

Egy köztéri szobor

Kelemen Zénó Élet menete

Széplaky Gerda



† **Kelemen Zénó Élet menete**
(2014, Budapest) poliszter,
üvegszál, vegyes technika
© A művész engedélyével



Kelemen Zénó
elbeszélése alapján.
Lásd: www.youtube.com. (Letöltés: 2014.
december 28.)

2 A „graftozás” eredetéről a művész a következőképpen beszél egy interjúban: „egyik kiindulópontja végül is koncestuális eredetű: ne hallgassuk el, hogy apám hetvenes években készített radírképei is hatottak rám.” Ehhez tegyük hozzá, a hatás nemcsak a grafit

használatában érhető tetten, hanem a formaképzésben is: az apa, Kelemen Károly hetvenes évekbeli radírképein hasonló íveket és hullámvonalakat látunk. Vö: „Sokszor nem tudom eldönteni, hogy kortárs szobrász vagyok-e.” Rényi András beszélget Kelemen Zénóval. Balkon, 2011/7–8.

és kontextusai

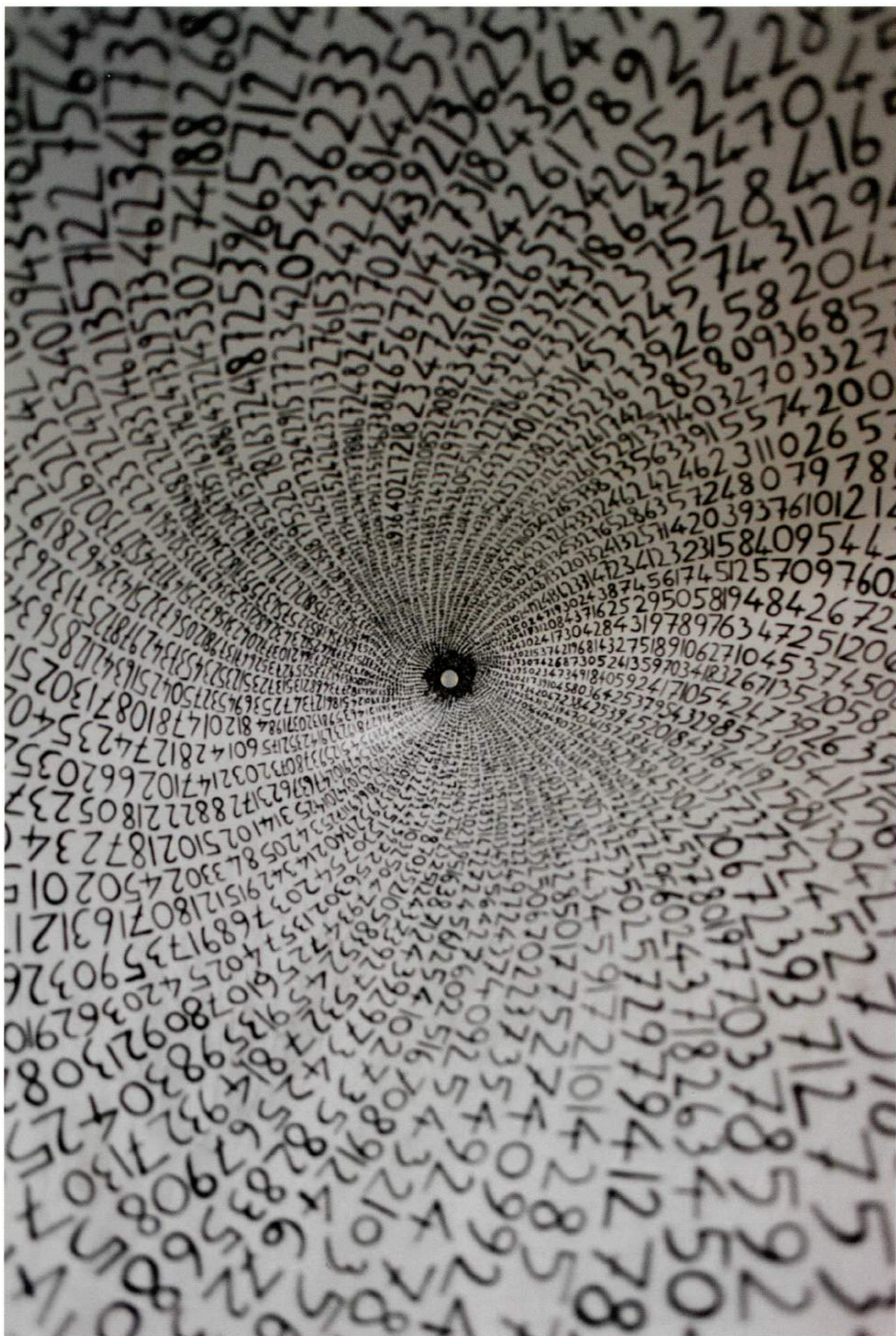
Esztétikai kontextus

Kelemen Zénó 2014-ben Budapesten felállított műve az emlékműszobrászat narratív típusú alkotásai közé tartozik: azon túl, hogy egy adott közösség számára identitásképző erőt hordozó „mítoszt” fogalmaz meg, témáját művészeti eszközei és hatóereje révén esztétikai dimenzióba helyezi. A szobor az Élet Menete Alapítvány által meghirdetett pályázatra készült, koncepciója a kiírók által megfogalmazott elvárásoknak engedelmessé: „ne pusztán holokauszt-emlékmű legyen”, hanem „rendelkezzen pozitív tartalommal” is, melyben ki tud fejeződni az évről évre megrendezett, civilek által szervezett felvonulás küldetése.¹ A bonyolult formai kompozíciójú szobor nonfigurativitása ellenére jól beazonosítható kódrendszert teremt: az ívek és hullámvonalak szofisztikált szerkezetéből könnyen követhető olvasat bontakozik ki.

