

A szégyen neve

Krusovszky Dénes:
A felesleges part

„Nem a test erkölcstelen,
hanem a bőr.”
(Otto Weininger)

Krusovszky Dénes líráját a „kegyetlen tengerfenéken” rejltő, nehezen körülhatárolható, ugyanakkor mindent átjáró élménytartalmak mozgatják, és megkockáztatható azt mondani: bárhonnan közelítünk verseihez, ugyanazon a parton kötünk ki.¹ Kell-e mondani, hogy ez a part *nem* felesleges? Mert nem az; még akkor sem, ha az oda tartó, „legénység / nélküli hajó” (*A felesleges part*, 79) tartalmaz is néhány feleslegesnek tűnő elemet.

A kötet első pillantásra szerkezetével és aprólékos tematikájával hívja fel magára a figyelmet. Az ilyen alapos struktúrával rendelkező verseskötet esetében indokolt a kezdetnél kezdenünk.

„Vetésben állok, bokáig sülyyed / a lábam, míg a szám jár, de amit mondok, aligha / ér el hozzád.” – Ezekkel a súlyosan gravitáló, *sülyyedő* szavakkal indul a kötetet bevezető költemény (*Dísztelen, praktikus*, 9), amelyek nyomában egy performatív önellentmondást is tartalmaznak, lévén a meglehetősen sűrű, telített sorok, amennyiben olvassuk őket, máris eljutottak – hozzánk. Az idézett szakasz rögtön több olyan elemet tartalmaz, amelyek az egész kötet poétikájára nézve is alapvető jelentőséggel bírnak.

(1) A vetés felidézi azokat a rurális és építőipari asszociációkat, amelyekbe itt folyton-folyvást bokáig sülyyedünk: elhagyatott pajtákba pillanthatunk be, lassan nyíló ajtók nyikorgó sarokvasait halljuk, éjszaka cementet köhögünk fel, és bádogfedőket húzunk még ugyanebben a versben a délután kannájára. A vidék világa mellett az első ciklusban ott van a tenger, illetve a tengeri utazás is – egy túlhasznált metafora, amelynek azonban a költő Hart Crane élettörténetének felidézésével képes új árnyalatokat adni.

A vetés ugyanakkor új kontextusba helyezi azt a régi hasonlatot, amely összefüggést teremt a virág és a nyelv motívumai között. A nyelv virág, a szirmok szavak – mindez azonban a vetés nyersességében már máshogyan jelenik meg. A nyelvnek nincs központja, a szavak pedig a felismerhetetlenségig szennyezettek a múlt sarával.

(2) A vetésben én magam álok: a láb testrész, szó szerint a test része. Darabjaira esik a test, és nem azért, mert azt valamiféle paranoid szubjektivitás belülről szétfeszítené, és így elemire bontaná – bár a kötet ilyen olvasatot is megenged –, hanem mert a test részeit az észlelés élményei mintegy eleve *széthordják*. „Saját tested / zajából majd / kiválik egy / hangsor, / egy idegen / szempár nézi, / hogy ordítva alszol.” (*Ornamens*, 75) *A felesleges part* poétikája a tapasztalatnak nem annyira a belülről megélttségét, hanem inkább a világba ágyazottságát hangsú-

lyozza. Ebbe az irányba mutat az is, hogy a test mögött, pontosabban a test fölött felfedez egy másik testet is, a bőrt. A bőr alatt (talán) van valami, ami csak az enyém, a bőröm azonban menthetetlenül ki van téve a világnak. Mindennek a megszólaláshoz is köze van: a nyelv, a hallgatás és a kimondott szavak is a bőrtömet alkotják: „rád neheziül / az is, amit / elhallgatsz ma- / gadban.” (*Ornamens*, 74), és „a hallgatás lágyabb részei / lecsüngenek köréd” (*A felesleges part*, 79). Talán azt is mondhatjuk, hogy a nyelv bőre (a szellem verbalizált hordaléka) és a bőr nyelve (a testi kifejezés) folyamatosan átjárnak egymásba.

A bőr-problematika Krusovszky zseniális leleménye, amelyet azonban, habár Marszüasz egész története ekörül forog, nem aknáz ki teljesen. A kötet két legkétsége-sebb verse is azon tizenegy közé tartozik, amelyek a Marszüasz-ciklust alkotják. Ezek – „Szellős, árnyékos” (41) és „Az egész szerkezet” (47) – mintegy visszaturalizálják a mítoszt, utóbbi ráadásul magát a mítoszt (igaz mitikus méreteken) naturalizáló Kapoor-monstrumot (lásd borító) naturalizálja vissza. Mindenesetre ezek a gesztusok idegenek a kötet egészéhez képest.² Ezzel együtt a kötet „bőrpoétikája” számos lenyűgöző miniatúrát nyújt. Egy, amúgy Pollágh-áthallást is megengedő példa, ugyanebből a ciklusból: „túlnőtt rajtad a bőr, még sincs kész, // saját kesztyűjében vár a kéz.” (*Saját kesztyűjében*, 46)

(3) „amit mondok, aligha ér el...” – *A felesleges part* versei szinte kényszeresen mondják, hogy nem tudnak szólni – erre a témára számos és egyébként igen sokféle változatot találunk. A kérdés kissé túlbeszélté is válik, és ennek tudható be az is, hogy olykor kevésbé tartalmas formában jelenik meg: „Hallgatok inkább, /

de ha megszólalnék is, azt mondanám / amit elvársz.” (*A régi jelentés*, 63), „hazudni muszáj” (*Megfelelő szegyen*, 44), „Az őszinte beszédnél / semmi sem gicse-sebb.” (*Chris Burden-másolat*, 14) Mindezt persze kontextusából kiemelve idéztem, de ezek a tétel-szerű kijelentések általában még saját összefüggésükön belül is – itt leginkább Chris Burdenről és a performansz-művészetéről van szó – frázisként hatnak.

