

Biztonsági zóna

[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2014. július 11 – szeptember 28.

„[...] nem kellett volna inkább hallgatni?”
(Berel Lang)

Amikor VICTOR KLEMPERER a náciizmus térnyerésétől kezdődően írott naplóbejegyzéseiben a *Lingua Tertii Imperii* mindennapi működésének megfigyelése révén igyekszik a hatalom szerkezetére vonatkozó következtetéseket levonni, több fontos észrevételt tesz a Harmadik Birodalom, a személyiséget kiteljesíteni igyekvő – talán leginkább a marcuse-i affirmatív kultúra belsővé vált személyiségesszéménye van ehhez legközelebb –, és egyszerre személytelenítő, tárgyiasító politikájának nyelvi megmutatkozásait illetően. Nemcsak az a belátás válik számára meghatározóvá, miszerint a náciizmus „egyes szavakon, beszédfordulatokon keresztül írta be magát” a német lakosság tudatába – s melyeket a szüntelen ismétlés eszközével úgy sikerült észrevétlenül népnyelvvé tennie, hogy az ellenállás megnyilatkozásai akkor és később is e kialakult mintázatok szerint működjenek –, hanem joggal állapítja meg, hogy e szellemi kifejezőeszközök egészen ellentétes célok és jelentéstartalmak szolgálatában is azonosak lehetnek. „Mindig, nyomtatásban és szóban, művelteknél és műveletleneknél ugyanaz a sablon, ugyanaz a beszédmód” – emlékszik vissza Klemperer, jóllehet azoknál, akik a nemzetiszocializmus legnagyobb ellenségeit képezték, az LTI éppolyan „kizárólagosnak és szegényesnek” mutatkozott. A 1945 utáni német antifasiszta megnyilatkozások mindazonáltal éppúgy a demokrácia „charakterlich” vonatkozásairól beszéltek, ahogyan korábban a nemzetiszocialisták a német nép totális egységét igyekeztek általa kifejezésre juttatni, mi több; éppen e fogalom révén teremtették meg azt a hierarchikus kategóriarendszert, mely mentén számos csoport került kívül emez ideológiai egység elgondolásából. Később, amikor REINHART KOSELLECK kijelenti, hogy „a kóvel szemben a szó jelent alternatívát”,² mintha Klempererrel folytatna párbeszédet, amennyiben az emlékmű és az általa rögzített minden olyan materializált emlékezeti forma ellenében szólal fel, mely az emlékezés folytonosságát megbénítja. Olyan jelet kell hagynunk „amely egyszerre emlékeztet minden áldozatra és a mi bűnösségünkre is”³ – mondja –, vagyis, a későbbi, túlélő társadalom az SS kategorizáló tevékenységének örökösévé válik, ha kiemeli az áldozatok egy-egy csoportját – sőt akkor is, ha az áldozatok minden csoportjának külön emlékművet állít. Az emlékmű metaforájának kibontásához és az emlékműben koncentrálódó tapasztalati formák megkövülésének gondolatához – melynek radikális következményeit egy, az áldozatokat számszerűsítő hierarchia rémképében ragadhatjuk meg –, Koselleck

az elsődleges tapasztalat (Ehrfahrung) szingularitásán és közvetíthetetlenségén keresztül jut el. A náci „megsemmisítés” történelmi esetében az emlékezet (Erinnerung) másodlagos, folytonosságot teremtő intézményei háromféle attitűdöt képviselnek, ahol a tudományos feldolgozás, a morális kritika vagy a vallásos válasz megoldási kísérletei csupán „kilátástalan” megoldásokhoz vezetnek. E „kilátástalanság” megőrzése, vagyis a primer tapasztalattal való konfrontálódásból származó újabb és újabb apóriák felmutatása azonban szükségszerűnek bizonyul, mivel el lehetetleníti a másodlagos tapasztalat perspektíváinak kizárólagos érvényre jutását, s biztosítékul szolgál arra, hogy a sokféle és töredezett elsődleges tudásból az emlékezetbe való átlépés szüntelenül zajló folyamatként érvényesüljön. Amikor Koselleck a szó *alternatívájáról* beszél tehát, a nyelv egy olyan felfogását veszi „alapul”, mely a tapasztalás előzetesen adott mezőjeként a „nem-egyidejű egyidejűség” tapasztalati terei között valamiképpen közvetíteni képes – s amely egyúttal a közvetítés aktusára irányítja a figyelmet. A *[csend] – Egy Holokauszt kiállítás* innen indítja útnak a látogatót, ahol a „performatív emlékművek” gondolatának kibontását szolgáló múzeumi tárló révén azonnal felülírja Koselleck fentebbi ellenvetését az emlékművekkel szemben, a *Botlatókövek* darabjai mentén⁴ pedig a tárlat egészében végig is vezeti azt.

