

A botrányról mint fétisről: morális hiba a színházban

Gondolatok botrány és kritika kapcsolatáról Rolf Hochhuth *A helytartója* kapcsán (1963) *A skandallum* (σκάνδαλον – skandalon) görög eredetű szó, csapdát, vagy botlást okozó küszöböt jelent. Tulajdonképpen arra utal, hogy rosszul léptünk – mellé vagy akár félre –, de legalábbis gépies járásunkban bekövetkezett egy hiba. Az a Theodore Ziolkowski, akinek a *Scandal on Stage* című könyvére ebben az előadásomban elsősorban támaszkodni fogok, a botrányt hibának tekinti. Olykor termékeny hibának. Botrány az, amikor a konvenciók követését elhibázzuk. Ha megsértjük a status quo-t. Ebből a definícióból tehát rögtön következik, hogy a botrányhoz szükség van egy közös alapra, közös megállapodásra, amit megtörhet az invenció, mármint jó esetben az invenció. (Persze nem minden botrány vet fel etikai kérdéseket, és nem is minden etikai kérdéseket felvető mű lesz botrányos.) De a morális status quo színházi megsértése gyakran bizonyos esztétikailag igazolt normalitás. Hol hibázik a jó mű?

Mivel a botrány előfeltétele az előbb említett közös kimondott-kimondatlan megállapodás az esztétikai vagy etikai normákban, ezért magányunkban ritkán szoktunk botrányosan viselkedni: viszont egy, a mostanihoz hasonló előadáson remekül lehetne kis performansszal illusztrálni a jelenséget. A botránynak természetesebb közege a közös tér, a színház, semmint az irodalom. És az irodalmi botrány esetében persze ugyanúgy előfeltétel a nyilvánosság.

Ezért, hogy a botrány viszonylag új jelenség. Nem tudunk ókori, sem középkori botrányokról, noha akkor is létezett status quo, akkor is volt elfogadott – és így megsérthető normarendszer. Azonban nyilvánosság, nyilvános vélemény nem volt, mert nem volt hozzá megfelelő médium. Könyvében Ziolkowski idézi Habermast, és azt a gondolatot, hogy a közvélemény – a racionálisan gondolkodó

egyének kollektív véleménye: modern jelenség. Ahhoz, hogy megjelenhessen, szükség volt közös terekre: újságokra, szalonokra, kávéházakra. Itt nyílik majd tér a kritikára is. Később maga a kritikus is ebben a közös térben szólal meg – és az külön kérdés, mennyire válik ez a külső tényező, a botrány, magának az előadásnak a részévé. És ugyanezért mennyire válik részévé a kritikának is, hogyan befolyásolhatja előadások értékelését; kell vagy egyáltalán lehet-e egy előadás értékelésében egy politikai botránytól elvonatkoztatni, vagy külön magyarázatra és magyarázkodásra szorul, ha ilyen, esetleg indokolatlanul megtámadott produkciót bírál a kritikus.

Korábban elhangzott az a fogalom, hogy „invenció.” A színházi botrányokat szükségképpen a holt színház, a muzealizált előadások ellenpólusaként képzeljük el. Akár azért, mert az előadás annyira invenciózus, hogy meghaladja korának normarendszerét és nézőinek ingerküszöbét (akár mert csak nézőinek ingerküszöbét haladja meg). Vagy, mert általában azt várjuk a közönségtől, hogy ne tapsoljon mechanikusan. Hogy kritikai attitűddel tekintse, amit játszanak neki és adott esetben, ha már egy teljes közösség érzi felháborítóknak, amit lát, törjön ki a botrány. Többnyire a botrány mégis – nyilvános és tömegszerű jellegéből adódóan –, kevésbé kifinomult jelenség. Mivel a tömeg ez esetben kulcsszó, egy botrány ellentmondásos performansz (akár a forradalom). Mindkettő tömegben zajlik, ezért a verbális, olykor a tetteges durvaság, és a leegyszerűsítés még a legnemesebb botrányoknak is jellemzője. Azt állítom tehát, hogy a botrány paradox természetű: egyszerre tartjuk annak a szükséges morális hibának, amely szükséges ahhoz, hogy rákérdézzünk automatizálódott, talán már rég kiüresedett alapokon álló normarendszerünkre, ugyanakkor szinte szükségszerűen függetlenedik a műtől, mely kiváltja – mint azt Hochhuth példáján is láthatjuk a későbbiekben.