A kérdés mindenesetre a művész(et) problémájára utal;³ a mondás, illetve a mondhatóság dilemmája a címben nyeri el emblematikus kifejezését. A „felesleges part” oximoronnak tűnhet; miért felesleges egy part? nincs túlpartja? nincs hozzá tenger? nem látható? nem lehet rajta kikötni? – a szövegek alapján egyik sem tűnik indokoltnak. Ámde itt a két szó (nem is beszélve a határozott névelőről) teljesen eltérő státusban jelenik meg. A „part” ugyanis viszonyfogalom, közelség és távolság együttes megnevezése: erről emlékezetesen szól a kötet utolsó négy sora, a föld valamiféle szintézisét is nyújtja: „Ha messzeség, akkor inkább, / ami a pástort elválasztja / a nyájtól, ha közelség, / akkor valami jóval nagyobb.” (*A felesleges part*, 80)

(4) „...hozzád.” – Krusovszky költészete az eszméletvesztésig telített pillanatokból, ki nem mondott érzésekből, alig körülírható tapasztalatokból táplálkozik, többé-kevésbé zárt alanyiságot jelenít meg, amely számára nincs valódi „te”, nincs valódi dialogicitás, mivel az én túlzásúfoltságában a másoknak már úgymond nem is igazán van *helye*. A kötet legnagyobb művei (*Légyapírba csavarták*, 57, *Csak egy kenyér*, 62, *Visszaszűkül magától*, 64 stb. – mellesleg jellemzően szonettek) ezt a telítettséget képesek közvetíteni.

Annál érdekesebb, hogy a könyv egyik központi témája mégis olyasmis, ami hangsúlyozottan csak a másik ember viszonylatában értelmezhető: a szegény, illetve ennek inverzeként a megvetés. A Bukta Imre festményén ábrázolt fiú tekintetében megjelenő tudás végső soron csak arra elég, hogy a fiúnak „tisztább képe [legyen] a megvetésről” (*Fiú sebesült macskával*, 54). Mind „szégyenteljesen átizzadt inget” hordunk (*Idekintről nem*, 48), az emberi hús pedig „megalázott” (*Az egész szerkezet*, 47). Sőt, a „legegyszerűbb porcelántányér is / képes megalázni” (32), és egész életünk „megalázó hétköznapiak” (67) sora.

A „Könnyített változat” (4) így kezdődik: „Tegnap feladtam egy idegen / nőre a kabátját, / ma már a növényeit öntözöm, / és titokban úgy szólítom, édesanyám.” (25) Felkavaró sorok, amelyekben ráadásul mindazt megtaláljuk, amiről eddig szó volt: a kabát/bőr és az idegenség, a növények, a titkos, talán nem is hallható megszólítás stb. Ez a négy sor már önmagában lenyűgöző időbeli- és térmélységeket ölel föl; ezután viszont kevéssé látható, hogy ez a szűzies pillanatfelvétel miért folytatódik a frusztráció mozzanataival: „félmegoldásokkal” és a túl sok év után elfogó „szégyennel” (uo.) Talán a szűziesség mögött megjelenő vérfertőzésről van szó? (Lásd az idegen nővel folytatott kapcsolat egyszerre erotikus és családi jellegét.) Persze efféle idegenséggel a többi versben is találkozunk. De ha már minden miatt szégyenkezni kell, akkor a szégyennek sem lesz többé értelme.

Röviden – a kötet lapjain az egész világ a szégyen képévé lesz. Talán, kissé patetikusan, így fogalmazhatjuk meg a könyv tétjét: *visszaadni a szégyen nevét*. Rendkívül ambiciózus, szinte példátlan törekvés, amelyet ráadásul jelle-

géből adódóan (hogy legyen min szégyenkezni), csakis elhibázni lehet. (*Magvető, Budapest, 2011*)

Bartók Imre

Jegyzetek

1 2012. január 16-án a JAK szervezésében Csobánka Zsuzsa, Lengyel Imre Zsolt és Turi Timea mellett részt vehettem a kötetről szóló beszélgetésen. Magától értetődik, hogy ezért őszintén hálás vagyok nekik. 2 Még egy hasonló esetet említhetünk: a *Fiú sebesült macskával* (54) egy banálisnak ható záró sorral – „Beállítom háttérképnek” – köti vissza a mindennapokba a szóban forgó festmény élményét. 3 A kötet artistikussága – mint erre Szilvay Máté értő recenziója is felhívja a figyelmet – szembeötlő. Hart Crane, Chris Burden és Marszúasz erőteljes alakja már önmagában sem kevés, de a túlzás és a fölöslegesség érzése inkább a 83. oldalon található jegyzetapparátus láttán fogja el az olvasót.

Tér-idő-mozgás

Maurizio Cattelan: All

„A kép helye először a görög templomban volt, később a keresztényben, végül pedig – Heidegger rémületére – a múzeumban...”
(Friedrich Kittler)¹

A tér-idő-mozgás Maurizio Cattelan (1960, Pádua, Olaszország) retrospektív kiállításának szervező eleme, amely nem kevesebbet jelent, mint a képzőművészről megszokott művészet és társadalom kapcsolatának újraértelmezését.² A Guggenheim Múzeum ikonikus, feje állított zikkurat épülettömbjében elhelyezett installáció a múzeumot *megfosztja* rendeltetésétől, alig kétszáz éves létmódjától, miszerint az általa bemutatott műv(észetek)et tárgyává teszi, s megfordítva ezt a viszonyt, a tér centrumában függő műtárgyak valósággal tárgyia-

sítják a múzeumot. Az *All* létrejött a múzeum–műtárgy–befogadó viszonyában a várt és elnyújtott fordulópont építőköve.

A látogató a földszinten először egy preparált, oldalára fektetve fellógatott lovat (*Untitled*, 2009) vesz észre, dobpergést hall (*Untitled*, 2003), majd felnéz, és egy halom tárgyat lát maga felett, emelkedő lejtőn haladó embereket a műtárgyak hengerre összeálló virtuális építménye körül. Az *All* Cattelan retrospektív kiállítása, és egyben önálló mű is, miután a művész mindazzal le kíván számolni, amit 1989 óta készített.

Műveivel mindenkori kritizálja a tömegmédiумok és kortárs reprezentáció történelem- és emberképét. Nem csak önmagukban vizsgálja az ábrázolt politikai és vallási személyiségeket (Adolf Hitler, II. János Pál, John F. Kennedy), képzőművészeket (Joseph Beuys, Pablo Picasso), társadalmi jelenségeket (hajléktalanság, fogyasztói kultúra, homoszexualitás), hanem az azokhoz való hozzáférés nyelvét is megkérdőjelezi. Magát a reprezentációt teszi művészete tárgyává.