A szobor vizuális-térbeli narratívája kettős elbeszélésre épül. Egyfelől élénk állítja magát a történelmi traumát, melyre emlékezni és emlékeztetni kíván, másfelől megfogalmaz egy fikciót magáról az emlékezésről és annak jelentéséről. A kettős narratívát a szobrászati tömegképzés, valamint a festészeti felületképzés révén teremti meg az alkotó. Utóbbit a fehérre színezett anyag teszi lehetővé, melyen a feketével ráfestett grafikai elemek, a számsorok drámai erővel tudnak megjelenni. A szobor „testét” a művész által kifejlesztett, kompozit technikával előállított, polisztirol-üvegszál anyag adja. Ez a könnyen megmunkálható materia teszi lehetővé a hullámozó vonalakból és tömbökből szerveződő konstrukciót. Kelemen Zénó korábbi munkáit is az organikusnak nevezhető formálás határozta meg – egyik legjellegzetesebb motívumával, a körrel, mely akár ovális, akár félbevágott vagy megtört, valamely ponton mindig megcsavarodik, hogy visszatérhessen önmagába. Máskor a téglatestként megkezdett, síkszerű formát hasítja ketté a művész, hogy az így keletkező, megduplázott csíkokba egymástól eltérülő hullámvonalakat vezethessen be, a síkot térbeli kompozícióvá transzformálva. Szobrait gyakorta satírozza be grafittal,² ilyen például *A vonal alatt* címet viselő mű (2013). A megcsavarodó térbeli forma simára csiszolt felületét – monoton mozdulatsorokat ismétlő, meditatív munka eredményeként – sűrű, tömött vonalköteggel borította be,



→ Kelemen Zénó
Élet menete – részlet
(2014, Budapest) poliészter,
üvegszál, vegyes technika
© A művész engedélyével





ahogyan arról a műhöz tartozó videóinstalláció tanúskodik. A műanyag matéria fragmentált foltokból szerveződő felülete – a rajta megcsillanó fény játékba vonásával – távolabbról szemlélve egyneművé válik, s fémhatásúvá nemesedik. Kelemen a grafitozással kialakított felületek érzéki csalódásain keresztül is a szobrászat autonóm kérdéseire reflektál, kitartóan kutatva a felszín és a tömeg viszonyát. Az *Élet menete* szobron azonban meghagyja a nyers, matt fehér felületet, mégpedig azért, hogy hangsúlyos jelentéstartalmú grafikai jeleket festhessen rá.

A kettős elbeszélés mindenekelőtt a térbeli formaképzésből bontakozik ki. A szobor frontális nézetben két tömre válik szét: egy telített, súlyosnak ható és egy átlukasztott, „üresen” maradó tömbre, melyet a körülölelő, szalagszerű csíkok csavarodásukkal csak még légiesebbé tesznek. A két tömb egymást tartja. A hófehér szalagsík oly’ vékony, hogy az az érzésünk támad: elfújná a szél, ha nem lenne ott a nehezék, a hatalmas kő, amelybe mintha beleakaszkodott volna. De miféle kő ez? Egy hatalmas szikladarab, ami a magasból lezúdult? Aligha. Mert ez a tömör tömb egy kegyetlenül precízen megmunkált forma, amit a létrehozó örök hegyessé csiszoltak. Ám éppen ebben a hegyesedésben, ebben a kritikus pontban, ami egyúttal a veszélyes szűrőeszközzé, a gyilkolásra alkalmas, mérhetetlen tárgygyá válást is jelzi, a tömb instabillá válik. Ez az a pont, amelyen, ha megbillen, s a föld felé fordul, akkor tán a felszínt is felhasítja és lezuhan a mélységbe. A megidéződő zuha-



nás metaforájában alighanem a történelem „szakadékanak” vagy inkább „elcsendesített temetőjének” a képe fejeződik ki, mely nem más jelent ebben a kontextusban, mint magát a felejtést. Csakhogy ott van az a vékony szál, ami mintegy kisarjad belőle, s eggyé válva vele megtartja: húzza maga után. Az egymásba ékelődő, lényegi különbséget felmutató tömegek játékából bontakozik ki az a jelentéstartalom, mely a nehéz teherhez, a történelem súlyos traumájához hozzárendeli az emlékezés pozitív perspektíváját: ha a borzalom eleven marad egy közösség emlékezetében, akkor meggátolja, hogy újból bekövetkezzék. Ahogyan Tzvetan Todorov figyelmeztet rá: az utókornak, a demokratikus társadalmaknak erkölcsi kötelességük az emlékeztetés. A felejtéssel ugyanis a totális diktatúrák útjára lépnének, amelyek az eltitkolásban, az eltussolásban, a megsemmisítésben voltak érdekelték. Az emlékműben megnyilatkozó „visszaemlékező gesztus” ilyen módon már eleve „antitotalitárius ellenállást” fejez ki.³ Todorovi értelemben az emlékműállítás ezért első sorban nem esztétikai, hanem etikai és politikai cselekedet.

Kelemen Zénó emlékműve a történelmi eseményt a felületre írt számsorokkal nevezi meg: a munkatáborok, lágerek lakóinak azonosítására szolgáló tetoválások jelennek meg a nagy tömb tölcserre formált felületén.⁴ A tölcser belső oldalára a számsorok úgy lettek ráfestve, hogy örvénylést érzékeltsenek meg – az örvény egy picinyke nyílásban végződik. Ebbe futnak bele az egyre kisebbnek, egyre távolabbinak tetsző számsorok, melyek az identitásuktól és méltóságuktól megfosztott embereket szimbolizálják. Egyúttal ki is hullnak rajta – a semmibe vesznek. A művész ezzel a vizuális-térbeli képpel egyszerre fogalmazza meg a holokauszta áldozataivá lett milliók meggyilkolásának iszonyatát és a belőle szervesen következő felejtést, mely ellen – a mű intenciói szerint – harcolni kell.

