HORVÁTH GIZELLA

A SZÉPSÉG ÉS A SZÖRNYŰSÉG

À propos

■ Kosher, Nagyvárad, 2017. május 25. A kellemes napsütésben a teraszon minden asztalnál ülnek, kedélyesen beszélgetnek. Magyar, román szó egyaránt hallható. Majdnem mindenki ismer majdnem mindenkit.

A Kosher belső terme – amely időnként kocsma, bár és időnként koncertterem – most sötét és fullasztó. A feketére festett falakkal körbevett termet alig világítja meg néhány, a mennyezetre rögzített vagy a padlóra helyezett lámpa. A székek, padok ki lettek szedve, le lettek szerelve. A padok alapját képező durva, feketére festett vaskeretek most állványként szolgálnak, nyomatok lógnak le róluk. Ki-itt-belépsz-hagyj-fel-minden-reménnyel érzés tölti el a betévedőt. A látogatónak szusszanásnyi ideje sincs átállni a kinti vidám hangulatról a benti komor atmoszférára: beleütközik az első poszterekbe, cikcakkban kénytelen bejárni a nem túl nagy, de most labirintussá változtatott teret.

Bent csend van – olyan csend, amit Krzysztof Penderecki *Dies Irae* halkan szóló zeneműve súlyosbít, illetve időnként egy roppant kellemetlen, mintha közvetlenül az agyunkat

...sokan visszautasították a holokauszt tematizálását, mivel telítettnek érezték a kultúrát ezzel a témával, és úgy látták, ez a telítettség banalizálja az eseményt, így úgy tűnt, jobb lesz elfelejteni a múltat.

Az írás apropóját *Az emlékezet jövője* című kulturális-művészi projekt szolgáltatta, amely teret biztosít a holokauszt áldozataira való megemlékezés számára a művészet eszközeivel. Kurátor és kezdeményező: Olga Ştefan. Nagyváradi szervezőcsapat: Ştefan Gaie és Rodica Indig. A bemutatott kiállítás a Partiumi Keresztény Egyetem oktatóinak (Újvárossy László, Onucsán Miklós) és hallgatóinak munkáit tartalmazta. A kiállítás szervezésében részt vett Bende Attila és Konya Kincső.

karcoló hang. Printek, installációk, videók. Egy kiállítás a Nagyváradról deportált zsidók emlékére, egy olyan zsinagógában, amely 1944-ben a gettóban korházként működőt, ma pedig félig romos állapotban különböző cégeknek és tevékenységeknek ad helyet. A téma: a zsidók deportálása, a holokauszt, Auschwitz. A téma, amit sokan a „kimondhatatlan" területére helyeznek, ami nem lehet a vers (a művészet) témája.

„Auschwitz után verset írni barbárság" (Adorno)

■ Aki semmit nem tud Adornóról, de hallotta már a nevét, valószínűleg ezt az egy mondatot hallotta. Az Auschwitz-tézis (Kiss 2016) egy a kultúrkritikával foglalkozó, 1949-es tanulmány legvégén szerepel, mintha odavetve – mégis Adorno talán legvitatottabb kijelentése. Nem véletlen: Adorno nehezen követhető fejtegetései itt egy apodiktikus, rövid és mindenki számára érthető súlyos mondatba torkollanak, amely egyúttal provokatív is. Kiss Endre amellett érvel, hogy a benne megfogalmazott gondolat egyre központibb szerepet játszik Adorno gondolkozásában: „Auschwitz idővel Adorno valódi titkává vált", „élő centrumává", az idő elteltével „Auschwitz válik Adorno filozófiai középpontjává" (Kiss 2016).

Kiss Endrének valószínűleg igaza van abban, hogy itt a szövegkörnyezet legalább olyan fontos, mint a kiragadott részlet, és Adorno fő üzenete inkább a kultúrkritikusnak szól, és a kultúra egészének az Auschwitz utáni kontextusáról: Adorno „jóval radikálisabban és jóval totálisabban vonta kétségbe az emberiség egyetemes értékteremtő munkájának nem is csak közvetlen eredményeit, de egyenesen e munka értelmét is" (Kiss 2016).