Mivel helyspecifikus alkotásai (pl. *Frank and Jamie*, 2002; *Steve*, 2002; *Him*, 2001; *Now*, 2004) a performanszra is jellemző jelen időseget birtokolnak, nem másolhatók eredeti (első) installálásuk módja szerint. Ily módon kiállíthatóságukhoz újfajta értelmezésre volt szükség.

A képzőművész mint a mosott ruhát tette ki száradni felgyülemlett életművét, s ezáltal megfosztotta (vagy legalábbis kísérletet tett erre) az egyes alkotásokat referenciaértéküktől. A korábbi kiállítási tér és műtárgy kölcsönös kapcsolatát felcserélte egy új kiállítási tér és az életmű mint alkotás kölcsönös kapcsolatára.

A művek vertikális installálásával, azok egymás alatt-felett

lógatásával, illetve egymásra helyezésével a kiállítási anyag olyan tömeget képez, amely méreténél és megtekinthetőségénél fogva is helyspecifikus. Cattelan úgy használja a Guggenheim Múzeum közepső, Frank Lloyd Wright tervezte rotundáját, hogy ez alapján olyan érzésünk támad, mintha elsősorban a kiállítás szervezné meg a múzeumi teret, s nem pedig fordítva. Mindez persze ebben a megfogalmazásban nem igaz, hiszen az épület 1959 óta ugyanígy néz ki, miközben nem véletlen az egymásra találás sem.

Az olasz művész azáltal, ahogyan a tudatosan elhelyezett tárgyak szimbolikus jelentését és a helyszín jelentésrétegeit egymással szoros összefüggésben működteti, mediatisálja a teret. A retrospektivitáshoz választott narratíva elképzelhetetlen a tárgy és tere, illetve a tér és tárgya egymást kiegészítő nyelvezete nélkül. Abban a pillanatban ugyanis, hogy valamelyik komponens változik (ahogy a jelen kiállítás egyes alkotásainak installálási módja és helyszíne), jelentős mértékben változik az üzenet és vele együtt a jelentés is.

Ezért lehetséges, hogy a Guggenheim tere és az alkotások tömegként való kezelése hatással van a művekre (mint médiumok részben elvesztik eredeti jelentésüket) és a kiállító térre (mint információval rendelkező médium teszi lehetővé az installáció körbejárhatóságát). Cattelan célja pedig éppen ez: a mediatisált tér által veszítse érvényét a korábban a kontextus miatt jelentéssel felruházott tárgy.

Mindezt véleményem szerint nem másért, mint a művészeti szabadság megőrzéséért teszi, hasonlóan a konceptualista Joseph Kosuth-féle installációkhoz. „Ehhez a művészet, a morál, a cenzúra és a társadalom kapcsolatát

kezdte kutatni, és műalkotásként elkészült múzeumában ebből a kontextusból, ezt létrehozva alakított jelentést, a múzeum mint mű jelentését.”³

Itt térek rá Cattelan munkájának másik fő szervező elemére, az időre. Munkásságának nagy vívmánya, hogy törekenyebb kapcsolatban áll az idővel, mint gondoltuk. Sugalmazása szerint a *pillanat szobrászaként* az installálás ismétlődésével a mű megszűnteti önmagát, és ezzel leépíti kezdeti ideologikusságát, halott művészetté válik. Erre utal az installálás módja: az alkotásokat kötelekkel húzták fel a mennyezeti állványra, s így az „akasztófán a tárgyak határozottan felfedik a halál alig hallható hangját, amely átjárja a művész munkáját”.⁴

A kiállítási tárgyak mint képek talán már kezdetől fogva birtokolták az *életet*, hiszen nincs halandó testük; az időséget (amelynek a halál vet véget) így nem is a művek, mint inkább a befogadó, illetve a művész hozza létre.

A látogató, akinek akár van, akár nincs előzetes tapasztalata az egyes művekről (az épület minden szintjén elérhető az alkotásokat leíró és magyarázó katalógus), kétféle időbeliséget használ a befogadás során. Egyrészt múltbeli referenciákkal köti össze az installációban megtalált egyes tárgyakat, másrészt az egészet a jelenben felismerve újként értelmezi. Nyilván ez utóbbi volna az ideális. S bár nem fontos Cattelan koncepciójának ilyen szintű felfejtése, a kiállítás bemutatja, hogy az installáció és a múzeumi tér új idősíkot, konkrétan a jelent képes megteremteni a művek vizsgálatához. A befogadói oldalon (eltekintve most attól az értelmezési síktól, hogy élő művészről van szó) így

nyitottá válik az idő, vagyis lehetőség adódik a hozzáférésre egy már múltbeli kultúrához. Persze le kell szögezni, e hozzáférés nem ugyanaz, mint az egyes alkotások első kiállításakor, ám arra úgysem volna mód, hiszen az már időben és térben megismételhetetlen.

Cattelan *All* című kiállítása tehát a művészet hozzáférhetőségéről is beszél, amikor azt mondja, az időben és térben konzervált művészet halott művészet, és ami halott, az csak tömegben élhet közöttünk. Mintha műveinek tömegesítésével a tömegmédiától keringtetett képekre is utalna: egyfajta örökkévalóságot árasztanak magukból, miközben nincs közvetlen tapasztalatunk róluk (és valójában soha nem lesz).

A művészetet iróniával kezelő Cattelan ezúttal a befogadóhoz és önmagához is cinizmussal viszonyul, persze, különböző okból. A befogadó múlt idejű művészetet kap, amelyhez a kontextus megteremti a jelenbeli befogadhatóság képzetét. Cattelan pedig látványosan „kivégzi” az elmúlt huszonkét évben keletkezett műveit, miközben azok így is tovább élnek.