Mielőtt azonban rátérnénk konkrét példánkra, még egy különbségtételt kell tennünk. Egy előadás lehet esztétikai értelemben felháborító közössége számára, ha bizonyos ábrázolások eleve hibásnak minősülnek: Corneille és Molière kortársai, hogy egy népszerű példával éljünk még releváns kritikai szempontnak tudták a hármasság követelményét, egy normatív szabályrendszert. De, éppen mert szabálysértő drámák is íródtak – drámák, amelyek megértéséhez a normatív esztétikák nem tudtak közelebb férkőzni – előbb utóbb kialakult a szemléletváltás, az esztétikai pluralizmus, súlyát tekintve gyakorlatilag az esztétika kopernikuszi fordulata. Közismert, hogy azóta nincs egyetlen normarendszer, amelynek elhibázása esztétikai hibának minősülne. Maga a mű írja elő értelmezési kereteit. Továbbra is léteznek tehát keretek, amiket ezért megsérteni is lehetséges, de az ilyen hibából nem igen lesz botrány, mert nem a közösségi normát, csak a mű saját maga által támasztott törvényt sérti meg – okkal, ok nélkül. Az esztétika kopernikuszi fordulata óta tehát minden esztétikai természetű botrány anakronisztikus: mert normatív alapokon nyugszik.

Most azonban nem az esztétikai hibákkal, hanem a vitatott morális kérdésekből kirobbanó botrányokkal szeretnék foglalkozni, a morális hibával: amikor a vitázó felek valamelyike számára hibának minősül az előadás kérdésfelvetése és a botrány az előadáson kívüli, morális kérdések kapcsán robban ki.

De feladata-e a színháznak egyáltalán morális kérdések felvetése, és minek minősül, ha tetszésünket vagy nem tetszésünket befolyásolja, hogy mennyire áll közel például egy adott előadás történelemfelfogása az általunk vallott hiteles narratívához? A kritika történetében létezik egy állandó polarizáció az elkötelezett művészet és a célszerűséget elutasító l'art pour l'art – az autonóm és a heteronóm művészet között, írja Radnóti Sándor a *Piknikben*.¹

Politikai, társadalmi, illetve morális elvárásokat ma már a legangasztaltabb kritikus sem szokott közvetlenül érvényesíteni a műkritikában (vagy ha

igen, mint az amerikai kánonvitában vagy a magyar nacionalista-populista kritika hamujának időnkénti felparázslása alkalmával, az a diskurzus primitivizálódását eredményezi), másfelől viszont a legabszolutisztikusabb műhelykritikában is számos heteronóm kiegyenlítő elem található, például a műhely szabadságának morális, sőt művészetpolitikai védelme, pedagógia, munkaétosz. Még a tisztá költészet olyan heves védelmezőjének kritikai írásaiban is, mint amilyen Baudelaire volt, bőséggel találhatunk olyan megjegyzéseket, amelyek a művészetnek a modern életen végzett erkölcsi munkájára vonatkoznak.²

Bár tisztán autonóm művészet talán nem is képzelhető el, ez a vita sosem jut, persze ne is jusson nyugvópontra. Az elkötelezett művészetnek egyik alapvető kritikai traktátusa Schillernek *A színház mint morális intézmény* (1785) című beszéde. Ez a Lessing nyomdokait követő szöveg tulajdonképpen minden olyan, a színház és a művészetben kívüli szféra összekapcsolódásának modern törekvéseihez elengedhetetlen, mint amilyen a drámapedagógia – színház és pedagógia metszéspontjában –, vagy épp a fórumszínház. Az esztétikai nevelés szándéka hatja át már ezt az esszét is, Schiller arról ír, hogy „A színpad mélyebben és tartósabban hat, mint a morál és a törvény.”³ A szerző a színházat törvényhozói hatalomnak tekinti, azon a ponton, ahol „a világi törvény véget ér.”⁴ Rolf Hochhuth, akinek *A helytartóján* keresztül a következőkben megvizsgálom a színházi botrányok morális aspektusát, Schillernek ezt az esszéjét a dráma *Magna Chartájának* tartotta; olyan fontos szövegnek, mint Luther kilencvenöt pontja Wittenberg vártemplomának kapuján.⁵ Ilyen világi törvényeken kívüli schilleri törvénykezésnek is felfogható Rolf Hochhuth munkássága, melynek fontos motívuma az elmentmondó külső és belső törvények közötti helyzetállás kérdése, más szóval a polgári engedetlenség kérdésköre. Hochhuth 1961-ben megírja *Berlin Antigonét*; ebben a novellában egy lány ellopja testvére holttestét, akit a náciok végeztek ki, és illegálisan eltemeti. *A helytartóban* szintén előkerül a polgári engedetlenség kérdésköre egy modern Antigoné-

¹ Bevezetés, In: Radnóti Sándor: *Piknik*, Magvető, 2000. 14.