Próbáljunk néhány nagyon egyszerű értelmezést megfogalmazni, amelyek lefordítanák az Auschwitz-tézis lehetséges szándékát:

1. Auschwitz után barbár dolog verset írni, mert a kultúra eszméje összeomlott, és ami maradt, az a barbárság állapota. Minden, ami a barbárságban történik, az barbárság. Vagy: ha a vers (a művészet) a valóságról (barbárságról) szól, maga is barbárság.

2. Auschwitz után barbár dolog verset írni úgy, mint Auschwitz előtt. Másképp lehet/kell verset írni. A vers a szellemi kultúra csúcsa, a kultúra paradigmatikus esete – amely a szépség világához tartozik. Auschwitz után szép verseket írni barbárság – ugyanis az esztétikum az Auschwitz-esemény elfedését szolgálja. A művészet már nem lehet szépművészet: ha meg akar szólalni, akkor a radikális szétszakadás vagy a csend hangján szólalhat meg. Ez az egész kultúrára érvényes: „amikor a kultúra egyszerűen tagadja a szétválasztást, és a harmonikus egységet tetteti, saját fogalma mögé esik vissza" (Adorno 1997. 26.). Az érdekmentes élvezet gyanússá válik, sőt minden élvezet gyanússá válik: „a kultúra örömteljes appropriációja harmonizál a katonai zene és a harcmezőfestészet légkörével" (Adorno 1997. 27.). Auschwitz után a művészet már nem lehet derűs.

3. Auschwitz után a kultúrkritika ellehetetlenül (legalábbis hagyományos formájában): „még akkor is, amikor vádol, a kritikus ragaszkodik az izolált, megkérdőjelezhetetlen, dogmatikus kultúra fogalmához […] amikor kétségbeesés és mértéktelen nyomor van, ő csak spirituális jelenségeket, az ember tudatállapotait, a normák hanyatlását látja" (Adorno 1997. 18.). A kultúrkritikának nincs joga Auschwitz után a szellemi szférával úgy foglalkozni, mintha ez teljesen autonóm módon az emberiség csúcsteljesítménye lenne. Ugyanakkor nem lehet el-

várni a kritika megszüntetését, ugyanis „a kultúra csak akkor igaz, ha implicit módon kritikus" (Adorno 1997. 21). A kultúrkritikának „társadalmi fiziognómiává" kell válnia (Adorno 1997. 29.).

4. Nem lehet Auschwitzot témaként felhasználni, nem lehet hitelesen bemutatni a művészet eszközeivel. Nem lehet Auschwitzot reprezentálni: egyrészt mert egyedi esemény, amit nem lehet ismételni, másrészt mert az ismétlés az áldozatokkal szemben kegyetlenség, mivel a legborzalmasabb újraátélését követeli meg. Ha „reifikáljuk", akkor feloldjuk a konzumista, mindennapi, inautentikus világban, és elveszíti egyedi, kiemelkedő eseményjellegét. Ahogy a témát Heller Ágnes összegzi: „a holokausztot nem lehet ábrázolni, »érzékelhetővé« tenni, leírni vagy kifejezni – erre csak a holokausztot övező csöndek képesek" (Heller 1990. 43.).

Mivel Adorno a második világháború után az egyik leghitelesebb értelmiségi volt, szavai súlyként nehezedtek több művésznemzedékre. Bár az Auschwitz-tézis versekről szól, a képzőművészetet nyilván még erősebben érinti a figyelmeztetés. Különösen aktuális volt a téma Németországban, ahol a történelmi trauma kapcsán több lehetséges stratégia körvonalazódott, mind a zsidók, mind pedig a németek részéről. Miközben Nyugat-Németországban a demokratikus társadalom felépítésének részét képezte a múlttal való szembenézés és a felelősségvállalás, a keleti részben a szovjet mintára épült társadalomban a kommunista németek önmagukat is a fasizmus áldozatainak tekintették, így nem volt esélyük a történelmi reflexióra. A helyzetet nehezítette, hogy a fiatal német művészek nem támaszkodhattak az előző modernista kísérletekre, amelyeket a nácik degenerált művészetnek tekintettek. A fiatalok nagyrészt inkább felejteni szerették volna a múltat, és a nulladik órától mindent elölről kezdeni (Utley 2011).

A háborút követő döbbenet után a holokauszt-téma a hatvanas évek végén, majd a nyolcvanas években bukkant fel a vizuális művészetekben. A két időszak egy-egy emblematikus művésze foglalkozik a háború és a holokauszt témájával: Joseph Beuys és Anselm Kiefer.