A kiállítás másik elengedhetetlen eleme a mozgás. Egészében nem, mivel a tárgyak kitakarják egymást, a művek ugyanakkor csak úgy tekinthetőek meg, ha valaki fel- vagy lesétál az installáció körül. Mondhatnánk, ez a követelmény a horizontálisan építkező kiállításoknál is jelen van. Ezúttal viszont szokatlan módon a helyzetünkől függően sokkal több műre rálátunk, továbbá soha nem csak egyetlen mű van a szemünk előtt. Hiába mozdul el a nézőpontunk, ahogy haladunk az épület szintjei között, valójában mindig látunk (kis túlzással) *mindent*, csak más és más szögből, a madártávlatról a békaperspektíváig.

Bár Moholy-Nagy László az építészet vonatkozásában mondta, Cattelan installációs technikájával is párhuzamba állítható, hogy a különböző perspektívák megismerésével „az épület már nem statikus szerkezet, hanem (...) az építészetet össze kell kapcsolnunk a mozgással”, amely viszont „megváltoztatja egész jellegét, hogy az új elemmel, az IDŐ-vel való új formai és szerves megegyezés nyilvánvalóvá válik”. Mindennek legfőbb tapasztalata pedig az, hogy „maga a sebesség vizuális elemzés tárgya lehet”.⁵ Az *All* új időtapasztalata ennek pont az ellenkezője: a horizontálisan bejárható kiállításokhoz képest lelassítja a befogadást, s mindezt éppen a mozgás által teszi, amely még meghökentőbb a fogyasztói társadalomban megszokott tempóhoz képest. (*Guggenheim Museum, New York, 2012*)

Pilári Darinka

Jegyzetek

1 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 41. 2 *Ezredvégi beszélgetés Hans Belting művészettudóssal*, készítette: Monory M. András – Tillmann J. A., 1998. december 18., hivatkozás: <http://www.c3.hu/~bocs/eletharm/ezred/ezred3.htm>. 3 Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*, Noran, Budapest, 1998, 114. 4 Nancy Spector és Katherine Brinson kurátorok <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/on-view/maurizio-cattelan-all> 5 Moholy-Nagy László: *A tér-idő és a fényképész*, in Yates, Steve: *A tér költészete*, Typotex, Budapest, 2008, 177.

Élőhalott osztály

Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk

„...egy társadalom története olyan,
mint egy kollektív életrajz...
És ha ebbe a kollektív életrajzba
valamilyen ponton beleillesztenek
egy nagy hazugságot, akkor semmi
nem lesz hiteles, ami ezután
következik, és mindent a leleplezéstől
való félelem fog egybefűzni.”
(Jan T. Gross: *Szomszédok*)

Tadeusz Słobodzianek Szibériában született, majd a kelet-lengyelországi Byafystokban, több vallás és kultúra kölcsönhatásában gyerekeskedett: „Az egész gyerekkorom egy mítosz bűvöletében telt el, a lengyel hősök és ellenállók mítoszában: Mickiewicz, Sienkiewicz és egy hatalmas, messianisztikus tradíció határozta meg hétköznapijainkat.” (Gócza Anita interjúja az *Élet és Irodalom* 2012. január 20-i számában olvasható.) S bár a kortárs lengyel drámairodalom egyik legjelentékenyebb alkotójáról beszélünk – aki műveiben a köztességet, az átmenetiséget, a szétszakított identitásokat tematizálja –, magyarországi recepciója mégis szegényesnek mondható. Ami már csak azért is különös, mert az 1992-ben írott, majd rá egy évtizedre Sepsiszentgyörgyön és Budapesten is bemutatott, a passió- és misztériumjátékok világát abszurdal meghintő *Ilja próféta* „hihetetlen históriája” osztatlan kritikai és közönségsikert aratott. (Igaz, a 2009-ben a Szkénében játszott, „naiv históriaként” meghatározott *Borsógörgető* különösebb visszhangot már nem keltett.)

A hallgatás lehetséges okainak számbavételekor első helyen említhetjük a magyar színházkultúra alapvető bizalmatlanságát a kortárs külföldi dráma iránt, mely attitűd trenddé izmosodva korántsem csak szerzőnket sújtja. A Slobodzianek műveiben rendre visszatérő mitikus világfelfogás, kvázi vallásos beszédmód sem teszi őt kifejezetten keresetté a hazai színházi berkekben. Ráadásul az életműre pillantva feltűnik, hogy a szó hagyományos értelmében nem termékeny író: 1980–2008 között mindösszesen tizenkét színpadi művet jegyzett, ráadásul ebből négyet (!) az 1992-es *annus mirabilis*ben adott közre, hogy aztán legközelebb őt, aztán pedig újabb tizenegy év múlva hallasson csak magáról drámaszerzőként. Vissza Magyarországra, ahol 2011 őszén megtörni látszott a jég, hiszen a lengyel színházművészet legelkötelezettebb magyarországi propagálója, Pászt Patrícia „két fronton” is támadást indított a közöny ellen: az ő fordításában jelentette meg ugyanis a Kalligram Kiadó Slobodzianek hat színpadi művét, köztük a könyv címadóját, *A mi osztályunkat* is, amelyet tavaly október óta játszik a Katona József Színház stúdiószínháza, a Kamra. (A szerzőről, lengyel irodalomtörténeti helyéről, illetve magyarországi hatás/talanság/áról szintén Pászt monográfiáját, a *Mai lengyel drámairodalom* címűt forgatva kapunk komplex képet.)

„A moralizálástól távol tartam magam a darabjaimban, mint a tűztől. Gyűlölöm magyarázni a nézőnek, hogy mi a jó és mi a rossz. A nézőnek saját magának kell e kérdésre válaszolnia.” Ezt még 1994-ben nyilatkozta Slobodzianek, s hogy a 20. századi lengyel történelem talán legmélyebben elfojtott traumáját, a konzervatív katolikus körök-

ben a mai napig tabuként kezelt jedwabnei zsidóirtást kiindulópontnak tekintő *A mi osztályunk* szerzője a lengyel közbeszédben e művének premierre után kapott jéghideget és tűzforrot is, nem meglepő. Slobodzianek ugyanis igazán kellemetlen drámaíró: nem teszi meg azt a szívességet a nézőnek-olvasónak, hogy helyette gondolkodjon, pláne azt, hogy helyette mondjon ítéletet. *A mi osztályunkban* például szélsőséges, mégis hétköznapi helyzetek egész sorát mutatja, amelyek szereplőivel (elkötelezettségektől, hitektől, ideológiáktól függetlenül) egyfelől nem lehet nem azonosulni, másfelől olyan kristálytisza pillanatfelvételeket látunk, amelyek dermesztő élességük ellenére is inkább hangzanak megválaszolatlan kérdéseknek, mint magabiztos kijelentéseknek.

