származik. Sokkal inkább az aktív szelekció révén jön létre. Az ezzel összefüggő jelentésváltozás nyomán új kulturális valóság keletkezik. A múzeum médiuma fejleszti és rendezi az ebben a valóságban megtestesült információkat és ismereteket, valamint továbbközvetíti őket. Ezáltal befolyásolható a társadalmi tudat, ez pedig végül visszahathat a környező valóság állapotára.

Az aktív szelekcióhoz tartozik **az elmúlt és jelenkori valóságok tárgyainak megkülönböztetése** is. Interpretációjuk, forrásaik alapvetően különböző helyzete miatt mindez természetesen teljesen különböző nézőpontokból és különböző módszerekkel történhet.

Szelekciós kritériumok

A muzeális szelekció kritériumai messzemenőig azonosak a **Riegl (1903)²¹** által az **artefaktumokra kialakított értékkategóriákkal**:

- **szándékos emlék érték** (lehetséges elbeszélések hordozójaként)
- **történelmi érték** (utalva egy adott történelmi korra/korszakra)
- **régiség érték** (a világ mulandóságára utalva)
- **ritkaság érték**
- **használati érték**
- **művészeti érték**

E kritériumoknak azonban kifejezetten magukban kell foglalniuk mindazokat a kvalitásokat, amelyek a **természeti tárgyak** világának az emberhez fűződő viszonyában benne rejlenek.

Denhez (1978: 42-55) a műemléképületek összefüggésében az alábbi, a mozgatható tárgyakra is vonatkoztatható kritériumokat nevezi meg:

- kor
- kapcsolat egy történelmi alakkal
- kapcsolat egy történelmi eseménnyel
- kapcsolat egy ilyen jellegű tudományos, technológiai vagy más eseménnyel
- létezés múltbéli életmódok funkcionális komponenseként (pl. lakás)
- létezés múltbéli életmódok nem-funkcionális komponenseként (pl. bordély)
- szokatlan körülményeknek tulajdonítható létezés
- szokatlan előállítási technika
- minőség
- mesterségbeli tudás
- kézműves tudás
- dekoratív különlegesség
- etnicitás
- harmónia
- szokatlan kinézet
- regionális jelentőség

A jelenkori igények és azok kielégítése a jelenkori gondolkodásban gyökereznek (Pearce 1990d). Ezért szükséges mindkettő vizsgálata és megértése, mielőtt figyelembe vesszük őket az aktuális múzeumi praxis során.

²¹ Vö. Riegl, Alois: A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása. In: Uő.: *Művészettörténeti tanulmányok*. A tanulmányokat válogatta és az utószót írta: Beke László. Balassi Kiadó, Budapest, 1998. 7–47. (A ford.)

A **tárgykultúra jelenkori gyűjtéséhez** a SAMDOK svéd projekt 1977-ben az alábbi válogatási kritériumokat fejlesztette ki (Cedrenius 1984: 45):

- **gyakoriság kritérium**
(a leghétköznapibb tárgyak, pl. rozsdamentes acélból készült konyhai eszközök)
- **innováció kritérium**
(egy nagy szériát megalapozó új fejlesztés első darabja – a hangsúly a hosszú távú változtatásokon –, például az első Ford T-modell, vagy a Tupperware első darabja)
- **reprezentativitás kritérium**
(gondolatokat és értékítéleteket képviselő tárgyak, pl. szimbólumokkal telített tárgyak, amelyek többet jelenítenek meg egy használati terület pusztá reprezentációjánál. Ennek példái: televízió, farmernadrág, rágógumi, Coca Cola, fogamzásgátló tablettá)
- **vonzerő kritérium**
(rituális vagy érzelmi értékkel rendelkező tárgyak, amelyek egy meghatározott személlyel vagy eseménnyel állnak kapcsolatban, vagy fontos szerepet töltenek be)
- **közelség kritérium**
(közvetlen környezetünk tárgyai, amelyek az egyes emberekről tesznek kijelentéseket, ellentétben a gyakoriság és az innováció kritériumaival, amelyek a tárgyat inkább szélesebb, eszmetörténeti perspektívából nézik)
- **forma kritérium**
(a forma, a szín és a variációgazdagság felett érzett örömeink tanúbizonyságai)

Burcaw (1984: 114-115) ezzel szemben az Egyesült Államokban a tárggyűjtés igazolásának kizárólagos alapjaként a politikai, nosztalgikus vagy archiválási okokat, a halhatatlanság iránti törekvést vagy az „intellektuális gyakorlást” nevezi meg.

Hangsúlyozni kell, hogy egy tárgy felvétele a gyűjteményi fundusba csupán a múzeum **tényanyagszerző tevékenységének egy részét** képezi, amelyre csak a szelekciós folyamat utolsó szakaszában kerül sor. A tárgy tényleges megszerzéséről csak a felismerése, értékelése és kiválasztása után, valamint dokumentációjának lezárását követő időpontban lehet dönteni.

Egy tárgy felvétele a múzeumi gyűjteménybe még nem jelenti automatikusan annak **prezentációs képességét**, mivel ez csupán az absztrakt ismeretszerzést szolgálja, illetve adott körülmények között még nem alkalmas a bemutatásra. Ez utóbbi oka lehet, hogy még nincs kellő mértékben kikutatva, vagy hogy jelenleg a nyilvánosság előtt még túlságosan negatív jelentéssel bír.

A szelekció módszertana

A muzeális szelekció módszertana alapvonásaiban a történész, Johann Gustav **Droysen**²² által leírt klasszikus eljárására emlékeztet:

- **heurisztika** – a muzealitás potenciális hordozóinak keresése
- **kritika** – az így kiválasztott anyagot négy szempont szerint vizsgálják:
 - **valódiság (hogyan eredeti-e)**
 - helyesség (hogyan autentikus-e, azaz azt képviseli-e, amiről tanúbizonyságot kell tennie)
 - **historicitás** (hogyan létezésének időtartama alatt esetlegesen változtatásokon esett-e át)
 - **teljesség**

A következő lépésekre csak akkor kerülhet sor, ha a muzealitás potenciális hordozójaként előválogatott anyag az valódiság és a helyesség igényeinek megfelel. Ezek a lépések vezethetnek el a muzealizáláshoz, végül pedig a teauráláshoz, azaz a gyűjteményi fundusba történő végleges felvételhez.

- **interpretáció** – az anyagot
 - a. az első szakaszban megvizsgálják, és
 - b. végleges muzealizálása után (a muzeológiai kutatás folyamán) mélyrehatóan feltárják az alábbi szempontok szerint:
 - **forrástudományosan** (az adott szaktudományok tárgyjellemzői alapján – szisztematikusan, rendszertanilag, morfológiailag, fiziológiailag, stilisztikailag és más hasonló módokon)
 - **pragmatikusan** (esemény- és cselekvés-összefüggései nyomán)
 - **kondicionálisan** (a pragmatikusan feltárt térbeli, időbeli és anyagi összefüggések nyomán)
 - **pszichológiai-eszmetörténeti szempontból** (kinyerésének, előállításának, elosztásának vagy használatának motívumai és céljai alapján)
 - **axiológiailag**
 - a. a **vizsgált** társadalom értékhalójában korábban vagy a jelenben betöltött helyzete alapján
 - b. a **vizsgálódó** társadalom értékhalójában betöltött helyzete alapján

A vizsgálat utóbbi lépésében kerül végül sor a **specifikusan muzeológiai értékelésre**, amelynek döntő feladata annak megállapítása, hogy egy tárgy elismerhető-e a muzealitás hordozójaként.

Ez a továbbiakban még bővebben kifejtésre kerülő összinterpretáció muzeológiai összefüggésben **nyitott** eljárásként értendő. Jóllehet egyes szempontokból, így mindenekelőtt forrástudományi szempontból, az anyag a legmesszebbmenőkig kimerítően feldolgozható, mégis ha mást nem is, legalább az **aktuális axiológiai vizsgálatot** mindig újra és újra el kell

²² Magyarul: Droysen, Johann Gustav: *Historika. A historika alapvonala*. Fordította: Csejtei Dezső. In: *Ész élet egzisztencia IV. Történeftilozófia I.* Szerkesztette: Csejtei Dezső, Dékány András, Laczkó Sándor, Simon Ferenc. Kiadja a Pro Philosophia Alapítvány, Szeged, 1994. 51–151. (A terminológiához: 126–127.)

végezni. Ennek oka, az a helyzet, amelyet a muzeológia a vizsgálódó társadalom értékhálózában betölt, e társadalom értékváltozásaival együtt változik.

- **Bemutatás** – az anyagot végül a muzeológiai kommunikációs normák szellemében bemutatják.

A szelekció azonban nemcsak megismerést és kiválasztást jelent, hanem **egy tárgy kiragadását jelenlegi kontextusából** és beillesztését egy teljesen új összefüggésbe. A tárgy a muzeális gyűjteményi fundusba történt felvétele nyomán végül „immateriális jelentésű dologi értékke” alakul, amelynek anyagi értéke többé nem vagy csak kivételes esetekben aktiválható.

Mivel a muzeológiai a reflexió, az esztétikai élvezet, a múlttal való találkozás forrásai, illetve mindenesetre kulturális jelentőséggel rendelkező tárgyak, ezért, bár a szemlélő sohasem birtokolhatja őket, a legértékesebb dolgok közé tartoznak, amit egy társadalom sajátjának nevezhet (Hewison 1987: 85).

A múzeum mint intézmény ismertetőjegyei

Ebben az összefüggésben a múzeumot mint intézményfajta világosan meg kell különböztetni azoktól a további önálló intézményfajtaiktól – archívum, könyvtár, adatbank, kutatóintézet és iskola –, amelyek a mnemológia (Šola) ösztérületén belül szintén emlékezetértékeket közvetítenek, s ezáltal a megismerés vagy tudás megszerzését lehetővé teszik.

Az ismertetőjegyek, amelyek alapján főként egymástól megkülönböztethetők (médiumok megszerzésének és megörzésének alapvonásai és módszerei mellett) a következők:

- az emlékezet rögzítésének **médiuma**
- a közvetítés **módszere**
- tevékenységük **céljai**

Az egyes intézményfajtaknak az **elsődleges** médiumok, módszerek és céljok szerinti elrendezése világosan felismerhetővé teszi különbségeiket és azonosságait:

- **elsődleges médium (múfaj)**
naturafaktum és artefaktum: múzeum
mentefaktum: archívum, könyvtár, adatbank, kutatóintézet, iskola
- **elsődleges médium (jelleg, tulajdonságok)**
tárgy: múzeum
feljegyzés: archívum, könyvtár, adatbank, kutatóintézet
tudás: iskola
konkrét: múzeum, archívum
absztrakt: könyvtár, kutatóintézet
virtuális: adatbank, iskola
egyedi: múzeum, archívum
sokszorosított: könyvtár
sokszorosítható: adatbank, kutatóintézet, iskola
- **elsődleges módszer**
kiállítás: múzeum
információ: archívum, adatbank
kölsönzés: könyvtár
publikáció: kutatóintézet
tanítás: iskola

- **elsődleges cél**
megértést elősegítő megélés: múzeum
 megismerés: archívum
 tudás: könyvtár, kutatóintézet, iskola
 információ: adatbank

Intézménytípusok és elsődleges feladataik

Intézmény	Elsődleges médium (műfaj)	Elsődleges médium (jelleg, tulajdonság)	Elsődleges módszer	Elsődleges cél
Múzeum	Naturafaktum és artefaktum	Tárgy Konkrét Egyedi	Kiállítás	Megértést elősegítő megélés
Archívum	mentefaktum	Feljegyzés Konkrét Egyedi	Információ	Megismerés
Könyvtár	mentefaktum	Feljegyzés Absztrakt Sokszorosított	Kölcsönzés	Tudás
Adatbank	mentefaktum	Feljegyzés Virtuális Sokszorosítható	Információ	Információ
Kutatóintézet	mentefaktum	Feljegyzés Absztrakt Sokszorosítható	publikáció	Tudás
Iskola	mentefaktum	Tudás Absztrakt Sokszorosítható	tanítás	Tudás

A gyakorlatban a hordozó médiumok és a közvetítési módszerek kölcsönös átvétele következtében különböző intézményi keverékformák jönnek létre. Pótlólagos idegen eszközök ilyesfajta bevitele gazdagodáshoz vezethet, mindaddig, amíg mindez tudatosan, óvatosan és a típus-specifikus jellemzők, valamint az elsődleges célok világos tudásának birtokában történik.

Ha azonban a saját, lényegbeli álláspontot – leggyakrabban tudatlanságból vagy a helyzet téves megítéléséből kifolyólag – elhagyják, súlyos következményekkel járó félreértések következnek be. Ezek a félreértések általában hiábavaló erőfeszítésekbe torkollnak, amelyekkel más intézmények feladatait természetesen alkalmatlan eszközökkel próbálják megoldani. Ezzel egyidejűleg azok a saját kötelezettségek és célok, amelyeket egyetlen más intézménytípus sem képes kompetens módon ellátni, illetve elérni, háttérbe szorulnak.

Ennek tipikus példája a múzeumok területén a muzeális bemutatás elhanyagolása a szaktudományos publikáció (a kutatási intézetek elsődleges módszere) vagy a formális tudásközvetítés (iskolák elsődleges módszere) kísérletei javára.

2. ábra: a kontextusváltozás információs mérlege (átdolgozva Dunger 1984 nyomán)

Az öko/kulturális rendszer információtartalma

Információvesztés

Információnyereség

Megfigyelés

Begyűjtés

Feldolgozás

Konzerválás

Tárolás

Elsődleges kontextus

Másodlagos kontextus

A tudományos diszciplínáknak a múzeumban betöltött pótolhatatlan és egyedi szerepe egyértelmű: csak ők mint a muzeális cselekvés keretében létező bázisszakok képesek a tárgyak tulajdonságait egy meghatározott környezetben mint minőségeket és vonatkoztatási funkciókat megállapítani. Csak ők szolgáltatják azokat a kísérődokumentumokat, amelyek a végérvényes szelekcióhoz és ezzel egy tárgy muzealizációjáról meghozott döntéshez vezetnek.

Legyen akármilyen szűk vagy tág a fogalom: a muzeális tanúbizonyosságok mint **a valóság eredeti alkotórészei**, információtartalmukat tekintve minden esetben határtalanok. Nemcsak a tulajdonképpeni muzeális értelemben funkcionálhatnak számtalan tényállás és kapcsolat szemléletes bizonyítékként, de ezen túl a jelen és a jövő számos szakdiszciplínája forrásaként is.

3. ábra: A tárgy létkontextusai (Mensch 1988a nyomán átdolgozva)

Általánosan: elsődleges kulturális kontextus

Specifikusan: előállítói kontextus

Individuálisan: felhasználói kontextus

Tárgy

Általánosan: régészeti-paleontológiai kontextus

Specifikusan: médium-kontextus

Individuálisan: közönség kontextus

Általánosan: másodlagos kulturális kontextus

Elsődleges kontextus

Potenciális átmeneti kontextus

Másodlagos kontextus

3.1.2 A muzeális tárgy

„Minden dolog lényegéhez tartozik, hogy körülmény alkotórésze lehet.” „A fennálló körülmények összessége a világ.” Wittgenstein 1922/1988: 11)²³

A muzealizáció elsősorban konkrét módon a tárgyi kultúra dolgaiban jelenik meg, fizikai környezetünknek azon a területén, amelyet kulturálisan meghatározott viselkedés révén megváltoztatunk (Deetz 1977). Ez a környezetfogalom kifejezetten magában foglal mindent, ami a **természet** birodalmához tartozik, mivel ez csupán az ember változtató beavatkozása nyomán tehető tulajdonképpen felismerhetővé és elérhetővé.

A tárgyi kultúra tárgyai, amelyek szóba kerülnek a muzealizáció lehetséges hordozóiként, E. Bernheim (Brandt 1958) forrásdefiníciója értelmében túlnyomórészt közismerten a **tárgyi maradványok** körébe tartoznak, azaz minden olyan tárgyi jellegű dologhoz, ami az események nyomán fennmaradt. (A forrásterület második részét, a hagyományt olyan fennmaradtként definiáljuk, amely az emberi felfogáson már keresztülhaladt, és általa újraalkotódott. Ebben az értelemben az interpretáció és a prezentáció révén a muzeális tárgy is a hagyomány objektumává válik.)

A megragadható dolgokon kívül, amelyek a **realitás** (a latin *res*-ből) világához tartoznak, a muzealizáció azonban a **valóság** (németül *Wirklichkeit*, a *wirken*, hatni szóból) keresztül is kifejeződik (Pietschmann 1988), és különösen a kép- és hangrögzítés korában kell a kibővített múzeumfogalomba integrálni, mégpedig anélkül, hogy a mentefaktumok tulajdonképpeni megőrzői, a könyvtárak és az archívumok specifikus szerepe csorbulna.

Ha azonban a muzeális tárgyat, a **muzeáliát** kizárólag információhordozónak tekintjük, akkor azzal tulajdonképpeni definiáló tulajdonságát hanyagoljuk el, mivel az általános információs tulajdonságokkal alapvetően az archiváliák, a könyvek, a kép- és hangfelvételek és általában valamennyi tárgy rendelkezik.

Maga a muzeália azonban nem több és nem kevesebb, mint a **muzeális tevékenység médiuma**. Más tárgyaktól való megkülönböztetésének kritériumai önmagában nem találhatóak meg. Ezek csakis a szemléltető szubjektumhoz fűződő, folyamatos változásnak kitett **kapcsolatából** adódnak. Ugyanis a muzeália már nem kizárólag saját eredeti világát képviseli, hanem azt a másik „meta-világot” is, amelybe a muzealizálás nyomán bekerült.

A muzeália különleges tanúsító tulajdonsága elsősorban **diakronikus jelentésfunkciójától** függ. Csak ez képes a muzeáliát egy olyan rendszerben rögzíteni, amely a klasszifikáció tekintetében „teljességében szinkroniában bontakozik ki, amelynek még az időtartamot is sikerül asszimilálnia”. Megragadható létezését kölcsönöz a történelemnek, mert csak a muzeáliában „válí az beteljesedett múlt és – amiben tovább él – a jelen közötti ellentmondás meghaladottá”. (Lévi-Strauss 1962 után).

A **muzeália mint a valóság dokumentuma** a magánvaló tárgy – a reália mint natura- vagy artefaktum. Ezáltal a muzeália ugyanúgy tanúskodik önmagáról, mint bármilyen más tárgy, de ezen felül egyaránt specifikusan reprezentálja azt a diakronikus-történeti összefüggést, amelyből származik, illetve azt a szinkronikus-jelenbélit, amelyben aktuálisan található. **Különleges kulturális emlékezetértéke** éppen abban a képességében áll, hogy ezt a valóság-

²³ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004. 2.011, 2.04. Fordította: Márkus György (A ford.)

vonatkozást a társadalom számára dokumentálja és közvetíti. Ha a muzeália eredeti, az ember számára az információ és a megismerés korlátlan forrásaként szolgálhat, mivel ismeretszintje növekszik, az információ megszerzésére és feldolgozására irányuló képességei és módszerei pedig továbbfejlődnek (Stránský).

Hitelesség

A muzeáliák kiválogatása esetében ezért, ahol csak lehetséges, nem az eredetiségre, hanem a **hitelességre** kell törekedni. Míg az eredetiség (originalitás, valóság) mindig magához a tárgyhoz kötődik, ezért csak annak származásáról kezeskedik, addig egy dolog csak akkor képes egy meghatározott **folyamatot** közvetlenül, tehát autentikusan (jótállva, hitelesítve) igazolni, ha maga is ehhez a folyamathoz kötődött.

„Autentikusak azok a jelenségek, amelyek jelentéséről egy aktívan működő szociális kommunikációban értekeznek, tehát olyan jelek, amelyek, akár a pénz, forgalomban vannak, és mindenkor jelentésüket a csereaktusokban kapják és változtatják meg, az olyan értéktől eltérően, amelyek már kikerültek a forgalomból (bár egy gyűjtőközösségen belül a régi érték nyilván autentikus jelek lennének). A hitelesség eszerint egy önmagát módosító kommunikációs játék immanenciáját jelölné.

Ezen immanencia-mozgás következményeként azt a hitelességet, amelyben magunk is mozgunk, mint olyat, éppoly kevésbé vesszük észre, mint a hal a vizet. Éppen ezért a hitelesség mindig az elmúlt dolgok kvalitásának tűnik. A múltban azonban a hitelesség mint olyan sohasem volt regisztrálható, ebben az értelemben hitelesség soha nem is létezett. Ez a megismételhetetlenül elmúlt fogalma, amelyben valaha benne voltunk, anélkül, hogy tudatában lettünk volna a hitelesség pillanatának. A hitelesség mindig is elveszett volt és örökké az marad, az azutánhoz viszonyított törésben azonban mint az önmagában töretlen azelőtt tűnik fel. Ahhoz, hogy egy darabnyi múlt önmagában harmonikusan jelenjen meg, egy azt követő diszharmonia által az elmúltnak ebbe a pozíciójába kell kerülnie. Az elmúlt hitelessége ezáltal egy autentikus jelenre, egy modernitás ellenpólusára szorul rá.

A hitelesség egy feltétellel hozható létre: ha a létrehozás célja nem önmaga. Csak ott történik meg, ahol ezt külön nem akarják. Olyasvalaminek a minősége, ami épp most alakul ki és él, vagy a múltban életben volt. A valódiassal szemben a halvaszületett, amelyet még a legnagyobb tökeinjekciókkal sem lehet kulturális életre kelteni. Minden, ma hitelesnek tartott darabka múlt a saját korában egy darabka modern volt. A valódiassal ezért mindenkor biztosak lehetnek benne: a valódi máshol van.” (Pauser 1991: I)

A muzeália hitelessége egy tény és az ezen tény által reprezentálható közötti ontológiai egyezésből adódik. A hitelesség ebben az esetben ezért az eredetivel szemben itt nem önmagából származik, hanem tudományos igazolásra szorul (Stránský 1986).

A „történeti tanúsítványjelleggel” (Korff 1984: 90) rendelkező, éppen elkészült muzeália ideáltípusa mellett magától értetődően az **eredeti** is jelentős szerepet játszik, mégpedig nem csupán a tulajdonképpeni muzeális tevékenység szakspecifikus előkészítése során, a tudományos megismerés forrásaként. Mindenekelőtt mindazon helyeken működnek, ahol nem állnak rendelkezésre autentikus tárgyak, mint azok, ha nem is ontológiai, de fizikai értelemben azonos, és ezáltal lehető legjobb helyettesítői. Ez elsősorban a természettudományi múzeumok esetében állja meg a helyét, amelyek gyűjteményében az autentikus tárgy, mondjuk típuspéldaként, inkább ritka kivételnek számít.

„A múzeumokba testi-anyagi dolgok kerülnek be. Abból kiindulva, hogy a lehetőségeket tekintve a dolgok korlátlan mennyiségű tulajdonsággal rendelkezhetnek és egymással korlátlanul sok viszonylatban és összefüggésben állhatnak, be kell ismerni, hogy ennek csak egy része válik valósággá, jut érvényre.

Múzeumon kívüli összefüggéseikben a testi-anyagi dolgok meghatározott tulajdonságokat mutatnak fel; muzeális összefüggésekben más tulajdonságok válnak felismerhetővé, kerülnek a korábban meglévők mellé vagy azok helyére. A testi-anyagi dolgok karaktere ... a rajtuk végrehajtott tevékenységek által változik, vagyis a bennük rejlő lehetőségek megvalósulnak, muzeáliák keletkeznek

A válogatással kezdődő muzeális munkafolyamatok nyomán a dolgok korábbi, eredeti, elsődleges összefüggéseikből múzeumspecifikus, másodlagos összefüggésekbe kerülnek.” (Ennenbach 1983a: 86)

4. kép: a tárgy kontextuskapcsolatai (átdolgozva Mensch 1988a nyomán)

Elsődleges kontextus

Másodlagos kontextus

Potenciális átmeneti kontextus

P: termelés (előállítás, kinyerés, nemesítés)

V: felhasználás (használat, elhasználás)

E1: aktív megőrzés a felhasználó által

E2: aktív megőrzés a múzeum által

F: kutatás

K: kommunikáció

E3: passzív megőrzés/átformálás a régészeti-paleontológiai kontextusban

Kontextuskapcsolatok

Az autentikus **elsődleges** [primer] és a muzeális **másodlagos** [szekunder] kontextus között a tárgy azonban régészeti vagy paleontológiai **átmeneti** [interim] kontextusba is kerülhet: ez egy olyan tárgy lehetséges időszakos tartózkodási helyéből adódik, amelyet feladtak, elveszett, kivált vagy elpusztult, és a környezeti körülményeknek megfelelően fennmaradt, megváltozott vagy feloldódott.

Egy tárgy vagy egyes részei különböző környezeti hatások, mint például időjárási hatások, megkövülés, deformálódás, rombolás, feloldódás, rozsdásodás, égés stb. nyomán bekövetkező totális pusztulása vagy átalakulása esetén lehetséges, hogy a nyomok az intrinzikus [belső, tiszta] mondanivaló-értékének csak egy részét őrzik meg, a lelet körülményeinek beható vizsgálata alapján mégis olyan más információkat biztosíthatnak, amelyek a tényleges tárgyban eredetileg nem rejlettek benne. A muzealitás nem absztrakt módon, hanem mindig a hordozóival alkotott egységben létezik. Ezek autentikus vagy eredeti információforrások, amelyek éppúgy hathatnak az ember értelmére, mint az érzelmeire. Egy muzeália lényegi sajátossága ezért található meg érzéki-konkrét (a fogalmi-absztrakt ellentéte) természetében is (Schubertová). A muzeália ezáltal különbözik a dokumentációs diszciplínák tárgyaitól, amelyek mentefaktumokkal foglalkoznak, azaz másodlagos, közvetített vagy kódolt információkkal.

Muzeáliák mint jelek

A muzeáliák önmagukban nem rendelkeznek jelentőséggel, csupán mint **jelek** léteznek. A tárgyak anyagi realitással, individuális realitással és csoportrealitással rendelkeznek.

Önmagukban nincs **jelentésük**, erre csak azáltal tesznek szert, hogy azt hozzárendelik. Társadalmi jelentésre pedig csak akkor tesznek szert, ha erről a hozzárendelésről konszenzus uralkodik. A jelentés ezért változtatható; végül csupán a megfigyelő és a tárgy

kölcsönhatásában válik valóságossá. Ez az interakció azonban csak olyan fogalmi kereten belül mehet végbe, amely társadalmilag kétségbevonhatatlan.

Eközben figyelembe kell vennünk, hogy a muzeális kontextusban a jelentések létrehozásában mindig két társadalom vesz részt:

- az **eredeti** társadalom, amely az elsődleges tárgyjelentés létrehívójaként működött és
- az a társadalom, amely a muzealizálás **hordozója**.

A tárgy jelentése az eredeti társadalomban rendszerint teljesen más lehet és lesz, mint a múzeum-társadalom esetében (Taborsky 1990)

A muzeális összefüggésben megjelenő tárgyak három különböző **jelentésformát** tartalmaznak. Taborsky ezeket a következőképpen nevezte meg (Peirce 1931–1958 nyomán²⁴):

- **minőségjel** (qualisign)
(a jel mint minőség, nem mint jelentés. Mint olyan, megélése primer és reflektálatlan: szag, tapintás, érzés, észlelés)²⁵
- **egyszeri jel** (sinsign)
(a jel mint ténylegesen, világosan és megkülönböztethetően létező dolog vagy esemény. Ez a létezés szekunder, az, ami olyan, ahogy van, vonatkozással egy másodikra, és ez csupán a dolog vagy esemény tulajdonságai által lehetséges)²⁶
- **törvényjel** (legisign)
(a jel mint tercier létező, egy társadalmi csoporton belül, egy meghatározott időben és meghatározott térben)

A muzeális munkában szükséges, hogy e jelentésformák eltérő természetének és kölcsönhatásának tudatában legyünk és ezeket használjuk is – abból az érzéki benyomásból kiindulva, amelyet egy tárgy közvetít, konkrét létén át egészen az általa interszubjektív módon birtokolt jelentésekig.

A múzeum fontos szociális funkciója a tárgyak mint jelek, azaz mint társadalmi jelentőséggel rendelkező tárgyak vizsgálata. Éppen ezért nem elegendő, ha a múzeumok egyszerűen készenlétbe helyezik a tárgyat, vagy a tárgyat a maga (eredeti vagy muzeális) környezetében. A tárgy ugyanis nem mint egyszer és mindenkorra meghatározott és így stabil egység létezik, hanem mindig csak kölcsönhatásban az eleven emberekkel.

Egy jelentősen kibővített muzeáliafogalom szellemében Tsuruta (1984: 29) felveti, hogy a múzeumok gyűjteményi javainak megnevezésére a „múzeumi tárgy” helyett a „múzeumi anyag” átfogóbb fogalmát használjuk, mivel különben a funkcionális és a jelenségre vonatkozó szempontok túlságosan háttérbe szorulnak a tisztán morfológiai mögött. „A múzeumi anyag a maga teljességében a formáknak és funkcióknak a környezetükkel alkotott szintetikus összege lenne.” Tsuruta (1984: 33-34) két anyagcsoportot különböztet meg:

²⁴ Magyarul részlet: Peirce, Charles Sanders: A jelek felosztása. Fordította: Szegedy-Maszák Mihály. (Forrás: Collected Papers II. Cambridge, Mass., 1932. 134–173. Némi rövidítéssel és a számozás egyszerűsítésével.) In: *A jel tudománya*. A válogatást készítette és a bevezető tanulmányt írta: Horányi Özséb, Szépe György. Gondolat, Budapest, 1975. 21–41. A fenti terminológiával kapcsolatos rész: 28.

²⁵ Taborsky 1990. 71.: „A qualisign exists in what Peirce considers the 'first' mode of being. 'Firstness is the mode of being of **that which is such as it is**, positively and without reference to anything else' (8: 328).”

²⁶ Taborsky 1990. 72.: „A sinsign exists in the mode of 'secondness', which is 'the mode of being of **that which is such as it is**, with respect to a second' (8:328)”

- **elsődleges múzeumi anyag**
(a gyűjteményi fundus egésze), amely a következőkből áll:
 - a múzeumi anyag részei
 - egységes tárgyak (a biológiában például egy faj egyik egyede)
 - a múzeumi anyag egységes csoportjai (egyedi tárgyak, amelyek a valóságban értelmeseen csak egy nagyobb egész részeként létezhetnek)
 - kötött múzeumi anyag (különböző típusú múzeumi anyagok gyűjteménye mint sorozat vagy csoport)
 - szintetikus múzeumi anyag (mesterségesen kombinált múzeumi anyag, környezetével együtt)
- **másodlagos múzeumi anyag**
(minden további anyag, ami a múzeumban nyilvánosan hozzáférhető)
 - morfológiailag másodlagos (modellek, replikák, kópiák és másfajta másolatok)
 - funkcionálisan másodlagos (audiovizuális anyag, grafika, feliratok, katalógusok és más publikációk)
 - általános információs anyag (képeslapok, diák, múzeumi- és kiállítási vezetők, gyűjteményi tárgyak másolatai, poszterek, szórólapok stb.)

Ugyanakkor veszélyes az eredetiek és más minőségű tárgyak egybesorolása, mivel ezáltal a muzeális tevékenység és más, nem-muzeális gyűjtő-, kutató- és prezentációs módok közti különbségtétel még nehezebbé válik.

Helyettesítő tárgyak

Vitán felül áll azonban, hogy a muzeális kontextusban mindazok a tárgyak fontos szerepet játszanak, amelyek sem autentikusnak, sem eredetinek nem tekinthetők, de amelyekről ennek ellenére közvetítő szerepük miatt nem lehet lemondani: ezek a szubsztituensek [helyettesítők].

Ezek természetesen nem képezik a szelekció tárgyát, azonban szoros kapcsolatban a muzeáliakkal ott alkalmazzák őket, ahol az autentikus összefüggések kommunikációjáról van szó. A megfelelő terminológia tisztázásán az egyes forrádiszciplínák képviselői mellett a muzeológia szakterületéről érkező szerzők is munkálkodtak (Tunn 1981; Serra és Romeau 1985; Šola 1985; Stránský 1986). Munkájuk konszenzushoz vezetett a következő fogalmak esetében:

Helyettesítőnek nevezzük azt a dolgot, amely egy másikat egy adott felhasználás során pótol. Funkciói: pótlás, képviselet, emlékeztetés, kiegészítés, alkalmazás és terjesztés. Különböző formákban és absztrakciós fokokban jelenhet meg:

- **Kópia:** egy minta megismétlése azonos anyagban és azonos technikával, de más kéz által.
- **Faksimile:** az eredetihez tökéletesen hű, technikai úton előállított kópia, amely az eredeti megjelenését anyagát beleértve is utánozza.
- **Reprodukció:** másolat [Nachbildung], amely vagy ugyanazon a kommunikációs csatornán, mint a modell (fotó a fotoról, szobor a szoborról stb.), vagy eltérő csatornákon (háromról két dimenzióra redukálva, szín megváltoztatása stb.) ugyanabban vagy eltérő léptékben.

- **Lenyomat:** másolat egy folyékony vagy lágy, később megkeményedő masszából, egy forma levételével és kitöltésével előállítva. A lenyomat külső alakját tekintve hasonlít az eredetire. Megfelelő kezeléssel az eredeti felületi megjelenése is megközelíthető.
- **Imitáció:** egy tárgy megjelenési formájának másolata, tekintet nélkül annak előállítási módjára.
- **Rekonstrukció:** tervszerűen előállított másolat egy olyan autentikus tárgyról, amely már egyáltalán nem, vagy csak részlegesen létezik. Közvetett dokumentumokon (a tárgy leírásai, illusztrációk, tudományos elemzések eredményei) és autentikus maradványokon (töredékek, cserepek, lenyomatok stb.) alapul. A rekonstrukció kivitelezhető eredeti nagyságban, méretarányosan, töredékesen fennmaradt tárgyak kiegészítéseként vagy rajz formájában.
- **Modell:** egy háromdimenziós tárgy térbeli, általában lekicsinyített leképezése. Képviselhet egy tárgyat a funkcióhoz, mérethez vagy anyaghoz hűen, megfelelhet neki külső formájában, belső struktúrájában, funkciójában, anyagi sajátosságaiban és méretarányában. (Egy tárgy művészi alkotófolyamat során létrejött leképezését vagy ugyanabból a korból származó másolatát muzeális kontextusban „eredeti modellnek” nevezik, ezáltal az nem tartozik a helyettesítők közé.)
- **Makett:** egy autentikus tárgy más léptékben elkészített, külsődleges utánzata [Nachahmung]. (Egy 1:1 méretarányú makett megjelenésében megegyezhet egy kópiával vagy egy rekonstrukcióval, azonban nem rendelkezik az eredeti funkcionális képességével.)

Az eredeti gazdagságával összevetve a helyettesítő „az értékeknek csupán nagyon szegényes repertoárját” kínálja, „az eredetiek között éppoly idegen, mint egy művirág az eleven csokor közepén” (Gluzinski 1985: 45). Csak az értelmet célozza, mivel csupán a felületet jeleníti meg, ezért az érzelmeket nem szólíthatja meg (Hudson 1987: 167).

1936-ban Walter Benjamin példászerűen mutatta be, miben áll egy eredeti valódiságának fogalma: egyszeri létezésében, amelyben a történelem – amelynek fennállása idején alá volt vetve – végbement. Ezzel szemben a reprodukcióban – legyen az akár a legtökéletesebb – nem rejlik benne a történelmi tanúság, és ezzel az autoritás sem. Hiányzik belőle az aura mint „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel”. (Benjamin 1936: 16)

Ez indokolja azt is, miért kell kerülni az eredetiek és helyettesítők különbségtétel nélküli együttes bemutatását. Ott azonban, ahol ez a szemléltetés jellegéből kifolyólag feltétlenül szükséges, a közös bemutatást a legnagyobb gondossággal és egyértelműséggel kell végrehajtani, hogy a szemlélő ne juthasson téves következtetésekre, és a helyettesítőt ne keverhesse össze az eredetivel.

3.1.3 Dokumentáció és kutatás

Mivel a muzealitás hordozóiként elismert tárgyakat, ahhoz, hogy megőrződjenek, ki kell emelni az eredeti valóságból, funkciójuk lényegi változáson megy keresztül. Elveszítik közvetlen összefüggésüket a valósággal, és annak hiteles dokumentumaivá válnak. Annak érdekében, hogy ilyen minőségükben használhatók legyenek, rögzíteni kell úgy a tárgyak természetét magát, mint környezetükhöz fűződő kapcsolatukat, amely a szelekció nyomán tönkremegy.

A múzeumokban megőrzött tárgyak történeti jelentősége ezért nem magából a megőrzésből következik, hanem csupán a tárgyak tudományos **dokumentációjából**.

Ez magában foglalja a dokumentumok és adatok folyamatos, átfogó és szisztematikus feldolgozását és tárolását, ami a dokumentáció tárgyát, illetve elmúlt és jelenbéli kapcsolatait érinti (Stránský 1971b; Tudjiman 1988b; Rietschel 1989). Ez a tárgy „reális képződmény” (Beneš), amelyet tanúsító képessége miatt kiemelték egy meglévő környezet funkcionális kötéseiből, és amely érzéki-konkrét és hiteles tanúbizonyságot tehet.

Ehhez a tárgyhoz megkerülhetetlen módon hozzátartoznak származási- és kísérőadatai. Csak általuk válik teljes értékű tudományos dokumentummá. (Beneš ebben az összefüggésben kerüli a „gyűjtés” pusztá fogalmát, mivel az a régi múzeumtani és a privát gyűjtői tevékenységet jelöli, nem úgy, mint a „múzeumi gyűjtés” fogalma, amely meghatározza egy modern múzeum tervszerű és szisztematikus tevékenységét.)

„A relacionális dokumentáció nélkül gyakran a muzeális tárgy információtartalmának döntő részei nem határozhatók meg, a muzeális tárgyat pedig nem lehet ’szóra bírni’. Nem önmagában az izolált muzeális tárgy, hanem csak annak összefüggése az eredeti illetve közvetlen környezetével – amely a gyűjtés- és megtalálás körülményeinél még megállapítható – határozza meg döntő részben információtartalmának minőségét és mennyiségét.” (Schreiner és Wecks 1986: 99)

Stránský (1971b) nyomán különbséget kell tennünk a tárgyhoz kapcsolódó általános forrásösszefüggés és a muzeológiai dokumentáció-összefüggés között.

A **forrásösszefüggésben** bármely tetszőleges forrás **információjának** minőségét ítélik meg, nem pedig az információhordozó megjelenését és természetének teljességét.

Muzeális dokumentáció

Ezzel szemben a muzeológiai dokumentáció-összefüggésben a tárgy **megjelenését** ítélik meg, hiszen annak össztermészetével és a dokumentált valósággal egyeznie kell. A muzeális munka során ugyanis meghatározott dokumentumok felismeréséről és azonosításáról van szó, nem a valóság tetszőleges bizonyítékainak megtalálásáról, hanem olyanokról, amelyek kifejezetten a muzealitás hordozói.

Míg az általános dokumentáció során egy eredeti dokumentumról (elsőrendű dokumentum) származó információt vesznek át és másodrendű dokumentumok formájában rögzítik, addig a muzeális információhordozókat szelektálni kell, mielőtt elsőrendű dokumentumokká válhatnának. Mivel ezek a tárgyak nem önmagukban izoláltan léteznek, hanem mindig meghatározott viszonyokban, ezért állapotukat egyidejűleg és párhuzamosan dokumentálni kell.

A muzeális gyűjteményi dokumentáció magában foglalja

„a muzeális gyűjteményben található muzeális tárgyakról készült írásos, képi, akusztikus és elektronikus igazolások összességét, úgymint bevételezési bizonylatok, bevételezési és kísérő dokumentáció, címkék, ásatási jegyzőkönyvek, útibeszámlók, helyszíni feljegyzések, levelezések,

gyűjteményi tárgyak munkatársak által készített leírásai, valamint gyűjteményi tárgyakról szóló publikációk, osztályozási bizonylatok, leltárak, katalógusok, konzerválási, preparációs és restaurátori jelentések”. (Schreiner és Wecks 1986: 97 nyomán)

Mivel tehát a muzeális szelekció nem a valóság valamely bizonyítékainak, hanem a **muzealitás hordozóinak** fellelésére törekszik, a muzeális dokumentáció is különbözik az általános dokumentációs formáktól: tárgyát csak azok a közvetlen információhordozók alkotják, amelyek a jelenségek összességéből csupán a szelekció nyomán válhatnak elsőrendű dokumentumokká.

A **muzeális dokumentáció** ezért két fokozatban történik, s ezek lényegileg térnek el egymástól:

- **Az elsődleges dokumentáció**

a muzeális morfológiai és anyagi feltételeiből áll, tehát maga a tárgy fejezi ki, ezért hiteles, eredeti és közvetlen.

Az elsődleges dokumentációt a **kísérő dokumentáció** egészíti ki.

A kísérő dokumentáció nem közvetlenül és nyilvánvalóan elérhető, hanem azon tárgyak tudatos kiválasztásának eredménye, amelyek a legjobban képviselik a kiválasztott valóságot. Jelentősége különösen abból a körülményből adódik, hogy a kultúra egészének tanulmányozásában a legfontosabb szempontot nem a külső kulturális elemek adják, hanem a kultúra alapjául szolgáló ideológiák és értékek. Végül soron nem a források formája és tartalma a döntő, hanem helyük és kapcsolataik (Christiansen 1978).

Mindez vonatkozik a fizikai térre is (Kaufmann 1989: 153), amely a társadalmak tárgyi kifejeződésének organikus alkotóeleme.

A kísérődokumentáció részei:

- **lelet-dokumentáció**
= a tényállás bemutatása, ami magában foglalja az eredeti egzisztenciális kontextust, azt a vonatkozási helyzetet, amelyben a tárgyat felfedezték,
- **bázis dokumentáció**
= a tárgy morfológiai leírása a vonatkozó forrástudomány szabályai szerint,
- **magyarázó dokumentáció**
= a tárgy szisztematikus besorolása
– a vonatkozó forrástudomány szabályai szerint és
– a mindenkori gyűjteményi kontextus muzeológiai rendszerezési elvei szerint.

Az elsődleges dokumentáció különös jelentősége – eltekintve magának a tárgynak a megismerésében mutatott teljesítőképességétől – abban is áll, hogy lehetővé teszi a kapcsolódást a már a gyűjteményi fundusban található teljes információs tartalomhoz.

A **leírás nyelvezetét** ezért egységesen kell meghatározni. A leírással foglalkozó mindenkori kurátor belátására bízott terminológia ugyanis kizárna mindenfajta összehasonlíthatóságot és ezzel megszüntetné a gyűjteményi fundus belső összefüggéseinek egyszeri szinergiahatását.

A gyűjteményi fundus szisztematikus rendezéséhez, s ezzel absztrakt és objektív hozzáférhetővé tételéhez olyan leíró szókinccsel kell választani, amely nem tartalmaz véletlenszerű, szubjektív és homályos fogalmakat. Ennek megvalósítása már egyetlen nyelven belül is rendkívül nehéz, így nemzetközi összefüggésben még világosabbá válik, hogy a

muzeális gyűjtemények optimális használatához folyamatos inter- és multidiszciplináris együttműködés szükséges.

- **A másodlagos dokumentáció**

magában foglal minden feljegyzést, beleértve a tárgy új, muzeális kontextusát. Átvesszi az elsődleges dokumentáció lelet- és leíró adatait, és beilleszti azokat a gyűjteményi fundus szisztematikus rendjébe.

Egy gyűjteményi fundus későbbi használata szempontjából különösen fontos magának a szelekciós folyamatnak a dokumentálása. Ennek rögzítenie kell, miért és milyen körülmények között választottak ki egy meghatározott tárgyat vagy egy tárgytípust.

A tárgyból ezáltal lesz teljes értékű tudományos dokumentum, s így felel meg a muzeális tanúsítvány-minőségének magyarázata és bemutatása iránt támasztott követelményeknek.

Mivel a múzeumok a definíció értelmében a muzealitás manifesztációiként mindig egy adott kor és kultúra kifejeződései, szükségszerűen hibrid karakterrel rendelkeznek. Munkájuk súlypontjait, régen és ma, gyakran nem a kor és a társadalom követelményeinek készséges és azonnali kiszolgálásában találták meg, hanem váltakozó minőségükben, mint az oktatás intézményei, tárgyi archívumok, a minőségi szórakozás helyei vagy kutatóintézetek.

Ezen intézmények közül egyik sem egyedüli és kizárólagos formája a múzeumnak, mivel az változó súlyozással mindegyikből tartalmaz elemeket. Ezért tekinthetők tudományos intézménynek is.

Ellentétben a főiskolákkal, amelyek feladatai közt szerepel – kutatás és tanítás útján – a tudományos megismerés elősegítése és az akadémiai utánpótlás képzése, illetve a tudományos akadémiaiktól eltérően, ahol kizárólag kutatómunkát végeznek, a múzeumok olyan intézmények, amelyek a tudományos kutatást a főiskolákon és az akadémiákon kívül végzik, nem rendelkeznek tanítási feladattal, ezzel szemben viszont egy sor egyéb speciális feladatot látnak el.

Muzeológiai kutatás

Ezért a **tudományos kutatás** mint a megismerés általánosan érvényes útja a muzeális munkában is éppúgy jelen van. Alapfunkciója a tudás megtöbbszörözése, ami előfeltételként a gyűjteményi fundus tartalmainak közvetítését teszi lehetővé a társadalom felé.

A tudományos eljárás a nem-tudományostól a **módszer** felhasználásában különbözik. A módszer

„a tudományos kutatás tervszerű eljárása, a problémák vizsgálatának és a megoldásig tartó tervszerű előrehaladásnak a módja és formája. Módszer nélkül nincs tudomány. Gondolkodás és kutatás módszer nélkül sohasem lehet sikeres. A haladás a tudományban nem új tények feltárásával keletkezik, hanem épp ilyen gyakran régebbi tények újabb módszerek segítségével végzett kutatása révén, a megismerés új útjain. A tudományok története egyidejűleg módszereik története.”
(Kliemann 1966: 151)

Alapvetően a muzeális munka területén is különbséget kell tenni a kutatás és a tudományos tevékenység között. A **teljes** múzeumi munka tudományos alapokon áll (nem pedig mondjuk a hit alapjain), ezért a kutatás is. Az állomány kialakításához, az állomány megőrzéséhez és az állomány közvetítéséhez hasonlóan ez is a múzeumi munka elválaszthatatlan része.

A kutatás a tudomány egyik részterülete. Magában foglal minden olyan tervszerű és szisztematikus tevékenységet, amely a tudományos módszerek segítségével a természeti és

kulturális jelenségekről szerezhető új ismeretek elsajátítására, illetve az ilyen jellegű ismeretek első vagy újszerű felhasználására törekszik.

Ahhoz, hogy használható, megbízható és felelősséggel vállalható eredmények szülessenek, kivétel nélkül valamennyi muzeális cselekvést interszubjektív módon igazolható és elismert, tehát tudományos alapelvek nyomán kell végrehajtani. Ahogy a kutatás általánosságban a tudomány részterülete, a **muzeológiai kutatás** éppúgy a muzeális tevékenységek összességének egy eleme. A kutatás által a múzeum éppoly alapvetően különbözik az elődeitől, mint ahogy minden más gyűjtő-, kutató-, megőrző-, oktatási és kiállítási szervezettől.

Ezzel egyidejűleg a muzeológiai kutatás – még ott is, ahol forrástudományos előfeltételekből indul ki – minden más kutatási diszciplínától különbözik, ugyan nem az eljárás módjában, de különleges keretfeltételei és specifikus, integrált **megismerési célja** révén. Ez utóbbi szükségyszerűen átfogóbb, mint a forrástudományos kutatás mindenkori egyedi céljai, bár ennek részeredményei a muzeológiai megismerési tevékenység elengedhetetlen alapját és előfeltételét jelentik.

A muzeológiai kutatás inter- és multidiszciplináris. Együttműködést és toleranciát kíván. Valamennyi, a muzeológiai kutatásban részt vevő szaktudománynak tudatában kell lennie annak, hogy a megismeréshez nyújtott hozzájárulása parciális, és be kell épülnie a muzeológiai megismerésbe. Éppígy a muzeológiának is figyelembe kell vennie megismerésének határait.

A muzeológiai kutatás – a tisztán teoretikus kutatás kivételével – alkalmazott kutatás, mivel intenciója azokra a szemléletekre irányul, amelyek a muzeális tevékenység konkrét megvalósulását összességükben lehetővé teszik.

A **muzeológiai kutatás** a következő ágakat foglalja magában:

- **Kutatás a muzeális gyűjteményekhez kapcsolódó forrástudományokban.**
Nélkülük sem a potenciális muzeáliák felismerése, sem végérvényes azonosítása és nagyobb összefüggésbe történő beágyazása nem lehetséges. Ezen felül fennáll annak a lehetősége is, hogy a gyűjteményi fundusban végzett szakkutatással érvényes ismeretekhez jutunk mindazokban a kérdésekben, amelyekben a hiteles anyagok permanens, akár generációkon is túlnyúló hozzáférhetősége szükséges. A kutatásnak ez az iránya azonban tekintettel a tulajdonképpeni muzeális feladatokra, csak kiegészítő opcióként merülhet fel. Csak abban az esetben lehet számba venni a gyűjteményi fundus muzeáliáinak azonosításán, rendszerezésén, megőrzésén és kommunikációján túlmutató szándékkal felállított, tisztán szakorientált kutatási feladatokat, ha a múzeum már valamennyi specifikus feladatát elégséges mértékben ellátja. Összefüggésük a múzeummal ugyanis nem abból fakad, hogy e feladatok a múzeum számára szükségesek, hanem épp ellenkezőleg, abból, hogy a múzeum egyáltalán lehetővé teszi őket.
- **Kutatás valamennyi olyan társtudományban,** amely szükséges ahhoz, hogy a muzealizáció a konkrét valóságba átültethető legyen. Ez a kutatás nélkülözhetetlen, mert a muzeális gyűjteményi fundus megőrző és közvetítő feladatai nem oldhatók meg szakszerűen azon tudományok segítségével, amelyek megismerési céljait sem a forrástudományok, sem a muzeológiai alapkutatások nem fedik le. A kutatásnak ezen területe is alkalmazott jellegű, és interdiszciplináris eljárást igényel, mivel a társtudományok, gyakorlati céljuk betöltése érdekében, a muzeológia célkitűzéseinek megfelelően gnoseológiai és módszertani értelemben módosításra szorulnak. Egyes részterületeken, mint például a látogatói kutatások,

a konzerválás vagy a kognitív pszichológia terén, a kísérleti fejlesztések módszereinek felhasználása is lehetséges.

- **Alapkutatás** (Grundlagenforschung). Feladata azon törvények átfogó, lehetőleg mély és pontos megismerésére irányuló törekvés, amelyek az embernek a valósághoz fűződő, specifikusan muzeális viszonyát, annak valamennyi történeti és aktuális megjelenési formájában meghatározza. A muzeológiai alapkutatás éppen ezért azokat az eredeti vizsgálatokat is magában foglalja, amelyek a muzealitás jelenségéről szereszhető tudás szintjét növelik, anélkül, hogy elsődlegesen egy specifikus, gyakorlati felhasználási célra irányulnának.

Mivel azonban a forrástudományok konkrét kutatási tárgyai nem válnak automatikusan muzeáliákká is, erről a tulajdonságról a muzeológiának kell döntenie. Ebből kifolyólag szintén a feladatai közé tartozik, hogy a muzealitásnak a logikai-fogalmi absztrakció és analízis módszertani bázisán megragadott szabályszerű vonásait továbbgondolva, alkalmazott kutatás formájában modellszerűen felhasználhatóvá és magyarázhatóvá tegye. Eredményei egy új, nevezetesen muzeológiai összefüggésben a forrás- és társtudományok valamennyi részeredménye integrációjának nélkülözhetetlen alapját képezik.

Sokrétúságából kifolyólag a speciálisan muzeológiai alapkutatást a múzeumok önmagukban nem tudják megoldani; ehhez az egyetemi és intézményes kutatással folytatott nemzetközi együttműködés szükséges.

A muzeológiai kutatás **alapelvei** a muzealitás által meghatározott kiindulás jellemző természetéből adódnak. A muzeológiai kutatás azonban nem csupán specifikus céljai révén tér el más területekétől, hanem már ott is önállóan tekinthető, ahol szaktudományra épül; mivel a szaktudomány is a muzeális megismerési feladatok tekintetbe vételével kell eljárjon.

Az elsődleges források folyamatos hozzáférhetősége, a természetből, a kultúrából és a művészetből származó, bizonyító erővel rendelkező javak közvetlen és szerves összekapcsolása forrástudományos és muzeológiai feldolgozásukkal, valamint a közönséget megszólító feltárásukkal és bemutatásukkal a múzeumoknak a kutatásban is különleges autoritást kölcsönöznek. (Waidacher és Gräf 1987).

Az ember és élete a muzeális munka kiindulópontja és célja. Ebből kiindulva a muzeológia módszerei lényegüket tekintve interdiszciplinárisak, mivel az ember, a természet és az élet tanulmányozása számos különböző tudományos területtől függ (Rússio 1982).

Mindezek mellett azonban sohasem szabad szem elől téveszteni, hogy a forrástudományok megismerési célja **nem** foglalja magában a muzeális jelenséget, ezért a muzeális feladatok elvégzéséhez csupán egy szükséges, de semmiképpen sem elégséges feltételt képez. A múzeumban végzett speciális szakmai kutatás megismerési és hitelesítési funkciója ezért nem vezethet oda, hogy a forrástudományok tudományos bázisát egyidejűleg a múzeumi munka elméleti alapjának tekintsük. A múzeumok ebben az esetben nem is volnának mások, mint a tudományos szakdiszciplínák segédapparátusai, a múzeumi emberek pedig semmiben sem különböznenek más intézményekben működő szakkollégáiktól.

A muzeológiai kutatás tárgyára egyrészt **diakronikusan** kérdez rá – genetikus vagy történeti fejlődésére –, másrészt **szinkronikusan**, azaz arra a jelentésre, amelyet mindig aktuálisan azon társadalom számára hordoz, amelynek a számára kiválasztották, és azon gyűjteményi fundushoz fűződő kapcsolatára, amelyhez tartozik.

Ebből a mindenkor változtatott látásmódból szükségszerűen következik:

A muzeológiai kutatás sohasem tekinthető lezártnak, még akkor sem, ha azt közvetlenül a forrástudományos anyagon végzik el.

Ezen felül egy és ugyanazon tárgyat a különböző tudományok muzeológiai összefüggésben különböző megismerési alapállásból szemlélhetnek és kell is szemlélniük.

„Az akusztika segítségével például feltárhatom a zaj törvényszerűségeit, ez azonban semmi esetre sem segít abban, hogy megismerjem a hangalkotás törvényszerűségeit. Ehhez a zeneelméletre, illetve a zenetudományra van szükségem. Az akusztika ismeretei eközben nem állíthatók szembe a zenetudománnyal, hanem épp ellenkezőleg, mindkettő kölcsönösen hozzájárul a másik fejlődéséhez.” (Stránský 1983c: 164 nyomán)

A már a szelekció stádiumában szükséges tudományos kutatás organikus módon folytatódik a teaurálás folyamatában, a valós állományképzésben és -használatban.

Miután primer természeti és kulturális kontextusában sor került a tárgy megragadására, az előrehaladó szelekciós folyamatban pedig dekontextualizálására (Fürst 1989) és összehasonlító elemzésére, a szekunder muzeális környezetbe illesztve, sokoldalú értékeit tekintetbe véve el kell végezni inter- és multidiszciplináris kutatását és interpretációját.

Mivel egy pusztán önmagára redukált tárgy sohasem képviselheti érvényes módon a valóságot, és így bizonyítóerőre sem tehet szert, ezért aktuális viszonyainak **dokumentációját** is folytatni kell. Mivel a gyűjteményi funduson végzett megismerési munka folyamatosan halad tovább, eredményeit pedig generációról generációra adja tovább, ezért a szekunder dokumentáció is egyre nagyobb jelentőségre tesz szert.

Mivel a muzeológia tárgyak bizonyágtevő- és reprezentációs kvalitásáról dönt, ezért a legtágabb értelemben kultúrateremtő erő.

A múzeumi munkatársak tehát kivételes felelősséget viselnek tevékenységük eredményei iránt, mivel ezzel közvetlenül képesek befolyásolni a társadalmi kultúratudat fejlődését (Stránský 1990).

Ezek a megállapítások azonban nem csupán a társadalom értékmércéjén alapulnak, hanem személyes világnézeteken is.

A muzeológiának ezért a forrás- és társtudományok ismeretei mellett mindig szüksége van a filozófiai gondolkodás ellenőrző és objektíváló eszközeire.

Emellett, nem utolsósorban az emberen és az emberért végzett specifikus muzeológiai munka miatt, a muzeológia minden területén érvényes J. Eccles megállapítása:

„Ahogy ezt kemény tapasztalás révén megtanulhatjuk, az emberek közötti kapcsolatban bölcsességre és ítélőerőre van szükség, amelyek olyannyira fontosak egy jó tudós kiformalásához. Jó, ha az embert ambíciói vezérlik, de az, akin ambíciói elhatalmasodnak, lehetetlen munkatárssá válik, s ettől akár tudományos integritása is csorbulhat. A nyilvánvalóan becsvágyók, arrogáns viselkedésük és exhibicionizmusuk nyomán irritálónak válnak.” (Eccles 1987: 196)

- **Az aktív szelekció a muzeális gyűjteményi fundus kialakításának és használatának előfeltétele.**
- **A muzealitás nem apriori adott, hanem tudományos eljárás nyomán ismerhető fel és tulajdonítható.**
- **Valamennyi muzeológiai cselekvést tudományos alapelvek alapján kell végrehajtani, annak érdekében, hogy interszubjektív módon ellenőrizhető legyen.**
- **A forrástudományok megismerési céljai a muzeológiai megismerés és értékelés szükséges, de nem elégséges rész céljai. Döntő feladatuk azon tárgyak felismerése, meghatározása és besorolása, amelyek muzealítását azonban a muzeológia igazolja.**
- **A muzeáliák csak a dokumentáció nyomán válnak teljes értékűvé. A dokumentáció csak azokat a közvetlen, hiteles információhordozókat kezeli, amelyek a szelekció nyomán dokumentummá váltak.**
- **A muzeális kutatás tárgyát kivétel nélkül azon összes kérdés alkotja, amely a muzeáliák tulajdonságaival és funkcióival összefüggnek.**
 - **A muzeológiai kutatás központi célja az egy bizonyos valóság tanúbizonyosságaként szemlélt hiteles tárgy dokumentumtermészete.**

3.2 Tezaurálás

A tezaurálás elmélete egy muzeális gyűjteményi fundus absztrakt kialakulásának, konkrét felépítésének és működtetésének alapjait írja le és magyarázza.

3.2.1 A tezaurálás alapelvei

Miután muzeális-forrástudományos valamint muzeológiai kutatás és értékelés nyomán megtörtént egy tárgy muzealitásának felismerése és indoklása, döntés következik arról, vajon ténylegesen végbemehet-e a teoretikusan már végrehajtott szelekciója, amely a gyűjteményi fundusba történő felvétel révén következik be (Schubertová 1979).

Ez a felvétel nem lehet véletlenszerű, emocionálisan meghatározott és nem mehet végbe egy tagolatlan állomány esetén, hanem tudatos besorolást igényel egy szisztematikus muzeális tezauruszba (Stránský 1971b).

Tezauruszon muzeológiai összefüggésben egy muzeális gyűjteményi rendszer összessége értendő, absztrakt ideálsémaként és konkrét gyűjteményi fundusként egyaránt. A fogalom a muzeáljelenség történetéből vezethető le, az antik korban egy épületet jelölt, amely a szent helyeken az áldozati ajándékok őrzésére szolgált.

A muzeális tezaurusz fogalma a rendszer egészét átfogja, a gyűjteményi fundus fogalma ezzel szemben az ezen az absztrakt rendszeren felépített valós állományt jelöli.

A muzeális tezaurusz ezzel tulajdonképpen értelmében egy konkrét muzeális gyűjteményi állomány kialakításának formaadó alapja. Nem statikus, sem mint absztrakt rendszer, sem mint annak konkrét megvalósulása. A megismerés előrehaladásának megfelelően mindkettőt eleven és organikus módon kell továbbfejleszteni.

Ebből kifolyólag a tezauruszok bővíthetők, kiegészíthetők, átstrukturálhatók és redukálhatók – annak megfelelően, hogy egyes elemeik igazolható módon új jelentésre tesznek szert, jelentést váltanak vagy elvesztik jelentésüket.

A muzeális gyűjtemény nyitott, dinamikus szövet, amely egy természeti vagy társadalmi valóság diakronikus és szinkronikus dokumentációjának alapját képezi. Ezért a muzeális tezaurusz és a hozzá társuló gyűjteményi fundus bővítésének mindig együtt kell járnia tudományos és kulturális jelentőségük folyamatos emelésének céljával.

Ugyanez érvényes a tezaurusz átalakítására és szűkítésére, valamint a gyűjteményi anyag kiselejtezésére is. A gyűjtemény valamennyi mozgása csak az objektív muzeológiai megismerés és értékelés tevékenységei alapjain mehet végbe.

Mindez azt jelenti, hogy nemcsak a muzeáliák mindenkori eltávolítását kell a legnagyobb tudományos gondossággal és objektív kritériumok alkalmazásával végrehajtani, hanem ugyanígy felvételüket is a muzeális állományba.

A muzeális tezaurusz osztályozása

Muzeális tezaurusz a potenciális muzeális értékkel rendelkező tárgyak definíciójával és azonosításával, valamint egy rendszerbe történő absztrakt beemelésével keletkezik. Ez a rendszer az osztályozás és a rend különböző alapelvei szerint épülhet fel, attól függően, hogy azok mennyiben képesek egy meghatározott társadalmi összefüggésben a valóság használható modelljét nyújtani.

Figyelembe kell venni egyrészt tartalmainak az adott valósághoz fűződő rendszerkapcsolatait, másrészt a gyűjteményi fundus egyes tárgyainak egymás közti összefüggéseit.

Egy gyűjtemény belső szisztematikája az egyes tárgyak egymáshoz fűződő kapcsolataiból és többdimenziós lényegéből kiindulva fejleszthető ki. Ezért játszik fontos szerepet a **leírás** és az **osztályozás**.

