Nagyon nehéz az ilyen gyerekeknek segíteni. Ennek az is oka, hogy ők általában nem úgy fogadják a segítségünket, ahogyan elvárnánk. Ahhoz, hogy valakin segíteni tudjak, tartós jó viszonyban kell lennem vele. A Dani-féle gyerekek többsége azonban képtelen érzelmileg kötődni idegen emberekhez. Közeledésemet/közeledésünket sok esetben fenyegetésként élik meg, hiszen olyan rosszak a korábbi tapasztalataik, hogy eleve bizalmatlanok. Ha nem értjük meg magatartásuk indítékait, könnyen meghozhatjuk az ítéletet: reménytelen a dolog, hiába tettem meg értük mindent; egyszerűen nem képesek a segítő kezet elfogadni. A továbbiakban legyen a hatóságé a szó...

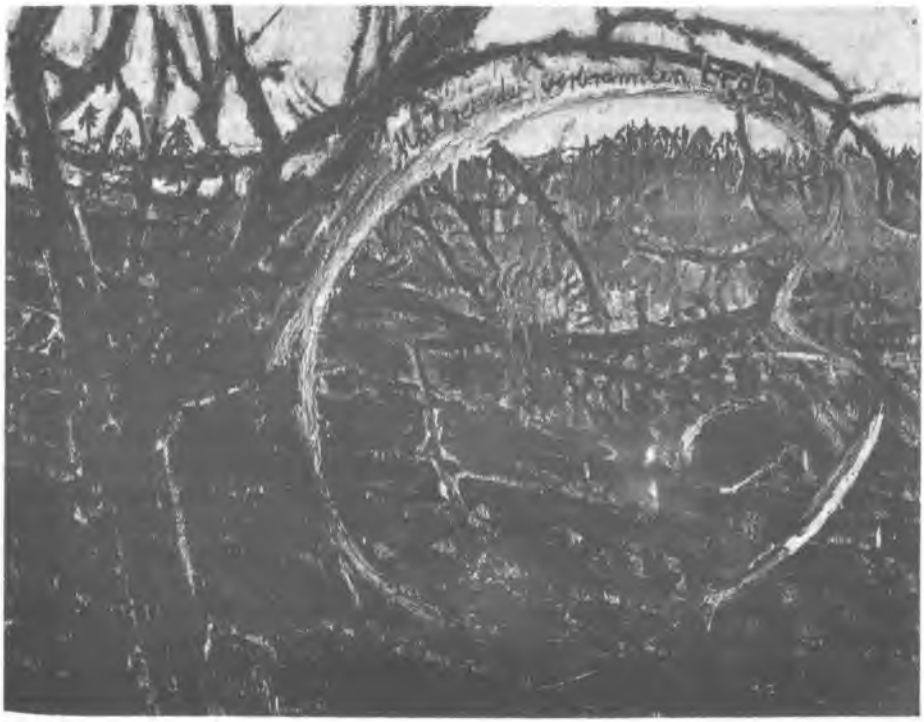
A segítőnek törekednie kell arra, hogy olyan emberi kapcsolat mintáját nyújtsa, amely bebizonyítja: nem minden emberi kapcsolat rombol. Vannak emberek, akikre számítani lehet anélkül, hogy ezért ellenszolgáltatást várnának. Létesíthet ilyen kapcsolatot családgondozó, pszichológus, lelkész, bárki. A lényeg nem az egzakt szaktudás, hanem a modellértékű segítő kapcsolat kialakításának képessége. Ez az, ami pótolhatná azokat az élményeket, amely Dani és sorstársai életéből hiányzik. S ezért a hiányért nem feltétlenül a szülők a felelősek. Hiszen gyakran ők maguk is ugyanolyan közegben nőttek fel, mint például Dani.