A *[csend]* mindazonáltal már a címválasztás révén egy ilyenfajta kontinuitás megtartásának igényével lép fel, mellyel nemcsak a 2004-es Múcsarnokbeli tárlathoz⁵ való kapcsolódását helyezi előtérbe – majd később BODÓ SÁNDOR, MÉCS MIKLÓS, GERBER PÁL munkáinak újra szerepeltetése vagy SUGÁR JÁNOS akkori és HORVÁTH TIBOR mostani művének egyértelmű interakciója révén –, hanem mindjárt eliminál minden olyan törekvést, melyet Lanzmann a megértés szándékában rejlő obszcenitásnak nevezett. „Sok módon hallgathat az ember, melynek vannak jó és rossz módjai”⁶ – mondja Lanzmann; a holokausztról való túl sok beszéd pedig a hallgatás egy rossz módjának kifejeződése, amely éppúgy menekülést jelent, ahogyan Koselleck elgondolásában a *jobban tudás* könnyebbége is a menekülés útját jelentette a tudás elviselhetetlenségével szemben. A *[csend]* zárójele a tárlat címében egyértelművé teszi a „másként hallgatás” követelését, mely a primer tapasztalás meglepetésszerűségének ismételtetésével a tapasztalatok egymásra

4 Ld. Turai Hedvig: Vigyázat! Múlt! Günter Demnig botlatóköveiről, illetve: A macskakövek emlékezte. Nagy Edina beszélget Günter Demnig képzőművésszel és Böröcz Lászlóval, a 2B Galéria vezetőjével. *Balkon*, 2007/5., 32–34., 35–37. o.

5 *Elhallgatott Holocaust / Bisterdo Holocaust / The Hidden Holocaust*. Múcsarnok, Budapest, 2004. március 18 – május 31.

6 Lanzmann, Claude: *A megértés obszcenitása – egy este Claude Lanzmann-nal* (ford.: Babarczy Eszter), Thalassa, 1994/1–2., 279. o.

1 Klemperer, Viktor: *A harmadik birodalom nyelve* (ford.: Lukáts János) Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1984. 18. o.

2 Koselleck, Reinhart: *Az emlékezet diszkontinuitása* (ford.: Schein Gábor) In.: 2000 *Irodalmi és társadalmi havilap*, 1999/11., 6. o.

3 Koselleck, i. m. 8. o.



Kiállítási enteriőr: [csend] – Egy Holokauszt-kiállítás. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2014; Fotó: © Bujnovszky Tamás | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum

ZBIGNIEW LIBERA
Lego koncentrációs tábor, 1996



rakódásának és újraíródásának fentebbi mechanizmusát játszhatja újra a látogatóval, s ehhez a művészet befogadásában rejlő tapasztalati potenciált használja ki. Ez a potenciál teszi lehetővé a „tudás elviselhetetlenségével” való szembesülést, hiszen önmagunk megismerésének legfontosabb „alapzatát” nyújtja egyúttal. A kiállítás elméleti keretét nyújtó ERNST VAN ALPHEN pedig ebből a felismerésből indul ki, amikor a holokauszt-hatás fogalmának kibontását kísérel meg.⁷

