

Jeles András az Auschwitz működik próbáján



Forrás: Bálint Ház

Pető Andrea

Az irreleváns nem

A SOÁ DOKUMENTUMSZÍNHÁZA
JELES ANDRÁSNÁL

A Bálint Ház színpada helyett a nézőtéren kialakított játszóhelyen fehér, lárvaszerű ruhába bújt színésznő ül, és plázacica-hanghordozással, mintha napjainkban egy mobil telefonon beszélne, affektálva játssza el azt a keletre költözött német telepesnőt, aki panaszkodik, mennyire zavarja, hogy a táborokba hurcolt helyi zsidók (számukat bizonytalanul 4 ezer és 400 ezer közé teszi) hangosan kiabáltak az elhaladó vonatokban. Ez a jelenet, melyben hangsúlyosan megjelenik a második világháborús női elkövető, pontosan jelzi, milyen kérdések vetődtek fel bennem a soát bemutató színházi előadás elemzésekor: Melyek a határai és lehetőségei a társadalmi nemek szerinti elemzésnek a dokumentumszínházban? Milyen módon lehet egyáltalán megjeleníteni az önálló cselekvési kört (*agency*)? Hogyan kapcsolódik össze a társadalmi nem és a performativitás a színházban?

Alvin Goldfarb színháztörténész 257 holokausztot bemutató darabot számolt össze csak 1997-ig, és a szám folyamatosan nő. Robert Skloot, egy másik ismert színháztörténész felsorolja egy holokauszttal foglalkozó előadás követelményeit: „tisztelnie kell az áldozatokat, történelmet tanítania a közönségnek, érzelmi választ kiváltania, etikai kérdéseket tárgyalnia, és megoldást javasolnia az egyetemes és a kortárs problémákra”. Jeles előadása tudatosan kilép a holokauszt hagyományos színházi ábrázolásából, és az „egyetemesre” fókuszál – az ebből adódó módszertani és elméleti kérdéseket kísérlem meg elemezni a társadalmi nemek szempontjából.

Források és elhallgatás

Jeles András műve, az *Auschwitz működik* dokumentumszínház, hiszen történeti dokumentumok – katonai hadparancsok, elhangzott beszédek, visszaemlékezések, interjúk – szövegét dramatizálja. A darabot puritán díszletek között, néhány szék és asztal minimalista terében játsszák a fehér gézruhába bújtatott színészek. Itt minden tárgynak, színnek, mozdulatnak sokszoros jelentősége lesz.

Jeles főleg Claude Lanzmann korszakos jelentőségű, *Soá* (1985) című filmjéből emelt ki részleteket. Ezek magukon viselik azon korjegyeit, amelyben rögzítették őket. Lanzmann tudatosan mellőzte a korabeli forrásokat, az interjúival a soát a történelemből a jelenbe emelte, és a történeti folyamatok befejezetlenségére/befejezhetetlenségére irányította a figyelmet. Másrészt a társadalmi nemek egyenlőségére érzékeny gondolkodók jogosan bírálták filmjét azért, mert nemcsak hogy kevés nőt szóltatott meg, de azok is egy meghatározott narratíva mentén emlékeznek vissza: arra, hogy gyerekekre vigyáztak, bevásároltak, és férfiak (azaz a romantikus szerelem) után vágyakoztak a drámai időkben. Így a nők mint a múlt tanúi és emlékezetének aktív alakítói kimaradnak a filmből (is); de vajon bírálhatjuk-e a visszaemlékezőket ma azért, mert így és nem másképpen emlékeznek vissza? Inkább meg kellene értenünk, hogy ha már valaki bekerült a kevés visszaemlékező közé, miért és miképpen beszél a múltról, mi határozza meg emlékezésének kereteit. Erre a reflexióra pedig nagyon alkalmas lenne a színház. Valamint arra is, hogy keresse a választ: milyen forrásokat kik és hogyan hoznak létre, mi marad meg, mi felejtődik el az emlékezés folyamatában. Mert a színházi előadás újraértelmezése lehetne annak, amit amúgy forráskiadásokban olvasnánk, vagy a filmen látnánk. Ahogy Reinhart Koselleck mondta: a történelem a forrásokból jön létre, de

a forrás maga még nem a történelem, azt előbb meg kell szólaltatni. Tehát nem elég a múlt emlékeiből egy narratívát komponálni, azt is fel kell tárni, mi a viszonya e narratívának a jelenhez. Nézzük meg, hogyan értelmezi ezt a viszonyt Jeles színháza.