Ahogy maga az alaptörténet is bátran nevezhető a mai lengyel mentalitás egyik legfőbb kibeszéletlen problémájának. 1941. július 10-én Jedwabne lengyel lakosai egy pajtába terelték a falu ezerhatszáz zsidó lakosát, majd rájuk gyújtották az épületet. Történészek szerint az eset a lengyel-szovjet határvidék közelében nem volt egyedülálló, ugyanakkor valódi, világgraszoló botrány ebből lett Jan. T. Gross 2000-ben megjelent, *Szomszédok* című, levéltári forrásokra és személyes visszaemlékezésekre támaszkodó kötetének publikálása után (magyarul 2004-ben jelent meg az Új Mandátum Könyvkiadó és a Max Weber Alapítvány gondozásában, a kötetből származó idézeteket Andor Mihály fordításában közöljük). „Hogyan élt tovább a jedwabnei lakosok három generációja úgy, hogy ismerte ezeket a gyilkosokat? Hogyan fogja földolgozni a lengyel polgárság a fölismerést, amikor köztudottá válik?” Te-

szi fel a kellemetlen kérdéseket Gross a könyv elején, később pedig továbbmegy: „...egyszerűen zárójelbe tehető és elfeledhető a galád bűntettek? Kiválogathatjuk-e önkényesen egy nemzeti örökségből azt, amit szeretünk, és nyilváníthatjuk-e ezt az örökségnek, miközben minden mást kizárunk?” Gross felkavaró, vékonyka kötetének fő erénye, hogy mindvégig tartózkodik a sommás, első ránézésre kézenfekvő verdiktől: Jedwabnében katolikusok mészároltak le zsidókat. Nem: itt lengyelek gyilkoltak meg lengyeleket.

A látszat ellenére lassan, de biztosan közeledünk a Slobodzianek-dráma első magyarországi premierjének a bemutatásához, amely minden kétséget kizáróan az évad egyik legjelentősebb előadása. *A mi osztályunk* egyfelől a Katona társulatát a legjobb formájában mutatja: a szünet nélkül játszott, kétórás előadásban lenyűgöző a csapatmunka; másfelől megejtő az a könnyed, szellemes, magától értődő elegancia, amivel Máté Gábor rendező elmeséli a nem mindennapi történetet. Nincs semmiféle rendezői truváj, sőt a látvány és a rendezés minden eleme éppen egyszerűségével, keresetlenségével tűnik ki. Fűzér Anni jelmezei iskolai uniformisok, amelyek akkor kezdenek viselőikkel valódi párbeszédbe, amikor egy-egy ruhadarab lekerül róluk – a zsidó lányon erőszakot tevő fiúk vetkőzése, vagy az egyre gyarapodó számú halottak iskolaköpenyének a fogastra akasztása ilyen pillanat. Cziegler Balázs a Kamra univerzális terét fehérés-szürkés hajópadlóval fedte le, s egyébként is a hamuszín uralkodik az üres térben, amely tipikusan sivár iskolai termet jelenít meg szekrénnyel, fogasokkal, palatáblával, szemléltetéshez

szükséges (igaz, törpe, azaz dajkálható méretű) csontvázsal. És a díszlet főszereplőivel, a két széles, kerekéken gördíthető paddal.

Látszólag csupán két pad, valójában az egész világ, sőt ha úgy tetszik, (lengyel) színháztörténeti mementó is. Slobodzianek jelen volt Tadeusz Kantor *Halott osztályának* 1975-ös bemutatóján, s mint egy tavalyi interjújában elmondja, a dráma választott formájához, közegéhez is ez a mély, nagyszerű élmény jelentett számára inspirációt. Az előadás pedig messzemenőig kihasználja az ebből adódó lehetőségeket: a nyitó képből a két pad a színpad jobb szélén, szorosan egymásra tolva látható, bennük szorongának a nebulók. Aztán mielőtt a katolikusok felolvassák imájukat, a zsidókat a hátsó padba parancsolják, és a saját padjukkal a lehető legtávolabbra is költöznek. A brutális jeleneteknél (az első zsidógyilkosságnál, majd az egyik zsidó lány megerőszkolásánál) hasonlóan pontos dramaturgiai szerep jut a padoknak: miközben az áldozat elől állva, a közönség felé fordulva meséli, mit követtek el rajta osztálytársai, a zsidóverő „négy testőr” a színpad mélyén, az egyik pad biztonságot nyújtó fedezékében ül rezzenetlen arccal – mintha csak egy rögtönítélő bíróság előtt bizonygatná valaki a saját igazát, tökéletesen reménytelenül.

Az erőszak hangsúlyosan nem jelenik meg a színpadon: szavak, gesztusok, néhány jól megválasztott kellék idézi meg – nem ritkán ironikusan – a szavakkal és képekkel egyaránt lefeshetetlen borzalmat. Ez a fajta színház ránk, nézőkre és fantáziánkra hagyatkozik: a fejes vonalzó lesznek azok a kerítésfalánkok, amikkel agyonverik Jakob Kacot; az egyik pad lesz Menachem új biciklijé,

amiről lerángatják a többiek, amikor látják, hogy Zochát fuvarozza; később kettejük kétségbeesett, keserű szerelmének beteljesülését a fekete táblára rajzolt trágár rajzocska jelöli és így tovább. A színpadi jelhasználat mindvégig visszafogott, pontos, ötletes, nem válik tolakodóvá.