Amikor van Alphen *holokauszt-hatásról* beszél, a holokauszt mechanizmusát meghatározó alapelvek művészetbeli használatára és újrajátszására (reenactment) gondol, melynek lehetőségét az ember – itt a legtágabb értelemben vett – „történelemhez” való viszonyának valamilyen képzeletbeli adottságában alapozza meg. A holokauszt gépezetének – érdekes módon Klemperer is a mechanikai eredetű szavak gyakoriságát emelte ki – ilyen alapelvét jelentik a szubjektum mechanikus módon való objektummá változtatásának aktusai – a tömegek archivális kategóriák szerinti elkülönítése, a besorolás alakzatai vagy a szervezett tömegirtás mozzanatai –, melyek egyúttal a holokauszt utáni társadalmakra gyakorolt hatások felől artikulálnak szüntelenül. A holokauszt-hatás működésének leírása az emlékezet és a trauma közötti feszültség művészi kibontásának diskurzusához kapcsolódik – jóllehet a trauma mibenlétének megragadása inkább csak valamilyen mechanizmus értelmében válik tisztázottá; a trauma az ismétlés során, a megtörtént esemény után válhat csupán átélhető élménnyé, miközben a reprezentáció kulturális és történelmi keretei közé soha nem illeszthető be – ezért is lesz fontos a keret culleri kibomlása vagy a derridai archívum-koncepció van Alphen számára is. A feladat tehát a *re-prezentáció* eredeti értelmének visszaállítását jelenti, ahol a valóság nem-narratív elemei egy alkotó produktivitás révén kerülnek napvilágra, s amely alkotó potenciál egyúttal a valóság gyarapítására is képessé válva ugyanazzal a mozzanattal tudja felmutatni azt is, *ami nincs*. Vagyis, amikor van Alphen Boltanski művészete kapcsán a valóság Janus-arcának megmutatkozását említi, akkor a jelen nem lévő vagy nem látható valóságtartalmak felszínre hozásában ezt a teljesítményt emeli ki – jórészt egy gadameri felfogás értelmében vett alkotó pozíciójának szemszögéből. Megint csak Koselleck kifejezésével élve, „minden lépés a gázkamrákhoz vezet, de egyik sem vezet be a gázkamrákba”,⁸ azaz, a holokauszt-hatást létrehozó művek nem mondanak semmit a múlt történéseiről, hanem diszciplinárizált minőségében jelenítik meg azt, olyan teret nyitva meg – ami a múzeumi elrendezés és annak

7 Ernst van Alphen: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, 1997

8 Koselleck: i.m. 6. o.

felelőssége kapcsán különösen érvényes –, amely „a múlttal való játékra” (van Alphen) invitálja a befogadót. Talán egy ilyesfajta igény fenntartásának is köszönhető az, hogy bárhol indulunk el a tárlat művei felé, a [csend] haladási iránya mindig „ugyanoda” vezet.

A holokauszt-hatás elérésének és megértésének tétje tehát nemcsak a holokauszt történéseihez való közelítésben, hanem a művészet médiuma révén az áldozattal és az elkövetővel való azonosulás lehetőségének fenntartásában mutatkozik meg. A játék-, dráma vagy a performance-elméletekből kölcsönzött metaforák nem véletlenül válnak ennyire hangsúlyossá; a játékba való bekapcsolódás révén – persze a játék fogalmának felbukkanása mind filozófiai, mind pszichológiai, és persze a huizingai értelemben további kérdéseket vet fel – a holokauszt oktatásának vagy a nevelés felelőségének kérdését hozzák felszínre. Így válaszol ZBIGNIEW LIBERA *Lego koncentrációs tábora* (1996) EVA KOTÁTKOVÁ *Úlj egyenesen!* (2008) című installációjára, ahol az utóbbi a mesekönyvek színes „szabályszerűtlenségei” révén még inkább – a holokauszt oktatására ugyanúgy jellemző – dogmatikus kontroll pedagógiai eszközeire hívja fel a figyelmet, jóllehet Libera *Legóinak* variációs lehetőségei hasonlóan szélsőséges nyugvópontra jutnak végül. A [csend] három nagy hívószava – *reguláció*, *pozíciók* és *emlékezet* – mindazonáltal nemcsak a nevelés, hanem tematikusan az iskola, a munka, a hivatás, a sport, a termelés és fogyasztás, a túlnépesedés vagy a tömegornamentika társadalmi alakító erőinek viszonylatait hozzák működésbe. Ez a mechanizmus egyrészt olyan elemek összerendezése révén valósul meg, mint a bevásárlókosárba tett 1944-es theresienstadti náci propagandafilm (TAMARA MOYZES: *A holešovicei háromszög / Holokauszt-emlékmű helyett bevásárlóközpont*, 2012), BODÓ SÁNDOR már-már abszurditásba forduló *33-tól 45-ig* (2004) című munkája vagy ALBERT ÁDÁM *Munkapróba/BLK 1.* (2014) installációja, amely a kiállítás legérzékletesebb darabja a holokauszt-hatás működésének és működtetésének tekintetében. Albert a Bogen-Lipmann kalitka téri-vizuális intelligenciát mérő tesztjét mindenki számára kipróbálhatóvá teszi, miközben a kalitka szerkezetét elemeire bontva azokat a kalitka köré installálja. E mozzanattal nem csak az emberi képességek mérhetőségének ideológiáját teszi kikezdehetővé, hanem valamilyen kategóriába sorol is egyben, melynek pozíciója alapvetően meghatározza a tárlat további műveire vetett tekintetünk perspektíváit. Bárhol indulunk Albert munkája felé, már valamilyen hierarchia szerint kapott kategóriáink tudatában indulunk tovább, majd jutunk vissza újra – e mozzanat pedig Albert munkáját mint a tárlat egyik tranzitorikus középpontját tünteti ki. De Albert nemcsak a személyes érintettség