GÁSPÁR SAROLTA – HORVÁTH IDA

Anselm Kiefer: Költészet, mitológia, krónika

1944. szeptember 7-én a Völkischen Beobachter című lapban megjelent egy vezércikk, melyet *Helmut Sündermann*, a sajtófőnök helyettese írt alá. A cikkben többek között ez áll: "Egyetlen német kalász sem táplálhatja az ellenséget, egyetlen német száj sem adhat útbaigazítást nekik, egyetlen német kéz sem nyújthat segítséget. Az ellenségnek minden gerendát ledöntve, minden utat eltorlaszolva kell találnia – csak a halál, a megsemmisülés és a gyűlölet várhat rá." Mindössze néhány hét múlva *Sündermann* kijelentette, hogy a vezércikk szövegét egy az egyben *Adolf Hitler* diktálta neki. Tényleg nincs szükség különösebb képzelőerőre ahhoz, hogy az idézett mondatban felismerjük ugyanazt az álláspontot, melyet Hitler már korábban megfogalmazott a "fölégetett föld taktikájában". Hogy mi a "fölégetett föld taktikája"? Az az eljárás, amelyet Hitler a szovjet területekről való visszavonuláskor alkalmazott, s amellyel megkísérelte megnehezíteni az ellenségnek a terület elfoglalását.

1944 őszén, de különösen 1945 tavaszán a "fölégetett föld taktikája" gyakori utasítása lesz a Wehrmacht főparancsnokának. Ez alatt, *Albert Speer* vallomása szerint, a következőt értették: nemcsak az ipari berendezések, a gázművek, a villany- és telefonközpontok, a csatornák, a gátak, a kikötők, a hajók és a mozdonyok megsemmisítését, hanem mindazét, ami az élet megszervezéséhez szükséges: a háztartások nyilvántartását, az anyakönyvi kivonatokat és személyi lapokat, a bankszámlákat, minden élelmiszertartalékot; s azt, ami egy légitámadás után esetleg megmaradna – emlékművek, kastélyok, templomok, színházak, vagy tömbházak és birtokok –, fel kell gyújtani, a jószágot pedig le kell vágni. Amikor 1945. március 19-én *Hitler* kiadta az ország lerombolásának általános parancsát, igen kellemetlen dolog történt: a mindent átfogó tervhez a Birodalomnak nem volt elegendő robbanóanyaga. Mégis elmondhatjuk, hogy a március 19-i parancsot az elkövetkező két hónapban



szinte egészében végrehajtották. Végrehajtásában Hitlernek a Szovjetunió, az Amerikai Egyesült Államok, Nagy-Britannia és Franciaország sietett segítségére, így az egykori Harmadik Birodalom tényleg "fölégetett földre" hasonlított.

2.

A "fölégetett föld" azonban semmiképp sem halott föld. Németországban az idő 1945 után is ugyanúgy múlt tovább. Vagy ez csak látszatra volt így? A füst az üszkökről aránylag gyorsan elszállt, a szél pedig különösebb következmények nélkül széthordta a romokról a hamut és a port. De láthatatlan sebek maradtak, melyek nem rövid életűek, s nyomaik föltűnőek. Ezek az emlékek, pontosabban – az *emlékezés:* kaotikus, heves, néha az apátiáig tompa, mindig jelenlévő, kiirthatatlan. 1967-ben Alexander Margarete Mit Scherlich igen jelentős pszichoanalitikai tanulmányt jelentetett meg *A búslakodásra való alkalmatlanság* címmel, amelyben kimerítően foglalkozik a németek komoly betegségével. Egy tömegmelankóliáról van szó, amelyet a valódi búslakodás *hiánya* idéz elő, ennek oka pedig a náci múlt felelősségének konok tagadása. Joggal merül fel a kérdés: miben gyökerezik a németek múltja? Azt mondanám, hogy kizárólag az emlékezésben, semmiképpen sem a történelemben. Az ok és okozat viszonyát kikezdte a konok elfojtás, elhallgatás, s a nem meggyőző bizonygatás. Az emlékezés ez esetben semmiképp sem történelmi emlékezés, mint ahogy a történelem sem egyértelmű rendszere a viszonyoknak. A történelem csak egy hézagos metafora, amelynek egy végérvényesen sohasem tisztázott múltat kellene jelölnie. És semmi többet.

3.