„Közvetítésük révén juthatunk csak el a megőrzött tárgyak lényegéhez, ragadhatjuk meg értéküket és használhatjuk információtartalmukat, miáltal valamennyi olyan belső és külső reláció a felszínre kerül, amely egy gyűjtemény szisztematikáját, azaz fundus-karakterét is meghatározza ... Ha eltekintünk azoktól a gyűjteményektől, amelyek a természettudományok vagy a társadalomtudományok alapjain képződnek, a jelenkori múzeumi gyűjtemények többségéből hiányzik a szisztematizálás szükséges standardja. Gyakran csupán tematikus osztályozást találhatunk, vagy úgynevezett fejlődési sorozatokat. Az így képzett gyűjteményekből hiányzik például a filogenetikus bemutatási érték, amely számos természettudományi gyűjteményben jelen van.” (Stránský 1971b: 52)

Függetlenül a tartalomtól és a különleges célmegjelöléstől, valamennyi muzeális gyűjtemény egy meghatározott terület hiteles és eredeti múzeumi tárgyainak csoportja, beleértve a hozzájuk tartozó dokumentációt, amelyet tudományos kritériumokkal összhangban gyűjtöttek és szisztematikusan rendeztek. Egy gyűjtemény tartalmazhatja ritka tárgyak másolatait és modelljeit, olyan tárgyakat, amelyek már megszűntek létezni, és olyanokat, amelyek nem őrizhetők meg eredeti állapotukban (Schreiner 1985).

A gyűjteményi dokumentáció elválaszthatatlanul összekapcsolódik a muzeális gyűjteménnyel. Segédanyagként helyettesítő eszközök, másolatok, illusztrációk és absztrakt ábrázolások szolgálnak. Ezek általánosítják vagy kiegészítik a muzeáliák potenciális tartalmi kijelentéseit.

A múzeumi gyűjteményeket hagyományosan **forrástudományi** szakterületek szerint osztják fel, és szisztematikáiknak megfelelően tagolják. Ez mindenekelőtt a természettudományi gyűjtemények esetében igaz, de a történeti és a néprajzi gyűjtemények is túlnyomórészt azon tudományok tagolási elveit használják fel, amelyek anyagaikat tanulmányozzák. Azoknál a gyűjteményeknél, amelyek a forrástudomány rendszere szerinti osztályozást használják, gyakran kiderül, hogy ez a rend az anyag konkrét tárolása szempontjából nem tartható. A rendszerből kialakított rend által ugyanis a muzeológiai kutatás fő célja, a primer kontextus, valamint a tárgyak és az ember kapcsolatának a megismerése, elhomályosul. Ezekben az esetekben tehát szükséges, hogy az anyagot fellelésének eredeti körülményei összefüggésében őrizzék meg.

Pearce (1988c) ugyanakkor rámutat, hogy más tagolási elvek éppúgy érvényesek lehetnek:

A gyűjteményeket fel lehet például osztani az **anyagok** alapján, amelyek más és más konzerválási feltételeket igényelnek, és egy ilyen rendszer alapján könnyebben kezelhetők. Ennek példája lehet a művészeti gyűjtemények szisztematikus tagolása, hordozóanyagok és technikák alapján.

A **szerezvényezés módszere** szerinti rend éppúgy lehetséges, mint a **pszichológiai** vagy **intellektuális jegyek** alapján történő tagolás. Ez közvetlenül utal az adott gyűjtemény

természetére és történetére. Példaként említhető itt az emléktárgy-gyűjtemények elve: ennek nyomán személyes emlékek és tapasztalatok konzerválódnak, a fétisgyűjtemények, amelyek lehetőség szerint egy meghatározott tárgytípus minél több példányát tartalmazzák, azok a gyűjtemények, amelyek egy meghatározott intellektuális koncepciót jelenítenek meg, vagy a szisztéma tekintetében nyitott, „interaktív” gyűjtemények, amelyek mindenkinek megadják a lehetőséget a tartalmukkal folytatott individuális párbeszédre.

3.2.2 A muzeális gyűjtemény

Valamennyi kulturális intézmény közül egyedül a múzeumok indulnak ki abból az alapelvből, hogy a valóság egészéhez tartozó autentikus tárgyak és anyagok kiválasztása valamint megőrzése a jelen és a jövő emberei számára jelentőséggel bír. Gyűjtemények nélkül nincs múzeum. A gyűjtemények elengedhetetlen előfeltételei a múzeum létcéljának, azaz annak, hogy közvetítse a nyilvánosság felé azt, amiről a gyűjtemények tanúskodnak (Waidacher és Gräf 1987). Ez a kritérium tipikusan muzeálisnak tekinthető, és világosan kijelöli a különbséget a műemlékvédelem és a múzeumi tevékenység között: a műemlékvédelem in situ biztosítja az értékeket, a múzeum pedig in fundo (Stránský 1971b).

A **gyűjtemények keletkezésének** számos oka lehet. A gyűjtés és felhalmozás reflektálatlan, általánosan emberi hajlama mellett a gyűjtés kifejezheti a tárgyi tudást vagy a megismerés vágyát, a reprezentációs igényt vagy a kíváncsiságot, az orientálódás iránti igényt, a hatalom vagy a társadalmi presztízs iránti vágyat, a mágikus kötődéseket és a csoportlojalitást, valamint annak a vágyát, hogy kíváncsiságot és keresletet ébresszen (többek között Wittlin 1949, Pitt-Rivers 1980).

Azonban a gyűjtemények csak a muzeológiai kontextusba kerülve alakulnak át „kulturális bizonyítóerővel” (Stránský 1971b, Gluzinski 1973, Rivière 1985) rendelkező, használható eszközökké. Koruk társadalmi elvárásai értelmében meg kell felelniük a szakmaiságnak, működtetésüknek pedig túl kell lépnie a pusztán tematikus és vizuális kérdésfelvetéseken. Emellett a muzeális gyűjtés mozgatórugói szintén a mindenkori gazdasági, társadalmi és kulturális feltételekhez igazodnak. Így például Burcaw (1984: 112) megállapítja, hogy az Egyesült Államokban a közönség mindenekelőtt olyan múzeumi tárgyak iránt érdeklődik, amelyek szórakoztatóak és esztétikusak, kiszolgálják a látogató már meglévő érdeklődését, vagy meglepő és szokatlan mivoltukban szellemi izgalmat okoznak.

A gyűjteményi fundus

Egyes muzeáliák, dokumentációjukkal együtt, éppúgy szolgálhatnak a valóság bizonyítékaiként, mint azok csoportjai és rendszerei. A rendszerek azonban az egyes elemeik összehatásából adódó szinergiaeffektus miatt magasabb dokumentációs, bizonyító minőséggel rendelkeznek.

Ennek értelmében egy muzeális gyűjtemény, egy gyűjteményi fundus, egyes részeivel, illetve belső és külső kapcsolatainak teljességével végül eléri azt az átfogó muzeológiai kifejezőképességet, amely őt az összegyűjtött tárgyak bármilyen más fajtájától megkülönbözteti.

A gyűjtemény felépítésének ezért fontos tényezője a muzeális teaurusz – mint a kifejlesztendő gyűjteményi fundus alapasztere – megfelelő tervezése és tagolása. Szükséges még, hogy a meglévő gyűjtemények emlékeztető- és bizonyító funkcióját időközönként tartalmi elemzésekkel, valamint a dokumentációs célnak és az adott állománynak az elvárható

és a tényleges helyzet szempontjából történő összevetésével felülvizsgálják, és ezáltal optimalizálják.

Szerzeményezési és eltávolítási módszerek

Mivel a gyűjteményi fundus építése sohasem marad abba, ezért lényegi az aktualizálás, a **gyűjteményi mozgás**. Ez utóbbi fogalom jelöli a gyűjteményi fundus nagyságában és összetételében bekövetkező valamennyi változást, amely akcesszió (muzeális gyűjtés, szerzeményezés, gyarapodás) és deaccesszió (selejtezés, eltávolítás, kikerülés) útján történhet.

Egy muzeális gyűjteményi fundus számára a tárgyak **akcessziója** a következő módokon történhet:

- **összegyűjtés**
- **mentés**
- **ásatás**
- **elfogás vagy kilövés**
- **átruházás**
- **ajándékozás**
- **hagyaték**
- **csere**
- **vásárlás**

A **deaccesszió** a következő módokon következhet be:

- **átruházás**
- **eladás**
- **elhasználódás**
- **megsemmisítés**

Nem minden muzeális gyűjteményre érvényes feltétlenül, a kvantitatív gyarapodás vagy csökkenés, belső szövetük változhat az újraértékelések során a súlypontok eltolódásával, illetve a folyamatosan előrehaladó kutatás és dokumentáció révén. Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról a tényről, hogy egy működő muzeális gyűjteményi fundus az organikus változás törvényeinek van alávetve, mivel céljainak és tartalmának figyelembe kell vennie annak a mindenkori társadalomnak az igényeit és elvárásait, amelynek szolgálatában áll. A múzeumok ezáltal fontos szerepet töltenek be az emberiség számára (Grote 1984). Gyűjteményeik létfontosságú változása ezért csak óvatosan és a legnagyobb felelősség felvállalásával mehet végbe.

Más kutatók mellett Stránský (passim), Zijp (1989) és Pearce (1990) utalt arra, hogy a gyűjteményi funduson végzett állandó munka nemcsak új anyagokkal gazdagítja azt, hanem természetesen egyes gyűjteményi anyagok leválasztásához is vezet.

„A selejtezés olyan fogalom volt, amelyet a múzeumok mindeddig alig ismertek, amelytől természetesen valamennyien féltek, mivel nem rendelkeztek a gyűjteményépítő tevékenység objektív kritériumaival.” (Stránský 1971b: 52)

Autentikus gyűjtemények vagy gyűjteményrészek selejtezésére, csakúgy, mint a szerzeményezésre, csak alapos indoklással kerülhet sor. Kedvezményezettként elsősorban más múzeumok jönnek számításba. Ez azonban csak azzal a feltétellel lehetséges, ha a kiselejtezésre ítélt tárgyakat helyesen és kielégítően dokumentálják.

Nem hiteles, eredeti tárgyakat, amelyek funkciójukat, akár mint kémiai és fizikai analízisek kimeneti anyagai, vagy mint másodlagos információk hordozói már betöltötték, másféleképpen is lehet értékesíteni. Ez történhet továbbadással tangyűjteményeknek, eladás útján, restaurálásnál használt anyagként vagy próbaanyagként, illetve megsemmisítéssel.

Gyűjteményi irányvonalak

Minden gyűjtemény számára szükségesek megfelelő gyűjteményi irányvonalak, amelyek egyrészt bemutatják a szerzeményezés alapelveit, másrészt pedig szabályokat tartalmaznak a már a gyűjteményben található anyagok kiválasztására és selejtezésére. Egy gyűjteményi fundus kialakításához ezen felül alapvető követelmény tartalmi, időbeli és térbeli kiterjedésének a definíciója, valamint a fenntartása, működtetése és használata előfeltételeinek a tisztázása.

Ezek az irányvonalak szükségszerűen kapcsolatban állnak a meglévő gyűjtemények jellegével, de figyelembe veszik a modern múzeum és a professzionális múzeumi munka követelményeit is. Az irányvonalak segíthetik a múzeumi munkatársakat, hogy világosabb elgondolásaik legyenek a múzeum funkcióiról, s emellett vonatkozási normaként is szolgálnak, amelyek megvédik a múzeumot a más irányú – akár munkatársi – érdekek alapján elkövetett visszaélésektől. Végül pedig a világos gyűjteményi alapelvek megkönnyítik az oda nem illő anyagok visszautasítását. Ily módon biztosítható a múzeumok jelentősége, megszerezhető a nyilvánosság bizalma, és elérhető a rendelkezésre álló eszközök lehető legmegfelelőbb felhasználása (Pearce 1990).

Egyetlen organizmus sem növekedhet korlátlanul, anélkül, hogy végül saját tömege alatt össze ne roszakjon. A gyűjtemények növekvő méretével az elhelyezés és a biztonság kérdései mellett a pusztán fenntartási költségek is megoldhatatlan problémává válnak.

A gyűjteményi irányelveknek ezért figyelembe kell venniük egy megszerzendő tárgy gyűjteményen belüli funkcióját. A beszerzés szükségességét – még abban az esetben is, ha nem vásárlásról, hanem összegyűjtésről, ajándékozásról vagy átruházásról van szó – a hozzá kapcsolódó valamennyi költség tekintetében mérlegelni kell.

Ezen nem csupán a vásárlási ár értendő, hanem az alábbi intézkedések tőkésített költségei: a jogszerűség ellenőrzése, jogi, adminisztratív és fizikai átvétel, biztosítás, szállítás, szennyezések megszüntetése, regisztráció, első leírás, állapotvizsgálat, tisztítás, konzerválás, leltárba vétel, restaurálás, katalogizálás, dokumentáció, tárolás, gondozás, ellenőrzés, megőrzés.

Washburn (1984) arról számol be, hogy a washingtoni Smithsonian Institution-ben egy raktározott tárgy esetében a tőkésített költségek 1000 dollárt, egy kiállított tárgy esetében pedig 25000 dollárt tesznek ki. Ezért beszerzés esetében mindig megfontolandó lenne, léteznek-e hasonló, már meglévő gyűjtemények, amelyek esetleg alkalmasabbak lennének egy adott tárgy felvételére (Zijp 1989).

Jelenkori gyűjtés

A muzeális gyűjtés területén korábban utaltunk már a kooperatív elvek felhasználásának sikeres példájára:

A hetvenes évek elején Svédország kultúrtörténeti múzeumaiban elvégzett elemzés a nemzeti és regionális gyűjteményekben meglévő nagy hézagokra mutatott rá. Ezzel egyidejűleg számításokat végeztek, amelyek világosan bebizonyították, milyen költséges a tárgyak felvétele a gyűjteményi fundusba.

Csupán a tárgy adminisztrációs költségeire átlagosan 24 dollárt számítottak. Ebből kiindulva keletkezett 1977-ben a svéd kultúrtörténeti múzeumok együttműködése érdekében a SAMDOK („samtidsdokumentation = jelenkordokumentáció) elnevezésű önkéntes szervezet (Cedrenius 1984). Célja a jelenkori kultúra hiteles tárgyainak koordinált, munkamegosztáson alapuló és aktív muzeális gyűjtése.

Ez a gyűjtés figyelembe veszi azt a tényt, hogy időközben szükségessé vált a korlátlan növekedés végzetes következményeinek megelőzése. A szigorú és világosan megindokolt aktív szelekció mellett hatékony út lehet múzeumok specializációja, mivel ezáltal elkerülhető a gyűjtés szükségtelen redundanciája.

Fontos különbségek mutatkoznak a múlt és a jelen tárgyainak muzeális gyűjtése között. Először is a jelenhez közeledve nagymértékben növekszik a tárgyak és az információk mennyisége, s ez különösen precíz és szigorú szelekciót, átfogó dokumentációt tesz szükségessé. Miközben a retrospektív gyűjtés mindenekelőtt a tárgyakból indul ki, a jelenkorban az aktuális gyűjtés révén lehetőség nyílik arra, hogy megőrizzük az emberek embertársaikkal és az anyagi kultúrával kapcsolatos gondolatait, tapasztalatait, értékítéleteit és magatartását.

A jelenkori gyűjtésben ezért a beszerzés csak az egész egy – bár természetesen döntő – részét alkotja (Cedrenius 1984).

A muzeális gyűjteményeket **fajta** és **jelleg** szerint osztjuk fel:

Gyűjteményfajták

A muzeális gyűjteményeket jelentéskategóriáiknak megfelelően határozzák meg:

- **Állandó gyűjtemény**
A muzeális tevékenység alapja. Ez képezi a gyűjteményi fundust és tartalmazza a muzealizált anyag összességét, amely alapvetően a muzeológiai használat valamennyi formája számára megfelel.
A használat formája szerint az állandó gyűjtemény tárgyai két állománycsoporthoz tartoznak:
 - **Gyűjteménybemutató (Schausammlung)²⁷**
Megjelenésük és kifejezőképességük tekintetében a lehető legmagasabb kvalitást képviselő tárgyakat tartalmazza, amelyeket az állandó gyűjteményből a hosszabb távú muzeális bemutatás céljára választottak ki.

²⁷ Korek József fogalomhasználata alapján. Korek József: *A muzeológia alapjai*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. (A ford.)

- **Tanulmányi gyűjtemény**
Az állandó gyűjtemény mindazon tárgyait foglalja magában, amelyeket egy adott időpontban nem mutatnak be a látható gyűjteményben vagy az időszakos kiállításokon.
- **Kutatási gyűjtemény**
Az összes olyan anyag első állomása, amelynek muzealizását még igazolni kell. Olyan anyagot is tartalmaz, amelyet jelenkori módszerekkel ugyan már megvizsgáltak, de abban az esetben, ha újabb módszereket fejlesztenek ki, vagy ilyen módszerek válnak elérhetővé, illetve ha új szempontú kérdések merülnek fel, további értékes információkat szolgáltathat. A kutatási gyűjtemény általában nem autentikus és egyszeri tárgyakat, hanem potenciális ismeretanyagokat foglal magában. Tárgyait egyszerűen regisztrálják, és az állandó gyűjteménytől elkülönítve őrzik. A kutatási gyűjtemény gondolatának alapjául az a tudás szolgál, amely szerint anyagának dokumentum-értéke – függetlenül attól, hogy már meghatározták-e vagy sem – potenciálisan korlátlan. Egyes esetekben egyáltalán nem is szabad konzerválni (Musil 1971), mivel eredeti állapotában történő vizsgálata szükségessé válhat.
- **Tartalékgyűjtemény**
Próbákra és kiegészítésekre használják, ezen felül pedig magában foglalja azt az anyagot, amely a megakadályozhatatlan roncsolással járó vizsgálatokkal kapcsolatos primer feladatát már betöltötte, és még más célokra használják.

Mivel a megismerés előrehaladásával bizonyos tárgyak megváltoztathatják jelentésüket, ezért meghatározott gyűjteményfajtákhoz történő hozzárendelésük nem statikus és örökre rögzített, hanem változhat.

Ezért az állandó gyűjtemény egy tárgyának az állandó kiállításba vagy a tanulmányi gyűjteménybe történő besorolását alapvetően sohasem lehet rögzíteni, mivel az a múzeum és gyűjteményei elé állított követelmények szerint változik.

5. kép: a gyűjteménytípusok kapcsolata
 Állandó gyűjtemény (gyűjteményi fundus, teaurusz)
 Leltározás
 Katalogizálás
 = állandó kiállítás
 = tanulmányi gyűjtemény
 Muzealizálás
 Kutatási gyűjtemény
 Regisztrálás
 Szelekció – deaccesszió – tartalékgyűjtemény
 Környezet

Ezen felül, a múzeum munkájának irányultságától függően, további speciális gyűjteménytípusok definiálhatók. Tipikus példája ennek az előkép- vagy mintagyűjtemény.

Gyűjtemények jellegük szerint

A gyűjtemények jellegét egyrészt a tárgyak és anyagok szerint határozhatjuk meg, másrészt értékelésének kiindulópontja alapján. Ez utóbbi variabilis, mivel a muzeáliák mint a muzealizálás hordozói szimbolikus természetűek.

Ezáltal nem rendelkeznek többé azzal a pragmatikus egyértelműséggel és a kizárólag forrástudományok szerinti besorolással, mint muzealizálásuk előtt.

Ennek megfelelően nemcsak egy gyűjtemény tárgyainak és anyagainak jellege, hanem a mindenkor érvényes nézőpont is meghatározza, hogy egy gyűjteményt az alábbiak közül egy vagy több csoporthoz sorolunk-e hozzá:

- **Természettudományi gyűjtemény**
A természettudomány valamennyi területéről származó anyagokból áll, különösen a geológia, az ásványtan, a botanika, a zoológia, az antropológia, a paleontológia, a csillagászat, a meteorológia, a tengerbiológia, a kozmológia és más hasonló forrástudományok területéről. A természettudományi gyűjtemények az anorganikus és organikus természet valamennyi részterületének anyagait és tárgyait tartalmazzák.
- **Történeti- és kultúrtörténeti gyűjtemények**
Az általános, nemzeti, regionális és individuális történelem, az etnológia, a néprajz, az őstörténet, az ábrázoló művészet, a zene, az irodalom és az emberi cselekvés további területeiről származó anyagokból áll. A történelmi és kultúrtörténeti gyűjtemények alapvetően magukba foglalják azoknak az ember által készített vagy használt tárgyaknak az összességét, amelyek kifejező- és bizonyító erejüket abból a tulajdonságukból merítik, amelyet mint az emberi cselekvés tanúbizonyságai nyernek.
- **Művészeti gyűjtemények**
A grafika, a festészet, a szobrászat, az iparművészet, a design, az építészet, a fotográfia, az új médiumok és más alakító technikák területéről származó anyagokból áll. A művészeti gyűjtemények egyaránt tartalmaznak olyan materiális tárgyakat és virtuális alkotásokat, amelyek mint az ember egyszeri készítményei individuális jelentéssel rendelkeznek.
- **Tudományos-technikai gyűjtemények**
A technika valamennyi területéről és a természettudomány összes ágának technikai felhasználásaiból származó anyagokból áll. A tudományos-technikai gyűjtemények a természet és az emberi cselekvés valamennyi területéről tartalmaznak tárgyakat és anyagokat. Szigorúan véve így nem alkotnak önálló kategóriát, csupán tárgyválasztásuk és -bemutatásuk jellege miatt különböznek más gyűjteményektől.
- **Általános gyűjtemények**
A fent felsorolt gyűjteményfajták közül kettő vagy több által gyűjtött anyagokból áll.

Az egyes gyűjteményfajták kapcsolatban állnak egymással. Minden tárgy vagy anyag egy-egy múzeum elvi irányultságától függően, különböző korokban különböző módokon sorolható be és használható fel. Ezért található meg számos tárgy – mindig más és más kifejező funkcióval – úgy a művészeti gyűjteményekben, mint a történeti, az etnológiai, a régészeti, az iparművészeti vagy a természettudományos-technikai gyűjteményekben.

3.2.3 Gondoskodás és megőrzés

A teaurálás folyamata nemcsak egy muzeális gyűjteményi fundus kialakítását és felépítését foglalja magában, hanem lényegét tekintve az összes intézkedést, amely a megőrzésre irányul. Ide tartoznak a gondos bánásmód mellett a megfelelő környezeti körülmények, és valamennyi intézkedés, amely a szubsztancia biztosítására és a muzeáliák hosszú távú, lehetőleg autentikus állapot fenntartó megőrzésére irányul. Ezen intézkedésekben benne foglaltatik a gyűjteményi vonatkozású dokumentáció védelme és megőrzése is.

Ebből kifolyólag magától értetődő, hogy egy gyűjteményi fundust csak addig lehet új felvétel nyomán bővíteni, amíg a múzeum garantálni tudja a magasfokú, szakszerű gondosságot. A gyűjteményi javak elhanyagolásának számos példája a kontrollálatlan gyűjtésből származott, és sok múzeumi raktár tartalmaz lemaradásból fakadóan feldolgozatlan anyagokat, ami a passzív gyűjtés aggasztó hagyatéka (Pearce 1990).

A muzeális tárgyak megőrzése a lehetőségek széles körét foglalja magában, melyek közül a lényeges és központi feladat az állományt in fundo érinti. Ezen felül azonban, egyes kivételes esetekben más, különböző szakokat átfogó feltételek is a muzeális megőrzés tárgyához tartozhatnak. Mensch (1984b) erre példaként hozza fel a természetvédelmi területet és az ökomúzeumot (in situ, élő), a múzeumfalut, a történeti épületet, a szabadtéri létesítményeket (in situ, halott), az állatkertet, a botanikus kertet, a szabadtéri néprajzi múzeumot (ex situ, élő) és a dokumentáció útján végzett megőrzést. Ezeket, a múzeum számára periferikus feladatokat azonban jobban és megbízhatóbban látják el azok az intézmények és szervezetek, amelyeket definíció szerint erre a célra hoztak létre, azaz a természetvédelmi hatóságok, műemlékvédelmi hivatalok, archívumok és könyvtárak.

Közvetítés versus megőrzés

A muzeológus mindig két, egymással alapvetően ellentétesen ható igény feszültségmezőjében áll, mégpedig egyrészt úgy kell kezelnie a tárgyakat, hogy azok – ideális esetben – korlátlanul megőrződjenek, másrészt pedig ezeket a tárgyakat a társadalom felé, prezentáció és interpretáció révén, közvetítenie kell.

„A megőrzés igénye azonban szándékos izolációt követel meg, azaz izolációt a társadalmi tudattól is. A múzeumi gyűjtemények azonban a társadalmi tudat befolyásolása nélkül nem tudják betölteni a feladatukat.” (Stránský 1984: 10)

A tárgyak használata és megóvása közti tipikus konfliktussal – az egyik oldalon a tárgykezelés és a megmutatás, ezzel együtt az elhasználódás, a károsodás, a megsemmisülés, a másik oldalon a minden lehetséges későbbi kor minden embere számára autentikus tanúságként történő megőrzés feladata, ezzel együtt azonban a tárgy teljes kikerülése a használatból – a múzeumi embereknek együtt kell élniük. Specifikus feladataik közé tartozik, hogy komoly teoretikus alapokról kiindulva meg hozzák a mindenkori optimális döntést.

Sok esetben végül az ezért felelős kurátorok és konzervátorok individuális döntésétől függ, hogy lehetőségeiken belül milyen kompromisszumért vállalhatják a felelősséget.

Muzeológiai szempontból minél jobban megalapozott és interszjektív módon ellenőrizhető ez a döntés, annál jobban jár ezzel a tárgy és a nyilvánosság.

Anyagok

A muzeális tárgyak megóvása azonban az őket alkotó anyagok határtalan változatossága miatt is különösen nehéz. Akadnak köztük olyanok, amelyek nagyon korlátos élettartamúak, de az artefaktumok gyakran több anyagból állnak, amelyeknek optimális megőrzési feltételei egymásnak ellentmondanak.

A muzeáliák lehetséges konkrét megjelenésének sokfélesége megmutatkozik már a legfontosabb anyagok általános felsorolásában is:

- **Anorganikus anyagok**
 - **Kövek és földek**
 - Ásványok
 - Kövületek
 - Kerámia
 - Üveg
 - Gipsz
 - Ásványolaj
 - **Fémek**
 - Nemesfémek
 - Színesfémek
 - Vas
 - Ötvözetek
 - **Műanyagok**
- **Organikus anyagok**
 - **Növényi anyagok**
 - Fa
 - Papír és papirusz
 - Gyümölcsök és magok
 - Virágok, levelek, gyökerek stb.
 - Gyanta
 - Növényi textíliák
 - Növényi zsírok
 - **Állati anyagok**
 - Bőrök, prémekek, szőrök és tollak
 - Pergamen
 - Csont
 - Szaru
 - Elefántcsont
 - Agancs
 - Kagyló
 - Csigaház
 - Bőr
 - Kitin
 - Viasz
 - Állati textíliák
 - Állati zsírok

A változás tényezői

A fenti szubsztanciák mindegyikének megőrzéséhez külön-külön meghatározott, optimális környezeti feltételek szükségesek, amelyek egymástól jelentős mértékben eltérhetnek.

E feltételek – mindenekelőtt a hőmérséklet és a relatív páratartalom – bármely változása károsítja az anyagot. Bármilyen más befolyás változáshoz vezet, korai előregedéshez és teljes pusztuláshoz.

A tűz, víz, nyomás, lökés, ütés és esés közvetlen, durva behatása mellett mindenekelőtt a tartós és látszólag ártalmatlan fizikai és kémiai behatások gyakorolnak tartós befolyást az anyag állapotára: a fény- és hőenergia, a nedvesség, a rezgés, valamint a hiányzó gondosság sokféle következménye. A legfontosabb követelmény, hogy ezekről a veszélyekről és hatásaikról megbízható tudással rendelkezünk.

Ebből kifolyólag biztosítani kell azt is, hogy a tényleges és potenciális muzeáliák és dokumentációjuk esetében csak a megfelelően iskolázott személyzet rendelkezzen hozzáféréssel.

Megelőzés, konzerválás, restaurálás

A tárgyak megőrzése azonban nem csupán megelőző intézkedések nyomán történik, hanem aktívan, **konzerválás** révén is. Minden konzerváló intézkedés célja annak az állapotnak a megőrzése, amelyben egy tárgy a muzealizálása időpontjában található. Az angolban ennek az állapotnak a jelölésére a „state of frozen decay” kifejezést használják.

A természettudományokban a **preparálás** útján vagy egy olyan megjelenési képet állítanak elő, amely hasonló az eredeti élet-összefüggésekben tapasztaltakhoz, vagy olyan belső összefüggéseket tesznek láthatóvá, amelyek a megismerést és a megértést szolgálják.

A **restaurálás** egy artefaktum korábbi állapotának helyreállítását kíséri meg. Azonban a döntés, hogy melyik legyen ez a korábbi állapot – helyesen – folyamatos vita tárgyát képezi. Ebben a kérdésben is megmutatkozik ugyanis az az álláspont, amelyet egy társadalom a mindenkori kultúrájával kapcsolatban elfoglal.

A **muzeális restaurálás** alapelve az eredeti szubsztancia megőrzése. Ily módon nemcsak a visszafordíthatatlan hibák legkisebb aránya garantált, de az artefaktum legfontosabb tulajdona is megmarad: az életrajza, a történetisége.

A muzeális restaurálás ezáltal lényegbeli módon különbözik a gyűjteményi restaurálástól, amely gyakran a feltételezett eredeti külső rekonstrukciójára törekszik –legtöbbször az eredeti szubsztancia rovására.

„Ez a kortárs arrogancia egy fajtája, amely lehetségesnek tartja a történelem menetének visszafordítását és az artefaktum megjelenésének helyreállítását, pontosan úgy, ahogyan az alkotója kezét elhagyta.” (Smith 1989: 20)

- **A muzeális teaurusz a muzeális gyűjteményi rendszer összessége. Egyszerre a felépítés absztrakt modellje és olyan konkrét gyűjteményi fundus, amely valamennyi muzeáliát, beleértve azok dokumentációját is magában foglalja.**
- **A természetvédelemtől és a műemlékvédelemtől eltérően a muzeális megóvás in fundo történik.**
- **A muzeális teaurusznak azért kell nyitottnak és dinamikusnak lennie, hogy a megismerés fejlődésének és a társadalmi igényeknek megfelelően képes legyen a változásra. Rendszerének kifejezőképessége erősebb, mint egyes elemei.**
 - **A be- és kikerülés mint gyűjteményi mozgás, egy eleven szerkezet meghatározó jegyei. A róluk szóló döntés előre rögzített és ellenőrizhető muzeológiai kritériumok alapján történhet.**
 - **Csak egy permanensen működtetett muzeális teaurusz képes a társadalmi igényeknek megfelelni. Elemei ezért megkövetelik a folyamatos kutatást és az aktuális dokumentációt.**
- **A muzeáliák fizikai integritásának megőrzése a muzeális feladatok teljesítésének feltétlen és lényegbevágó előfeltétele.**

3.3 Kommunikáció

A muzeális kommunikáció elmélete azt vizsgálja és magyarázza, hogy egy gyűjteményi fundus tartalmait milyen általános és különös alapelvek alapján közvetítik a társadalom felé.

3.3.1 A kommunikáció alapelvei

„A precizitás és az egzaktitás nem önmagukban vett intellektuális értékek, mi pedig jobban tesszük, ha nem próbálunk precízebbek és egzaktabbak lenni, mint amennyire azt a szóban forgó probléma megkívánja.” (Popper 1974)

Ez a mondat egy olyan nehézségre is rámutat, amelynek a muzeális kommunikáció legtöbb hasznélvezője ki van téve: az a szint, amelyen a múzeum közöl valamit, a legtöbb esetben nem a közlés fogadói szintje.

Ennek egyik lényeges oka, hogy a múzeum kommunikációs tartalmainak kialakításáért és formába öntéséért felelős emberek gyakran alkalmatlan módon, azaz szaktudományuk nyelvén és annak precíziós igényével fejezik ki magukat és ezzel céljukat, a laikusok megszólítását, eltévesztik.

A muzealitás azonban csak akkor juthat érvényre, ha valamennyi meghatározó komponensét egyszerre és az adott kultúra aktuális fejlettségi szintjén alkalmazzák. Éppen ezért ott, ahol a múzeum előkészítő munkáinak eredményeivel a nyilvánosság elé lép, szintén a legmagasabb minőségre kell törekedni.

A kommunikáció az információ közvetítése. Az információ interpretált hír, tehát egy hír meglétét előfeltételezi (Müller 1991: 19-20).

A pusztá információátadással szemben a kommunikáció nem más, mint információcsere, amely legalább két partner között zajlik le. Az informatika kommunikációfogalma értelmében az adó és a vevő szerepet cserélhetnek (Müller 1991: 39-40).

Egy beszélgetéshez hasonlóan egy muzeális prezentáció is kooperációra épül, így azt a négy alapelveket kell figyelembe vennie, amelyek a sikeres konverzációhoz hasonlóan itt is érvényesek:

- **menyiség** (annyira informatív, amennyire elengedhetetlen, de nem informatívabb, mint amennyire szükséges)
- **minőség** (hitelesség)
- **relevancia** (csak azt mutatni, ami a kommunikáció számára lényeges)
- **kifejezés** (érthetőség)

A muzeális kommunikáció folyamata az általános kulturális szituáció háttéré előtt zajlik.

„Közbeeső változók, mint az éghajlat, a környezeti ingerek jellege és intenzitása, az emberek életmódja stb. teremtik meg a meghatározott érzékelési formák iránti hajlamot” (Mikunda 1986: 233).

A kommunikáció fizikai és pszichikai előfeltételei

Az emberi tudat információfelvevő képessége nagyon csekély. Bár az egyes érzékszervek maximális felvevőkapacitása érzékenként másodpercenkénti nagyjából 5000 bitet ér el, ténylegesen csupán körülbelül 16 bitet képes továbbítani másodpercenként. (A bit az az információmennyiség, amely két egyenlő valószínűségű alternatívát elválaszt egymástól.)

Ez a mennyiségkülönbség azonban a strukturálás és kódolás kvalitatív folyamatai – amelyeket **érzékelésnek** neveznek – révén kiegyenlítődik (lásd többek között Vester 1985, Dember és Warm 1979, Zimbardo 1983, Mohr 1986, Benesch 1987, Eberhard 1987, Springer és Deutsch 1988, Anderson 1988).

Eközben egy meghatározott hipotetikus elvárás által az ingerfelvétel lehetőségein belül egy szűk terület érzékenyebbé válik. Csak ezen a területen észlelődik az információ, és az elvárás alapján az agy itt erősíti meg vagy veti el. Különösen értelmesen használja ki ezeket a biteket az agy az összefogott alakegységek („chunks” – Miller, 1956) képződése révén, amelyekből körülbelül hét ragad meg az emlékezetben.

A muzeális prezentáció érzékelése sokrétű, ebben valamennyi érzék részt vesz, mégis elsősorban vizuális. Ebben a tevékenységek három fő típusa megy végbe (Levie 1987: 2):

- figyelem és letapogatás
- jellegzetes jelek és utalások interpretációja
- érzékelés és összjelentés

Az **érzékelésnél** különböző tudatfunkciók lépnek komplex módon működésbe, köztük:

- **Felfogás** (érzetek és benyomások kerülnek be a korábban megszerzett, hasonló jellegű tapasztalati tartományokba)
- **Megértés** (valamit megértünk, értékeket felismerünk, elfogadunk vagy elutasítunk)
- **Képzelet** (lehetőségek felismerése)
- **Fantázia** (teremtő, utánzó vagy alárendelt elképzelések kialakítása)
- **Intuíció** (közvetlen belső észlelés zajlik le)
- **Inspiráció** (teremtő ötletek jönnek létre)
- **Gondolkodás** (céltudatos, fogalmi elképzelés, ítélet, döntés, felfogás és megértés; új felosztások jönnek létre, új felismerések születnek vagy születnek újjá)
- **Felismerés** (tényállások megélése igazként és biztosként)
- **Különbségtétel** (két vagy több tényállás elkülönítése)
- **Döntés** (a felismerés és a különbségtétel után kvalitatív elhatározás születik)
- **Akarat** (célok önálló kitűzése és megközelítése, cselekvések elindítása vagy befejezése)
- **Érzet** (érzéki inger kiváltása)
- **Érzés** (közvetlen, szubjektív megélés)
- **Észlelés** (egy tárgy vagy egy szituáció tudatossá válik)
- **Törekvés** (egy cél irányába haladva elsősorban érzés alapján cselekedni)

A figyelmet

- **fizikai** tényezők (nagyság, intenzitás, mozgás) és
- **kollatív** tényezők (összehasonlításon nyugszik: újdonság, meglepetés, ellentmondásosság, sokrétűség)

határozzák meg.

Megfelelő választási lehetőségek között a nagyobb, világosabb, mozgót, szokatlant és ellentmondásost részesítjük előnyben. A figyelem kapacitásában nagyon korlátos, és egy időben rendkívül kevés kognitív, kontrollált folyamatra irányítható. (Azokat a sokszor begyakorolt folyamatokat, amelyek kevés figyelmet igényelnek, vagy nem igényelnek figyelmet, automatikusnak nevezzük.)

A figyelem tulajdonképpeni problémája annak állandó fenntartása: a **vigilancia** (éberség) ugyanis rendkívül komplex okokból kifolyólag progresszív módon csökken.

A vigilancia veszteségének felét 15 percen belül érjük el, 20 és 35 perc között pedig a teljesítmény esése teljes (Dember és Warm 1979). Az auditív jelek felfogásánál a kitartás hosszabb, mint a vizuális jelek esetében.

Háttéresemények és a jelenségformák befolyásolják azt az időtartamot, amelyben a figyelmet fenn lehet tartani. A legtöbb inger egyenletes ismétléssel elveszíti az orientációs reakció előhívására szolgáló képességét (Zimbardo 1983). Az organizmus fiziológiailag és pszichológiailag is hozzászokik (habituáció) az ingerhez, és nem reagál rá, mivel az nem közvetít többé új vagy szignifikáns információt az organizmusnak.

Másrésről bizonyos elemek **ismétlése** (redundancia) is fontos lehet, mivel ezzel egy hír megbízhatósága növekszik. A legtöbb nyelv körülbelül felerészben redundáns, azaz kb. 50 százalékkal több információt tartalmaznak, mint ami a tartalmuk tiszta továbbításához szükséges lenne. Ezáltal az információvesztés rizikója csökken, mivel a hír ennek megfelelően nagyobb eséllyel érkezik meg. A redundancia miatt engedhetjük meg magunknak, hogy a beszédben hibákat ejtsünk, ennek ellenére mégis megértsenek.

Az emberi racionalitás azonban más korlátoknak is alávetett (Eberhard 1987):

- Nagyobb terheléseknél a gondolkodás tevékenysége irracionális feldolgozóformákra tér át.
- Az utóbb tárolt információk erősebben hatnak, mint a korábban rögzítettek.
- Az emberi agy a történések esetében nem hasonlít össze minden lehetséges alternatívát, hanem már előtte néhányra szűkíti.
- Ha a választási lehetőségek átgondolásakor az egyiket kielégítőnek tartjuk, akkor a továbbiakat már nem, illetve nem gondosan vizsgáljuk.
- A gondolkodási folyamat egyszerűsítése érdekében egyes tényeket ignorálunk.
- Hosszabb gondolkodás esetén a megoldás minőségének igény szintje lassan csökken.
- A gondolkodási folyamatok erősen függenek a gondolkodó személyiségstruktúrájától és korábbi tapasztalataitól, valamint a szituatív feltételektől.

Ha tehát mindezek ellenére lehetőség szerint hibamentes és elégséges kommunikáció valamint információfeldolgozás elérése a cél, különleges intézkedéseket kell hozni.

Mindenekelőtt a közvetítés összes és valóban összes elkerülhető hibáját és hiányosságát kell elkerülni. Az alkotó befogadás már önmagában is épp elég nehéz.

A legtöbb információs tartalom esetében különböző bemeneti csatornák léteznek (Vester 1975):

- **szemléletes**
- **haptikus**
- **praktikus**
- **absztrakt-verbális**

E megközelítések közül minél több jelenik meg a kínálatban, annál sokoldalúbb lehet az információk felvétele, rögzítése és megértése. Egyrészt bizonyos emberek a felvétel bizonyos formáit részesítik előnyben, másrészt a sokrétű kínálat révén jobban köthetőek az asszociációk, az információkat pedig értelmesebben lehet nagyobb összefüggésekbe ágyazni.

A megértés azt feltételezi, hogy az új információ összekapcsolódik a már aktív információval (Kail és Pellegrino 1988). Ennek révén bizalom keletkezhet és felkelthető az érdeklődés. Ily módon mindenestre inkább lehetséges a fogadó motiválása és aktiválása.

Mindez a gyümölcsöző kommunikáció szükséges előfeltétele, mivel az érzékelés mindig aktív történés, amelyet leegyszerűsítve „egy előzetes elvárás módosításaként” értelmezhetünk (Gombrich 1986).

Emlékezet

Ez a már aktív információ az emlékezetben áll készenlétben. Az emlékezetet háromrészes tárolórendszerként írják le (Baddeley 1979; Hörschgen 1987; Anderson 1988; Barber 1988; Fleischmann 1989):

- **Az echoikus illetve ikonikus emlékezet**
nagy kapacitású ultrarövid idejű tároló, maximálisan 2 másodperces tárolási idővel. Az információ először a megfelelő szenzoros tárolóba kerül: a vizuális információt az ikonikus emlékezet rögzíti, az auditív információt az echoikus.
- **A primer emlékezet**
korlátozott kapacitású (átlagosan körülbelül hét megjegyezhető egységet rögzítő) körülbelül maximum 30 másodperces időtartamú, rövidtávú tároló. Ez a munkatároló olyan információkat rögzít, amelyekre a további feldolgozásnál lesz szükség. Ezek csak akkor használhatók fel, ha aktivált állapotban vannak. A rövid távú emlékezet eszerint csak olyan tudást tartalmaz, amelyet éppen használunk. A rövid távú emlékezetben tartható információk mennyisége szellemi kapacitásunk alapvető korlátját jelenti. A felejtés ezért nem az emlékezetből eltűnő információknak felel meg, hanem azon képesség elvesztésére, amellyel ezeket az információkat aktiválhatjuk.
- **A szekunder emlékezet**
hosszú távú tárolóként működik. Ebben a strukturális emlékezetrészen nagy mennyiségű információt tárolunk, hosszú távon. A hosszú távú emlékezet olyan archívum, amely verbális tudást, képességeket, terveket és célokat, elképzeléseket és véleményeket tárol.

„Mivel a figyelem korlátozott kapacitással rendelkezik, egy vizuális elrendezés nem minden elemét figyeljük meg, mielőtt eltűnik... A tudás jelentésre vonatkozó prezentálásának fontosságát bizonyítják azok a kísérletek, amelyek azt mutatják, hogy a verbális kommunikációs tartalmak emlékezete nem a pontos szavakat, hanem csupán az üzenet jelentését őrzi meg; a képi emlékezet vizsgálatai is azt mutatják, hogy kevésbé a vizuális részleteket, mint inkább a kép egy jelentésteli interpretációját tárolja.

Egy esemény emlékezete kezdetben verbális és vizuális részleteket egyaránt tartalmaz. A részletekhez tartozó információkat azonban általában nagyon gyorsan, azaz az ingert követő első percen belül elfelejtjük.” (Anderson 1988: 103)

Mivel az emlékezet a **jelentés** tekintetében tartósabb, mint az egyes részletekben, ezért egy közlés minőségét növelni lehet, ha azt jelentésteli formába öntik. Még a tanítással összefüggő, szükséges tanulási szándék sem befolyásolja az emlékezet teljesítményét. Fontosabb ennél az a mód, **ahogy** az információkat feldolgozzuk.

Laterális

A kommunikáció rögzítésére fontos befolyást gyakorol az **agyi hemiszféra** is, amelyre az információ irányul. Az emberi agyféltekék különböző funkciókra specializálódtak. A legtöbb embernél a bal oldali agyfélteke dolgozza fel a verbális-intellektuális-analitikus feladatokat, a jobb oldali ezzel szemben a szimbolikus, intuitív és az egészre vonatkozó tartalmakat. Úgy tűnik, ez a laterális specializáció a nyelv fejlődésével függ össze (Zimbardo 1983). Magától értetődően a legtöbb emberi magatartás és szellemi funkció kialakulásában mindkét félteke szerepet játszik, de működésüket és teljesítőkéességüket tekintve gyakran jelentősen különböznek egymástól.

A laterális specializáció leggyakrabban említett jellemzői közé tartoznak a Springer és Deutsch (1988) által felsorolt fogalompárok

bal – jobb

verbális – nonverbális

szekvenciális – szimultán

időbeli – térbeli

digitális – analóg

logikus – az egészre vonatkoztatható

analitikus – szintetikus

raciónalis – intuitív

nyugati gondolkodás – keleti gondolkodás

konvergens – divergens

intellektuális – intuitív

deduktív – teremtő

raciónalis – metaforikus

vertikális – horizontális

diszkrét – folytonos

absztrakt – konkrét

tagadó – nem tagadó
realista – impulzív
célirányos – szabad
differenciális – egzisztenciális
történeti – időtlen
kifejező – hallgatólagos
objektív – szubjektív
szukcesszív – egyidejű

Ebből következik, hogy a kommunikációs tartalmakat lehetőség szerint abban a formában kellene kínálni, amelyben az adott esetben megfelelő félteke a legjobban fel tudja dolgozni.

Ha például érzelmi tartalmak közvetítéséről van szó, akkor nem a verbalizálás a legmegfelelőbb forma, mivel a jobb félteke csak a legegyszerűbb nyelvi utasításokat képes megérteni. Ezzel szemben ilyenkor a bal félteke metaforikus információkkal terhelődik túl, és a vizuális-térbeli formában megjelenített logikus tartalmakat nem tudja feldolgozni.

Kommunikáció, jelekkel

A kommunikáció szimbólumok segítségével megy végbe. A szimbólumok: jelek. A jel olyan dolog, amelyet valaminek a reprezentációjaként használunk; jelentéssel rendelkezik vagy feltesszük róla, hogy jelentése van.

Jelentés az, amit jellel közölnek. A gondolatok közlésének érzékelhető folyamatában minden egyes részelem: jel. Ahhoz, hogy ezt tudjuk, mindenekelőtt tudnunk kell, hogy a tárgyak, tényállások vagy jelenségek meghatározott sora közöl-e valamit vagy sem, azaz van-e jelentése vagy nincs. A muzeális kontextusban ezek a jelek: a **muzeáliák**.

Hiba lenne azt hinni, hogy szavak, mondatok, képek vagy tárgyak és ezek összetételei már önmagukban valamit jelentenek és jelölnek: csak az ember hoz létre jelentést, amennyiben a szavakat, mondatokat vagy tárgyakat és összetételeiket jelekként használják. Nem a forma mint olyan, hanem a társadalom, amely azokat használja, szavatolja a jelek használatát és a megértést (De Mauro nyomán 1982).

Eközben a szemlélő agyában nem a külvilág rekonstrukciója zajlik, hanem mindig egy új építkezés. A jelek értelmezéséhez az ember az előzetes tudására van utalva, amelyet emlékezetébe kell idéznie. Ez az emlékezés teremtő folyamat, amely tanult mintáktól, előre megformált véleményektől, sematikus elképzelésektől és aktuális hangulatoktól függ. A jelek látása mindig értelmezést, kiegészítést, átértelmezést jelent. Ez mindig individuális aktus, soha nem megbízható, objektív teljesítmény.

Egy jel mindig jelek rendszerétől függ, s a rendszer valamennyi más jelével kölcsönhatásban áll.

Ahogy (Saussure nyomán) a közvetítés egy nyelv rendszerén keresztül az egyes nyelvi elemeket kivonja az individuum önkénye alól, a materiális kifejezés elemeivel történő közvetítésnek is szüksége van rendszerre. Ez arra szolgál, hogy a természetadta szubjektivitás ellenére, recepciója során lehetőség szerint minél kisebb hibagyakoriságot mutasson fel. Ez a rendszer ezért nem lehet individuális, hanem a társadalom közjvai közt kell megjelennie.

Tehát egy és ugyanaz a tárgy nemcsak a szemlélő egyén mindenkori érzékenységétől függően kaphat nagyon különböző szemantikai leírásokat, hanem az azt használó közösség és annak kollektív véleményei alapján is.

„Ez nemcsak azokra a fogalmakra érvényes, amelyek a közvetlen értékeléshez tartoznak, mint a 'jó' vagy a 'rossz', vagy olyan dolgokra, amelyeket a civilizáció közvetlenül alkot meg, mint a 'ház', a 'szék', a 'király', hanem természeti dolgokra is. Nemcsak hogy a 'ló', a 'kutya', a 'hegy', a 'fenyő' másképp definiálódnak egy olyan társadalomban, amelyben hazaiként ismerik fel és előket, mint egy olyan közösségben, ahol idegen jelenségek maradnak, ami, mint tudjuk, nem akadályozza meg, hogy a nyelv egy névvel rendelkezzen a jelölésükre ... A 'kutya' az eszkimóknál, ahol főként szánhúzó állatként használják, más szemantikai definíciót kap, mint a párszikhnál, ahol szent állatnak számít, vagy valamely hindu társadalomban, ahol páriának tartják, vagy éppen a mi nyugati társadalmunkban, ahol elsősorban a vadászatra és őrzésre idomított háziállat.” (Hjelmslev 1954)

Ebből magyarázható a múzeum funkciójának elsőbbsége azon mindenkori társadalom számára, amely megalkotta és megtartja.

3.3.2 A muzeális közvetítés

Egy információ adója szimbolikusan cselekszik vagy **szimbólumokat** használ. A vevőnek meg kellene értenie az adót, de félre is értheti (Heringer és mások 1977). Aki meg akarja érteni az információ lényegét, meg kell vizsgálnia az emberek életére gyakorolt hatását (Rauter 1971: 5).

A muzeális kommunikáció különböző módokon, elsősorban azonban a múzeum elsőrendű diszciplínáján, az **autentikus tárgyak interpretatív bemutatásán** keresztül zajlik.

A muzeális kiállítás eminens módon szimbolikus kifejezési mód, mivel a bemutatott tárgyak nem önmagukat képviselik (még abban az esetben sem, ha nagyon attraktív megjelenésűek), hanem meghatározott valóságokat bizonyítanak, amelyeknek a megragadását lehetővé teszik.

Ennek előfeltétele a kézzelfogható vagy látszólagos találkozás a muzeáliakkal. A múzeum nem elsősorban a tudásszerzés, hanem a **megértés** helye. A múzeum mint médium egyszeri lehetőséget nyújt arra, hogy az autentikus tanúbizonyosságokkal való találkozás nyomán a nézés fiziológiai folyamata az értő látás átfogó élményévé váljon. Ennek azonban előfeltétele a megcélzottak hajlandósága.

Valamennyi egyéb kiegészítő muzeális kommunikációs formát – publikációk, verbális és akcionális közvetítés – más intézmények is végeznek. Természetesen specifikusan muzeális jellegzetesség, hogy mindez alapvetően egy gyűjteményi fundusból indul ki.

A muzeológia annyiban tárja szélesebbre kommunikációról alkotott fogalmát az informatikánál, amennyiben a kommunikáció esetében szintén legalább két partnert feltételez, de ezek nem feltétlenül kommunikálnak egyidejűleg. Azonban potenciálisan mindkettőnek képesnek kell erre lennie.

A múzeum esetében ez azt jelenti, hogy az adó – a kurátor – információit nem konszekutív módon továbbítja a lehetséges vevők felé, hanem (a bemutatás formájában) először befejezi és utána küldi el. A vevő ezután a **konzervált információt** tetszés szerint lehívhatja, és azzal érzékelési szokásainak megfelelően foglalkozhat.

Az **információ visszaforgatása** két módon történhet:

- **direkt** módon, a kurátorral kialakított közvetlen, személyes vagy írásbeli kapcsolat nyomán
- **indirekt** módon, látogatókutatással – kérdőívekkel és megfigyelésekkel – illetve olyan mutatók révén, mint a látogatószám, az eltöltött idő, látogatási gyakoriság stb.

Egy gyűjteményi fundus kiépítése és üzemeltetése csak akkor lehet ésszerű és igazolható, ha mindez tartalmainak korlátlanul hozzáférhető, specifikusan muzeológiai közvetítéséhez vezet.

Azok az anyagok és tárgyak, amelyeket meghatározott kulturális értékek képviselőiként szelektálunk, dokumentálunk, muzealizálunk, kutatunk és megőrizzük, csak akkor lehetnek hatékonyak, ha azokat „a társadalom elérheti és elsajátíthatja” (Stránský 1974a).

6. kép: A tárgy kapcsolati pentagramja

Tárgy

Felhasználás – előállítás

Gyűjtő/felhasználó – elsajátítás – Természet/Előállító

Megszerzés – információ

Információ – megszerzés

Érzékelés – muzealizálás

Közönség – kommunikáció – múzeum

Éppen ezért a **muzeális kommunikáció** is a muzeális munka lényegi, meghatározó eleme. Az autentikus materiális tárgy, a muzeália bizonyító képessége határozza meg a muzeális kommunikáció különösségét, és ez különbözteti meg a közvetítés valamennyi egyéb fajtájától.

Muzeális művelődési funkció²⁸

Ebből vezethető le a **specifikus muzeális művelődési funkció**. Ez alapvetően azért különbözik bármely más művelődési formától, mivel a saját, csakis a muzeális kontextushoz tartozó előfeltevésekből és feltételekből indul ki, és specifikus célokat követ.

Leglényegesebb ismertetőjegye, hogy nem elsőrendűen (tranzitív módon) művel, hanem (intranszitiv módon) **lehetővé teszi** a művelődést.

A muzeális kommunikáció ezért a szűkebb pedagógiai értelemben vett **nevelést**, tehát a tanító cselekvést (Weschenfelder és Zacharias 1981) nem szándékolhatja, és nem eszközölheti ki, mivel eszközei és vevői egymással teljesen más csatornákon lépnek kapcsolatba.

A pedagógia a nevelés teljességét magában foglalja, annak szaktudományos, elméleti megalapozottsága, történeti kutatása és gyakorlata értelmében. Általánosságban különböző tudományos, filozófiai és konkrét cselekvésorientált diszciplínák gyűjtőfogalmaként értelmezik, amelyeknek közös tárgya a társadalmi cselekvés és a nevelés (Wiese 1988).

Végeredményben ez nem zárja ki, hogy a muzeális gyűjtemények segítségével is követhessenek pedagógiai célokat: mégpedig a múzeum használói révén. Ismeretes módon hasonlóan alkalmazzák többek között nevelési feladatokra az archívumokat, könyvtárakat, hangversenytermeket, színházakat. Ezekben az esetekben azonban sem nem szükséges, sem nem szokásos, hogy a látogatott intézmények önmagukat a nevelés vagy a tanulás helyeiként definiálják.

Ebből kifolyólag okoz gyakran a „múzeumpedagógia” fogalma is – amely a történelmi fejlődés során kevesebb, mint harminc év alatt önmagát vitte el az abszurditásig – félreértéseket, mivel a laikusok körében a múzeum és az iskola teljesen különböző, valójában egymással diametrális ellentétben álló környezetének felcserélését provokálja.

A „didaktika” fogalma is csak periférikusan alkalmazható, mivel szintén a nevelés, a tanítás repertoárjából származik. A didaktikát szélesebb értelemben a tanítás és tanulás tudományaként definiálják. Szűkebb értelemben a didaktika maguknak az oktatási tartalmaknak, azok struktúrájának és kiválasztásának, vagy a tanulás folyamatában megmutatkozó szerveződésüknek az elmélete (Wiese 1988). A didaktika mint a pedagógia részterülete kifejezetten magában foglalja a szándékolt, tervezett tanítás és tanulás céljaira,

²⁸ Waidacher fogalomhasználata nyomán a Bildung egyszerre művelődés, képzés és oktatás. A fordítás során ezeket a jelentéseket a mondatokhoz leginkább illeszkedő értelemben alkalmaztam. (A ford.)

tartalmaira, szervezeteire illetve módszereire és médiumaira irányuló kérdéseket (Wulf, Klafki és Mollenhauer, idézi Weschenfelder és Zacharias 1981 és Noschka-Roos 1989).

A tanulás azonban kondicionálás nyomán bekövetkező, célzott magatartásváltozást jelent. Specifikusan rendezett feltételeket kíván, és ismétlés, gyakorlás, ellenőrzés és megerősítés által megy végbe. A tanulás

„a tudásnak az a szubjektív és módszeres elsajátítása, amelyet egy tanító vezet, és amelyet relatíve tudatos végponttal, dialógusra épülő folyamatként alakítanak”. (Brinek 1991: 108)

Ezzel szemben többek között Stránský (1971b, 1974a, 1981a, 1986, 1989, 1990), Grote (1975), Gregorová (1980a), Treinen (1981b, 1990), Alt és Shaw (1984), Hudson (1987, 1988b), Brinek (1991), Crosson (1991) és nem utolsósorban maga a gyakorlat bizonyította, hogy a muzeális művelődési tevékenység szükségszerűen nem lehet képes a tanítási feladatok ellátására. Ez még a technikai múzeumokra is érvényes, amelyek hagyományosan nagy súlyt fektetnek a látogatók tanulására. Bár összefüggéseket világítanak meg, modelleket és interaktív tárgyakat, berendezéseket alkalmaznak, és ezáltal megkísérlik a tudás közvetítését, mindezidáig nem igazolódhatott, hogy ezzel valóban sikerrel is járnak (American Psychological Society 1991).

A múzeumi kontextusban alkalmazott pedagógiai orientáltságú koncepciókkal kapcsolatos nehézségek azt mutatják, hogy ezek nem megfelelő és nem gyakorlati alapokon nyugszanak. Abból a feltevésből indulnak ki, hogy az általános művelődési intézményekből származó tapasztalatok és kutatási tradíciók átültethetők a múzeumokra. Ez azonban lehetetlen, mivel a múzeumok általánosságban olyan sajátosságokkal rendelkeznek, amelyek inkompatibilissé teszik őket az iskolákkal vagy a felnőttképzés intézményeivel (Treinen 1981b: 14).

Ezt mutatja az a következetes szembeállítás, amelyet G. Brinek (1991) készített az iskola és a múzeum két különböző kommunikációs világról:

„Mi a különös, a sajátlagos a múzeumi oktatásban illetve közvetítésben, és miben különbözik a közvetítésnek ez a múzeumi művészete az iskolaitól – ez az a kérdés, amely a pedagógiát, vagy modern fordulattal a neveléstudományt mozgatja. Néhány jellemző nyilvánvaló:

- iskolába járni kötelesség;
- a múzeumlátogatás (viszonylagosan) önkéntes;
- az iskolában a tanulók és a tanárok egy meghatározott tudományos rendszert követve meghatározott célok felé törnek, pontosan definiált lépéseket alakítanak ki a tanulásban, és a kigondoltakat bizonyos, részben önmaguk által tervezett eszközök és médiumok segítségével mutatják be, azaz teszik szemléletessé; az ismereteket, törvényeket, gondolatokat – a szemlélet megteremtése és a fogalmi munka közti feszültségmezőben – bemutatják és a tanulóknak, egyénenként eltérő ’átvételre’, rendelkezésre bocsátják;
- a múzeumban hagyományosan a meglévő tárgyakból tanulhatunk; ezek meghatározott ismereteket és ismeretszerzési lépéseket adnak meg a különböző motivációkkal érkező látogatóknak;
- az iskolában egy kérdést, egy problémát hosszabb idő alatt koncentráltan dolgoznak fel; gyakorolnak, ismételnék, ellenőriznek és megítélnék;
- a múzeumlátogatás másfajta kötelezettségeket implicál, a pontos tanításszervezés helyett az elsajátítás önmaga választotta ’setting-je’ áll: visszamenni, kihagyni, szünetet tartani, elmélyíteni, elfelejteni...;
- az iskola, látogatói relatív homogenitásából indulhat ki; meghatározott életkorokban specifikus érzékelés-, fejlődés- és magatartásméleti elvek és ’törvényszerűségek’ érvényesek, amelyekből az egyes osztályokban ki lehet indulni;

– a múzeumnak a különböző korú, különböző nyelvi-kulturális háttérrel, befogadási kompetenciával rendelkező és különböző általános elvárásokkal érkező látogatókból kell kiindulnia ...” (Brinek 1991: 108)

A múzeum specifikus feladata nem az informálás, hanem az **élmények** lehetőségének biztosítása.

„Az információ síkján a kommunikáció elsősorban ismeret-természetű. A muzeáliák síkján a kommunikáció elsősorban ontológiai természetű.” (Stránský 1990)

A muzeális gyűjtemények **szinguláris tartalmakból** állnak, amelyek nem sokszorosíthatók. Ez a különlegességük, amely számukra, és csakis számukra specifikus közvetítési esélyeket kínál. Ezeket a tárgyakat összefüggésekbe állíthatják és általuk „történetet mesélhetnek” (Hudson 1987: 140).

Ezzel egyidejűleg azonban egy valamennyi oktatási intézményre egyaránt érvényes központi és meghatározó elvárásnak nem tudnak eleget tenni: a tetszőlegesen reprodukálható tartalmak tantervbe építésének.

A múzeumi kommunikáció megcélzottjai **aggregátumként** jelennek meg, nem pedig csoportokként. A múzeum látogatóit ezért nem is osztályoknak vagy évfolyamoknak nevezzük, hanem **közönségnek**.

A múzeumlátogatások **hatása** ezért mindenekelőtt a magunkkal hozott sajátságoktól és elvárásoktól függ, amelyek alig befolyásolhatók a tartalmak, illetve ezen tartalmak közvetítésére tett erőfeszítések révén. Ehhez tartozik még, hogy a múzeumlátogatások ténybeli következményei hosszú távon nem állapíthatók meg.

A tudás közvetítésével foglalkozó médiumok, társadalmi hálózatokra irányulnak, azaz

„emberek olyan csoportjaira, akik közös céllal rendelkeznek, viszonylag tartósan együtt maradnak, egymás között kommunikálnak, ezért önmagukat irányítják és irányíthatók is, célzottan tanulási tapasztalatokkal láthatók el, és önmaguk elé is ilyen jellegű tanulmányi követelményeket állítanak”. (Treinen 1981b: 16)

A pedagógiai és didaktikus intézkedések csak azoknál a csoportoknál vezethetnek sikeres tanuláshoz, amelyek egy esemény előtt és után is összetartoznak, majd később, ha az esemény már véget ért, annak tartalmaival továbbra is foglalkoznak.

Ezzel szemben a múzeumlátogatók és informális csoportosulásaik esetében mindenekelőtt individuális jegyek döntenek a motivációról, tanulásról, felejtésről, közömbösségről, valamint

„a szemlélés talán periferikus karakteréről – olyan folyamatokról, amelyek oda vezethetnek, hogy a múzeumlátogatások a felhasználók képzése és életvezetése szempontjából viszonylag következménymentesek maradjanak ... A múzeumok az egyéni látogatók és kisebb csoportok számára nem lehetnek a tanulás helyei. A múzeumok és tartalmaik kizárólag erősítőként értelmezhetők a korábban átvett és begyakorolt izlésirányok és az érdeklődés súlypontjai tekintetében ... A múzeumon kívüli társadalmi hálózatok sajátságai döntenek azoknak a tartalmaknak a szemléléséről és feldolgozásáról, amelyeket anonim intézmények és szervezetek terjesztenek, köztük tartozik a múzeum is.” (Treinen 1981b: 17, 18, 19)

Az összegyűjtött tárgyak minősítésének előfeltétele az empátia, valamint az individuális tudásterületek tartalmainak összekapcsolása megfelelő hétköznapi ekvivalenseikkel. Csak a megélésre és újraélésre irányuló készség és képesség révén válik lehetségessé az érzékelt dolgok asszimilációja.