A holokausztról alkotott tudásunk alapvető módszertani kérdése a rendelkezésre álló források használatának és új források létrehozásának problémája. A megmaradt források, amelyeket a történészek egészen a legutóbbi időig munkáikhoz használtak, az elkövetők által létrehozott szövegek (azaz dokumentumok) voltak. Az áldozatok mint a történeti források létrehozói úgy jelentek meg, hogy interjúkat adtak, visszaemlékezéseket írtak. A Raul Hilberg által kijelölt úton haladó történészek általában ezeket nem tekintik valódi forrásoknak, mert nem „objektívek”. Valóban nem, hiszen minden ilyen forrás performatív, ezért is csábít színházi feldolgozásra. De ettől még az előadásnak, amely ezeket a történelmi szövegeket használja, szembe kell néznie azzal a triviális ténnyel, hogy a halottakat nem lehetett megkérdezni. Arra is reflektálnia kell, hogy nagyon sok túlélőt nem is kérdeztek meg; s ha mégis, akkor ezek a kérdések – ahogy a válaszok is – társadalmi nemek szerint meghatározottak, és ezáltal sok mindent elhallgatnak. A szelektivitás és az elhallgatás a történeti narratíva része. Gondoljunk csak arra, hogy a Soá Intézet Vizuális Történelmi Archivuma 52 ezer túlélő-interjújában a szexuális erőszak mint kereső kifejezés nem szerepel, pedig ez sok nő (el nem mondott vagy mondható) „élménye” volt. A férfi interjúkészítők kérdései és jelenléte nem is sarkallta arra a női túlélőket, hogy erről beszéljenek, így a szexuális erőszak már kétszeresen elhallgattatott: akkor, amikor megtörtént, és akkor, amikor mint forrást archiválták a digitális levéltárban. A színház éppen erre az elhallgatásra tudna reflektálni, ha kritikusan kezelné a források létrejöttének politikáját, és nem ragadna le az elsődleges történelmi-tartalmi rétegnél. Ez a reflexió Jeles munkájában elmarad, egyforma hangsúllyal kerülnek be a szövegek.

Nemek tagadása

Jeles András a *Filmvilágnak* adott interjújában elmondta: „azt kell látnunk, hogy Auschwitz működik, állandóan megmutatkozik, sokféle látható alakban. És amire nem gondoltam, még néhány hónappal ezelőtt sem: az a mentalitás, amely az Auschwitz-szindrómában csúcsonyul ki, mintha az emberiség alaptulajdonságai közé tartozna. Ez a mentalitás fölfedezhető az európai ember mindennapos tevékenységében. Európai emberen azt a felvilágosodáson oskolázott, én-tudattal túltelített lényt értem, aki a modern ipari kultúra és csőd megteremtője, haszonélvezője.” Ezzel darabját Jeles a Giorgio Agamben olasz filozófus által felvázolt biopolitikai keretben helyezi el, amely – leegyszerűsítve – a modernitás időtlenségében szituálja Auschwitzot mint az embereket mozgó testekre redukáló totális ellenőrzés ikonikus képét. A fehér gézbe burkolt, számítógépes játék mozgását imitáló színészek ezt tökéletesen meg is jelenítik. (Az agambeni keret nem előzmények nélküli,

hiszen korábbi intellektuális alapzatokra épül, Primo Levi „szürke zónájától” Kertész Imre koncentrációtábor-értelmezéséig.) Agamben filozófiáját többen nemcsak történetietlensége miatt bírálták – ha nincs alapvető különbség a mai New York és Auschwitz között (hiszen mind a két helyen ugyanolyan típusú biopolitikai kontroll működik), ha nem fordítunk figyelmet a táborok közti különbségekre, valamint arra, hogy szinte ugyanannyi zsidót gyilkoltak meg a táborokon kívül, a keleti front erdőiben és falvaiban, mint a táborokban, akkor az értelmezési kerettel van probléma –, hanem azért is, mert egységesít és esszencializál: nem tesz különbséget férfi és nő, szegény és gazdag, városi és vidéki között. Jeles ugyanakkor a színházi gyakorlattal megpróbálja az agambeni rendszer e vakfoltját megszüntetni, s kísérletet tesz a meghaladására úgy, hogy beemeli a történetit, a történelmet a kanonikus történelmi dokumentumokkal az előadásba, közben azonban meg akarja tartani az agambeni keret értelmezési előnyeit is. Konkrét, talán még a nézők által is ismert korabeli szövegek hangzanak el a fehér gézruhába bújtatott színészek szájából. De Jeles arról elfeledkezik, hogy az agambeni keretbe integrálni próbált történelemnek „neme” van, ahogyan pedig ezt a „történetit” a darab eljátssza, az számtalan problémát vet fel.