² Uo. 14.

³ Friedrich Schiller: *A színház mint morális intézmény*, In: F. Schiller: *Művészet-és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005.

⁴ Uo.: 13.

⁵ Theodore Ziolkowski: *Scandal on Stage*, Cambridge, 2009. 15.

dilemma, a keresztény egyház II. világháborús felelőssége kapcsán, mert nem akad „Antigoné”, aki felszedné az Auschwitzba tartó vonatsínek.

Hochhuth *A helytartója* (1963) a drámairodalomban elsőként foglalkozik direkt módon Auschwitz-cal, amikor a keresztény egyház, különösen XII. Pius a II. Világháborúban játszott vitatott magatartásával kapcsolatban vet fel kérdéseket – bár ezen keresztül tulajdonképpen maga az isteni felelősség és a bűn, az abszurd mértékű rossz jelenlétének ősi kérdése is középpontba kerül: a „hogyan történhetett meg?” problémaköre. A Nürnbergi per dokumentumaiból összeállított Weiss darab, *A vizsgálat*, a német dokumentumdráma alapszövege, két évvel később íródik. Hochhuth darabja szintén tartalmaz dokumentarista elemeket, fikcióval, fiktív karakterekkel vegyítve. A botrány oka természetesen a valós történeti alap, a keresztény egyház felelősségének vitatott megítélése miatt robbant ki. Tehát egy esztétikán kívüli szempontot kértek számon a darabon és az előadáson, ugyanakkor a dráma pártolói is ugyanebben esztétikán kívüli szempontban, morális problémafelvetésében látták a mű jelentőségét.

A premiert követő hat hónapban (1963. február 20.) több mint háromezer reakció – kritika, riport, levél – jelent meg a német sajtóban. Már ugyanebben az évben egy svéd kiadó kötetet jelentetett meg a drámaellenes demonstrációkra adott válaszokból, egy évvel később pedig Eric Bentley publikálta a *The Storm over the Deputy* című könyvét. A fontosabb reflexiók között szerepel Albert Schweitzer Hochhuth-nak címzett levele⁶ és Hanna Arendt *A helytartó: a hallgatás bűne?* de akár a *Felelősség diktatúra idején* című esszéje is (1964).⁷

Arendt a dráma kapcsán elemzi *A helytartó*-botrány természetét, amennyiben Hochhuth drámája új megvilágításba helyezi a pápa világháborús magatartását. Cáfolja XII. Pius addigi pozitív megítélését, mivel azt állítja, hogy a pápa tudott a haláltáborokról és mégis néma maradt. Ugyanakkor Arendt kifejti, hogy XII. Pius II. világháborús idején tanúsított magatartása körül azóta is zajlik a vita, a pápa megítélése Arendt esszéje óta pedig csak vitatottabb. A botrány-narratívát már akkor is fő-

leg a történeti hűség számonkérése határozta meg Pius személyes felelősségében. A Vatikán hamar titkosította a vonatkozó dokumentumokat, a levéltárak megnyitása némileg megkönnyítené ugyan a kérdés történeti eldöntését, de az alapvető ontológiai kérdésfelvetés, az abszurd helyzetben felvetődő abszurd etikai dilemmák attól még változatlanok maradnának. Arendt esszéjében megvizsgálja a Pius felelőssége körül zajló vita legfőbb érveit. Ez a vita tulajdonképpen az ukrónia kérdésfelvetésével játszik el, a „mi lett volna ha...” kérdéssel. A megosztó kérdésfelvetés tehát, az: *mi lett volna, ha a pápa a római városvezetéshez hasonlóan konfrontálódik a világi hatalommal?*