A holokauszt témájának feldolgozása mindenképpen nehéz feladat, több buktatóval kellett szembenézni: a művészeti reprezentációk torzíthatják vagy elrejthetik az eseményt, ismétlésük csökkentheti a befogadók érzékenységét, akik megszokják a szörnyűség reprezentációját, és potenciálisan kizsákmányolókká válnak (amennyiben valakinek a szenvedését művészi célokra használják). Ezekkel a kérdésekkel kellett megküzdeniük azoknak a művészeknek, akik a hatvanas években tematizálták a holokausztot. Közülük is az első jelentős művész Joseph Beuys.

Joseph Beuys konceptuális „szobra" az *Auschwitz Demonstration* (1956–1964), amely a darmstadti Hessisches Landesmuseumban található. Beuys 1958-ban nyújtotta be terveit a holokauszt-emlékműhöz, és ezekből a tervekből született az *Auschwitz Demonstration*. A nyolc év alatt gyűjtött tárgyak vitrinben kaptak helyet: két zsírtömb egy elektromos sütőn, fémből öntött halrelief, a megfeszített Krisztus agyagból készült, arc nélküli alakja, egy régi ostya színtelen levesestálba elhelyezve, szárított fűágyon elhelyezett kiszáradt patkány, rajz egy csontsovány lányról, Auschwitz kitépett térképe, penészes kolbász és gyógyszeres fiolák… Beuys installációja komplex, minden eleme egyenként is tele van történelmi-kulturális utalásokkal, így nem könnyű egységben látni a művet. Matthew Biro szerint éppen komplex jelentés- és reprezentációs viszonyai miatt a vitrin „hermeneutikailag eldönthetetlen tapasztalatot" produ-

kál (Biro 2003. 120.). Beuys még ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek voltak közvetlen emlékei a háborúról, bár ő a német hadsereg katonája volt, így a holokausztot nem úgy tapasztalta meg, mint a zsidó áldozatok. Emléket állító munkája nem esik a reprezentáció csapdájába: ahelyett, hogy szájbarágósan prezentálná a témát, arra kényszeríti a nézőt, hogy a talált tárgyakból összeállítsa saját narrációját. A holokauszt brutalitását anélkül idézi fel, hogy az áldozatokat a fénykép által instrumentalizálná, „felhasználná" munkájában. Beuys munkáját akár Adorno Auschwitz-tézisének követeséként is értelmezhetjük: Biro szerint „a munka rútsága (különösen a patkány és a kolbász) közvetíti a német művész képtelenségét arra, hogy bármi szépet alkosson a holokauszt után" (Biro 2003. 121.).

Anselm Kiefer már a „második generációhoz" vagy a „posztemlékezet" generációjához tartozik. Marianne Hirsch, aki több tanulmányt szentelt a „postmemory" jelenségnek, a következő módon írja le: „A posztemlékezet a második generáció viszonyát írja le az erőteljes, gyakran traumatikus tapasztatokhoz, amelyek megelőzték születését, mégis annyira mélyen átadódtak, hogy úgy tűnik, saját emlékké alakultak" (Hirsch 2008. 103.). Ugyanakkor ez a szerzett emlék más, mint a kortárs tanúk és résztvevők visszaemlékezése. Itt egy intergenerációs transzferről, átadásról van szó.

A nyolcvanas években a második generációnak már egy másfajta reakcióval is szembesülnie kellett: sokan visszautasították a holokauszt tematizálását, mivel telítettnek érezték a kultúrát ezzel a témával, és úgy látták, ez a telítettség banalizálja az eseményt, így úgy tűnt, jobb lesz elfelejteni a múltat. Ezekkel a hangokkal szembemenve Anselm Kiefer munkája képes volt fenntartani az érdeklődést a holokauszt-interpretációk iránt, előmozdítva a kritikai diskurzust és a reflexivitást (Biro 2003). Az 1981 és 1983 között keletkezett művekben Kiefer intertextuálisan viszonyul a holokaustho Paul Celan *Halálfúgá*ján keresztül. Talán nem véletlen, hogy éppen Celannal kapcsolatban enyhült meg Adorno költészetet érintő ítélete is: úgy látta, hogy „ez a költő megtalálta az Auschwitz utáni költészet mozgásformáját, a művészet »szégyené«-t jeleníti meg a szenvedéssel való találkozásában" (Kiss 2016).