A múzeumlátogatók alig rendelkeznek specifikus célokkal,

„a múzeum didaktikusai viszont olyan látogatókat feltételeznek, akik relatíve specifikus érdeklődést mutatnak tárgyak egy körülírható osztálya iránt, anélkül, hogy a megértéshez

szükséges előzetes tudás birtokában lennének ... Azok a kísérletek, amelyek a múzeumi tartalmakat didaktikus elvek alapján egységesen akarják megszervezni, ezen okokból szükségszerűen kudarcra vannak ítélve.” (Treinen 1981b: 20, 22)

A múzeumok diffúz tartalmakat közvetítenek heterogén közönségnek, amelynek belső kapcsolatai nagyon is közvetettek. Ebben a tekintetben a tömegmédiához hasonlíthatók. Fontos azonban az is, hogy a muzeális világ éppúgy, mint a társadalom gyakran hangsúlyozza a múzeumlátogatások művelődési értékét, miközben ténylegesen a **szórakoztató-érték** játszik komoly szerepet. Épp ez vezet az ismételt használathoz.

E feltételek között az információ felvételét **expresszívnek** nevezzük (Treinen): a látogatás „maga a dolog”, magában hordozza célját. Éppen ezért az érzékelt információk feldolgozása inkább asszociatív, semmint diszkurzív módon történik, az érzékelés jellegéről a személyiségfüggő tulajdonságok döntenek.

„Azok az emberek, akik a múzeumba szabadidős elvárásokkal érkeznek, nem állnak ellen a kezdeményezéseknek, sőt várják a kezdeményezést. Két dolgot azonban el kell kerülni, egyrészt azt a kényszeret, amely hosszabb távon egy és ugyanazon aspektusból ismert; ezzel szemben a látogató sok, relatíve különböző ingernek akarja kitenni magát. Másrészt pedig el kell kerülnünk, hogy a látogatót célzott tanulási követelményekkel zargassuk.” (Treinen 1981b: 30)

Mivel bizonyos emberi viselkedésmódok és értékrendek rögzültsége nagyon stabil, ezért a látogatók garantált tudatmódosulása nem várható el a muzeális kommunikációtól. Remélni azonban lehet, mert a következmények később is jelentkezhetnek: a „láttam” magában hordozza az elgondolkodásra ösztönzés lehetőségét is.

A muzeális kommunikáció esetében a **kategóriákon alapuló oktatás elsajátításának előfeltételeit** kell megteremteni. Ehhez az egyszerűvel és a példászerűvel való informális találkozás nyomán belső érintettség jön létre. (Ezzel áll szemben a materiális képzés, amely az anyag elsajátítását szolgálja, valamint a formális oktatás, amely révén funkcionyeresség lép fel. Mindkettő a tanítás és tanulás területéhez tartozik.)

A **muzeális kommunikáció** tulajdonképpen és összetéveszthetetlen formája ezért a látszólagos találkozás az autentikus tárggyal, a muzeáliával. Ez a találkozás többrétegű, magában foglal emocionális, érzéki és intellektuális kategóriákat. Ösztönözhet tanulási folyamatot is, azonban csak individuális módon és szabad döntés alapján.

„A múzeumok kényelmes, kényszermentes helyek, ahol saját tempónk szerint tudhatunk meg valamit a művészetről, a természettudományról, a történelemről és a kultúráról. Az iskolákkal ellentétben itt nem léteznek osztályok, nincs felülről érkező ellenőrzés, és önmagukon kívül nincs bennük semmilyen ok egy téma figyelembevételére, az érte való fáradozásra.” (Screven 1993a: 4)

Az így megszerzett tudás végül mint „oktatási anyag” (Pietschmann 1990) motiváló jelleggel válhat az életvezetés részévé, ahol a környezettel folytatott párbeszédben a saját szubsztancia felébred és az ember visszatér önmagához.

„Az a múzeum, amely bármilyen korú, intellektuálisan és emocionálisan szabad emberekről gondoskodik, jó úton van ahhoz, hogy jó múzeum legyen ... Bizonyos tekintetben természetesen minden múzeum didaktikus, lehetőséget nyújt a tanulásra, azonban nagy különbség van a tanítás és a tanulás között. Nem tudok olyan múzeumot elképzelni, amelyben semmit sem tanulunk, de igencsak jól el tudok képzelni egy olyan napot, amikor nem tanultam semmit, vagy azt, hogy egyszer egy beszélgetés üres marad, mindenféle hozadék nélkül. A tanulás jó része azonban, gyakran még az úgynevezett 'értékes' is, véletlenszerű, nem tervezett. Emberekre, eseményekre, tárgyakra vagy jelenségekre adott reakcióként következik be. Az a múzeum, amely előmozdító, stimuláló atmoszférát teremt a tanuláshoz, jó múzeum ... Egy 'didaktika-múzeum' vagy egy 'didaktika-kiállítás' olyasvalami, ahol a tanulás folyamata tervezett és szervezett ... Lehet így kezelni a tanulókat, mivel hatalommal rendelkeznek felettük. A tanulóknak meg kell felelniük a

vizsgán, és ha megtagadják a program követését, megbuknak. Egy meghatározott tudást kell megszerezniük, akár akarják, akár nem. Alá kell vetniük magukat a fegyelemnek. A múzeumlátogatók azonban nem tanulók. Szabad emberek, akik választhatnak, hogy elmennek-e a múzeumba vagy sem; ha pedig a múzeumban vannak, önmagukért felelnek. Vonzónak találhatnak egy kiállítási tárgyat, lelkesedhetnek érte, sok időt szánhatnak a szemlélésre, de nincs mód rá, hogy erre kényszerítsék őket. Ha nem érdekli őket, elmennek. De – és ez egy jelentős de – még ha érdeklődnek is, akkor sincs rá garancia, hogy a tervezők szándékai és reményei szerint reagálnak. A 'didaktika-múzeum' ezért legjobb esetben is csak álom, a legrosszabb esetben pedig abszurdítás. Nem felel meg az emberi viselkedésnek." (Hudson 1988b: 5, 10-12)

A **muzeális oktatómunka** ennek értelmében lényegileg különbözik a hagyományos iskolai tanítástól. Önkéntes, informális képzés, amely nem ismeri sem az iskolai fokozatokat, sem a tanterveket, sem a vizsgákat. A látogató tetszése szerint jöhet vagy mehet, a kiállítást saját tempója szerint és érdeklődésének megfelelően járhatja be. A muzeális oktatás legfontosabb céljai közé tartozik a látogató képzelőerejének ösztönzése és érzéktudatosságának fejlesztése (Booth és mások 1982).

„Tanulásra vonatkoztatható szórakozást és kikapcsolódást csak az talál a múzeumban, akinek már a múzeumba való belépés előtt rendelkezésére álltak a látottak feldolgozásának kritériumai. Továbbá a tanuláselméleti megfontolásokból következik az is, hogy az érzékelt tárgyak tartalmának nagy részét egyszerűen elfelejtjük vagy átértelmezzük, új tényállások érzékelésekor az emlékezetben a már kéznél levő felerősítve őrződik meg. Általában, így szól a következtetés, a múzeumlátogatás révén nem tanulunk semmi újat, az érzékelt dolgokat mint a már tudott megerősítését éljük meg. Ez a sajátság köti össze a kiállító gyűjteményeket a tömegmédiák jellegzetességeivel ...

A múzeumlátogatások hatására vonatkozó kérdés, a vázolt körülmények között másképp vetődik fel, mint az egyszeri és rövid ideig tartó hatások értelmében. Számunkra úgy tűnik, hogy a múzeumlátogatások hatása inkább később jelentkezik, tehát sokkal azután, hogy elhagytuk a múzeumot. Ezt a folyamatot a tömegkommunikációs alapkutatásokból ismerjük. A mediálisan közvetített érzéki észleletek csak akkor válnak jelentésselivé, ha azokat ismerősökkel direkt interakcióban ismételtelen felvetik, illetve ha azokat más, egymástól függetlennek tekintett tömegmédiák egyéb közlései alátámasztják. A múzeumlátogatásra lefordítva ez azt jelenti, hogy a tanulási hatások akkor lépnek fel nagy valószínűséggel, ha a múzeumlátogatások a szórakozás és a beszélgetések szimbolikus vonatkozási pontjaivá válnak. Ekkor ugyanis a tartalom instrumentálisan is jelentőséget kap, ami azt jelenti, hogy a múzeumlátogatás egyfajta fókusz alakul, amelybe további a tárgykörrel további információk és megfelelő tárgyi tudás gyűjthető. Ez azonban csak abban az esetben lép fel, ha a múzeumlátogatásokról folytatott viták magas presztízzsel rendelkeznek; s ez elsősorban a magasabb képzettséghez hozzáféréssel rendelkező emberek hálózataira érvényes. A magasabb képzettség nem a múzeumi tartalmakról nyújt ismereteket, hanem empátiát teremt olyan tárgykörök iránt, amelyek a tartalomtól vagy a direkt szemlélettől függetlenül is értékelhetők. Ha tehát azt szeretnénk, hogy a múzeumlátogatások következményekkel járjanak, akkor ennek előfeltétele a megfelelő tulajdonságokkal rendelkező hálózatok résztvevőivel folytatott párbeszéd.

A múzeumi tartalmak sikeres közvetítésének alapja mindig a kommunikatív kapcsolat megteremtése, akár magában a múzeumban, akár egy viszonylag hosszan tartó beszélgetési szituáció kialakításával, vagy akár azáltal, hogy a múzeumon belül a tárgyi tartalmakkal interaktív viszonyt alakítanak ki (például interaktív médiumok alkalmazásával). Ez mindenképp akkor sikerülhet, ha a múzeumi szakemberek nem csupán a professzionális szabályokat követik, hanem a múzeumon belül rendkívüli helyzeteket teremtenek és tartanak fenn, amelyek az emberek tudatában emelik a muzeális bemutatás jelentőségét." (Treinen 1990: 163-164)

Mivel a muzeális oktatás a múzeumokban nem kötelező, ezért ha a látogató további részvételére számítunk, kellemes élményt kell nyújtania. Ugyanakkor végzetes lenne a múzeumi kontextusban a „szórakoztatás” fogalmának félreértése. Erre számos szerző ismételtelen utalt, többek között Chandler Screven:

„Más szabadidős tevékenységek növekvő konkurenciája és a pénzügyi életképesség megőrzésének szükségessége nyomán sok múzeum felismeri, hogy a múzeumlátogatás önkéntes, szabadon választható jellege 'szórakoztató' kiállításokat követel. Ebből azonban egy dilemma következik: a múzeum nem vidámpark, elsődleges célja pedig az oktatás vagy a kulturális gazdagítás, nem pedig a szórakoztatás. Ezért vetődik fel a kérdés, hogyan lehet egy konkurenciára alapuló világban túlélni és mégis egyszerre alapvetően megmaradni az oktatási irányultságnál. Szerencsére az oktatás területén az elmúlt években számos vizsgálat egyértelműen azt mutatja, hogy a szórakoztatás nem megy szükségszerűen az oktatás rovására, ha a cél érdekében felhasznált eszközként alkalmazzák, és nem öncélt jelent ...

Bármilyen kiállítási design vagy kiállítási stratégia elsődleges célja a kommunikáció, nem pedig a benyomáskeltés. Ha a műveltség abból származik, hogy a látogatók a kiállítás tartalmával párbeszédet folytatnak, akkor a szórakoztatást úgy kell beépíteni, hogy ezt a párbeszédet elősegítse.” (Screven 1993a. 4-5)

A közönség

A múzeumi bemutatók közönsége heterogén, egymástól független individuumokból áll. Alapvetően abból kell kiindulni, hogy potenciálisan minden ember lehet múzeumlátogató. Ezért ahhoz, hogy egyáltalán megtudjuk, hogy egy muzeális bemutató kihez igazodhat vagy igazodjon, **közönségkutatás** szükséges. A kutatás társadalmi-gazdasági vizsgálatok eredményeként valamennyi tényleges vagy lehetséges látogató demográfiai tulajdonságairól nyújt adatokat.

Ez azt jelenti, hogy a muzeális kommunikáció tervezésekor a következő jellemzőket kell figyelembe venni:

- **életkor** (gyermek, fiatal, felnőtt)
- **képzettségi szint** (iskolai képzettség, szakmai és privát ismeretek)
- **nemzetiség** (hazai, külföldi)
- **származás** (helyi, regionális, nemzeti, nemzetközi)
- **érdeklődés és motiváció** (kikapcsolódást kereső látogató, művelődő látogató, turista, szakember, gyűjtő, külön csoportok, véletlen látogatók)

Közönségkutatás és látogatókutatás

Amennyiben a kiállítások lehetőség szerint nagy határfokot szeretnének elérni, akkor a közönségkutatás demográfiai adatain kívül a megszólítandó látogatókról mélyebb ismereteket kell szerezni.

Ehhez járulnak hozzá a **látogatókutatás** (visitor studies) eredményei. Ez a kutatás azokkal az emberekkel foglalkozik, akik már beléptek a múzeumba. A látogatókutatás individuális vizsgálatok nyomán azt mutatja meg, mennyiben inspirálják a látogatókat a kiállítások, hogyan reagálnak rájuk; informál az olvasáskészségről, az érkezéskor birtokolt ismeretekről, hajlamokról, tévhitekről, időkorlátokról, felfogásokról, és felismerhetővé teszi, hogy meghatározott látogatói csoportok mely tevékenységeket és eseményeket tartják valószínűsíthetően érdekesnek. Ezek az információk segítik a kiállítások tervezőit a döntésekben, a tárgyak, az illusztrációk, a színek, a feliratok és egyéb elemek tartalmának és stílusának kiválasztásában (Screven 1993a). A látogatókutatás felméri a közönség vágyait és

viselkedési reakcióit, és ahol ez lehetséges, megvizsgálja a kommunikációs intézkedések hatékonyságát.

Schouten (1984a) a múzeumlátogatók három kategóriáját különbözteti meg: tudósok, speciális érdeklődésű látogatók és kikapcsolódást keresők. Mindegyik csoportot különféleképpen kell megszólítani.

- A **tanult** látogató számára a múzeumban három információs forrás lényeges: a könyvtár, a tanulmányi gyűjtemény és a szakkollégák. Mivel ez a kategória a látogatók igen csekély részét teszi ki, és mivel információs igényüket egy múzeum infrastruktúrája automatikusan lefedi, ezért nem válhatnak a muzeális kommunikáció tulajdonképpeni célcsoportjává.
- Az **érdeklődő** látogatók meghatározott céllal érkeznek. Éppen ezért joguk van azoknak az adatoknak a megszerzésére, amelyek számukra a bemutatott gyűjteményi tartalmak független és önálló felhasználását lehetővé teszik. Az iskolai csoportok speciális esetében ez azt jelenti, hogy az őket vezető tanárokat specifikus információkkal kell ellátni, ahelyett, hogy a múzeum az ilyen jellegű csoportokhoz saját vezetőt rendeljen.
- A **kikapcsolódást keresőket**, akik a közönség legnehezebben differenciálható részét alkotják, széles kínálatot kell fogadni.

Eközben nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy ezek az emberek ugyan nem rendelkeznek azokkal a speciális ismeretekkel, amelyek egy bemutatás alapjául szolgálnak, de legalább annyira intelligensek, mint a bemutatás szerzői (Waidacher 1988b).

Ha a múzeumlátogatás mellett döntünk, azt vagy az érdeklődés motiválhatja, vagy a szórakozás iránti igény, vagy az, hogy a múzeumok olyan helyek, amelyeket családdal és barátokkal látogathatunk meg. Ebből kifolyólag a látogatás **szociális aspektusa** erősen befolyásolja a múzeumi kommunikációs szituációt, azaz a szociális kontaktus gyakran éppen olyan fontos, sőt néha fontosabb, mint a kiállítási tárgyak.

McManus (1991: 31-38) négy szociális kategóriát különböztet meg, amelyekben a látogatók megjelennek, és amelyeknek megfelelően viselkednek:

- **Csoportok, gyerekekkel**
Szívesen foglalkoznak interaktív tárgyakkal, hosszan beszélgetnek egymással, hajlanak a hosszú látogatásokra. Alig olvassák el a szövegeket vagy csak röviden átfutják őket.
- **Egyéni látogató**
Viszonylag rövid ideig maradnak, hajlamosak azonban a szövegek gondos elolvasására. Alig használnak interaktív tárgyakat.
- **Párok**
Beszélgetést alig vagy egyáltalán nem folytatnak, hosszan tartózkodnak a kiállításban. A szövegeket gondosan tanulmányozzák, gyakran külön, egyénileg tekintik meg a kiállítást, úgy vitatják meg a tartalmát.
- **Felnőttecsoportok**
Nagyon rövid ideig tartózkodnak a helyszínen, alig vagy egyáltalán nem olvassák el a szövegeket, a kiállítást gyorsan és felületesen futják át.

A vizsgálatokból kiolvasható, hogy az egyes individuumok nem mindig ugyanolyan módon reagálnak a kiállításokra, viselkedésük erősen függ attól, hogy éppen milyen szociális kontextusban léteznek.

A múzeumlátogatók nagy része **informálisan** érkezik: egyenként, kettesével, vagy kisebb társaságban. Egy bemutató megtekintése és a kísérők társasága között szoros korreláció mutatható ki. A látogatók 75-95 százaléka barátokkal érkezik.

Látogatásuk alapvetően társasági élmény, amely nem spontán módon, hanem tervezetten történik, szórakozás céljával.

Ezért ezen a síkon is kell őket megszólítani, tehát arra alapozva, hogy a látogatás számukra szórakozást jelent. Ezáltal a legtöbb múzeumlátogatás mint szabadidős elfoglaltság már önmagában hordozza és be is teljesíti célját (Treinen 1981b).

A látogatók nem csupán nemzetiség, életkor és képzettség tekintetében különböznek egymástól, hanem döntő módon látogatásuk **mozgatórugói** alapján is.

G. Wilson (1991) arra utal, hogy az emberek azért járnak múzeumba, hogy számos szolgáltatást vegyenek igénybe, hogy ott töltsék a szabadidejüket, vagy azért, hogy ott dolgozzanak. A látogató tehát érkezik mint szállító, gyakornok, szerelő, információ után érdeklődő, tárgytulajdonos, kutató, diák, tanár, kiállításlátogató, művelődni vágyó, vásárló, evő és ivó, élménykereső stb.

Ebből következik, hogy a közönségért végzett munkához nem csupán az szükséges, hogy tudjuk, hányan érkeznek a múzeumba és milyen jellegű a látogatásuk; sokkal fontosabb a kérdés, miért jönnek.

A múzeumi emberek között általánosan elterjedt téves vélekedés, hogy a közönséget csak azok alkotják, akik az intézményt látogatják.

Azok a múzeumok, amelyek csak látogatóikat kérdezik ki, erősítik a hitet, hogy elérik közönségüket, és ezzel együtt – különböző mértékben – ki is elégítik az igényeit. A látogatókutatáshoz azonban a lakosság távolmaradó részének vizsgálata is hozzátartozik (Sekers 1989).

Nem tehető egyenlőségjel a látogatók demográfiai profiljai és az összlakosság profiljai közé. A múzeumot inkább látogatók képzettsége magasabb és anyagi helyzetük jobb, a másik oldal kevésbé jól szituált, köztük több a nyugdíjas és a munkanélküli. Ez azt jelenti, hogy a múzeumot legkevésbé azok látogatják, akiknek a legtöbb idejük lenne rá (Merriman 1989a). Mindez a szabadidő-társadalom feltételezett fejlődési pályáját is megkérdőjelezi, amelyben a múzeumok fontos szerepet töltenének be, amennyiben értelmes szórakozást és oktatást nyújtanának (Dumazedier 1967; 1974). Ahogy ezt D. Prince (1985) igazolta, ez a feltételezés a szabadidő fogalmának félreérthető magyarázatán alapul. A tipikus látogató és a tipikus nem-látogató ténylegesen létezik.

Az embert mindenekelőtt a családja szocializálja, a gondolkodás és az érzések különböző lehetőségei között. A családban megszerzett habitus (Bourdieu és Passeron 1977) erősen befolyásolja az individuum teljesítményét az oktatási rendszer keretei között.

A muzeális kiállításokat tekinthetjük kódnak, amelyet megfelelően kell olvasni ahhoz, hogy megérthessük. Ezt a nyelvet csak meghatározott, megfelelő műveltségi háttérrel rendelkező csoportok beszélik.

„Egy műalkotás csak annak számára lehet jelentős, és csak arra gyakorolhat befolyást, aki rendelkezik a kulturális kompetenciával, azaz a kóddal, amelyben ez elrejtették” (Bourdieu 1984).

Azok, akik úgy tűnik, nem érdeklődnek a múlt hagyományos bemutatásai iránt, nagy valószínűséggel ugyanazok az emberek, akik a múltról a televízióból szereznek tudást. Azok, akik múzeumokat látogatnak, a tévézés helyett inkább könyvet olvasnak (Merriman 1989a).

Schuck-Wersig és mások (1988) a kínálatkeresés jellege szempontjából három **látogatótípust** különböztetnek meg:

- A-kereső (múzeumgyűjtők, akik presztízst, külső megmutatkozást, imázst keresnek)
- B-kereső (múzeumi emberek, a kapcsolatok ápolása, a közösség, egyesületek iránti igénytel)
- C-kereső (múzeumhasználók, akik az információ szórakoztató bemutatását keresik)

Az úgynevezett művelt polgár szerepe jóval csekélyebb, mint ezt korábban feltételezték. Schuck-Wersig és mások (1988) arról számolnak be, hogy a számos kultúrpolitikus és múzeumi ember által hangoztatott tradicionális vélekedést, amely szerint a múzeum főként a művelődés intézményeként szolgál, egyetlen megkérdőjelezett látogató sem erősítette meg. Az esetek több mint felében a múzeumlátogatás okaként az élvezetet, az öntevékeny elfoglaltságot és a tudás megerősítését nevezték meg.

M.G. Hood (1983) a pszichografikus tulajdonságok vizsgálata alapján világította meg a **látogatók motivációját**. Ez alapján a magatartás, az értékek, az ismeretek és érdeklődések sokkal fontosabb szerepet játszanak a szabadidős viselkedésben, mint a demográfiai jegyek és a fizikai feltételek.

A felnőttek szabadidős elfoglaltsága kiválasztásának alapját hat **motivációs attribútum** alkotja (Hood 1983: 51):

1. emberekkel együtt legyen
2. olyasmint tegyen, ami számára megéri
3. környezetében jólesően és kényelmesen érezze magát
4. az új tapasztalatok kihívást jelentsenek
5. alkalma legyen a tanulásra
6. aktívan részt vegyen

A fenti jegyeket különbözőképpen érzékelik és értékelik, azonban valamennyi alapvető jelentőségű abban, hogy eldöntsük, meglátogatjuk-e a múzeumot vagy sem. Hood vizsgálatai első ízben igazolták, hogy az emberek a múzeummal kialakított kapcsolatuk tekintetében nem oszthatók egyszerűen két kategóriára – látogatók és nem-látogatók. A szabadidő értékeinek, érdekeinek és elvárásainak megfelelően sokkal inkább három, alapvetően különböző látogatói szegmens határozható meg:

- **többszörös látogatók**
- **nem-látogatók**
- **alkalmi látogatók**

Az egyes csoportok szabadidejükben különböző értékeket és élményeket keresnek, amelyek különböző súlyozással a hat motivációs attribútumból tevődnek össze:

- **Többszörös látogatók**
Egy évben legalább háromszor látogatnak múzeumot. Mind a hat attribútumot magasra értékelik és megtalálják a múzeumban is. Különösen fontos számukra a kettes, négyes és ötös attribútum.

- **Nem-látogatók**
Épp azokat az attribútumokat értékelik magasabbra, amelyek a többszörös látogatók számára kevésbé fontosak: az egyest, a hármast és a hatost. Gyermekként általában nem szocializálták őket a múzeumlátogatásra. Többnyire csak felnőtt korukban kezdtek valamilyen kulturális tevékenységbe. Érdeklődési köreik és hajlamaik más súlypontok szerint rendeződnek, és azokat a szabadidős tevékenységeket érzik kielégítőnek, amelyek a múzeumlátogatás konkurenciáját jelentik. Számukra a három, értékelt attribútum a múzeumokban egyáltalán nem jelenik meg, vagy csak olyan csekély mértékben, hogy az nem éri meg a befektetést. A nem-látogatók a múzeumokat formális, kellemetlen helyekként élik meg, amelyek számukra hozzáférhetetlenek, mivel általában nem tanulták meg a „múzeumkód” olvasását. E csoport kiemelt szabadidős tevékenysége a sport, a kirándulás és a vásárlás.
- **Alkalmi látogatók**
Évente egyszer vagy kétszer látogatnak múzeumot. Gyerekként aktív részvételre, szórakozásra és szociális interakcióra szocializálódtak. Felnőttként gyakran vesznek részt ennek megfelelő típusú tevékenységekben – kempingezés, kirándulás, úszás, síelés, korcsolyázás, játék valamilyen hangszeren, művészeti vagy iparművészeti foglalatosság; vidámparkok és mozik látogatása; utazások és sportesemények látogatása. A nem-látogatókhoz hasonlóan számukra is az egyes, hármast és hatos attribútumok fontosak. Bár a múzeumban nem érzik magukat igazán jól, mivel azonban az általuk preferált attribútumokat legalábbis megtalálják a múzeumban, egy támogató csoport – család, klub, munkahelyi kollégák, barátok – társaságában készek sporadikus látogatásokra.

A családi vonatkozású tevékenységek sokkal fontosabbak az alkalmi látogatók és a nem-látogatók számára, mint a többszörös látogatóknak, akik inkább egyedül járnak múzeumba.

Ha tehát új látogatói rétegek – alkalmi látogatók és nem-látogatók – eléréséről van szó, akkor úgy kell őket megszólítani, hogy ráatalálhassanak az általuk preferált szabadidős élményekre. Ebből kifolyólag a meglévő programtípusok megsokszorozása, függetlenül azok minőségétől, nem vezet eredményre, más súlypontokra és bemutatási formákra van szükség.

Ahelyett, hogy önmagát művelődési intézményként állítaná be, amelyben a család közösen tanulhat, a múzeum hangsúlyozhatja, hogy a kutatás és a felfedezés helyszíne, ahol kellemes családi kirándulás és más emberekkel közös szórakozás élhető meg.

Ilyen programokra jó példa a kutatási és megismerő tevékenységet is magában foglaló workshop. Ezek a tevékenységek azonban nem lehetnek öncélúak, hanem a gyűjteményekhez való hozzáférést és az átzsilipelést szolgálhatják. Résztvevői ily módon tanulhatják meg a múzeumkódot, és a múzeum pozitív élményét, olyan helyként, amely szabadidős kritériumaiknak megfelel. Ebben az esetben vissza is térnek majd.

Ahhoz, hogy az eredményes kommunikációt lehetőség szerint minél magasabb szinten tartsuk, számos operacionális intézkedés mellett annak ismerete is fontos, hogy tulajdonképpen kire is irányulnak az erőfeszítések. Ha egy muzeális kiállítás hatékonyságra tör, számolnia kell a látogatók érdeklődésével, igényeivel és érzékelési képességeivel. A múzeumnak ezért követnie kell a látogatók reakcióit, annak érdekében, hogy a gyűjtemények bemutatásának különböző fajtáit és formáit jellemző hatásokat hitelesítse, a már bevált fajtákat és formákat továbbra is felhasználja és fejlessze, a nem megfelelőeket és kevésbé sikereseket pedig kiiktassa.

Ha a múzeum hatékonyan formálni akarja a látogatók tudatát, működésének konkrét objektumaiként kell felismernie őket, nem pedig pusztán statisztikai relevanciával rendelkező absztrakt emberekként; s tudatában kell lennie a kiállítás különböző bemutatási fajtáinak hatásával (Beneš 1978).

Miközben a múzeumokban nagyobb oktatási potenciál rejlik a független, önvezérelt tanulás tekintetében, mint ezt általában gondolják, a közönség igényeiről szerzett korlátos tudás olyan kiállításokhoz vezetett, amelyek a látogatók többségét félrevezetik és összezavarják.

A látogatókutatás ezért az alkalmazott muzeológia fontos feladatai közé tartozik.

„A múzeumok tervezési és fejlesztési munkáit nagyban segíti a látogatók igényeinek és elvárásainak széles körű kutatása. E nélkül fennáll a veszély, hogy számos múzeum továbbra is azt hiszi, a 'nyilvánosság' a testek homogén tömege, egységes igényekkel, elvárásokkal és azzal az átfogó képességgel, hogy valakinek az útjában álljon.” (Kavanagh 1988: 9)

A múzeumoknak újra és újra ellenőrizniük kell informális környezetük pszichológiai, szociológiai és motivációs szempontjait. Az American Association of Museums, a pszichológus Edward S. Robinsonnal már 1924-ben idő- és mozgástanulmányokat készített a chicagói, Milwaukee-i, philadelphiai, New York-i és buffalói múzeumok látogatói körében (Alexander 1979: 165-166).

Ennek keretében derült ki, hogy a nagy múzeumokban a múzeumlátogatók átlagosan kilenc másodpercet töltöttek el egy tárgy előtt, a kisebb múzeumokban pedig 12-15 másodpercet. Arthur W. Melton (1935) megállapította, hogy kiállítótérbe lépve a látogatók körülbelül 75 százaléka jobbra fordul, utána az óramutató járásával ellentétes irányba indul el és csak a jobb oldali falat nézi, ha a hátsó falon kijárat található. A bejárat bal oldalán lévő tárgyakat szinte teljesen ignorálják. Ezen felül a kijárat szinte mágneses vonzerővel rendelkezik; sok látogató, ha észreveszi, közvetlenül felé indul, anélkül, hogy bármit is megtekintene.

Ebből kifolyólag fontos a múzeumlátogatók viselkedésének felmérése, és az, hogy ott „vegyük fel” őket, ahol ismereteikkel állnak – hamis lenne onnan elindulni, ahol a szakemberek véleménye szerint kezdeniük kellene. Ehhez azonban a látogatókról szóló információknak már a bemutató tervezése idején rendelkezésre kell állniuk: a képességek, tudás, tévhitek, előítéletek és más előfeltételek különböző módszerekkel kideríthetők; például standard és nyitott interjúkkal, látogatói szűrőpróbákat tartalmazó előzetes tesztekkel, múzeumlátogatókkal az elvárásaikról folytatott beszélgetésekkel (a látogatás előtt és után), a látogatói viselkedés megfigyelésével (Screven 1985). Így például a múzeumlátogatóknak csupán öt százaléka olvassa el gondosan a felirat minden szavát, tekintet nélkül arra, hogy mennyire hosszú vagy szakmai jellegű; további öt százalék egyáltalán semmit nem olvas, függetlenül attól, hogy a szöveg mennyire rövid, egyszerű vagy okosan fogalmazott.

A legtöbb múzeumlátogató összesen másfél órát tölt el a látogatással (beleértve az ajándékboltban és a büfében töltött időt is), gyorsan kialakul benne a „múzeumfáradtság” (museum fatigue; B. Gilman 1916²⁹) és csupán másodperceket képesek szánni egy felirat átfutására, annak érdekében, hogy eldöntsék, érdemes-e alaposabban elolvasni. A legtöbb ember élvezzi, hogy szabadon és kötöttségek nélkül járhat a múzeumban és csak néhány másodpercet tölt az egyes kiállított tárgyak előtt. Azzal, hogy eközben tanulnak-e valamit vagy sem, egyáltalán nem foglalkoztatja őket (Alexander 1979; Treinen 1981b; Screven 1985; Wright 1989).

²⁹ Gilman, B. (1916) = Benjamin Gilman: Museum Fatigue. *Scientific Monthly*, 12, 1916. 67–74. Ennek a rövidítésnek a feloldása a könyv bibliográfiájából kimaradt. Lásd még: http://informal.science.org/researches/VSA-a0a5y5-a_5730.pdf (A ford.)

A múzeumlátogatás kétrétegű történet: először is a látogatás lehetőségének fenn kell állnia, ha pedig ez megvan, akkor azt valóban meg is kell ragadni.

A legtöbb nem-látogató számára a múzeumlátogatás az időhiányból, az életkorból vagy státuszokból kifolyólag nem vált lehetségessé. A népesség egy jelentős részének (becsülve az egyharmada és egyötöde között) a múzeum, külső képe és magas kulturális asszociáció miatt egyáltalán nem vetődik fel szabadidős lehetőségként (Merriman 1989b).

Bármely prezentáció említett fontos alapelvének – azaz hogy a látogatóból és annak képességeiből valamint igényeiből kell kiindulni, mintsem a saját vágyakból – vitathatatlanágát Alt és Shaw (1984) interaktív tárgyak illetve tárgycsoportok (exhibits) segítségével igazolták: a múzeumlátogatók gyorsan felbecsülik, hogy megéri-e befektetni az idejüket. Ennek során felismerhető nyereségnek kell megmutatkoznia a helybenmaradás és az információ befogadása között, anélkül, hogy ez utóbbi túl sok idő és fáradság befektetését tenné szükségessé.

E tanulmányok eredményei következőképpen az általános nevelésben kifejlesztett nevelési elvek felhasználhatóságát kérdőjelezzik meg a múzeumi milióban.

„Ezek jótékony intések a múzeumok tervezői felé, akik nyilvánvalóan azt hiszik, hogy a látogatók korlátlan idővel rendelkeznek, és akik felteszik, hogy a múzeumok rendelkeznek azzal a képességgel, hogy pontosan úgy tanítsanak, mint a tankönyvek és a programszerű tananyag. A formális nevelési modell, legalábbis úgy, ahogy manapság a múzeum keretei közt értelmezik, egyértelműen alkalmatlannak bizonyult.” (Alt és Shaw 1984: 35)

Míg a múzeumok művelődési tevékenységét lényegileg továbbra is szaktudományos és iskolai elképzelések vezérlik, egyre inkább megmutatkozik annak szükségessége, hogy a kiállítások tartalmát jobban és a közönség egyre szélesebb rétegei felé közvetítsék. A kiállítási kommunikációban még mindig meglévő súlyos deficitek egyik oka a kurátorok és designerek hiányos képzettségében rejlik a nevelépszichológia, a kommunikációtudomány és annak módszerei területén. A közönségről alkotott képüket elsősorban a diákokkal, szakmai kollégákkal és más, számos ismerettel rendelkező emberrel szerzett tapasztalataik alakítják. Ezért a kiállítások területén kifejtett fáradozásait többnyire a közönség hiányos megértése és a kiállítás médiumáról kialakított irreális nézetek befolyásolják (Screven 1993b).

Mindez azt jelenti, hogy a kiállítások tervezéséért viselt felelősség fő súlyát a forrástudományok specialistáiról és a designerekről a művelődési-kommunikációs szakemberekre kell áthelyezni, akik valamennyien alávetik magukat a muzeológia primátusának.

Látogatói statisztika

Fontos tényező a múzeumok közvetítői munkájának megítélésére a **látogatói statisztika**.

Ahogy azonban ezt Treinen (1990) is bizonyította, ennek interpretációja több okból is hajlamos lehet a torzításra:

„A látogatószámolás eszközrendszerének kifinomulása során folyamatosan nőtt az éves számlálásokon résztvevő múzeumok száma. Ily módon anélkül emelkedik a jelentett látogatószám, hogy ahhoz direkt módon kapcsolódna a múzeumlátogatók számának reális növekedése. További probléma: a számlálásoknál nem a látogatókat, hanem a látogatásokat veszik figyelembe. Jó okunk van feltételezni, hogy a múzeumok használatának megállapítható növekedése kevésbé a népesség kulturális érdeklődésének változására vezethető vissza, mint inkább arra, hogy egy viszonylag konstans látogatói kör a korábbinál gyakrabban látogatja a múzeumi intézményeket. Differenciáltabb elemzések azt mutatják, hogy a tényleges látogatószámok emelkedéséből, a

turistaáramlásból és más, újabb szabadidős szokásokból elsősorban azok a nagy, regionális szint fölötti múzeumok profitálnak, amelyek főleg a széles vonzáskörzettel rendelkező nagyvárosi központokban helyezkednek el. A meglévő múzeumok nagy tömegét, ezek közül mindenekelőtt az erősen specializált vagy regionális jelentőségű intézményeket, a múzeumok iránti érdeklődés növekedése alig érinti. A feldolgozott esetek csaknem kétharmadában a látogatásszámok alakulását valójában a múzeumlátogatások folytonos, csekély csökkenése jellemzi. Természetesen akadnak olyan specializált vagy regionális múzeumok, amelyek magas látogatásszámmal rendelkeznek. Ha azonban e primer sikerek előfeltételeit elemezzük, rendszeresen kiderül, hogy a működtetőknek vagy az alkalmazottaknak kivételesen magas marginális költségeket kell arra fordítaniuk, hogy gyakran megismételt látogatásokat érjenek el vagy egy adott látogatói körön kívül további látogatókat nyerjenek meg, akik a gyűjteményeket méltányolják. Ezek a költségek a kiterjedt reklámozásból, az idő- és költségintenzív rendezvényekből, látványos időszaki kiállításokból illetve a múzeumban vagy a gyűjtemény épületében megtartott ismétlődő rendezvények esetében a regionális vonzáskörzetből érkező emberek sikeres bekapcsolásából adódnak. Ez különösen abban mutatkozik meg, hogy ha új épületekben nyitnak meg újra gyűjteményeket, vagy időszaki kiállításokat rendeznek, a látogatások száma a megelőző állapothoz képest aránytalanul meredeken emelkedik. Ugyanez érvényes az új alapításokra: az új házak megnyitása után számítani lehet rá, hogy a látogatások száma először szokatlanul magas lesz. A múzeumok túlnyomó többsége azonban viszonylag kisméretű, a helyi szinten túl csak a szakértők ismerik, a különleges rendezvények megszervezéséhez pedig nem rendelkezik elegendő pénzügyi támogatással. Az előbb mondottak ezekre a múzeumokra érvényesek, vagyis hogy tendenciáját tekintve a látogatások számának stagnálása vagy csökkenése állapítható meg. Több év múltán azonban az újra megnyitott múzeumokban csökken a látogatók kezdetben erős áramlása; tendenciáját tekintve közepes szintet ér el az újranyitás előtti és azt közvetlenül követő időszakhoz képest. A látványos időszaki kiállítások hasonlóan hatnak a látogatók áramlására; a látogatások száma azonban már a kiállítások végeztével a korábbi szintre esik vissza.

Ha általános tényezőt keresünk a látogatószám pozitív alakulásának magyarázatára, akkor megmutatkozik, hogy az egyes házak és gyűjtemények aktualitása az emberek tudatában irányítja a látogatást, azaz az individuális szabadidő-tervezést a múzeumlátogatások irányába a mediális befolyás határozza meg.

Ténylegesen számos jel utal arra, hogy a látogatószámokban rejlő tartalékok az elmúlt évtized folyamán stabilizálódtak. Továbbra is létezik a nem-látogatók kemény magja, amelyet mindenekelőtt az iskolai továbbképzés vagy a kvalifikált szakképzettség hiánya jellemez. Itt a népesség jelentős többségéről van szó, akik csak rendkívüli körülmények között motiválhatók a múzeumlátogatásra és főként annak megismétlésére ...

Ha most a tartalomfüggő és a tartalomfüggetlen motivációkat egyaránt figyelembe vesszük, akkor becsléseink szerint körülbelül a városi felnőtt lakosság 10-15 százaléka marad fenn mint reálisan feltételezhető látogatói mező.

Bele kell gondolni abba is, hogy ez a népességrész tartalmi érdeklődés alapján differenciált, tehát nem egyenletes szórásban közelít a meglévő múzeumokhoz. Ezen felül ebben a becslésben nem vettük figyelembe azok részarányát, akik többször látogatnak múzeumba. Azonban úgy tűnik, éppen az ilyen többszörös látogatók megszerzése lehet a nagyobb látogatógyakorosság megtartásának feltétele.” (Treinen 1990: 153-154, 155)

3.3.3 Prezentáció és interpretáció

A muzeális kommunikáció **muzeáliák bemutatása** (prezentáció) és **értelmező magyarázatuk** (interpretáció) útján megy végbe. Minden muzeális kommunikációs forma, még abban az esetben is, ha nem prezentál, hanem publikációk vagy programok formájában történik, a muzeáliákból indul ki, ezért egységes rendszert kell képeznie. A muzeális kommunikáció, eszközeinek egyedülálló természetéből adódóan sem pótolható más közlési formákkal (Stránský 1974a).

Prezentáció muzeális kiállítás révén

A muzeális kiállítás: **közlés**. Az elvontat a konkrétan keresztül mutatja be. Specifikus jelentősége abban áll, hogy nem csupán közvetíti az ismereteket, de a muzeáliák révén **bizonyítja** is. A muzeális kiállítás semmi esetre sem a realitás imitációja, hanem **saját kulturális realitás**. Ezáltal különbözik egyrészt lényegét tekintve, másrészt megjelenésében alapvetően a prezentáció bármely más formájától. Az utóbbiaknál nem játszik szerepet a kérdés, hogy autentikus tárgyakat, eredetiket, másolatokat vagy olyan tárgyakat mutatnak-e be, amelyeket csak a vizuális kommunikáció érdekében hoztak létre. A tárgyak pusztá felvillantása csak megmutatás (osztentáció, a latin „*ostendere*”, megmutatni), míg a muzeális kiállítás megmutat és elmesél. **Prezentál** (a latin „*praesentare*”, megjeleníteni igéből), azaz: megmutatás, interpretációval (Burcaw 1983: 115).

„Ezzel azonban nem azt mondtuk, hogy a muzeális kiállítás a gyűjteményi tárgyak ható- és kifejezőerejének növelésére nem használhat más megjelenítő eszközöket. Ha azonban a muzeális kiállítás a tulajdonképpeni immanens értékekkel kialakított kapcsolatoktól eltávolodik, és ezen értékek hordozóit pusztá információhordozókkal helyettesíti, akkor ugyan szintén fontos szerepet játszhat a nevelésben és az oktatásban, de elveszti muzeális megjelenítő karakterét.” (Stránský 1981)

A **muzeális prezentációban** mindenekelőtt az a meghatározó, hogy olyan **gyűjteményeken** alapszik, amelyek tárgyait interszjektív jelentőségük miatt muzeológiai alapelvek szerint szelektálták és muzealizálták.

Ezzel ellentétben más kiállítástípusok eltérő alapokból indulnak ki:

A galéria-kiállítások elsősorban olyan tárgyakat mutatnak be, amelyeket ugyan szelektáltak, de korábban **nem muzealizáltak**, vagy a jövőben nem kerül erre sor.

A **nagy kiállítások**, a világkiállítástól a regionális bemutatóig, **egyes kiállítási tárgyakon** alapulnak, nem pedig gyűjteményeken.

Az úgynevezett **Science Centerekben** [tudományos központokban] rendezett kiállítások **nem autentikus tárgyakat** mutatnak be, hanem nem muzealizált objektumokat, amelyek ezért használhatók, fogyaszthatók és kicserélhetők.

A **vásárok** és az egyéb **kereskedelmi kiállítások** többnyire **eladható tárgyak** nyilvános bemutatói, azzal a fő céllal, hogy felhívják a figyelmet a termékekre vagy szervezetekre, anyagi érdekeket kövessenek, üzleti kapcsolatokat építsenek ki és információkat cseréljenek.

A **reklám** alakításának elvei egyes esetekben diametrálisan ellentétesek a muzeális alakítás elveivel. Jahn (1981) különösképpen az alábbi példákra hívja fel a figyelmet: a felület tartalom szerinti felosztása helyett dekoratív alapelvek alkalmazása, önálló sodott színezés, egyforma szövegkialakítás, a fotók dekoratív felhasználása a dokumentarista elvek helyett, az optikai nyugvópontok hiánya.

Stránský (1971b) a muzeális prezentáció egyes alapformáira megkísérelte a „kiállítás” helyett más fogalmak bevezetését. Ennek érthető oka a tárgyak általános és muzeális megjelenítésének gyakori keverése. A muzeális és az általános gyűjtés és kutatás között is léteznek alapvető különbségek, amelyek elhanyagolása úgy a muzeális kontextuson belül, mint azon kívül súlyos tévutakhoz vezet. Azonban bizonyos fogalmak útjában, még akkor is, ha azok egy tudományon belül világosan definiáltak és elismertek, mindig ott áll a világ ezen kívüli részének terminológiai tehetetlensége. Ezért a muzeológiában realiztikusan ugyan továbbra is használni kell a már meghonosodott alapfogalmakat, mint a gyűjtés, kutatás, kiállítás stb., de a „muzeális” vagy „muzeológiai” jelzők hozzáfűzésével egyértelműen el kell különíteni a muzealitáson kívüli jelentésektől.

A **muzeális prezentáció** a muzeális kifejezés és közlés lényegbeli médiuma. Előfeltétele egy újabb, másodlagos szelekció. Ennek során a már egyébként is kiemelten reprezentatív gyűjteményi fundusból azokat a tárgyakat választják ki, amelyek mindenkori aktualitásukban magas kifejező- és bizonyítóképességgel rendelkeznek. Egy muzeális tárgy szükségszerűen nem csupán történeti jelentősége miatt birtokolja ezt a tulajdonságot. Ugyanis nemcsak **diakronikus** ítéltető meg, hanem a muzealitás képviselőjeként meg kell felelnie a **szinkronikus** szemlélet követelményeinek is: kijelentésének mindig jelentéssel kell bírnia **a jelen számára** is. Csak ekkor válik a muzeális megjelenítés különleges eszközévé, **expozitummá** (latin *expositum est* = kiállított; többes száma *exposita*).

Egy muzeália ezért csakis addig őrzi meg az expozitum tulajdonságát, amíg lehetséges üzenete még érdekes lehet az aktuális társadalom számára.

Minden expozitum muzeália, de nem minden muzeália lehet mindenkor expozitum.

Kiállítani azt jelenti: **szemléletessé** tenni. Ha valamit megmutatunk valakinek, az azt jelenti: valakivel kognitív módon megosztani, valamit valakinek megismerésre, érzéki észlelésre rendelkezésére bocsátani.

A muzeális kiállítást ezért üzenetként kell értelmezni. Ez a kommunikáció nem lehet önkényes, hanem gyűjtemények alapján kell nyugodnia. Ebből következően a muzeális kiállítás tartalmát a realitás vagy a realitás egy része kell hogy alkossa, amelyet a gyűjtemények magukban foglalnak.

A megjelenítés eszköze főként a muzeália maga lehet. A muzeália nem tetszőleges tárgy, hanem egy meghatározott valóság dokumentuma, társadalmi értékek képviselője. Ebből kifolyólag a muzeális gyűjtemények a pusztán információnál vagy az oktatásnál messze több lehetőséget nyújtanak, betöltik a „társadalmi emlékezet” funkcióját. Egy gyűjteményi fundusnak nem feladata a már ismert dolgok közvetítése, hanem új **ismeretek**, **nézetek** és a **megértés** felkínálása vagy ösztönzése. A muzeális kiállítás ezért nem lehet pusztán megmutatás, amely a tárgyakat önmagukért mutatja be. Sokkal inkább konkrétan tudományosan hitelesített **bizonyítékokat** közvetít (Stránský 1981 nyomán).

**A muzeális kiállítás meghatározott tényállások interpretált prezentációja,
autentikus tanúbizonyságok segítségével.**

A muzeális kiállítás teljesen új valóság, amelyet nem szabad összekeverni az aktuális valósággal. Ahogy a modernitás művészetében az *objet trouvé* új identitást kap, úgy jut új identitáshoz a gyűjteményi fundusba felvett valamennyi tárgy, s emellett minden muzeális kiállítás önmagában **saját valóság**ot jelenít meg. Ez a kiállított tárgyak tulajdonságától függetlenül igaz, még akkor is, ha kivételesen nem tartoznak muzeális gyűjteményi fundushoz, és a kiállítás után ismét eredeti használatukba kerülnek vissza.

Mivel a jelen ténylegessége túlságosan erős ahhoz, hogy másként lehessen elképzelni, mint amilyen, ezért a muzeális kiállítás révén megteremtett **metarealitás** szintén nem kaphat közvetlen helyet a jelenben.

Ez a valóságról újonnan teremtett saját elképzelés a látogató alakításra váró valóságával találkozik. Ezért akár a múzeumlátogató sokkja is bekövetkezhet, amennyiben egy valóságként felépített környezetben (konyha, kórterem, műhely stb.) találja magát.

Az eredeti, tényleges, történeti vagy más helyen található valóság mindörökké elmúlt vagy máshol van. **Ezért sohasem lehet naturalista módon rekonstruálni.** A muzeális kiállítás mindig csak az interpretáció jelenünkhöz és helyzetünkhöz kötött formája.

Az expozitumok **érzékelését** nemcsak maga a tárgy és prezentációja határozza meg, hanem a látogató is. Ez a tény a tárgyak szimbolikus természetének következménye, amelyek nem csupán a tárgyak meghatározott osztályainak példaszerű képviselői, hanem kulturális értékek reprezentánsaiként asszociációk kiváltására is alkalmasak.

„Érzéki totalitásuk alapján nagyon tág asszociációs potenciállal rendelkeznek. Ennek határait az érzékelő szubjektum individuális és társadalmi jellemzői, ebből következő értékfogalma, érdeke és mindenekelőtt előzetes tudása határozza meg. Természetesen létezik a tárgyaknak olyan osztálya, amely viszonylag szigorú asszociatív belső maggal rendelkezik; ezek a szimbolikus jelentéssel bíró dologi tanúbizonyságok.

A felelősségteljes muzeológiának illetve múzeumszociológiának különös figyelmet kellene fordítania az asszociációs mezők meghatározására.

Szorosan összekapcsolódik a tárgyak asszociációs képességével az a hatókör, amelyet kizárólag asszociációkkal nem lehet kielégítően megragadni. Amennyiben feltesszük a kérdést, mit mondhatnak el a tárgyak, legtöbbször elfelejtjük, hogy a materiális maradványok humán értéke – ahogy ezt J. Radkau találóan megfogalmazta – nemcsak a kérdésekre adott válaszokban rejlik, hanem legalább annyira az általuk felvetett kérdésekben (Radkau 1985). A kérdések felvetésének ez a képessége azonban elsődlegesen nem magukban a tárgyakban tételeződik. A kérdések sokkal inkább a mindenkori jelenből fakadnak, a szemlélő társadalmilag és individuálisan meghatározott érdekspektrumából ...

A történeti folyamat tárgyi maradványai magától értetődően érzelmeket is kiválhatnak a szemlélőből.” (Hofmann 1990: 9,10)

Az alapvetően diakronikus és szinkronikus muzeológiai szemléletmód következtében minden muzeális kiállítás tartalmazza a **történetiség** elemét, még abban az esetben is, ha nem explicit történeti tényállásokat mutat be. A történetiség megjelenítése (Ettema 1987 nyomán) lehet formalisztikus vagy analitikus. A két szempont a tárgy szerepének fogalma tekintetében különbözik egymástól.

- A **formalisztikus** a konkrét, tárgyi vonatkozású tények közvetítését jelöli. A tárgyakat datálás, készítő, funkció és származási hely alapján azonosítják, és hasonló tárgyak stilisztikai vagy technológiai sorozatába osztják be. Az érdeklődés középpontjában az önmagában való tárgy áll. A múzeumok feladata ennek értelmében a tárgyak gyűjtése, megőrzése, történetük kutatása és közvetítése.

E megközelítés eredeti célját a morális értékek tanítása jelentette, a tárgyak segítségével. Egy tárgytípus fejlődésének bizonyítása nem jelentett mást, mint a haladás történetének megírását. Ez a kezdeti társadalmi elvárás ma már nem létezik.

- Az **analitikus** azt jelenti: nem pusztán azt közvetíteni, **ami** történt, hanem azt, hogy **hogyan és miért** történt. A tárgyakat ezért saját koruk eszméi, értékei és más társadalmi körülményei összefüggésébe helyezik. A tárgyakat arra használják, hogy ösztönözzék a történeti folyamatokra irányuló kérdéseket, és segítsenek a megfelelő absztrakciók közvetítésében. Az analitikus nézetben a tárgyak csupán egy olyan múlt vagy egy másik kultúra nagyobb jelentésrendszerének maradványai, amelyet újra kell teremteni és meg kell magyarázni.

Ebben az esetben a tárgy maga nem az üzenet, hanem az a szimbólum, amellyel tartalmakat lehet kifejezni. A szempont célja a történeti vagy kulturális tények közti kapcsolatok megértése létrejöttük magyarázata érdekében, illetve azért, hogy az egyes embereknek segítséget nyújtson az eligazodásban.

A tárgyakat ezért nem az anyag és a testi forma, hanem a használat és a magatartás kategóriái alapján rendezik és mutatják be.

Ha a tárgyakat konzekvens módon **formalisztikus** értelemben prezentáljuk, azaz ha a kiállítások nem nyújtanak kielégítő utalást a tárgyak **jelentésére**, hanem ezeknek önmagukért kell beszélniük, akkor a szemlélő számára nem marad más lehetőség, mint saját jelentéseinek alkalmazása.

Mivel azonban a jelentések folyamatosan változnak, a jelenkori közönség az időbeli vagy kulturális távolság miatt a tárgyakat nem értheti ugyanolyan módon, mint azt az eredeti használók értették vagy értik.

Ezzel szemben a konzekvens **analitikus**, interpretáló kiállításokban az alapul szolgáló gondolatokat és információkat olyan feliratokkal fejezik ki, amelyek gyakran túllépik a látogatók figyelmének időtartamát. Ezzel egyidejűleg a tárgyak jelentősége visszaszorul, szélsőséges esetben a feliratok illusztrációivá fokozódnak le.

Kétségtelen, hogy a tárgyak hatásos megjelenítése a kiállításokon elsősorban a **vizuális** és jóval kisebb mértékben a verbális kommunikációtól függ. De épp úgy, ahogy a hatásos beszéd megköveteli, hogy a beszélő a szavak denotatív és konnotatív jelentését egyaránt használja, a kiállítások is megkövetelik, hogy a jelentések teljes tartományát figyelembe vegyék, amelyet valamely társadalom a tárgyakhoz rendel. És pontosan úgy, ahogy a szavak csupán akkor közvetítik a gondolatokat, ha meghatározott kombinációkban (kifejezések, mondatok, bekezdések) és megfelelő összefüggésben használják őket, a tárgyak is csak akkor közvetíthetők a jelentéseket, ha **értelmes összefüggésbe** kerülnek. Ehhez ismerni kell a tárgyak jelentéseit, hogy azokat célzottan közvetíthessék.

A múzeumlátogatók tagadhatatlanul direktebb és közvetlenebb módon reagálnak a tárgyakra, mint a verbalizált tartalmakra. A formalisztikus és az analitikus megközelítés közötti

alternatív döntés helyett a két alapvetés **kombinációja** szükséges. A lényeg az, hogy a „képek hatalmát” (K. Hudson) a valóságok közvetítése érdekében a lehető leghatékonyabban alkalmazzuk. Ehhez a tárgyak új felfogása szükséges, amely egyrészt azt a formalisztikus hitet pótolja, amely szerint a tárgy önmagában elegendő, másrészt azt az egyoldalúan analitikus beállítottságot helyettesíti, amely a tárgyat kulturális melléktermékként állítja be.

Ezt a felfogást az a kiinduló tétel teszi lehetővé, amely a **muzeáliákat egy meghatározott társadalmi valóság autentikus bizonyítékaiként** definiálja.

A muzeália mint első kézből származó autentikus üzenet tanúbizonyosságot tesz egyrészt arról a környezetről, amelyből bizonyítékként kiemelték, másrészt a gyűjteményi fundusról, amelyből származik. Ilyen minőségében hat az ember **teljes tudatára** (Beneš 1978). A muzeália mindenekelőtt „érzéki-esztétikai vonzerővel rendelkezik, amely *eo ipso* érdeklődést, kíváncsiságot és bűvöletet vált ki”. Ezért olyan bemutatási formát igényel, „amely maga is kiemelkedő esztétikai minőséggel bír – mert különben az információ és a lelkesedés széttartának”. (Korff 1990).

Természetesen a muzeália tanúsítóképessége is korlátos. Egy pusztán kiállítás csak külső megjelenésének információtartalmát közvetítené, nem pedig a lényegét. A további értelmezéshez ezért van szükség olyan kísérőanyagokra, mint a másolat, a modell, grafikus és verbális információk; emellett a muzeáliát tudományosan megalapozott és általánosságban megragadható megjelenítés révén magyarázó kontextusba kell illeszteni (Stránský 1971b, 1986).

Korff Benjamint (1936/1963) követve arra utal, hogy az eredeti (autentikus) tárgy nemcsak hogy közel hozza a múltat, hanem újra el is távolítja tőlünk –

„a sajtóságot idegenségből kifolyólag, amelyet az autentikus dolgok magukban hordoznak. De éppen ez teszi őket oly alkalmassá a történeti megismerésre ... A prezentáció bármely más fajtája hibát követ el, amely diametrálisan ellentétes a történeti megismerés valamennyi formájával: közelséget szimulál, szemtől-szembe viszonyt hoz létre a múlttal (a hosszú ideig érvényes kultúrpedagógiai mottó nyomán: úgy eszünk, mint a régi rómaiak). A múltat, mivel tárgykultúrájában és mentalitás-struktúrájában számunkra idegen, újra meg újra ki kell dolgozni, mindig újra kell interpretálni, és mindenféleképpen magyarázva kell feltárni.” (Korff 1984: 90)

Döntő jelentőségű, hogy a **specifikus muzeális közvetítő funkciót** más, illetve más jellegű kommunikációs intézmények közvetítő funkciójától világosan elkülönítsük.

Egy koncerttől például általában nem várjuk el, hogy a hallgatónak zenetörténeti, vagy a formatanra és hangszerelésre vonatkozó tudást nyújtson, vagy éppen képessé tegyen egy hangszer használatának elsajátítására. Erre vannak a tanárok, az iskolák és az akadémiák. Egy koncert senki és semmi által nem pótolható sajátossága sokkal inkább az élményszerű találkozás egy autentikus művel.

Analóg módon a muzeális kiállítás tulajdonképpen értelme nem állhat az ismeretek és készségek megtanításából. Az ilyen félreértett, sőt megerőszkolt prezentáció tisztességtelen a látogatóval szemben, mivel vagy másnak adja ki magát, mint ami, vagy olyan elvárásokat ébreszt, amelyek beteljesítésére sohasem lehet képes.

A múzeumlátogató szubjektív élménye olyan tartalmak személyes bensővé tétele, amelyeket – azonnal, de akár jóval később is – jelentősként érzékel, ismer fel vagy értékel. Ebből kifolyólag potenciálisan visszakövetkeztethet a tárgyakból arra a történetre, amelynek révén a tárgyakat, gnoszéológiai és axiológiai eljárással a valóságból kiválogatták és muzealizálták.

Ideális esetben ezzel megvan az esély, hogy a látogató egy metaperszonális szabályhálózatba tagozódik be, amelyből nemcsak individuális nyeresége származik, hanem amelyben teremtő szemlélőként aktívan tehet a társadalomért (Waidacher 1990b).

„Az a felismerés, hogy a tárgyak komplex jelenléttel rendelkeznek, amely sokrétű interpretációnak van alávetve, fontos következményekkel jár arra a módra nézve, ahogy a múzeumok önmagukról gondolkodnak és önmagukat prezentálják. A legtöbb múzeum még mindig a késő 19. század szigorú taxonómiájának és osztályozásának ideáljai szerint strukturálódik, amely azt hirdette, hogy a tárgyakat konzekvens, egységes és lineáris módon kellene kiállítani. Időközben az elképzelések az egyetlen, mindenekfelett domináns elméleti rendszerbe vetett hittől a szemlélő interpretációban betöltött szerepének tudatosabb felfogása felé mozdultak el.” (Smith 1989: 19)

Minden kiállításlátogatás a látogató kultúrája és a kiállítás koncepcióját kidolgozó muzeológusok prezentációja közti találkozás (Van-Praet 1989).

„A vizuális médium azzal mülja fel az összes többi médiumot, hogy a tárgyak, események és kapcsolatok valamennyi tulajdonsága tekintetében strukturális ekvivalenseket mutathat fel. A lehetséges látható formák sokszínűsége a lehetséges beszédhangok tömegével vethető össze. A vizuális anyagi szféra legfőbb előnye abban áll, hogy a formákat a két- és háromdimenziós térben jeleníti meg, míg a beszéd egydimenziós sorolású. Ez a többdimenziós tér nemcsak a fizikai dolgok és történések elképzeléséhez adhat modellt, hanem a gondolkodás elméleti modelljeinek szimbolikus leképezését is szemléletes dimenziókba emeli.” (Arnheim 1972)

A muzeális tartalmak ideális kommunikációs formája ebből kifolyólag a **prezentáció**. Céltudatos teremtő tevékenység eredményeként keletkezik, és a lehető legmagasabb minőséget igényli (Shettel 1973).

Érthető, hogy ezt a komplex feladatot csak olyan **team** segítségével lehet megoldani, amelyben a **forrástudományok**, a **muzeológia**, a **pszichológia** és **alkalmazott művészet** képviselői közösen dolgoznak ismereteik és felismeréseik szintézisén.

A kiállítás kialakításának alapja az a muzeológiai tevékenység, amely a forrástudományos tartalmak teljes körű elrendezését és társadalmi érték meghatározását foglalja magában. A muzeológia felelős a muzeális kiállítás művészi komponensének integrációjáért is. Ez utóbbi nemcsak kiegészítő elem, vagy kellemes adalék, amely arra szolgál, hogy a „tudományos magyarázattal ellátott anyag megjelenítését úgymond könnyebben ’élvezhetővé’ tegye”, hanem ez teszi számunkra egyáltalán lehetővé, hogy „közelebb jussunk a valóság megragadásához és mindenekelőtt megértéséhez, és megközelítésünk egészébe bevonjuk a tudományosságot” (Stránský 1989)

„A jól kiválasztott, jól bemutatott tárgynak erős, világosan definiált képként kell megragadnia a tudatban és a képzeletben. Ha ez nem következik be, ha mindez túlságosan bizonytalan, akkor csupán egy szám marad az intellektuális csomagban, egy sor egy könyvben, az esély pedig, hogy egy múzeumban vehessük birtokba, elszáll. Éppen a képek efféle jelentése és az általuk kiváltott érzelmek miatt szükséges, hogy a művészt kimozdítsuk tradicionális rejtettségéből és a múzeum színpadán reflektorfénybe állítsuk, ahol megilleti őt a hely. Ha komolyan gondoljuk a múzeumi nyilvánosság bővítését, akkor ebben a legfontosabb szövetségesünk a művész, mivel a képek osztályonkívüliek, a tények azonban nem azok. A tények megértésének képessége nagymértékben függ a neveléstől, a képek azonban nem ily módon korlátozottak.” (Hudson 1990c: 6-7)

A prezentáció útján történő muzeális közvetítés **többdimenziós**, valamennyi érzék síkján hat (vizuálisan, akusztikusan, haptikusan, tér-időben, bizonyos körülmények között a szaglásra és az ízlelésre is).