³ Kelemen Zénó *A vonal alatt* (2013) kompozit technika, satírozott grafit

⁴ Kelemen Zénó *A vonal alatt* (2013) kompozit technika, satírozott grafit

³ Vö: Tzvetan Todorov: *A rossz emlékezete, a jó kísértése* (Bethlen József fordítása). Nagyvilág, Bp., 2005, 124. Todorov így folytatja: „A demokratikus államokban a gondolat- és szólásszabadság mellett a múlthoz való hozzáférés joga minden központosított ellenőrzés nélkül az egyik elengedhetetlen szabadságjog.”

⁴ A művész hangsúlyozza: „A számok random módon kerültek felfestésre: nincsenek meghatározott emberek, mint ahogy jelek sincsenek. Nincsenek megkülönböztetve a zsidók, a homoszexuálisok, a munkaszolgálatosok, a politikai üldözöttek”. Vö. Werkfilm.





* Sugár Péter Budapesti gettó-
emlékfal (2014, Budapest)

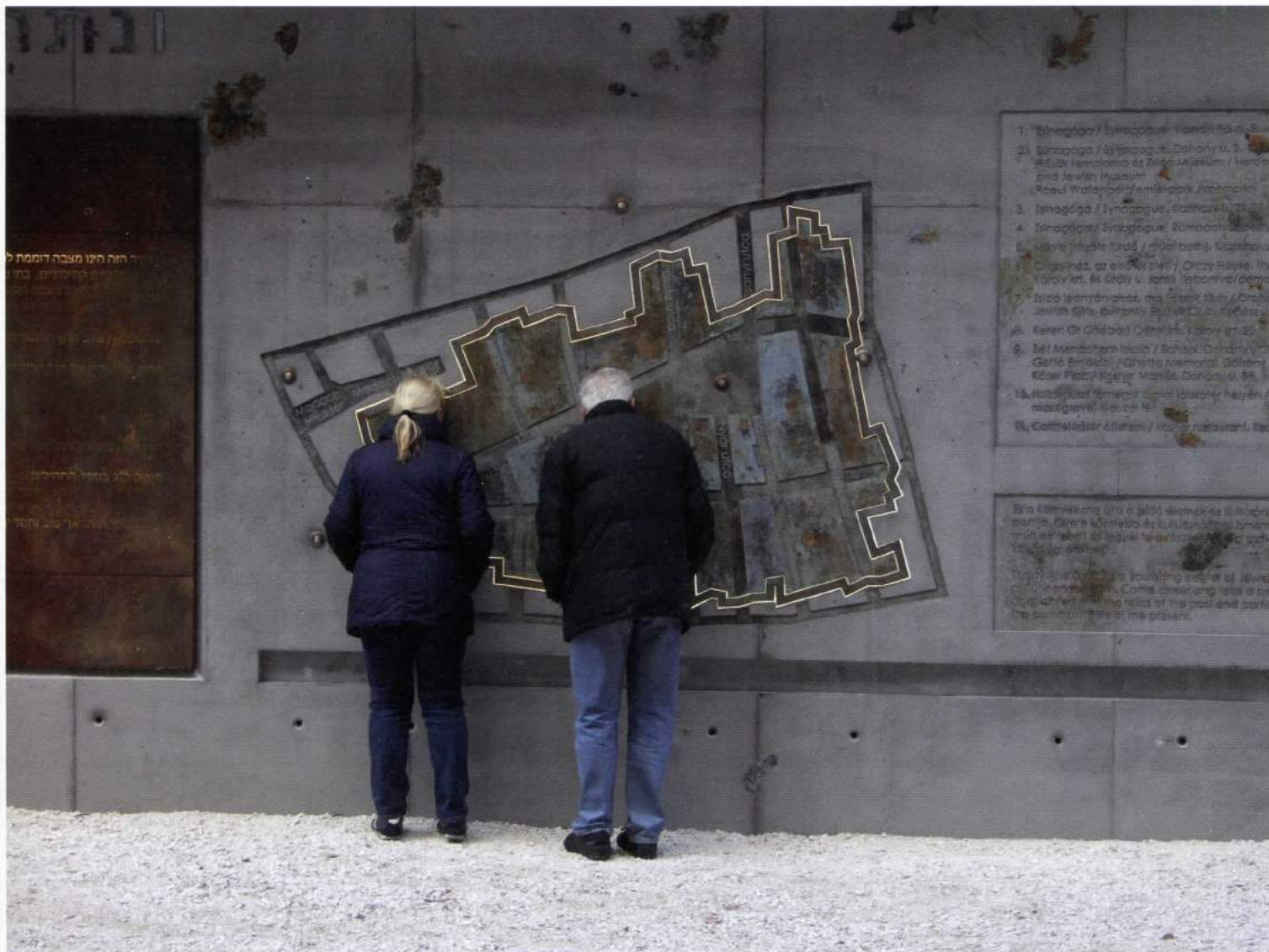
© fotó: Sugár Péter

5 Vö. Theodor W. Adorno:
Elkötelezettség. In uő:
A művészet és a művészetek
(Bán Zoltán András és
mások fordítása). Helikon,
Bp., 1998. 128-129., 132.

Míg Kelemen Zénó más szobrainak formai cizelláltsága kizárólag az esztétikai jelentéstartalom megképzésére szolgál, addig ez a mű a konkrét utalások és a kontextus révén egy tőle függetlenül is létező narratíva, a holokauszt- emlékezet jelentéstartalmaival töltődik fel. Ilyen módon egyszerre nyitja meg az esztétikai és a történelmi-etikai-politikai dimenziót. Ha a szobrot önmagában tekinthetnénk, *puszta műalkotásként*, ha nem a forgalmas nagyváros egyik szegletében, hanem például egy kortárs galéria *white cube*-terében szemlélnénk, talán szépnek neveznénk. A művészet hatóerejével való telítettsége megkérdőjelezhetetlen. S akár a kanti szépségesszmével ruházzuk fel, akár a borzalom katartikus feltárulását látjuk benne, mindenképpen az esztétika dimenziójában gondolkodunk róla. Csakhogy nem lehet megfosztani a konkrét kontextusoktól, kizárólag azokba ágyazottan létezik! Ezért fel kell tennünk a kérdést: válhat-e az esztétika tárgyává a holokauszt emlékezete? Lehet-e egy holokauszt-emlékezetnek állított szobor szép, hordozhat-e pozitív jelentéstartalmakat?