„Problémás testek” és az önálló cselekvési kör

Ugyanebben az interjúban Jeles elmondja: „Auschwitzből viszont nem kerültünk ki, és nem is fogunk belőle kikerülni. Auschwitzban vagyunk, ebből nem lehet kikecmeregni. A reveláció erejével hatott, amikor egy szép napon erre ébredtem. Iszonyatos volt a felismerés, hogy ez a probléma. Ezt a terhet – s most, hogy »ki a bűnös; nem kérjük« (nem mintha nem lehetne erről beszélni, de most hagyjuk) –, szóval ezt a terhet viszi magával ez a korszak.” És valóban, a darabban a Don-kanyarban a munkaszolgálatost korábban agyonverő, de a visszavonulás során fagyoskodó honvéd ugyanabba a kategóriába kerül, mint az auschwitzi fogoly. Mit tudunk meg egy olyan színházból, mely a rendező hitvallása szerint tudatosan kerüli elkövető és áldozat dichotómiájának használatát, tehát átértelmezi a holokauszt-színház fent jelzett feladatait? Ahol a 2. magyar hadsereg pusztulása éppen úgy „Auschwitz” működésének terméke, mint a Don-kanyarban megfagyott munkaszolgálatosok vagy az auschwitzi áldozatok? A történetiség, a történeti konkrétum bevezetése viszont ezt az agambeni jellegű értelmezést lehetetlenné teszi, hiszen az európai modernitás alapja a normativitás, azaz a különbségtétel jó és rossz, bűnös és áldozat között. Ezt a felelősség kérdése körül kialakult konfliktust bemutatni a színház feladata, ahogy például az osztrák vagy német alternatív színházak is ebbe az irányba mozdultak el. De Jelest a Julia Kristeva munkájában megfogalmazott abjekció (*abjection*) ábrázolása érdekli: azé, ami nem objektum vagy szubjektum, ami az identitásokon és a rendszereken kívül létezik, mint az Auschwitzban elkövetett bűnök. És ebben a történeti elemzések irrelevánsak.

A darabban többször megjelennek vallásos végítélet-víziók, amelyeket a színészek idéznek fel. A szak-

rális végítélet és pusztulás cezúrájával és időbeliségével nem illik bele sem Agamben, sem Jeles azon gondolatmenetébe, hogy Auschwitz működik, szükségszerű és folytonos, s a rendező szerint csak a Messiás eljövetele akaszthatja meg. A szakralitás – amely George Steiner szerint maga lenne az antiszemitizmus oka – az agambeni tézis mellett a történetiség érvényességét is veszélyezteti. E hármas értelmezési keret (Agamben, történeti, szakrális) között őrlődik a darab. Azáltal, hogy a történeti anyag (például Jány Gusztáv szövege) bekerül a Lanzmann által felvett interjúk mellé, megnevezetnek a bűnösök: a németek és a magyar úri férfi középosztály – ez utóbbi női tagjait kifelejtve, pedig azok világháborús szerepvállalása éppen annyira vagy talán egyáltalán nem (attól függően, melyik értelmezési keretet választjuk) menthető, mint a német telesesnőé. A darab legkegyetlenebb jelenete, mikor az irhabundás tiszt (ez jelzi a társadalmi státust: a Don-kanyarban csak tisztak viselhették) egy nő megerőszakolása közben adja ki a parancsot, ezzel érzékelteti a hatalom legmagasabb fokát. Itt is hiába próbálja a fehér gézruha eltüntetni a nemi különbségeket, az elsődleges nemi jegyek látszanak, és Jeles ezt a klasszikus és egyben sztereotipikus formát választotta a militarista férfias hatalom kiélésének – nem pedig megkérdőjelezésének vagy a rá való reflektálásának – illusztrálására.

A színház a testek performativitására épül. Nem véletlen, hogy a hetvenes évektől kezdve az avantgárd színház a társadalmi mozgalmakkal együttműködve a színházat is megpróbálta politikailag átalakítani. Nem elégedett meg azzal, hogy számszerűen több női szerzőt, rendezőt és színészt követelt, és adott nekik bemutatkozási lehetőséget, hanem fellépett a női test eszközként való használata ellen, reflektálva egy olyan világra, melyben a női/férfi hierarchia jelenti a kizsákmányolás egyik tengelyét, és a színházi előadásokon keresztül remélt változást elérni a mindennapi gyakorlatban.