Ugyanakkor az a pusztán tény, hogy valamit **elmondanak** vagy **megmutatnak**, még nem garantálja, hogy azt hogyan fogják **hallani** vagy **látni**. Ezért már csak a megfigyelő perspektívájából tekintve is minden kommunikatív interakcióban benne rejlik a

többértelműség. A muzeális kommunikációban pedig az üzenetek is nagymértékben többértelműek, mivel hordozóik, az expozitumok **többértékűek**. Potenciálisan és ténylegesen életmódok és szociális feltételek, kulturális, politikai gazdasági viszonyok tanúbizonyságai, az élő és élettelen természet törvényeinek, az ember találtkönyságának, méltóságának és megalázásának, a nemesedés és racionalizálás iránti törekvésének bizonyítéka, annak, amit hisz, tud, és amit tudni vél. Az expozitumok az ember allegóriái és szimbólumai, megvilágítják individuális és kollektív sorsát – a lehetőségek csaknem kimeríthetetlenek. Épp ezért mindig a lehető legalaposabban kell döntenie arról, hogy a tárgy **mely** tulajdonságait érdemes közvetíteni, és ez hogyan mehet végbe a lehetséges látogatói magatartások rendkívül széles skálájának figyelembevételével (Waidacher 1988b).

Muzeális kiállítástípusok

A muzeális kiállításfajták

egymástól tartalmuk, témafelvetésük, módszerük és prezentációs időtartamuk tekintetében különböznek.

Alapvetően a muzeális munka lényegi kifejezőeszköze a közönség számára folyamatosan hozzáférhető

- **Állandó gyűjteményi kiállítás** (Schausammlung – gyűjteménybemutató)
 - **Koncepcióorientált.**
 - Közvetíti a muzeális teaurusz fő tartalmát, és ezzel felmutatja a múzeum gyűjtési, kutatási, dokumentációs és kommunikációs céljait. Ezért nem is alapulhat előzetes vagy töredékes tudáson, hanem a már biztos ismeretek standardját kell reprezentálnia.
 - Nem pusztán kiállítás, hanem az aktuális ismeretek szemléletes, magyarázó közlése, muzeáliák segítségével, amelyeket expozitumokként a gyűjteményi fundusból választottak ki.
 - Hosszú távon és tartós formában mutatják be, annak érdekében, hogy a múzeum alapvető irányvonalát lehetőleg a társadalom minél több tagjának közvetítse.
 - Megjelenítési módjának a közönség életkorát, képzettségét, társadalmi hovatartozását, földrajzi és kulturális származását és általános motivációját tekintve nagy különbségeket kell figyelembe vennie.
 - Annyiban tartós, amennyiben bázisként mindig rendelkezésre áll. Megjelenésének képét illetően azonban nem tartós, hanem hosszú távú.
 - Expozitumai nem minden időben szükségszerűen ugyanazok, mivel szinkronikus megítélésük következtében relevanciájuk is megváltozhat. Ezért a gyűjteményi fundus addig nem prezentált, más tárgyai is expozitumokká válhatnak. Időközben szükségessé vált, hogy a megjelenítés stílusát a nyilvánosság érzékelési szokásaihoz igazítsák.
 - Épületek (vár, kastély, palota, gyár, lakóépület, gazdasági épület és mások) és szabadtéri helyek (park, ásatás, vadaskert, botanikus kert, tanulóösvény, természeti emlékmű és mások) nem mozgatható egységek és a műemlék- illetve a természetvédelem hatáskörébe tartoznak. Ezen felül azonban muzealizációval is rendelkezhetnek. Ezért egyidejűleg magas komplexitású muzeális tárgyaknak kell tekinteni őket, s így egy állandó kiállítás részévé válhatnak.

A gyűjteményi fundus nem statikus, hanem a gyarapodás, selejtezés, kutatás és dokumentáció nyomán változik. Ezért kell néha prezentációk segítségével utalni az új felismerésekre és a kiterjesztett célokra, de a nem-muzeális gyűjteményekre és meghatározott aktuális eseményekre is.

Ennek eszköze az

- **Időszaki kiállítás**
 - Az inkább statikus állandó gyűjteményi kiállítással szemben a muzeális kommunikáció dinamikus eszköze, lényegét tekintve mégis éppen olyan specifikus muzeális jelleggel rendelkezik, s mint az előbbi, ez is **konceptióorientált**.
 - Kiegészíti a múzeum közvetítő munkáját, amennyiben egy világosan definiált szempontból meghatározott résznézeteket jelenít meg, amelyek egy állandó gyűjteményi kiállításon, tekintettel annak általános céljaira nem vagy nem kielégítően vehetők figyelembe.
 - Informál a múzeum aktuális teaurációs munkájáról, reagál a nyilvánosság elvárásaira. Ebből kifolyólag nagyobb tematikus és formaadó játéktérrel rendelkezik, mint az állandó gyűjteményi kiállítás.
 - Elsősorban muzeáliák segítségével megvalósított szemléletes közlés, azonban máshonnan származó tárgyakat is felhasználhat.
 - Egyre növekvő mértékben használ fel különböző segédanyagokat (másolatok, grafikák, modellek stb.), amelyeket egy állandó gyűjteményi kiállításban csak visszafogottan lehetne alkalmazni.
 - Időben és térben is korlátos, bemutatható egy vagy több helyen mint vendégkiállítás, vándorkiállítás, mobil kiállítás (buszban, konténerben, lakókocsiban, vasúti kocsiban stb.) és mint hordozható kiállítás (szétszedhető, többnyire egyetlen személy által szállítható).

Az aktuális alkalmak és a különleges információigény néha gyors reakciót és rendhagyó prezentációs formákat követelnek.

Ezt a célt szolgálja a

- **Marginális kiállítás**
 - Kiegészíti az állandó gyűjteményi kiállítást és az időszaki kiállítást.
 - Nem specifikusan muzeális megjelenítési forma, hanem elsősorban **konceptióorientált**, informatív közlés, amely főként alsóbbrendű dokumentumokat és nem-muzeális tárgyakat használ fel illusztratív célokra.
 - Az időszaki kiállításához hasonlóan időben és térben korlátos, és megjelenhet különleges formában is – kirakatkiállítás, bőröndkiállítás, poszterkiállítás stb.

Mivel az állandó gyűjteményi kiállításban a teljes állománynak többnyire csupán egy részét lehet bemutatni, a különösen érdeklődő múzeumlátogatók számára a gyűjteményeket elérhetővé és hozzáférhetővé kell tenni.

Ezt a funkciót teszi lehetővé a

- **Nyilvános tanulmányi gyűjtemény**
 - **Tárgyorientált**.

- Nem az aktív prezentáció médiuma, a közönség azonban muzeális tárgyarchívumként tekintheti meg.
- Elsősorban a tudományos ismeretszerzést szolgálja, s egyidejűleg az állandó illetve az időszakos kiállítások tartalékát és közvetítő láncszemét alkotja. Éppen ezért nem művészi megformáltságú, hanem mindig a célszerű tudományos, anyagi vagy más szervezési szisztéma alapján rendezett.
- Az általános tanulmányi gyűjteménytől eltérően, amelyet csak esetenként vesznek igénybe, szervezeti formájának tekintettel kell lennie a közönség állandó hozzáférési igényére. Mindenekelőtt konzerválási okokból ily módon nem minden tárgyfajta tehető elérhetővé.

A muzeális **kiállítások jellegük** szerint

tartalmukban és azokban a tudati komponensekben különböznek, amelyeket elsősorban megszólítanak. A gyakorlatban legtöbbször kombinációban jelennek meg.

Shettel (1973) három kiállításfajtát nevez meg:

- Az **intrinzikusan érdekes** kiállítások fontos történeti, társadalmi vagy pszichológiai üzenetet tartalmaznak. Önmagukon kívül a komoly hatás eléréséhez többnyire nincs szükségük másra, legalábbis ami közönségvonzó képességüket illeti. Kielégítik az emberek csodálkozásra, meglepetésre, meghatottságra irányuló igényét. Látogatásuk elsősorban emocionális élmény.
- A **primer módon esztétikai** kiállítások többnyire művészeti, iparművészeti, vagy a természet világából származó tárgyakat mutatnak be. Az ember szépség iránti igényét szólítják meg, és elsősorban szintén emocionális élményt nyújtanak.
- Az **instruktív** kiállítások egy történetet mesélnek el, elmagyaráznak egy folyamatot, vagy többek között egy tudományos elvet fejtenek ki. Az ember ismeret, megértés, érzéki megragadás és orientáció iránti igényét elégítik ki.

Beneš (1978) a muzeális kiállítások hatásának három különböző kategóriáját különbözteti meg:

- **informatív**
(ismeretek közvetítése az emberi tudat felé, racionális szint, az oktatás kategóriája)
- **formatív**
(érzelmelek felkeltése, amelyek elősegítik egy problematika megélését, emocionális szint, a nevelés kategóriája)
- **rekreatív**
(kulturális szórakozás, pihenés céljából, közvetlen oktatási szándékok nélkül, kulturális szabadidőprogram)

Waidacher és Gräf (1987) a következő ellentétpárokat különböztetik meg:

- **Funkcionális-ökológiai** vagy **szisztematikus**
Meghatározott jelenségek bemutatásának alapjául vagy hatás- és életösszefüggéseik, vagy tudományos rendezőelveik szolgálnak.

- **Tematikus** vagy **integrált**
Egy jelenséget vagy izolálva, speciális formálásban jelenítenek meg, vagy teljességében, megjelenési módjai mindegyikében.
- **Földrajzi** vagy **kronológiai**
Rendezőelvként vagy egy jelenség helyi előfordulása vagy időbeli folyamatként ábrázolt fejlődése szolgál.

Továbbá az egyes formák:

- **Stilisztikai**
A megjelenítés ezen fajtája az artefaktumokra korlátozódik, és hangsúlyozza az emberi alkotás tipikus sajátosságát, különösen a művészet területén.
- **Összehasonlító**
Itt meghatározott jelenségeket meghatározott tartalmak hasonló vagy épp ellentétes formáival szemben jelenítenek meg.
- **Konceptuális**
Szándéka szerint lehetővé teszi a látogató számára az általánosítások kialakítását. Multi- és interdiszciplináris együttműködés során alakul ki a tulajdonképpeni muzeális oktatási kínálat, amely a látogató döntésére bízta, hogy akar-e reagálni a prezentáció átfogó kínálatára, s ha igen, hogyan és mikor teszi ezt. A tárgyak konceptuális összefüggésekben való megjelenítése azonban ahhoz vezethet, hogy saját belső jelentésük túlságosan kevésbé fejeződik ki, mivel csak és kizárólag metaforikus jelekként alkalmazzák őket.

Belcher (1991) tizenkét stílusformát különböztet meg:

- **Emotív**
Célja a szemlélő érzelmeinek megszólítása.
- **Esztétikai**
A szépséggel találkozáskor az alábbi fő ismertetőjegyek szerint:
 - a prezentáció célja, hogy a látogató észlelje azon tárgyak szépségét, amelyeket ebből az okból kifolyólag válogattak ki a kiállításra.
 - e cél eléréséhez a vizuális zaj minimalizálására kell törekedni. A grafikák és más magyarázó eszközök számát alacsony szinten tartják, és a lehető legdiszkrétebb módon használják fel, annak érdekében, hogy semmiképpen ne konkuráljanak a tárgyakkal.
 - a prezentáció designja, azaz a kiállítási környezet és annak valamennyi komponense e célnak rendelődik alá, miáltal egy esztétikai „ambiance” jön létre.
- **Didaktikus**
Az oktatási funkció itt nem magukra a tárgyakra hárul, hanem magyarázó eszközök révén megy végbe.
- **Evokatív**
Felidéz, romantikus. Ebben az esetben szükséges, hogy azokat a tárgyakat, amelyek tisztán emberi okokból érdekesek, úgy mutassák be, hogy azok az általuk reprezentált társadalom iránti részvételre vagy azonosulásra hívjanak fel. Egy ilyen elrendezésben az emberi alaknak is meg kell jelennie, mégpedig olyan naturalisztikus formában, ahogy csak lehetséges.

- **Szórakoztató**
Pihenés és élvezet céljából.
- **Interaktív**
Olyan megjelenítési formákkal, amelyek a látogatói reakcióknak megfelelően változnak.
- **Reszponzív**
Automatikus reakció a látogató megjelenésére.
- **Dinamikus**
Mozgó vagy meghajtott tárgyakkal.
- **Tárgyorientált**
Lemondva minden kiegészítő elemről illetve a tematikus vagy szisztematikus tagolásra egyszerűen tárgyak egy bizonyos mennyiségét mutatja be, amelyeket kiállításra méltónak tart. Sok művészeti kiállítás ebbe a kategóriába tartozik.
- **Szisztematikus**
Meghatározott forrástudományos vagy pragmatikus rendezőelvek szerint (kronologikus, topográfiai, taxonómiai, kémiai, stilisztikus stb).
- **Tematikus:**
Tárgyakkal illusztrált történetmesélés.
- **Részvételen alapuló**
A látogató aktív részvételével.

Burcaw (1983: 117, 121-122) nyomán a kiállításokat rendszerezni lehet az alábbi szempontok szerint is:

- **A tárgyak kapcsolatai szerint:**
 - **szisztematikus**
(a tárgyak hasonlósága és genetikus rokonsága alapján; vagy horizontálisan – részletes eljárás egy meghatározott időpontban, vagy vertikálisan – a fejlődést időben mutatva)
 - **ökológiai**
(egy terület, élettér vagy az életben egymással kialakított kapcsolatok összefüggésében)
- **A tervezési folyamat szerint:**
 - **nyilvános tanulmányi gyűjteményként**
szervezet nélkül
közösen más tárgyakkal
azonos származású vagy azonos korszakhoz tartozó más tárgyakkal
az előbbieket kombinációjával
 - **tárgykiállításaként**
(nevelési szándékkal, legtöbbször azonban szellemtelen szándékok eredményeként vagy ötlettelenségből kifolyólag)

- **eszmekiállításként**
(a tárgyakat úgy választják ki, hogy azok egy meghatározott eszmét történet formájában közvetítsenek; szélsőséges esetben több feliratból, mint tárgyból áll)
- **kombinációs kiállításként**
(a tárgyakat és eszméket egyszerre választanak ki,
a gyűjtemény jelentős tárgyaiból és
a múzeum céljából kiindulva)

Ågren és Carlsson (1982) öt alapvető típust különböztet meg:

- **tömeges kipakolás**
- **etikett-kiállítás**
- **cselekmény-kiállítás**
- **megrendezett kiállítás**
- **totális kiállítás**

A kifejezési lehetőségek további kombinációi és szembeállításait Shanks és Tilley (1987), Hall (1987) és Mensch (1990b) mutatja be.

„Minden módszer a valóság felszámolásának kinyilatkoztatása, egy ’álomország’ (David Prince 1985). Ezt az ’álomországot’ a múzeum (a kurátor) teremti meg. A tárgyak olyan jelentéseket kapnak, amelyekkel korábban nem rendelkeztek. Ez a materializált álomország interpretációkat közvetít. Ha a látogató az álomország részesévé akar válni, akkor el kell fogadnia az alapjait alkotó nézeteket és értelmezéseket, mivel közte és a tárgy között mindig ott áll a múzeum mint médium.” (Mensch 1990b: 10)

Annak érdekében, hogy meghatározott megjelenítési elvek egyoldalú alkalmazásának hátrányait elkerüljük, a gyakorlatban a témára vonatkozóan ajánlatos kiegyensúlyozott **szintézisre** törekedni. Ezen kívül minden esetben szükséges, hogy a muzeológia

„egyrészt használja a tanuláspszichológia, a szociálpszichológia, a kognitív pszichológia és a szociológia tapasztalatait és eredményeit, másrészt a múzeumi tárgyhoz kapcsolódó objektív tudományok felismeréseivel szintézisre jusson.” (Kösel 1973)

Ezen túlmenően a Šola (1987a: 10) által megfogalmazott alapelvek megkönnyítik a muzeális kommunikáció feladatának pontos megértését:

„Nem nevelni, hanem összekötni és együtt érzéklni; nem tanítani, hanem megkísérelni a látogatónak intellektuális és érzéki élvezetet nyújtani; bevonni a látogatókat: valamit előállítani, adni, elvenni hagyni; nem elfelejteni, hogy a múzeum létének célja nem önmagában és nem a tárgyaiban rejlik, a múzeum médium és eszköz, hogy a műveltség jelentős közvetítőjeként szolgálhasson.”

Jelentésközvetítés prezentáció révén

Miközben egyre inkább tudomásul veszik, mennyire döntő jelentőségű a múzeum és a látogató közti kapcsolat, kritikai vizsgálatnak vetették alá azokat a korábban ellenőrizetlen meggyőződések, amelyek néha már-már a hitbéli igazságok rangjára emelkedtek (Kavanagh 1991). Ide tartozik például az a vélekedés, mely szerint a múzeum neutrális tér lenne, amely „semmit nem közvetít, mint feliratok szóbeli tartalmát és az ’önmagukért beszélő’ tárgyak által kibocsátott csendes, egyértelmű üzeneteket” (Kavanagh 1991: 4).

Ténylegesen azonban minden egyes kiállításlátogatás rendkívül komplex és messzemenőig individuális jellegű folyamat, amelyet számos, állandóan variálódó determináns befolyásol.

Ebből kifolyólag az ezekkel a kérdésekkel elsősorban foglalkozó kommunikációtudomány is nagyon széles spektrumot fog át. Kérdésfeltevéseit különböző szempontok szerint kell orientálnia, amelyek közé többek között a kultúrtörténet, a lingvisztika, a szemiotika, a pszichológia és a neveléstudományok tartoznak.

7. ábra: a kommunikáció folyamatmodellje (McManus, Sless nyomán 1981)

Szerző – üzenet kapcsolat

Közönség – üzenet kapcsolat

Kérdések

Kérdések

Tranzakció

A muzeális kommunikáció lényegi eleme a jelentésközvetítés. Ha ez nem következik be, a látogatók nem olvashatják ki belőle a jelentést. Ezért szükséges, hogy valamennyi muzeális kommunikáció tervezési folyamatának teljessége folyamatosan erre a célra irányuljon.

A közlések valamennyi szerzőjének három kérdést kell megválaszolnia, ha kapcsolatot alakít ki egy tervbe vett üzenettel:

- Mit akarok mondani?
- Kikhez beszélek?
- Megpróbálom-e elérni őket?

Az üzenet és a közönség közti kapcsolat kiépítésekor szintén három alapkérdést tesznek fel:

- Ki beszél hozzám?
- Miről beszélnek?
- Mit mondanak erről?

A fenti báziskapcsolatokat a távolsági kommunikáció esetében – és ilyen egy kiállítás is – gyakran elhanyagolják a kézenfekvőbb technikai, tudományos vagy esztétikai célok érdekében. Ez frusztrációhoz és hiányos kommunikációhoz vezet (McManus 1991: 42-43).

Kifejezési és információs eszközök

A kiállítások egyes fajtái egy specifikus közlési mód kifejezési formái, s ez a kifejezési mód a prezentáció segítségével megtett muzeális kijelentés. Ez a közlés vizuális jeleket használ, amelyek összességükben alkotják a **kiállítási nyelvet**. Ez a nyelv elsősorban tárgyakon keresztül fejezi ki magát. A tárgyakat nézhetjük olyan jelekként és szimbólumokként, amelyek meghatározott társadalmi üzeneteket közvetítenek. Ennek előfeltétele, hogy valamennyi ember, vagy a lehető legtöbb ember ezen üzeneteket ugyanúgy értse (Pearce 1988b).

Valamennyi kommunikációs forma közül eddig a **szóbeli nyelvet** vizsgálták a legalaposabban, ezért vizsik át elemzésének módszereit más jelrendszerekre is. Az olyan fogalmak, mint a „film nyelve” már a némafilm korai időszakában kialakultak (Siegrist 1986).

„Egyébként a kamera beállítása, a kamera mozgása valamint a montázs nem más, mint a film nyelve, hasonlóan ahhoz, ahogy a szavak és mondatok az irodalom alakításának eszközei.” (Müller 1985)

Azonban az ilyesfajta párhuzamok, már csak más kommunikációs módok teljesen eltérő artikulációja miatt is, erősen korlátosak. Ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy ne lenne szükséges és hasznos a nyelvtudomány felismeréseinek más kifejezési formákra történő átültetése. Csupán mindig az adott formák specifikus törvényeiből kell kiindulni. Ahogy a filmben ezek a **mozgó, kétdimenziós** formák alapvetései, úgy a muzeális kiállítások esetében a **statikus, háromdimenziós** kifejezési formák elvei. Ez annál is fontosabb, mivel a muzeális prezentáció nyelve közelebb áll az érzések nyelvéhez, mint a logikáéhoz.

Mindamellet azok a tapasztalatok, amelyekkel a **szemiotika** Peirce (1839-1914) és Saussure (1857–1913) kutatásai, azaz több mint száz éve rendelkezik, legalábbis modellként alkalmazhatók a kiállításnyelv esetében. Ebben az értelemben Pearce (1989) azzal igazolja a nyelvelmélet alkalmazását a tárgyi kultúra területén, hogy minden emberi társadalom nyelvvvel és artefaktumokkal rendelkezik, s ebben különbözik az állatoktól. A tárgyi kultúrát Saussure-re támaszkodva egymástól függő artefaktumok rendszereként határozza meg, amelyben minden egyes artefaktum értéke kizárólag a többi egyidejű jelenlétéből vezethető le.

Már a nyelv (*langue*) és a beszéd (*parole*) megkülönböztetése is azt példázza, milyen lényeges a muzeális kommunikáció **elemei** és konkrét **alkalmazásuk** közti differenciálás (Stránský 1981).

Meghatározott rendezőelvek, mint a tárgyak elrendezése, hangsúlyozásuk, ismétlésük, egymáshoz rendelésük, elhatárolásuk, a megjelenítés sűrűsége, zártsága, nyitottsága, közelsége vagy távolsága – mindezek egy vizuális nyelv elemei, amelynek elvei a **szemiotika** segítségével magyarázhatók és megjeleníthetők. A fentiek nem a gyakorlati munka útmutatójaként szolgálnak, de lehetővé tehetik a kommunikációs összefüggések felismerését.

A szemiotika a kommunikációs folyamat valamennyi vizuális és akusztikus elemét jelnek nevezi. Minden jel materiális testből és immateriális tartalmakból áll. A színeket, formákat, hangokat stb. a jel **szignifikánsának** („jelentő”) nevezik, a tartalmi információk alkotják a **szignifikátumot** („a tulajdonított jelentés”).

A jeladó az általa közölni kívántakat az **üzenetben** kódolja, azzal, hogy egy kódból megfelelő jeleket választ ki: a jellevő dekódolja, megfejti a jelsort, azzal, hogy felhasználja a jeltárat és a kódban szintén benne foglalt valószínűségi szabályokat. Ily módon megállapíthatja az üzenet információértékét. A jelek és a jelsorok tehát nem önmagukban közvetítik az **információt**, hanem csak a kód vonatkozásában (Brekle 1974).

Éppen ezért a muzeális prezentáció tervezőinek és rendezőinek felelőssége, hogy a muzeális kommunikáció eszközeinek tudatos és kontrollált felhasználásával megteremtsék a sikeres kommunikáció előfeltételeit, és ezen felül a **téves interpretációk** veszélyét amennyire lehetséges, megszüntessék.

„A téves dekódolás (amely véletlenszerű okokból önálló és interpretatív) alsó határa és a hermeneutikai döntések segítségével történő dekódolás (műalkotások interpretációja, szent szövegek értelmezése, jelek kritikája) felső határa között a kommunikáció pragmatikájaként bontakozik ki a szemiózis tulajdonképpeni léte.

A szemiotika azzal, hogy kódokat állít fel, ugyan dinamikus szabályokat alkothat e lehetőségekre, de nem jósolhatja meg az eredményeket.” (Eco 1977)

A **muzeális prezentáció** esetében a muzeológus mint jeladó, tárgyak, jelek segítségével, egy specifikus médium, a megjelenítés segítségével közvetíti az információt a jellevő, a

múzeumlátogató felé. Így jut el a muzeális tárgy az érzékek világába, és mivel egy meghatározott információmennyiség hordozója, így jut jelentőséghez a közlés megértésében.

Minden muzeális kiállítás alapvetően **metafora** (a szellemi képszerű megjelenítése, asszociációk helyettesítője). A tárgyakat itt vagy metonímiaként (névátvitel) vagy szinekdochéként (az egész jelentését a rész adja) alkalmazzák, és így reprezentatív elemekként a valóságot képviselik.

Az antik retorika ismeretei a vizuális beszédalakok értelmében is bekerülhetnek a kiállításnyelvbe:

Antitézis (ellentét), oximoron (ellentmondásos ellentét), hiperbola (túlzás), iteráció (ismétlés), ellipszis (elhagyás), klimax és antiklimax (felsorolás, értéknövekedéssel vagy -csökkenéssel) – ezek csupán példák a muzeális kiállítások kontextusának kialakításában az általánosan elismert kódok felvételére.

Eközben sohasem szabad megfeledkezni arról, hogy egy üzenet szándékolt **jelentése** és a jellevő által neki tulajdonított **értelem** között gyakran jelentős különbség áll fenn.

Mounin (1985) a kommunikációs rendszerek két, fontos tulajdonságát állapítja meg: egyrészt, származtatott kódot tartalmaznak, amely szociális tanulással sajátítható el; másrészt legalább két ember által felismert kommunikációs szándék áll fenn. A **jelentés** szemiológiája lehetővé teszi az üzenetek rejtett vagy nem szándékolt hatásainak felismerését, a **kommunikáció** szemiológiája viszont a szándékolt és származtatott kommunikációs tartalmakkal foglalkozik.

Itt éles különbséget kell tenni az „*indice*” (franciául jegy, mutató) és a „jel” között. Az *indice* megfigyelhető tény, amely információkat tartalmaz egy másik, nem megfigyelhető tényről.

A távoli füst például tűzre utalhat, s ezzel *indice* lehet.

A jel ezzel szemben mesterséges *indice*, amelyet egy jeladó azzal a szándékkal hoz létre és fejez ki, hogy információkat közvetítsen egy másik, nem megfigyelhető tényről. Egy **füstszignál** ezért ilyen jel.

Ez a differenciálás teszi lehetővé, hogy különbséget tegyünk aközött, amit a kommunikátor a jelentésként **közvetíteni akar** (jelek, szignálok) és aközött, amit a szemlélő a jelenséghez fűződő interpretációs kapcsolata alapján ténylegesen jelentésként **megtapasztalni képes** (*indice*) (Hooper-Greenhill 1991: 54³⁰).

A múzeumban végbemenő valamennyi kommunikációs aktus jelekből és szignálokból áll, amelyek szándékosan létrehozott üzeneteket hordoznak, ezzel egyidejűleg azonban *indice*-ekként is megjelennek, amelyek csak az individuális interpretációs folyamat révén kaphatnak vagy nem kaphatnak jelentést.

A kommunikáció szokványos modellje – adó – médium – vevő – feltételezi, hogy a kommunikáció lineáris, hogy az adóval kezdődik, hogy az adó szándékát a kommunikatív esemény jelentése magyarázza, és hogy a vevő kognitív értelemben passzív (McQuail 1975: 1-3).

Ebből következik, hogy a muzeális kommunikáció folyamatát általában kizárólag a kurátor és az ő érdeklődése határozza meg, anélkül, hogy a látogatók érdeklődését, kívánságait, és szükségleteit figyelembe vennék.

³⁰ Eddig nem tudtuk megállapítani, hogy az irodalomjegyzékben szereplő két Hooper-Greenhill 1991 közül pontosan melyikre, az 1991a-ra vagy az 1991b-re történik itt hivatkozás.

A **pertinencia** (tárgyirányítottatás) fogalma különösen hasznosnak bizonyult a kommunikáció szemiotológiája alkalmazásakor. A pertinencia elég tág fogalom, magában foglalhatja a szemléleti álláspontot, a megközelítést, egy sor kérdést vagy az általános elméleti felfogást, amelyek mind a kommunikációs rendszerek megfigyelésének vagy kifejezésének az alapjául szolgálnak (Mounin 1985: XVI).

Alkalmazása a múzeum esetében (Hooper-Greenhill 1991: 58) megengedi annak vizsgálatát, hogy tárgyak adott csoportja egy kiállítás céljai szerint hogyan kapcsolódik egymáshoz. Ennek során megállapítható, hogy a tárgy materiális megjelenésének mely elemei váltak *indice*-szé és mely kiállítási módszert, milyen célra alkalmazzák.

Ez a megközelítés a kommunikáció megfigyelése és előállítás szemponyjából egyaránt jelentőséggel bír. Ebből kifolyólag felhasználható a közönséggel való kapcsolat kialakításában is. Ez határozza meg, hogy egy adott jelenség mely elemei kaphatnak jelentést.

Ahhoz, hogy a kommunikációs folyamat sikeres legyen, a kommunikációs tartalom kifejezésének és a vevő interpretációjának egymással dinamikus kapcsolatban kell állnia. Egy kiállítás sikere szempontjából a szemléltető kifejtett hatás épp olyan fontos, mint azon múzeumi emberek munkája, akik a kiállítást létrehozták.

Hooper-Greenhill (1991a) új kommunikációs modellt javasol a múzeumoknak, amelyben az **adó** egy team, amely a kurátor, a designer, a restaurátor és a közönség érdekeit képviseli. A **vevő** a tapasztaltakkal kapcsolatos saját jelentéseit aktív módon viszi be a kommunikációba, interpretátorrá válik, aki a magával hozott ismeretekkel, nézetekkel és értékekkel rendelkezik, amelyek minden értelmezésbe beépülnek. A **médiум** pedig a találkozás köztes tere, amelyben folyamatosan számtalan különböző és esetleg egymásnak ellentmondó jelentést hoznak létre és alkotnak újra. Ebben a találkozó-zónában soha nincs nyugalom, állandó az áramlás. Minden új interpretátor új interpretációt hoz a szándékolt kommunikációba éppúgy, mint a potenciális *indices*-ekbe.

A múzeum **találkozási zónája** magában foglalja az összes kommunikatív médiumot: az épületet, az embereket, a kiállításokat, a tárgyakat, a kávézót, a WC-eket stb.. A múzeumban a jelentés nem pusztán a kiállítások interpretációjára korlátozódik. Ismeretes az is, hogy a kávézóban vagy az információs pultnál szerzett pozitív tapasztalat befolyásolja azt a módot és minőséget, amelyben a tárgyak jelentése eljut a szemléltetőhöz.

A vizuális nyelv magában foglalja (Saint-Martin 1990 nyomán) **alapelemekként a teret, a formát és a színt**, a **vizuális variánsok** sokaságával, köztük a plaszticitással, a színek polaritásával, a komplementaritással, szerkezettel, kiterjedéssel vagy tömeggel, a síkon vagy a térben elfoglalt helyzettel, iránnyal, és a szemléltető szubjektív érzékelésével.

Kutschera (1975) utalásai a (szó-)nyelvi megnyilvánulásokról a kiállításnyelvre is alkalmazhatók. Különlegességük abban áll, hogy a tárgyak által közöl valamit, ami, általános megállapítással, jelentésteli. Ezek a tárgyak azonban nem önmagukból nyerik jelentésüket, például alakjukból kifolyólag, hanem csak egy szabályrendszer keretein belül, amely kimondja, hogy meghatározott szituációkban és meghatározott célok érdekében – egyenként és egymáshoz kapcsolódva –, hogyan használhatók fel. A tárgyak mint jelek tehát nem általában, azaz minden ember számára érvényesek, hanem csak bizonyos emberek számára. Ezen kívül figyelembe kell még venni, hogy azonos feltételek között, különböző szemléltetők ugyanarra a tárgyra nagyon különböző módon reagálhatnak.

A muzeális kommunikáció mechanizmusa Šurđić (1990) szerint is a természetes nyelvével hasonlítható össze. A muzeális kommunikáció ezért, bármely más, természetes nyelven kifejtett közléshez hasonlóan, **nyelvi funkciókkal** rendelkezhet, mégpedig az összessel.

A funkciók két csoportba sorolhatók, és pedig:

- Azok a funkciók, amelyek a muzeális kiállítás **jelentéstartalmáról** gondoskodnak:
 - Az **utaló** funkció
A közlés (kiállítás) és a jelentéshordozók (muzeális tárgyak) közti kapcsolatokat határozza meg. Főként a denotáció (jelölés) kódjai révén valósul meg.
 - Az **emocionális** funkció
Meghatározza a kapcsolatot az adó (múzeum) és a közlés (kiállítás) között. Ez utóbbi az adó individuális nézeteit hordozhatja, és pontosan meghatározott információk kiküldésére tehető alkalmassá. A konnotáció (jelentés) kódjai által valósul meg.
 - A **poétikus** funkció
A közlés akkor kapja meg, ha felépítése, a kódokra vonatkoztatva, többértelmű. Ehhez tartozik, hogy a jelek jelentésüket csak egy kontextusban és azzal kölcsönhatásban kapják meg, és a kontextusváltás a kód változásához vezet.
- Azok a funkciók, amelyeknek feladata a **hatékony kommunikáció** feltételeinek megteremtése:
 - A **preskriptív** funkció
A közlés tekintetében meghatározza az adó és a vevő közti kapcsolatokat. Vagy a vevő értelme vagy az érzelmei felé fordul. Az első esetben a közös cselekvés megszervezéséről van szó (például térfelosztás, utak a kiállításban), a másodikban pedig a látogatót meghatározott emocionális magatartások átvételére (elfogadására) kell rábírnia.
 - A **gyakorlati** funkció
Magát a kommunikációt célozza. Feladata a közlés folytatása, megszakítása, befejezése stb.
 - A **metalingvisztikus** funkció
Ebben az esetben a közlés olyan kódokra vonatkozik, amelyek maguk is a közlés jelentéshordozói (például a közvetítő médium jellege és stílusa, tipográfia stb.)

Kovac (1979: 108) a tárgy funkcióiként nevezi meg:

- **argumentáció** (a valóság tanúbizonysága)
- **hitelesség** (a fellépés eredeti emlékeztetője)
- **dokumentum** (a megismerés tanulmányozásának forrása)
- **expozió** (vizuális kifejezés jele)
- **antikvitas** (a gyűjtőtevékenység egyszeri tárgya)

A muzeális prezentáció összességében a **kifejezőeszközök** gazdag fundusával rendelkezik, amelynek szemantikai osztályozása Tkac (1986) szerint a következő kategóriákat foglalja magában:

- **autentikus** eszközök (muzeália)
- **kiegészített** eszközök (dioráma, belső tér, stb.)
- **ikonikus** eszközök (másolat, rekonstrukció, imitáció, makett, stilizálás, tagoló modell)

- **szöveges** eszközök (azonosítás, megjelenítés, leírás, magyarázat)
- **egzakt** eszközök (sémák, táblázatok, térképek stb.)
- **szimbolikus** eszközök (kontextus, pozíció stb.)

Az információ fokozatai

Mivel a tárgy egyfajta „vizuális gyorsírás” (Kavanagh 1989), megcélzott kijelentését azzal a **kontextussal** kell alátámasztani, amelybe kerül. A tárgy nemcsak önmagában multivalens, hanem felhasználása szerint is különböző jelentéseket hordoz.

Amit a **tárgy** maga nem mondhat el (amit nem láthatunk vagy tudhatunk), azt ezért **kiállításának jellegével** lehet kifejezni. Ha ez az információ nem elegendő, akkor ezt kiegészítésként az **absztrakt képi megjelenítés** követi. Ehhez számos, elsősorban nonverbális anyag, térkép és diagram, grafikus séma, efemer tárgy, illusztráció és fotó, dia, film és videofelvétel áll rendelkezésre. Csak azt kell **szóval** közvetíteni, amit még így sem lehet kifejezni.

Schouten (1984a) a muzeális prezentáció kifejezőeszközei között, egyre növekvő **elvontságuk** mértéke szerint négy fokozatot különböztet meg:

- **tárgyinformáció** (az expozitum)
- **kontextus-információ** (az elrendezés)
- **grafikai információ** (magyarázat képekkel és grafikákkal)
- **szöveges információ** (feliratok)

A lehetőleg általános érthetőség érdekében a kívánt információ megadására mindig a lehetőség szerint legalacsonyabb és ezzel a legkevésbé elvont fokozatot kell választani. Bár a múzeumban a szöveg nagyon fontos szerepet játszik, gyakran mégis túl gyorsan választják menekülő útvonalként, miközben a többi médiumot nem kellőképpen használják ki. Ezzel szemben a szövegeket gyakran ott nem – vagy helytelen formában – alkalmazzák, ahol egyedülként tennék lehetővé a prezentáció megközelítését.

„A ’Niobé, Apollón és Danaé, Laokoón’ lakonikus információja ténylegesen semmit nem jelent a nem művelt emberek számára, mivel a szükséges mitológiai tudással nem rendelkeznek. Más irányból viszont ez túl kevés azoknak, akik rendelkeznek ezzel a tudással...” (Graesse 1883)

Kontextus-információ

Jelentőségét már korán felismerték a filmeknél. Mikunda (1986: 35-36) az alábbi, a tárgyinformációk esetében is hasonlóképpen érvényes befolyásoló tényezőket nevezi meg:

- **Általános térbeli helyzet:** egy vizuális elem annál nagyobb hangsúllyal rendelkezik, minél távolabb helyezkedik el a szerkezeti váz (pl. keret) középpontjától.
- **Vertikális térbeli helyzet:** a magasabban fekvő tárgyakat hangsúlyosabbnak tartjuk, mint a mélyebben fekvőket.
- **Horizontális térbeli helyzet:** a jobb oldalon elhelyezkedő elemek a hasonló, bal oldali elemekhez képest súlyosabbnak tűnnek.

- **Világosság és szín:** a világos elemek súlyosabbnak tűnnek, mint a sötétek; a meleg színek (vörös, sárga, narancs) nagyobb vizuális súllyal rendelkeznek, mint a hidegek (kék, zöld, türkiz); az intenzív, ragyogó színek súlyosabbak, mint a halvány pasztellszínek.
- **Térbeli mélység:** a perspektivikus enyészpont a feszültség intenzív központjaként jelenik meg.
- **Forma:** a szabályos, kerek formák egy feszültségmintán belül súlyosabbnak hatnak, mint a szabálytalan, szögletesek; a függőlegesen elhelyezkedő tárgyak vizuálisan nehezebbnek tűnnek, mint a horizontálisan fekvők.
- **Specifikus érdeklődés:** azok a tárgyak, amelyek magukra irányítják a figyelmet (pl. emocionális töltés révén), ezáltal vizuális súlyt kapnak.

Grafikai információ

A muzeális kiállítás kifejezőeszközeként néhány esetben elsőként ez teszi lehetővé a megjelenített összefüggések megértését. Három különböző szinten kommunikál (Goldsmith 1987):

- **szintaktikai** (nem tételezi fel a képek felismerését vagy azonosítását, hanem a szemlélő figyelmének felkeltésére és vezetésére szolgál)
- **szemantikai** (egy kép alapvető felismerésére vonatkozik, anélkül, hogy ehhez speciális tudásra lenne szükség; ebből kifolyólag csaknem bizonyosan azt a képet vesszük észre először, amely embert ábrázol)
- **pragmatikus** (figyelembe veszi a szemlélők életkora, neme, képzettsége, kultúrája, érdeklődése, igényei stb. közti különbségeket)

Szöveges információ

A **szövegek** kezelése a kiállításokban különleges figyelmet kíván, éppen a szövegek elvontságából kifolyólag. Ezen felül ez a médium nem felel meg a muzeális prezentációnak; a szövegek alapján véve ellentmondanak a kiállítások lényegének.

Kialakításukkor egyaránt figyelembe kell venni a grafikai megjelenés képét (felismerhetőség), a textuális felépítést (**olvashatóság, érthetőség**) és a tartalom összeállítását (**argumentáció, dramaturgia**). E problémák mellett a muzeális kiállításoknak meg kell oldaniuk a megszólítottak rájuk jellemző sokszínűségének kérdését is, mivel az intézményt a legkülönbözőbb társadalmi rétegek képviselői látogatják.

A kiállítási szövegeket ezért vizuális megjelenésükben össze kell hangolni a teljes formavilággal –, amellyel később együtt kell működniük. Nem tekinthetők függetlenek elemeknek, csak a művészi megformálás összefüggésében lehet szemlélni őket (Cohen 1990).

Ezen felül a szövegek **konstituensei** (egy mondat felszíni szerkezetének alapegységei) fontos szerepet játszanak a tipográfiai megformálásban. Egy szöveget annál könnyebb megérteni, minél egyértelműbben felismerhető konstituenseinek struktúrája a tördelésben.

Tartalmilag a szöveg megformálásakor figyelembe kell venni egyrészt látogatók olvasási hajlandóságát és –készségét, másrészt felfogóképességüket is. Ezért ajánlatos a kiállítási szövegeket, az **olvashatóság mérésére** szolgáló bevált eljárások egyikének segítségével, kritikai revízió alá vonni, mielőtt ténylegesen a közönség elé tárnák őket. Néhány példa:

- a **Fog-index**, amely előrejelzi az olvasási nehézségeket (Gunning 1952);
- a **Flesch-formula** (Flesch 1948), ahol a szavak, a mondatok és a szótagok száma között létesítenek kapcsolatot, amely egy érthetőségi indexet eredményez (ezek és más indexszámítások, lényegesen kibővített formában komputerprogramokként is léteznek);
- a **Fry-teszt** (Fry 1968), amely megadja egy szöveg olvasásának optimális életkorát;
- a **Cloze-teszt** (Cloze Procedure; Taylor 1953), amely egy lyukas szöveg üres helyeire beírt szavainak számából a szöveg nehézségének mértékét adja meg;
- a **Hamburgi Érthetőség-koncepció** (Langer és mások 1981), amelynél a szöveg kialakításának négy területét ítélik meg: tagolás és rend, nyelvi egyszerűség, rövideg és tömörség, valamint egyéb stimulánsok.

A szövegek olvashatósága természetesen csupán az írott nyelvvel történő kommunikáció egyetlen aspektusa. Ugyanilyen fontosak a szöveg előállításának és interpretációjának folyamatai, e kognitív folyamatok szociális formálódása és viszonyuk a társadalmi konvenciókhoz.

A szövegolvasás tekintetében három **kontextus** bír jelentőséggel:

- **situációs** kontextus (nonverbális ingerek, az olvasás célja, a prezentáció fizikai formája),
- **koncepciókontextus** (az olvasó általános tudása, tudása a tárgyról, korábban megszerzett általános elképzelések),
- **lingvisztikai** kontextus (ortográfiai, szintaktikai és szemantikai információk a szövegben).

A látogatók **olvasási magatartását** elsősorban olyan jegyek határozzák meg, amelyek nem maguktól a szövegektől függenek. A múzeumban bejárt individuális látogatási útvonal és különösen az egyes expozitumokra irányuló figyelem dönt arról, hogy a kiállítás mely pontjain veszik egyáltalán észre a szövegeket (Graf 1985a).

Az **olvasás tempóját** az a sebesség korlátozza, amellyel az információk kognitív feldolgozása megtörténhet. Miközben a felnőttek olvasási képességét normál esetben a fiziológiai és az észleléstől függő tényezők nem korlátozzák, inkább a nyelvi megértés és az olvasási tempó szabályozása jelenti a határt, addig ezek a befolyásoló tényezők a kiállítási szövegek olvasásában döntő szerepet játszanak.

Egy kiállítás megtekintése komoly fizikai energiákat kíván, amelyeket a tapasztalatok alapján a látogatók ösztönösen kevésbé a szövegek olvasására, mint inkább az expozitumok megtekintésére fordítanak. Ezen felül számolni kell a kevésbé művelt látogatókra, illetve a más nyelven beszélőkre és az olvasásban gyakorlatlanokra is.

A kiállító és a látogató közti hatékony kommunikáció mindig is a látogató azon képességétől függ, amellyel a „valódi dolgok” **nonverbális nyelvét** megérti. Ezért a muzeológia feladatai közé tartozik olyan módszerek kifejlesztése, amelyekkel felébredhetnek a látogatók képességei, hogy „meghallják ezt a halhatatlan nyelvet” (Guthrie 1984b).

Ez annál is fontosabb, mivel – mint ezt Schouten (1984d) találóan kifejezi – a látogató nem olvas feliratokat, alig nézi meg a tárgyakat, nem változtatja meg nézeteit és magatartását, és mozgása a kijárat felé irányul.

Ha a múzeum önmagát olyan **zárt** rendszernek tekinti, amely sikerének kritériumait maga jelöli ki, majd azoknak megfelel, akkor akár élhet a tudományosan szisztematikus prezentációk merev eszközével is. Ha azonban önmagát nyitott rendszerként értelmezi, amelynek meg kell felelnie a társadalom változó igényeinek, akkor ezek a merev fogalmak segítség helyett akadállyá válnak.

Kiállítástervezés

A muzeális kiállítások tervezése több, elméletileg egymásra következő, gyakorlatilag azonban egymást átfedő és visszacsatoló lépésben zajlik, melyek kivitelezhetősége a mindenkori konkrét adottságoktól függ.

Kiindulópontként minden esetben a tudományos megismerés szolgál. Ez a helyes szelekciónak és a prezentált anyag interpretációjának elengedhetetlen előfeltétele. A tervezés egyes lépései, amelyeket írásban, illetve rajzokban és tervekben rögzítenek, a tervezés folyamatának áttekinthetőségét, valamennyi fejlesztési és tervezési intézkedés koordinációját, valamint a kivitelezett projekt esetében a teljesülés ellenőrzését szolgálják (Stránský 1981, 1983a, Waidacher és Gráf 1987). A kiállítástervezés általában három fő lépésből áll:

- **Expozé**

Bármilyen prezentációs tevékenység kiindulópontja, magyarázza és megindokolja annak tartalmát és célját. Utóbbiaknak összhangban kell lenniük a múzeum definiált hatókörével, materiális és eszmei lehetőségeivel. Ezzel egyidejűleg meghatározzák a prezentáció célcsoportjait (Klein 1981) és a tervbe vett megjelenítési módszereket. Terjedelemtől függően az expoze további részlépésekre (nyers koncepció, finomított koncepció stb.) osztható.

A fenti tartalmi tervet tovább kell mélyíteni, és elő kell készíteni a konkrét, háromdimenziós megjelenítés megvalósítására. Ehhez további verbális leírás szükséges:

- **A kiállítás forgatókönyve**

A tulajdonképpeni alkotófolyamat gyújtópontja, a korábbi tervezési lépések hozadékainak összefoglalása és végső formába öntése. A kiállítás forgatókönyve megfelel a filmes forgatókönyvnek, illetve a librettónak vagy a rendezői példánynak a színházban. Ez a kiállítás végleges kialakításának alapja, amelyet a tárgy-tér-dramaturgia alapelvei szerint kell megírni.

Kvalitása dönt a végeredményről. A kiállítás forgatókönyvének elkészítése a muzeológus tulajdonképpeni feladata. Felhasználja hozzá a forrástudományok ismereteit és a művészi megformálás lehetőségeit. A kiállítás forgatókönyve tartalmazza a prezentáció megvalósításához szükséges valamennyi adatot. Fontos, hogy olyan útmutatót tartalmazzon, amelynek segítségével gondolatai közvetlenül lefordíthatók a nonverbális kiállításnyelvre.

A kiállítási forgatókönyv tartalmának végleges megvalósításához szükséges a gondolatok térbeli és képi megformálása. Ezt foglalja össze a

- **Kivitelezési forgatókönyv**

Tartalmazza az összes tervet, vázlatot és a prezentáció vizualizációjához szükséges útmutatókat, valamennyi technikai részletet beleértve. A művészi kivitelezési forgatókönyv éppúgy szerves része a teljes tervezési folyamatnak, mint az expoze és a kiállítás forgatókönyve. A sikeres prezentációhoz – ezekhez hasonlóan – elengedhetetlen. Tartalmazza a konkrét megvalósításhoz szükséges valamennyi adatot, beleértve a kiállításon használt összes szöveget.

Hosszú út vezetett el odáig, míg a különböző diszciplínák specialistáinak együttműködése nyomán létrejövő muzeális kiállítás mint sokrétű kifejezési forma jelentőségét elismerték. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a tradicionálisan prezentáló **forrástudományokhoz** csupán a **muzeológia** csatlakozik – emellett megjelenik a **pszichológia** és a **művészi kivitelezés** is. Az egyes részterületeknek a fejlődési folyamatban résztvevő képviselői nem járhatnak el egymástól izolálva vagy időben egymástól elkülönülve, érvényes eredményekre csak közösen, teamként juthatnak.

Miután régóta ismert, milyen jelentős szerepet játszik az emocionális tényező a muzeális kiállításban, az érzékelésnek közvetlenül ezekre a rétegeit megcélzó esztétikai komponenst is a muzeális közvetítés szükséges elemeként kell figyelembe venni.

A művészi módon kialakított muzeális kiállítás szigorú értelemben vett kulturális alkotás, amely nemcsak tudományos tartalma, de mindenekelőtt esztétikai meggyőzőereje révén hat (Swiecimski 1978).

„Ahol a művészi elemet komolyan veszik, ott bizonytalansági tényezőt visz bele az észlelésbe. Ez pedig az érzékek eltolódását jelenti, eltávolodva a történetitől és eltávolodva a tudomány által biztosított rendtől.

A művészek természetesen pragmatikus segítséget is nyújthatnak a kiállítás kialakításában. Olyan segítséget, amely szemléletessé és eredményesebben közvetíthetővé teszi a történészek által felismert rendszereket. Designerként mindenképpen jól használhatók. Ezzel azonban a művészi képzettségnek csupán egy mellékes aspektusát vettük igénybe. Az általam képviselt művészetfogalomnak nem felel meg, hogy a művész a már felismert rendszereket vagy a fontosnak tartott nézeteket pusztán hatékonyan eljuttatja az emberekhez. Sokkal inkább felemelhetné a szavát a külső és belső rendformák lezáratlansága érdekében. Hogy ez a történeti múzeumi munkával mennyiben egyeztethető össze, és eközben milyen módon ütközhet a múzeumlátogatók észlelés- és tapasztalásformáival, az a résztvevő kulturális szereplőkkel folytatott vitában dőlhet el.

A történeti múzeum nem művészeti múzeum. Ha azonban művészek is részt vesznek a munkában, akkor tematizálni kell, hogy a történeti érzékelésmódok más érzékelésmódok számára mennyiben nyithatók meg, ez mit jelent a tárgyak prezentációjában, a nyombiztosítás mindenkori megrendezésében.” (Hartwig 1988: 105)

A muzeális kiállítások művészi kivitelezésével összefügg kijelentéseik hihetőségének a kérdése is. Ugyanis minden olyan környezet, amelyben érzékelésünk egy tárgyhoz hozzáférhető, befolyásolja annak megjelenését.

Ezért azokban a múzeumokban, ahol az esztétikai tényezőt elhanyagolják, vagy tudatosan elnyomják, a prezentált tárgyakhoz negatív kvalitások tapadnak. Épp ily módon azonban közönséges hétköznapi tárgyak is az esztétikai tapasztalás tárgyává válhatnak, ha jól elrendezett környezetben jelenítik meg őket (Swiecimski 1989).

Nyilvánvaló, hogy a világ „képének” (tudományos-kognitív vagy esztétikai-erotív) prezentációja, mivel magában foglalja az emberi szubjektívitás elemeit is, az objektív valóság alakváltozásához vezet. Ez a transzformáció, sőt néha deformáció, ahhoz a jelleghez tartozik, amelyben a valóságot, amelyben élünk vagy a múlt valóságát felfogjuk és megértjük (Swiecimski 1991).

Ezért még fontosabb, hogy a múzeumi kiállítások művészi kivitelezését az eltervezett kijelentésnek megfelelően alakítsák ki.

Muzeális interpretáció

Muzeális interpretáción minden nem-prezentáló kommunikációs formát értjük. Azért szükséges, mert a tárgyak prezentációja önmagában nem képes lefedni a kommunikáció valamennyi szintjét. Az interpretáció **megértő magyarázat**. Kimondva vagy kimondatlanul létrehozza a tárgy intellektuális összefüggését, amennyiben származásának és jelentésének bizonyos aspektusairól információkat ad. A muzeáliákból indul ki, és megkönnyíti hozzáférésüket, mivel megpróbálja elősegíteni a megértést és lehetővé tenni a bepillantást. Önkéntes alapon működik és csak a befogadók érdeklődésétől függ.

Kifejezési formái a **programok** és a **publikációk**.

Muzeális programok

Magukban foglalnak minden olyan nyilvánosságnak szánt muzeális tevékenységet, amely térben és időben zajlik. Elsősorban az általános publikumot célozzák, de informális csoportok felé is fordulnak. Témaválasztásuk széles spektrumot foghat át, a tudományos kutatástól a népszerű szórakoztatásig. A programok

„amikor csak lehetséges, érzéki észleleteket használnak – látást, hallást, szaglást, ízlelést, tapintást és kinetikus izomérzeteket. Ez az érzéki hozzáférés, emocionális felhangjaival elősegíti a megértéshez vezető szokásos, racionális utat, amelyet szavak és verbalizált tartalmak kísérnek.”
(Alexander 1979: 195-196)

A muzeális programok három komponensből állnak:

- olyan **tevékenységből**, amelyre az adott helyszínen, a múzeumokban, történeti tereken stb. kerül sor,
- informális **képzés** önkéntes, kötetlen közönséggel,
- a tényközlő helyett motiváló **módszer**.

A programok útján történő interpretációt olyan emberek végzik, akik az érdeklődő, de nem szakmabeli látogatók számára meghatározott tartalmak fordítóiként működnek.

A kínálat formája, a specializáltság foka, a résztvevők körének nagysága és összetétele alapján, illetve a résztvevők bevonásának mértéke és módja szerint az alábbi **programfajtákat** különböztethetjük meg (Alexander 1979; Waidacher és Gräf 1987; Klein 1989):

- **Orientálás**
Alapvető bevezető a nagy múzeumokban és kiállításokon. Megkönnyíti a tájékozódást és a választást a kínálatból. Az orientálás lehet személyes vagy kínálható automatikus programként:
 - önálló bejárás, optikai vagy akusztikai segédeszközzel
 - csoportos látogatás
 - bevezető beszélgetést követően a prezentáció egyéni látogatása
- **Látogatás vezetővel**
 - interaktív látogatói program, a közönség alkotó jellegű bevonásával
 - egyéni, meghirdetett vagy spontán beszélgetések, kisebb, informális csoportokkal

– előzetes információk a formális csoportok vezetőinek, akik a látogatáskor maguk tájékoztatják csoportjaikat

- Szenikus megjelenítés
A kivitelezés kiegészítő vagy magyarázó elemeként.
- Demonstráció
Meghatározott tárgyak, eredeti technikák és felhasználási módok, valamint muzeális kutató-, konzerváló, preparációs és restaurálási módszerek bemutatása, ha lehetséges, látogatói részvétellel.
- Előadás, referátum
Meghatározott gyűjteményi vonzattal rendelkező tartalmak szóbeli visszaadása, populáris szinten. Az előadásokat és referátumokat lehetőség szerint ki kell egészíteni képi és/vagy akusztikus információkkal illetve eredeti anyagok bemutatásával.
- Fórum és pódiumbeszélgetés
Kibővítik egy téma intenzív tárgyalásának lehetőségét.
- Tanácsadás, tájékoztatás
A tárgyalt területtel kapcsolatos kérdések megvitatása négy szemkört vagy nyilvános beszélgetésekben.
- Szeminárium, kurzus és tanfolyam
A rendezvényre jelentkező résztvevők intenzív és szisztematikus tanulás és foglalkozás keretében egy meghatározott témában ismereteket és/vagy készségeket sajátítanak el. Döntő jelentőségű a résztvevők aktivitása és az eredményesség ellenőrzésének lehetősége.
A szemináriumokat általában egyetlen időbeli egységben bonyolítják le, a kurzusokat és tanfolyamokat több időpontra osztják el.
- Munkacsoport, tanulókör, klub
Formális múzeumi csoportokat foglalnak magukban, amelyek múzeumi munkatársak vezetésével rendszeresen találkoznak, hogy meghatározott témákat közösen dolgozzanak fel.
- Külső program
A múzeumot viszi el a közönséghez (kerületek, iskolák, üzemek, egyesületek stb.) vagy a szervezők külső helyszíneken a jelentkező résztvevők számára rendeznek előre megtervezett sétákat, utakat (kirándulások, városnéző utak, megfigyelések, állapotfelmérések, ásatások, adatgyűjtések stb.)
- Kísérőprogram
Kiegészíti a kommunikációs tevékenységet lehetőleg a tárgyhoz kötődő művészi és ünnepi előadásokkal (koncertek, színház, felolvasások, játékok, ünnepségek stb.). Mindez természetesen nem múzeumspecifikus, célja szerint csupán a múzeum bekapcsolódását mélyíti el a kulturális és társadalmi életbe. Ezzel egyidejűleg a múzeum új látogatói rétegek számára nyílhat meg. A legfontosabb követelmény azonban itt is a magas minőség.

Az egyes programfajták egymással kombinálhatók is. Amennyiben nem kötődnek adott helyszínekhez, akkor mobil módon más helyeken is kivitelezhetők.

Muzeális publikációk

A muzeális publikációk magukban foglalják az összes írásos és képi megnyilvánulást, amely a nyilvánosság felé irányul. Ide tartoznak az általános információk is (Stránský 1974a; Alexander 1979; Waidacher és Gräf 1987).

Ugyan semmi sem pótolhatja a közvetlen találkozást az autentikus, háromdimenziós tárgyakkal, de a múzeum tartalma saját határain túlra is kiléphet, és látogatóin kívül sokkal szélesebb közönséget is elérhet. Ezen felül a gyűjteményi fundus hézagmentes kommunikációja megköveteli, hogy annak elvont információtartalma is nyilvánosságra kerüljön. Ezt a célt a muzeális prezentációk és programok nem tudják kellőképpen elérni, mivel csupán meghatározott helyeken és meghatározott időkből állnak rendelkezésre és természetszerűleg a múzeumlátogató jelenlétét követelik meg.

A muzeális publikációs tevékenység alapján áll a muzeáliáról készített kiadvány. Stránský mutatott rá elsőként arra, hogy a gyűjteményi fundus nem a források pusztá gyülekezete, hanem egy rendszer. **Tudományos publikációja** ezért is nem öltheti egy forráskiadvány formáját, hanem vissza kell tükröznie muzeológiai rendszerjellegét. A publikálás nem az általános nyilvánosságnak szól, hanem egy szigorúan definiált szakmai közegnek. A nemzeti és nemzetközi forrástudományos vitát szolgálja, ezért az ismeretek összegyűjtését szolgáló adalékként éppoly szükséges a gyűjteményi fundus működtetéséhez, mint annak szelekciójához vagy teaurálásához.

Ezen alapulnak a **népszerű publikációk** is, amelyek kifejezetten a teljes nyilvánossághoz fordulnak vagy a laikusok meghatározott csoportjaihoz. Gyűjteményi és kiállítási katalógusok, múzeumi vezetők, műjegyzékek, fajtajegyzékek, kézikönyvek, monográfiák, folyóiratok, évkönyvek, jelentések, közlemények, fotók, hang- és filmfelvételek, efemer tárgyak közvetítik a gyűjtemények tartalmát és a velük összekapcsolódó ismereteket a társadalom felé. Lehetőséget nyújtanak arra is, hogy általuk bevezetés vagy továbbképzés céljával az emberek anélkül foglalkozzanak a gyűjteménnyel, hogy meg kellene látogatniuk a múzeumot.

Muzeális közönségkapcsolatok

Nem specifikusan muzeálisak, ugyanakkor a muzeális kommunikáció és a társadalmi visszacsatolás tekintetében nagy jelentőségűek a **másodlagos kommunikáció** eszközei.

Ezen a **közönségkapcsolatok** valamennyi direkt és indirekt eszköze értendő. Eltekintve az általános, informatív kiadványoktól, mint a rendezvénynaptárak, flyerek, prospektusok, plakátok és információs táblák, a további eszközök, a tájékoztató lapok, éves jelentések, a közönségnek szánt folyóiratok, képeslapok, diák, reprodukciók, CD-k, egyéb számítógépes kép- és hanghordozók nem a bevételek növelését szolgálják, hanem kifejezetten kibővített szolgáltatásként értelmezendők.

Ezen felül a múzeumnak lehetőség szerint interjúkban, tudósításokban, cikkekben és adássorozatokban kell jelen lennie a nyomtatott és elektronikus sajtóban. A másodlagos kommunikáció további lehetősége az általánosan hozzáférhető video- és filmprogramok, valamint az interaktív komputerprogramok³¹, akár a muzeális tárgyak, akár a helyettesítő viszonylatában.

³¹ A könyv megjelenésekor az internet még nem volt külön tényező a közönségkapcsolatokban, mára az egyik legfontosabb elemmé vált. (A ford.)

A közönségkapcsolatok és a muzeális szolgáltatások fontos formáját adják a különböző, **tagsággal rendelkező szervezetek** – klubok, baráti körök, vitakörök és más, társas közösségek. A formális vagy informális tagság a közvetlen információk lehetőségét kihasználva profitálhat a múzeumból, ezen kívül ingyenes szolgáltatásokban részesülhet, illetve szolgálatot tehet egy közösségnek.

A múzeum ezzel sokrétű anyagi, gyakorlati és eszmei segítségre tesz szert. Elengedhetetlen, hogy a kapcsolatok e szervezetek képviselői és a múzeum képviselői között jó személyes kapcsolatokon, kölcsönös tiszteleten és közös elköteleződésen nyugodjanak.

A muzeális hatásmező

A múzeumok más vizuális és szórakoztató médiumokkal állnak versenyben. Információs- és szolgáltató funkcióikat ezért ebből a nézőpontból is meg kell ítélni, s így azok egy átfogó **hatásmező-koncepció** részeként tárgyalhatók.

Ugyanakkor a muzeális miliő – bár gazdasági szempontokat is tartalmaz – lényegéből kifolyólag nem kommerciális piac, s ezért soha nem is követheti a piactudomány céljait. A piactudomány néhány általános módszere azonban minden további nélkül a muzeális környezetben is alkalmazható.

Ide tartoznak a potenciálanalízis (a múzeum tulajdonságai és kínálata), a keresletelemzés (a látogatók és nem-látogatók igényei és beállítottságai) és a környezetelemzés (a múzeum keretfeltételei és kulturális kontextusa) marketingeszközei. Ezek az elemzések teszik lehetővé a célkijelölés konkretizálását és korrektúráját, illetve a megfelelő intézkedések tervezését.

Evaluáció

A múzeumi kiállítások és programok hatékonyságának ellenőrzésében fontos szerepet játszanak az **értékelés** módszerei.