Holokauszt-emlékezeti kontextus

Közismert Adorno tiltása a versírásra vonatkozóan. Álláspontja szerint a törést nem jelző lírai költészet a pusztításig, az ölésig vitt, eldologiasított társadalmat nemcsak, hogy szentesíti, de a tettesévé is válik. Mint fogalmaz: „Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból [...] . Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült afirmációnak. [...] Auschwitz után verset írni barbárság.” Adorno úgy véli, hogy a művészet mimetikus eljárásai révén óhatatlanul kiszolgáltatja az áldozatokat az esztétikai élvezetnek, mely így azzal fenyeget, hogy „elmosódik a különbség hóhér és áldozat között”.⁵ Mindazonáltal azzal is tisztában van, hogy a tiltás a teljes csendhez vezetne, márpedig a hallgatás a történelmi katalizma letagadása, a szembenézés elkerülése lenne. Ezért a művészet olyan szűk határmezsgyén kénytelen mozogni, ahol a műalkotás létlehetőségei eleve etikai gyökerű paradoxonokra épülnek, s ahol csak a megsemmisülés és az önfelszámolás men-



tén történő megszólalás válik lehetségessé – azaz a műnek a saját létére nézve is vállalnia kell a végzetes áldozathozatalt.

Heller Ágnes Adorno gondolatmenetét folytatva fogalmaz meg egy imperatívuszt. Bár elfogadja, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni, mert a holokausztot, ami maga volt a legmélyebb borzalom és a teljes irracionalitás, nem lehet kimondani, mégis úgy véli: *írni kell*. Mégpedig „az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. [...] Ha soha nem felejtjük el Auschwitzot, ha mindig eszünkben tartjuk, [...] akkor még ha nem akadályozhatunk is meg valamit, ami hasonló lenne Auschwitzhoz, kizárhatunk valami mást.” Heller úgy véli, ha „ötezer éven belül valami hasonló történe, akkor a csönd jövőbeni foglyai minden bizonnyal tudni fogják, hogy ezen a földön senki nem hal meg csöndben. Tudni fogják azt, amit a gázkamrákban még nem tudtak az emberek: hogy a mártírhálált haltak csöndje eleven marad, amíg csak él az emberi faj ezen az apró bolygón.”⁶ Az Auschwitz körüli csend kimondása követel létjogot magának, ez az, ami szükségszerűvé teszi a holokauszt emlékezetkultúráját.

Az emlékezetkultúra természetesen nemcsak a történelmi traumák mentén szerveződik. „A társadalmak azáltal

formálják önelképzelésüket, s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját”⁷ – állítja Jan Assman, aki a normatív alapon felfogott emlékezet tárgyasulását olyan szemtanúkként határozza meg, melyek egy történelmen kívüli nézőpontból láttatják a történelmet. Ez a nézőpont mindenekelőtt arra szolgál, hogy egy csoport identitását megszilárdítsa, mégpedig a történelem „változásmentes tartamként való észlelésére” törekedve.⁸ Ez vezet el a történelem műemlékekben, elbeszélésekben, mítoszokban kikristályosodó, monumentális felfogásához. E monumentális elbeszélés csakis az adott csoporton belüli *sensus communis*-on alapulhat, azaz a múlt individuális tapasztalataitól független, kollektív perspektívájú történelem-konstitúción.⁹ Egy közösségnek saját maga számára olyan emlékezeti hagyományt kell teremtenie, amely az egyes tagok által egyfelől megkérdőjelezhetetlen, másfelől pedig rítusai révén újjászületés-élményt kínál fel, az összetartozás megélését. Így teremődik meg az a szimbolikus, kognitív emlékezeti tér, amelybe az emlékművek illeszkednek.

Az emlékművek maguk is az állandóság és a változatlanosság jelképei, melyeknek a nemzeti emlékezet és a kulturális identitás fölött való örökös hivatásuk. A traumatikus történelmi események mementóinak azonban ettől némi-

[†] Sugár Péter Budapesti gettó-emlékfal (2014, Budapest)

© foto: Sugár Péter

⁶ Heller Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? *Múlt és jövő*, 2002. 46.

⁷ Jan Assman: A kulturális emlékezet (Hidas Zoltán fordítása). *Atlantis*, Bp., 1999. 18.

⁸ *Vö. l. m. 41.*

⁹ „A szó szigorú értelmében csak az észlelés egyéni, az emlékezés nem.” *l. m. 38.*



† Sugár Péter Budapesti
gettó-emlékfal (2014, Budapest)
– részlet

© fotó: Sugár Péter

10 „Az európai zsidóság megsemmisítése az újkori Izraelben [...] »holokauszt« néven megalapozó történetét s ezáltal olyan mítosszá vált, amelyből az állam komoly legitimitást és irányultságot merít: közemlékművek és nemzeti szabású rendezvények emlékeznek meg róla ünnepélyesen [...]» I. m. 77.

11 Lásd: James E. Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven, 1993.

12 Vö. James E. Young: *Az emlékezet szövete* (Beck András fordítása). Enigma, X. évf. 37–38. (2003.) 173.

13 A 12 m magas, 1986-ban átadott emlékmű felülete vékony ólomréteggel van bevonva, amelybe a járókelők karcolhatták bele üzeneteiket (erre a mellette elhelyezett tábla hívta fel a figyelmet). Ahogy megtelt a felület, úgy süllyesztették az oszlopot egyre lejjebb a terepszint alatt előzetesen kialakított aknába, míg nem 1993-ra teljesen elsüllyedt – az emlékmű ma már csak egy jel a földön.