Celan költeményében két nő hiánya artikulálódik: az „aranyhajú Margarete" és a „hamuhajú Szulamit" hiánya, így a költő a szerelem egyetemes szerkezetét állítja szembe az áldozat/hóhér viszonnyal. Kiefer 1981-es első próbálkozása, a *Hamuhajad, Szulamit* című festménye egy figuratív festmény: egy meztelen női alakot látunk, akinek arcát és részben testét eltakarja sötét színű hajzuhataga. Matthew Biro (2003) joggal találja kevésbé sikeresnek ezt a művet: itt felmerülhet az a vád, hogy az áldozat védtelen alakja ki van szolgáltatva a nézőnek, és a művészi élvezet céljaira kerül felhasználásra. Másrészt a szintén 1981-es *Margarete* című vászon sokkal elvontabban és sűrűbb kulturális referenciát használva idézi fel a történelmi traumát. A holokausztot idéző képen Margit aranyhaja szalmává válik egy kipusztult termőföldön – Németország földjén, amely nemcsak a zsidók számára, de a németek számára is terméketlenné vált.

A Szulamitról szóló második munkája ugyanezt a komplex, önreflexív stratégiát viszi tovább: a kép alapja Wilhelm Kreis 1939-es fotója a *Nagyszerű német katonák temetkezési csarnoká*ról. A képen a fenséges és teljesen üres, félkörívbe záródó épület mindannak a hiányát idézi fel, ami a háborúban elpusztult. A festmény reflexív vonulata abban mutatkozik meg, hogy a zsidó áldozat hiányzó szerelmét a német katonák halálát jelző térrel helyettesíti, egymásra vetíti a zsi-

dó és a német áldozatokat, a német katonák temetkezési csarnoka egyben Szulamit monumentális sírja. Az 1986-os *Vasút* (*Iron Path*) szintén a konfliktuális értelmezési lehetőségekre építkezik: a technika mint a holokausztot lehetővé tevő eszköz és az Auschwitzba vezető út egyaránt felrémlik, és az értelmezés dualitását a távolban kettéváló vasút képe is erősíti. A néző „Kiefer holokauszt-reprezentációinak szándékos eldönthetetlenségével szembesül" (Biro 2003. 134.). Kiefer munkái ellentmondó jelentéshálózatokat produkálnak, így a néző nem kap egy előre gyártott mirelitértelmezést, hanem kénytelen reflektálni és kitaposni saját hermeneutikai ösvényeit.

Ha összevetjük az Auschwitz-tézist a fentebb bemutatott két művészi projekttel, levonhatunk néhány következtetést:

– Auschwitz után, sőt Auschwitzról lehet/kell verset írni/művészetet alkotni.

– Eldönthetetlen, hogy vajon szólhat-e a művészet a derű vagy a szépség hangján (Beuysnál nem, viszont Kiefer munkáinak esztétikai minősége tagadhatatlan).

– Ahhoz, hogy az áldozatok szenvedését tiszteletben tartsa, a művészetnek kerülnie kell a mimetikus reprezentációt, és inkább metaforikus szerkezetekből kell építkeznie.

– A második generáció is hitelesen emlékezhet meg a holokausztról.

Az Auschwitz-tézist Heller Ágnes a következőképpen értelmezi: „Lehet-e Auschwitz után verset írni? Vagy még inkább: lehet-e *Auschwitzról* verset írni? Erre gyanúsan vagy talán elkerülhetetlenül dialektikus a válasz. Nem, Auschwitzról semmit sem lehet írni. Igen: írhatunk az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a bűntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. Nem csak írhatunk, írnunk is kell Auschwitzról, a Holokausztról. […] Az Auschwitzot övező csöndet állandóan meg kell törni" (Heller 1990. 46.).

Annak, hogy megtörjük az Auschwitzot övező csöndet, nem kisebb a tétje, mint biztosítani azt, hogy „a mártírhalált haltak csöndje eleven marad, amíg csak él az emberi faj ezen az apró bolygón" (Heller 1990. 46.).

A szépség hangján a szörnyűségről...