A német nyelvben létezik egy fogalom, amelyet egyetlen más nyelven sem könnyű megmagyarázni. Vagyis egyetlen lehetséges körülírás sem tudja tökéletesen fedni azt az alapvető tartalmat, amit ez a fogalom eredeti formájában kifejez. Amiről szó van, az a "die Heimatkunst" – "hazafias művészet" vagy "a hazához szorosan kötődő művészet". Minden nyelvben, így a németben is, létezik a "történelmi festészet" meghatározás, ami egy festészeti műfajra vonatkozik. Ez alatt olyan műveket értünk, amelyek ikonografikus témájukat a nemzeti múltból merítik, pontosabban – egy igencsak eszményített múltból. A képen a művész egy gondosan megszerkesztett jelenetet ábrázol, mely világosan kifejez egy narratív sémát. Világosan felismerhető az alakok hierarchiája – akárcsak jellemük –, a hangsúlyozott gesztusok és arckifejezések révén. A művész célja nem annyira a tényállás bemutatása, mint inkább a fiktív, tehát narratív ikonográfia megteremtése. Leggyakoribb vágya az, hogy kifejezze erős érzelmi töltésű viszonyát a megfestett eseményhez, amelyet kétségtelenül eképpen fordíthatunk le: "a nemzet iránti szeretet", "a nemzeti múlt tisztelete" stb. A festmény fiktív történelmi ideje egy különleges szeretettípus szimbólumává válik. Ugyanakkor ezt a gondosan megszerkesztett történelmi időt gyakran egy más, közelebbi, netán aktuális idő allegóriájaként is fölfoghatjuk, leplezetlen politikai és társadalmi konnotációkkal.

A "Die Heimatkunst", a német hazafias művészet (akárcsak a népszerű "hazafias filmek"), csak igen közvetett úton érintkezik azzal, amit történelmi festészetként írtam le. Lényeges különbség van közöttük: a "hazafias művészetnek" semmiképpen sem kell történelmi köntösbe öltöznie ahhoz, hogy megfogalmazza könnyen megfejthető üzenetét – hazaszeretetet. Azt is mondhatnánk, jócskán leegyszerűsítve, hogy a hazafias művészet művelői inkább a tér, mintsem az idő kategóriájával foglalkoznak. A történelmi festészetet mindig is az idő fogalma jellemzi, s ez a fogalom igen illékony. A hazafias művészet ellenben a tér merev, konvencionálisan realisztikus megjelenítésére épít, lévén, hogy a haza (die Heaimat) is konkrét valami. A szürke bérceknek és a kristálytiszta tavaknak semmiképpen sem lehetnek megfelelői az olyan fogalmak mint például: XVI. század vagy az 1871-es év. A tér tehát nem cserélhető fel az idővel.

4.

A már szinte négyzet alakú festmény közepén egy fehér ruhába öltözött fiatalember látható, a ruhája inkább egy gyermek hálóingére, mintsem stilizált tógára emlékeztet. Nyugodt, szinte ünnepélyes a testtartása, s az elképzelt szemlélőre szegezett tekintetével e fiatalember már-már valószerűtlennek, alvajárónak hat. Jobb kezében – egy középkori vitéz pózában – egy égő faágat tart. A gesztus és a láng valami igen fenyegetőt rejt magában. A fiú ugyanis mintha búcsúzkodna a való világtól, attól a "kép-előttitől", mintha hátat szeretne fordítani, és eltűnni a sűrű fenyveserdőben. Magasek, egyenesek a törzsek, ugyanakkor teljesen csupaszok és szárazak. Nincs rajtuk egyetlenegy tűlevél sem, miként a kénessárga talajon sincs. Az okkersárga törzsek és a fák közötti rések meleg árnyékai, amelyek a legsűrűbb helyeken égetett agyagszínűvé válnak, teszik teljessé a kép ikonikus és kromatikus leltárát. A festmény címe *Mann im Wald,* Ember az erdőben. 1971-ben készült, alkotója pedig Anselm Kiefer. A festő önmagát ábrázolta a fiú alakjában, akinek sorsáért, látván őt mélységes önuralmában, kissé aggódunk is. Nem mondhatjuk, hogy a kép címe és az, amit ábrázol, egymásnak homlokegyenest ellentmondanának. Előbb mondhatnánk, hogy viszonyukban határozott rés tátong, pontosabban

paradoxon, mely zavart kelt a kép értelmezésében. Ez a paradoxon leplezetlenül árulkodik két fontos tényezőről: Anselm Kiefer festőről, aki 1945-ben született a németországi Donaueschingenben, és végezetül magáról Németországról.