Jeles színháza is aktivista színház. Nem határozza meg az előadás fikatív és valós ideje közötti elválasztóvonalat – némelyik előadás után nincsen taps, nincsenek meghajló színészek, és az is szinte esetleges, mikor tartanak szünetet.* Ezzel is jelzi, hogy Auschwitz időbelisége folytonos. Az előadás célja közösségi élmény létrehozása, melyben azonban kimondatlanul minden gesztus, tér, gondolat társadalmi nemek által meghatározott. A rendező maga is látható és aktív része az előadásnak: ő jelzi, ellentmondást nem tűrő autoritással rázza a kis csengettyűt, a nézőknek az előadás kezdetét, és teljes intellektuális és fizikai erejét latba vető férfiként ellenőrzi, vezényli a színészekből álló, de egyéni karakter nélküli kórust, mely a napjainkban „mocskos zsidózó” tömeg hangját artikulálja. De ez a politikai jellegű intervenció végképp szétfejszti az agambeni keretet, mert pozicionálja az egyént (a vezénylő rendezőt) mint történeti cselekvőt, aki képes legyőzni (elhallgattatni) a zsidózó tömeget a maga eszközeivel. Vagy a másik, agambeni keretben értelmezve pedig lényegében ellényegteleníteni őket.

* Volt olyan előadás, amely után a közönség tapsolt, és a színészek meghajoltak. (A Szerk.)

Ugyanakkor próbára teszi képzelőerőnket is: el tudjuk képzelni, hogy egy nő álljon ugyanott a színpadon Jeles helyett egy karmesteri pálcával? Ha igen, milyen testben: nadrágkosztümben, szemüveggel vagy hatalmas vörös hajzuhattal, szűk fekete ruhában, mint Simone Young vagy Emmanuelle Haïm? Ez az önálló cselekvési kör (*agency*) pozíciója a darabban normatív férfias helyzet, és ezzel érkezünk el a test problémájához. Hiába viselnek fehér bábokra jellemző egységesítő ruhát a színészek, a férfiak és a nők testi dichotómiája az előadásban – leíró és nem értelmező jelleggel – megmaradt. Ez pedig a társadalmilag kódolt különbözőséget is jelenti, ami nem reflektálódik kritikusan az előadásban. A ruha által meghatározott nemet a hang pótolja, mint az affektáló német telesesnő esetében is. A varsói gettőlázadás résztvevője hangsúlyosan hagyományos női ruhában jelenik meg a színen (hiába a félrecsúszott túlméretes szemüveg), és ahogy veti le a lázadás leveréséről szóló elbeszélése alatt a társadalmi nem által meghatározott ruháit, úgy válik láthatóvá a fehér bábruha, és integrálódik be ő is az Auschwitz-metaforába, az agambeni rendszerbe. Ebben a rendszerben nincsen különbség férfi és nő között, de a náci megsemmisítő-rendszer mélyen társadalmi nemek szerint hierarchizált volt: sokkal kevesebb nő is élte túl a táborokat. Agambennél a testnek nincs neme: tömege van és kiterjedése, de elvesztette társadalmi jelentését, mert egy másik keretben határozott meg, mint „puszta élet”. Jeles ezzel a dilemmával küzd: hogyan lehet a társadalmi nemek hierarchiáját bemutatni egy olyan keretben, mely tagadja, hogy ez a keret egyáltalán létezik? Ugyanis ha mégis jelzi, használja a társadalmi nemi jellegzetességeket – a gettőlázadásban részt vevő nő vagy a német telesesnő hangsúlyai –, azt csak hagyományos, leíró, sztereotip módon teheti. Ugyanakkor a hagyományos nőiség is lehet az önálló cselekvési kör forrása, mint a németek által megszállt Párizsban a gyerekeket mentő nő esetében – de ha nem válogatják be a szövegét az előadásba, akkor az ellenállásban részt vevő nők tapasztalata nem artikulálódik, s ez megerősíti azt a sztereotípiát, hogy a nők csak a gyerekeiken keresztül határozhatók meg. És mindezt egy olyan keretben, melynek Jeles állítása szerint alapvető célja volt elkerülni a dichotómiákat és univerzális állítás megfogalmazását.