Bármennyire kínálkozna is a lehetőség, a pátosz szintűgy fényévekre esik az előadástól. Egy pillanatig sincs melodráma- vagy számonkérés-íze a dolognak, ugyanis a nézőpontok folyamatosan vándorolnak, pulzálnak, azt üzenve az egyszerű, jól csomagolt jelszavakra fogékony polgároknak, hogy nincsenek egyértelmű igazságok. Pontosítsunk: természetesen vannak ilyenek, de azok nem attól függenek, hogy valaki katolikusnak vagy zsidónak született. A látszólag egyszerűen eldönthető bűnös-ártatlan tengely két végpontja közötti nagy, homályos régió Slobodzianek valódi terépe, ahol eldönthetetlen kérdések elé állít minket. Bűnös-e az a zsidó asszony, aki kikeresztelkedve menekült meg a biztos halálból? Bűnös-e az a zsidó férfi, aki szem- és fültanúja volt, ahogy egy csapat kíméletlenül végez szülőfaluja lakosságának jelentős részével, majd a világháború után immár tisztként hasonlóan kegyetlen módszerekkel próbálta belőlük kiszedni az igazságot? És így tovább, a sor hosszan folytatható.

A központi tragédia – az ezerhatszáz zsidó elégetése – nagyjából középtájon helyezkedik el az összesen több mint hetven év mozaikkockáiból összeálló előadásban. És talán mégsem ez a felfoghatatlan tett rázza meg leginkább a nézőt, hanem az idáig vezető út megrajzolása. A mindennapos, ezáltal észre sem vett, otthonról hozott, támogatott és tovább örököltetett fasizmus lassú, kényelmes térnyerése, amelyet

Slobodzianek egyszerű helyzeten keresztül ragad meg. És aztán ott a jelenhez közelebb eső, másik irányú kilengés: a tömeggyilkosság lecsengése, a kollektív felejtés, a bűnösök hősökké változ(tat)ása, a lelkiismeret testületi elaltatása. Ami még ma is tart a szerző szerint, hiszen ahogy az *ÉS*-ben megjelent interjúban mondja: „Óriási gyanakvással fogadnak minden idegent, az értelmiségiforma embereket meg különösen, mert attól félnek, hogy zsidók, akik azért jöttek, hogy visszavegyék az eltulajdonított javaikat.”

Nincsenek egyértelműen jók és mindenestül romlottak a színen, ehelyett a 20. századi világtörténelem tipikus megalázottjait és megnyomorítottjait látjuk egyenruhákban felvonulni. Dorát (Pálos Hanna e. h.), akit saját osztálytársai erőszakoltak meg, és aki szinte meghasonlik, amikor rádöbben, hogy élvezte a kiszolgáltatottságot. Zochát (Pelsóczy Réka), aki mielőtt végleg kiábrándul, majd kitántorog Amerikába, valóban mindent megtesz titkos szerelmeséért, a jedwabnei események néma szemtanújáért, majd az alkalom szülte, robbanékony bosszúállóért, Menachemért (Rajkai Zoltán). Rachelkát, illetve kikeresztelkedése után Mariannkát (Bodnár Erika), a kompromisszumkész, örök túlélőt, aki talán maga sem tudja, hogy nagyhangú, erőszakos férjürát, Wladeket (Ujlaki Dénes) valóban szereti-e vagy csak az életösztön kötötte össze útjaikat végérvényesen. Jakob Kacot (Dénes Viktor e. h.), az első áldozatot, aki gyűjtő hangú szónoklataival ingerelte környezetét, míg a főtérnen agyon nem verték néhányan a helyiek néma tekintetétől kísérve. Rysieket (Takátsy Péter), akinek antiszemizmusa mélyen gyökereszik, s aki talán maga is elhiszi, amikor azt mondja, hogy „meg-

sajnálta” a vérző Jakob Kacot, ezért törte be a fejét egy jókora kővel. Henieket (Szacsavay László), aki mindig „véletlenül” van rosszkor rossz helyen, s aki mentegetőző félmondatokkal kicsinyíti saját szerepét, hogy aztán a háború befejeztével a falu megbecsült papjaként lássuk viszont. Zygmuntot (Bán János), aki a gyilkosok közül a legvérszomjasabb, mélységesen cinikus, romlott és képmutató figura. És persze Abramot (Haumann Péter), aki fiatalon, még az első nyíltan antiszemita gesztus előtt Amerikába került, s csupán rendszeres időközönként érkező, ám senki által meg nem válaszolt leveleivel van jelen a „drága kolleginák és tisztelt kollegák” életében. Ha volna értelme itt főszereplőkről vagy központi konfliktusról beszélni, akkor azt alighanem Abramban és Zygmuntnban, illetve a kettőjük között feszülő, már túl későn felismert ellentétben határozhatnánk meg.

Jan T. Gross botránykönyvében bizonyította, hogy Jedwabnéban szomszédok gyilkolták le egymást, Słobodzianeknél pedig osztálytársak teszik ugyanezt. Az eltérő korú, alkatú szereplők infantilis játékaik pillanatok alatt alakulnak agresszív, ocsmány tetteké. És aki mindebben közreműködik bármilyen módon, annak az a sorsa, hogy az üres teret nem hagyhatja el soha: élők és holtak, gyilkosok és áldozatok, katolikusok és zsidók arra ítéltettek, hogy az idők végezetéig össze legyenek zárva, hallgassák, eljátsszák, tudátlósan pontosítsák, vagy éppen nagy hangon cáfolják egymás történeteit. Az élőhalott osztály termét határoló mágikus, láthatatlan vonalat nem léphetik át. (*Katona József Színház – Kamra, 2011*)

Jászay Tamás

Katonadolog

Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten

A nemzetközi komolyzenei hírcsatornák követői mostanság két vonatkozásban is hallhattak Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) *Die Soldaten* (A katonák) című operájáról: egyfelől véglegessé vált, hogy a Salzburgi Ünnepi Játékok – az Új Zenével szembeni elköteleződését ismételten bizonyítván – Ingo Metzmacher, Alvis Hermanis és a Bécsi Filharmonikusok közreműködésével idén műsorára tűzi a 20. század egyik legjelentősebb, ám elsősorban a megvalósítását illető rendkívüli nehézségekről elhíresült alkotását. Zimmermann nevével és *A katonákkal* ugyanakkor a Warner legújabb komolyzenei kiadványai között böngészők is találkozhattak. Tudatában annak, hogy a darabot milyen rendszerességgel (azaz: milyen ritkán) viszik színpadra, illetve rögzítik lemezre, okkal lehetne beszédtema a mű iránt hirtelenjében megerősödő előadói érdeklődés miéртje. Hogy nem lesz az, az már a korong kézbevételekor nyilvánvalóvá válik: az énekesek, a karmester és a zenekar nevéből hamarjában kiderül, hogy nem új felvételtől, hanem a Staatsorchester Stuttgart és Bernhard Kontarsky karmester által 1988/89-ben készített, s CD-formátumban utoljára 1991-ben piacra kerülő felvételeinek újrakiadásáról van szó.