14 Az emlékmű eredeti címe: 2346 kő – Emlékmű a rasszizmus ellen (1989–1992)

leg eltérő a szerepük – különösen a holokauszt-emlékezet esetében. Bár Izrael vonatkozásában a holokausztnak mitikus és legitimációs hatóereje van, ahogyan Assman megállapítja,¹⁰ de azokon a helyeken, ahol a rettenet megtörtént, ahol embereket tömegesen gyilkoltak meg, ahol a társadalom bizonyos csoportjai tettesekké, más csoportjai áldozatokká lettek, nem beszélhetünk ilyesféle megalapozó narratíváról. Ezeken a helyeken az adott országra, az adott társadalomra feldolgozhatatlan teherként nehezedő trauma negatív emlékezetet hív elő. A megjelenítendő múltból nem heroikus, hanem kétségbeesést keltő emlékek kerülnek elő. A holokauszt-emlékművek ilyenkor maguk is a negatív narratívát építik, melynek elsődleges célja – az illúziók széttépésén túl – nem lehet sem több, sem kevesebb a *nem-felejtés* Heller által megfogalmazott imperatívuszánál.

A holokauszt-emlékműveket mindezek okán úgy kell felfognunk, mint amik átmenetet képeznek az esztétikai tartalommal rendelkező műalkotás, valamint a hiány és a csend etikai jelentéstartalmait hordozó tárgy között. Kelemen Zénó szobrát esztétikai perspektívában drámai erővel megfogalmazott, magas művészeti nivót képviselő alkotásként irtuk le. Csakhogy éppen ebből adódott a dilemma: a holokauszt-emlékezeti kultúra tárgyaként mintha túlságosan „hangosan”, túlságosan artikuláltan akarná kimondani a kimondhatatlant. Miközben egyértelmű, hogy ez az alkotás nem didaktikus, nem eufemizáló, megfelel az adott közösség identitásképző alapvetéseinek. Hogyan lehetséges akkor, hogy esztétikumát, artisztikus mivoltát mégis soknak érezzük? Alighanem az emlékhely problémájával való számvetés hiánya ébreszt kételyeket. Egy szimbolikus jelentéstartalmakat hordozó emlékmű esetében ugyanis nem lehet figyelmen kívül hagyni a hely kontextusát. Egy mementóként felállított szobor tárgyasult mivoltából fakadóan kétféle helyhez is odatartozik: egyfelől része a kognitív emlékezeti térnek, másfelől – szervesen hozzátartozva egy konkrét, valós helyhez – része a fizikai térnek is.

A hely kontextusa

Kezdjük a kognitív tér hely-fogalmával. A holokauszt esetében ez a hely – az emlékezés helye – nem hordozhat pozitív tartalmakat, akkor sem, ha az emlékezők erejére hivatott rámutatni. James E. Young egyik monográfiájában olyan holokauszt-emlékműveket elemez, amelyek a narratívához tartozó negatív jelentésmezőt artikulálják – ezeket ellenemlékművekként nevezi meg.¹¹ Úgy véli, már az sem egyértelmű, hogy egy emlékmű valóban szolgálja-e az emlékezést: „Amilyen mértékben az emlékművekre hárítjuk a saját emlékmunkánk elvégzését, olyannyira válunk feledékenyebbekké.” Ezért felveti az emlékhely fogalmának bevezetését, szembeállítva azt az emlékmű fogalmával: „Emlékműveket azért emelünk, hogy mindig emlékezzünk, emlékhelyeket pedig azért, hogy sohase felejtsünk.”¹² Az emlékhelyek persze ugyanúgy ritualizálják az emlékezést, de nem konzerválják, nem teszik ceremoniálissá, ellenkezőleg, a megemlékezés hagyományos formáival szemben az eseményyszerűséget helyezik előtérbe a performatív gesztusok, az időbeli folyamatok, a hiányra való reflexió révén.

Jochen Gerz olyan ellenemlékműveket alkotott, melyek nem a kulturális emlékezet maradandó szentélyei – emlékhelyek. Gerz alkotásai egyben az Adorno által kinyilvánított, a holokauszt művészeti reprezentációjára irányuló lehetetlenség legradikálisabb továbbgondolásai. A német képzőművész mindenekelőtt a monumentalizmust és a heroizálást utasította vissza mint a totalitárius, birodalmi esztétika két fontos ismertetőjegyét. Munkái nem bálványyszerű szobrok, ellenkezőleg: a láthatatlanságban és a megsemmisülésben teljesednek be. Feleségével, Esther Shalev-Gerzzel közösen alkotta meg a *Harburgi antifasiszta emlékművet*, azt a dísztelen, inkább csúfnak tekinthető oszlopot, amely néhány év alatt fokozatosan süllyedt a földfelszín alá, hogy végül csak a hiánya emlékeztessen rá.¹³ Az alkotás azon túl, hogy szakít az ábrázolás didaktikusságával, önmaga fizikai létét felszámolva a valós térből az emlékezet kognitív terébe lép át. Gerz másik közismert alkotása, a *Láthatatlan emlékmű tere* szintén a konkrét térben való megtapasztalhatatlanságra épül, s inkább performanszként fogható fel, mintsem mementóként.¹⁴ A performansz két szakaszból tevődik össze. Az első szakaszt a létrehozók akciója jelenti: Gerz munkatársaival azoknak a német településeknek a neveit véste rá a – Saar-vidék regionális parlamentjét ma is befogadó – saarbrücken-i kastélyhoz vezető út kockaöveire, amelyekben a második világháború előtt zsidó temetők voltak. A kockaköveket éjszakánként szedték fel, titokban, a neveket a hátoldalukra vésték, így azok a föld felé kerültek vissza. Vagyis az üzenet, az emlékezés tartalma nem látható. A második szakaszt az emlékezők munkája jelenti: a szájhagyomány útján terjedő „mítosz” elrejtettségével olyan erőteljes hatást gyakorol a befogadóra, a kockaköveket taposó emberre, hogy a fizikai tapasztalat hiányát szükségszerűen személyes élményekkel, gondolatokkal, vízióikkal kezdi megtölteni. A valódi emlékezés ekképpen jön létre.