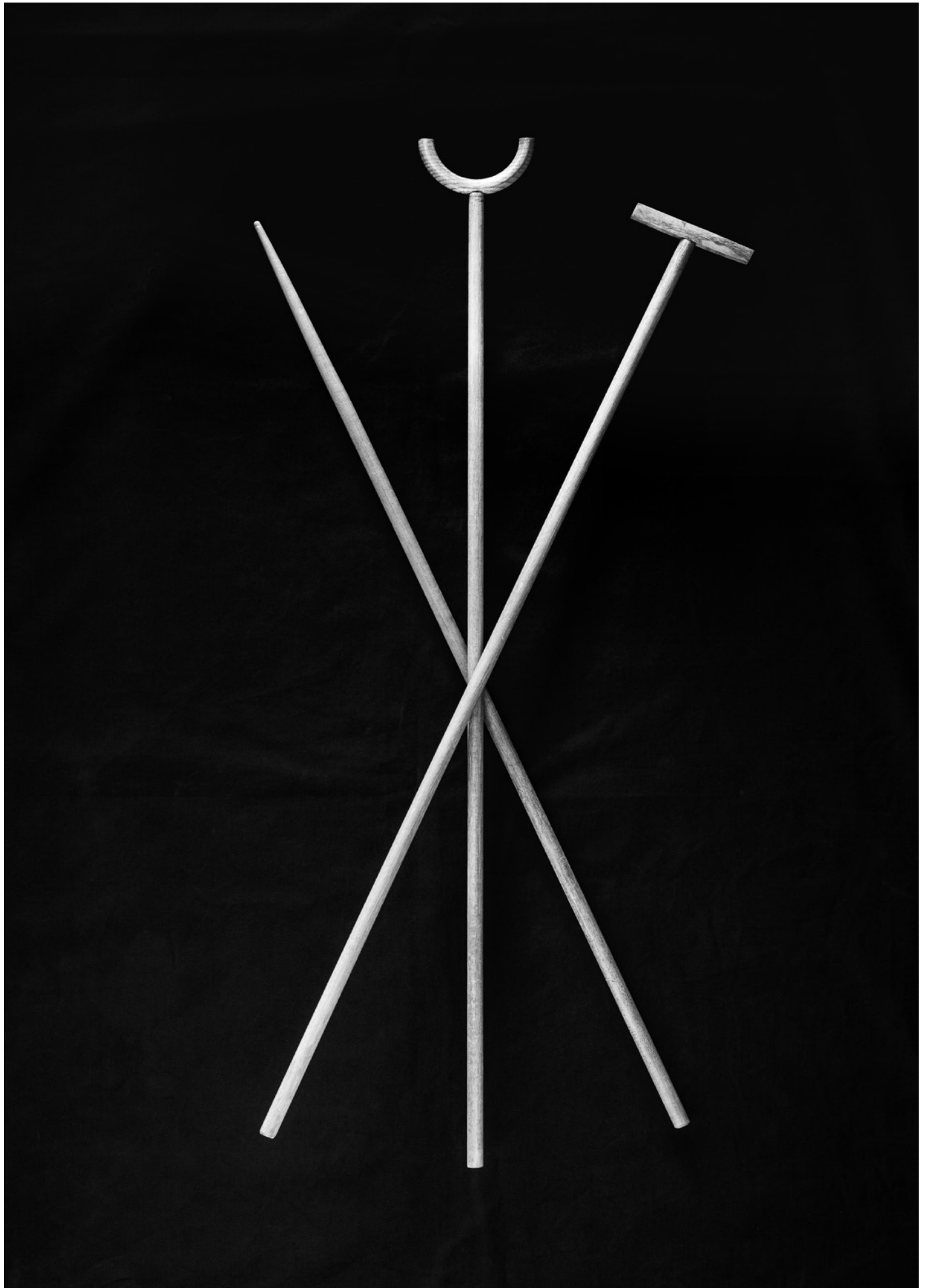
OMARA
Már akkor éreztem, hogy akit szeretek, nem hozzám való, 1962, 2000
© Fotó: Rosta József