Mikor arra kérdezzük, mi indokolta az opera hanghordozón történő újbóli megjelentetését, nem azt firtatjuk, hogy mű és szerzője – ennyi év elteltével – megérdemli-e a zenebarátok (és recenzensek) újbóli figyelmét. Sőt, épp ellenkezőleg: hazánkban

talán nem annyira köztudomású, de például Németországban vagy az Egyesült Államokban az életének 1970-ben önnön kezével véget vető Zimmermann a 20. század egyik legnagyobb zeneszerzőjeként tartják számon. Teszik ezt részben azért, mert két korszak egyik legfontosabb összekötőjét, a századelő, Anton von Webern és Alban Berg szellemi örökösét látják benne. „Az utolsó expresszionista”, „egyike az utolsó olyan zeneszerzőknek, akik még mindent tudtak” – fogalmaztak barátai és ismerői (itt: Peter Danneberg és Michael Gielen). Maga a zeneszerző is rendkívül hasonló módon jelölte ki saját zenetörténeti helyét, amikor magát ekképpen jellemezte: a legidősebb a legfiatalabbak közt. Ezzel együtt Zimmermann jelentősége nem a (közel)múlt továbbörökítésében, hanem egyfelől a szeriális technika tökéletesítésében, másfelől egy sajátos időfilozófia zenei és zenés színházi alkalmazásában keresendő, amelynek gyökerei olyan jelentős időfilozófiákban keresendő, mint a bergsoni vagy a husserli, amely olyan irodalmi elődök időkezelésére hivatkozik, mint James Joyce és Ezra Pound, s amely legtökéletesebb, legátgondoltabb formáját éppen *A katonák* című operában találja meg.

Akár már az iménti nevek-ből is kikövetkeztethető, hogy Zimmermann a zenére nem egy immanens belső fejlődéssel bíró, izolált jelenségként tekintett, hanem az egyetemes kultúrtörténettel, a filozófiával, irodalommal, képzőművészetekkel szoros összefüggésben fejlődő, azoktól elválaszthatatlan művészetként. Zimmermann számára emiatt nem is létezett tiszta, abszolút zene: a hangok művészetébe szorítva minduntalan belejátszanak a különféle zenén kívüli instanciák, és a zene képes ezen instanciák –

jelen esetben: egy filozófiai gondolat – hiteles kifejezésére.

De mi is Zimmermann időfilozófiájának lényege? Ha a legrövidebben akarnánk megválaszolni a kérdést, azt mondhatnánk: a három idősíki – jelen, múlt és jövő – szimultaneitása. A komponista elveti a szukcessziv és teleologikus idő fogalmát, és határozottan a belső időtudatra, tehát a megélt időre koncentrálna, amelyben akár fel is cserélődhet múlt, jelen és jövő sorrendje, és létrejöhöz a folyamatos jelen tudata, amelyben a múlt nem halott, s a jövő sem homályos és kiszámíthatatlan.

A szerzőt tulajdonképpen egész életművében ez a központi gondolat foglalkoztatta, összefoglaló, minden részletre kiterjedő igényel azonban csak egyetlen befejezett operája lépett fel, amely minden szempontból Zimmermann főművének tekinthető. A javarészt 1958–59-ben komponált, ám kivitelezhetlensége miatt először csak 1965-ben bemutatott alkotás a Goethe-kortárs Jakob Michael Reinhold Lenz 1776-ban befejezett, azonos című komédiája nyomán íródott. A Joyce és Pound formabontó narratív struktúrái iránt lelkesedő, s saját művészetében is valami hasonló kereső Zimmermann először Lenz *Anmerkungen übers Theater (Megjegyzések a színházról)* című elméleti szövegére talált rá, s abban a nem-arisztotelianus színház előformáját, a hármasság felbontásának ígéretét pillantotta meg. Így jutott el az író számos szereplőt és szálát mozgató, lekerekítettségével, olykor töredékes szerkesztésével, s időkezelésével már 20. századi tendenciákat idéző színművéhez, amelynek 35 jelenetét 15 képpé vonta össze, s ezeket végül négy felvonásra osztotta.

Dramaturgiai szempontból Zimmermann igazán nagy újítása

a következő volt: amellet, hogy egyes jeleneteket az eredetiből egyszerűen kihúzott, bizonyos, teljesen különböző időkben és terekben játszódó történéseknek a színpadon azonos időpontban történő, szimultán lefutását rendelte el.

Az ilyen és ehhez hasonló (pl. az idő irányának időszakos megfordítása) merész drámai megoldások zenés színházi alkalmazása persze nem Zimmermann leleménye – jóval kezdetlegesebb formában ugyan, de már az Alek-szej Krucsonih, Mihail Matyusin és Kazimir Malevics nevével fémjelzett *Pobeda nad szolncem* (Győzelem a nap felett) című, 1913 bemutatott futurista opera is tartalmaz hasonló törekvéseket. Ami Zimmermann alkotását a korábban készült rokon kompozícióktól megkülönbözteti és zenetörténeti jelentőségét megnöveli, az alighanem a zenei és multimediális eszközöknek a mű során felvonuló páratlan gazdagsága, a történelmi műfajokra (pl. toccata, ricercata) és művekre (pl. Bach *Máté-passiója* vagy a *Dies Irae*) történő megszámlálhatatlan és rafinált utalás, az idézet, a kollázs és a montázs – olykor Ives-ot idéző – technikáinak átgondolt alkalmazása.

E technikák és eszközök ugyanakkor nem céltalannul vannak jelen: mindegyikük a hagyományos időfelfogás megszüntetését, és egyúttal a Zimmermann-féle „egyidejűség” bevezetését szolgálja.