Bár Kelemen Zénó szobra vizuális-plasztikus formavilágával jól kódolható jelrendszert teremt, mégis azt mondhatjuk, a mű nonfigurativitása révén nagyfokú szabadságot is biztosít az értelmezőnek, felnyitva az absztrakt gondolkodás és a képzelet terét. Az ebben a kognitív térben zajló befogadói-értelmezői munka azonban aligha vethető össze a Gerz-művek hatásával, melyeknek elsődleges ethosza, ahogyan megállapítottuk, nem az esztétikai esemény, hanem az emlékezés életre hívása.

Egy szimbolikus-tárgyasult emlékmű szempontjából roppant jelentősége van a konkrét, valóságos térnek. Köztéri szoborként egy fizikai tulajdonságokkal, építészeti és urbanisztikai összefüggésekkel rendelkező, nyilvános térbe illeszkedik. Az emlékezetkultúra tárgyasult alkotásaként pedig a szűkebb környezeten túl abba a tágasabb térbeli és kulturális – történelmi, politikai, művészeti – kontextusba ágyazódik, amely nemcsak az adott városrészben, hanem a város, mi több, az ország, a társadalom egészében körbeveszi.

Kelemen szobrát az Erzsébet híd pesti hídfője mellett (vagy szinte alatta) állították fel egy picinyke zöldfelületen: egyik oldalán négysávos út, másik oldalán parkoló. S még felette, a hídon is ott zakatol a szenvtelen nagyvárosi forgalom. Tulajdonképpen minden oldalról, minden lehetséges nézetből hiányzik az a tér, ami az esztétikai szemlélethez megfelelő perspektívát nyújthatna. A megemlékezők csak úgy tudnak a szobor körül összegyűlni, ha a mellette vezető út forgalmát ideiglenesen lezárják. Egy ilyen helyen, vagy inkább úgy fogalmazhatnánk, egy ilyen – Marc Augé által személytelenként és identitás nélkül leírt – nem-helyen¹⁵ semmilyen remekmű nem lehet képes önmagát kinyilvánítani. Sem művészeti, sem emlékezetpolitikai értelemben. A nem-helyek áthúzzák, érvénytelenítik a műalkotást.

A tágasabb kulturális kontextusból most csak egyetlen összefüggést emelek ki: azoknak a kortárs holokauszt-emlékműveknek a „szomszédságát”, amelyeket szintén 2014-ben adtak át, szintén Budapesten. Az *Élet menete* szobor tipológiai értelemben *A német megszállás áldozatainak emlékművével*¹⁶ mutatja a legszorosabb rokonságot – amennyiben mind a kettőt narratív típusú emlékműnek tekinthetjük. De sem formai, sem művészeti, sem emlékezetpolitikai értelemben nincs közük egymáshoz. Utóbbi ugyanis a figurativitás elbeszélő-struktúrájára hagyatkozva olyan mítoszt alkot meg, amely az emlékező közösség, mindennek előtt az áldozatok hozzátartozói számára elfogadhatatlan. Ilyen módon hiányzik mögüle a *sensus communison* alapuló, kollektív perspektívájú történelem-konstitúció, márpedig e nélkül aligha beszélhetünk identitásképző erőről. A közvetlen közelében létrejött ellenemlékmű („Eleven emlékmű”) a befogadó közösség spontán reakciója: a megemlékezők személyes emlékeik kiállításával azt demonstrálják, hogy a szobor alapvetését hazugnak tartják. Ezt a hazugság-érzetet igazolják a kortárs emlékmű-építészeti diskurzust figyelmen kívül hagyó, esztétikailag hamisnak bizonyuló motí-



vumok: az archaizáló formavilág, a heroizáló szimbólumok, melyek révén a kompozíció egy didaktikus szépségesszmének engedelmessé válik. Szembeötlő a méretbeli aránytévesztés is – legalábbis a környező, monumentális emlékművek, valamint a jelentős kiterjedésű tér léptékéhez képest.

Szintén narratív emlékműnek tekinthetjük Sugár Péter emlékfal-installációját,¹⁷ amely Erzsébetvárosban, a valamikori gettófal vonalában épült, s egy interaktív térképen a környék legfontosabb helyeit és a városrész történetének főbb eseményeit mutatja be. Az alkotó a rajta olvasható 23. zsoltárral emlékezik meg a holokauszt áldozatairól, ami ilyen módon megidézi a jeruzsálemi panaszfalat, a „sírátás” funkcióját rendelve az alkotáshoz. A fal egy olyan tipológiai elem az építészet szótárában, amely a leválasztottság, az elzártság kifejezésére szolgál – jelen esetben hetven-ezer ember elkülönítését szimbolizálja. Zárt felületként az elrejtett, mögöttes helyre utal, melyet nem láthatunk, mely titokként nyilvánítja ki magát. Csakhogy ez a titok rögtön le is lepleződik hiányként, legalábbis ezt bizonyítja a fal felett tátongó üresség, a magas bérházak által közrefogott, foghíjas telek. A titok a hiány metaforájává lényegül. Az áthatolhatatlan architektúra egybefüggő felületként nemcsak vizuális látványt kínál, hanem térbeli élményt is. Ugyanis

¹⁴ **Párkányi Raab Péter**
A német megszállás áldozatainak emlékműve (2014, Budapest)
A kép előterében az „Eleven emlékmű” látható.

© fotó: Erdel Gábor

¹⁵ Vö. Marc Augé: Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába (Fáber Ágoston fordítása). Műcsarnok, Budapest, 2012

¹⁶ Alkotó: Párkányi-Raab Péter (2014). A Szabadság téren elhelyezett szobor egy erős jelentéstartalmakat hordozó szimbolikus helyen lett felállítva: számtalan más emlékmű s a Parlament közelében.