BODÓ SÁNDOR
33-tól 45-ig, 2004

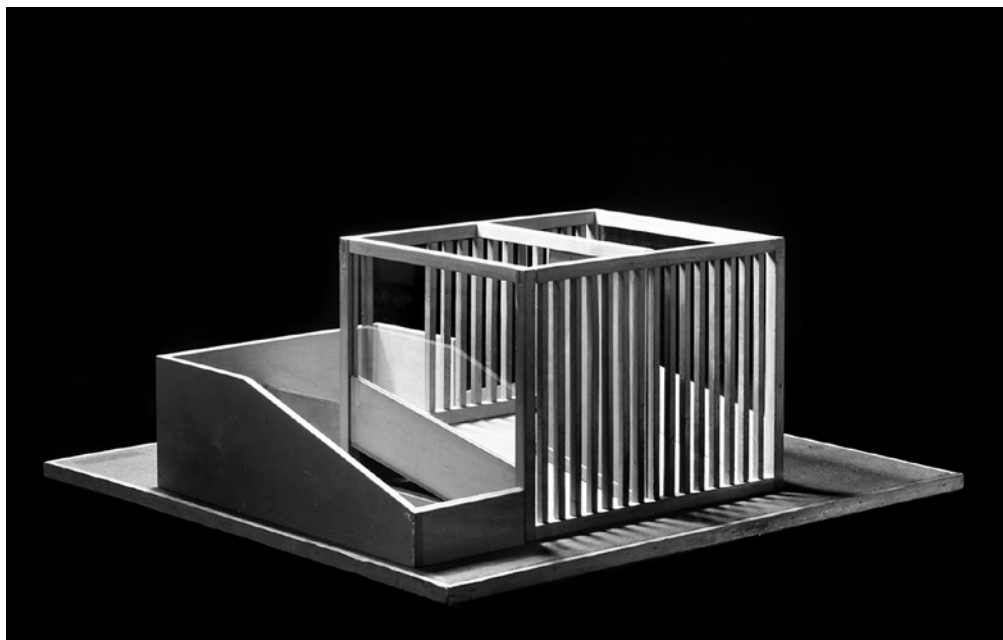




ALBERT ÁDÁM
Munkapróba/BLK 1., 2014, installáció © Fotó: Kudász Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
pálcák, 2014, giclée, 56x38 cm