A mű monumentalitásáról mi sem árulkodik jobban, mint a zenei és színházi közreműködők száma:

a 16 énekes, színészi és táncos szerep mellett a partitúra egy majdnem százfős kísérőzenekart ír elő, benne egy tízfős ütős-szekcióval, zongorával, orgonával, cselesztával és csembalóval. Ezt a roppant apparátust egyfelől egy

különleges, tizennyolc főből álló ún. Schlagzeug-Chor egészíti ki, amelynek tagjai testüket (többnyire kezeiket) használják ritmushangszerként, másfelől egy – többek közt tánc- és kávéházi jelenetekben szerephez jutó – jazzkvintett (klarinét, trombita, gitár, bőgő, dobfelszerelés). És ez csak a zenészek listája. Mert a zenén kívül bevetésre kerülnek még filmbejátszások vagy „konkrét” zenei betétek, hangszalagfelvételek is. Különösen az utolsó, negyedik felvonásban tett arra kísérletet Zimmermann, hogy megvalósítsa a számára eszményi „pluralista operát”, amelyben – mint *Oper der Zukunft* (A jövő operája) című írásában fogalmaz – „építészet, szobrászat, festészet, zenés színház, drámai színház, balett, film, mikrofon, televízió, hangszalag-technika, elektronikus zene, konkrét zene, cirkusz, musical és a mozgásszínház minden formája” együttesen van jelen.

Mikor tehát – egy ilyen Gesamtkunstwerk esetében – arra kérdezzük, hogy mi indokolta a mű reprintjét, elsősorban arra kérdezzük, hogy miért „audio” formátumban került most piacra *A katonák*, s miért nem az azonos előadói gárdával készült, Harry Kupfer zseniális rendezését megőrkítő 1989-es DVD-t tették hozzáférhetővé. Nem vész-e el sok minden akkor, ha „csak” hallhatjuk (de nem láthatjuk) ezt a minden szempontból nagy odafigyelést igénylő összművészeti alkotást? Sok minden elvész, de köszönhetően a korrepetitorként már az ősbemutatónál közreműködő, s így a Zimmermann-opusz minden egyes kis részletét ismerő dirigens, Bernhard Kontarsky átgondolt interpretációjának, valamint William Cochran és főként, a Marie szerepét éneklő Nancy Shade kiemelkedő előadói teljesítményének, minden azért mégsem

vész el. Akárhogy is, a felvétel még húsz év múltán is őrzi nimbuzását, és iránymutató lehet minden őt követő rekord számára – főleg, hogy igen ritkán van bárkinek is

bátorsága hozzányúlni ehhez ez operához. Ne legyünk tehát telhetetlenek. (*Warner Classics*)

Ignác Ádám

Néhány szerzőnkéről

- ÁRKOVITS AMARYL – pszichiáter, DREAM kiképző terapeuta, családpszichoterapeuta; a PTE ÁOK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika Krízisambulanciája vezetője. Főbb érdeklődési területe a krízis és a szuicidium lélektana, álommunkával végzett dinamikus rövidterápiák (DREAM-módszer), pszichózis pszichoterápia, illetve pár- és családterápia.
- BÁRÁNY ISTVÁN – egyetemi adjunktus, ELTE BTK Esztétika Tanszék; Budapest. Kutatási területe az antik filozófia- és esztétikatörténet. Görög filozófiatörténeti és eszmetörténeti tanulmányok publikálása mellett részt vesz az Atlantisz Könyvkiadó Platón-sorozatában: lefordította és kommentárokkal látta el a *Theaitétoszt* és a *Prótagoraszt*, jelenleg a *Menónon* és a *Parmenidészen* dolgozik.
- BERSZÁN ISTVÁN – író, irodalom- és gyakorlász kutató; intézetigazgató egyetemi docens, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalomtudományi Intézet; Kolozsvár. Kötetei: *A válogatott útibatyu* (mesék), Koinónia, Kolozsvár, 2001; *Bundafüles Subanagy* (mesék), Koinónia, Kolozsvár; *Angyalok meséi* (mesék), Koinónia, Kolozsvár, 2011; *Útkereső. Kritikák, viták, esszék, tanulmányok*, Komp-Press, Kolozsvár, 2001; *Kivezetés az irodalomelméletből*, Mentor, Marosvásárhely, 2002; *Irodalomelmélet – olvasásgyakorlat*, Kolozsvári Egyetemi Nyomda, Kolozsvár, 2006; *Terepkönyv*, Koinónia, Kolozsvár, 2007.
- HIRSCH TIBOR – filmesztéta, egyetemi docens, ELTE BTK, Filmtudomány Tanszék; Budapest. Filmművészeti tárgyú írások publikálása mellett dokumentumfilmek és CD-ROM-ok készítésében is közreműködik. Önálló kötetei: *Filmcézárók*, Szabad Tér, Budapest, 1988; *A James Bond mítosz*, Szabad Tér, Budapest, 1989; *Keresztapa-sztori*, Duna Film, Budapest, 1990; *Bosun! Greenaway-jegyzetek*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1992.
- KOVÁCS IMRE – művészettörténész; a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének docense. Kutatási területe: középkori keresztény ikonográfia, Liszt és a képzőművészet.
- ZAMFIR KORINNA – docens; Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Római Katolikus Teológia Kar; Kolozsvár. Oktatott tárgyak: exegézis, ökumenikus teológia. Tanulmányok: OGYE (1992); BBTE RKTk (1998); doktori fokozat: BBTE RKTk (2005); posztdoktori tanulmányok: Leuven (2007–2009), habilitáció: Regensburg (2012). Könyvek: *A katolikus-protestáns egyháztani párbeszéd eredményei*, Kolozsvár, 2007; *A katolikus-protestáns viszony Erdélyben a 20. században*, Kolozsvár, 2008. Szerkesztett kötetek: *Prophets and Prophecy in Jewish and Early Christian Literature*, társszerk. J. Verheyden, T. Nicklas, Tübingen, 2010; *Theologies of Creation in Early Judaism and Ancient Christianity*, társszerk. T. Nicklas, H. Braun, Berlin, 2010; *Ideje az emlékezésnek. Liber amicorum: A 60 éves Marton József köszöntése*, társszerk. Nóda M., Diósi D., Bodó M., Budapest – Kolozsvár, 2010. Több tanulmányt jelentetett meg a szegedi biblikus konferencia kötetében (szerk. Benyik Gy.), valamint hazai és külföldi folyóiratokban.