¹⁷ Budapesti gettó-emlékfal, (2014) Építész tervező: Sugár Péter; tervező munkatárs: Kara László; betondesign: Szövegség 39, Baróthy Anna, Árpás Renáta



† **MM Csoport Trefort-kerti emlékmű** (2014, Budapest) – részlet

© foto: Polgárdi Ákos

† **MM Csoport Trefort-kerti emlékmű** (2014, Budapest) – részlet

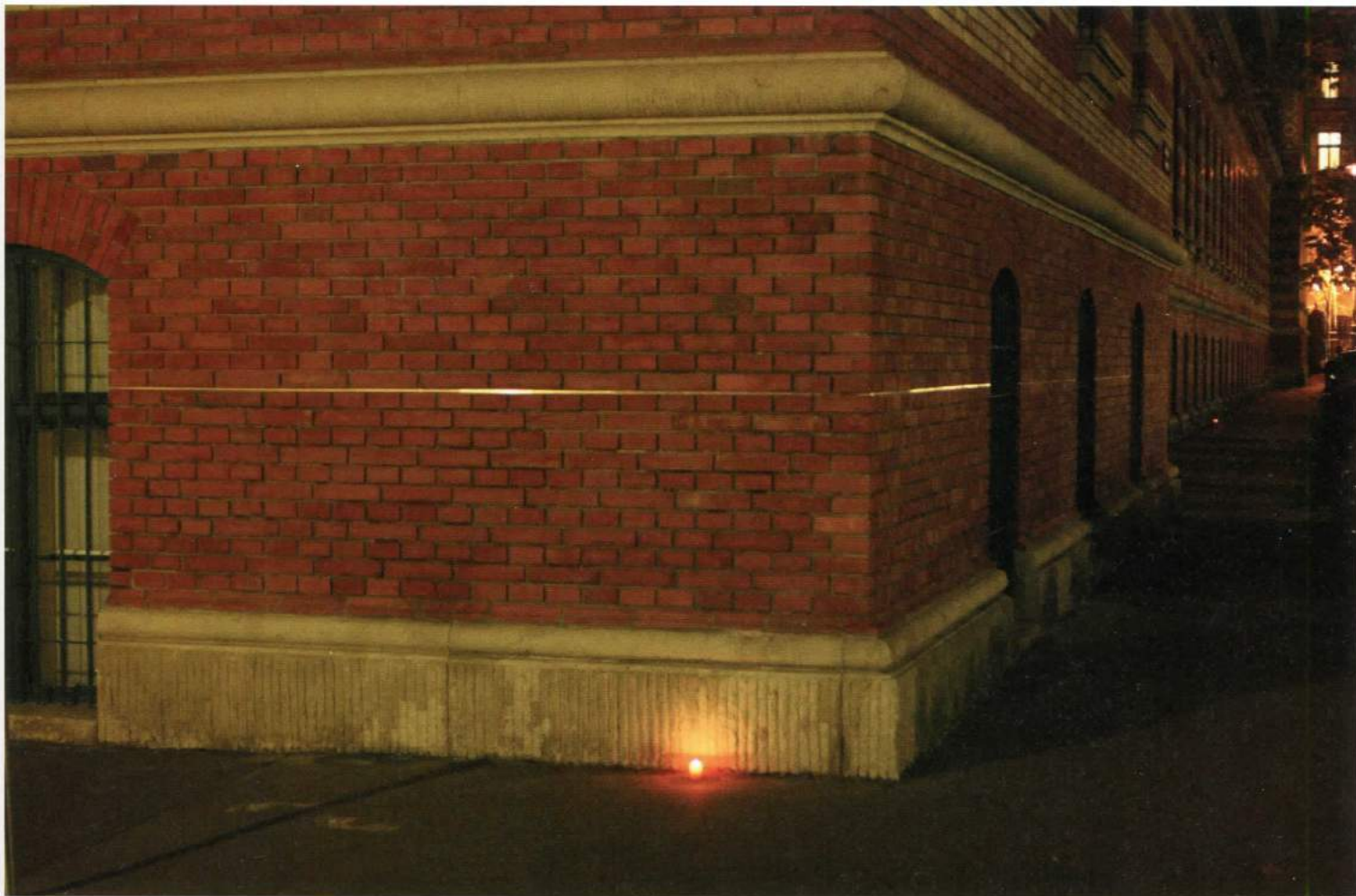
© foto: Polgárdi Ákos

18 A csoport tagjai:

Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Lukács Eszter, Szigeti Nóra építészek, az ÉME Mesteriskola XXII. ciklusának hallgatói, Roth János és Szabó Levente építészek, az ÉME Mesteriskola mesterei, Polgárdi Ákos grafikus, Albert Parkas szobrászművész, Albert Tamás építész és Albert Kristóf

afféle nyitott dobozként lett megépítve: egy rövidke oldallal fut bele (majdnem) merőlegesen a hosszanti falszakaszba, mely fölött keskeny sávban a mennyezet imitációját látjuk. Vagyis úgy tűnhet, mintha az utcáról hirtelen egy „szobába” érkeznenék, belépve a perspektivikus rövidülést megérezkítő, torzított téglatestbe. Egyszerre vagyunk bent és maradunk kint. A színezett oldalfalon – a „betonba nyomott tapétán” – héber díszítő motívumok ismétlődnek, a szemlélőben meditatív-elcsendesített állapotot készítve elő. Az utcával párhuzamosan futó szakaszt a verbális és vizuális „üzenetek” uralják: a látszóbeton-, illetve a cortenacél felületeken magyar, héber, angol nyelvű szövegeket és egy térképet találunk. A térkép síkját megtörő nyílások közelebb lépésre ingerelnek. Ha bekukucskálunk rajtuk, az archív fotókon a gettó narratívájához tartozó helyszínek elevenednek meg. Abban a pillanatban, amikor demonstratív válik a közel-kerülés, úgy érezhetjük, mégiscsak betekintést nyertünk a fal mögé, az elrejtett térbe. És csak ekkor értjük meg a hiány valódi jelentését: hogy soha nem tárhatjuk fel a múltbeli rettenetet, amit az egykori gettó léte már önmagában is tanúsít. A rettenet érinthetlenséget von maga köré. A titok helyére fotókat állíthatunk, narratív elbeszéléseket, zsoltárral és verssel közelíthetünk, de nem léphetünk be újra a borzalom terébe. A negatív emlékezés során egyszerre vagyunk bent és kint, mert miközben feltárjuk, a megismételhetlenség távolságába taszítjuk az irracionális múltat.