■ 1944-ben Nagyvárad zsidó lakosságát (a város lakosságának majdnem 30%-át) gettóba zárták – ezzel Magyarország területén ez volt a második legnagyobb gettó. 1944. május–június hónapjaiban nagyjából 27 000 zsidót deportáltak Auschwitzba (kénytelen vagyok a „nagyjából 27 000" kifejezést használni, mert nem tudom a pontos számot, bár tudom, hogy minden egység egy pótolhatatlan személy). Az öt zsinagóga közül ma már csak kettő működik zsinagógaként, a magyar egyetem melletti zsinagóga épületében egy kereskedelmi cég évekig tárolt zöldségeket és gyümölcsöket, amelyeket az udvaron, egy improvizált pajtából kínált megvételre. Nagyváradon alig lehet annyi zsidó férfit összegyűjteni, hogy el lehessen mondani a Kádist.

A nagyváradi Kosherben kiállító két művész-mestert nevezhetjük második generációsnak: elvben ők másodkézből hallhattak visszaemlékezéseket túlélőktől vagy tanúktól. Nem tudjuk, hallottak-e. A nagyszámú (22) kiállító diák már inkább ennedik generáció: időben és térben sem biztos, hogy érintkeztek a holokauszt túlélőivel. Már nincs közvetlen kapcsolatuk a történelmi eseménnyel, már nem éltek a trauma közelében, ez nem jelenik meg úgy, mint sa-

ját emlékük. Másrészt nem leszármazottak, nem az áldozatok és nem a gyilkosok kései rokonai. Kimondottan kívülállók, akiknek nem lenne szabad Auschwitz után/Auschwitzról verset írni, plakátot rajzolni.

Kalauzoljuk végig az olvasót a kicsi, de hatásos kiállításon. Kezdjük az egyik mester, Ujvárossy László munkáival. Bár két munkáról van szó, ezek egységes installációként működnek. *Mengele laboratóriumá*t egy adag kémcső és egy az anatómiaórákon használt, régi, gyűrött, ember nagyságú csontvázrajz jelzi. A kémcsöveken számok szerepelnek – jelezve azt, hogy Mengele laboratóriumában az emberek puszta számokká változtak, nyersanyaggá Mengele kísérleteihez. A kémcsöveken szereplő számok sorban követik egymást – 11376, 11378, 11379 stb., úgy tűnik, vég nélkül. A szörnyűséghez hozzátartozik a megszámlálhatatlanság is. Képzelőerőnk túl gyenge, hogy ennyi elpusztított emberi életről képzetet alkosson, pedig a számok önmagukban teljesen érthetőek (puszta matematika). A kémcsövek rendezetten sorakoznak a fából készült tartókon, akár csodálhatnánk is az átlósan vetülő árnyékok játékát a függőleges és vízszintes vonalakkal – ha nem gondolnánk arra, hogy Mengele laboratóriumában (is) a ráció, a tudomány, a technika az embertelenség végső formáját szolgálta. A csontvázrajz semleges didaktikai eszközből itt az emberi esendőség metaforájává válik. A hangulat komorságát és ünnepélyességét erősíti a háttérzeneként felhangzó *Dies Irae* Krzysztof Pendereckitől. Az *Alles Dort Lassen* című munka egy függőlegesen elhelyezett triptichon: a tetején a parancs szövege krétával van felírva a fekete táblára, alatta egy vetített képen végtelenítve a Nagyváradról deportált zsidók nevei futnak, majd alatta egy fotó: egy megrepedt üvegre rávetül egy nagy, ovális árnyék, amely mintha magába szívná a felette futó neveket, vagy mint egy alulról tekintő isteni szem, besötétülne a borzalomtól. A deportált zsidóknak mindenüket hátra kellett hagyniuk: puszta lényüket vihették csak át a láger kapuján, ahol hamarosan ez is elpusztult. A nevüket is elvették tőlük, számokkal helyettesítették – ami a tárgyiasítás kegyetlen formája. Ma fel tudjuk idézni neveiket – de sajnos ma a nevek nem visznek tovább egy személyes tapasztalat felé, az ennedik generáció számára a név csak jelzés, üres burok. Mégis a neveket felidézni a tisztelet jele: egyfajta ősi rituálé, a hősök neveinek eléneklése.