Bár a múzeumokban először a két világháború közti időszakban az Egyesült Államokban végeztek evaluációkat, maga a kutatási terület igencsak mozgalmas múltra tekinthet vissza. Mivel az Egyesült Államokban a múzeumok mindenekelőtt oktatási intézményeknek számítottak, ezért először a viselkedéslélektan módszereit alkalmazták. A kérdésre épülő evaluáció előtt jóval később, az ötvenes évek végén nyílt meg az út a múzeumi világban. Az empirikus módszerekkel szembeni kritika a szimbolikus interakcionizmus bevezetéséhez vezetett, amelynél a távolságtartó megfigyelés és kérdés helyébe szubjektív részvételen alapuló megfigyelés lépett.

Időközben a kérdezéstechnikák is finomodtak. Így például a kísérleti személyek esetében a „társadalmilag kívánatos” válaszok tendenciáját az „azonos mértékben elfogadható alternatíva” felkínálásával semlegesítették, a „kitalált válaszok veszélyét” szűrőkérdésekkel, „a félreértés problémáját” pedig előzetes tanulmányok alkalmazásával kerülték meg (Lawrence 1991: 11-21).

Az egyéni látogatóknál alkalmazott, a hatásokra irányuló kérdés helyett a programok tartalmának és fajtájának deskriptív vizsgálatait végezték el. Megvizsgálták, hogyan jön létre a jelentés és hogyan megy végbe a domináns kulturális feltevések üzeneteinek a szimbolikus kódolása, végül pedig vizsgálat tárgyává tették az ideológia, a hatalom és a társadalmi autoritás kérdéseit.

A neveléstudományban a hatvanas évek végén heves viták robbantak ki a kontextus jelentésével kapcsolatban – nem az a döntő, amit célzottan tanítunk, hanem az, „amit nem szándékosan tanulunk”. A múzeumokban a régebbi empirikus szociológia és a régebbi, gyakran behaviorista neveléslélektan tradíciói szerint kijelölt célokat a megfigyelés, az interjú és a strukturált kérdőív hagyományos empirikus eszközeivel ellenőrizték.

A kiállítások didaktikus és pedagógiai funkcióira és azok hatékonyságára irányuló kizárólagos koncentrációt, amely a mérhető magatartásváltozások fogalmaiban gondolkodik, heves kritika érte, mivel azon a hamis feltevésen alapulnak, hogy a látogató alapvetően a tanulás igényével rendelkezik. Ahhoz, hogy megtudjunk valamit egy ember olvasási képességéről, nem elegendő egy olvasási teszt (behaviorizmus). Sokkal inkább a különböző megközelítések kombinációjával kell megvizsgálni, hogy a vizsgált személy egyáltalán akar-e olvasni (kognitív pszichológia), s emellett azt is, hogy saját társadalmi osztályában mit jelent, ha valaki jól tud olvasni (szociológia). Újabban a látogatókkal folytatott beszélgetéseket és a látogatók beszámolóit nyitott interjúk és szélesen terített kérdések adatainak segítségével értékeli ki. Azonban azt szükséges evaluálni, ami ténylegesen evaluálható, a nem mérhető tényezőkkel kapcsolatban pedig nem szabad illúziókat táplálni.

Éppen ezért a látogatói teljesítmény mérésének és megítélésének helyét egyre inkább a **múzeum teljesítőképességének** az evaluációja vette át (Eidelman és mások 1991).

Az ismeretek a „szemléletek és fogalmak megfeleléséből” (Kant) származnak. Bár intellektuális folyamatok, azonban egyidejűleg mindig összekapcsolódnak az érzésekkel is. Ezért a recipiensre kifejtett hatásukat tekintve nem is elemezhetők megbízhatóan, mivel nem hívnak elő ebben az összefüggésben mértékadó fizikai hatást. Ahol pedig nincs mérhető fizikai hatás, ott nem is lehetséges egy fizikai folyamatból objektív szemlélethez jutni.

„Reakcióink egy műalkotás előtt állva egyszerűen túlságosan komplexek, ahhoz, hogy tudományosan analizálhatók lennének ... Civilizációnk tagjaiként viselkedünk, amelynek értékeit nevelésünkön és társadalmunkon keresztül magunkba szívtuk.” (Gombrich 1993: 175³²)

A muzeális kommunikáció kifejezetten **informális** miliőben zajlik, és nem az ellenőrizhető ismeretek és reprodukálható készségek síkján. Ehelyett az individuális, adott körülmények között intim vagy egzisztenciális élmények terében. Ebből kifolyólag **hatása** sem prognosztizálható és számszerűsíthető.

Hosszú évek arra irányuló kitarató fáradozásai, hogy legalább a kiállítások intellektuális hatását mérjék, világossá tették, hogy a jóslatok és hatásellenőrzések még ezen a részterületen sem megbízhatók.

„Szisztematikus vizsgálatok kimutatták, hogy a látogató alig valamivel tud többet egy oktatási funkcióval rendelkező kiállítás megtekintése után ... Ezzel nem azt állítjuk, hogy az expozitumoknak egyáltalán nem lennének kívánatos hatásai (adott esetben, más, nem szándékos vagy nem mért hosszú távú hatásai), hanem csupán azt, hogy ezek a tervezett hatásoktól eltérnek.” (Screven 1985: 18)

Azonban a **kommunikációs kínálat minőségét**, az appercepció könnyítéseit és nehezítéseit, vagyis egy **kiállítás kommunikációs képességét** meg lehet ítélni (Shettel 1973).

Az **evaluáció** különböző módszereivel lehetőség nyílik egy prezentáció **hatóképességének** megállapítására és javítására. Ezek a módszerek végrehajtásuk időpontjai (az esemény előtt, alatt vagy után), illetve az általuk vizsgált szempontok alapján különböznek egymástól.

³² Korábbi magyar fordítását lásd még in: Gombrich, Ernst – Eribon, Didier: *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetéről és tudományról*. Fordította: Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 1999. 169.

Az evaluáció két legfontosabb módja a **formatív értékelés** (a tervezés fázisában) és a **szummatív értékelés** (esemény után). A további evaluációs formákat az alkalmazott muzeológia összefüggésében írjuk le.

A **formatív értékelés** esetében a kommunikáció elemeit próbaszerűen szimulációk formájában alkalmazzák, mielőtt véglegesen bekerülnének a prezentációba. Ennek során különösen a szövegek érthetősége és a térbeli tagolás ellenőrizhető. Ez a kontroll azonban természetesen csak követhető és megállapítható, tehát racionális kommunikációs célokra vonatkozhat (Graf 1984).

A **szummatív értékelés** az események hatását kutatja. Tekintettel a hatások csekély előrejelezhetőségére, az a realisztikus, ha azonnal megállapítjuk, melyek azok a célok, amelyeket – függetlenül a kitűzöttektől – elértünk (célmentes értékelés). Az értékelés nyomán nincs ugyan mód arra, hogy kijelenthessük, valami **miért** funkcionál vagy miért nem, de azt elmondhatjuk, hogy **egyáltalán** működik-e, s ha igen, **hogyan**.

A muzeális körülmények értékelésének valamennyi formája esetében fontos, hogy csak professzionális irányítással és a lehető legnagyobb pontosságra és megbízhatóságra törekedve végezhető el.

Ehhez figyelembe kell venni azt is, hogy a muzeáljelenség különösen komplex multidimenziós természete nem teszi lehetővé az egydimenziós szemléletet; mindig az összetett változók kapcsolatait kell megvizsgálni.

A kiállítások alkotóinál nagy a **hibás magatartás** esélye. Schuck-Wersig és Wersig (1986) az alábbiak ellen elkövetett bűnök tíz csoportját nevezi meg: „a tárgy, a tudásvágy, a segítségre szoruló, tartózkodás joga, a technika állása, a kulturális megbízás, a környezet, az utókor, az egészséges emberi értelem és a kommunikáció elve”.

Kommunikációkutatás

Hogy a **kutatás** révén az empirikus tudás megismerésének és verifikálásának milyen lehetőségei rejlenek a muzeológiai kommunikációban, mutatja például R. Cialdea (1988a, 1988d) kibernetikus modellje, amely az expozitumok útján a befogadó felé irányuló információközvetítést matematikailag fejezi ki.

A modell a múzeumok valamennyi fajtájára érvényes és – a szokásos, tisztán esztétikai kritériumok alternatívájaként – útmutatóként szolgálhat a közvetítési folyamat optimalizálásához. Abból indul ki, hogy az információ megértése a látogató „kulturális szintjének” megváltozásában nyilvánul meg. A modell ezt a változást iteratív módon írja le, azaz a tárgy megtekintése **előtti** szint befolyása határozza meg – a tárgy és környezete befolyásával közösen – a megtekintés **utáni** szintet.

Objektív befolyásoló forrás lehet az éppen megtekintett tárgy és a kiállítás segédanyaga (szövegek, rajzok, vezetők stb.), szubjektív forrás a néző kulturális szintje a tárgy percepciója előtt, illetve az éppen megtekintett tárgy kijelentéseinek korábbi félreértése vagy félreértelmezése („noise”).

A források és a látogatók közé „karcsúsítók” kapcsolódnak be, amelyek az áteresztett információmennyiséget vagy csökkentik vagy változatlanul hagyják. A karcsúsítók transzmissziós koefficienseit a környezet, a világítás, a látogató érdeklődése és fáradása befolyásolja.

Ebből következik a prezentáció céljaként, hogy a **transzmissziós koefficiens** (T) lehetőség szerint magasan kell tartani.

A cél elérésének lehetőségei:

- nagyon kis terjedelmű prezentációk (a látogatás véget ér, mielőtt a T esni kezdene), vagy
- periodikusan visszatérő „érdeklődés-központok” létrehozása, amelyek újra felkeltik az érdeklődést, mintha a látogató épp most lépett volna be a kiállításba, ezúttal azonban magasabb kezdő-érdeklődéssel. Az érdeklődés-központokat úgy kell elhelyezni, hogy elérésükkor a T még nagyobb legyen, mint 0,8 (T=1 az információmennyiség veszteségmentes átvitelét jelentené, T=0 pedig azt, hogy egyáltalán nem jut át információ). A központok közötti maximális távolságot 100 méterre becsülik.

Már ez az alapvető elméleti modell – amelynek állandóit a megfelelő tesztek segítségével statisztikailag még ki kell kutatni – is mutatja, hogy általános érdeklődés és nem-fizikai fáradás (= a figyelem csökkenése) esetén már egy kis változás is a két tényező egyikének túlsúlyához vezethet. A gyakorlatban ebből az következik, hogy egy prezentáció bejáratí részét és adott esetben az első teret is különösen érdekesen, illetve eredeti módon kell berendezni, egyrészt a látogató figyelmének növelésére, másrészt azért, hogy kritikus esetben gondoskodjon az érdeklődés túlsúlyáról a nem-fizikai fáradással szemben.

E modell révén elméleti igazolást nyernek A.W. Melton (1935) korai empirikus kutatásainak hasonló eredményei is.

A humán tudományok terén azonban mindmáig uralkodónak számít az az előítélet, amely szerint a matematikai fogalmak nem képesek visszaadni az emberi viselkedés „lényegét”, amelyhez megértésre és beleérzésre lenne szükség, egy társadalomtudomány pedig a megértés és beleérzés eszközei nélkül inhumánus. Az egzakt módszerek elutasításának oka nyilván abban is keresendő, hogy az elméleti modelleket összekeverik az individuális magatartásmódokkal. Leinfellner (1980: 146-147) ehhez hozzáfűzi,

„hogy a beleérző és megértő módszerek élharcosai mindeközéig többször nem vették tudomásul, hogy éppen a matematikai eszköztárral felszerelkező társadalomtudományok voltak azok, amelyek az elmúlt évtizedekben az elméleti fogalmak teljesen új szótárát alakították ki ...”

„A szabadság játékterei, amelyeket a szabad akarat illetve az a tény hívott életre, hogy az ember szabadon dönthet, vezetnek el a társadalomtudományokban a statisztikai módszerek felhasználásához és ahhoz a felfogáshoz, amely a teorémákat optimális magatartásszabályoknak tekinti ...”

- **A muzeális prezentáció egyszerre közlés és bizonyíték, expozitumok, azaz olyan muzeáliák bemutatása által, amelyeket diakronikus és szinkronikus szempontok alapján válogattak ki a gyűjteményi fundusból.**
- **A muzeális prezentáció a forrástudományok, a muzeológia, a pszichológia és az alkalmazott művészet együttműködéséből születik; a megnehezített befogadási feltételek miatt valamennyi érzékelési törvény különös figyelembevételét követeli meg.**
 - **A muzeális prezentáció az individuális szemlélőknek informális környezetben mutat be tovább nem szaporítható értékeket; ezért elsődleges célja nem lehet a tanulás, a képzést a belső megérintettség útján kívánja megvalósítani.**
- **A muzeális prezentáció szórakoztató értéke a szigorú diszkurzív helyett szabad asszociatív információfelvételhez vezet, ezért hatékonysága, nem pedig végső hatása értékelhető.**
- **A muzeális interpretáció programokkal és publikációkkal egészíti ki a prezentációt. A programok elmélyítik a kommunikációt, a publikációk absztrakt tartalmakat is közvetíthetnek. Hatótávolságuk nagyobb, mivel sem helyhez, sem időhöz nem kötöttek.**

3.4. Intézményesülés

A muzeális kontextusban intézményesítésen a muzeális formaképződés jelenségét, azaz a muzeális intézmények megalapítását értjük. Ahhoz, hogy társadalmi hatást fejthessen ki, a muzealitásnak konkrétan kell kifejeznie magát; a muzealitás a követelményeknek megfelelően mindig meghatározott megjelenési formákban lép föl.

3.4.1 Az intézményesülés alapelvei

Az **intézmény** fogalmán általában olyan szervezetet értünk, amely minden társadalomban és annak valamennyi részében megtalálható. Mindenütt előfordul, ahol a komplex, emberek közötti kapcsolatokat rendezni, szabályozni és tartós formába kell önteni (ehhez a bekezdéshez lásd Lapassade 1972; Schelsky 1974; Hederer 1979; Waidacher 1987a).

Legfontosabb jellemzői közé tartoznak az alábbiak:

- időbeli tartósság,
- együttműködés a részek között, amely meghatározott struktúrát követ,
- normatív irányvonalak, cselekvési útmutatóként a tagjai részére.

Az intézmények túlélnek individuális tagjaikat, s ily módon, generációkon túlnyúlva megőrzik és továbbadják a szervezeti formák mellett egy társadalom kulturális vívmányait is. Reformtörekvések és forradalmak következtében maguk is folyamatosan a változás állapotában vannak.

Az intézményesülés (= „belenövés” egy intézménybe) révén a társadalmi cselekvés tárgyiasul, vagyis szerepmagatartássá alakul át. Ha az intézmények vezérgondolatai és normái maguk is tárgyiasulnak, akkor viszont az intézményes cselekvés tekintetében fennáll a veszély, hogy veszít az erejéből az emberi igények hatékony, de távolságtartó működésének javára.

A tömörüléstől a csoportig

Az intézményesülés jelenségének vizsgálata előfeltételezi korábbi stádiumainak, a társadalmak és csoportok integrációjának ismeretét.

A csoportok, integrációjuk mértékével összhangban osztályozhatók (P. Szorokin). Rugalmas átmenetekkel felléphetnek szociokulturális rendszerként vagy formális és informális csoportokként, illetve úgynevezett tömörülésként.

Bizonyos számú ember osztályozásának szintje tehát attól a mértéktől függ, amely az értékek, jelentések és normák közös rendszerében egyezésüket jelöli, abban a rendszerben, amelyet akarattal vagy akaratlanul tartanak fenn, amennyiben rögzített szabályok keretein belül együttműködnek.

Ezen előfeltételek között képeznek szervezett csoportot, társadalmi entitást. Ha emberek egymással ugyan interakcióba lépnek, de nem rendelkeznek a fenti közös értékrenddel, akkor csak társadalmi tömörülésnek nevezhetők.

Csak a teljesen integrált csoportok (rendszerek) képesek a növekedésre és a teremtő fejlődésre. Valamennyi más társadalmi forma a véletlennek van alávetve, esetükben társadalmi szabályszerűségek csak akkor észlelhetők, ha ezzel összevethető eseményekre olyan léptékben kerül sor, hogy a nagy számok törvénye már érvényre jut.

A csoportképződés első lényeges követelménye a **megegyezés**. Már a legkisebb lehetséges csoport – a pár – is képes kell hogy legyen az egymáshoz igazodásra, a harmonizálásra.

Az egyik legfontosabb szint, ahonnan ez a cél elérhető, a **kultúra** szintje. A kultúra az emberek viselkedésének rendszerességéből ismerhető fel. Ez a rendszeresség törvényekben és normákban mutatkozik meg, amelyekből levezethetők azok az értékek, amelyek egy meghatározott kultúra számára fontosak.

Minden csoportképződésben döntő jelentőségű az értékek bensővé tétele, azaz hogy a csoport tagjai ezeket az értékeket magától értetődőnek tartják.

A „csoport” nyilván a legáltalánosabb és meglehetősen pontatlan fogalom, amelyet azokra az emberekre használunk, akik egy közös cél érdekében egymással szociális kapcsolatban állnak.

A nagyság alapján a fogalom a pártól egészen a civil társadalomig mindent magában foglal. A csoportok ezen felül sohasem teljesen stabilak. Keletkeznek és feloszlanak, vagy folyamatosan megújulnak, ha tagok kiesnek, meghalnak vagy kizárják őket.

Ha egy csoport formálisan megalakul, akkor egy újabb szempont válik fontossá: a **fenntartása**. Egy csoport fenntartásának több mérvadó előfeltétele van:

- kulturális normák és értékek
- a szociális kapcsolatok szabályai
- idevágó szociális szerepek és szerepkapcsolatok, amelyek ezeken a normákon és szabályokon alapulnak.

Hogy egy csoport tartós-e, hogy fenntartható-e vagy sem, legalábbis egyes funkcióinak intézményesülésétől függ.

A csoport minden tagjának joga, hogy tevékenységét valamennyi további csoporttag, világosan definiált elvárások keretei között ellentételezze. Lényeges e rend fenntartása. A fenntartást tartós ismétlés, valamennyi szabály, közös mérce és érték megerősítése szavatolhatja.

Egy csoport **tartóssága** ezek alapján két lényeges tényezőtől függ:

- integrációjától,
- a társadalmi folyamatok intézményesülésétől.

Ezzel az individuumból is tűnik a képből, mivel a tulajdonképpeni jelenség megértése szempontjából nincs jelentősége: a csoportot magától értetődőnek tekintik.

Eközben nem szabad elfeledkezni arról, hogy egy csoport bármilyen elgondolható **mérettel** rendelkezhet, **élettartama** a néhány perctől az évszázadokig terjedhet, **szervezete** pedig többé vagy kevésbé lehet formális illetve informális. Belső **összefüggése** is variábilis, illetve pontosabban az a hatalom, amelyet tagjai fölött gyakorol, anélkül, hogy kívülről nyomás nehezedne rá.

A belső **integráció** nem függ közvetlenül a csoport nagyságától vagy annak intézményesültségétől. Primitív társadalmakban a szociális integráció főként a „mechanikus szolidaritás” (Émile Durkheim) formájában jelenik meg, ha a csoport egysége tagjainak és azok érdekeinek hasonlóságán alapul, vagy azokban az esetekben, amelyekben a csoportok nagyon izoláltak.

Ezzel szemben a komplex társadalmak egyre inkább az „organikus szolidaritástól” függenek, ahol a csoport egysége tagjainak együttműködéséből és egymást kiegészítő sokszínűségéből jön létre. Egyetemes jellemzője például a munkamegosztás.

Még az olyan nagyon komplex csoportokban, mint például egy modern gyár vagy egy nagy múzeum, az „organikus szolidaritás” a kölcsönös függőségek hálózataként értelmezhető, ahol senki sem képes előrejutni a másik nélkül, és ahol csak valamennyien közösen képesek arra, hogy működőképes, integrált egészet képezzenek.

Intézményesülés

Egy csoport, függetlenül annak nagyságától vagy céljától, intézményesülés nélkül nem maradhat sokáig életben. Ha komplex interperszonális viselkedés szervezését, szabályozását és stabil megtartását kell biztosítani, akkor az intézmények elengedhetetlenül szükségesek.

Legfontosabb jellemzői:

- relatív időbeli tartósság,
- kölcsönhatás a tagok között, amely meghatározott alakot ölt és meghatározott kulturális mintát követ,
- az emberek cselekvéseit szabályozó utasítások.

A cselekvési minták intézményesülésekor különös ellentmondás lép fel, amely a valóságban az uralom jelenségeiben mutatkozik meg: a társadalmi intézmények **hatalmi** entitások. Az általuk képviselt vezérgondolatok alapvetően meghatározott autoritásokhoz, a társadalmi presztízs birtokosaihoz kötődnek.

Az intézmények szankciók, társadalmi vezetés és ellenőrzés segítségével jönnek létre. „Stratégiai” szervezetek (T. Parsons), amelyek az alapvető szociális és individuális igények kielégítésének eszközeit biztosítják:

- tagolják a családi és rokonsági kapcsolatokat,
- szabályozzák a nevelést,
- gondoskodnak a felnövő nemzedékek kulturális integrációjáról,
- ellenőrzik a gazdasági javak és a politikai hatalom elosztását,
- meghatározzák a társadalmi rétegek állását,
- kötelező érvényű vallási és kulturális normák útján orientálják az életet.

Az intézményesülés folyamata oda vezet, hogy a társadalmi cselekvések megszabadulnak az érzelmeiktől, a folyamat révén könnyebbé válik a spontán igények terhe, amennyiben a teljesülésükhöz szükséges tevékenységeket szerepmagatartásokká alakítja át.

Az intézmények már csak azért is létfontosságúak, mivel megszabadítanak bennünket a döntések folyamatos nyomásától, s az így nyert szabadság teszi egyáltalán lehetővé a magasabb rendű emberi életet (A. Gehlen).

Az intézményesülés több fázisban zajlik:

- több, egymással interakcióban álló személy viselkedéséből viselkedési szabályok keletkeznek;
- ezek a szabályok magától értetődővé válnak;
- e szabályokkal végül a cselekvő személyek objektív módon kerülnek szembe, ez pedig specializált instanciák kialakulásához vezet, uralmi szerepekhez, amelyek felülyelik a viselkedési szabályok betartását.

Az intézmények által megválaszolandó **alapkérdések** közé tartoznak az alábbiak:

- Gondoskodunk-e csoportunk olyan utánpótlásáról, amely szerepeire és feladataira megfelelőképpen alkalmas?
- Hogyan gondoskodunk tagjaink életszükségeiről?
- Hogyan oldjuk meg a csoporttagok és az alcsoportok érdekei és hajlamai közti elkerülhetetlen konfliktusokat?
- Hogyan tudjuk megőrizni és bővíteni a környezetünkről és az egész világról szerzett tudásunkat?
- Hogyan viszonyulunk az ismeretlenhez, amely csoportunkat befolyásolja?

Hosszú távon minden nagyobb csoportnak meg kell válaszolnia valamennyi kérdést, a kisebb vagy kevésbé állandó csoportoknak csak néhányat közülük, egészen addig, míg tagjai más csoportokhoz is tartoznak.

A köz-, politikai vagy jogi intézmények problémái igen könnyen elfedik azt a tényt, hogy e szervezetek viszonylagosan mennyire újkeletűek.

A tudományt például az emberiség története során első ízben a nyugati kultúrában intézményesítették: a normáknak és szabályoknak a független empirikus kutatás értékrendjén nyugvó hatalmas rendszere, kizárólag a nyugati civilizációban indult fejlődésnek, s ott sem a XVII. század előtt.

Az intézmények a teljes emberi faj túlélésének fundamentális kérdésére adott válaszok. Mindez magában foglal egy további fundamentális kérdést, mégpedig azt, hogy hogyan tudja maga egy csoport, tagjainak átmenetisége, változékonyága és halandósága ellenére biztosítani folytatólagos létezését.

A társadalmi tények, mostantól fogva társadalmi intézmények, nem magyarázhatók egyszerűen efemer és könnyen változó individuumok sajátosságaival vagy szándékaival, hanem saját szociológiai törvényekkel rendelkeznek. „Az ember egyszerre terméke és teremtője a társadalomnak” (É. Durkheim).

A kulturális újítások intézményesülésükkel befolyásolják a társadalom szerkezetét. Így gyakran előfordul, hogy az intézmények tovább léteznek, mint az általuk képviselt értékek és normák. Hatalmas katedrálisok és bürokratikus hierarchiák túlélnek az általuk teremtett, egykor modern eszméket, amelyek azonban időközben rég elhasználódtak és meghaladottá váltak.

A kulturális normák és a társadalmi intézmények közti **időbeli diszkrepancia** egyfelől az intézményeknek a kollektív eszmékhez viszonyított hosszabb élettartamából fakadhat, másfelől olyan új elképzelések felbukkanására is visszavezethető lehet, amelyek nem rendelkeznek megfelelő intézményekkel, vagy amelyeket ellentmondásos normák ütközése határoz meg. Minden esetben feszültségek, konfliktusok és végül változások következnek be.

A kulturális értékek és normák **változása** lényegbevágó és súlyos következményekkel jár. Nagyon lassan megy végbe, nagyon gyakran a bekövetkeztét észre sem veszik, vagy tagadják.

Az „értékek” gyakran határozatlan fogalmak, amelyeket különböző korokban és különböző csoportok másként értelmeznek. A fogalmak gyakran ugyan nem is változnak, a jelentésük azonban igen.

Az intézményi **változások** világosan elkülönített szerkezetekben jelenthetnek változásokat – például új alapszabályok vagy céldefiníciók nyomán –, de átalakulást jelenthetnek az előjogokban, tekintélyben stb.

Ennek néhány oka:

- a társadalmi szerkezet meghatározott sajátosságai,
- kulturális fejlődés,
- változások a társadalmi környezetben, az ökológiai és demográfiai infrastruktúrában,
- változások a természetes környezetben bekövetkezett átalakulások következményeként.

Ha az intézmények nem készek vagy képesek rá, hogy alkalmazkodjanak a megváltozott viszonyokhoz, nehéz helyzetbe kerülnek. Természetesen nem érdemelnék meg a nevüket, ha napról-napra változtathatók lennének. Léteznek jogos érdekek, amelyek nemcsak tisztán utilitarista mozgatórugókkal rendelkeznek, hanem a fennálló viszonyok megfelelő ideológiai magyarázatait is magukban foglalják.

Az intézményi változások nemcsak bizonyos előjogokra hatnak ki, hanem az érzelmi alapokra és a csoporttagoknak arra az elképzelésére, hogy igazuk van és helyesen cselekszenek. Ezért minden szükséges változást nagyon okosan, idejében átgondolva, lelkiismeretesen megvizsgálva, világosan definiálva és megtervezve, és végül tapintatosan, de ugyanakkor következetesen kell végrehajtani.

Szervezés / szervezet³³

Az intézmények felépítéséhez **struktúrára** van szükségük. Ezen azokat a részelemeket és kapcsolati viszonyokat értjük, amelyek konkrét módon egy bizonyos egységet meghatároznak és annak szerveződését megvalósítják.

A szervezet azon kapcsolatok összessége, amelyek valaminek a részelemei között fenn kell hogy álljanak, ahhoz, hogy az mint egy meghatározott osztály tagja felismerhető legyen (Maturana és Varela 1987).

Ez az **instrumentális** szervezetfogalom (az institutionálissal ellentétben) valamennyi, egy társadalmi rendszert tagoló értelem- és célirányos intézkedés összességét magában foglalja. Ezzel egyidejűleg a szabályok szerkezetén belüli, célzottan képző és átalakító cselekvést is jelöli, amely eszközként a szociális rendszerek céljainak elérését szolgálja. Mindeközben a rendszerhez tartozó emberek aktivitásait éppúgy magában foglalja, mint az eszközök alkalmazását és az információk feldolgozását.

³³ Az Organisation szó egyszerre lehet szervezés és szervezet, a következőkben a fordítás az egyes mondatok értelméhez igazodik. (A ford.)

A **szervezés elemei** a feladatok, személyek és dologi eszközök, amelyek különös, szabályozott kapcsolatok kialakításával fűződnek egymáshoz.

Alakítási feladatként a szervezés lényegét tekintve különbözik a diszpozíciótól és az improvizációtól. Az improvizáció átmeneti és elasztikus szerkezettel rendelkezik. A diszpozíció eseti és tagolás nélküli, a szervezés ezzel szemben tartós és szilárd struktúrával rendelkezik.

A szervezéseknek három **alaptípusa** van: a **termékszervezés**, amelynél egy meghatározott termék előállítása áll a középpontban (például az iparban), a **szolgáltatásszervezés** és a **„professzionális”** szervezés.

A **professzionális szervezés** abban különbözik a szolgáltató szervezéstől, hogy nem egyszer kifejlesztett szolgáltatásokat standardizálhatnak és adhatnak el hosszabb időn keresztül különböző célcsoportoknak (pl. lakástakarék), hanem minden „megbízás” speciális fejlesztést jelent egy speciális célcsoport számára. A múzeumok túlnyomórészt professzionális szervezetek, amelyek teljesítményét nem lehet standardizálni, és az sokkal inkább, mint más szervezéstípusok esetében a munkatársak elhivatottságától és szaktudásától függ. A múzeum igazi tőkéjét a munkatársak jelentik. Ezt a vagyont egy team-szervezetben lényegesen jobban lehet hasznosítani, mint egy hierarchikusan szervezett intézményben.

Az intézmények szerkezetét és folyamatait gazdasági, szociokulturális, technológiai és politikai-törvényhozói tényezők útján nagymértékben befolyásolja **környezetük**. Ezekre a befolyásokra nyitottnak kell lenniük, hogy lehetőleg gyümölcsöző csereviszony jöhessen létre. Ugyanis, ha ez nem így történik, akkor az intézmény elzárkózik a környezetétől, ahogy ez gyakran előfordul a bürokrácia területén. Ilyenkor az intézmények korszerűtlen belterjes életet folytatnak, és olyan mércékhez igazodnak, amelyek tulajdonképpen feladatuk szempontjából jelentéktelenek. Mindez az intézmény csődjéhez vezet, és végső soron a létét is veszélyeztetheti, mivel a lényegtelenre összpontosítva végül vakká válhatnak az aktuális kihívásokkal szemben (Wagner 1989; Hörschgen 1987).

Kenner ebben az összefüggésben „intézményi szklerózisról” (Olson 1982) beszél:

„A merevség a rugalmasság redukciónál következik be, számtalan egyedi megállapodással és összefonódással, amelyek teljesen megsemmisítik a mozgékonyt.”

Ennek ellenére

„az öko- vagy szociális szisztémákban ... ellentétben az emberi individuumokkal az öregedési folyamatok gyakran ciklikusan zajlanak. Ebből kifolyólag a fiatalodás nagyon is lehetséges.” (Kenner 1989)

A szervezés mint **vezetési feladat** éppen olyan vezetői eszköz, mint a tervezés és az ellenőrzés.

Tervezés

A tervezés a jövőbeli viselkedés célzott (előre)meghatározása. Ide tartoznak a jövőbeli történéseket meghatározni hivatott, szisztematikus döntéselőkészítésen nyugvó vezetői döntések. Fontos a célok rögzítése, az elérésükhöz pedig szükséges a tevékenységek, a tárgyak és a segédeszközök meghatározása. A tervezés felhasználja az elemzéseket és a prognózisokat, és magában foglalja a releváns, lehetséges, jövőbeli alternatívákat (tervelőirányzat-összevetés). A tervezés mindig a meglévő viszonyok optimalizálására törekszik, amennyiben gondolatban megkísérli előre meghatározni a jövőbeli történéseket. Eközben

azon fáradozik, hogy célirányos alternatíva-kereséssel, -megítéléssel és -választással a jövőbeli környezeti szituációkra a lehető legjobban reagáljon.

Ellenőrzés

Az ellenőrzés kiegészíti a tervezést, követi illetve kíséri annak végrehajtását. Lényegi eljárás módja az előirányzott mennyiség (döntési eredmények) és a tényleges állapot (végrehajtási eredmények) összehasonlítása. Ezáltal határozzák meg a cselekvés tényleges eredményeit. Az ellenőrzés azonban nem szorítkozik az eredmény puszta megállapítására, hanem elemzi az eltérések lehetséges okait és megjelöli azokat az intézkedéseket, amelyek ezeket megszüntetik, vagy a jövőben megszüntethetik. Az ellenőrzés tehát megkísérli biztosítani, hogy a tervezett cselekvések segítségével a lehetséges zavarok ellenére az eltervezett célok elérhetőek legyenek.

A hatékony **ellenőrzés** az alábbi tényezőkön alapul:

- precíz célkitűzés és tervezés, annak érdekében, hogy az eltérések azonnal megállapíthatók legyenek;
- a kompetenciák és felelősségek világos elosztása, annak érdekében, hogy az eltéréseket ne csupán észrevegyék, de le is vonják a szükséges következtetéseket;
- hatékony információs rendszer, amely az ellenőrzés eredményeit időben és a megfelelő formában továbbítja az illetékes helyekre.

A **rendszeranalízis** azt mutatja, hogy a biológiai rendszerek, organizmusok, szervek, ökoszisztémák valamint a technikai vagy politikai rendszerek ugyanazokat az alapelveket követik. Ez biztosítja, hogy egyetlen organizmusban sem léphet föl határtalan növekedés, és hogy a felesleges dolgok megszüntetése nélkül mindig problémák lépnek fel.

Egy individuum fejlődésének nagyon fontos és jellemző jegye

„az időbeli koordináció egzakta betartása. Minden eltérés torzuláshoz vezet, például úgy, ahogy az üres koponya növekszik, miközben nincsen benne agy... Egy irányítható rendszer működés módja szempontjából a stabilitás különleges jelentőséggel bír. Egy rendszer akkor stabil, ha egy terhelésre adott reakció nem lép át bizonyos határokat. Egy rendszer instabillá tételének legbiztosabb módszere, ha egy áramkörben időbeli késleltetéseket vezetünk be. Egy megállapodott bürokráciában az időbeli késlekedés az autoritás kifejeződése.” (Kenner 1989)

Erich Fromm (1973)³⁴ lényeges tényezőt nevez meg azon visszatérő nehézségek okaként, amelyekkel az intézmények egy bizonyos életkor elérésével óhatatlanul szembe kell hogy nézzenek: a „bürokratikus, anélkül visszatartható” karaktert, amely örömet leli az emberek frusztrálásában, amely örül annak, ha megmutathatja, hogy ő az, aki kontroll alatt tartja őket, ahelyett hogy kötelességeinek minél lelkiismeretesebb teljesítésével foglalkozna.

Éppen ezért, függetlenül a szociális intézmény nagyságától és jellegétől, a társadalom szolgálatában elvégzett feladatainak teljesítése szempontjából elengedhetetlen folyamatosan azon fáradoznia, hogy a mindenkori kihívásokra megfelelően éber és érzékenyen reagáljon.

„Ami azonban az intézmények oldalát illeti, látni kell, hogy valamennyi egy-egy meghatározott időben, egy-egy meghatározott történelmi korszakban keletkezett. Ennek következtében annak a korszaknak a különleges körülményei, annak gondolkodása, társadalmi rendszere befolyásolta őket.

³⁴ A hivatkozott tétel nem szerepel a bibliográfiában. Feltehetően a következő könyvről van szó: Erich Fromm: *The Anatomy of Human Destructiveness*. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1973.

Ugyanezek az intézmények és szervezeti formák egy másik kor megváltozott körülményei között nem birtokolhatják eredeti értéküket. Ezért megváltozhatnak és meg is kell változniuk. Amíg megvan az értékük, addig érdemes fenntartani őket. Ha egy napon az adott körülmények között értéktelenné válnak, nincs rá ok, hogy megőrizzék őket. Akkor jobb, ha bevégeződnek.” (Dalai Láma 1989)

3.4.2 A múzeum mint intézmény

Gluzinski (1971) két ellentétes megközelítést különböztet meg a múzeumhoz és annak munkájához: az instrumentálist és a funkcionálist.

Az **instrumentális** megközelítés a múzeumügy felgyorsult fejlődése idején, a 19. és a 20. század fordulójára és az első világháború közti időszakban alakult ki, és különböző formákban máig létezik.

Jellemzői többek között a következők:

- a múzeum sokrétű és komplikált felépítésének részterületeit helyezik előtérbe az egészszel szemben;
- a képzés funkcióját tekintik az egyetlen vagy a legfontosabb célnak;
- a múzeum az állandó kiállítás szinonimája lesz;
- a kiállítások alapja a tárgyak felállítása, meghatározott rendezőelvek alapján;
- a tárgyakat kiválasztott problémák illusztrációjaként használják.

A problémaorientált múzeumok – azaz olyan múzeumok, amelyek nem kötődnek a konkrét tárgyak egyetlen osztályához sem – alapítása első pillantásra igen csak legitimnek tűnik.

Bennük a didaktikus-oktató tevékenység nem-specifikus, idegen formái – mint az előadás, iskolai csoportok látogatása, verseny, látogatói aktivitás és egyéb – ugyanarra a szintre került, mint a kiállításokkal kapcsolatos munka. Tapasztalatok szerint e megközelítés eredménye annak kutatása, hogyan lehet „az élettelen, néma tárgyakat” elevenné tenni és szóra bírni.

Ezzel szemben a **funkcionális** megközelítés a muzealitás eredetéből indul ki. Nem önkényes, normatív-spekulatív feltevés, mint az instrumentális megközelítés, hanem a múzeum objektív lényegét annak összkultúráján belül vizsgálja.

Jellemzői a következők:

- letűnt kultúrák meghatározott relikviáinak, a jelenkori kultúra termékeinek és a természet tárgyainak specifikus megőrzése és dokumentációja. Ezáltal a múzeum maradandóan hozzájárul a megvalósítandó szimbolikus kultúrához;
- szervezet egy olyan rendszerben, amely az instrumentális, szimbolikus kultúrához tartozik;
- általánosan értelmezett segédeszközök sora (épületek, készülékek, eszközök és berendezések), amelyek az instrumentális, nyilvános kultúrához tartoznak;
- specifikus viszonyulás a kulturális javakhoz, a gyűjtés, megőrzés, vizsgálat, leírás és hozzáférhetővé tétel – ez az elsődleges és alapvető ok, amely a múzeum valamennyi építőelemének funkcionális értelmet kölcsönöz, s ezáltal meghatározza a lényegét;
- a múzeumok, tevékenységük révén a kultúra autonóm részét alkotják, mint a tiszta tudomány és kutatás, művészet és vallás. A megvalósítandó szimbolikus kultúra

jelenségeiként nem kezelhetők instrumentálisan, mivel nem szolgálnak idegen célokat, hanem egy kultúrán belül látnak el önálló és oszthatatlan feladatokat. E feladatok: a megismerés, gyűjtés, leírás és képzés. A muzeális képzés funkciója csak a három további primer funkcióból adódik. Ebből kifolyólag jelentőségét tekintve nem is lehet a további funkciók elé helyezni, s azokat nem is lehet alárendeltként kezelni.

- A muzeális kiállítás két rétegből áll:
 - a **tárgyi-informatív réteg** a tárgyakat és az általuk hordozott értékeket és információkat foglalja magában. Együttesen közvetlen prezentációs eszközök alkotnak. Mivel a múzeumi kiállítás a muzeális oktatás mint integrált múzeumi funkció része, ezért kezelhető az oktatási tevékenység eszközeként;
 - a **formális-oktató réteg** a problémaközpontú kivitelezés révén fejeződik ki. Adott pillanatban a muzeális oktatási funkció keretében, a kívánt oktatási hatás elérésére használják fel. Ezért – az instrumentális megközelítéssel szemben – a tárgyi-informatív réteggel kialakított kapcsolat nélkül nem válhat egy múzeumi kiállítás kiindulópontjává, mivel a tárgyak nélkül elvesztené alapjait is.
- A tárgyak a múzeum lényegéhez tartoznak, művelődési tevékenységének forrását alkotják, a közvetlen szemlélet révén művelődési értékeket közvetítenek. Az egyéb művelődési formák összessége nem a muzealitásból ered.
- A múzeumi kiállítás problémahordozói az információ és a tárgyakban rejlő értékek. A múzeumi kiállítás ezért a tárgyak funkciója és nem egy probléma funkciója. Nem lehet és nem szabad elvárni tőle minden kívánt probléma megjelenítését, ahogy ezt az instrumentális megközelítés esetében tévesen feltételezik. A tárgyak nem csupán egymásra rakódó problémák véletlenszerű illusztrációi, hanem a múzeumi kiállítás sajátlagos lényegét adják, jelentést kölcsönöznek neki, és belőlük vezethető le teljes szerveződésük is (Gluzinski 1971).

A muzealitás, vagyis az ember különös, megismerő és értékelő viszonya a valósághoz, közismerten megköveteli az intézményesülést. Csak így veheti fel tényleges formáját, így ismerheti fel, nyerheti ki, őrizheti meg és adhatja tovább tárgyait.

A társadalmi viszonyok és igények változásával azonban az a **forma** is változik, amelyben a muzealitás konkrétan és tartósan kifejeződik.

Éppen ezért a múzeum a történelem folyamán nem a muzealitás egyetlen kifejezési módja; fejlődése során folyamatosan változott és továbbra is megújulásra szorul.

A múzeum feladatai és céljai

„A múzeumok ... örömet okoznak, szórakoztatnak és megadják a művelődés lehetőségét. A múzeumok ezzel együtt komoly intézmények is, a körülöttünk lévő természetes világ megértése és megbecsülése szempontjából fontos tudás és információ központjai. Végül pedig a gyűjtemények és kutatásuk teszik lehetővé számunkra 'a dolgok természetének' a megértését.” (Laerm és Edwards 1991: 21)

A múzeum feladatai, más, látszólag hasonló funkciót betöltő intézmények feladataival szemben világosan lehatároltak. Specifikus muzeális oktatási funkciójáról, amelynek révén megkülönböztethető az igazi oktatási intézményektől, a kommunikációval kapcsolatban már szó volt.

Más kommunikációs szervezetekkel összehasonlítva kommunikációjának módja demokratikus, bilaterális (a látogatók felé és vissza) és multilaterális (a látogatók egymás közt). A színházi előadás vagy a koncert ezzel szemben elit és unilaterális (a látogató irányába) módon kommunikál, a rádió és a televízió álcshaládiasan, unilaterálisan és multilaterálisan.

A gyűjtés, a megőrzés és a kutatás funkcióit szintén ellátják más intézmények is, de a muzeálistól eltérő módon. Így a könyvtárak és az archívumok is kutatnak, a természet- és a műemlékvédelem megőrzi, az egyetemek és a kutatóintézetek pedig kutatnak.

Míg azonban a múzeumok kiválasztott eredeti és autentikus **tárgyakat** gyűjtenek a valóság bizonyítékaiként, addig a könyvtárak olyan információkat tárolnak, amelyek publikált dokumentumokban maradtak fenn, az archívumok pedig illetékességi körükből kifolyólag olyan írásos anyagokat fogadnak, amelyek a történelmi viszonyokat tanúsítják (Bieberstein 1975). Mindkét utóbbi esetben nem elsősorban az információhordozók anyagi szubsztanciájáról van szó, hanem magáról az általuk tartalmazott információról. A könyvtár és az archívum mentefaktumokat gyűjt, a múzeum artefaktumokat és naturafaktumokat. A természet- és a műemlékvédelem megőrzi és konzervál, azonban a múzeummal ellentétben nem *in fundo*, hanem *in situ*. Az egyetemek és a kutatóintézetek, a múzeumoktól eltérően tudományos kutatásuk során nem egy konkrét gyűjteményi fundusból indulnak ki.

Minden múzeum kezdetén a gyűjtemény áll. A gyűjtés mozgatórugói sokrétűek, elsősorban az alábbiak (Waidacher 1987a):

- önmagában az emberi gyűjtésvágy
- művelődési igény
- profitvágy
- csodálat és tisztelet iránti igény
- kisebbségi érzések
- káröröm
- vadászösztön
- státusgondolkodás
- halhatatlanság vágya
- emberszeretet
- missziós indíték
- kulturális felelősség

vagy ezen indítékok kombinációja.

Azonban a gyűjtött javak pusztá halmaza, legyen az akármilyen hatalmas és értékes, még nem jelent muzeális gyűjteményi fundust.

Csak, ha a tárgyakat muzeológiaiilag és szaktudományosan megalapozottan választják ki és sorolják be egy eleven **muzeális tezauruszba**, ha kutatják és egy általános érvényű megértés

síkjára helyezik át, és így adják át őket a jövőnek, akkor alakul át a természettörténet, a kultúrtörténet, a tudományok és a művészetek különben halott archívuma az emberi és a természeti valóság tanúbizonyságainak eleven kincsévé.

Csakis ily módon, a múlttal való teremtő találkozás helyszínéeként járulhat hozzá a múzeum a jelen megértéséhez, és így szolgálhat a jövő kulcsaként.

A múzeum megbízása tehát nem arra szól, hogy az ember szellemi-kulturális fejlődésének és környezete alakulásának dokumentumait külön-külön izolált tárgyak formájában gyűjtse, megőrizze és megjelenítse, hanem arra, hogy mindezeket egy genetikus és funkcionális **összefüggésbe** állítsa, amely egy új valóság megalkotásával a mindenkori kiinduló-valóság összképét mutatja be.

Ez a megbízás a **teljes nyilvánossággal** szemben fennáll, függetlenül az életkortól és a személyes előképzettségtől. A megbízás haszonélvezői esetében azonban feltételezi a fogadókészség és az individuális motiváció minimális szintjét.

A múzeum által közvetített tartalomnak a diakronikus és a szinkronikus eljárások, azaz a kontinuitás és az aktualitás kölcsönhatásában, az egyes múzeumtípusok specifikus feladatkörei és a társadalmi-kulturális koráramlatok váltakozó követelményei mentén kell orientálódnia és aktualizálódnia.

E nagyon is kifinomult muzeális feladat csakis intézményesült formában oldható meg. A múzeum ebből kifolyólag egy szervezeti rendszer, amelynek definiált **szervezeti célra** van szüksége.

Miközben az igazgatási, a termelési vagy a kereskedelmi szervezetekben a cél meghatározása viszonylag egyszerű, a múzeum esetében ez nehézségeket okoz. Ennek oka a típusok hatalmas sokszínűségében, a múzeum bonyolult fejlődéstörténetében, valamint funkcióinak és feladatainak különböző társadalmi felfogásaiban rejlik.

Ezeket a különbségeket Benoist (1960) vázolta fel, azzal, hogy az európai múzeumi típust összefoglalóan **múzeumszalonnak** nevezte, az amerikai múzeum**klubnak**, a szovjetet pedig **múzeumiskolának**. A múzeum tehát társadalmának mindenkori kulturális értékeit és hagyományait tükrözi vissza.

Nem elég ezért, ha a múzeum céldefinícióját általánosságban fogalmazzák meg, és a benne képviseltetett forrástudományok tevékenységeit pedig külön-külön jelölik ki. Minden múzeum összetéveszthetetlen és megismételhetetlen, egyedi organizmus. Ezért az alapvető, általános feladatok bázisán kell definiálni, hogy ezek a forrástudományok milyen formában kapcsolódnak össze egy muzeológiai, intézményes rendszerré.

Ennek kiindulópontját az egymáshoz, illetve a számukra adott természetes, társadalmi és kulturális milióhöz fűződő kapcsolatuk adja. Figyelembe kell azt is venni, hogy egyetlen múzeum sem létezik önmagáért, hanem a múzeumok egy nagyobb **hálózatának** a része, úgy horizontálisan, ugyanazon múzeumfajták körében, mint vertikálisan, egy régióban vagy egy országban.

A múzeum mint intézmény **feladatteljesítésének** biztosításához az alábbi meghatározások szükségesek (Vašíček 1971):

- célok és feladatok
- módszerek
- teljes rendszeren belüli helyzet
- szervezet
- interszubjektivitás

Múzeumkoncepciók

Ezen az intézményi kereten belül a legkülönbözőbb koncepciók kifejlesztésének kell helyet biztosítani, ahogy ezt a következő példák is mutatják:

„A hagyományos múzeum már nem illeszkedik az érdekeinkhez; megcsontosította a kultúránkat, kultúránk sok tárgyát megölte, és hagyta, hogy lényegük, amelyet egy nép szelleme töltött meg, elvesszen ...”

„(A múzeumok új fajtái) törhetnének ki falai közül, hogy aztán köztereken, iskolákban és munkahelyeken rendezkedjenek be; megőrizhetnék a hagyományos kapcsolatokat, és biztathatnák azokat, akik a modern és változatos tevékenységek mellett kötelezték el magukat.” (Konaré 1983: 146, 147)

„A múzeum jóval több, mint a stúdium, a művelődés vagy a szórakozás helye. A gyűjtőtevékenység politikai vagy ideológiai vagy esztétikai dimenzióval rendelkezik, amelyről nem szabad elfeledkeznünk ...”

„Akár akarjuk, akár nem, minden beszerzés, a tárgyak vagy műtárgyak egymás melletti elhelyezése vagy elrendezése, egy időszaki kiállítás vagy egy állandó tárlat összefüggésében azt jelenti, hogy a történelmet valamilyen módon értelmezzük ...”

„A feliratokon, az információs táblákon, a kísérő katalóguson, a sajtóközleményeken túl létezik egy rejtett szöveg, amely számtalan különböző, gyakran egymásnak ellentmondó szílat tartalmaz. Ez a múzeumigazgató, a kurátor, a tudós, a designer, a szponzor kívánságaiból, szándékaiból, intellektuális, politikai, szociális vagy nevelési törekvéseiből fonódik egybe – nem is beszélve a társadalomról, a politikai, szociális vagy oktatási rendszerről, amely valamennyi említett embert táplál és ezáltal rányomja bélyegét.” (Vergo 1989a: 2-3)

„(A múzeum) az egyes emberek részvételét szorgalmazza és szervezi ... hozzájárul az egyes emberek és a kollektíva nem kognitív, normatív és végül érzelmi orientációjához ... A felvilágosítás intézményeként közvetítőművészete abban áll, hogy az egyes emberek részvételét (participáció) motiválja és szervezze ... Így értelmezve a múzeumok a személyes és társadalmi identitás megteremtésének eszközei.” (Pfaff 1973: 21-22)

„Ha a múzeum elsődlegesen didaktikus intézmény lenne, akkor beérhetné annyival, hogy az emberi kifejezés- és életformákat az utódok számára művészeti és triviális tárgyakkal illusztrálja. Mivel azonban lényegi funkciója xenológiai természetű, ezért ezzel egyidejűleg számot adhatunk benne a világnak arról a haladásáról, amellyel a lakói számára egyre idegenebbé válik.” (Sloterdijk 1989: 66)

A múzeum definíciói és alapfeltételei

A múzeumról kialakított elképzelések tarka képe tükröződik – ha lényegesen szűkebben is – az intézmény definícióiban is. Közös bennük, hogy az intézmény fogalmát mint szükséges feltételt tartalmazzák:

„... tárgyak megőrzésére és e tárgyak kutatás és kiállítás útján történő magyarázatára szolgáló intézmény.” (Edwin H. Colbert, idézi: Burcaw 1983: 9)

„... intézmény a természet jelenségeit és az ember műveit a legjobban illusztráló tárgyak megőrzésére, illetve e tárgyak használatára, amely a tudás gyarapítását, a kultúrát és az emberek felvilágosítását szolgálja.” (George Brown Goode 1895, idézi Burcaw 1983: 9)

„... minden olyan permanens szervezet, amely a köz érdekében, különböző eszközökkel és speciálisan a kiállítás segítségével, kulturális értékkel rendelkező tárgyakat és természeti objektumokat a megőrzés, a tanulmányozás, az élvezetté emelés és a nyilvánosság tanításának céljával kezel.” (Japán UNESCO – Nemzeti Bizottság, 1960)

„... nem nyereségérdekelt szervezet, amely nem elsősorban az időszaki kiállítások megrendezése céljából áll fenn ... a nyilvánosság számára hozzáférhető, tárgyait a köz érdekében kezeli.”
(Canadian Museums Association, 1962 körül)

„... szervezett és permanens, nem nyereségérdekelt intézmény, mindenekelőtt oktatási vagy esztétikai céllal, szakavatott személyzettel, amely kézzelfogható tárgyakat birtokol és használ, gondoskodik róluk, és meghatározott időterv szerint azokat a nyilvánosság előtt kiállítja.”
(American Association of Museums 1970)

„... olyan intézmény, amelyben az ember és a valóság közötti specifikus viszonyt természetes módon alkalmazzák és valósítják meg. Ez a valósághoz fűződő viszony kiválogatott élettelen, anyagi, mozgó (különösen háromdimenziós) tárgyi tanúbizonyosságok célirányos és szisztematikus gyűjtéséből és megőrzéséből áll, beleértve sokoldalú, tudományos, kulturális nevelési célú felhasználásukat, amely a természet és a társadalom fejlődését dokumentálja.” (Gregorová 1980b)

„... közintézmények vagy privát támogatók által fenntartott, megőrzésre érdemes kultúr- és természettörténeti tárgyakkal álló gyűjtemény, amely legalábbis részben rendszeresen, kiállítás formájában a nyilvánosság számára hozzáférhető, közhasznú célokat szolgál, s nincs kereskedelmi struktúrája vagy funkciója ... A múzeumnak szakszerű (például kultúrtörténeti, történeti, természettudományi, földrajzi) koncepciót kell felmutatnia ... A múzeumot szakszerűen kell vezetni, tárgygyűjteményét szakszerűen kell kezelni; tudományosan kiértékelhetőnek kell lennie ... A múzeum gyűjteményi állandó kiállítása egyértelmű művelődési funkcióval kell hogy rendelkezzen.” (Német Múzeumszövetség, 1981)

„a társadalom és annak fejlődése szolgálatában álló, nem nyereségérdekelt, permanens intézmény, amely a nyilvánosság számára hozzáférhető, az ember és környezete anyagi tanúbizonyosságait szerzi be, őrzi meg, kutatja, közvetíti és állítja ki, a tanulmányozás, az oktatás és az öröm céljából.”
(ICOM, 1990)

„... olyan intézmény, amely a köz javára anyagi tanúbizonyosságokat és hozzárendelt információkat gyűjt, dokumentál, őrizz meg, állít ki és magyaráz.” (UK Museums Association, 1988 előtt)

Akármilyen szervezeti formában működnek is az egyes múzeumok, mindenesetre bizonyos **minimális követelményeknek** meg kell felelniük, annak érdekében, hogy múzeumnak számítsanak.

Bár a „múzeum” fogalma jogilag nem védett, az alábbi előfeltételek világos definícióra szorulnak:

- **a gyűjtemények (= a múzeum) tulajdonosa**
A múzeumok általában nem jogi személyek és nem is az általuk kezelt gyűjtemények jog szerinti tulajdonosai. E gyűjtemények vagy az állam, vagy köz- illetve magánjogi testületek tulajdonában vannak;
- **az épületek és a telkek tulajdonosai**
Nem kell azonosnak lennie a gyűjtemények tulajdonosával. Az épületeket és a területeket a gyűjtemény tulajdonosa bérelheti vagy ingyenesen a rendelkezésére bocsáthatják;
- **a múzeum fenntartója**
A múzeum üzemeltetéséhez és fenntartásához szükséges eszközöket általában a gyűjtemények vagy az épületek és telkek tulajdonosa biztosítja, de származhatnak más forrásokból is.

Függetlenül a múzeum jogi státuszától, minden esetben két **alapelvet** be kell tartani, amelyektől csak rendkívüli körülmények között lehet eltávolodni:

- A múzeum fenntartója gondoskodik arról, hogy a gyűjtemények megőrzik integritásukat és a múzeum fennmarad. Vis maior esetén a gyűjteményeket egy azonos célokkal rendelkező másik múzeumnak kell átadni.
- A gyűjtemények darabjai általában nem értékesíthetők.

Minden múzeumnak meg kell felelnie az alábbi **alapfeltételeknek**:

- Autentikus, kézzelfogható tárgyak **muzeális gyűjteményét** birtokolja, amelyek a történeti és a jelenkori valóság igazolása és megismerése tekintetében a társadalom orientációjának szolgálatában meghatározóak,
- a muzeális gyűjteményt világosan definiált gyűjtési irányelvek mentén, rendezetten **működteti**,
- megfelelő **feljegyzéseket** vezet a tárgyak származásáról, identitásáról és helymeghatározásáról, amelyek a primer információtartalmakat éppúgy magukban foglalják, mint a tárgyak környezetének és körülményeinek helyzetét,
- elismert eszközöket és módszereket használ a tárgyak fizikai és immateriális integritásának **megőrzésére**,
- gondoskodik a tárgyak **biztonságáról** és minden olyan elismert eszköz és módszer használatáról, amely lassítja végül elkerülhetetlen pusztulásukat,
- a gyűjteményre és a közönségre irányuló **muzeológiai kutatást** folytat, a jelenkori tudományos lehetőségek felhasználásával,
- a gyűjteményeket valamint dokumentációjuk és kutatásuk eredményeit specifikus muzeális jelleggel **közvetíti** a közönség felé, a megértés minden szintjén, tanulmányozás, művelődés, ösztönzés, szórakozás, orientáció és a lelki gazdagodás céljából,
- kizárólag a **társadalom** rendelkezésére állva létezik, nem elsősorban a puszta szórakoztatás céljából, nem a kommerciális nyereség miatt, nem egyes individuumok vagy csoportok személyes vagy önös érdekében kifolyólag, vagy a legtágabb értelemben vett művelődésen kívül más célokat követve,
- tartalmainak fennmaradását biztosítja, elméletileg örök érvénnyel, tekintet nélkül a jelenkori személyi, gazdasági vagy más átmeneti viszonyokra,
- a **nyilvánosságnak** minden rendelkezésére álló segédfelszerelést és segítséget megad.

Rokon intézmények

Swinney (1978) rokon intézményeknek nevezi a múzeumokkal néha összekapcsolódva fellépő planetáriumokat, a tudományos- és technikai központokat és a Kunsthallékat (Múcsarnok). Az ICOM definíciója értelmében valamennyiükben közös a múzeummal, hogy nem nyereségérdekelt, permanens intézmények, amelyeket szakszemélyzettel működtetnek és a nyilvánosság számára rendszeresen hozzáférhetők.

A múzeumoktól az alábbi jellegzetességekben különböznek:

- **Planetárium**
Legfontosabb célja a természettudományos nevelés. Alapfunkciója szerint előadások és vetítések segítségével információt ad a csillagászatról és a vele rokon tudományokról.
- **Tudományos- és technikai központ**
Legfontosabb célja a technikai-természettudományos nevelés. Alapfunkciója szerint demonstrációs szerkezetek és -tárgyak segítségével technikai-természettudományi ismereteket mutat be és magyaráz meg.
- **Kunsthalle (Múcsarnok)**
Legfontosabb célja az esztétikai nevelés. Alapfunkciója szerint kölcsönzött műtárgyak segítségével – amelyekről gondoskodik és tulajdonosaik felé professzionális normák szerint felelősséget visel – saját tereiben kiállításokat tervez és valósít meg.

3.4.3 Tervezés és tagolás

Az operacionális és specifikusan muzeológiai mellett két lényeges tervezési feladat létezik, az általános múzeumi tervezés, amely a meglévő múzeumok és létesítmények fizikai és szervezeti újjászervezésére vagy módosítására vonatkozik, valamint a személyi tervezés.

Általános múzeumi tervezés

Magában foglalja

- azon funkcionális elemek részletes leírásainak előkészítését, amelyek új konstrukciók vagy nagyobb változtatások részét képezik, beleértve a célt, a funkciót, a nagyságot, a térbeli összefüggéseket, a speciális követelményeket, a leltári és berendezési tárgyakat, a fenntartási igényeket, az építés és a projekt költségvetésének céljait és hasonló információkat;
- kivitelezési tanulmányokat, amelyekben a program követelményei alapján döntenek egy projekt igazolhatóságáról és megvalósíthatóságáról;
- menedzsment-tanulmányokat a meglévő intézményi elemek használatának, funkciójának és állapotának értékelésével, használatuk erősítésének és javításának, a megújítási tervek költséghatékonyságának és racionalizálásának céljával.

Nagyobb projektek tervezése (programkészítés) több különböző és gyakran komplex diszciplína egyesítésével zajlik (Pecquet és O'Byrne 1979; O'Byrne és Pecquet 1989; Lord és Lord 1990): többek között várostervezés, közvéleménykutatás, építészet, kulturális szervezés, menedzsment, konzerválás, világítás, biztonság. A programtervezés minden egyes tényező és a tényezők közötti kapcsolatok mérlegelését követeli meg.

A professzionális programkészítő feladata, hogy a megbízóval együttműködésben készítse el a később belépő építész, designer vagy látványtervező munkájának kiindulási alapjaként szolgáló feltételek jegyzékét – a **programot**. A program precízen definiálja az építészeti, a technikai, a muzeológiai és a funkcionális követelményeket. Minden egyes igényhez definiálni kell a szükséges teljesítményeket, azok funkcióit valamint térbeli és funkcionális kapcsolataikat.

E dialógus eredményeként egy **előzetes program** jön létre, amely kifejezésre juttatott tények, kényszerek, követelmények és eszközök szintézise. Ha ezt engedélyezik, akkor a beszélgetések második fázisa az előzetes program szempontjainak részletesebb meghatározásához vezet.

Ez a pontosabb szintézis a **bázisprogram**. Ez az a dokumentum, amelyet engedélyezés után átadnak a designernek, projektfejlesztés céljából vagy választásának elősegítésére.

A program készítőjének felhatalmazása van arra is, hogy megalkossa az esetleges verseny feltételeit és a benyújtott projekteket elbírálja. Ezen felül felügyelheti a projekt alakulását, és maga is dolgozhat rajta.

A muzeális munka minőségének megtartása és javítása elképzelhetetlen a tartós és intenzív vita és a múzeumok belső felépítésében végrehajtott értelmes alkalmazkodás nélkül. Ha a szervezeti struktúrák nem alkalmazkodnak idejében a követelményekhez, akkor szükségszerűen ellentmondásba kerülnek velük. Egy ilyesfajta megújulás fontos előfeltétele a rendszeres, differenciált és súlyozott **adatfigyelés**, párhuzamosan a kívánságok, motivációk, javaslatok és panaszok felmérésével, úgy a közönség, mint a múzeum munkatársai körében.

Függetlenül attól, hogy ebben a szellemben milyen intézkedéseket hoznak, feltétlenül szükségesnek mutatkozik, hogy az intézkedéseket professzionális, külső irányítással belülről indulva alakítsák ki. Mindez azt jelenti, hogy egyrészt a múzeum mindenkor specifikus feladatmeghatározásából indulnak ki, másrészt hogy azoknak az embereknek az ismereteit és tapasztalatait is figyelembe kell venni, akik azt a legjobban ismerik, mivel ők a hordozói.

Személyi tervezés

A személyi tervezés magában foglalja a személyzeti szervezet teljességének felépítését és fejlesztését, illetve az egyes állásokat és az állások betöltőit.

A múzeum intézménye esetében különösen célszerűnek bizonyult az **igazgatótanács**, az **igazgató** és a **személyzet** háromrétegű tagolása.

Ebben a rendszerben, mint valamennyi más hasonló szervezeti formában, az **igazgatótanács** egy irányadó szerv, amely a nyilvánosságnak és a tulajdonosnak felel. Felelősséget visel a költségvetésért, és alkalmazza az igazgatót.