Pius melletti érveként azt szokás elsősorban felhozni, hogy ha felmondja a konkordátumot, az szinte biztos, hogy visszaütött volna. Hochhuthnál a Pápa azt mondja, Hitler ellen nem szavakkal és nyilatkozatokkal kell harcolni, hanem hallgatással: „csöndesen, okosan, mint a kígyó.”⁸ Ugyanakkor az olasz példa azt mutatja, hogy a konfrontáció lehető volt akár sikeres is. Másik fontos érv Pius mellett állam és egyház szétválasztásának, az egyház politikai semlegességének követelménye, írja Arendt, ami a modern polgári demokrácia alappillére – ugyanakkor tegyük hozzá, hogy még a II. Vatikáni Zsinat is, ugyan megkésve, de megállapította, hogy a III. Birodalom megszegte a világnézetű semlegesség követelményét, tehát az egyház is elismerte, hogy a III. Birodalmat aligha lehetett polgári demokráciának nevezni, a szó akármelyik értelmében. Ennyiben rendkívüli szabályok is léphetek volna életbe. Az egyház részéről vett pártatlanságot azonban tovább hitelteleníti, hogy a pápa korábban kétszer megszegte ezt a semlegességet. Egyszer, amikor Oroszország megtámadta Finnországot, egyszer pedig röviddel azután, hogy Németország megsértette Hollandia, Belgium és Luxemburg semlegességét. Ráadásul a zsidók elgázosítása aligha tekinthető a háború szükséges velejárójának. Az is igaz persze, hogy a holland püspökök hasonló fellépésének megtorlásaként a nácik további zsidókat hurcoltak el. Egyik nyilatkozatában Mohácsi János a darab egyik magyar rendezője beszámol róla, hogy 2009-es rendezésébe be is akart ven-

ni eredetileg egy jelenetet, amelyben a pápa megírja tiltakozását a zsidóüldözések ellen, ám miután értesül a holland esetről, inkább elégeti a levelet.⁹ Végül Mohácsi úgy döntött, a darab e nélkül is elég árnyalt képet ad a problémáról, hiszen Pius mellett más szereplők – papok, náci tisztok –, dilemmaival is szembesít.

Hochhuth drámájába beiktat néhány fiktív figurát is, ilyen Riccardo Fonta práter: a pápa és Riccardo közötti fiktív konfliktus az egyik olyan elem, amivel Hochhuth árnyalja a keresztény egyház közönyéről adható egyoldalú képet: látunk példát keresztény tanítások szerint cselekvő papokra is. Gemstein személyében a zsidósággal szolidáris náci tisztet láthatjuk, ugyanakkor a róla alkotott képünket tovább bonyolítja, hogy szintén csendes háttér munkát folytat, ő sem konfrontálódik, akár csak a pápa, tehát az ő felelősségének kérdése éppen úgy felvethető. Összességében nem találhatunk felmentést a keresztény egyház magatartására Hochhuthnál, hiszen az, hogy Auschwitz botránya megtörténhetett, ontológiailag megy szembe a keresztény etikával. Hochhuth alakjairól szokás elvonásukat ismerjük meg, sokat elmélkednek valószínűtlenül magasról. A doktortól, akinek figurája nyilvánvalóan Mengeléről lett mintázva, el is hangzik a drámában, hogy az abszolút rossz megtestesítője, alátámasztva azt a tézist, hogy „a modernkori gonoszság legszélesebb körben elfogadott szimbóluma a nácizmus.”¹⁰ Ha meggondoljuk, hogy a darab műfaji megjelölése keresztény szomorújáték, akkor a sátni szerepkör rögtön egyfajta indoklást kaphat. A magyar olvasónak Hochhuthot olvasva eszébe juthatnak Pilinszky háborús művei, aki szintén szenvedéstörténetként írta meg a II. világháború emberirtását. További hasonlóság lehet az alakok típus-szerűsége, Hochhuthnál is találunk olyan, a bábszínházból ismerős szereplőket mint „Az Asszony”, „A Lány”, „Az Öreg.” Hochhuth egy ponton még Pilátus kézmósó-jelenetét is beemeli a darabba: a pápa mossa kezeit, miután megtagadja, hogy nyíltan tiltakozzon a zsidók elgázosítása miatt Hitlerrel és felmondja a konkordátumot.