Ujvárossy László komplex munkái – bár beszélhetnénk egyetlen munkáról is, annyira egységes az elgondolás – leginkább Beuys munkásságával rokoníthatóak: a tudományos, átkozott kísérleti tér rekonstruálása, a médiumok vegyítése, a readymade tárgyak beépítése, a művész írása a fekete táblán. Beuysszal ellentétben Ujvárossy László installációja nem a diszharmónia, a rútság nyelvén beszél, hanem az esztétikailag élvezhető forma nyelvén: a terek kettes és hármas tagolása (3 felület, az első és a harmadik szintén hármas tagolásban), a kémcsövespolcok rendje, a fotóprint visszafogott esztétikuma és a diszharmonikus zene meditációra késztet. A kissé beteges, sárgás fényben úszó kémcsövek és csontvázrajz ellentétbe kerülnek a vetített kép tiszta, kékes fényével. A nevek felsorolása tisztelgés az áldozatok előtt: arra irányuló próbálkozás, hogy ne pusztán statisztikai számként tekintsünk rájuk, tudatosítsuk, hogy minden ember meggyilkolása egy pótolhatatlan világ elpusztítása is egyben.

A hallgatók munkái nagyrészt plakátok. Ezek tematikailag több momentumot ragadnak meg, amelyeket még felsorolni is borzalmas: a vonattal való elszállítást, a számokra való redukálást, a gázosítást, a hullákból főzött szappant. Néhányat ismertetni szeretnék az érdeklődő olvasóval.

Cseke Evelyn printjén a háttérben látható irreguláris tömbökre rajzolódik ki élesen, fehéren, bár fragmentáltan a Dávid-csillag: közelebbről megvizsgálva a gyönyörű árnyalatokban pompázó tömbökről kiderül, hogy mosószappan-darabok. A nem-fokozható-szörnyűség gondolata menekülésre késztet, a felület szépsége fogva tart.

Incze Attila installációja egy nagyméretű printből és egy föléje helyezett zuhanyzórózsából áll. A printen egy bepárásodott matt üvegre tenyerek támaszkodnak segélykérően, még álló és már összeesett emberek, felnőtt- és gyerekméretű tenyerek. A print fekete-fehér, és a szürke árnyalataival dolgozik. Az installáció azonkívül, hogy nyilvánvalóan a deportált zsidók elgázosítására utal, további kulturális utalásokkal játszik: a kinyújtott tenyér Hitchcock *Psycho*jának egyik ikonikus jelenetét is eszünkbe juttatja.

Visky András szintén kulturális asszociációkkal dolgozik. Az egyszerű, teljesen fekete háttérből kirajzolódik a Michelangelo-féle Dávid-szobor gyönyörű, elegáns hajlításban végződő karja, rajta a 00 számmal és a mérésre utaló jellel, valamint a következő szöveggel: „Would you count him too?" A gondolat szépsége abban rejlik, hogy a szerző rámutat a zsidóság és a kereszténység közös gyökereire, arra, hogy a holokausztban nem „őket" támadták meg, hanem bennünket is, hogy itt nem „mi" és „ők" vannak, hanem mind ugyanarra a múltra támaszkodunk. Az a gondolat, hogy magát Dávidot mint történelmi személyiséget és mint remekművet megsemmisítik, számokba fojtják, kiemeli annak az ideológiának az abszurditását, amely egy születési adottságból erényt vagy bűnt csinál.

Tankó Titanilla a 13 éves Heyman Éva naplójának egy részletét („Én nem akarok meghalni, mert én alig éltem") jeleníti meg egymásra pakolt szövegekként, elhomályosítva így a háttérben a kislány portréját, amely szemünk előtt mállik szét, és csak nagy erőfeszítések révén fedezzük fel a súlyos szöveg mögött. Sőt az idézet végére is fekete árny vetül, majdnem kivehetetlenné téve a szöveget. A dekonstruált fénykép és a dekonstruált szöveg egyaránt a visszavonhatatlan veszteséget érzékelteti.