Az **igazgató** szerződéseket köt és szüntet meg a személyzettel, az irányvonalaknak megfelelően tervez és fejleszt. A nyilvánosságnak és az igazgatótanácsnak felel.

A harmadik szint, a **személyzet**, az irányvonalak keretei között dolgozik, és az igazgatónak felel (Pitman-Gelles 1989). A fent említett szinteket elsősorban a felelőségek és az illetékességek vonatkozásában kell értelmezni, nem pedig szigorúan hierarchikus alá- és fölérendeltségi viszonyok igazolásaként.

Miközben az úgynevezett **egyvonalú rendszer** a megbízás kiosztásának egysége alapján működik – minden alkalmazott csak egyetlen előljárótól kap utasításokat –, a **többvonalú rendszerben** minden állás nagyszámú fölérendelt állástól függ. Az utasítási egység helyére itt a legrövidebb út alapelve lép.

A gyakorlatban, az alapvető funkcióelosztásból kiindulva a messzemenőig önszabályozó **mátrixszervezet** mintázata bizonyult adekvátnak és célszerűnek. A célirányosan és a rendeltetés függvényében létrehozott projektsoportok számára ez a szervezeti forma nyújt megfelelő akciókeretet, működése azonban magas szakmai és etikai minőséget felmutató, kreatív embereket igényel.

Sok múzeumban régi, meghaladott elképzelések jutnak kifejezésre a **személyzeti tervek** súlypontozásában is. A szaktudományos pozíciók túlsúlyával szemben gyakran így áll súlyos hiány az interpretáció, a design, a kognitív pszichológia, a közönségszolgálat képviselői és a muzeális közvetítés más hivatásainak oldalán. Elengedhetetlen az egyensúly megteremtése, mégpedig oly módon, hogy főként ezt a területet töltik fel új munkatársakkal. Ez azt is jelentheti, hogy azokon a területeken, ahol a múzeum tágabban meghatározott céljai új tudásterületeket és új készségeket igényelnek egy közszolgálati intézmény számára, bizonyos munkatársakat át kell képezni (Wright 1989).

Ezért a múzeumi hivatás szempontjából a **képzés és a továbbképzés** kérdései különleges jelentőségűek. A múzeumokban még mindig gyakran alkalmaznak munkatársakat olyan kvalifikációval, amely nem felel meg a múzeum által támasztott elvárásoknak. Ezek a munkatársak azután saját specifikus forrástudományuk területén tevékenykednek és egyes esetekben a múzeumot olyan, saját célokra használják ki, amelyek nem illeszkednek a múzeum céljaihoz (Stránský 1990).

A muzeális feladatok megoldásához számos hivatásterület képviselőjének munkája szükséges, akik egy szakon vagy szakmában szerzett alapképzettségükhöz további **muzeológiai**

képzésre szorulnak, ahogy ezt már egyébként Julius Leisching 1905-ben – igaz, hogy csak gyakorlati értelemben – szorgalmazta.

Ez a képzés azonban nem szorítkozhat a praktikus tudás elsajátítására.

„Ha a muzeológia képzési tervét az empirikus tudás szintjére ültetjük át, akkor a hallgatókat konkrét információk egész tömegével árasztathatjuk el, amellyel többé vagy kevésbé megküzdhetnek, de ezzel nem fogjuk megtanítani őket arra, hogy eljussanak az általunk leírt jelenségek magjáig. Röviden szólva, nem lesznek képesek a múzeumi valóság megértésére. Az empirikus tudás és tapasztalat meghatározott mértékével felfegyverkezve képesek lesznek számos specifikus múzeumi feladat sikeres megoldására, és a gyakorlatban kétségtelenül sikeresebbek lesznek, mint azok a kollégák, akik nem rendelkeznek ezzel a képzettséggel. De ez minden. Ha olyan új szituációkba kerülnek, amelyekről képzésük során nem kaptak információt, éppúgy zavarba jönnek, mint a múzeumi képzettséggel nem rendelkező kollégáik. A teória feladata az, hogy a hallgatókat megtanítsa, hogyan viszonyulhatnak a teljesen új problémákhoz, és hogyan oldják meg azokat sikerrel. Korántsem elegendő a múzeumi munkatársakat a tudás és a képességek bizonyos mennyiségével ellátni, meg kell őket tanítanunk arra is, hogyan tudnak teljesen függetlenül, muzeológiailag gondolkodni.” (Stránský 1982: 73)

A gyakori projekt munkát végző professzionális szervezet magas követelményeket állít minden egyes munkatársa személyes képességei elé. Ezért kap a **személyzeti fejlesztés**, a szervezet folyamatos „állagmegőrzésével” párhuzamosan, fontos szerepet. Ebben az összefüggésben, tekintettel a muzealizás ügyének valamennyi területén folyamatosan bekövetkező változásokra – az új elméleti nézetektől, kutatási módszerektől, kutatási ismeretektől és munkatechnikáktól egészen a kivitelezés, a kommunikáció és a biztonság kérdéseiig, valamint a nyilvánosság változó követelményeiig – a rendszeres **továbbképzés** elengedhetetlen. Irodalmi tanulmányok, szakmai kapcsolatok, tanulmányutak és külföldi tartózkodások, kurzusok, kongresszusok és szakmai tanácskozások, szemináriumok és a tagság a nemzeti és nemzetközi szakmai szövetségekben – mindez a hivatáshoz szükséges informálódást szolgálja.

A hivatás etikája

Döntő jelentőségű a múzeumi munkatársak **etikus magatartása**. E hivatás különleges társadalmi jelentősége miatt nagyobb a veszélye annak, hogy egyes cselekvések vagy mulasztások nyomán, más emberek vagy a társadalom érdekei individuális érdekek javára sérülnek.

Ezért, az Egyesült Államokból kiindulva több **etikai kódexet** is kialakítottak, amelyeket nyilván nem felülről diktált parancsok és tiltások listájaként kell értelmezni. Az önkontroll célját követve a múzeumi hivatás tradicionális, tapasztalatból levezetett értékeit és az ezeken nyugvó normákat és szokásokat rögzítik.

Az Egyesült Államok múzeumi szakmája már kezdetektől fogva foglalkozott a múzeumok működtetése közben tanúsítandó etikus magatartás kérdéseivel. Az American Association of Museums (AAM) már tizenkilenc évvel alapítása után, 1925-ben kiadta első etikai kódexét, *Code of Ethics for Museum Workers* (Múzeumi Dolgozók Etikai Kódexe) címmel, amely a múzeumi munka lényegi jellemzőjeként a szolgáltatást emelte ki. Ebből következően a múzeumi munkatársaktól megköveteli, hogy minden látogatóval szemben udvariasan viselkedjenek, és saját kényelmüket is feláldozva legyenek tekintettel rájuk.

Az American Association of Museums 1978-ban új etikai kódexet hozott nyilvánosságra, 1984-ben pedig megalapította a Commission of Museums for a New Century-t (Múzeumok egy Új Századért Bizottság). E bizottság jelentésében újra kiemelik a múzeumoknak a

nyilvánosság szolgálatában játszott kitüntetett szerepét (Bloom és mások 1984). 1986-ban megkezdték az 1978-as etikai kódex revízióját, ezt 1991 májusában adták ki, *Ethics Code for Museums* címmel (MacDonald 1991).

Emellett más csoportok is kiadták magatartási kódexeiket, köztük az American Institute of Conservators (Restaurátorok Amerikai Intézete) 1963-ban, 1967-ben és 1980-ban, az International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) American Group (Nemzetközi Intézet a Történelmi és Művészeti Alkotások Restaurálásáért Amerikai Csoportja) 1968-ban, az Association of Art Museums Directors (Művészeti Múzeumok Igazgatóinak Szövetsége) 1971-ben, 1981-ben, 1992-ben, a Canadian Museums Association (Kanadai Múzeumok Szövetsége) 1979-ben, a Museum Store Association (Múzeumi Boltok Szövetsége) 1981-ben, az American Association of Museums (Múzeumok Amerikai Szövetsége) egyes szakmai bizottságai – a kurátoroké 1983-ban, a közönségkapcsolati szakembereké 1984-ben és a regisztrátoroké 1985-ben –, a Nemzetközi Múzeumi Tanács, az ICOM 1987/1990-ben és a National Association of Museums Exhibitions (Múzeumi Kiállítások Nemzeti Szövetsége) 1988-ban. Európában is számos különböző anyag született e témában, köztük a *The Leicestershire Code* 1976-ban, az *Ethics in Conservation*, Stockholm, 1979-ben (Francell 1988: 35) és a Museums Association (Múzeumok Szövetsége) kódexei 1992-ben.

A muzeális hivatás ethoszának fontos szempontjára hívta fel a figyelmet Beneš (1980: 78):

„... a múzeumi történészek specialistáit látják bennünk, tekintet nélkül arra, hogy a múzeumi munkatársak egész sora a múzeumügy elméletében és módszertanában nem részesült képzésben, és nem is tartja szükségesnek, hogy ezt a hiányosságot a szakirodalom egyéni tanulmányozásával szüntesse meg. Ez az állapot a szakmai etika szempontjából tarthatatlan.”

A fent említett etikai kódexekben közös, hogy a múzeumi hivatás különleges helyzetéből indulnak ki:

„A múzeumi állás, legyen az magán- vagy állami, közbizalmat jelent, amely nagy felelősséget foglal magában ... A múzeumi munkatársaknak feddhetetlenül, a leghigorúbb etikai alapelveknek megfelelően és az objektivitás legmagasabb fokát szem előtt tartva kell tevékenykedniük.” (Francell 1988: 35)

Ebben nagy szerepet játszik az a tény, hogy az általános alapelvek és normák betartását egy olyan hivatás gyakorlójától várják el, amely egy sor, a nagyközönség által nem birtokolható **előjoggal** rendelkezik, köztük:

- szabad hozzáférése van ritka és értékes tárgyakhoz, amelyek nem képezik a tulajdonát,
- a nemzeti és nemzetközi természeti és kulturális örökség ügyeiben tanácsadó és szakértő pozícióját töltheti be,
- nagy horderejű döntéseket hozhat és normákat állapíthat meg.

Ebből a nagy felelősségből különleges mértékű etikai kötelezettségek következnek, amelyeket függetlenül a mindenkor érvényes munkajogi normáktól és szolgálati előírásoktól minden esetben figyelembe kell venni (Waidacher és Gräf 1987).

Bár a magatartásra vonatkozó előírások, ott, ahol nem felelnek meg egyébként is a polgári- vagy büntetőjogi normáknak, nem emelkednek a törvények vagy rendeletek rangjára; azonban egy hivatáscsoport **szabálykészletéhez** tartoznak, igazolásukat és kötelező érvényüket a társadalmi alapelvekben nyerik el. Minden múzeum fenntartójának szabad döntése lehet, hogy kötelező irányelvei közé felveszi-e ezt a mércét.

Múzeumfajták

Meghatározott jogi vagy funkcionális szempontok alapján különféle múzeumfajtákat különböztethetünk meg:

A múzeum **tulajdonosa** szerint

- köztulajdonban lévő múzeumok
 - kormányzati múzeumok (Nemzeti, Szövetségi, Állami, Tartományi, Körzeti, Kerületi, Királyi vagy Fejedelmi Múzeum stb.)
 - közjogi testületek múzeumai (Egyházközségi Múzeum, Püspöki Múzeum, Egyetemi Múzeum, egy kamara, szakszervezet vagy alapítvány múzeuma stb.)
- magántulajdonban lévő múzeumok
 - magánjogi testületek múzeumai (társasági-, szövetkezeti-, cég-, alapítványi-, szövetségi-, párt-, egyesületi múzeumok stb.)
 - szorosabb értelemben vett magánmúzeumok

Speciális **funkciók** szerint

Körzeti-, üzemi-, öko-, gyerek-, emlékmúzeum stb.

Földrajzi vonatkozás szerint

Nemzeti-, tartományi-, helyi-, megyei-, tájház, körzeti-, kerületi-, üzemi stb.

Az épített **helyszín** szerint

Vár-, kastély-, templom-, falu-, szabadtéri néprajzi múzeum stb.

A múzeumok jellegük szerint

A gyűjtemények tartalma, a különleges feladatkör és a forrástudományi szempont alapján különböző jellegű múzeumokat lehet elkülöníteni, amelyek gyakran vegyes formában kapcsolódnak egymáshoz.

Az osztályozás relatív,

„mivel tiszta és abszolút formában például egy történeti múzeum csak az uralkodó, kiemelt, meghatározó, és fontos szaktudományos tartalom szempontjából létezik, mert egy történeti múzeum ezzel egyidejűleg többek között természettudományi, művészi, gazdasági-technikai szakelemeket tartalmaz.” (Schreiner és Wecks 1986: 18)

- **Természetrajzi múzeum**
Olyan tárgyakat tartalmaz, amelyeket a természet az ember beavatkozása nélkül hozott létre, emellett az emberi tevékenység befolyásának környezeti következményeit mutatja be. Tekintettel az ember természetes környezetére és benne elfoglalt helyére az esztétikai felelősség kialakításában is fontos szerepet játszik. E múzeumfajtához tartoznak a biotudományok (biológia, botanika, zoológia, antropológia, ökológia) és a geotudományok (geológia, ásványtan, kőtan, geofizika, paleontológia, barlangtan) múzeumai.
- **Történeti múzeum**
Időrendben bemutatja az államok, régiók vagy helységek fejlődését. Magában foglalja a nemzeti és nemzetközi történeti múzeumokat, az egyes államok, népek,

tartományok, régiók történetét vagy éppen a világnézeteket, társadalmi és politikai rendszereket bemutató múzeumokat.

- **Kultúrtörténeti múzeum**
Az emberi létezés és alkotás részterületeinek létezik egy történeti orientációjú összefoglalása. Ide tartoznak az életrajzi tárgyú múzeumok, a történelem előtti kor és az ókor múzeumai, a népi és a néprajzi, a mezőgazdasági, a gazdaságtörténeti és technikatörténeti múzeumok, valamint mindenfajta történelmi orientációjú speciális múzeum.
- **Technikai-tudományos múzeum**
A technikát, az egzakt természettudományokat, valamint produktumaikat és felhasználási területeiket mutatja be. A múzeumok ezen fajtája magában foglalja többek között a technikatörténeti, az ipari, az üzemi, a közlekedési múzeumokat, a matematikai-fizikai szalonokat, a bányamúzeumokat és a muzeálisan hasznosított technikai műemlékeket.
- **Művészeti múzeum**
Bemutatja az ember művészi tevékenységének eredményeit, annak minden megjelenési formájában. Ide tartoznak a képzőművészeti és iparművészeti múzeumok, a zenei, építészeti, irodalmi múzeumok, a fotó-, film- és színházmúzeumok, valamint az előadóművészet valamennyi formájához kapcsolódó múzeum.
- **Vegyes múzeum**
Több, önmagában homogén terület kombinációjából áll, különböző múzeumfajtákat egyesíthet magában.
- **Különleges formák**
Vagy egy lehatárolt szakmai, helyi vagy időbeli területre specializálódik (pl. helytörténeti múzeum, tájház, ökomúzeum, cégmúzeum, emlékhely, kastélymúzeum), vagy különleges szervezeti és üzemeltetési forma jellemzi (pl. szabadtéri néprajzi múzeum, gyerekmúzeum, vakok múzeuma).

Bizonyos esetekben a paramuzeális intézmények közé tartoznak (mobil múzeum, szomszédság múzeuma, másolatmúzeum, Múcsarnok, állatkert, akvárium, vadaspark vagy azok a formák, amelyekre jelenleg még nincsenek megfelelő magyar meghatározások: Site Museum, Heritage Interpretation Center, Urban Studies Center, Living History Farm).

Az autentikus tárgy néha teljesen eltűnik, mint például az úgynevezett Science Center (tudományos és technológiai központ) esetében. Abban különbözik a Science Museum-tól (Tudomány múzeum), hogy lemond az autentikus tárgyról mint az információátadás legfontosabb eszközéről. A konceptualizálódás folyamata során és ezzel összefüggésben az autentikus tárgy kiiktatásával fejlődött ki a „Theme Park” (témapark), amelynek az őstípusa Disneyland (Mensch 1989a).

- **Csak az intézmény tudja garantálni a túlélést, az intézmény képes megvédeni tulajdonát és tagjait, miközben rendkívüli komplexitású funkcióit ellátja.**
 - **A muzealitás csak intézményesen valósulhat meg.**
 - **Egy múzeum céljainak és feladatainak meg kell felelniük azoknak a követelményeknek, amelyeket az a társadalom támaszt, amelyet szolgál. Ezért folyamatosan figyelni, és igény esetén módosítani kell.**
 - **Egy szak vagy egy szakma elsajátítása szükséges, de nem elégséges előfeltétele a múzeumi munkának. A múzeumi hivatás gyakorlására csak a muzeológiai képzés és a folyamatos továbbképzés tesz alkalmassá.**
 - **A múzeumi hivatással járó nagy felelősségből következik az etikai kötelezettségek különleges aránya.**
 - **Az intézmények hajlamosak a hatalom kihasználására, mivel erősítik a negatív tendenciákat. Ily módon annyira merevvé és életidegenné válhatnak, hogy azok ellen fordulhatnak, akik tagságukat alkotják. Ezért folyamatosan figyelni és igény esetén módosítani kell őket.**

Szakirodalom

- Ackermann, H. C. 1985. „The Basic cabinets of art and curiosities in the sixteenth and seventeenth centuries”, in: O. Impey und A. Macgregor (Szerk.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford.
- Adams, G. D. 1984. *Museum public relations*. (AASLH Management Series Vol. 2). Nashville, Tenn.
- Ågren, P. U. und G. Carlsson. 1982. *Utställningsspråk*. Stockholm.
- Aitchison, J. 1977. *UNESCO thesaurus: a structured list of descriptors for indexing and retrieving literature in the fields of education, science, social science, culture and communication*. (2 kötet.) Paris.
- Alesandrini, K. L. 1987. „Computer graphics in learning and instruction”, in: H. A. Houghton and D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration: Vol. 2. Instructional issues*. New York.
- Alexander, C., S. Ishikawa, M. Silverstein, et al. 1977. *A pattern language*. New York.
- Alexander, E. P. 1979. *Museums in motion: An introduction to the history and function of museums*. Nashville, Tenn.
- Alexander, E. P. 1983. *Museum masters. Their museums and their influence*. Nashville, Tenn.
- Allan, D. A. 1978. „The museum and its functions”, in: UNESCO (Szerk.), *The organization of museums: Practical advice*. Paris.
- Allen, D. A., D. E. Owen und F. S. Wallis. 1960. *Administration*. London.
- Almasan, A. 1991. „Modelle als Testinstrumente bei der Ausstellungsplanung”, in: H.-J. Klein (Szerk.), *Evaluation als Instrument der Ausstellungsplanung*. (Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 1). Karlsruhe.
- Aloi, R. 1962. *Musei. Architetture tecnica*. Milano.
- Alpers, S. 1991. „The museum as a way of seeing”, in: I. Karp und S. D. Lavine (Szerk.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington; London.
- Alt, M. B. und K. M. Shaw. 1984. „Characteristics of ideal museum exhibits”, *British Journal of Psychology*, 75: 25–36.
- Alt, M. B. und S. A. Griggs. 1986. „Psychology and the museum visitor”, in: J. M. A. Thompson (Szerk.), *Manual of curatorship. A guide to museum practice*. London.
- Alter, P. und R. Alter. 1988. „Exhibit evaluation: Taking account of human factors”, *Curator*, 30: 167–177.
- Altman, W. 1986. „How you can advertise even though you can't afford it, your museum director and trustees are opposed to it and you've never done it before”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Ambrose, T. und C. Paine. 1993. *Museum basics*. London; New York.
- American Association of Museums Committee on Ethics. 1978. „Museum ethics”, *Museum News*, March/April: 21–30.
- American Association of Museums Registrars Committee. 1986. *Code of practice for couriering museum objects*. Washington, D. C.

- American Association of Museums. 1980. „A code of ethics for conservators”, *Museum News*, 59/2: 28–34.
- American Association of Museums. 1980. „Suggested qualifications for museum positions”, *Museum News*, 59/1 (Wiederabdruck in: J. R. Glaser, M. M. Anderson und R. Fogg. 1988. *Museum Studies International*. Washington, D.C.)
- American Association of Museums. 1985. „A code of ethics for registrars”, *Museum News*, 64/2: 42–46.
- American Institute for Conservation. 1984. *Guidelines for selecting a conservator*. Washington, D.C.
- American Museums Association. 1978. „Museum positions, duties and responsibilities”, *Museum News*, 57/2: 25–26.
- American Psychological Society (Szerk.) 1991. „Do science museum exhibits really teach?”, *Observer*, 4/6: 1, 22–23.
- Ames, M. 1977. „Visible storage and public documentation”, *Curator*, 20/1: 65–79.
- Ames, P. J. 1988: „Meshing mission & markets”, *Museums Journal*, 88/1: 33–36.
- Ames, P. 1990. „Breaking new ground. Measuring museums’ merits”, *Museum Management and Curatorship*, 9: 137–147.
- Ammann, J. 1975. „Im Raum inszeniert. Wie soll zeitgenössische Kunst präsentiert werden? *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Jänner: III–IV.
- Anderson, J. R. 1988. *Kognitive Psychologie*. Heidelberg.
- Anon. 1990. „Museum security: viewpoints and perspectives”, *La lettre des musées et des expositions*, May: 1–3.
- Anthony, R. N. und R. E. Herzlinger. 1975. *Management control in nonprofit organisations*. Homewood, 111.
- Arnell, U., I. Hammer und G. Nylöf. 1976. *Going to exhibitions*. Stockholm.
- Arnheim, R. 1972. *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln.
- Association of Art Museum Directors. 1986. *Some considerations for formulating a deaccessioning policy*. Washington, D. C.
- Association of Art Museum Directors (Szerk.) 1992a. *Professional practices in art museums*. New York.
- Association of Art Museum Directors (Szerk.) 1992b. „A code of ethics for art museum directors as adopted by the Association of Art Museum Directors”, in: Association of Art Museum Directors (Szerk.), *Professional practices in art museums*. New York.
- Association of Art Museum Directors (Szerk.) 1992c. „Considerations for formulating a policy for deaccessioning and disposal”, in: Association of Art Museum Directors (Szerk.), *Professional practices in art museums*. New York.
- Association of Art Museum Directors (Szerk.) 1992d. „Guidelines for reproductions of works of art”, in: Association of Art Museum Directors (Szerk.), *Professional practices in art museums*. New York.
- Aster, E. v. 1958. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart.
- Auden, W. H. 1968. *Secondary Worlds*. London; Boston.

- Auer, H. (Szerk.) 1978. *Raum, Objekt und Sicherheit im Museum*. München; New York; London; Paris.
- Auer, H. 1973. „Museumsprobleme der Gegenwart – Naturwissenschaftliche Museen“, in: UNESCO (Szerk.), *Muséologie*. Pullach.
- Auer, H. 1984. „Bewahren und dennoch Ausstellen: Die Erweiterung des Kulturbegriffs in einem integrierten Museum“, in: H. Auer (Szerk.), *Bewahren und Ausstellen. Die Forderung des kulturellen Erbes im Museum*. New York; London; Paris.
- Ave, J. 1971. „Zur Ausbildung für eine museumspädagogische Tätigkeit“, *Neue Museumskunde*, 14/3: 189–193.
- Aykaç, A. 1989. „Elements for an economic analysis of museums“, *Museum*, 162: 84–87.
- Bachinger, R. 1989. *Kultursponsoring und Museums-Marketing*. Vortrag beim Seminar des European Museum of the Year Award 1989 in Basel, 6./7. Oktober 1989.
- Bachmann, C. (Szerk.) 1992. *Conservation concerns. A guide for collectors and curators*. O. O.
- Bachmann, K.-W. 1975. *Conservation during temporary exhibitions*. Rom.
- Baddeley, A. D. 1979. *Die Psychologie des Gedächtnisses*. Stuttgart.
- Bain, I. 1986. „Publishing for the museum shop and beyond“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Baker, C. L. 1981. *Planning exhibits: From concept to opening*. (AASLH Technical Leaflet 137). Nashville, Tenn.
- Ballstaedt, S., H. Mandl et al. 1981. *Texte verstehen, Texte gestalten*. München; Wien; Baltimore.
- Bambaru, D. 1989. „Ten commandments for the museum architect“, *Museum*, 164: 201–203.
- Bamberger, R. und R. Vanecek. 1984. *Lesen – Verstehen – Lernen – Schreiben*. Wien.
- Banta, M. 1982. „Photo archives computerization project, Peabody Museum, Harvard University“, *Studies in Visual Communication*, 8/3: 9–11.
- Barber, P. 1988. *Applied cognitive psychology: An information-processing framework*. London.
- Bardt-Pellerin, E. 1985. *A museum guide for parents of curious children: Learning together from objects*. Montreal, Quebec.
- Barker, R. G. 1968. *Ecological Psychology*. Palo Alto, Ca.
- Barnett, R. 1988. *The role of project management and the project manager in large scale exhibit development*. Paper presented at the annual conference 1988 of the International Committee for Architecture and Museum Techniques (ICOM) in Budapest.
- Barr, D. W. 1990. „Legacies and heresies: Some alternatives in disposing of museum collections. *Muse*, 8/2: 14–16.
- Barron, J. McC. 1980. *Marketing strategies for non-profit institutions; A blueprint for survival*. Denver.
- Barsook, B. 1982. „A code of ethics for museum stores“, *Museum News*, 60/3: 50–52.
- Bätz, O. und U. Gößwald (Szerk.) 1988. *Experiment Heimatmuseum*. Marburg.

- Bauer, A. 1967. *Muzeologija*. Zagreb.
- Bauer, W. P. 1981. „Sicherheitsmaßnahmen bei der Entlehnung von Kunstgegenständen für Ausstellungen”, *Restauratorenblätter*, 5: 53–65.
- Bäumler, E. und E. Bodendiek. 1975. „Public Relations”, in: *Marketing Enzyklopädie* (Bd. 3). München.
- Bay, A. 1973. *Museum programs for young people: Case studies*. Washington, D. C.
- Bazin, G. 1967. *The museum age*. New York.
- Bearman, D. 1987. *Functional requirements for collections management systems*. Pittsburgh, Pa.
- Bearman, D. 1988. *Directory of software for archives and museums*. Pittsburgh, Pa.
- Bechtel, R. B. 1967. „Hodometer research in museums”, *Museum News*, 45/3:23–26.
- Bechtel, R. B. 1975. „The semantic differential and other paper-and-pencil tests”, in: W. M. Michelson (Szerk.), *Behavioral research methods in environmental design*. Stroudsburg, Penn.
- Becker, B. 1988. „Museumsgestaltung als interdisziplinäre Aufgabe”, *Kulturbauten*, 4: 25.
- Bedal, K. (Szerk.) 1986. *Freilichtmuseum und Sozialgeschichte*. (Kleine Schriften des Fränkischen Freilandmuseums, 6). Bad Windsheim.
- Bedekar, V. H. 1988. *Third world opportunities for expanding museology discipline*. Paper presented at the Symposium „Museology and developing countries – help or manipulation?” Hyderabad; Varanasi; New Delhi.
- Beer, V. 1990. „The problem and promise of museum goals”, *Curator*, 33/1: 5–18.
- Belcher, M. 1991. *Exhibitions in museums*. Leicester; London.
- Benes, J. 1978. „Theoretische Fragen der Museumsausstellung”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Benes, J. 1980. „Nutzung von musealen Sammlungen durch Ausstellungen”, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe, 17, ed. 1982) Berlin.
- Benesch, H. 1987. *dtv-Atlas zur Psychologie*. 2 Bände. München.
- Benjamin, W. 1936/1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main. Magyarul: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: W. B.: *Kommentár és prófécia*. Szerkesztette: Zoltai Dénes. Gondolat, Budapest, 1969. 301–334., 386–394. (Fordította: Barlay László)
http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm,
<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>; *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. (Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József.)
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)
- Bennett, T. 1988. „Museums and ‘the people’”, in R. Lumley (Szerk.), *The museum time machine: putting cultures on display*. London; New York.
- Benoist, L. 1960. *Musées et muséologie*. Paris.
- Béraud-Villars, M. 1986. „Friends and volunteers”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.

- Berck, B. 1985. „Museum management: Theory and practise”, in: M. Segger (comp.), *Museum operations manual*. Victoria.
- Berekoven, L., W. Eckert und P. Ellenrieder. 1977. *Marktforschung*. Wiesbaden.
- Berleant, A. 1990. „The museum of art as a participatory environment”, *Curator*, 33/1: 31–39.
- Berleant, A. 1991. *Art and engagement*. Philadelphia.
- Berliner, R. 1928. „Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. V: 327–352. Wiederabdruck in: R. Lang, (Szerk.) 1988. *Beiträge aus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung I. (1875 bis 1931)*. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 26. Berlin.
- Berry, N. 1986. „Special audiences: Diagnosis and treatment”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Berry, N. und S. Mayer (Szerk.) 1989. *Museum education history*. Reston.
- Berti, L. 1967. *Il principe dello studiolo*. Firenze.
- Bertram, B. 1982. *Display technology for small museums*. Ultimo, NSW.
- Bery, M. de. 1986. „Temporary exhibitions”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Besterman, T. 1991. „The ethics of emasculation”, *Museums Journal*, 91/9: 25–28.
- Besterman, T. 1992. „Disposals from museum collections. Ethics and practicalities”, *Museum Management and Curatorship*, 11: 29–44.
- Bibby, J. 1983. „Project management”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Bibliothèque Nationale 1987. Format INTERMARC: *Notice Bibliographique des Images Fixes*. Paris.
- Bieberstein, J. R. von. 1975. *Archiv, Bibliothek und Museum als Dokumentationsbereiche. Einheit und gegenseitige Abgrenzung*. Pullach.
- Biegel, G. 1989. „Museum 2000”, *braunschweig*. Braunschweig.
- Biegel, G. 1990. „Museen in historischen Gebäuden”, *Museumskunde*, 55: 30–41.
- Biehal, F. 1992. „Auswahltag für Führungskräfte. Elemente eines Assessment Centers im Selektionsverfahren”, *Trigon Themen*, 1/92: 3.
- Binneberg, K. 1991. „Kritische Bemerkungen zur Sprache in der Pädagogik”, *Mitteilungen der TU Braunschweig*, XXVI/II: 29–37.
- Bitgood, S. 1986. *SALI (Standardized Assessment of Labels Instrument): A universal evaluation instrument for exhibit labels*. Jacksonville, AL.
- Bitgood, S. 1988a. „Visitor evaluation: What is it?”, *Visitor Behavior*, III/3: 6–10.
- Bitgood, S. 1988b. *A comparison of formal and informal learning*. (Center for Social Design, Technical Report No. 88–10). Jacksonville, AL.
- Bitgood, S. 1989. „Deadly sins revisited: A review of the exhibit label literature”, *Visitor Behavior*, IV/3: 4–13.
- Bitgood, S. 1990. *The role of simulated immersion in exhibitions*. Unveröffentlichtes Manuskript.

- Bitgood, S. 1991. „Suggested guidelines for designing interactive exhibits”, *Visitor Behavior*, VI/4: 4–11.
- Bitgood, S. 1992a. „Visitor orientation and circulation: Some general principles”, *Visitor Behavior*, VII/3:15–16.
- Bitgood, S. 1992b. „The anatomy of an exhibit”, *Visitor Behavior*, VII/4: 4–15.
- Bitgood, S. C., T. Finlay und D. Woehr. 1987. *Design and evaluation of exhibit labels*. (Center for Social Design, Technical Report Nr. 87-40c). Jacksonville, Al.
- Bitgood, S. und D. Patterson. 1986. „Principles of orientation and circulation”, *Visitor Behavior*, 1/4: 4.
- Bitgood, S. und D. Patterson. 1987. „Principles of exhibit design”, *Visitor Behavior*, II/1: 4–6.
- Bitgood, S. und G. Gregg. 1986. „A brief review of the research on signs and labels: Where are the data?”, *Visitor Behavior*, 1/3: 4.
- Bitgood, S., A. Benefield und D. Patterson (Szerk.) 1990. *Visitor studies – 1989: Theory, research, and practice*. Volume 2. *Proceedings of the 1989 Visitor Studies Conference, Dearborn, Michigan*. Jacksonville, Al.
- Bitgood, S., D. Patterson, A. Benefield und A. Landers. 1986. *Understanding your visitors: Ten factors that influence their behavior*. (Center for Social Design, Technical Report No. 86–60). Jacksonville, Al.
- Bitgood, S., E. Ellingsen und D. Patterson. 1990. „Toward an objective description of the visitor immersion experience”, *Visitor Behavior*, V/2: 11–13.
- Bitgood, S., G. Nichols, M. Pierce, P. Conroy und D. Patterson. 1986. *Effects of sign characteristics on visitor behavior in museums*. (Technical Report #86–55, Psychology Institute, Jacksonville State University). Jacksonville, Al.
- Bitgood, S., J. T. Roper, Jr. und A. Benefield (Szerk.) 1989. *Visitor studies – 1988: Theory, research, and practice. Proceedings of the 1988 Visitor Studies Conference, Anniston, Alabama*. Jacksonville, Al.
- Blackaby, J. R., P. Greeno et al. 1988. *The revised nomenclature for museum cataloging. A revised and expanded version of Robert G. Chenhall's system for classifying man-made objects*. Nashville, Tenn.
- Bloom, J. N. et al. 1984. *Museums for a new century*. Washington, D.C.
- Blud, L. M. 1990. „Sons and daughters. Observations on the way families interact during a museum visit”, *Museum Management and Curatorship*, 9: 257–264.
- Bono, E. de. 1976. *Teaching thinking*. London.
- Boockmann, H. 1987. *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*. München.
- Boodle, C. 1991. „Profit from premises”, *Scottish Museum News*, Summer 1991: 16–17.
- Booth, J. H., G. H. Krockover und P. R. Woods. 1982. *Creative museum methods and educational techniques*. Springfield, Ill.
- Borg, A. 1991. „Confronting disposal”, *Museums Journal*, 91/9: 29–31.
- Bormuth, J. R. 1966. „Readability: A new approach”, *Reading Research Quarterly*, 1: 79–132.

- Borun, M. 1978. *Measuring the immeasurable. A pilot study of museum effectiveness*. (2. Aufl.) Washington, D. C.
- Borun, M. und M. Miller. 1980a. „To label or not to label”, *Museum News*, 59/2: 64–67.
- Borun, M. und M. Miller. 1980b. *What's in a name? A study of the effectiveness of explanatory labels in a science museum*. Philadelphia.
- Borzyskowski, E. v. 1991. „Verführung zum Lesen. Überprüfung und Verbesserung von Ausstellungstexten”, in: H.-J. Klein (Szerk.), *Evaluation als Instrument der Ausstellungsplanung*. (Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 1). Karlsruhe.
- Bott, G. (Szerk.) 1970. *Das Museum der Zukunft*. Köln.
- Bott, G. 1982. *Museum 2000*. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction*. O. O.
- Bourdieu, P. und J.-C. Passeron. 1977. *Reproduction in education, society and culture*. O. O.
- Boyd, W. L. 1991. „Museum accountability: Laws, rules, ethics, and accreditation”, *Curator*, 34/3: 165–177.
- Boylan, P. J. 1976. „The ethics of acquisition: The Leicestershire code”, *Museums Journal*, 75/4: 169–170.
- Brachert, T. 1983. „Restaurierung als Interpretation”, *Maltechnik-Restauro*, 89/2: 83–95.
- Brandi, C. 1977. *Principles for a theory of restoration*. Rom.
- Brandt, A. von. 1958. *Werkzeug des Historikers*. Stuttgart.
- Brannan, B. W. 1982: „Bell's images: Organizing a complex photographic collection”, *History News*, 37/3: 41–45.
- Braunendal, A. 1988. „Menschen lernen nicht durch Ausstellungen”. *Kleine Zeitung*, 3. Mai: 6.
- Brawne, M. 1965. *Neue Museen: Planung und Einrichtung*. Stuttgart.
- Brawne, M. 1982. *Das neue Museum und seine Einrichtung*. Stuttgart.
- Bredenbeck, G. 1986. „Lüftung und Klimatechnik in Museen”, *Kulturbauten*, 2: 17–19.
- Brekle, H. E. 1974. *Semantik. Eine Einführung in die sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre*. (2. Aufl.) München.
- Brinek, G. 1991. „Das Museum – eine Bildungsanstalt. Einige unsystematische Anmerkungen zu einem bekannten Problem”, *Neues Museum*, 2 u. 3: 106–110.
- Broch, H. 1920/1977. „Theorie der Geschichtsschreibung und der Geschichtsphilosophie”, in: H. Broch, *Philosophische Schriften 2, Theorie*. Frankfurt a. M.
- Broch, H. 1939/1979. *Entwurf für eine Theorie massenwahnartiger Erscheinungen*. Frankfurt a. M.
- Broch, H. 1940/1981. *Briefe 2 (1938–1945)*. Frankfurt a. M.
- Bruce, V. und P. Green. 1985. *Visual perception: Physiology, psychology and ecology*. London.
- Bruhn, M. 1987. *Sponsoring. Unternehmen als Mäzene und Sponsoren*. Frankfurt; Wiesbaden.

- Buchinger, G. (Szerk.) 1983. *Umfeldanalysen für das strategische Management*. Wien.
- Büchner, J. 1989. „Kunstmuseum und Wissenschaft“, *Museumskunde*, 54: 135–140.
- Bugg, D. E., C. Bridges und D. P. K. Potter. 1985. *Burglary protection and insurance surveys*. London.
- Bundesdenkmalamt (Szerk.) 1989. *Denkmalpflege in Österreich*. Wien.
- Burcaw, G.E. 1982. „Interdisciplinarity in museology“, *Museological Working Papers*, 2: 29–30.
- Burcaw, G. E. 1983. *Introduction to museum work*. Nashville, Tenn.
- Burcaw, G. E. 1984. „Collecting today for tomorrow“, *ICOFOM Study Series*, 6: 110–121.
- Burke, P. (Szerk.) 1991. *New perspectives on historical writing*. Cambridge.
- Burke, R. B. und S. Adeloje. 1986. *A manual of basic museum security*. Leicester.
- Burkhard, E. 1986. „Beleuchtung von Vitrinen“, *Kulturbauten*, 2: 20–21.
- Burnham, J. U. 1987. „So the seams don't show“, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Burns, N. L. 1940. *Field manual for museums*. Washington, D.C.
- Busse, H. 1986. *Was ist „kunsthistorische Verbildung“?* München.
- Butler, R. J. und D. C. Wilson. 1990. *Managing voluntary and non-profit organizations. Strategy and structure*. London; New York.
- Calder, f. 1988. „Museum publications: Problems and potential“, *Scottish Museum News*, 1: 12.
- Calhoun, S. N. 1974. „On the edge of vision“, *Museum News*, 52/7: 36–41.
- Cameron, D.F. 1968. „The museum as a communications system and implications for museum education“, *Curator*, 11: 33–40.
- Cameron, D. F. 1972. „Problems in the language of museum interpretation“, in: UNESCO (Szerk.), *The museum in the service of man: Today and tomorrow*. Paris.
- Cameron, D. F. und D. S. Abbey. 1960. „Toward meaningful attendance statistics“, *Bulletin of the Canadian Museums Association*, 12: 6–10.
- Canadian Conservation Institute (Szerk.) 1988. *A light damage slide rule*. (CCI Notes 2/6). Ottawa, Ont.
- Canadian Museums Association (Szerk.) 1979. *A guide to museum positions. Including a statement on the ethical behaviour of museum professionals*. Ottawa, Ont.
- Carmel, J. H. 1962. *Exhibition techniques: Traveling and temporary*. New York.
- Castan, E. 1977. *Rechnungslegung der Unternehmung*. München.
- Cedrenius, G. 1984. „Collecting today for tomorrow“, *ICOFOM Study Series*, 6: 41–47.
- Charles, B. F. 1987. „Exhibition as (art) form“, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Charles, R. 1981. *Geosaurus: Geosystems' thesaurus of geoscience*. (4. kiad.) London.
- Charlton, D. 1986. „Mobil's approach to arts sponsorship in the UK“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.

- Chenhall, R. G. 1975. *Museum cataloging in the computer age*. Nashville, Tenn.
- Chenhall, R. G. 1978. *Nomenclature for museum cataloging: A system for classifying man-made objects*. Nashville, Tenn.
- Chenhall, R. G. und D. Vance. 1988. *Museum collections and today's computers*. New York; Westport, Conn.; London.
- Cherem, G. J. 1980a. „Evaluative instruments”, in: *Proceedings of the 1st Interpretation Training Institute*. Ann Arbor, Mich.
- Cherem, G. J. 1980b. *Is interpretation at museums and visitor centres „legible” to the public?* Paper presented at the Association of Interpretive Naturalist Annual Conference, Cape Cod, October 1980.
- Choudhury, A. R. 1963. *Art museum documentation and practical handling*. Hyderabad.
- Christiansen, P. O. 1978. „Peasant adaptation to bourgeois culture? Class formation and cultural redefinition in the Danish countryside”, *Ethnologia Scandinavica*: 98–152.
- Cialdea, R. 1988a. „On theoretical museology”, *Museological News*, 11: 199–212.
- Cialdea, R. 1988b. „On the normalization factor of the museum equation”, *Museological News*, 11: 213–217.
- Clark, R. 1991. „Scottish sense”, *Museums Journal*, 91/9: 34–35.
- Cohen, D. F. 1990. „Words to live by”, *Museum News*, 69/3: 76–79.
- Cohen, M. S. et al. 1977. „Orientation in a museum: An experimental visitor study”, *Curator*, 20: 85–97.
- Cohn, R. und U. Gößwald. 1988. „Experiment Museum. Zur Theorie und Praxis der Präsentation von Geschichte”, in: O. Bätz und U. Gößwald (Szerk.), *Experiment Heimatmuseum*. Marburg.
- Coleman, L. V. 1939. *The museum in America*. (3 Bde.) Washington, D.C.
- Coleman, L. V. 1950. *Museum buildings*. Washington, D. C.
- Collingwood, C. 1986. „The press view: one man's view of the press office and how it might be improved”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Commer, H. 1988. *Managerknigge*. Düsseldorf.
- Cooper, B. und M. Matheson (Szerk.) 1973. *The world museums guide*. London.
- Coxall, H. 1991. „How language means: an alternative view of museums text”, in: G. Kavanagh (Szerk.), *Museum languages: Objects and texts*. London.
- Crawford, R. W. 1991. *On board. Guiding principles for trustees of not-for profit organisations*. Santa Fe.
- Crosson, D. 1991. „Please give me back the right side of my brain: Reassessing cabinets of curiosities”, *History News (AASLH)*, 46/3: 18–21.
- Cuthbertson, S. 1985. „Museum Education”, in: M. Segger (Szerk.), *Museum operations manual*. Victoria, B.C.
- Dagostino, J. 1989. „The variety of art museum survey techniques”, *Visitor Behavior*, III/4:4.
- Dalai Lama. 1989. *Yoga des Geistes*. Hamburg.
- Danilov, V. J. 1986. „Promoting museums through advertising”, *Museum News*, 64/ 6: 33–39.

- Danilov, V. J. 1990. „Museum systems and how they work”, *Curator*, 33/4: 289–311.
- Davallon, J. 1989. „Peut-on parler d’une ‘langue’ de l’exposition scientifique?”, in: B. Schiele (Szerk.), *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent*. Montréal.
- Davies, S. 1987. „Social history collections. The disposal of museum collections”, *Museums Journal*, 87/3: 124–126.
- Davis, D. 1991. *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou age*. New York.
- Davis, G. 1983. „Programming for museum facilities”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Daxböck, H. 1970. *Erschütterungsschutz beim Transport von Kulturgütern*. (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, III). Wien; Graz; Köln.
- Deetz, J. 1977. *In small things forgotten*. Garden City, N.Y.
- Deloche, B. 1989. *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Maçon.
- Dember, W. H. und J. S. Warm. 1979. *Psychology of perception*. New York.
- Dembski, G. 1991. *Sicherheitsfibel für Galerien, Museen und Ausstellungen*. Wien.
- Dembski, G. und B. Zingerle. 1986. *Klimakontrolle im Museum*. Graz.
- Denhez, M. C. 1978. *Heritage fights back*. Toronto; Montreal; Winnipeg; Vancouver.
- Devenish, D. C. 1990. „Labelling in museum display. A survey and practical guide”, *Museum Management and Curatorship*, 9: 63–72.
- Diamond, M. 1984. „Personnel management”, in: J. M. A. Thompson (Szerk.), *Manual of curatorship. A guide to museum practice*. London.
- Dickenson, V. 1986. „National travelling exhibitions”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Dierking, L. D. et al. 1984. „Recessing in exhibit design as a device for directing attention”, *Curator*, 27: 238–248.
- Dittrich, R. und G. Kucsko. 1981. *Urheberrecht*. Wien.
- Dixon, B., A. E. Courtney und R. H. Bailey. 1974. *The museum and the Canadian public*. Toronto.
- Dixon, B. 1992. „Marketing for museums: Enhancing the social value of the museum experience”, *MPR News*, 2/2: 7–11.
- Dober, R. P. 1989. „Planning and designing special exhibits: A four-zone concept”, *brief*, 10: 9.
- Dober, R. P. 1991. „Preparing the brief”, in: G. D. Lord und B. Lord (Szerk.), *The manual of museum planning*. London.
- Domsich, J. 1991. *Visualisierung. Ein kulturelles Defizit?* Wien; Köln; Weimar.
- Doughtrey, W. H., Jr. und M. J. Gross, Jr. 1978. *Museum accounting handbook*. Washington.
- Dovey, B. 1991. „Security requirements”, in: T. Ambrose und S. Runyard (Szerk.), *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*. London; New York.
- Draper, L. 1977. *The visitor and the museum*. Berkeley.

- Droysen, J.G. 1868/1937. *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. München; Berlin.
- Duca, D. J. 1979. „Fundamentals of fund raising”, *Ceramics Monthly*, 11: 64–65.
- Dudley, D. H. und I. B. Wilkinson. 1979. *Museum registration methods*. (3., átdolg. kiad.) Washington, D. C.
- Dumazedier, J. 1967. *Towards a society of leisure*. O. O.
- Dumazedier, J. 1974. *Sociology of leisure*. O. O.
- Dunger, W. 1984. „Sammlungstätigkeit als wissenschaftliche Aufgabe”, *Abhandlungen und Berichte des Naturkundemuseums Görlitz*, 58: 3–12.
- Düriegl, G. 1989. *Definition und Aufgaben des Museums*. Referat beim 2. Österreichischen Museumstag 1989, Linz a. d. Donau.
- Dworak, E. O. J. *Skriptum zum ORF-Dramaturgieseminar*. (Szerk.: ORF-Berufs- und Fortbildung). Wien.
- Dyer, A. C. 1980. *Formative evaluation: What is it and where is it going?* Ottawa, Ont.
- Eason, L. P. und A. J. Friedman. 1987. *Star Games: The pains and pleasures of formative evaluation*. Publikálatlan kézirat. Berkeley, Ca.
- Eberhard, K. 1987. *Einführung in die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie: Geschichte und Praxis der konkurrierenden Erkenntniswege*. Mainz.
- Eccles, J. C. 1987. *Gehirn und Seele. Erkenntnisse der Neurophysiologie*. München; Zürich.
- Eco, U. 1977. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main.
- Edwards, S. R, B. M. Bell und M. E. King (Szerk.) 1981. *Pest control in museum: A status report (1980)*. Lawrence, Kansas.
- Eidelman, J., D. Samson, B. Schiele und M. Van Praët. 1991. *Elements of a methodology for museum evaluation*. Paper presented at the Visitor Studies Conference, Ottawa, Ont., August 1991.
- Eisenbeis, M. 1980. „Museum und Publikum: Über einige Bedingungen des Museumsbesuchs – ein Bericht über eine soziologische Erhebung in der Bundesrepublik Deutschland”, *Museumskunde*, 45: 16–26.
- Ekarv, M., E. Olofsson und B. Ed. 1991. *Smaka på orden. Om texter i utställningar*. Stockholm.
- Emery, A. R. 1990. „Museum staff: Defining expectations”, *Museum Management and Curatorship*, 9: 265–272.
- Emery-Wallis, C. 1979. „The value of museums to the economy”, *Museums Journal*, 79/3:115–116.
- Ennenbach, W. 1981. „Über Definitionen und Aspekte der Dinge im Museum”, *Neue Museumskunde*, 24: 267–271.
- Ennenbach, W. 1983a. „Das Wesen der Musealien”, *Muzeologické sešity*, 9: 85–89.
- Ennenbach, W. 1983b. „Über Relation und Genese der Dinge im Museum”, *Neue Museumskunde*, 26: 40–42.
- Ennenbach, W. 1984. „Some notes on principles, possibilities, and problems of museal selection”, *ICOFOM Study Series*, 6: 48–50.

- Environmental Committee. 1971. *Museums and the environment: A handbook for education*. New York.
- Éri, I. 1988. *Tendencies in design and arrangement of exhibitions in the last 40 years in Hungary*. Paper presented at the annual conference 1988 of the International Committee for Architecture and Museum Techniques (ICOM) in Budapest.
- Esolen, G. 1982. „Dialectic for the muses”, *Museum News*, 61/5: 29–31.
- Etherington, R. 1989. „Scholë: deschooling museum activities”, *Museum*, 162: 69–71.
- Ettema, M. J. 1987. „History museums and the culture of materialism”, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Etzioni, A. 1968. *Soziologie der Organisationen*. München.
- Evans, B. H. und J. M. Ross. 1989. „Closing the comfort gap”, *Museum News*, 68/6: 75–78.
- Evelyn, D. E. 1988. „Scholarship in the history museum: new frontiers or doing the job better?” in: Tolles, B. F., Jr. (Szerk.), *Scholarship and Museums. Roles and responsibilities*. Newark, De.
- Everett, J. 1988. „Taking your staff with you”, *Museums Journal*, 88/3: 157–158.
- Ewles, R. 1989. „Getting registered”, *Museums Bulletin*, 1: 209–210.
- Ewles, R. 1991. „Disposal and registration”, *Museums Journal*, 91/9: 37.
- Falk, J. H., J. J. Koran, L. D. Dierkingu. a. 1985. „Predicting visitor behavior”, *Curator*, 28: 249–257.
- Falk, J. H. 1993. „Assessing the impact of exhibit arrangement on visitor behavior and learning”, *Curator*, 36: 133–146.
- Fall, F. K. 1973. *Art objects: Their care and preservation*. La Jolla, Cal.
- Faltermeier, K. 1988. „Der Restaurator – juristische Aspekte seiner Arbeit”, *Restauro*, 94: 126–128.
- Feest, C. F. und A. Janata. 1966, 1989. *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*. (2 kötet). Berlin.
- Feilden, B. M. 1979. *An introduction to conservation of cultural property*. Paris.
- Feilden, B. M. 1982. *Conservation of historic buildings*. London.
- Fekete, G. 1978. „Some thoughts on the practical questions of arranging exhibitions”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Fennelly, L. J. 1983. *Museum, archive and library security*. Boston.
- Ferrée, H. (Szerk.). O. J. *Groot praktijkboek voor effectieve communicatie*. Antwerpen.
- Fiebig, P., K. Pellens und W. Schnatterbeck. 1983. *Schüler im Museum*. Freiburg.
- Fielhauer, H. P. 1980. „Das Heimatmuseum anzünden?”, *Aufrisse*, 1, 3/1980: 13–22.
- Findlen, P. 1989. „The museum: Its classical etymology and Renaissance genealogy”, *Journal of the History of Collections*, 1: 59–78.
- Finlay, I. 1977. *Priceless heritage: The future of museums*. London.
- Finley, G. 1985. „Material history and curatorship: problems and prospects”, *Muse*, 3: 34–39.

- Fitch, J. M. 1982. *Historic preservation: Curatorial management of the built world*. New York.
- Fleck, R. 1987. „Müssen Museen langweilig sein?“, *Die Presse*, 14./15. März: 5–6.
- Fleischmann, U. M. 1989. „Gedächtnis im Alter: Neue Befunde und Methoden der psychometrischen Forschung“, *Sandorama*: 20–25.
- Fleming, D. 1991. „Changing the disposals culture“, *Museums Journal*, 91/9: 36–37.
- Fleming, S. J. 1975. *Authenticity in art: The scientific detection of forgery*. London; Bristol.
- Flesch, R. 1948. „A new readability yardstick“, *Journal of Applied Psychology*, 32/3: 221–233.
- Fliedl, G. 1987. „Das Museum – Ein Lernort“, *Jahrbuch für Volkskunde und Museologie des Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau*, 1: 13–27.
- Fliedl, G. 1988. „Verlorene Aufklärung. Anmerkungen zur Geschichte des österreichischen Museumswesens und zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit“, in: G. Fliedl (Szerk.), *Museum als soziales Gedächtnis*. (Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung, 19). Klagenfurt.
- Fliedl, G. 1990. „Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation“, in: W. Zacharias (Szerk.), *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen.
- Fliedl, G. 1992. „Das Joanneum – ... kein normales Museum“, in: G. Fliedl, R. Muttenthaler und H. Posch (Szerk.), *Museumsraum, Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*. Wien.
- Foley, J. P. *Policy, planning and evaluation of interpretation programs*. Ottawa, Ont.
- Fondation de France/ICOM (Szerk.) 1991. *Des musées ouverts a tous les sens*. Paris.
- Foramitti, H. 1970. *Kulturgüterschutz*. (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, IV/1–3). Wien; Graz; Köln.
- Forsthuber, S. 1992. „Hans Tietzes kunstpädagogische Ausstellungen“, in: G. Fliedl, R. Muttenthaler und H. Posch (Szerk.), *Museumsraum, Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*. Wien.
- Foster, R. 1988. „Reconciling museums and marketing“, *Museums Journal*, 88/3: 127–130.
- Franceil, M. 1988. „Ethic codes. Past, present, and future“, *Museum News*, 67/2: 35.
- Franke, G. 1977. *Stellen- und Personalbedarfsplanung*. Opladen.
- Freitag, W. 1989. „Reiz der Erinnerung – Fallen der Faßlichkeit“, *Die Presse*, 17./18. Juni: IV.
- French, R. 1988. „The fun of fund raising“, *Museums Journal*, 88/1: 31–32.
- Frey, B. S. und W. W. Pommerehne. 1989. *Muses and markets. Explorations in the economics of the arts*. Oxford; Cambridge, Mass.
- Friebe, W. 1983. *Architektur der Weltausstellungen 1851–1970*. Stuttgart.
- Fritz, A. 1987. „Lesen heißt denken. Über die Unterschiede in der Rezeption von audiovisuellen und Druckmedien“, *Die Presse*, 18./19. Juli: 3.
- Frost, M. 1983. „Planning for conservation, iii Standards and guidelines“, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.

- Fruitman, M. P. und L. S. DuBro. 1979. „Writing effective labels”, *Museum News*, 57/4: 57–59.
- Fry, E. 1968. „A readability formula which saves time”, *Journal of Reading*, 11/7: 513–516, 575–578.
- Fürst, H. J. 1989. „Material culture research and the curation process”, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- Furtwängler, A. 1899. *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*. München.
Wiederabdruck in: R. Lang (Szerk.) 1988. *Beiträge aus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung I. (1875 bis 1931)*. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 26. Berlin.
- Gall, G. 1982. „Die Behinderten und ihre Ansprüche an den Museumsbau”, *Museumskunde*, 47/2: 67–71.
- Gall, G. und B. Graf. 1982. „Zur Situation der Behinderten im Museum”, *Museumskunde*, 47/1: 12–14.
- Gallacher, D. T. 1983. „Planning for collections development”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa, Ont.
- Gardner, T. 1986. „Museums and their publications. Imprinting an identity”, *Museum News*, 64/6: 46–62.
- Gathercole, P. 1989. „The fetishism of artefacts”, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- George, A. S. 1988. „Ethics in management”, *Museum News*, 67/2: 87.
- George, G. 1986. *Starting right*. Nashville, Tenn.
- Gere, J. M. und H. C. Shah. 1984. *Terra non firma: Understanding and preparing for earthquakes*. Stanford.
- Ghafouri, M. 1986. „A checklist for museum lighting”, *brief*, 4: 1–2.
- Ghafouri, M. 1989. „Daylight in museum exhibition space”, *brief*, 10: 21–24.
- Gibbs-Smith, C. H. 1974. *The arranging of lectures*. (Museums Association Information Sheet, 8). London.
- Glaser, J. R., M. M. Anderson und R. Fogg. 1988. *Museum Studies International*, 1988. Washington, D. C.
- Glasl, F. 1991. „„Lean Production’. Ein neues Schlagwort?“, *trigon*, 2/91: 6–7.
- Glass, C. 1989. „Präsentationsformen im kulturhistorisch-volkskundlichen Museum”, *Zeitschrift für Volkskunde*, 85/1: 33–47.
- Gladowe, T. 1979. *Organising exhibitions. A manual outlining the methods used to organise temporary exhibitions of works of art*. London.
- Glueck, G. 1986. „The press view: How do newspaper critics view museum public relations?“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Gluzinski, W. 1963. *Problemy współczesnego muzealnictwa*. Warschau.
- Gluzinski, W. 1971. „The problems of museum educational activity researches”, *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, VI: 90–118.

- Gluzinski, W. 1973. „Pojecie przedmiotu muzealnego a poczatki musealnictwa”, *Muzealnictwo*, 21: 9–17.
- Gluzinski, W. 1980a. *U podstaw muzeologii*. Warschau.
- Gluzinski, W. 1980b. *Über den Gegenstand der Museologie und die Struktur des Museumswesens*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Gluzinski, W. 1985. „Original versus substitutes”, *ICOFOM Study Series*, 8: 41–47.
- Gluzinski, W. 1990. „Museen und die Werte”, *Neue Museumskunde*, 33: 228–230.
- Godau, S. 1989. „Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum”, in: M. Fehr und S. Grohé (Szerk.), *Geschichte. Bild. Museum: zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln.
- Goethe, J. W. v. 1805. *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Weimar.
- Goldberg, N. 1933. „Experiments in museum teaching”, *Museum News*, 11: 6–8.
- Goldsmith, E. 1987. „The analysis of illustration in theory and practice”, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration: Vol. 2. Instructional issues*. New York.
- Gombrich, E. H. 1986. *Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. (2. kiad.) Stuttgart; Zürich. Magyarul: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972.
- Gombrich, E. H. 1993. *A lifelong interest*. London. Magyarul: Gombrich, Ernst – Eribon, Didier: *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetről és tudományról*. (Fordította: Klimó Ágnes.) Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 1999.
- Gönnenwein, W. 1989. „Aushalten oder raushalten? Wie Staat und Kunst miteinander umgehen können”, *Das Orchester*, 37: 1181–1184.
- Göpfert, R., G. Glaser und H. Krüger. 1967. „Bauten der Kultur: Museen”, in: *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen*, 4/2, *Hochbau Entwurf* 53.5. Leipzig.
- Gordon, C. 1990. „An introduction to ICONCLASS”, in: *Terminology for museums. Proceedings of an International Conference held in Cambridge, England, 21–24 September 1988*. Cambridge.
- Gosling, D. C. 1982. „Choosing the media”, in: R. S. Miles et al. (Szerk.), *The design of educational exhibits*. London.
- Gottmann, G. 1989. „Zahl und Größe technischer Objekte – ein museologisches Grenzproblem”, in: Auer, H. (Szerk.), *Museologie: neue Wege – neue Ziele; Bericht über ein internationales Symposium vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee ...* München; London; New York; Paris.
- Götz, K. O. 1968. „Visuelle Gedächtnisleistung und Informationsverarbeitung”, *Kunst und Kybernetik*. Köln.
- Graesse, J. G. Th. 1883. „Museologie als Fachwissenschaft”, *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*, 6: 13–15, 129–131.
- Graf, B. 1984. „Evaluation’ als Basis zur Planung von Museen und Ausstellungen”, in: H. Auer (Szerk.), *Bewahren und Ausstellen. Die Forderung des kulturellen Erbes in Museen*. München; New York; London; Paris.

- Graf, B. 1985a. „Texte und Beschriftungen in Museumsausstellungen – zur Information des Besuchers oder zum Ruhm des Curators?“, in: B. Graf und G. Knerr (Szerk.), *Museumsausstellungen. Planung. Design. Evaluation.* München; Berlin.
- Graf, B. 1985b. „Besucherbezogene Museumsforschung zwischen Anspruch und Wirklichkeit“, *Museumskunde*, 50: 157–162.
- Graf, B. und H. Treinen. 1983. *Besucher im Technischen Museum.* Berlin.
- Grampp, W. D. 1989. *Pricing the priceless. Art, artists, and economics.* New York.
- Grassi, E. 1980. *Die Theorie des Schönen in der Antike.* Köln. Magyarul: *A szépség ókori elmélete.* (Fordította: Pongrácz Tibor.) Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997.
- Grasskamp, W. 1991. „Das Museum als Metapher“, *Die Zeit*, 14. bis 29. 3.: 37.
- Grater, R. K. 1976. *The interpreter's handbook.* Globe, Ar.
- Green, A. 1991. *The development of policies and plans in archival automation: A RAMP study with guidelines.* Paris.
- Green, O. 1985. „Our recent past: the Black Hole in museum collections“, *Museums Journal*, 84: 5–7.
- Gregorová, A. 1980a. „Museology – science or just practical museum work?“ *Museological Working Papers*, 1: 19–21.
- Gregorová, A. 1980b. „Museum und Wirklichkeit“, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR.* (Schriftenreihe, 17, ed. 1982) Berlin.
- Gregorová, A. 1982. „Interdisciplinarity in museology“, *Museological Working Papers*, 2: 33–36.
- Griggs, S. A. 1983. „Orienting visitors within a thematic display“, *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 2: 119–134.
- Groeben, N. 1972. *Die Verständlichkeit von Unterrichtstexten: Dimensionen und Kriterien rezeptiver Lernstadien.* Münster.
- Groff, G. und L. Garner. 1989. *What museum guides need to know: Access for blind and visually impaired visitors.* New York.
- Groß, C. C. 1981. „Ausstellung als Erlebnis“, in: Institut für Museumskunde (Hrsg.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Grote, A. 1973. „Informationsmethoden im Museum“, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie.* Pullach.
- Grote, A. 1975. „Museen als Bildungsstätten“, in: W. Klausewitz, (Szerk.) *Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten.* Frankfurt a. M.
- Grote, A. 1984. „Collecting today for tomorrow“, *ICOFOM Study Series*, 6: 135–138.
- Grote, A. 1987. Artikel „Museen“ in: Görres-Gesellschaft (Szerk.), *Staatslexikon.* (Bd. 3). Freiburg; Basel; Wien (Nachdruck in *Neue Museumskunde*, 33/3, Beilage: I–XXIV).
- Grote, A. o. J. Artikel „Museen“ in: K. G. A. Jeserich, H. Pohl und G.–C. von Unruh (Szerk.), *Deutsche Verwaltungsgeschichte.* (Bd. IV: Das Reich als Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus; Bd. V: Die Bundesrepublik Deutschland). Stuttgart (Nachdruck in: *Neue Museumskunde*, 33/3, Beilage: XXV–XXVII).
- Gruber, R.-J. 1978. *Büro-Organisation.* München.