Biztos, hogy Hochhuth drámájának kedvelőjeként tetszésembe belejátszik az, hogy dilemmaként, méghozzá erősen problematikus dilemmaként merül fel számomra Pius hallgatása, (anélkül, hogy pontosan látnám Pius felelősségét tehát ítélkezni tudnék ebben a kérdésben.) Mindenesetre, aki ezt a kérdésfelvetést eleve elutasítja, az esztétikai értelemben sem fog tudni csatlakozni a darabhoz. Ebben a botrányban, csak úgy, mint a botrányokban általában felfedezhető az a vonás, amit most Adorno zene-tanulmányai nyomán *fétis-jellegnek* nevezek: bizonyos problémakör függetlenedik a darab esztétikai értékeitől és komplex kidolgozásától, tulajdonképpen feleslegessé téve a darab elolvasását, az előadás megnézését. Így, bár az elején leszögeztük, hogy botrányok könnyebben robbannak ki színházban, mint nyomtatott formában olvasható drámák miatt, éppen a nyilvánosság okán, de később az esetek többségében feleslegessé válik a botrányt kiemelő alany és fetiszizálódik, leválik a műről, ami a felháborodást kiváltja: a *művön kívüli*.

Most kanyarodjunk vissza ahhoz a korábbi kérdéshez, mit kezdhet a kritika a „művön kívüli” problémájával, hiszen úgy tűnik, bizonyos esetekben ezek az esztétikán kívüli kérdések nagyon is szorosan hozzátartoznak egyes művekhez. Bár ennek az előadásnak nem tárgya, azért érdemes volna megvizsgálni az utolsó magyar *A helytartó*-bemutató¹¹ a 2009-es Mohácsi előadás kritikai visszhangjának és a körülötte kiemelt, az előadást támadó vitának nyelvezetét fétis-szempontból. A darab kortársi tapasztalatát mutatja, hogy negyvenévesével az ősbemutató után még mindig botrányt tudott kelteni Magyarországon. Csak a példa kedvéért egy két jellemző sor a Heti Válasz interjújából: „végtelenen elfogult ábrázolás, aminek jól dokumentált történelmi tények sora mond el lent.” Vagy: „...tömény vádirat a felmentés leghalványabb jele nélkül.”

A darabban több lehetősége is lett volna, hogy árnyalja a képet. Ha máskor nem, amikor az egyik színész nő kilép a szerepéből, és azt mondja: egyesek szerint Hochhuth a végtelenségig elfogult művet

⁶ Albert Schweitzer: <http://miscellaneousmaterial.blogspot.hu/2011/08/albert-schweitzer-on-deputy.html>

⁷ Hannah Arendt: „The Deputy: Guilt by Silence?”. In: Hannah Arendt: *Responsibility and Judgment*. New York: Schocken 2003. (contains Arendt's 1964 essays *The Deputy: Guilt by Silence?* and *Personal Responsibility Under Dictatorship*) – <http://miscellaneousmaterial.blogspot.hu/2011/08/hannah-arendt-deputy-guilt-by-silence.html>

⁸ Hochhuth: *A helytartó*, Európa Könyvkiadó, 1966. 241.

⁹ Szónyi Szilárd: Hitler cinkostársa a pápa? Interjú Mohácsi Jánossal. In: Heti Válasz – http://hetivalasz.hu/kultura/hitler-cinkostarsa-a-papa-21194?eikk_ertekeles=1&ertekeles=3

¹⁰ Roy F. Baumesiter: A holokauszt és a gonoszság négy gyökere, In *Holokauszt: történelem és emlékezet*, Szerkesztette Kovács Mónika, Jaffa Kiadó, 2005–219

¹¹ Magyarországon a Színházi Adattár szerint háromszor mutatták be *A helytartót*, '66-ban Kazimir Károly és Gosztonyi János a Tháliában, '67-ben Babarczy László a Pécsi Nemzeti Színházban, és 2009-ben Mohácsi János a Csiky Gergely Színházban.

írt, mások szerint viszont túlságosan is kesztyűs kézzel bánik a pápával. Őn még ekkor sem érezte szükségét az állásfoglalásnak, hanem a döntést a nézőkre hagyta – azokra a nézőkre, akikbe addigra már beleégette a félkegyelmű, álszent pápa képét.¹²

Visszatér tehát az elfogultság vádja, a nyílt állásfoglalás hiányolása a Pápát felmentő történelmi narratíva szempontjából. Ugyanakkor, ha sem Hochhuth, sem Mohácsi nem is foglal állást, és ez inkább erényükként említendő, az akkor is biztosan igaz, hogy maga a problémafelvetés inkább illik bele egy, a pápa szerepét problematikusnak látó, döntéseit legalábbis megkérdőjelező nézőpontba. *A helytartó*, mint a hatvanas évek dokumentarista

művei egy viszonylag zárt, ideologikus értelmezést kínálnak fel a pápa részéről, ezért a dráma és a belőle készült előadás élvezete, szeretete nem pusztán esztétikai természetű, nem teljesen független a világnézetünktől. Ez alatt természetesen nem szűk értelemben vett oldalakat vagy pártokat kell érteni. Mindenesetre nem véletlenül alapműve a sorvezetőmül választott könyvnek, Ziolkowski munkájának Schiller említett esszéje. Ugyan abban feltehetőleg Ziolkowski téved, hogy *A színház mint morális intézmény* minden színházi botrány alapszövege volna. De abban az esetben, ha a botrányt kiváltó hiba az etikai normákat sérti, mégiscsak ez az alapkérdés: milyen viszonyban van egymással morál, művészet, kritika.