Az egyik videomunka (Vatány Szabolcs) sikeresen ötvözi a nagyon konkrét és a nagyon elvont szintet, és a hermeneutikai eldönthetetlenség határait súrolja. A videón egy fehér tányérra egy sárga csillag van festve, és ezt a sárga csillagot egy villával igyekszik egy kéz eltakarítani, rettentő idegesítő zaj kíséretében. A munka címe *Elmosatlan/Unwashed*. A vizuálisan és akusztikailag erős nyomot hagyó munka, amennyire egyszerűnek tűnik, annyira zavaró és nyugtalanító. A kaparó gesztus egy agresszív és nem túl hatékony gesztus: az alkotó szerint ez jelezné, hogy a mai napig nem tudtuk úgymond „lemosni" az akkor történeteket. Ugyanakkor a hermeneutikai eldönthetetlenséget az okozza, hogy nem teljesen világos, mi az, amit „lemosatlan", és amit el kellene távolítani. A sárga csillag jelezheti a zsidókat is, viszont jelezheti a zsidók megbélyegzésének történelmi szégyenét is. A „piszok" utalhat a zsidókkal kapcsolatos jelzőkre is („mocskos zsidók"), ugyanakkor utalhat a holokauszt förtelmes tisztátalanságára. Tudatosan vagy sem, a szerző felnyitotta az értelmezések Pandora-szelencéjét, bebizonyítva, hogy a holokauszt súlyától mai napig nem szabadultunk meg, a történelmi bűntől az emberiségnek nem sikerült megtisztulnia és visszanyernie a holokauszt előtti relatív ártatlanságát.

...szabad-e?

■ A fentebb ismertetett tárlat láthatóan nem hisz a figyelmeztetéseknek, melyek szerint Auschwitz után verset írni barbárság, a szépség hangján nem lehet írni Auschwitzról, már a második nemzedék sem emlékezhet meg hitelesen Auschwitzról, és bármilyen felidézés újabb erőszak, amit az áldozatokon elkövetünk. Az ennedik nemzedék nem emlékezik, hanem megemlékezik: azaz tisztelettudóan és az emberiségbe vetett hit életben tartása céljából megemlékezik arról, aminek nem lett volna szabad megtörténnie, és nem hagyja elfeledni azokat, akikkel a szörnyűség megtörtént.

Azért örültem ennek a tárlatnak, mert egyrészt emberileg, másrészt művészileg is értékesnek találtam. Napjainkban, amikor a political correctness „börtönéből" kiszabadult polgárok újra jogosnak érezhetik más csoportok címkézését, a más csoportokkal (igen, a zsidókkal is) szembeni becsmérlő beszédet, különösen fontosnak tartom, hogy a Partiumi Keresztény Egyetem fiataljai egy olyan projektben vesznek részt, amely kikényszeríti a reflexiót az elmúlt évszázad legrettenetesebb eseményéről.

Szabad-e Auschwitz után verset írni? Egyet kell értenünk Heller Ágnessel: „Az Auschwitzot övező csöndet állandóan meg kell törni. Filozófiával, történelemmel – és költészettel is. Verseket kell írni Auschwitzról, még ha ezzel nem akadályozhatjuk is meg, hogy valami hasonló újra megtörténjen." (Heller 1990. 46.)

Igen, képpel is meg kell törnünk a csendet. Persze képpel nehezebb. A reprezentációs tartalmakkal valóban megfontoltan kell bánni, és talán szerencsésebb az absztrakt nyelvezetet keresni. De lehetséges és kell – akár a szép kép által – megtörni a holokausztot övező csendet.

Az emlékezés törékenysége

■ De miért kell egyáltalán emlékeznünk? Tehetnénk azt, amire az Adorno által „kultúripar"-nak nevezett környezet buzdít: élhetnénk a mának (egyszer élünk, merüljünk bele az élménybe, ne szalasszuk el, ami az orrunk előtt van, #YOLO stb.) Hódolhatnánk a pozitív gondolkodásnak, ugyanis „a negatív gondolat vonzza a rosszat" – és itt idézhetnék jó néhány női (és nem csak női) magazint. Nem kellene emlegetni a bajt, a végén még bekövetkezik.

Nos véleményem szerint éppen akkor segítünk a bajnak bekövetkezni, ha nem szembesülünk a múlttal – a miénkkel, a közösségünk múltjával, a kultúránk múltjával. A zsidók deportálása nem a mostani fiatalok közvetlen múltja – de annak a tágabb közösségnek (Európának) a fájdalmas múltja, amelyhez tartozunk. Nem bízom abban, hogy a múltra való emlékezés szükségszerűen megakadályozza a múlt megismétlését. De tudomásul nem vétele, vétkeink feledése bizonyára elősegíti az ismétlést. Még annak tudatában is, hogy mennyire törékeny az emlékezés.