Sugár falinstallációja emlékjelként is felfogható, hiszen azért jött létre, hogy megjelölje a városszövetnek azt a pontját, amely a történelem tragikus helyszíne volt egykoron. Az emlékjelek állításának számtalan példája van Vaclav Boštíknak és Jiří John-nak a prágai Pinkas Zsinagóga falaira festett, nevekből álló szövegfolyamától kezdve Günter Demnig botlakóvein át egészen az MM Csoport által tervezett és kivitelezett mementóig.¹⁸ Utóbbi Budapesten 2014-ben létesült. Alkotói az ELTE két épületének téglafüggőjébe helyezték el azokat a bronzrudakat, amelyekbe belemarták (az erre a célra tervezett betűkészlettel) az egyetem egykori, a holokauszt áldozataul esett polgárainak a neveit és adatait. Az egy centiméteres csíkok folyamatosan futnak egy-egy falszakaszon, az épület melletti járást nem megtörve. Az egyszerűségében is gazdagon rétegzett mű sokféle jelentésmozgó irányába nyílik meg. A szövegfolyam vékony csíkja például, amely messzire fut, a távolba, egyszerre teremt meg a végtelenség és a monotonitás érzetét. A szöveg tipográfiai megjelenése a kortárs technikai médiumok grafikai látványát idézve hétköznapiaságot sugall, az ezzel szembe- szegülő, anakronisztikus hordozó matéria, a bronz viszont ünnepélyességet idéz, míg a felületbe mart betűk drámaiságot fejeznek ki. A tárgyművészeti alkotásként is felfogható, konceptualista mű visszafogottsága olyannyira hangsúlyos, hogy gyanút fogunk: az alkotók netán éppen ezáltal kívánják az elfojtott, s most erőteljesen feltörő indulatokat, a fájdalmat az emlékezés szelídebb medrébe terelni. A „falra írás” gesztusában eleve megnyilatkozik valami az illegitim grafitik vadságából, ám ennek a mű nem adhatja meg magát, hiszen mégiscsak az emlékezés funkcióját tölti be: halottakról kell beszélnie – a soha fel nem állított sírkövek helyett is. A Trefort-kerti emlékmű mindezek okán ebben a visszahúzódásban, ebben az alig-megtapasztalható-mivoltban teljesedik ki: az eddig elhallgatott nevek csíkjai észrevétlenül tagozódnak be az épület téglái közé, szervesen hozzátartozva immár az egyetem identitásához.



Amikor egy emlékjel monumentálisabb tárgyi kifejeződésekben ölt testet, akkor már nem pusztán megjelölésről van szó, hanem egyenesen a hely átalakításáról: olyan topografikus beavatkozásról, amely egy konkrét teret maradandó módon alakít át a fizikai adottságokat illetően. Az erőteljesebb perцепcionális érzékelést kiváltó megjelölések többnyire radikális esztétikai hatást keltenek. A topografikus jelhagyás típusai közé sorolhatjuk például a Washingtonban a vietnami háború áldozatainak szentelt 1982-es emlékművet: a parkot látványos módon kettévágó, V-alakú gránitfalat, mely a terep vonalait követi, s melyen a háború amerikai áldozatainak nevei olvashatók.¹⁹ Vagy ide sorolhatjuk Jonas Dahlberg, kortárs svéd képzőművész nyertes pályaművét, melyet 2015 nyarán fognak „megépíteni” Norvégiában az Anders Breivik által elkövetett, brutális gyilkosságok áldozatainak szentelve. Ez az emlékmű land artos műalkotásként kiharcol egy darabot a szigetből, az ország testéből való kimetszés metaforájaként – az elvé-

konyodó földnyelvből keletkező hasadék pedig utat nyit az ebben az összefüggésben a halált szimbolizáló tenger-víz előtt. Az emlékjelek különböző típusú formai megvalósításaira egyaránt igaz, hogy olyan alkotások, amelyek, ahogyan a Treforti-kerti emlékmű egyik tervezője, Szabó Levente fogalmaz: „elsősorban nem önálló jelek, hanem mindannyian megjelölnek valamit. Így jel-értékük nem önmagukban, hanem kizárólag a megjelölt térrel, hellyel való kontextusukban érvényes. Szépségüknek és hatásuknak is ez a kulcsa.”²⁰

A Kelemen Zénó szobra körül kirajzolható kontextusok elemzése végén kénytelenek vagyunk leszögezni: egy esztétikai értelemben maradandó értékeket felmutató emlékmű nem kerülheti meg a hellyel való párbeszédet. Ha mégis így tesz, óhatatlanul lemond önmaga jelértékéről.

* **MM Csoport Trefort-kerti emlékmű** (2014, Budapest)
© foto: Albert Farkas

¹⁹ Konceptió: Maya Lin. Lásd erről: Arthur Danto: The Vietnam Veterans Memorial. *The Nation*, 1985. August 31. 152–155.

²⁰ Szabó Levente: Jel a kertben. Prekonceptiók, analógiák és ráismerések a Trefort-kerti emlékmű kapcsán. Jelenkor, 2015/1. In: www.jelenkor.net



⁂ **Széplaky Gerda** esztéta, kurátor, az EKF főiskolai docense, a Flash Art magyar kiadásának szerkesztője