DERES KORNÉLIA

A tévedés esélye: idők, médiumok, emlékezetek

A Mozgó Ház Társulás 1998-as Cseresznyéskertje kapcsán

Idősíkok és médiumok

A „nagy” történetek és formák után, mikor a tapasztalatok már nem egységesítő és bezáruló narratívák mentén artikulálódnak, az érzékelésbeli töredezettség, a széttartás kerül előtérbe. Ekkor születik meg a *tévedés esélye*. Ez az esély egyben szabadság, hiszen a megtöbbszörözött nézőpontok a nyitottság alapvető ígérését hordozzák, s mint ilyenek, az érzékelés egyedi és megismételhetetlen voltát is tudatosítják. Ezáltal pedig a személyes perspektíva meglelésének – úgy is, mint cél és folyamat – felelősségére világítanak rá. Ahogyan Wolfgang Ernst írja, a kollektív emlékezetet többé már nem képviseli az állam és nemzet történetírása: maradnak helyette az alternatív emlékezetek, történelmek.¹

A fentiek szellemében azt vizsgálom a Mozgó Ház Társulás 1998-as *Cseresznyéskertje* kapcsán, hogy hogyan válhat az idő és emlékezés színházesztétikai tapasztalat tárgyává a különféle vizuális médiumok játéka hozásán keresztül. A tévedés fogalmát tehát a színháznézőknek tudatosan felkínált mediatisztált nézőpont-játékok kategóriájaként elemzem. Hudi László rendezése olyan kérdéseket is felvet, hogy a technológia és érzékek mediális szétarabolódása miként keretez és hoz létre szimultán testi és technológiai időket. Valamint, hogy a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett miféle fogalmi-érzéki metszeteket kínál a nézők számára. Kiindulási pontom, hogy előadás mediatisztaltsága karakteresen mutatja be az emlékezés mozgását, amelynek köszönhetően egyetlen történet vagy forma sem érhet nyugvópontra. Így pedig az is vizsgálhatóvá válik, miként ajánlja fel nézőinek a tévedés esélyét, szabadságát.

A Mozgó Ház Társulás előadását az alternatív emlékezetek dinamikus, egymást átható játéka szervezik. A színpadi történéseket egyrészt a színpad felett kivetített, réginék tűnő fényképek, másrészt a színpad előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei (a színpadon megjelenő szereplők önvallomásai) helyezik változó kontextusokba.² Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősík mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyéskert*-értelmezését, amely a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett a mediatisztált és jelenvaló testek, és e testekhez tapadó személyes emlékezetek szimultán érzékeltetésében, és ezen érzékelés asszociatív és vad játékaiban találja meg a személyközi érintéspontokat nézők és színészek között.

A tekintet elmerül a szintér három idősíkjának eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományokban: feloldódik a fotók, televíziós képek és valós testek egymásnak ellentmondó, örvénylő történeteiben. A színpad hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek: olyan nyomok ezek, melyek – főként a színpadi testek fényében – egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, kimerített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. Ugyanakkor, a gyász érzete és a halandóság tudata kíséri őket, ahogyan Susan Sontag is rámutatott: „Minden fénykép egy-egy memento mori. (...) Minden fénykép – éppen mert kihaló és megdermeszti a pillanatot – az idő mindent

¹² Szónyi Szilárd: Hitler cinkostársa a pápa? Interjú Mohácsi Jánossal. In: Heti Válasz – http://hetivalasz.hu/kultura/hitler-cinkostarsa-a-papa-21194/?cikk_ertekeles=1&ertekeles=3

¹ Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségéből* = Jacques DERRIDA–Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása* (Figura 3.), Kijárat Kiadó, Budapest, 2008, 108.

² A televíziós képek az egész előadás alatt láthatóak, bár néhány jelenet alatt a hang nem hallható.