- Guba, E. G. und Y. S. Lincoln. 1989. *Fourth generation evaluation*. London
- Guichen, G. de und C. Kabaoglu. 1985. „How to make a rotten show-case”, *Museum*, 146: 2–11.
- Guichen, G. de. 1984. *Climat dans la Musée – Mesure Fiches Techniques, Climate in Museums – Measurement technical Cards*. Rom.
- Guldbeck, P. E. 1985. *The care of antiquities and historical collections*. (Rev. by A. B. MacLeish). Nashville, Tenn.
- Gutfleisch, B. und J. Menzhausen. 1989. „How a Kunstkammer should be formed”, *Journal of the History of Collections*, 1/1: 3–32.
- Guthe, C. E. 1964. *The management of small history museums*. Nashville, Tenn.
- Guthe, C. E. 1973. *So you want a good museum*. (2. kiad.) Washington, D. C.
- Guthrie, M. H. 1984a. „Circulation: An examination for redesign”, in: *Exhibition design as an educational tool*. (Reinwardt Studies in Museology 1). Leiden.
- Guthrie, M. H. 1984b. „Educational design in the museum. A report for the Reinwardt Academy”, in: *Exhibition design as an educational tool*. (Reinwardt Studies in Museology 1). Leiden.
- Hacker, R. 1973. *Bibliothekarisches Grundwissen*. Pullach.
- Haeseler, J. K. 1989. „Length of visitor stay”, in: S. Bitgood, A. Benefield und D. Patterson (Szerk.) 1990. *Visitor studies – 1989: Theory, research, and practice. Volume 2. Proceedings of the 1989 Visitor Studies Conference, Dearborn, Michigan*. Jacksonville, Al.
- Hahn, D. 1974. *Planungs- und Kontrollrechnung*. Wiesbaden.
- Hahn, E. 1989. „Magazinort Fabrik”, *Museumskunde*, 54: 166–169.
- Haks, F. 1989. „Aktualität im Museumsbau, die sich ändernden Auffassungen des Benutzers”, in: *trigon 89*. Graz.
- Hall, M. 1987. *On display. A design grammar for museum exhibitions*. London.
- Haller, R. und R. Kinross (Szerk.) 1991. *Otto Neurath. Gesammelte bildpädagogische Schriften*. Wien.
- Hamad, M. 1987. „Semiotic reading of a museum”, *Museum*, 39: 56–60.
- Hansen, T. H. 1984. *The museum as educator*. Paris.
- Harrison, R. P. 1969. *The technical requirements of small museums*. Ottawa.
- Harrison, S. 1988. „Marketing to the tourist”, *Museums Journal*, 88/3: 143–146.
- Hartwig, H. 1977. *Die Kunst zu informieren*. München.
- Hartwig, H. 1988. „Spurensicherung zwischen historischer und ästhetischer Praxis”, in: O. Bätz und U. Gößwald (Szerk.), *Experiment Heimatmuseum*. Berlin.
- Hauenschild, A. 1988. *Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko*. Bremen.
- Haupt, H. 1991. *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse*. Wien.
- Hayett, W. 1967. *Display and exhibit handbook*. New York.

- Hayward, D. G. 1974. „Psychological factors in the use of light and lighting in buildings”, in: J. Lang, C. Burnette, et al. (Szerk.), *Designing for human behavior*. Stroudsburg, Perm.
- Heath, T. 1983. „The role of board and director in institutional planning”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Hecken, D. et al. 1982. *R.O.M. statement of principles and policies on ethics and conduct*. Toronto.
- Hederer, J. und M. Köth. 1979. *Institutionskunde*. München.
- Herbst, W. und K. G. Levykin (Szerk.) 1988. *Museologie*. Berlin.
- Heringer, H. J., et al. 1977. *Einführung in die Praktische Semantik*. Heidelberg.
- Hewison, R. 1987. *The heritage industry: Britain in a climate of decline*. London.
- Hubert, G. S. 1981. *Sammlungsgut in Sicherheit. Teil 1: Sicherungstechnik und Brandschutz*. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 1). Berlin.
- Hubert, G. S. 1983. *Eine neue konservatorische Bewertung der Beleuchtung in Museen*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 5). Berlin.
- Hubert, G. S. 1987. *Sammlungsgut in Sicherheit. Teil 2: Lichtschutz, Klimatisierung*. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 6.) Berlin.
- Hilger, E. 1991. „Das Tageslicht kommt wieder in Mode”, *Die Presse*, 21./22. 9.: XII.
- Hirschi, K. D. und C. G. Screven. 1988. „Effects of questions on visitor reading behavior”, *ILVS Review*, 1: 50–61.
- Hirst, T. und J. S. Taylor. 1988. „Reaching your audience”, *Museums Journal*, 88/3: 153–155.
- Historisches Museum Frankfurt (Szerk.) 1988. *Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830*. Frankfurt am Main.
- Hjelmlev, L. 1954. „La stratification du langage”, *Word*: 163–188. Deutsche Übersetzung in: L. Hjelmlev. 1974. *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*. Stuttgart. („Der strategische Aufbau der Sprache”).
- Hjorth, J., M. Flink, et al. 1978. *How to make a rotten exhibition*. Stockholm.
- Hoachlander, M. 1979. *Profile of a museum registrar*. New York.
- Hoare, N. 1990. *Security for museums*. London.
- Hodge, R. und W. D’Souza. 1979. „The museum as communicator; a semiotic analysis of the Western Australian Museum, Aboriginal gallery, Perth”, *Museum*, 31/4: 251–266.
- Hodges, H. 1983a. „Planning for conservation, i Identifying the dangers”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Hodges, H. 1983b. „Planning for conservation, ii Design for conservation”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Hodgetts, R. M. und M. S. Wortman, Jr. 1975. *Administrative policy: Text and cases in the policy science*. New York.
- Hoffmann, H. 1989. „Für ein offenes Bekenntnis zur Kultur und zu ihrer öffentlichen Finanzierung”, *Das Orchester*, 37: 4–7.
- Hofmann, E. 1982. *Probleme der Dokumentation in Geschichtsmuseen*. (Institut für Museumswesen, Schriftenreihe, 16). Berlin.

- Hofmann, E. 1983. „Sphären museologischer Interessen. Thesenhafte Bemerkungen zur gegenwärtigen Diskussion über den Gegenstand einer Museologie als Wissenschaft“, *Muzeologické Sešity*, 9: 91–97.
- Hofmann, E. 1984. „Zum Verhältnis von Fachwissenschaften und Museologie / Versuch eines Erklärungsmodells“, *Neue Museumskunde*, 27: 14–16.
- Hofmann, E. 1990. „Zum kommunikativen Wert musealer Objekte im Geschichtsmuseum“, *Informationen des Instituts für Museumswesen für die Museen in der DDR*, 22/3/4: 5–12.
- Hofmann, M. 1979. „Kunst und Kunstmanagement“, *art management*, 1/1: 19–26.
- Hofstätter, P. R. 1971. *Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie*. Hamburg.
- Holm, S. A. 1991. *Facts & artefacts. How to document a museum collection*. Cambridge.
- Holmberg, J. G. 1986. *Climate control in old museum buildings*. Paper presented at the 1968 ICOM General Conference in Buenos Aires.
- Holmberg, J. G. 1988. *Air infiltration in museum buildings*. Paper presented at the annual conference 1988 of the International Committee for Architecture and Museum Techniques (ICOM) in Budapest.
- Holmberg, J. G. 1989. *Technical classification of museum buildings*. A proposal, presented at the Annual Meeting of ICAMT, The Hague, September 1989.
- Homburger, O. 1924. *Museumskunde*. Breslau.
- Hood, M. 1991. „What’s in a name?“, *Visitor Behavior*, VI/3: 4–6.
- Hood, M. G. 1981. *Adult attitudes toward leisure choices in relation to museum participation*. (PhD thesis, Ohio State University). Ohio.
- Hood, M. G. 1983. „Staying away – why people choose not to visit museums“, *Museum News*, 61/4: 50–57.
- Hood, M. G. 1986. „Questions to ask when employing a survey research organization“, *Visitor Behavior*, 1/3: 12.
- Hooper-Greenhill, E. 1988a. „Counting visitors or visitors who count?“, in R. Lumley (Szerk.), *The museum time machine: putting cultures on display*. London; New York.
- Hooper-Greenhill, E. 1988b. „Museums in education“, in: T. Ambrose (Szerk.), *Working with museums*. Edinburgh.
- Hooper-Greenhill, E. 1991a. „A new communication model for museums“, in: G. Kavanagh (Szerk.), *Museum languages: Objects and texts*. London.
- Hooper-Greenhill, E. 1991b. *Museum and gallery education*. Leicester; London; New York.
- Hooper-Greenhill, E. 1992. *Museums and the shaping of knowledge*. London.
- Horie, C. V. 1988. *Materials for conservation. Organic consolidants, adhesives and coatings*. London.
- Hörne, D. 1984. *The great museum*. London; Sydney.
- Hörschgen, H. 1987. *Grundbegriffe der Betriebswirtschaftslehre*. (2., átdolg. kiad.) Stuttgart.
- Howie, F. (Szerk.) 1987. *Safety in museums and galleries*. London etc.
- Hudson, K. (Szerk.) 1983. *Museums in the mixed economy*. Proceedings of the Milan seminar of the European Museum of the Year Committee. Bath.

- Hudson, K. (Szerk.) 1984. *Six museum controversies*. (European Museum of the Year Award. Public Report No. 1). Bath.
- Hudson, K. 1975. *A social history of museums. What the visitors thought*. London.
- Hudson, K. 1977. *Museums for the 1980s. A survey of world trends*. Paris; London.
- Hudson, K. 1987. *Museums of influence*. Cambridge; New York; Oakleigh.
- Hudson, K. 1988a. „The past and the future of the European Museum of the Year Award”, *Museum*, 159: 155–57.
- Hudson, K. 1988b. *Was ist ein gutes Museum?* Publikátatlan előadás-kézirat.
- Hudson, K. 1989. „An unnecessary museum”, *Museum*, 162: 114–116.
- Hudson, K. 1990a. *General report, Symposium on „Museums and the European heritage: treasures or tools?”* Strasbourg.
- Hudson, K. 1990b. *1992 – prayer or promise? The opportunities for Britain’s museums and the people who work in them*. London.
- Hudson, K. 1990c. *Fresh breezes through Europe’s museums*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1990. Brno.
- Hudson, K. 1990d. *Museums in society*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1990. Brno.
- Hudson, K. 1991a. „How misleading does an ethnographical museum have to be?”, in: I. Karp und S. D. Lavine (Szerk.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington; London.
- Hudson, K. 1991b. „The missing critic”, *The Art Newspaper*. London.
- Hudson, K. 1992. „Do museum objects really need impresarios?”, *Museum Ireland*, 2: 5–12.
- Hudson, K. und A. Nicholls. 1985. *The directory of museums and living displays*. (3. kiad.) London.
- Humboldt, W. v. 1822/1980. *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*. Berlin.
- Hunter, B., A. Crismore und P. D. Pearson. 1987. „Visual displays in basal readers and social studies textbooks”, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration*. Vol. 2: Instructional issues. New York.
- ICOM (Szerk.) 1969. *Problems of conservation in museums / Problèmes de conservation dans les musées*. Paris.
- ICOM (Szerk.) 1974. „ICOM guidelines for loans”, *ICOM News*, 27/3/4.
- ICOM (Szerk.) 1977. *La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d’art*. Paris.
- ICOM (Szerk.) 1987. *Code of professional ethics*. Paris.
- ICOM (Szerk.) 1988. *The ICOM common basic syllabus for professional museum training*. *ICOM News*, 41: 2.
- ICOM Schweiz (Szerk.) 1986. *Die Bewachung der Museen: Sicherheit und Betreuung*. Genf.
- ICOM. 1990. *Code of professional ethics*. Paris.
- Impey, O. und A. Macgregor (Szerk.) 1985. *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford.

- Institut für Museumskunde (Szerk.) 1979. *Beleuchtung und Klima im Museum. Licht- und klimatechnische Grundlagen zur Pflege und Bewahrung von musealem Kulturgut*. Berlin.
- Institut für Museumswesen (Szerk.) 1977. *Zur Gestaltung von Ausstellungen in naturhistorischen Museen*. (Schriftenreihe, 8, Teil 2). Berlin.
- Institut für Museumswesen (Szerk.) 1980. *Zur Bewahrung und Pflege musealer Sammlungen. Fachlich-methodische Hinweise zur Aufbewahrung organischer und anorganischer Materialien*. (Schriftenreihe, 15). Berlin.
- International Center for Conservation and Restoration of Objects in Museums. 1975. *Museum conservation: Lighting*. Rom.
- Jackson, P. M. 1991. „Performance indicators: promises and pitfalls”, in: S. Pearce (Szerk.), *Museum economics and the community*. London; Atlantic Highlands.
- Jahn, I. 1979/1980. „Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen – Geschichte, gegenwärtiger Stand und theoretische Grundlagen” (überarbeitete Fassung einer Dissertation B an der Humboldt-Universität Berlin), *Neue Museumskunde*, 22: 152–169, 236–249; 23: 41–50, 76–84, 270–279.
- Jahn, I. 1981. „Pädagogische Anforderungen an Museumsausstellungen”, *Schule und Museum*, 23: 28–42.
- Jahn, I. 1982. „Interdisciplinarity in muscology”, *Museological Working Papers*, 2: 37–38.
- Jedermann, K. 1988. „Künstler als Ausstellungsgestalter”, in: O. Bätz und U. Gößwald (Szerk.), *Experiment Heimatmuseum*. Marburg.
- Jensen, V. T. 1980. „Museological points of view – Europe 1975”, *Museological Working Papers*, 1: 6–10.
- Judy, H. P. 1987. *Die Welt als Museum*. Berlin.
- John, J. 1986. „International travelling exhibitions”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Johnson, E. V. und J. C. Horgan. 1979. *Handbook for museum collection storage*. Paris.
- Johnson, P. und B. Thomas. 1991. „Museums: an economic perspective”, in: S. Pearce (Szerk.), *Museum economics and the community*. London; Atlantic Highlands.
- Johnstone, C. 1986. „Please can you tell me ...?”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Jones, B. G. 1986. *Protecting historical architecture and museum collections from natural disasters*. Boston.
- Jones, W. 1986. *Exhibit planning, development, and implementation procedures*. (Center for Social Design, Technical Report No. 87–60). Jacksonville, Al.
- Kail, R. und J. W. Pellegrino. 1988. *Menschliche Intelligenz*. Heidelberg.
- Kapfinger, O. 1987. „Window-Shopping im Tresor. Wandel von der Schatzkammer zur Klimakammer”, *Die Presse*, 20./21. Juni: V.
- Kaplan, F. S. 1985. „Typology of substitutes: system – descriptions – fields of use”, *ICOFOM Study Series*, 9: 121–129.
- Kaster, K. G. und J. Hübner. 1979. „Didaktischer Rahmen zum Konzept eines historischen Museums für Nürnbergs Industriekultur”, in: H. Glaser, B. Deneke, K. G. Kaster und J. Hübner: *Museum und demokratische Gesellschaft. Vorüberlegungen zum Konzept eines historischen Museums für Nürnbergs Industriekultur*. Nürnberg.

- Katasonow, W. N. 1991. „Nikolai Fjodorow: Das Museum – nicht res publica, sondern res fratria”, *Landesmuseum Joanneum. Jahresbericht 1990*, N. F. XX: 143–153.
- Kaufmann, C. 1989. „Raffen oder Gewichten – zwei unterschiedliche Zielsetzungen für die Sammeltätigkeit in der Postmoderne”, in: Auer, H. (Szerk.), *Museologie: neue Wege – neue Ziele; Bericht über ein internationales Symposium vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee ...* München; London; New York; Paris.
- Kavanagh, G. 1988. *Current research in museum studies in Britain and future research needs*. A paper for the conference ‘What is museology?’ held at the University of Umeå, April 12–14 1988.
- Kavanagh, G. 1989. „Objects as evidence, or not?”, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- Kavanagh, G. 1990. *History curatorship*. Leicester.
- Kavanagh, G. 1991. „Introduction”, in: G. Kavanagh (Szerk.), *Museum languages: Objects and texts*. London.
- Kavanagh, G. et al. 1992. „Curatorial identity”, *Museums Journal*, 92/10: 27–33.
- Keck, C. K. 1970. *Safeguarding your collection in travel*. Nashville, Tenn.
- Keck, C. K., et al. 1966. *A primer on museum security*. Cooperstown, N. Y.
- Keen, C. 1984. „Visitor services and people with a disability”, *Museums Journal*, 84/1:33–38.
- Keller, M. 1985. *DuMont's Handbuch der Bühnenbeleuchtung*. Köln.
- Kellerer, H. 1974. *Statistik im modernen Wirtschafts- und Sozialleben*. 16. kiad. Reinbek bei Hamburg.
- Kelly, J. 1989. „All you ever wanted to know about security but were afraid to ask – or couldn't afford (with apologies to Woody Allen)”, *Scottish Museum News*, 1/89: 17–19.
- Kemp, M. 1988. „Museums and scholarship”, in: T. Ambrose (Szerk.), *Working with museums*. Edinburgh.
- Kenner, T. 1989. *Der elfenbeinerne Turm – Analyse eines Organismus*. Inaugurationsrede an der Karl-Franzens-Universität Graz am 8. 1. 1989. Graz.
- Kenney, A. P. 1974. „Museum from a wheelchair”, *Museum News*, 53/4: 14–17.
- Kentley, E. und D. Negus. 1989. *The writing on the wall*. London.
- Kieser, A. und H. Kubicek. 1976. *Organisation*. Berlin; New York.
- Kirby Talley, M. 1982. „Bemerkungen zu zeitgenössischen Tendenzen in der Kunstgeschichte und in der Restaurierungspraxis”, *Maltechnik-Restauro*, 88/2: 103–111.
- Kirsten, R. E. und J. Müller-Schwarz. 1973. *Gruppen-Training*. Stuttgart.
- Klare, G. R. 1976. „A second look at the validity of readability formulas”, *Journal of Reading Behaviour*, 8: 129–152.
- Klausewitz, W. 1975. „Naturkunde-Museen ohne Museumspädagogen”, in: W. Klausewitz (Szerk.) *Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten*. Frankfurt a. M.
- Klausewitz, W., V. Sofka und S. Tsuruta. 1980. „Museological provocations 1979”, *Museological Working Papers*, 1: 11–13, 47–49.

- Klein, H. 1981. „Zielgruppenansprache und Erfolgskontrolle bei Ausstellungen“, in: Institut für Museumskunde (Szerk.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Klein, H. 1984. *Analyse von Besucherstrukturen an ausgewählten Museen in der Bundesrepublik Deutschland und in Berlin* (West). (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 9). Berlin.
- Klein, H. J. 1988. *Die Wirkung von Inszenierungen in Ausstellungen und Museen*. Publikálatlan kézirat.
- Klein, H. J. 1989. „Schauspielszenen in Ausstellungen – lebendige Präsentation von Kontexten“, in: Auer, H. (Szerk.), *Museologie: neue Wege – neue Ziele; Bericht über ein internationales Symposium vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee...* München; London; New York; Paris.
- Klein, H. J. 1991. „Evaluation für Museen: Grundfragen – Ansätze – Aussagemöglichkeiten“, in: H. J. Klein (Szerk.), *Evaluation als Instrument der Ausstellungsplanung*. (Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 1). Karlsruhe.
- Klein, H. J. 1992. „Zur Einführung. Sozialwissenschaftliche Aussagen über Besucher und ihr Rezeptionsverhalten in Kunstmuseen“, in: H. J. Klein (Szerk.), *Kunst-Rezeption. Kühle Annäherung an ein heißes Thema*. (Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 3). Karlsruhe.
- Klein, H. J. (Szerk.) 1993. *FRONT-END EVALUATION. Ein nichtssagender Name für eine vielsagende Methode*. (Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 4). Karlsruhe.
- Klein, H. J. und B. Wüsthoff-Schäfer. 1990. *Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 32). Berlin.
- Klein, H. und M. Bachmayer. 1981. *Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Berlin.
- Klemm, F. 1973. *Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen*. München.
- Klemm, G. 1837. *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*. Zerbst.
- Kliemann, H. 1966. *Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten*. (6. kiad.) Freiburg.
- Klotz, H. und W. Krase. 1985. *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart.
- Klumner, G. 1981. „Klimafaktoren in geschlossenen Räumen“, *Restauratorenblätter*, 5: 66–78.
- Klüser, B. und K. Hegewisch (Szerk.) 1991. *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.; Leipzig.
- Knebel, H. 1976. *Taschenbuch zur Stellenbeschreibung*. Heidelberg.
- Knorre, D. von und H. Breier. 1989. „Effektive Sammlungserschließung durch Computereinsatz“, *Museumskunde*, 54: 162–165.
- Koch, G. F. 1967. *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin.
- Koch, R. 1989. „Geschichte und Museum“, *Museumskunde*, 54: 125–134.
- Köckeritz, W. 1988. „Zur Magazinierung von Kulturgut in den Museen“, *Kulturbauten*, 4: 19–24.

- Köckeritz, W. 1990. „Beleuchtung in Museen aus der Sicht eines Architekten“, *Kulturbauten*, 2: 33–39.
- Koetschau, K. 1924. „Ein Wort zum Abschied“, *Museumskunde*, 17: (207).
- Koller, M. 1981. „Klima und Sicherheit in Ausstellungen: Probleme und Forderungen“, *Restauratorenblätter*, 5: 106–122.
- Koller, M. 1984. „Zu Denkmalpflege und Restaurierung in Österreich“, in: *Bedrohte Kunst retten*. (Kiállítási katalógus). Graz.
- Kollmann, H. A. 1989. „Natur als Kulturdenkmal. Betrachtungen zum Denkmalschutzgesetz“, *Kunsthistoriker aktuell*, 6/2: 1, 3.
- Komornicki, S. S. und T. Dobrowolski. 1947. *Muzealnictwo*. Krakau.
- Konare, A. O. 1983. „Towards a new type of ‘ethnographic’ museum in Africa“, *Museum*, 35: 146–149.
- Koran, J. J., Jr., M. L. Koran und S. J. Longino. 1986. „The relationship of age, sex, attention, and holding power with two types of science exhibits“, *Curator*, 29/3: 227–235.
- Korek, J. 1978a. „Concept: The principal element of exhibitions“, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Korek, J. 1978b. „Sammelarbeit und wissenschaftliche Aufarbeitung“, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museale Sammlungen. Probleme und Aufgaben in Theorie und Praxis*. (Schriftenreihe, 12). Berlin.
- Korek, J. 1987. *Gyűjtemények, múzeumok, muzeologia*. Budapest.
- Koreny, F. 1988. „Kunst und Reproduktion. Überlegungen zur Geschichte und Problematik der Vervielfältigung“, *Zeitschrift der Blau-Gelben Galerie*, 1: 27–30.
- Korff, G. 1984. „Objekt und Information im Widerstreit“, *Museumskunde*, 49: 83–93.
- Korff, G. 1988. „Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Populären“, in: G. Fliedl (Szerk.), *Museum als soziales Gedächtnis*. (Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung, 19). Klagenfurt.
- Korff, G. 1990. *Ausstellungsgegenstand Geschichte*. Vortrag bei der Tagung „Aspekte der Musealität“ an der Universität Umeå, Schweden, vom 19. bis 22. 4. 1990.
- Korndorfer, W. 1983. *Unternehmungsführungslehre*. (3. kiad.). Wiesbaden.
- Kösel, E. 1973. „Didaktische und psychologische Grundprobleme einer Museologie“, in: UNESCO (Szerk.), *Muséologie*. Pullach.
- Kotler, P. 1982. *Marketing-Management*. Stuttgart.
- Kotler, P. und A. R. Andreasen. 1987. *Strategie marketing for nonprofit organizations*. Englewood Cliffs, N. J.
- Kövac, M. A. 1979. „Das Museum als semiotisches System“, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe 17, ed. 1982) Berlin.
- Kovach, C. 1989. „Strategie management for museums“, *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 8: 137–148.
- Kramer, D. 1988. „Warum baut man heute Museen? Museumsarbeit zwischen Umwegrentabilität und Kulturpolitik“, in: G. Fliedl (Szerk.), *Museum als soziales Gedächtnis*. (Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung, 19). Klagenfurt.

- Kraus, H., H. Piber et al. 1986. *Schrumpfende Märkte*. Wien.
- Kreilinger, K. 1989. „Handwerksvorführungen – Zerstörung als didaktische Aufgabe?“, *Museumskunde*, 54: 8–15.
- Kreisberg, L. 1986. „The communications function“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Kreyszig, E. 1968. *Statistische Methoden und ihre Anwendungen*. Göttingen.
- Kriedl, W. 1984. *Die Verstehbarkeit und Verständlichkeit von Texten*. Referatsgrundlage für die Sektion „Kommunikationssoziologie“ beim Deutschen Soziologentag 1984, Dortmund.
- Kropac, I. H. 1990. „Ad fontes oder: Von Wesen und Bedeutung der Integrierten Maschinellen Edition“, in: H. Ebner, H. Haselsteiner und I. Wiesflecker-Friedhuber (Szerk.), *Geschichtsforschung in Graz. Festschrift zum 125-Jahr-Jubiläum des Instituts für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz*. Graz.
- Krüger, A. K. und H. Krüger. 1988. „Meeresmuseum Stralsund – Versuch der musealen Adaption eines sakralen Großraumes“, *Kulturbauten*, 4: 46-48.
- Krüger, H. 1988a. „Arbeitsprogramm zur Gestaltung eines Schaubereiches“, *Kulturbauten*, 4: 28–29.
- Krüger, H. 1988b. *Pücklers Werk im Museum Schloß Branitz, Cottbus. Andeutungen zu einem Arbeitsprogramm im Schaubereich*. Publikálatlan kézirat.
- Krüger, H. 1988c. „Von der Aus-Stellung zum Schau-Museum. Gedanken zur künstlerischen Einheit von Raum und Objekt bei der Gestaltung musealer Schaubereiche“, *Kulturbauten*, 4: 26–28.
- Krüger, H. 1989. „Adapting an ancient monument for museum purposes“, *brief*, 10: 33–38.
- Kuchenbuch, L. 1986. „Abfallpräsentation im Freilichtmuseum?“, in: K. Bedal (Szerk.), *Freilichtmuseum und Sozialgeschichte*. (Kleine Schriften des Fränkischen Freilandmuseums, 6). Bad Windsheim.
- Kucsko, G. 1981. *Urheberrecht*. Wien.
- Kühn, T. S. 1973. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a. M.
- Kulik, G. und J. Sims. 1989. „Clarion call for criticism“, *Museum News*, 68/6: 52–65.
- Küppers, B. O. 1986. *Der Ursprung biologischer Information*. München.
- Kurz, O. 1967. *Fakes: A handbook for collectors and students*. (2. böv. kiad.) New York.
- Kutschera, F. von. 1975. *Sprachphilosophie*. (2. kiad.) München.
- Ladendorf, H. 1973. „Das Museum – Geschichte, Aufgaben, Probleme“, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Laerm, J. und A. L. Edwards. 1991. „What is a State Museum of Natural History?“, in: P. S. Cato und C. Jones (Szerk.), *Natural History Museums: Directions for growth*. Lubbock.
- Lafontaine, R. H. 1981. *Environmental norms for Canadian museums, art galleries, and archives*. (Technical Bulletin #5). Ottawa, Ont.
- Lampugnani, V. M. (Szerk.) 1991. *Museum architecture in Frankfurt, 1980–1990*. München.
- Lang, R. (Szerk.) 1988. *Beiträge aus der deutschen Muséologie und Museumsgeschichtsschreibung I. (1875 bis 1931)*. (Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 26). Berlin.

- Langer, I., F. Schulz von Thun et al. 1973. „Merkmale der Verständlichkeit schriftlicher Informations- und Lehrtexte“, *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, 20: 269–286.
- Langer, L., F. Schulz von Thun und R. Tausch. 1981. *Sich verständlich ausdrücken*. München.
- Lapaire, C. 1983. *Kleines Handbuch der Museumskunde*. Bern; Stuttgart.
- Lapassade, G. 1972. *Gruppen, Organisationen, Institutionen*. Stuttgart.
- LaRoche, W. von. 1987. *Einführung in den praktischen Journalismus*. München.
- Lau, G. 1986. „Grundlagen für die Beleuchtung in Museen“, *Kulturbauten*, 2: 10–17. (Valamint: Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 25).
- Lau, G. 1988. „Beleuchtung und Schutz von Kunstgütern“, *Kulturbauten*, 4: 30–31.
- Lau, G. 1989. „Natürliche und künstliche Beleuchtung in Museen. Lichttechnische Grundlagen und Kriterien“, *Kulturbauten*, 2: 15–32.
- Lauretano DeMars, L. 1991. „The evolution of exhibitions in a Natural History Museum“, in: P. S. Cato und C. Jones (Szerk.), *Natural History Museums: Directions for growth*. Lubbock.
- Lavine, S. D. und I. Karp. 1991. „Introduction: Museums and multiculturalism“, in: I. Karp und S. D. Lavine (Szerk.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington; London.
- Lawrence, G. 1991. „Rats, street gangs and culture: evaluation in museums“, in: G. Kavanagh (Szerk.), *Museum languages: Objects and texts*. London.
- Leclair, L. 1986. „Special events: That touch of sparkle“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Lee, S. E. 1975. *On understanding art museums*. Englewood Cliffs, N. J.
- Lehmbruck, M. 1980. „Freiraum Museumsbau“, *Landesmuseum Joanneum. Jahresbericht 1979*, N. F. IX: 181–193.
- Leinfellner, W. 1980. *Einführung in die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*. (3. kiad.) Mannheim; Wien; Zürich.
- Leisching, J. 1905. „Museumskurse“, *Museumskunde*, 1: 91–96.
- Leon, W. 1987. „A broader vision: Exhibits that change the way visitors look at the past“, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Lévi-Strauss, C. 1962. *La pensée sauvage*. Paris.
- Lévi-Strauss, C. 1967. *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a. M. Magyarul: *Strukturális antropológia*. (Fordította: Saly Noémi, Szántó Diana.) Osiris, Budapest, 2001.
- Levie, W. H. 1987. „Research on pictures: A guide to the literature“, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration. Vol. 1: Basic research*. New York.
- Levin, J. R., G. J. Anglin und R. N. Carney. 1987. „On empirically validating functions of pictures in prose“, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration. Vol. 1: Basic research*. New York.
- Lewis, G. 1989. „Aus- und Weiterbildung für das Museumswesen an der Universität Leicester/Großbritannien“, *Neue Museumskunde*, 32: 4–9.
- Lewis, P. 1988. „Marketing to the local community“, *Museums Journal*, 88/3: 147–149.

- Lewis, R. H. 1976. *Manual for museums*. Washington, D. C.
- Lhotsky, A. 1963. *Quellenkunde zur mittelalterlichen Geschichte Österreichs*. Graz; Köln.
- Lichtwark, A. 1904. „Museen als Bildungsstätten“, in: *Schriften der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin.
- Liebich, H. und W. Zacharias (Szerk.) 1987. *Vom Umgang mit Dingen*. München.
- Light, R. 1988. „The scope and design of collections management systems“, in: D. A. Roberts (Szerk.) 1988. *Collections management for museums*. Cambridge.
- Light, R. B., D. A. Roberts und J. D. Stewart (Szerk.) 1986. *Museum documentation systems: Developments and applications*. London.
- Liston, D. (Szerk.) 1933. *Museum security and protection*. London; New York.
- Loock, F. 1989. „Mythos Kunstsporing“, *Das Orchester*, 37/6: 613–616.
- Loomis, R. J. 1987. *Museum visitor evaluation: New tool for management*. Nashville, Tenn.
- Lord, B. und G. D. Lord (Szerk.) 1983. *Planning our museums*. Ottawa.
- Lord, B. und G. D. Lord 1988. „Attendance recording as a marketing tool“, *Museums Journal*, 88/3: 122–124.
- Lord, B. und G. D. Lord. 1989. „The museum planning process“, *brief*, 10: 39–45.
- Lord, B., G. D. Lord und J. Nicks. 1989a. „The cost of collecting“, *Museums Journal*, 89/1:32–33.
- Lord, B., G. D. Lord und J. Nicks. 1989b. *The cost of collecting. Collection management in UK museums*. London.
- Lord, G. 1991. „Collections care and its costs“, in: T. Ambrose und S. Runyard (Szerk.), *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*. London; New York.
- Lord, G. D. und B. Lord. 1991a. „Glossary“, in: G. D. Lord und B. Lord (Szerk.), *The manual of museum planning*. London.
- Lord, G. D. und B. Lord. 1991b. „Introduction: The museum planning process“, in: G. D. Lord und B. Lord (Szerk.), *The manual of museum planning*. London.
- Lord, G. D. und B. Lord. 1991c. „Zoning as a museum planning tool“, in: G. D. Lord und B. Lord (Szerk.), *The manual of museum planning*. London.
- Loudon, E.-G. (Szerk.) 1981. *Unternehmensleitbild und Führungsgrundsätze*. Wien.
- Low, T. 1942. *Museums as a social instrument*. New York.
- Lowenthal, D. 1992. „From patronage to populism“, *Museums Journal*, 92/3: 24–27.
- Lübbe, H. 1988. „Avantgarde als Vergangenheitsproduktion. Das Ende des Futurismus in der Postmoderne“, *Die Presse*, 2./3. Juli: I–II.
- Lühning, A. 1982. „Geistig Behinderte im Museum“, *Museumskunde*, 47/1: 5–11.
- Lumley, R. (Szerk.) 1988. *The museum time machine: putting cultures on display*. London; New York.
- Lundeberg, P. K. 1983. „Staff training in museum security“, in University of Leicester (Szerk.), *Methods and techniques of museum training at university level*. (Report of a symposium held in Leicester, England). Leicester.

- Macbeath, G. und S. J. Gooding (Szerk.) 1969. *Basic museum management*. Ottawa.
- Macdonald, G. und S. Aisford. 1989. *Museum for the global village*. Ottawa.
- Macdonald, R. R. 1991. „Developing a code of ethics for museums”, *Curator*, 34/3: 178–186.
- Machlis, G. E. und D. R. Field (Szerk.) 1984. *On interpretation*. Oregon
- Mackison, F. W., R. S. Stricoff und L. J. Partridge, Jr. (Szerk.) 1980. *NIOSH/OSHA pocket guide to chemical hazards*. Washington, D.C.
- Mai, E. 1986. *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München; Berlin.
- Malaro, M. C. 1979. „Collections management policies”, *Museum News*, 58/2: 57–61.
- Malaro, M. C. 1985. *A legal primer on managing museum collections*. Washington, D.C.
- Malaro, M. C. 1991. „Deaccessioning. The American perspective”, *Museum Management and Curatorship*, 10/3: 273–279.
- Malle, B. 1986. *Störvariablen beim Textverständnis*. Publikálatlan kézirat.
- Malle, B. 1987. *Metaphern und Regeln: Ein Versuch über Struktur und Lehrbarkeit analoger Sprachformen*. Publikálatlan kézirat.
- Malle, B. und G. Schuler. 1988. *Computers as scientific co-workers: Scope and limits*. Paper presented at the Third Austrian-Hungarian Conference for Informatics, 14–16 September 1988, at Retzhof, Leibnitz/Styria.
- Malraux, A. 1947/1987. *Das imaginäre Museum*. Frankfurt/Main; New York.
- Mann, P. 1988. „Delivering the right product to the right people”, *Museums Journal*, 88/3: 139–142.
- Markov, V. B., G. I. Mironyuk und I. G. Yavtushenko. 1984. *Holography and its applications in museum work*. (Studies and documents on the cultural heritage / études et documents sur le patrimoine culturel). Paris.
- Maroevic, I. 1983. „The museum item – source and carrier of information”, *Informatologia Yugoslavica*, 15: 237–248.
- Martin, D. 1990. „Working with designers”, *Museums Journal*, 90/4: 31–38.
- Matelic, C. (Comp.) 1979. *Handbook for interpreters*. Des Moines.
- Materna, P. 1971. „Die Wissenschaft in der heutigen Gesellschaft und die Stellung der Museologie”, in: *Einführung in die Museologie* (Muzeologické sešity, Supplementum, 1). Brno.
- Matthews, G. 1991. *Museums and art galleries. A Butterworth architecture design and development guide*. London.
- Maturana, H. R. und F. J. Varela. 1987. *Der Baum der Erkenntnis*. Bern; München; Wien.
- Mauro, T. de. 1982. *Einführung in die Semantik*. Tübingen.
- Mayrand, P. 1985. „The new museology proclaimed”, *Museum*, 148: 200–201.
- Mayrhofer, H. 1975. „Zur Rechtsnatur der ‚Dauerleihe‘ an Museen und ähnlichen Einrichtungen”, *Notariatszeitung*: 86–93.
- McCann, M. 1975. *Health hazards manual for artists*. New York.
- McLeod, K. J. 1975a. *Museum lighting*. (Technical Bulletin #2). Ottawa, Ont.

- McLeod, K. J. 1975b. *Relative humidity: Its importance, measurement and control in museums*. (Technical Bulletin #1). Ottawa, Ont.
- McLuhan, M., H. Parker und J. Barzun. 1969. *Exploration of the ways, means and values of museum communication with the visiting public ...* New York.
- McManus, P. 1989. „What people say and how they think in a science museum”, in: D. L. Uzzell (Szerk.), *Heritage Interpretation. Volume 2: The visitor experience*. London.
- McManus, P. M. 1991. „Making sense of exhibits”, in: G. Kavanagh (Szerk.), *Museum languages: Objects and texts*. London.
- McQuail, R. 1975. *Communication*. London; New York.
- Melton, A. W. 1933a. „Studies of installation at the Pennsylvania Museum of Art”, *Museum News*, 11: 5–8.
- Melton, A. W. 1933b. „Some behavior characteristics of museum visitors”, *Psychological Bulletin*, 30: 720–721.
- Melton, A. W. 1935. *Problems of installation in museums of art*. Studies in Museum Education: Edited by Edward S. Robinson (Publications of the American Association of Museums, New Series, Number 14). Washington, D.C.
- Mensch, P. van, P. Pouw und F. 1983. „Methodology of museology and professional training”, *ICOFOM Study Series*, 1.
- Mensch, P. van. 1983. „Natural history museums – New directions”, in: *Exhibition Design as an Educational Tool*. (Reinwardt Studies in Muscology, 1). Leiden.
- Mensch, P. van. 1984. „Society-object-museology”, *ICOFOM Study Series*, 6:18–23.
- Mensch, P. van. 1987. „Museums in movement. A stimulating dynamic view on the interrelation muscology-museums”, *ICOFOM Study Series*, 12: 17–20.
- Mensch, P. van. 1988a. „A structural approach to museology”, *Informatica Museologica*, 82–84: 99–103.
- Mensch, P. van. 1988b. „Museology and museums”, *ICOM News*, 41: 5–10.
- Mensch, P. van. 1989a. „The extension of the museum concept”, *Museumvisie*, 13: 20–25.
- Mensch, P. van. 1989b. „Die Methodik der Museologie und ihre Verwendung in der musealen Praxis”, in: Auer, H. (Szerk.), *Museologie: neue Wege – neue Ziele; Bericht über ein internationales Symposium vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee ...* München; London; New York; Paris.
- Mensch, P. van. 1990a. „Methodological museology; or, towards a theory of museum practice”, in: S. M. Pearce, (Szerk.), *Objects of knowledge*. (New research in museum studies, 1). London.
- Mensch, P. van. 1990b. „The language of exhibitions”, in: *Museological News*, 14: 10.
- Merriman, N. 1989a. „The social basis of museum and heritage visiting”, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- Merriman, N. 1989b. „Museum visiting as a cultural phenomenon”, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Michaelis, R. 1992. „Zehn Jahre ‚Staffelei am Kamin‘. Eine permanente Sonderausstellung”, *Museums-Journal*, 6/1: 40–41.

- Middleton, D. und D. Edwards. 1990. „Conversational remembering: a social psychological approach”, in: D. Middleton und D. Edwards (Szerk.), *Collective remembering*. London.
- Mikunda, C. 1986. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München.
- Miles, R. S. 1982. *The design of educational exhibits*. London.
- Miles, R. S. 1985. „Formative Evaluation (Prozeßevaluation) und der Entwicklungsprozeß von Ausstellungselementen im British Museum (Natural History)”, in: B. Graf und G. Knerr (Szerk.), *Museumsausstellungen*. München; Berlin.
- Miles, R. S. 1989. „L'évaluation dans son contexte de communication”, in: B. Schiele (Szerk.), *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent*. Montréal.
- Millas, J. G. 1973. „Muséums and life long education”, *Museum*, 25/3: 157–164.
- Miller, R. L. 1980. *Personnel policies for museums: A handbook for management*. Washington, D. C.
- Miller, S. 1990. „Labels”, *Curator*, 33: 85–88.
- Miller, S. 1991. „Deaccessioning. Sales or transfers?”, *Muséum Management and Curatorship*, 10/9: 245–253.
- Mitchell, J. 1985. „The muséum building: Planning and development”, in M. Segger (Összeáll.), *Muséum operations manual*. Victoria.
- Mitter, H. 1984. Über *die* Bedeutung von Theorien – heute. Graz. Mohr, H. 1986. „Evolutionäre Ethik”, *Information Philosophie*, 4: 4–16.
- Molajoli, B. 1978. „Muséum architecture”, in UNESCO (Szerk.), *The organization of museums: Practical advice*. Paris.
- Monestier, M. 1992. *Annuaire international des œuvres et d'objets d'art volés*. Paris.
- Monger, G. 1988. „Conservation or restoration?”, *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7: 375–380.
- Monreal, L. und I. Pfeffer. 1974. „Insurance”, *ICOM News*, 27/3/4: 76–87. Montaner, J. M. 1991. *New Muséums*. New York.
- Montebello, P. de. 1981. „Exhibitions and permanent collections – competition or correspondence?”, in: Institut für Museumskunde (Szerk.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Morrison, G. R., S. M. Ross und J. K. O'Dell. 1988. „Text density level as a design variable in instructional displays”, *Educational Communications and Technology Journal*, 36: 103–115.
- Morschel, J. 1981. „Ausstellung als Erlebnis”, in: Institut für Museumskunde (Szerk.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Mounin, G. 1985. *Semiotic Praxis; Studies in pertinence and in the means of expression and communication*. New York; London.
- Mühlethaler, B. 1981. *Kleines Handbuch der Konservierungstechnik. Eine Anleitung zur Aufbewahrung und Pflege von Kulturgut für Sammler und Konservatoren von Museen*. (3. kiad.) Bern; Stuttgart.
- Müller, H. 1975. „Public Relations”, in: K. C. Behrens (Szerk.), *Handbuch der Werbung*. Wiesbaden.

- Müller, H. P. 1991. *Informatik leicht gemacht*. Köln.
- Müller, J. F. 1985. „Interview mit Martin Eisele“, in: H. J. Alpers, *Science Fiction Almanach 1986*. Rastatt.
- Müller, K. H. 1991. *Symbole, Statistik, Computer, Design: Otto Neurath Bildpädagogik im Computerzeitalter*. Wien.
- Mullins, G. W. 1991. „Understanding interpretive clientele“, *Visitor Behavior*, VI/2: 5–6.
- Mundt, B. 1974. *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 22). München.
- Munley, M. E. 1987. „Intentions and accomplishments: Principles of museum evaluation research“, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Murphey, J. T. 1970. „What you can do with your education department“, *Museum News*, 10: 14–17.
- Murray, D. 1904. *Museums: Their history and their use. With a bibliography and list of museums in the United Kingdom*. (3 kötet). Glasgow.
- Museum Documentation Association (Szerk.) 1981a. *International museum data standards*. Cambridge.
- Museum Documentation Association (Szerk.) 1981b. *Practical museum documentation*. (2. Aufl.) Cambridge.
- Museums Association et al. (Szerk.) 1987. *Lighting. A conference on lighting in museums, galleries and historic houses*. London.
- Museums Association. 1992a. „Museums Association code of practice for museum authorities“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/1992*. London.
- Museums Association. 1992b. „Museums Association code of conduct for museum curators. Rules and guidelines for professional conduct“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/1992*. London.
- Museums Association. 1992c. „Museums Association guidelines for museum committee members“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/1992*. London.
- Museums Association. 1992d. „Museums Association guidelines on performance measurement“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/1992*. London.
- Museums Association. 1992e. „Museums Association guidelines on archives for museums“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/1992*. London.
- Museums Association. 1992f. „Museums Association guidelines on security when using outside contractors“, in: S. Barbour (Szerk.), *Museums Yearbook 1991/ 1992*. London.
- Musil, R. 1971. „Die Aufgaben der speziellen Museologien vom Standpunkt der Naturwissenschaften“, in: *Einführung in die Museologie*. (Muzeologické sešity, Supplementum, 1). Brno.
- Myrdal, G. 1971. *Objektivität in der Sozialforschung*. Frankfurt a. M.
- National Endowment for the Arts (Szerk.) 1985. *Surveying your arts audience: A manual*. Washington.
- Naumer, H. J. 1977. *Of mutual respect and other things: An essay on trusteeship*. Washington.

- Neal, A. 1969. *Help! for the small museum. Handbook of exhibit ideas and methods*. Boulder.
- Neal, A. 1976. *Exhibits for the small museum: A handbook*. Nashville, Tenn.
- Nedobity, W. 1990. „Terminology as a management instrument for museums”, in: D. A. Roberts (Szerk.), *Terminology for museums. Proceedings of an International Conference held in Cambridge, England, 21–24 September 1988*. Cambridge.
- Neske, F. 1978. *PR-Management*. Gernsbach.
- Neufeld S. und G. Sembereka. 1989. „Using bar codes in collections management”, *Museum Quarterly*, 16: 26–27.
- Neurath, M. 1974. „Isotype”, *Instructional Science*, 3: 127–150
- Neurath, O. 1933. „Museums of the future”, *Survey Graphic*, 22/9: 458–463
- Neurath, O. 1936. *International Picture Language, The first rules of Isotype*. London. (Faksimile-Neudruck der englischen Ausgabe mit einer deutschen Übersetzung: Reading 1980)
- Neustupny, J. 1950. *Otázky dnesního muzejnictví – Questions de muséologie moderne*. Prag.
- Neustupny, J. 1968. *Muzeum a veda*. Prag.
- Neustupny, J. 1971. „What is muscology?”, *Museums Journal*, 71/2: 67–68.
- Neustupny, J. 1980. „Die Muséologie als wissenschaftliche Disziplin”, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe 17, ed. 1982) Berlin.
- Newgren, D. A. 1973. *A standardized museum survey: A methodology for museums to gather decision-oriented information*. Ph.D. thesis, Syracuse University (Photocopy, Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1982).
- Nichols, S. K. 1984. *Museum education anthology 1973–1983. Perspectives on informal learning. A decade of roundtable reports*. Washington, D. C.
- Nicholson, T. D. 1974. „The publication of a statement of guidelines for the management of collections”, *Curator*, 6: 81–82.
- Nicolescu, C. 1975. *Muzeologie generala*. Bucuresti.
- Nikitsch, H. 1992. „Bezirksmuseen – Bemerkungen zu einer musealen Institution”, in: G. Fliedl, R. Muttenthaler und H. Posch (Szerk.), *Museumsraum, Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*. Wien.
- North, F. J. 1949. „Notes for students. Labels – Their function, preparation and use”, *The Museums Journal*, 49.
- Norwich, J. f. 1991. „Tourist Pollution. The future’s most pervasive problem”, *Museum Management and Curatorship*, 10: 45–52.
- Nuis, A. 1984. „Why should governments support museums?” in: *Dutch Museum Policy*. (Reinwardt Studies in Museology 4). Leiden.
- Nyström, B. und G. Cedrenius. 1982. *Spread the responsibility for museum documentation – A program for contemporary documentation at Swedish museums of culture history*. Stockholm
- O’Byrne, P. und C. Pecquet. 1989. „Programming: A tool that stands the test of time”, *Museum*, 164: 233–235.

- O'Connell, B. 1985. *The board member's book*. New York.
- O'Connell, M. 1983. „Disaster planning: Writing and implementing plans for collections holding institutions”, *Technology and Conservation*, 2: 18–24.
- O'Keefe, P. J. und L. V. Prott. 1984. *Law and the cultural heritage. Vol. I: Discovery and excavation*. London.
- O'Keefe, P. J. und L. V. Prott. 1990. *Law and the cultural heritage. Vol. III: Movement*. London.
- Ognibeni, G. 1988. *Ausstellungen im Museum und anderswo*. München.
- Oldendorf, W. H. und W. Zabielski. 1982. „The world divided: Your brain's split universe”, *Science Digest*, 1: 56–59.
- Olding, S. 1991. „Staffing levels”, in: T. Ambrose und S. Runyard (Szerk.), *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*. London; New York.
- Olins, W. 1989. *Corporate Identity*. London.
- Oliver, R. N. (Szerk.) 1971. *Museums and the environment: A handbook for education*. Washington, D. C.
- Olofsson, U. K. (Szerk.) 1979. *Museums and children*. Paris.
- Ontario Museum Association. 1984. „Museum collections: Policy guidelines for acquisitions and deaccessions”, *Museum Quarterly*, 1: 6–11.
- Orna, E. 1986. *Build yourself a thesaurus: A step by step guide*. Norwich.
- Orna, E. 1987. *Information policies for museums*. (MDA Occasional Paper 10). Cambridge.
- Orna, und C. W. Pettitt. 1980. *Information handling in museums*. London.
- Osten, G. von der. 1979. *Das Museum für eine Gesellschaft von morgen*. Köln.
- Österreichischer Museumsbund (Szerk.) 1986. *Sigma 86*. Wien.
- Otto, G. und A. Jurinek-Stinner. 1981. „Kommunikation in Ausstellungen – Thesen und Kommentare”, in: Institut für Museumskunde (Szerk.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Oudsten, F. den. 1989. *Concept, form, exposition: Museum presentations as narratives*. Amsterdam.
- Paatsch, U. 1990. *Konzept Inszenierung, Inszenierte Ausstellungen – ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden*. Heidelberg.
- Palmer, J. 1988. „Image into income”, *Museums Journal*, 88/3: 125–126.
- Palmer, N. 1989. „Museums and cultural property”, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Papp, O. 1978. „Reflections about the multiple meaning of the objects of art”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Patterson, D. 1986. „Questions concerning orientation and circulation”, *Visitor Behavior*, I/4: 3.

- Pattyn, C. 1989. „L'institution museale“, in: G. H. Rivière, *La Muséologie (cours de muséologie/textes et témoignages)*. Paris.
- Patzwall, K. 1986. „Museumspädagogik in der Deutschen Demokratischen Republik“, *Neue Museumskunde*, 29/1: 40–49.
- Patzwall, K. et al. 1963. „Thesen zur Einbeziehung der Museen in die Bildungs- und Erziehungsarbeit im einheitlichen sozialistischen Bildungssystem (mit besonderer Berücksichtigung der Zusammenarbeit von Schule und Museum)“, *Neue Museumskunde*, 6/4: 274–281.
- Paulhus, L. 1983. „Planning for safety and security“, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Pauser, W. 1991. „Guten Morgen, du Schöne!“, *Die Presse*, 7./8. September: I.
- Pearce, S. M. (Szerk.) 1990a. *Objects of knowledge*. (New research in museum studies, 1). London.
- Pearce, S. M. 1986. „Thinking about things“, *Museums Journal*, 85/4: 198–201.
- Pearce, S. M. 1988a. *Objects as artefacts*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1988. Brno.
- Pearce, S. M. 1988b. *Objects as signs and symbols*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1988. Brno.
- Pearce, S. M. 1988c. *The nature of museum collections*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1988. Brno.
- Pearce, S. M. 1989. „Objects in structure“, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- Pearce, S. M. 1990a. *Archaeological curatorship*. London; New York.
- Pearce, S. M. 1990b. „Objects as meaning; or narrating the past“, in: S. M. Pearce, (Szerk.), *Objects of knowledge*. New research in museum studies, 1. London, 125–140. [valamint in: *Interpreting objects and collections*. Ed. by Susan M. Pearce. Leicester Readers in Museum Studies. Routledge, London, 1994. 19–29.]
- Pearce, S. M. 1990c. „Editorial introduction“, in: S. M. Pearce, (Szerk.), *Objects of knowledge*. (New research in museum studies, 1). London.
http://books.google.com/books?id=C6Xdii4sDAQC&hl=hu&source=gbs_navlinks_s
- Peart, B. 1982. *Knowledge gain, attitudinal change, and behavior at museum exhibits ranging from abstract to concrete*. Victoria, B. C.
- Peart, B. 1984. „Impact of exhibit type on knowledge gain, attitudes and behavior“, *Curator*, 27: 220–227.
- Peart, B. 1985. „Museums as a learning environment“, in: M. Segger, *Museum Operations Manual*. Victoria, B.C.
- Pechert, L. 1989. „Bewertungsaspekte der photochemischen Schädigung von Kulturgütern“, *Kulturbauten*, 2: 40–42.
- Pecquet, D. und P. O'Byrne. 1979. „Programming – a tool at the service for the curator, the commissioning authority and the architect“, *Museum*, XXI/2: 84–91.
- Peeck, J. 1987. „Role of illustrations in processing“, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration. Vol. 1: Basic research*. New York.

- Peirce, C. S. 1931–1958. *Collected papers*. Edited by P. Weiss, C. Hartshorne, A. Burks. Cambridge, Mass. Magyarul részlet: Peirce, Charles Sanders: A jelek felosztása. Fordította: Szegedy-Maszák Mihály. (Forrás: *Collected Papers II*. Cambridge, Mass., 1932. 134–173. Némi rövidítéssel és a számozás egyszerűsítésével.) In: *A jel tudománya*. A válogatást lászította és a bevezető tanulmányt írta: Horány Özséb, Szépe György. Gondolat, Budapest, 1975. 21–41.
- Pell, A. R. 1972. *Recruiting, training and motivating volunteer workers*. New York. Perrin, R. W. 1975. *Outdoor museums*. Milwaukee, Wi.
- Peters, D. S. 1989. „Naturkundemuseum und Wissenschaft”, *Museumskunde*, 54: 155–161.
- Pétri, G. A. 1988. „Bitte hier ankreuzen: Der Museumsbesucher im Spiegel der Statistik”, in: O. und U. Gößwald (Szerk.), *Experiment Heimatmuseum*. Marburg.
- Petsch, B. 1989. „Mona Lisa und ihre Fans. Der unbekannte Museumsbesucher”, *Die Presse*, 19. Juni.
- Pfaff, K. 1973. „Das Museum in soziologischer und pädagogischer Sicht”, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Pfister, D. 1989a. „Möglichkeiten der Visualisierung von Unternehmenskultur. Zur Bedeutung von Kunst, Raum- und Produktgestaltung sowie Organisation und Kommunikation für die Unternehmenskultur”, in: *Kunst als Ausdruck der Unternehmenskultur?* (Basler Beiträge zu Kunst und Wirtschaft, Bd. 1). Basel.
- Pfister, D. 1989b. „Zukunftsperspektiven von Kulturförderung und -sponsoring. Anforderungen an ein erweitertes kulturelles Selbstverständnis des Unternehmers”, *Unsere Kunstdenkmäler*, 40: 292–305.
- Philippot, P. 1976. „Restoration: philosophy, critic, guidelines”, in: S. Timmons (Szerk.), *Preservation and conservation: Principles and practices*. Washington, D.C.
- Piber, H. 1991. „Zur Entwicklung der Personalentwicklung”, *Trigon Themen*, 1/91: 2–3.
- Piber, H. und M. Weiss. 1991. „Kundenorientierte Organisation”, *Trigon*, 2/91: 2–3.
- Picker, G. E. H. 1990. „Urheberrecht – So urteilt der Richter”, *artis*, 42/6: 24–25.
- Pietschmann, H. 1988. *Das Problem der Realität in der Physik*. Vortrag bei der Cortona-Woche 1988 der ETH Zürich.
- Pietschmann, H. 1990. *Die Wahrheit liegt nicht in der Mitte*. Stuttgart; Wien.
- Pinkerton, L. F. 1989. „Word to the wise: Scrutinize objects of ‘questionable origin’”, *Museum News*, 68/6: 28–31.
- Pitman-Gelles, B. 1989. *Museums, magic & children. Youth education in Museums*. Washington, D. C.
- Pitt-Rivers, J. 1980. „Reflections on the concept of museums and interdisciplinarity”, *Museum*, 32: 4–7.
- Plagemann, V. 1967. *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 3). München.
- Plenderleith, H. J. 1971. *The conservation of antiquities and works of art: Treatment, repair, and restoration*. (2. kiad.) London.
- Pöhlmann, W. 1988. *Ausstellungen von A–Z: Gestaltung, Technik, Organisation*. Berlin.

- Popham, W. J. 1975. *Educational evaluation*. Englewood Cliffs, N. J.
- Popper, K. 1974. „Wie ich die Philosophie sehe“, *Conceptus*, Sonderband, 11/28–30: 11–20 (idézi: Binneberg 1991: 15)
- Postman, N. 1989. *Extension of the museum concept*. Vortrag anlässlich der 15. Generalversammlung des Internationalen Museumsrates ICOM in Den Haag, 27. 8.–6. 9. 1989. Den Haag.
- Potter, M. G. 1986. „The care of the museum visitor“, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Prehn, A. 1989. *Versicherung in Museen und Ausstellungen*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 26). Berlin.
- Preston, M. R. 1986. *Gallery planning*. Publikálatlan kézirat.
- Prince, D. 1985a. „Museum visiting and employment“, *Museums Journal*, 85/3: 85–90.
- Prince, D. 1985b. „The museum as a dreamland“, *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 4: 243–250.
- Prince, D. R. 1990. „Factors influencing museum visits. An empirical evaluation of audience selection“, *Museum Management and Curatorship*, 9: 149–168.
- Punt, B. 1989. *Doing it right. A workbook for improving exhibit labels*. Brooklyn, N. Y.
- Ramsey, M. A. 1971. *Education and space in the museum. A structural model*. (PhD dissertation), Albuquerque, New Mexico.
- Ranacher, M. 1987. „Konservatorische Grundbedingungen für Ausstellungen und deren Betreuung durch den Restaurator“, *Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, N. F. VI (XXXIV), 23: 59–66.
- Rand, J. 1990. *Fish stories that hook readers: Interpretive graphics at the Monterey Bay Aquarium*. (Center for Social Design, Technical Report No. 90–30).
- Rasmussen, H. 1979. *Dansk museums historié*. Hjørring.
- Rauter, E. A. 1971. *Wie eine Meinung in einem Kopf entsteht. Über das Herstellen von Untertanen*. München.
- Raven, P. 1989. „Platforms for ideas. Museums must begin using their unique educational forum to enlighten the public about global concerns“, *Museum News*, 68/6: 58–61.
- Reder, C. (Szerk.) 1988. *Wiener Museumsgespräche. Über den Umgang mit Kunst und Museen*. Wien.
- Reedijk, H. 1989. „The museum – a child of its time“, *Museumvisie*, 13: 14–19.
- Reibel, D. B. 1978. *Registration methods for the small museum*. Nashville, Tenn.
- Reichelt, G. 1990. „Kulturgüterschutz in Österreich“, *Zeitschrift für Rechtsvergleichung* 31/1/2: 61–69.
- Reicher, W. A. 1988. *Funktionen des Managements in Kunstmuseen*. Wien.
- Reif, A. 1991. „Abgründe des Nichtwissens“, *Der Standard*, 30. August: A 7.
- Rheingold, H. 1991. „Wenn der Mensch Roboter spielt“, *Der Standard*, 23. Dezember: W 4.
- Rice, D. 1989. „Examining exhibits“, *Museum News*, 68/6: 47–50.

- Richard, A. 1978. *Able to attend: A Good Practice Guide on access to events for disabled people*. London.
- Richardson, S. 1983. „Condition reporting: Charting the early warning signs”, *Ontario Museum Quarterly*, 1: 27–29.
- Richoux, J. A., J. Serota-Braden und N. Demyttenaere. 1981. „A policy for collections access”, *Museum News*, 60/4: 43–47.
- Riederer, J. 1990. *Restaurieren + Bewahren*. München.
- Riegl, A. 1903. *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien; Leipzig. Magyarul: Riegl, Alois: A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása. In: Uő.: *Művészettörténeti tanulmányok. A tanulmányokat válogatta és az utószót írta: Beke László*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998. 7–47.
- Rietschel, S. 1989. „Die wissenschaftliche Betrachtung als Grundlage von Museumsarbeit”, *Museumskunde*, 54: 118–124.
- Rivière, G. H. 1969. „The museum – the intensification of scientific research and the growth of art production”, in: UNESCO (Szerk.), *International symposium on museums in the contemporary world*. Paris.
- Rivière, G. H. 1973. „Internationale Perspektiven der Muséologie”, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Rivière, G. H. 1979. *Muséologie générale contemporaine*. Paris.
- Rivière, G. H. 1989. *La Muséologie (cours de muséologie/textes et témoignages)*. Paris.
- Roberts, D. A. (Szerk.) 1988. *Collections management for museums*. Cambridge.
- Roberts, D. A. (Szerk.) 1990. *Terminology for museums. Proceedings of an International Conference held in Cambridge, England, 21–24 September 1988*. Cambridge.
- Roberts, D. A. 1985. *Planning the documentation of museum collections*. Cambridge.
- Roberts, L. 1991. „The elusive qualities of ‘Affect’”, *Journal of Museum Education*, XVI: 17–18.
- Robinson, E. S. 1928. *The behavior of the museum visitor*. (Publications of the American Association of Museums, New Series, Nr. 5). Washington, D.C.
- Robinson, E. S. 1930. „Psychological problems of the science museum”, *Museum News*, 8: 9–11.
- Robinson, E. S. 1931a. „Psychological studies of the public museum”, *School and Society*, 33: 1–5.
- Robinson, E. S. 1931b. „Exit the typical visitor”, *Journal of Adult Education*, 3: 418–423.
- Robinson, E. S. 1933a. „Psychology and public policy”, *School and Society*, 37: 1–7.
- Robinson, E. S. 1933b. „The psychology of public education”, *American Journal of Public Health*, 23: 123–128.
- Robinson, E. S. 1933c. „Experimental education in the museum – A perspective”, *Museum News*, 11: 6–8.
- Robinson, J. und M. Filler (Szerk.) 1978. *Building for the arts*. New York etc.
- Rohmeder, J. 1977. *Methoden und Medien der Museumsarbeit*. Köln.