A női önálló cselekvési kör (*agency*), illetve határainak bemutatása a társadalmi nemekre érzékeny színház alapja. Az áldozatok esetében eleve problémás bármilyen formában önálló cselekvési körről beszélni. Azzal, hogy az előadás a német telesesnőt érzéketlennek és butának mutatja be, megfosztja a saját döntés lehetőségétől, de egyszersmind annak következményétől is. Elizabeth Harvey könyvében bemutatta, hogy ezek a tanárként, egészségügyi személyzetként, földművesként keletre települő – és nem feltétlenül csak telepített – német nők kitörési lehetőséget láttak a Harmadik Birodalom telesespolitikájában: nemcsak a szegénységből, hanem a náci Németország hierarchikus társadalmi és nemi egyenlőtlenségeiből is. Céljuk sokszor az önmegvalósítás volt. Mélyen hittek a gyarmatosító logikában és saját felsőbbrendűségükben, de tudták, hogy csak úgy eman-

cipálódhatnak a náci *Kinder, Küche, Kirche* (gyerekek, konyha, templom)-felfogás fojtogató hármasságából, ha elsajátítják, és a gyakorlatban megkísérlik megvalósítani ezt a diskurzust. De ha a német telepesnőt csak mint érzéketlen és korlátolt teremtést mutatjuk be, nemcsak az önálló cselekvési körtől fosztjuk meg, hanem kétszerezsen is áldozatává válik egy olyan rendszernek, mely szerint nincsen különbség elkövető és áldozat között, de azért egyes elkövetők mégis butábbaknak látszanak másoknál. Ebből semmivel se tudunk meg többet Auschwitzról, csak a saját reflektálatlan előítéleteinkről.

Jeles András előadása a legfontosabb intellektuális állítás Magyarországon a soáról a Múcsarnok *Elhallgatott holokauszt* (2004) című kiállítása óta. Közösségteremtő és a múlt feldolgozását elősegítő dokumentumszínház, mely tudatosan száll szembe a holokausztábrázolás színházi hagyományával. Ezért is olyan népszerű és hatásos műfaj a dokumentumszínház napjainkban Európának a náci és kommunista múlt feldolgozására tétova kísérletet tevő régiójában. Az előadás ezt korábban nem kanonizált szövegek beemeléssel végzi, melyek éppen ezáltal válnak kanonizálttá: ezért is olyan nagy a felelőssége, mert ez a kosellecki értelemben vett „lefordítás” egyben egy brechti „elidegenítő effektus” is, mely a kontextusok közötti átmenetekben jön létre, és teret konstruál értelmezés és forrás között. Felhasználja az aktivista, avantgárd színház minden hagyományos eszközét, de végül is az előadás során saját korlátait jelöli ki: az emberi testeket a „puszta élet” hordozóivá teszi, gátolva ezzel a társadalmi nemek mint elemzési kategóriák és mint az önálló cselekvési kör forrását. Az hiányzik a darabból, amit Joan Scott „feminista fantáziának” nevez: a korlátok és formanyelvek meghaladása és annak meghatározása, jelent-e egyáltalán ma problémát Auschwitz bárkinek, aki nem a hagyományos színházi formanyelvet beszéli. Adam Phillips azt mondta, hogy „az emlékezetnek mindig van jövőképe”, de ennek az előadásnak nincs. És jövőkép nélküli állapotban valóban irreleváns a nem.

Beszélgetés a kritikáról

SÖPTEI ANDREA ÉS GÁSPÁR ILDIKÓ



SÖPTEI ANDREA

– Amikor felhívatalak, és elmondtam, hogy a kritikáról szeretnék veled beszélgetni, kötélnék álltál, de hozzátetted: tizenhat éve nem olvasol kritikát. Biztos van ennek oka, és a tizenhat sem tűnik véletlenszerű számnak.

– Igen, 1996-ban, amikor eljöttem a Katonából, és szabadúszó lettem, azt gondoltam, hogy érdekelni fogja a szakmát, hogy mit kezdek magammal és az új helyzettel. Tudom, naiv és emocionális ember vagyok, de elvártam akkor, hogy figyeljenek rám. Nem azt, hogy megdicsérjenek, hanem azt, hogy érdemben reagáljanak arra, mi történik velem ezen a pályán. A második munkám a régi Nemzetiben *Az ember tragédiája* volt. Iglódi István rendezett, Évát játszottam. Egy kritikus mindössze annyit írt a munkámról: Söptei Andrea egy kétrészes fürdőruhában rohángál – a Paradicsomi színben valóban egy kétrészes fürdőruha volt rajtam. És rohángáltam is. Én is tudtam, ahogy mindenki: az előadás nem sikerült jól, de úgy gondoltam, ez így méltatlan.

– Ennyire egyértelműen lehet tudni egy munkáról, amilyen könnyen ezt most mondog?

– Nem olyan könnyű ezt mondani. A próbafolyamat elején nagyon sokat beszélgettünk Garas Dezsővel, aki Lucifert, Széles Tamással, aki Ádámot alakította, és Iglódi Istvánnal. Akkor úgy tűnt, mindennek a későbbiekben is lesz jelentősége, de aztán a próbák előrehaladtával egyre

A sorozat eddigi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (2013. február).