Éppen az emlékezés törékenységére figyelmeztet Onucsán Miklós művészi intervenciója. A tárlat megnyitása előtt a zsinagóga kertjében, az összesereglett csoport által körülvéve a művész behozott egy jégbe öntött emléktáblát, amin a következő szöveget olvashattuk: „To the Persistence of Memory". A tábláról lefejtette a fehér lepedőt, majd letette a fűre, és megállt mellette, fejét lehajtva. A gyémántszerűen csillogó, tökéletes éleket mutató tábla ettől kezdve a májusi nap hatására elkezdett lassan olvadni, megvalósítva az alkotó azon szándékát,

hogy ez az ideiglenes mű természetté váljon, szó szerint beleolvadjon a természetbe. Bár a munkának művészettörténeti konnotációi is lehetnének (Dalí *Az emlékezet állandósága* című festményére gondolok), véleményem szerint ezek itt nem játszanak fontos szerepet. A művészi gesztus az emlékezés paradoxonjait testesíti meg. Az emléktáblák általában azért vannak, hogy emlékeztessenek arra, ami elmúlt. Így eleve időállónak tervezik, tartós anyagból őket. Onucsán Miklós emléktáblája ugyanolyan kemény és pontosan kivitelezett, mint egy márványtábla – viszont eleve az a sorsa, hogy elolvadjon, eltűnjön, ahogyan az emlékek is megfakulnak, eltűnnek. Egy őszinte gesztus az emlékezet kapcsán: bármennyire szeretnénk, hogy emlékeink állandósággal rendelkezzenek, sorsuk ugyanúgy az elmúlás, mint annak a sorsa, amire/akire emlékezünk. És ez akkor is igaz, ha az, amire emlékezünk, egy gyönyörű, tiszta jégből kiöntött emléktábla. Itt az emléktábla lehet bárminek a metaforája, amit az ember kigondol, és gondosan megalkot: előbb-utóbb minden elenyészik. Viszont azzal, hogy tudatosítja bennünk a munka/emlékek/magunk múlandóságát, a művész eléri azt, hogy üzenete sokkal mélyebben bevésődjön az emlékezetünkbe, mint ha egy tartós alapra helyezte volna. Így a szemünk láttára elolvadó emléktábla mégiscsak valamiféle ideiglenes állandóságot biztosít az emléknek.

A munka hangulata mégis inkább optimista, mintsem kétségbeesett. Nem pusztán arról szól, hogy mennyire törékeny az emberi lény emlékezetével együtt – hanem arról is, hogy az ember a természet, az élőfolyamat része, és ez az a nagyobb kontextus, amiből származik, és amibe visszatér. És ez természetes és megnyugtató. Az emlékezet nélküli természetben a bűnök megtisztulnak, a sebek begyógyulnak, és marad az állandó, mert mindig megújuló szépség.

Lehetséges, sőt kell Auschwitzról verset írni, a művészet nyelvén szólni. Mi több, lehet a szépművészet nyelvén szólni Auschwitzról. Auschwitz ellentéte nem a derűs művészet, hanem a művészet hiánya, a vers hiánya.

De miért kell prózát írni arról, hogy nem barbárság verset írni Auschwitz után? Főleg azért, mert ez a tárlat, amit én értékesnek tartok, és amit szerettem volna, ha minél többen megismernek, alig élte túl Onucsán Miklós emléktábláját: másnap már le kellett szedni. Így kedves kötelességemnek tartottam beszámolni (megemlékezni) erről a szép, de fölöttébb múlékony eseményről.

IRODALOM

Adorno, Theodor W.: *Cultural Criticism and Society*. In: Uő: *Prisms*. MIT Press, Cambridge, 1997. 17–35.

Biro, Matthew: *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*. The Yale Journal of Criticism 2003. 16(1). 113–146.

Heller Ágnes: *Lehet-e verset írni a Holokauszt után?* Múlt és Jövő 1990. 1. sz. 42–46.

Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. Poetics Today 2008. 29(1). 103–128.

Kiss Endre: *Adorno – Auschwitz – költészet*. Ezredvég 2016. 26(6). 115–130.

Utley, Gertje: *Europe Post-War, Art and Politics*. Disturbis 2011. 9. http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Utley.html