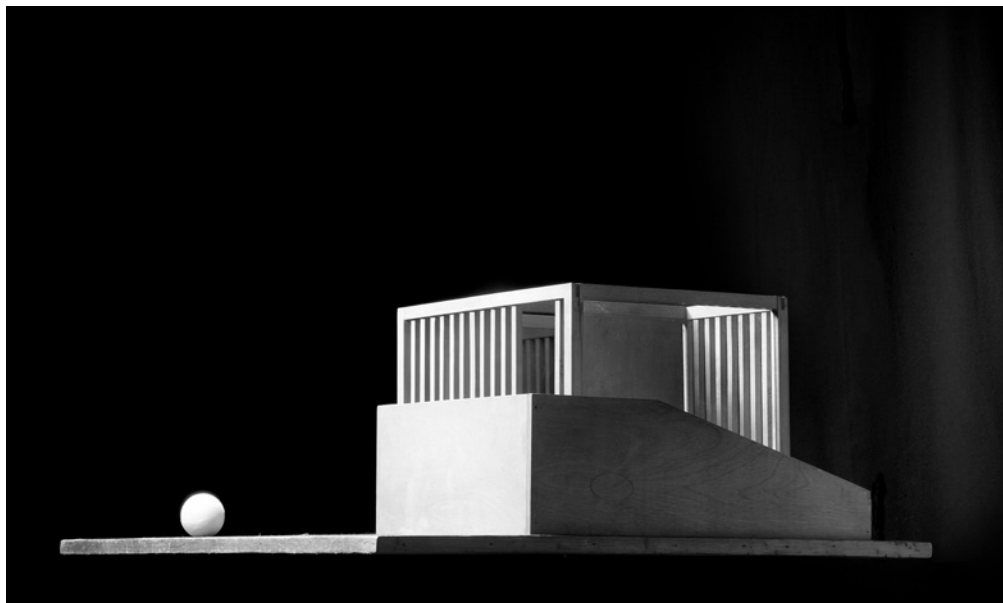


ALBERT ÁDÁM
Munkapróba/BLK 1., 2014 © Fotó: Albert Ádám



ALBERT ÁDÁM
nézőpont, 2014, giclée, 40×83 cm

ALBERT ÁDÁM
tribün, 2014, giclée, 42×68 cm



valóban tapasztalhatóvá tétele révén válik közép-ponti jelentőségűvé, hanem – már a kalitka létrehozóinak története kapcsán is – arra figyelmeztet, hogy a tárlatot tematizáló társadalomformáló erők mindig magukban hordozzák az ideológiai megmerevedés potenciáit, ahogyan korábban a nem, a faj vagy a vér alakzatai. A holokauszt-hatás figyelmeztető funkciója pedig ezen a ponton válik igazán jelentőssé, amennyiben a romák ellen elkövetett gyilkosságok művészeti megidézése kapcsán nemegyszer emlékeztet e felsorolt alakzatok kimerevithetőségének veszélyére, melyek egy effajta nyelvadás révén legitimálják és rögzítik a társadalmi kirekesztés formáit. A kurátori elrendezés ugyan kikerüli a roma holokauszt külön tematizálásnak vagy elbeszélhetőségének kérdését – éppen valamilyen hierarchia felállításának lehetősége ellenében –, de nem kerüli meg; ama beszédmód logikájának mindenre kiterjedő visszatérésére figyelmeztet, mely Klemperer számára is vészterhesnek mutatkozott – ezért van az, hogy csak fülhallgatón keresztül hallgathatjuk SZIRMAI NORBERT és RÉVÉSZ JÁNOS *Jobb a Fradil!* (2002) című dokumentumfilmjét is.

Amikor Albert alkotását mint tranzitorikus centrumot gondoljuk el, amely a holokauszt-hatás szervezőelemeit a tárlat egészében működteti, egyúttal az a problematika kerül előtérbe, mely az egyes művek holokauszt-hatásának mibenlétére kérdez rá. Amikor van Alphen holokauszt-hatásról beszél, látszólag olyan művek alapján gondolkodik, melyek nem, vagy csak érintőlegesen tematizálják történelmi értelemben a holokausztot, de mégis, valamiképpen egyértelművé teszik a holokausztra való pontos reflexió meglétét. A *[csend]* által bemutatott művek jelentős hányada azonban – melyek számottevő része éppúgy megfelelhet a tudományos, a vallási, és szándéka ellenére a morális megközelítésnek – viszonylag kevésbé képes e hatást működtetni önmagában, vagyis létrejöttének vagy felmutatásának lehetősége a kurátori munka függvényében artikulálódik. Így válnak értelmezhetővé a Pécsi Tudományegyetem DLA hallgatóinak alternatív terei, melyek a holokauszt-effekt beindítását, fenntartását és egyáltalán az abszolút relativizálás és végletes univerzalizálás passzív befogadói pozícióinak ellehetetlenítését igyekeznek véghezvinni. FARKAS IMRE, SZÁNTÓ ISTVÁN és ZRÍNYI ORSOLYA, a *KIS VARSÓ Fogyművészeti Központ* (2007) című installációja kapcsán „kiállított” művei képesek leginkább teljesíteni e feladatot, ahol a cél – a „kurátorok” szavaival – „a Dávid-csillag betagozódása egy olyan elrendezésbe, amely a jelzett intenció értelmében feloldozza partikuláris jelentésének kötöttségei alól, vagy legalábbis lehetőséget ad ennek a jelentésnek a toleráns kitágítására.” A *[csend]* – *Egy Holokauszt kiállítás kísérlete* ugyanebben a törekvésben ragadható meg, mellyel arra figyelmeztet: „a nagy per” még mindig nem ért véget.