- Rohr, A. v. 1973. „Zum Aussagewert von Museumsstatistiken“, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Rohr, A. v. 1982. „Grenzen der Inszenierung im Museum“, *Museumskunde*, 47/1: 72–82.
- Rolon, R. de. 1986. „Getting the word out. A practical approach to museum print media plans“, *Museum News*, 64/6: 24–31.
- Romano, I. B. 1988. „Scholarship in anthropology, archaeology, and ethnography museums“, in: Tolles, B. F., fr. (Szerk.), *Scholarship and Museums. Roles and responsibilities*. Newark, De.
- Rosander, G. 1980. *Today for tomorrow: Museum documentation of contemporary society in Sweden by acquisition of objects*. Stockholm.
- Rosenbaum, L. 1990. „How permanent is the permanent collection?“ *ARTnews*: 190–197.
- Roth, M. 1990a. „Zur Geschichte des Umgangs mit historischen Objekten – französische und deutsche Museen im Vergleich“, *Museumskunde*, 55: 2–13.
- Roth, M. 1990b. *Heimatmuseum: Zur Geschichte einer deutschen Institution*. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 7). Berlin.
- Roth, P. 1989. *Kultur Sponsoring: Meinungen, Chancen und Probleme; Konzepte, Beispiele*. Landsberg am Lech.
- Royal Ontario Museum (Szerk.) 1976. *Communicating with the museum visitor: Guidelines for planning*. Toronto, Ont.
- Ruckdeschel, M., W. Fuger und A. Kuhn-Wengenmayr. 1983. *Sicherheit, Versicherung, Museum. Sicherung, Versicherung und Dokumentation von Museumsgut*. München.
- Runyard, S: 1991. „Fundraising“, in: T. Ambrose und S. Runyard (Szerk.), *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*. London; New York.
- Rüsen, J. 1989. „Die Rhetorik des Historischen“, in: M. Fehr und S. Grohé (Szerk.), *Geschichte. Bild. Museum: zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln.
- Rüssio, W. 1981. „Interdisciplinarity in museology“, *Museological Working Papers*, 2: 56–57.
- Rüssio, W. 1983. *Methodology of museology and professional training*, (Basic paper, joint colloquium). London.
- Rüssio, W. 1984. „The criteria of the selection of museum items and current obstacles limiting the selection“, *Proceedings from the ICOM symposium, Leiden, October 1984*.
- Ruß-Mohl, S. (Szerk.) 1986. *Wissenschaftsjournalismus*. München.
- Sachs, H. 1971. *Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung der Kunstkammer von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig.
- Saint-Martin, F. 1990. *Semiotics of visual language*. Bloomington; Indiana.
- Salzwedel, W. 1976. „Didaktische Aspekte des Museumsbesuches“, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museum und Besucher. Beiträge zur Kulturarbeit der Museen*. (Schriftenreihe, 7). Berlin.
- Sanoff, H. 1977. *Methods of architectural programming*. Stroudsburg, Penn.

- Sarasan, L. und A. M. Neuner. 1983. *Museum collections and computers. Report of an ASC survey*. Laurence, Kansas.
- Saro, C. und C. Wolters. 1988. *EDV-gestützte Bestandserschließung in kleinen und mittleren Museen*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 24). Berlin.
- Saussure, F. de (übersetzt von Baskin Wade) 1973. *Course in general linguistics*. New York. Zitiert in: S. M. Pearce (Szerk.) 1990, *Objects of knowledge*. New research in museum studies, 1. London.
- Saussure, F. de. 1931. *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin. Magyarul: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. (Ford. B. Lőrinczy Éva.) Gondolat, Budapest, 1967., Corvina, 1997.
- Schäfer, W. 1964. „Naturwissenschaftliche Museen als Forschungsstätten”, *Aufsätze und Reden der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft*, 14: 3–28.
- Schäfer, W. 1974. „Naturhistorische Museen”, in: *Denkschrift „Zur Lage der Museen”*. Bonn-Bad Godesberg.
- Schäfer, W. 1975. „Museale Darstellung von Umweltproblemen, entwickelt nach den Erfahrungen bei Senckenberg”, in: *Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit*. Pullach.
- Scheicher, E. 1979. *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien; München; Zürich.
- Schelsky, H. (Szerk.) 1974. *Zur Theorie der Institution*.
- Schimpff, V. 1986. „Musealien als Geschichtsquellen”, in: *Informationen des Instituts für Museumswesen*, 5: 37–44.
- Schivelbusch, W. 1992. *Licht. Schein und Wahn*. Berlin.
- Schlereth, T. J. 1982. „Collecting today for tomorrow”, *Museum News*, 60/4: 29–37.
- Schlereth, T. J. 1984. „Contemporary collecting for future recollecting”, *Museum Studies Journal*, 1: 23–30.
- Schlereth, T. J. 1989. „Material culture research and North American social history”, in: S. M. Pearce (Szerk.), *Museum studies in material culture*. Leicester.
- Schlereth, T. J. 1990. *Cultural history and material culture*. Ann Arbor, Mich., London.
- Schmiegel, K. 1988. „Role of professional groups in the United States”, in: D. A. Roberts (Szerk.), *Collections management for museums*. Cambridge.
- Schmidt, F. 1992. „Codes of museum ethics and the financial pressure on museums”, *Museum Management and Curatorship*, 11: 257–268.
- Schneider, E. 1976. „Über den Charakter und die Funktion regionaler Forschungsarbeit der Museen”, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe 17, ed. 1982) Berlin.
- Schöller, R. 1973. „Wissenschaftskunde”, in: R. Hacker, *Bibliothekarisches Grundwissen*. Pullach.
- Schommer, P. 1978. „Administration of museums”, in: UNESCO (Szerk.), *The organization of museums: Practical advice*. Paris.
- Schön, D.A. 1983. *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York.

- Schöpf, G. 1989. „Brandschutz kunsthistorisch wertvoller Güter“, *Brandverhütung*, 1/89: 8–11.
- Scheuten, F. 1984a. „Target groups and displays in museums“, in: *Exhibition design as an educational tool*. (Reinwardt Studies in Museology 1). Leiden.
- Schouten, F. 1984b. „Visitor perception: The right approach“, in: *Exhibition design as an educational tool*. (Reinwardt Studies in Museology 1). Leiden.
- Schouten, F. 1992. „The paradox of the map. Semiotics and museum education“, *Museum Management and Curatorship*, 11: 285–289.
- Schreiner, K. 1980. „Sollen wir den Begriff ‚musealer Sachzeuge‘ auch weiter verwenden?“, *Neue Museumskunde*, 23: 123–128.
- Schreiner, K. 1982a. *Einführung in die Museologie. Ein Beitrag zu den theoretischen Grundlagen der Museumsarbeit*. (1. füzet). Neubrandenburg.
- Schreiner, K. 1982b. *Einführung in die Museologie. Ein Beitrag zu den theoretischen Grundlagen der Museumsarbeit*. (2. füzet). Neubrandenburg.
- Schreiner, K. 1982d. „An outline for museology – its multidisciplinary aspects“, *Museological Working Papers*, 2: 58–59.
- Schreiner, K. 1983a. *Geschichte des Musealwesens (Kurzer Überblick), Teil I, Von den Anfängen bis 1789*. (3. füzet). Waren.
- Schreiner, K. 1984. *Grundlagen der Museologie, Zur Theorie und Methodik der Sammlung, Bewahrung, Erschließung und Nutzung der Musealien*. (5. füzet). Waren.
- Schreiner, K. 1985. „Authentic museum object or/and just auxiliary material – that’s the question!“, *ICOFOM Study Series*, 9: 57–60.
- Schreiner, K. 1986. *Geschichte des Musealwesens (Kurzer Überblick), Teil II: 1789 bis zur Gegenwart*. (3. füzet). Waren
- Schreiner, K. und H. Wecks. 1986. *Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung*. (Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 27). Berlin.
- Schreiner, K. und H. Wecks. 1987a. *Museale Bestandsbewahrung und Bestanderschließung*. (Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 28). Berlin.
- Schreiner, K. und H. Wecks. 1987b. *Institution Museum – Funktionen und Leitung*. (Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 30). Berlin.
- Schreiner, K. und H. Wecks. 1988. *Geschichte des Musealwesens*. (Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 31). Berlin.
- Schubert, H. 1986. *Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz*. Stuttgart.
- Schubertová, V. 1979. „Aktuelle Probleme der Theorie der musealen Selektion“, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe 17, ed. 1982) Berlin.
- Schubertová, V. 1986. „Kujasneni metodologickeho vyznamu pojmu muzealita a muzealie“, *Muzeologické Sešity*, 10: 111–115.
- Schuck-Wersig, P. und G. Wersig. 1986. *Die Lust am Schauen oder Müssen Museen langweilig sein?* Berlin.
- Schuck-Wersig, P., M. Schneider und G. Wersig. 1988. *Wirksamkeit öffentlichkeits-bezogener Maßnahmen für Museen und Ausstellungen*. Berlin.

- Schueler, F. W. 1983. „Storylines and objects: Authenticity in exhibits”, *Muse*, 7: 34–37.
- Schuler, T. 1991. „Fettfleck – ein Totalschaden?”, *Die Presse*, 28./29. Dezember: XI.
- Schulter, G., U. Knoch und B. Malle. 1988. *Wissensdateien und Inferenzsysteme als Hilfsmittel wissenschaftlicher Lehre und Forschung: Entwicklung eines Expertensystems*. (Berichte aus dem Institut für Psychologie der Karl-Franzens-Universität Graz 1988/6). Graz.
- Schuster, J. 1929. „Geschichte und Idee des naturwissenschaftlichen Museums”, *Archiv für Geschichte der Mathematik, der Naturwissenschaften und der Technik*, 11, N. F. U: 178–192. Wiederabdruck in: R. Lang, (Szerk.) 1988. *Beiträge aus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung I. (1875 bis 1931)*. Institut für Museumswesen. Schriftenreihe, 26. Berlin.)
- Schuster, W. 1974. *Sicherheitstechnik und ihre Anwendung im Kulturgüterschutz*. Wien.
- Schwandt, A. 1990. „Zur Geschichte der Beleuchtung musealer Ausstellungsräume”, *Kulturbauten*, 2: 2–14.
- Schweizerische Vereinigung für Datenverarbeitung (Szerk.) 1985. *EDV-Pflichtenhefte*. Bern, Stuttgart.
- Screven, C. G. 1974a. „Learning and exhibits. Instructional design”, *Museum News*, 52/5: 67–75.
- Screven, C. G. 1974b. *The measurement and facilitation of learning in the museum environment: An experimental analysis*. Washington, D. C.
- Screven, C. G. 1975. „The effectiveness of guidance devices on visitor learning”, *Curator*, 18: 219–243.
- Screven, C. G. 1976. *Evaluating the impact of museum exhibits*. Paper presented at the Meeting of the International Committee of Natural History Museums (ICOM), Ottawa, Ont.
- Screven, C. G. 1985. „Lernen und Motivation von Besuchern in Ausstellungen: Folgerungen für die Planung”, in: B. Graf und G. Knerr (Szerk.), *Museumsausstellungen*. München; Berlin.
- Screven, C. G. 1986. „Exhibitions and Information Centers: Some principles and approaches”, *Curator*, 29/2: 109–137.
- Screven, C. G. 1990. „Formative evaluation: Conceptions and misconceptions”, in: S. Bitgood, J. T. Roper, Jr. und A. Benefield (Szerk.), *Visitor Studies*. Jacksonville, Al.
- Screven, C. G. 1993a. „Visitor studies: an introduction”, *Museum International (UNESCO)*, 178 (XLV/2): 4–5.
- Screven, C. G. 1993b. „United States: a science in the making”, *Museum International (UNESCO)*, 178 (XLV/2): 6–12.
- Sears, H. 1983a. „Communicating with our visitors”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Sears, H. 1983b. „Planning for galleries and displays”, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Sekers, D. 1977. „The educational potential of the museum shop”, *Museums Journal*, 76/3: 146–147.
- Sekers, D. 1985. „Independence stimulates”, in: N. Cossons (Szerk.), *The management of change in museums*. London.

- Sekers, D. 1989. *Useful and useless museum marketing*. Lecture given at the European Museum of the Year Award Seminar 1989 in Basel.
- Serra, D. M. iund Romeu, E. M. i. 1985. „Original versus substitutes”, *ICOFOM Study Series*, 8: 127–133.
- Serrell, B. 1983. *Making exhibit labels: A step by step guide*. Nashville, Tenn.
- Severin, W. J. und J. W. Tankard. 1982. *Communication theories: Origins, methods, uses*. New York.
- Sèze, F. de. 1986. „Fund raising for museums”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Shanks, M. und C. Tilley. 1987. *Reconstructing archaeology*. Cambridge.
- Shelley, M. 1987. *The care and handling of art objects. Practices in the Metropolitan Museum of Art*. New York.
- Shepard, V. A. (Szerk.) 1975. *Reproduction fees, photography, etc: guidelines for museums*. (Museums Association Information Sheet No. 20).
- Shettel, H. H. 1973. „Exhibits: Art form or educational medium?”, *Museum News*, 52 (September): 32–41.
- Shettel, H. H., M. Butcher, T. S. Cotton et al. 1968. *Strategies for determining exhibit effectiveness*. Pittsburgh, Pa.
- Shore, J. 1988. „Designing exhibitions for the visually impaired”, *Museum News*, 67/2: 62–64.
- Shorland-Ball, R. 1988. „Marketing the museum for social events and activities”, *Museums Journal*, 88/3: 150–151.
- Siegrist, H. 1986. *Textsemantik des Spielfilms: zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen.
- Sladek, G. (Szerk.) 1993. *Das kulturelle Erbe im Risiko der Modernität*. (Schriftenreihe „Sicherheit und Demokratie”). Wien.
- Sless, D. 1981. *Learning and visual communication*. London; New York.
- Sloterdijk, P. 1989. „Museum: Schule des Befremdens”, *FAZ-Magazin*, 472: 56–66.
- Smith, C. S. 1989. „Museums, artefacts, and meanings”, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Smith, F., M. Stewart und J. Mason. 1988. „The UK registrar: A future in the balance?”, in: D. A. Roberts (Szerk.), *Collections management for museums*. Cambridge.
- Šola, T. 1984. „A contribution to a possible definition of museology”, *Informatica museologica*, 1/3: 8–10.
- Šola, T. 1985. „On the nature of the museum object”, *ICOFOM Study Series*, 9: 79–86.
- Šola, T. 1987a. „From education to communication”, *ICOM News*, 40, 3/4: 5–10.
- Šola, T. 1987b. „The concept and nature of museology”, *Museum*, 153: 45–49.
- Šola, T. 1988. *The future of museums and the role of museology*. Publikálatlan kézirat.
- Šola, T. 1989. *The role of museums in developing countries*. Varanasi.
- Solinger, J. 1986. „Museum membership”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.

- Solley, T. T., J. Williams und L. Baden (Összeáll.) 1987. *Planning for earthquakes: A guide for museums*. Washington, D.C.
- Sommer, R. 1969. *Personal Space*. Englewood Cliffs, N.J.
- Sorsby, B. D. und S. D. Hörne. 1980. „The readability of museum labels”, *Museums Journal*, 80/3: 157–159.
- Spencer, H. und L. Reynolds. 1977. *Directional signing and labelling in libraries and museums: a review of current theory and practice*. London.
- Spencer, H., L. Reynolds und B. Coe. 1973. *A comparison of the effectiveness of selected typographic variations*. London.
- Spickernagel, E. und B. Walbe (Szerk.) 1979. *Das Museum: Lernort contra Musentempel*. (3. Aufl.) Gießen.
- Spielbauer, J. K. 1989. „Musology and futurology: some background and beginning thoughts”, *ICOFOM Study Series*, 16: 21–23.
- Spira, P. 1989. „The folks behind bars”, *International Arts Manager*, 2: 40–41.
- Spomhel, D. 1987. *Jugendliche vor dem Bildschirm. Zur Problematik der Videofilme, Telespiele und Homecomputer*. Weilheim.
- Springer, S. P. und G. Deutsch. 1988. *Linkes – rechtes Gehirn: Funktionelle Asymmetrien*. (Német ford. és szerk.: B. Preilowski. 2. kiad.) Heidelberg.
- Spudich, H. 1989. „Das Geld liegt auf der Straße’: Amerikanische Universitäten bedienen sich bei der Finanzierung zeitgemäßen Marketings”, *Der Standard*, 26. April 1989: 21.
- Stagl, G. 1989. „Warum Analphabeten heute?”, *Erwachsenenbildung in Österreich*, 3/89:26–28.
- Stam, D. C. 1992. „Taming the beast. Guidance for administrators on managing museum computerization”, *Museum Management and Curatorship*, 11: 45–60.
- Stansfield, G. 1981. *Effective interpretive exhibition*. Cheltenham.
- Stea, D. 1974. „Architecture in the head: Cognitive mapping”, in J. Lang, C. Burnette, et al. (Szerk.), *Designing for human behavior*. Stroudsburg, Penn.
- Stegmüller, W. 1969. *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie der Analytischen Philosophie. Band I: Wissenschaftliche Erklärung und Begründung*. Berlin; Heidelberg; New York.
- Steiner, C. 1978. „Reaching the mentally handicapped”, *Museum News*, 56/6: 19–24. Steiner, C. 1980. *Museums and the disabled*. New York.
- Steingräber, E. 1973. „Das Berufsbild des Museumsmannes”, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Stepan, P. 1983. *Die deutschen Museen*. Braunschweig.
- Stevens, B. 1980. „An approach to standards for interpretation. *Journal of Interpretation*, 5/2: 16–19.
- Stevenson, A. und M. Bryden. 1991. „The National Museums of Scotland’s 1990 discovery room: An evaluation”, *Museum Management and Curatorship*, 10: 24–36.
- Stolow, N. 1979. *Conservation standards for works of art in transit and on exhibition*. Paris.

- Stolow, N. 1987. *Conservation and exhibitions: Packing, transport, storage and environmental considerations*. London.
- Straaten, H. van der. 1986. „Visitor research in Dutch museums”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view*. Paris.
- Stránský, Z. Z. 1965. *Predmet muzeologie*. Brno.
- Stránský, Z. Z. 1969. „Poměr obecné a speciální muzeologie”, *Acta musei Moraviae*, LIII/IV.
- Stránský, Z. Z. 1971 a. „Der Begriff der Muséologie”, in: *Einführung in die Museologie*. (Muzeologické sešity, Supplementum, 1). Brno.
- Stránský, Z. Z. 1971b. „Grundlagen der allgemeinen Muséologie”, in: *Einführung in die Museologie*. (Muzeologické sešity, Supplementum, 1). Brno.
- Stránský, Z. Z. 1974a. *Brno: Education in museology*. Brno.
- Stránský, Z. Z. 1974b. „Methodological questions of the documentation of the present time (theses)”, *Muzeologické sešity*, 5: 30.
- Stránský, Z. Z. 1979. „Museologie als Wissenschaft”, in: Institut für Museumswesen (Szerk.), *Museologische Forschung in der ČSSR*. (Schriftenreihe 17, ed. 1982) Berlin.
- Stránský, Z. Z. 1980. „Museology – science or just practical museum work?”, *Museo-logical Working Papers*, 1: 42–44.
- Stránský, Z. Z. 1981. „Die Prinzipien der musealen Ausstellung”, *Neue Museumskunde*, 24: 33–40.
- Stránský, Z. Z. 1982. „The theory of systems and muscology”, *Museological Working Papers*, 2: 70–73.
- Stránský, Z. Z. 1983a. *Ausbildung in der Museologie*. Brno.
- Stránský, Z. Z. 1983b. „Metodika muzejne prezentacm komunikace”, *Casopis Moravského Muzea*, 68: 191–209.
- Stránský, Z. Z. 1983c. „Museologie: Mode oder tatsächliche Notwendigkeit?”, *Landesmuseum Joanneum Graz. Jahresbericht 1982*, FN. F. 12: 161–165.
- Stránský, Z. Z. 1983d. „Museum – territory – society”, *ICOFOM Study Series*, 2: 27–33.
- Stránský, Z. Z. 1984. „A provocative check list”, *ICOFOM Study Series*, 6: 7–11.
- Stránský, Z. Z. 1986. „Original versus substitut”, *Muzeologické Sešity*, 10: 35–39.
- Stránský, Z. Z. 1988. „Museologische Terminologie”, *Neue Museumskunde*, 31: 12–17.
- Stránský, Z. Z. 1989. „Museology and futurology”, *ICOFOM Study Series*, 16: 297–301.
- Stránský, Z. Z. 1990. *Museologie – ihre Entstehung und Stellung im Kontext der Entwicklung der Wissenschaften*. Vortrag bei der Tagung „Aspekte der Musealität” an der Universität Umeå, Schweden, vom 19. bis 22. 4. 1990.
- Sturm, E. 1990. „Museifizierung und Realitätsverlust”, in: W. Zacharias (Szerk.), *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen.
- Sugihara, H. 1991. „Dienstleistungsindustrie”, *Japan heute und morgen*, 6/7: 5–9.
- Suler, P. 1983. „Nad skladbou expozicni promluvy”, *Muzeologické Sešity*, 9: 105–111.
- Suler, P. 1985. „Original versus substitutes”, *ICOFOM Study Series*, 8: 143–147.

- Suler, P. 1988. *Museum expositions as translation*. Paper presented at the International Summer School of Museology, Brno, ČSSR.
- Sunderland, J. und L. Sarasan. 1988. „Checklist of automated collections management system features or, how to go about selecting a system”, in: D. A. Roberts, *Planning the documentation of museum collections*. Cambridge.
- Sunderland, J. und L. Sarasan. 1990. *Was muß man alles tun, um den Computer im Museum erfolgreich einzusetzen? Mit einer Einleitung von Christof Wolters*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 30). Berlin.
- Surdic, B. 1990. „Die museale Ausstellung als Mitteilung. Eine Betrachtung aus semiotischer Sicht”, *Neue Museumskunde*, 33: 15–19.
- Sutherland, M. 1977. „Total communication”, *Museum News*, 55/3: 25–26.
- Swiecimski, J. 1978. „Form, composition and contents in museum exhibitions”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Swiecimski, J. 1982a. „Interdisciplinarity in museology”, *Museological Working Papers*, 2: 62–64.
- Swiecimski, J. 1982b. „Museology – science or just practical museum work?”, *Museological Working Papers*, 2: 22–24.
- Swiecimski, J. 1987. „Museum exhibitions as an object of theoretical investigation”, *Museological News*, 10: 211–217.
- Swiecimski, J. 1989. „Truths and untruths in museum exhibitions”, in: Uzzell, D. L. (Szerk.), *Heritage Interpretation. Volume 2: The visitor experience*. London.
- Swiecimski, J. 1991. „Truth and untruth in the museum exhibition”, in: A. T. Tymieniecka (Szerk.), *Analecta Husserliana*, XXXVII: 343–365.
- Swinney, H. J. (Szerk.) 1978. *Professional standards for museum accreditation*. Washington, D. C.
- Taborsky, E. 1990. „The discursive object”, in: S. M. Pearce, (Szerk.), *Objects of knowledge*. (New research in museum studies, 1). London.
- Tait, G. 1988. „Creating the right atmosphere. Some home truths about environmental control”, *Scottish Museum News*, 4: 8–9.
- Tavel, H. C. von. 1988. *Lebensstoß und Todeshauch. Kunst und Museum*. Bern.
- Taylor, J. 1988. „The printing process: How and why”, *Scottish Museum News*, 67/1: 13–14.
- Teather, L. 1978. *Professional directions for museum work in Canada: An analysis of museum jobs and museum studies training curricula*. Canadian Museums Association, Ottawa.
- Teather, L. 1985. „Preparation for museum careers”, in: M. Segger (Összeáll.), *Museums operation manual*. Victoria.
- Teather, L. 1991. „Museum studies. Reflecting on reflective practice”, *Museum Management and Curatorship*, 10: 403–417.
- The Metropolitan Museum of Art (Szerk.) 1973. *Procedures for Deaccessioning and Disposal of Works of Art. June 10, 1973*. New York, N. Y.
- Thiel, J. F. 1989. „Völkerkunde-Museum und Wissenschaft”, *Museumskunde*, 54: 149–154.

- Thompson, D. und S. Bitgood. 1990. „The effects of sign length, letter size, and proximity on reading”, in: S. Bitgood, J. T. Roper, Jr. und A. Benefield (Szerk.), *Visitor Studies*. Jacksonville, AL.
- Thompson, G. 1978. *The museum environment*. London.
- Thompson, J. M. A. (Szerk.) 1992. *Manual of curatorship. A guide to museum practice*. (Second edition). London.
- Tillotson, R. G. und D. D. Menkes (Szerk.) 1977. *Museum security*. Washington, D. C.
- Tinker, M. A. 1969. *Legibility of print*. Ames, Iowa.
- Tkač, V. 1986. „Trideni a terminologie vyjadrovacich prostredku v muzejni prezentaci”, *Muzeologické Sešity*, 10: 49–57.
- Tolles, B. F., Jr. (Szerk.) 1988. *Scholarship and Museums. Roles and responsibilities*. Newark, De.
- Tolmatch, E. 1990. „Avant-Propos: Definitions of ‘Deaccession’ and ‘Disposal’”, *Muse*, 8/2: 11–12.
- Toney, S. 1988. „Planning techniques for collections information systems”, in: D. A. Roberts (Szerk.), *Collections management for museums*. Cambridge.
- Trachsler, W. 1981. *Systematik kulturhistorischer Sachgüter: Eine Klassifikation nach Funktionsgruppen zum Gebrauch in Museen und Sammlungen*. Bern; Stuttgart.
- Treinen, H. 1973. „Ansätze zu einer Soziologie des Museumswesens”, in: G. Albrecht, H. Daheim und F. Sack (Szerk.), *Soziologie*. Opladen.
- Treinen, H. 1981a. „Ausstellungen als Erlebnis”, in: Institut für Museumskunde (Szerk.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?* Berlin.
- Treinen, H. 1981b. „Das Museum als Massenmedium – Besucherstrukturen, Besucherinteresse und Museumsgestaltung”, in: CECA/ICOM (Szerk.), *Museumsarchitektur für den Besucher*. Hannover.
- Treinen, H. 1990. „Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens”, in: W. Zacharias (Szerk.), *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen.
- Trigon (Szerk.) 1991. *Seminare 1991/92. Von der Weiterbildung zur Personal- und Organisationsentwicklung*. Graz.
- Tripps, M. 1987. „Too much to read – too little to see: Exhibitions techniques and the 2-D syndrome”, *Museological News*, 10: 203–210.
- Trobas, K. 1974. *Steirisches Archivbrevier. Über den Umgang mit Papier und Pergament*. (Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs, 24. Különlényomat). Graz.
- Tsuruta, S. 1984. „Proposal for the museum materia – environment system”, *ICOFOM Study Series*, 6: 29–39.
- Tudjman, M. 1988. *Information and document. The analysis of the texture of information*. A discussion paper for the International Summer School of Museology 1988. Brno.
- Tunn, M. 1981. *Funktionen und Wirkungen gegenständlich repräsentierter Produktionstechnik als Unterrichtsmittel für den Geschichtsunterricht*. (Schule und Museum, 16). Berlin.

- Tunn, M. 1988. „Ausstellungsgestaltung und Wirkungsforschung“, *Neue Museumskunde*, 31: 105–110.
- Turner, W. 1988. „Museum automation: A world overview“, *Scottish Museum News*, 1: 9.
- Tyler, B. und V. Dickenson. 1977. *A handbook for the travelling exhibitionist*. Ottawa, Ont.
- Ullberg, A. D. und P. Ullberg. 1981. *Museum trusteeship*. Washington, D.C.
- Ullmann, S. 1967. *Grundzüge der Semantik. Die Bedeutung in sprachwissenschaftlicher Sicht*. Berlin.
- Ulrich, P. und E. Fluri. 1975. *Management*. Bern; Stuttgart.
- UNESCO (Szerk.) 1960. *Regional seminar on the educational role of museums*. (Educational Studies and Documents, 38). Paris.
- UNESCO (Szerk.) 1967. *The organization of museums: Practical advice*. Paris.
- UNESCO (Szerk.) 1968. *The conservation of cultural property with special reference to tropical conditions*. Paris.
- UNESCO (Szerk.) 1972. *The museum in the service of man: Today and tomorrow*. Paris.
- UNESCO (Szerk.) 1985. *Conventions and recommendations of UNESCO concerning the protection of the cultural heritage*. Paris.
- UNESCO (Szerk.) 1989. „Planning, an illustrated checklist“, *Museum*, 162: 103–104 (nach: Barry, B. W. 1986. *Strategie planning workbook for nonprofit organizations*. St Paul, Minn.)
- University of Leicester (Szerk.) 1983. *Methods and techniques of museum training at university level*. (Report of a symposium held in Leicester, England). Leicester.
- University of Victoria (Szerk.) 1985a. *Careful handling: The best insurance*. (Cultural Resource Management/Museum Reference Series). Victoria, B.C.
- University of Victoria (Szerk.) 1985b. *Condition reporting*. (Cultural Resource Management/Museum Reference Series). Victoria, B.C.
- University of Victoria (Szerk.) 1985c. *Planning exhibitions*. (Cultural Resource Management/Museum Reference Series). Victoria, B.C.
- University of Victoria (Szerk.) 1985d. *Registration procedures*. (Cultural Resource Management/Museum Reference Series). Victoria, B.C.
- Upton, M. S. und C. Pearson. 1978. *Disaster planning and emergency treatments in museums, art galleries, libraries, archives and allied institutions*. Canberra.
- Uslar, D. von. 1988. „Kunst als Zugang zum Wesen des Menschen“, *Internationale Gesellschaft für Kunst, Gestaltung und Therapie, Mitteilungsblatt*, 7.
- Uzzell, D. L. (Szerk.) 1989. *Heritage Interpretation. Volume 2: The visitor experience*. London.
- Van-Praët, M. 1989. *Some thoughts on museum communication and education*. Paper presented at the International Summer School of Museology 1989. Brno.
- Varine-Bohan, H. de. 1977. „Die Geschichte des Museums“, in: *Museen der Welt, Vom Musentempel bis zum Aktionsraum*. Hamburg.
- Vašiček, Z. 1971. „Das Museum als Institution“, in: *Einführung in die Museologie*. (Muzeologické Sešity, Supplementum, 1). Brno.

- Velarde, G. 1988. *Designing exhibitions*. London.
- Vergo, P. 1989a. „Introduction”, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Vergo, P. 1989b. „The reticent object”, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Verhaar, J. und H. Meeter. 1989. *Project model exhibitions*. Leiden. Vester, F. 1975. *Denken, lernen, vergessen*. Stuttgart.
- Viardot, L. 1860. *Les musées d'Europe*. (4 kötet.) Paris.
- Vockerodt, H. 1989. „Psychologische Probleme durch Reizüberflutung und Konsequenzen für die Museumsdidaktik”, in: Auer, H. (Szerk.), *Museologie: neue Wege – neue Ziele; Bericht über ein internationales Symposium vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee ...* München; London; New York; Paris.
- Volbehr, T. 1909. „Das ‚Theatrum Quicchebergicum‘ / Ein Museumstraum der Renaissance”, *Museumskunde*, 5: 201–208.
- Waal, H. van de 1973–1985. *ICONCLASS – an iconographie classification system*. (17 kötet.) Amsterdam.
- Wächter, O. 1981. „Die Instandhaltung von Archivgut”, *Scrinium. Zeitschrift des Verbandes österreichischer Archivare*, 25: 205–214.
- Wagner, D. 1989. *Organisation, Führung und Personalmanagement: Neue Perspektiven durch Flexibilisierung und Individualisierung*. Freiburg im Breisgau.
- Waidacher, F. 1987a. *Museum as an institution*. Paper presented at the International Summer School of Museology. Brno.
- Waidacher, F. 1987b. *Organization and direction of museums*. Paper presented at the International Summer School of Museology. Brno.
- Waidacher, F. 1988a. „Appearance and content. A museum addict's trivial observations and reflections”, *Brief*, 4: 3–4.
- Waidacher, F. 1988b. „Objekt und Besucher – Das Museum als Vermittler”, *Landes-museum Joanneum Graz. Jahresbericht 1987*, N. F. 17: 141–149.
- Waidacher, F. 1988c. *The museum is dead, long live the museum: Museums concerned with art*. Paper presented at the 1988 European Museum of the Year Award Seminar, Delphi, Greece.
- Waidacher, F. 1989. *Ist ein Museum ein Museum oder ein Museum?* Referat beim 2. Österreichischen Museumstag 1989, Linz a. d. Donau.
- Waidacher, F. 1990. „Rays of hope”, *Museum News*, 46: 3–4.
- Waidacher, F. 1992a. „Dealing with tourists”, *Museum News*, 52: 3–5.
- Waidacher, F. 1992b. „Muséologie als Erkenntnisssystem und Handlungsanweisung”, *Landesmuseum Joanneum Graz. Jahresbericht 1991*, N. F. 21: 9–27.
- Waidacher, F. und W. Gräf. 1987. *Einführung in die Museumskunde*. Graz.
- Wajda, L. 1978. „Probleme der Gestaltung von Museumsausstellungen in Theorie und Praxis”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Wakefield, P. 1991. „The last word”, *Museums Journal*, 91/12: 16.

- Waiden, I. N. 1991. „Performance indicators”, in: T. Ambrose und S. Runyard (Szerk.), *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*. London; New York.
- Walford, N. 1985. „Managing museums”, *Museums Quarterly*, 1/85: 10–17.
- Wallace, M. 1987. „The politics of public history”, in: J. Blatti (Szerk.), *Past meets present*. Washington, D. C.
- Wallis, W. A. und H. V. Roberts. 1969. *Methoden der Statistik*. Reinbek. Walsh, J. 1992. „Tatort Museum”, *Die Zeit*, 5/24. L: 11–14.
- Ward, Philip R. 1978. *In support of difficult shapes*. (Museum methods manual, 6). Victoria, B. C.
- Ward, Philip R. 1987. *Getting the bugs out*. (Museum methods manual). Victoria, B. C.
- Washburn, W. E. 1968. „Are museums necessary?”, *Museum News*, 47: 9–10.
- Washburn, W. E. 1984. „Collecting information, not objects”, *Museum News*, 62/3: 5–15.
- Washburn, W. E. 1988. „Scholarship and museums: Roles and responsibilities” (Keynote address), in: Tolles, B. F., Jr. (Szerk.), *Scholarship and Museums. Roles and responsibilities*. Newark, De.
- Washizuka, H. 1985. „Protection against earthquakes in Japan”, *Museum*, 37/2: 122.
- Watzlawick, P. 1976. *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?* München.
- Weber, T. und A. Noschka. 1988. *Texte im Technischen Museum. Textformulierung und Gestaltung, Verständlichkeit, Textmöglichkeiten*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 22). Berlin.
- Wecks, H. 1978. „Die Ausstellung und ihre Konzeption als Gegenstand der Ausbildung von Studenten”, in: I. Éri (Szerk.), *The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions*. Budapest.
- Wehner, E. W. 1986. „12 Tips für den Umgang mit der Presse”, *Management Journal*, 5/6: 14–16.
- Weiden, W. van der. 1991. *Educational and interactive exhibits in a cultural context*. Paper presented at the seminar „Fact and fiction about museum communication”, European Museum of the Year Award, Annual Meeting 1991, Vantaa, Finland, September 13, 1991.
- Weil, S. E. 1988. „The proper business of the museum: ideas or things?”, *Museological News*, 11: 257–277.
- Weil, S. E. 1990. *Rethinking the museum and other meditations*. Washington; London.
- Weiner, G. 1963. „Why Johnny can't read labels”, *Curator*, 6: 143–156.
- Weinrich, H. 1985a. „Sprache und Wissenschaft”, *MERKUR*, 436/39/6: 496–506.
- Weinrich, H. 1985b. *Wege der Sprachkultur*. Stuttgart.
- Welsch, W. 1988. *Kulturpolitische Perspektiven der Postmoderne. Plädoyer für eine Kultur der Differenz*. Vortrag bei der von der Kulturpolitischen Gesellschaft veranstalteten Tagung „Das neue Interesse an der Kultur”, Universität Oldenburg.
- Wengen, G. van. 1983. „The relationship between museum display and educational activities”, *ICOM Education*, 10: 3–5.
- Wersig, G. 1985. *Thesaurus-Leitfaden*. (2. kieg. kiad). München.

- Wersig, G. und P. Schuck-Wersig. 1990. „A German view of marketing in United States museums”, *Curator*, 33: 72–80.
- Weschenfelder, K. und W. Zacharias. 1981. *Handbuch Museumspädagogik*. Düsseldorf.
- Whitehead, P. J. 1970, 1971. „Museums in the history of zoology”, *Museums Journal*, 70/2: 50–57, 70/4: 155–160.
- Wiese, V. 1988. *Ökologie im Museum. Beiträge zur Didaktik biologisch ausgerichteter Museen mit besonderer Berücksichtigung ökologischer Sachverhalte*. Wiesbaden.
- Wilkes, G. W. und M. W. Wilkes. 1977. *Handbuch für Führungskräfte*. München. Williams, D. W. 1987. *A guide to museum computing*. Nashville, Tenn.
- Williams, P. B. 1988. *The human-interest cultural context label exemplar*. Unpublished manuscript, Denver Art Museum. Denver, Col.
- Wilson, D. 1982. „Public interest versus conservation”, *Museum*, 34/1: 65–67.
- Wilson, G. 1991. „Planning for visitors”, in: S. Pearce (Szerk.), *Museum economics and the community*. London; Atlantic Highlands.
- Wilson, H. 1988. „Acceptance in lieu – how museums can benefit”, *Scottish Museum News*, 2: 6–7.
- Wilson, R. A. 1982. „Mere Coincidence?”, *Science Digest*, 1: 83–85, 95.
- Wines, J. 1988. „Exhibition design and the psychology of situation”, *Museum News*, 67/2: 58–61.
- Winn, B. 1987. „Charts, graphs, and diagrams in educational materials”, in: H. A. Houghton und D. M. Willows (Szerk.), *The psychology of illustration: Vol. 1. Basic research*. New York.
- Wiswede, G. 1974. „Motivforschung”, in: HWA. Stuttgart.
- Witteborg, L. P. 1981. *Good Show! A practical guide for temporary exhibitions*. Washington, D. C.
- Witteborg, L. P. 1986. „The use of electronic media in museum publicity”, in: UNESCO (Szerk.), *Public view. Paris*.
- Wittgenstein, L. 1922/1988. *Tractatus logico-philosophicus*. (4., újra átnézett kiad.) Frankfurt am Main. Magyarul: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*. (Fordította: Márkus György.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963., Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.
- Wittgenstein, L. 1933/1988. *Philosophische Untersuchungen*. (4., újra átnézett kiad.) Frankfurt am Main. Magyarul: *Filozófiai vizsgálódások*. (Fordította: Neumer Katalin.) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- Wittlin, A. S. 1949. *The museum: Its history and its task in education*. London. Wittlin, A. S. 1970. *Museums: In search of a usable future*. Cambridge; London.
- Wohe, G. 1976. *Bilanzierung und Bilanzpolitik*. München.
- Wohe, G. 1978. *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*. (13., átdolg. kiad.) München.
- Wolf, G. 1990. „Gestalten von Komplexität durch Netzwerk-Management”, in: K. W. Kratky und F. Wallner (Szerk.), *Grundprinzipien der Selbstorganisation*. Darmstadt.

- Wolf, H. 1973. „Angewandte Muséologie – Das naturkundliche Objekt“, in: UNESCO (Szerk.), *Museologie*. Pullach.
- Wolf, L. F. und J. K. Smith. 1993. „What makes museum labels legible?“, *Curator* 36: 95–110.
- Wolf, R. L. 1980. „A naturalistic view of evaluation“, *Museum News*, 58/6: 39–45.
- Wolf, R. und B. Tymitz. O. J. *A preliminary guide for conducting naturalistic evaluation in studying museum environments*. Washington, D. C.
- Wolman, F. 1983. „Defining the market“, in: B. Lord und G. D. Lord (Szerk.), *Planning our museums*. Ottawa.
- Wolters, C. 1991. *Wie muß man seine Daten formulieren bzw. strukturieren, damit ein Computer etwas Vernünftiges damit anfangen kann? Mit einem Glossar von Carlos Saro*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 33). Berlin.
- Woodhead, P. und G. Stansfield. 1989. *Keyguide to information sources in museum studies*. London; New York.
- Worts, D. 1983. „Marketing and promotional strategies in the museum world“, *Museums Quarterly*, Spring: 11–15.
- Wright, P. 1989. „The quality of visitors’ experiences in art museums“, in: P. Vergo (Szerk.), *The new museology*. London.
- Wulff, R. und D. Liston. 1992. „Suggestions for immediate action to protect cultural property from theft, fire, emergencies or disasters, and internal loss“, *ICOM News*, 445/2: 11–14.
- Yang, M. 1989. „Manuals for museum policy and procedures“, *Curator*, 32: 269–274.
- Ziegler, A. 1980a. „Externe Strömungen orten“, *Manager Magazin*, 12/80: 58–65.
- Ziegler, A. 1980b. „Früherkennungssysteme: Externe Strömungen orten“, *Manager Magazin*, 12: 58–65.
- Ziegler, W. 1989. „Naturhistorische Gesellschaften und Museen – gestern und heute“, *Jahrbuch des Nassauischen Vereins für Naturkunde*, 111: 29–45.
- Zijp, R. 1989. „Limits to the growth of collections“, *Museumvisie*, 13: 8–13.
- Zimbardo, P. G. 1983. *Psychologie* (4., újra átnézett kiad.) Berlin; etc.
- Zweckbronner, G. 1989. „Technikhistorisches Museum und Wissenschaft“, *Museumskunde*, 54: 141–148.

Bibliográfiák

- Baer, I. 1978. *Zur Öffentlichkeitsarbeit der Museen: referierende Bibliographie (1945–1975)*. Berlin 1978.
- Borhegyi, S. F. de und E. A. Dodson. 1960. *A bibliography of museums and museum work 1900–1960*. Milwaukee.
- Borhegyi, S. F. de, E. A. Dodson und I. A. Hanson. 1961. *Bibliography of museums and museum work 1900–61: supplementary volume*. Milwaukee.
- Borhegyi, S. F. de. und I. A. Hanson. 1968. „Chronological bibliography of museum visitor surveys“, in: E. Larrabee (Szerk.), *Museums and education*. Washington, D.C.

- Canadian Museums Association / Association des Musées Canadiens (Szerk.) 1976–1981. *Bibliography / Bibliographie*. Ottawa, Ont.
- Center for Museum Education (Szerk.). 1977. *Information about information. An annotated bibliography*. Washington, D. C.
- Clifford, W. 1923. *Bibliography of museums and museology*. New York. Cuthbertson, S. 1975. *Museum education bibliography*. Vancouver, B. C.
- Elliott, P. und R. J. Loomis. 1975. *Studies of visitor behavior in museums and exhibitions: An annotated bibliography of sources primarily in the English language*. Washington.
- Fingerle, K. 1985. *Bibliographie Museumspädagogik und Museumskunde*. (2. kiad.) München.
- Gorr, L. F. 1980a. „A museum management bibliography: Part I”, *Museum News*, 58/3: 71–84.
- Gorr, L. F. 1980b. „A museum management bibliography: Part II”, *Museum News*, 58/4:67–78.
- Gottesdiener, H. 1987. *Evaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*. Paris.
- Impey, O. und A. Macgregor (Szerk.) 1985. „Bibliography”, in: *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford.
- Moore, D. und M. P. Gross. 1985. *An interpretive research bibliography – 1978–1984*. Stevens Point, Wisc.
- Noschka-Roos, A. 1989. *Bibliographie – Repoit 1989 zu Muséologie, Museumspädagogik und Museumsdidaktik mit referierendem Bibliographie-Teil zum Sachgebiet Besucherforschung*. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 29). Berlin.
- Sarasan, L. 1982. *Annotated bibliography of computers and museums*. Lawrence, Kan.
- Screven, C. G. 1984. „Educational evaluation and research in museums and public exhibits: a bibliography”, *Curator*, 27: 147–165.
- Shapiro, M. S. und L. W. Kemp (Szerk.) 1990. *The museum. A reference guide*. New York; Westport; London.
- Smith, R. 1928. *A bibliography of museums and museum work*. Washington, D.C.
- Spét, J. 1968. *Bibliographia museologica 1818–1967*. Praha.
- Stránský, Z. Z. 1967. *Bibliographie muzeologické literatury*. Brno.
- The International Laboratory for Visitor Studies (Szerk.) 1988. *ILVS Bibliography and abstracts*. (2. Aufl.) Milwaukee, Wisc. USA.
- UNESCO-ICOM Documentation Centre und Národní Muzeum Praha (Szerk.) 1969. *Bibliographie Muséographique Internationale / International Museographical Bibliography* (I, 1967). Prag; Paris.
- UNESCO-ICOM Documentation Centre und Národní Muzeum Praha (Szerk.) 1970–1983. *Bibliographie Muséologique Internationale / International Museological Bibliography* (II–XIV, 1968–1980). Prag; Paris.
- UNESCO-ICOM Documentation Centre (Szerk.) 1986, 1987, 1988. *International Museological Bibliography / Bibliographie Muséologique Internationale* (15–17, 1981–1983; 18, 1984; 19, 1985). Paris.

UNESCO-ICOM Documentation Centre (Szerk.) 1986. *Basic museum bibliography / Bibliographie muséologique de base*. Paris.

University of Leicester (Szerk.) 1985. *A bibliography for museum studies training*. Leicester.

UNESCO, *Museums and the disabled* [Az 1999-es kiadásban is még mint előkészületben lévő könyv jelölve. Adatai: *Museums without barriers. A a new deal for disabled people*. London : Routledge in conjunction with the International Council of Museums, 1991. (Papers from a conference on „Museums and the disabled”, held at UNESCO House, Paris, 7 and 8 November 1988.)]

Wolf, R. L. et al. 1979. *New perspectives on evaluating museum environment: An annotated bibliography*. Washington, D.C.

Periodikák és sorozatok

AIM Bulletin: Bi-monthly Journal of the Association of Independent Museums. Chichester. UK.

Arbeitsblätter für Restauratoren. Mainz. Bundesrepublik Deutschland.

Archival Informatics Newsletter and Technical Report. Museum Documentation Association. Cambridge. UK.

Art Institute of Chicago Museum Studies. Chicago. USA.

Association of Systematic Collections. Museum of Natural History, University of Kansas. Lawrence, KS. USA.

AVISO. American Association of Museums. Washington, D.C. USA.

Beiträge und Mitteilungen. Museum für Deutsche Geschichte. Berlin. DDR.

Berliner Schriften zur Museumskunde. Institut für Museumskunde. Berlin. Bundesrepublik Deutschland.

Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków. Osrodek Dokumentacji zabytków. Warszawa. Polen.

Bilten. Zagreb. Kroatien.

Brief. Newsletter for the International Committee for Architecture and Museum Techniques. Toronto, Ont. Kanada.

British Museum Society Bulletin. London. UK.

Collection Management Quarterly. New York. USA.

Curator. The American Museum of Natural History. New York. USA.

Der Präparator. Bonn. Bundesrepublik Deutschland.

Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin. Bundesrepublik Deutschland.

Gazette de l'Association des Musées Canadiens. Ottawa, Ont. Kanada.

Hakubutsukan Kenkyu (Museum Studies). Japanese Association of Museums. Tokyo. Japan.

ICOFOM Study Series. ICOM International Committee for Museology. Stockholm. Schweden.

ICOM News / Nouvelles de ITCOM. UNESCO. Paris. Frankreich.

ILVS Review. A Journal of Visitor Behavior. International Laboratory of Visitor Studies. Milwaukee, Wisconsin. USA.

Informatica Museologica. Muzejski Dokumentacioni Centar. Zagreb. Kroatien.

Information VMS/AMS. Mitteilungsblatt des Verbandes der Museen der Schweiz. Zürich. Schweiz.

Informationen für die Museen in der DDR. Institut für Museumswesen. Berlin. DDR.

Journal of Indian Museums. Museums Association of India. New Delhi. Indien.

La Lettre des Musées et des Expositions / LME / The International News Monthly. Salon International des Musées et des Expositions. Paris.

La Vie des Musées. Association Francophone des Musées de Belgique. Brüssel. Belgien.

Materialien aus dem Institut für Museumskunde. Institut für Museumskunde. Berlin. Bundesrepublik Deutschland.

MDA Information. Museum Documentation Association. Cambridge. UK.

Mitteilungsblatt der Museen Österreichs. Österreichischer Museumsbund. Wien. Österreich.

Mouseion. A Journal of museological studies. Tokyo. Japan.

Muse News. Museums Association of Australia Inc. Melbourne. Australien.

Muse. Canadian Museums Association. Ottawa. Canada.

Musées et collections de France. Paris. Frankreich.

Musei e Gallerie d'Italia. Associazione Nazionale dei Musei Italiani. Rom. Italien.

Museo. Suomen Museliitto ry. Helsinki. Finnland.

Museogramme. Canadian Museum Association. Ottawa, Ont. Kanada.

Museologia. Università internazionale dell'arte, Società di museologia. Firenze. Italien.

Museological News – Nouvelles muséologiques. Stockholm. Schweden.

Museum. UNESCO. Paris. Frankreich.

Museum Abstracts. Scottish Museums Council. Edinburgh. UK.

Museum Bulletin. Museums Association. London. UK.

Museum International (UNESCO). Paris. Frankreich.

Museum Magazine. Museum Magazine Associates. Eastchester, NY. USA.

Museum News. American Association of Museums. Washington, D.C. USA.

Museum News. Association of Independent Museums. London. UK.

Museumjournaal. Amsterdam. Niederlande.

Museumleven. Nederlandstalige Afdeling van de Belgische Museumvereniging. Brügge. Belgien.

Museums Bulletin. The Museums Association. London. UK.

Museums-Journal. Museumspädagogischer Dienst Berlin. Berlin. Bundesrepublik Deutschland.

Museums Journal. The Museums Association. London. UK.

Museums Yearbook. The Museums Association. London. UK.

Museumsavisen. Holsted-Broerup-Vejen Egnens Museumsforening. Vejen. Danemark.

Museumskunde. Deutscher Museumsbund. Bonn. Bundesrepublik Deutschland.

Museumsmagasinet og Meddelelser fra Danmarks museer. Museumstjenesten for Statens Museumsnaevn. Kopenhagen. Dänemark.

Museumsnytt. Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer. Oslo. Norwegen.

Museum Studies Journal. Center for Museum Studies, John F. Kennedy University. San Francisco, Ca. USA.

Museumswelt. Baden-Baden. Bundesrepublik Deutschland.

Museumvisie. Nederlandse Museumvereniging. Enkhuizen. Niederlande.

MuWoP, Museological Working Papers / Documents de travail sur la muséologie. ICOM International Committee for Museology. Stockholm. Schweden.

Muzealnictwo. Warschau. Polen.

Muzejni a Vlastivedná Práce. Národní Muzeum, Ústřední Muzeologický Kabinet. Prag. Tschechoslowakei.

Muzeologické Sešity. Moravské Muzeum. Brno. Tschechoslowakei.

Muzeologija. Muzejski Dokumentacioni Centar. Zagreb. Jugoslawien.

Muzeum, metodický, studijný a informacný materiál. Ústredná Správa Muzei a Galérii. Bratislava. Tschechoslowakei.

Muzeum. Slovenske Národné Muzeum. Bratislava. Tschechoslowakei.

Národní Muzeum VPráze. Casopis: Rada Historická. Národní Muzeum, Historické Muzeum. Praha. Tschechoslowakei.

Neue Museumskunde. Institut für Museumswesen. Berlin. DDR.

Neues Museum. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz bzw. Kunsthistorisches Museum, Wien. Österreich.

Registrar's Report. Bicentennial Station. Los Angeles, Ca. USA.

Reinwardt Studies in Museology. Leiden. Niederlande.

Restauratorenblätter. Wien. Österreich.

Revista de Museus. Diputació de Barcelona, Servei de Cultura, Secció Tècnica de Museus. Barcelona. Spanien.

Revista Muzeelor si Monumentelor: Muzeu. Bukarest. Rumänien.

Revue du Louvre et des Musées de France. Réunion des Musées Nationaux, Direction de Musées de France. Paris. Frankreich.

Schriftenreihe. Institut für Museumswesen. Berlin. DDR.

Scottish Museum News. Council for Museums and Galleries in Scotland. Edinburgh. UK.

Sovetskii Muzei / Sovjet Museum. Moskau. UdSSR.

Studies in Conservation. London. UK.

Svenska Museer. Swedish Museums Association. Stockholm. Schweden.

The Exhibit File. West Chester, Pa. USA.

The International Journal of Museum Management and Curatorship. Guildford. UK.

The Interpreter. The Western Interpreters Association. Sacramento, Ca. USA.

The Museologist. N. E. Museums Conference. University Park, Pa. USA.

The Museum Studies Journal. Center for Museum Studies, John F. Kennedy University. San Francisco, Ca. USA.

Ulrich's International Periodicals Directory: A classified guide to current periodicals, foreign and domestic. New York; London.

Vijesti Muzealaca I Konzervatora Hrvatske. Muzejsko Drustvo Hrvatske. Zagreb. Jugoslawien.

Visitor Behavior. A Publication for Exhibition-Type Facilities. Psychology Institute, Jacksonville State University. Jacksonville, Alab. USA.

Szótárak

Blanchet, J. und Y. Bernard. 1989. *Glossary of museology / lexique de muséologie*. (Terminology Bulletin, 188). Ottawa, Ont.

Éri, I. und B. Véghe (Szerk.) 1986. *Dictionarium museologicum*. Budapest.

Ferstl, F. (Szerk.) 1979. *Terminologie der Erwachsenenbildung*. Salzburg.

Institut für Museumswesen (Szerk.) 1976. *Kleines Wörterbuch des Museumswesens*. (Schriftenreihe, 6). Berlin.

Mahaffey, B. D. und M. E. Berger. 1972. *A glossary of selected terms for interpreters*. College Station, Texas.

Schreiner, K. 1982c. *Museologische Termini – Auswahl. (Einführung in die Museologie – Ein Beitrag zu den theoretischen Grundlagen der Museumsarbeit)*. (4. fűzet). Neubrandenburg.

Uchelen-Brouwer, van, L. C. 1992. *Vocabularium museologicum*. Amsterdam.

Kiegészítés a második kiadáshoz: újabb szakirodalom

Ashley-Smith, J., „The ethics of conservation”, in: Knell, S. (Szerk.), *Care of Collections*. (Leicester Readers in Museum Studies). London/New York 1994: 11–20.

Barnard, W., und R. Loomis, „The Museum Exhibit as a Visual Learning Medium”, *Visitor Behavior IX/2*, 1994: 14–17.

Bates, G. W., *Museums jobs from A–Z: What they are, how to prepare, and where to find them*. Fort Lauderdale, Fl. 1994.

Baumann, S., „CyberMuse: Science Museums on the Net”, *Museum News 74/3*, 1995: 46, 48, 69–71.

Bearman, D., „Automating the future”, *Museum International 46/1*, 1994: 38–41.

Belk, R. W., *Collecting in a Consumer Society*. London/New York 1995.

Bennett, T., *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London 1995.

- Bienkowski, P., „Soft Systems in Museums: A Case Study of Exhibition Planning and Implementation Processes”, *Museum Management and Curatorship* 13/3, 1994: 233–250.
- Boucher, I., „Online information services”, *The Art Newspaper* V/43, 1994: XV.
- Boxer, G., G. Kilminster und T. Ambrose (Szerk.), *Measuring the Immeasurable*. 1994.
- Burseil, B., und S. E. Nyström, „Different ways of collecting things”, *SAMDOK Bulletin* 19/3, 1995: 15–17.
- Csikszentmihály, M. und K. Hermanson, „Intrinsic Motivation in Museums: What Makes Visitors Want to Learn?”, *Museum News* 74/3, 1995: 34–37, 59–62.
- Datenbank Schweizerischer Kulturgüter DSK, „Dienstleistungen für die Inventarisierung und Dokumentation von Kulturgütern”. Bern 1994.
- Davies, S., *By Popular Demand. A strategic analysis of the market potential for museums and art galleries in the UK*. London 1994.
- Dean, D., *Museum exhibition: Theory and practice*. London/New York 1994.
- Eder, J. et al., „Schauen und erleben. Zu einigen psychologischen Aspekten der Museumsakzeptanz”, *Neues Museum* 2/1994: 50–54.
- Edson, G. und D. Dean, *The Handbook for Museums*. London/New York 1994.
- Edson, G., *International Directory of Museum Training*. London/New York 1995.
- Eisner, J., und R. Cardinal (Szerk.), *The cultures of collecting*. London 1994.
- Fahy, A. (Szerk.), *Collections Management* (Leicester Readers in Museum Studies). London/New York, 1995.
- Fast, K. (Szerk.), *Handbuch museumspädagogischer Ansätze* (Berliner Schriften zur Museumskunde; Band 9). Opladen, 1995.
- Geschke, A., *Nutzung elektronischer Bilder im Museum*. Materialien aus dem Institut für Museumskunde 42. Berlin 1995.
- Grote, A. (Szerk.), *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10). Opladen, 1994.
- Gurian, E. H. (Szerk.), *Institutional Trauma: Major Change in Museums and Its Effect on Staff*. Washington, D.C. 1995.
- Hallowell, B., „A Mixed Bag – The Exhibition: Lecture or Conversation?”, *Curator* 37/4, 1994: 228–230.
- Harrison, J. D., „Ideas of Museums in the 1990s”, *Museum Management and Curatorship* 13/2, 1994: 160–176.
- Herreman, Y., „Storing museum collections: an unresolved problem”, *Museum International* 47/4, 1995: 8–12.
- Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig (FH), *Museologische Profile*. Leipzig 1994.
- Hood, M. G. und L. C. Roberts, „Neither Too Young Nor Too Old: A Comparison of Visitor Characteristics”, *Curator* 37/1, 1994: 36–45.
- Hooper-Greenhill, E. (Szerk.), *The Educational Role of the Museum* (Leicester Readers in Museum Studies). London/New York 1994.

- Hooper-Greenhill, E., *Museum and their Visitors*. London 1994.
- Hudson, K., „Die Zukunft der Museen“, *Neues Museum* 3 u. 4/1994: 47–52.
- Hurley, R., „Multimedia and the Museum of the Future“, *Museum Visitor* 11, 1995: 15–21.
- Huysen, A., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London 1995.
- ICOM Schweiz (Szerk.), *Berufe im Museum: 15 kurzgefasste Berufsbilder für die Museumsarbeit*. Basel 1994.
- ICOM/CIDOC Data Model Working Group, *Graphic Data Model*. 1995.
- Kavanagh, G. (Szerk.), *Museum Provision and Professionalism (Leicester Readers in Museum Studies)*. London/New York 1994.
- Knell, S. (Szerk.), *Care of Collections (Leicester Readers in Museum Studies)*. London/New York 1994.
- Knell, S. J. (Szerk.), *A Bibliography of Museum Studies. Eleventh Edition*, Aldershot 1994.
- Koch W. und F. Waidacher, „Museumsinformatik: Modell eines multidimensionalen Dokumentationssystems für Museumsobjekte“, *Neues Museum* 3 u. 4, 1995: 92–102.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, *Wunderkammer des Abendlandes: Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn 1995.
- Landford, S., „Bibliography on Visitor Orientation and Circulation“, *Visitor Behavior* X/2, 1995: 15–16.
- Macdonald, G. F. und S. Aisford, „Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?“, *Museum Management and Curatorship* 14/2, 1995: 129–147.
- Martin, P., „The origins and relevance of popular collecting“, *Museological Review* 1, 1, 1994: 42–45.
- Maure, M., „The Exhibition as Theatre – on the Staging of Museum Objects“, *Nordisk Museologi* 1995/2: 155–168.
- Miles, R. und L. Zavala (Szerk.), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*. London/New York 1994.
- Moore, K. (Szerk.), *Museum Management (Leicester Readers in Museum Studies)*. London/New York 1994.
- Museum Professionals Group, Scottish Museums Council, *Measuring the Immeasurable: Performance Measurement in Museums*. 1994.
- Negri, M. (Szerk.), *New Museums in Europe 1977–1993*. Milano 1994.
- Pearce, S. M. (Szerk.), *Interpreting Objects and Collections (Leicester Readers in Museum Studies)*. London/New York 1994.
- Pearce, S. M., *On collecting: An investigation into collection in the European tradition*. London/New York 1995.
- Perkins, J., „CIMI and CHIO: Cultural Heritage Information Online – The Short and The Long of It“, *Spectra (Museum Computer Network)* 22/3, 1995: 10–14.
- Poulot, D., *Bibliographie de l'Histoire des Musées de France*, Paris 1994.

- Prentice, R., „Perceptual Deterrents to Visiting Museums and Other Heritage Attractions”, *Museum Management and Curatorship* 13/3, 1994: 264–279.
- Reed, P. A., *CIDOC Relational Data Model: A Guide*. 1995.
- Runyard, S., *The Museum Marketing Handbook*. London 1994.
- Sandahl, J., „Proper Objects among other Things”, *Nordisk Museologi* 1995/2: 97–106.
- Schärer, M. R., „Museology: The Exhibited Exhibition- a Museological Experiment”, *Museum Management and Curatorship* 13/2, 1994: 215–219.
- Schärer, M. R., „Objektgeschichten”, in: Alimentarium Vevey (Szerk.), *Objekt-Geschichten / Histoires d'Objets*. Vevey 1995: 6–35.
- Schlereth, T. J., „Contemporary Collecting for Future Recollecting”, in: ISSOM (Szerk.), *Museum Object*. Brno. 1994: 40–47.
- Screven, C. G., „Computer im Ausstellungswesen”, in: *Karlsruher Schriften zur Besucherforschung*, Heft 6, 1995: 9–21.
- Sherman, D. J., und I. Rogoff (Szerk.), *Museum culture: Histories, discourses, spectacles*. London 1994.
- Silvén-Gamert, E., „Objects in the World and Objects in Museums”, *Nordisk Museologi* 1995/2: 123–130.
- Sixsmith, M., *Touring Exhibitions: The Touring Exhibitions Group's Manual of Good Practice*. Oxford 1995.
- Spicer, J., „The Exhibition: Lecture or Conversation?”, *Curator* 37/3, 1994: 185–197.
- Stansfield, G., J. Mathias und G. Reid (Szerk.), *Manual of natural history Curatorship*. London 1994.
- Sutherland, L., und G. Eagen, „Museum Information, New Media, and Education”, *CIDOC Newsletter/Bulletin*, Volume 6, June/Juin 1995: 55–62.
- Thornes, R., *Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards: A Preliminary Survey*. Santa Monica, Cal., 1995.
- Treinen, H., „Das moderne Museum als Massenmedium”, in: *Karlsruher Schriften für Besucherforschung* 5, 1994: 23–36.
- Umnery, N., „Documentation as a Tool in the Conservation of Museum Collections”, *Study Series, Committee for Conservation (ICOM-CC)*, 1995: 23–26.
- Waidacher, F., „Muséologie und ihre Stellung im System der Wissenschaften”, *Neues Museum* 3 u. 4, 1995: 83–91.
- Waidacher, F., „Museum – Who Needs It?”, in: Ferle, M., G. Moder, H. Prasch et al. (Szerk.), *Museums in divided societies ...* Ljubljana 1995: 14–19.
- Walsh, K., *The Representation of the Past: Museums and heritage in the post-modern world*. London/New York 1994.
- Wolters, C., *Computereinsatz im Museum: Normen und Standards und ihr Preis* (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, 1). Berlin 1995.
- Yahya, L., „Evaluations In Museums; A Paradigmatic Analysis”, *Museological Review* I, 2, 1995: 13–32.