E tények segítségével próbáljuk megfejteni a *Mann im Wald* lehetséges jelentéseit! A kiszáradt, csupasz törzsek és a terméketlen táj, a felperzselt föld világosan utal egy kiindulópontra: Németországra a nulladik évben; arra a pontra, amely a festő életének kezdetét is jelöli. *Hans-Jürgen Syberbergről* írva *Susan Sontag* megállapítja, hogy figyelmének középpontjában "a múlt és az emlékezés közötti viszony" áll. Az emlékezés, mely fájdalmasan melankolikus, és a múlt, melyet szeretne megérteni, hogy ezáltal demisztifikálhassa. Úgy tetszik, *Anselm Kieferhez* is éppen ez a törekvés (már-már vágy) áll a legközelebb; az, hogy fölfogja a múltat. *Kiefer* a fölégetett föld kopár tájképeit festi, melyek nem mások, mint az a szomorú kép melyet Németországra utolsó nagy Führere hagyott örökül. *Kiefer* egy másik, 1974-es képének a címe *Malerei der verbrannten Erde,* A felégetett erdő festménye. Az előtérben a bal oldalról egy csupasz sötét fatörzs emelkedik ki, melynek koronája kifut a képből, míg a bal oldalt egy nagy paletta körvonala tölti ki. Egy hosszan meghajló ág alá, és a paletta fölé a festő gyerekes kézírással a következő szavakat jegyezte föl: Malerei der verbrannten Erde. Az érdes fekete felületek, melyek égett bitumenre emlékeztetnek, és a homokrétegek töltik ki a kép teljes alsó részét; de égési nyomokat a fölső részben, egy fölgyújtott erdő látványában is találhatunk. Hasonló jelenetet láthatunk egy másik művön is – a *Nero malt,* Néró fest címűn, 1974-ből –, melyen az első nagy tűzimádó és gyújtogató, Néró alakját idézi meg Kiefer. A szintén 1974-es *Maikäfer flieg* című művet szinte teljesen kitölti a fölégetett föld feketesége, s a kép fölső sávjában lévő magas, puszta horizonton egy furcsa német altatódal sorai rajzolódnak ki: "Maikäfer flieg, der Vater ist im Krieg, die Mutter ist in Pommerland, Pommerland ist abgebrannt", Maikäfer felrepül, az apa háborúban van, az anya Lommerlandban, Pommerland fel van égetve. *Kiefernek* ez a képe a kortárs művészet minden más alkotásánál inkább egybefogja az időt és a teret, a mítoszt és a valóságot, a történelmet és a nemzeti szellemet egy metaforába, amely a felsoroltaknak nem csak puszta metaforája.

Képeinek egy másik ciklusában a sivár, fölégetett tájak helyett régvolt városok épületeit láthatjuk. A fölsebzett talajból itt a náci építészet lángmarta maradványai emelkednek ki.

A zeppelinfeldi építkezés idején, tehát már híres karrierjének elején, Albert Speer kidolgozta a "romok értékének elméletét", mely lenyűgözte Hitlert. E szerint az elmélet szerint a Harmadik Birodalom építményei a távoli jövőben, ezer-kétezer év múlva teljesen fölülmúlnák azt a hatást, melyet bennünk a római császárkor műemlékei keltenek. Amikor Kiefer ma megfesti azt, ami nem egészen tíz évvel a nagyszabású építkezés után bekövetkezett, nem kíván sem didaktikus, sem patetikus lenni. Csak az együttérzés folyamata munkál benne, amelynek segítségével megkísérli a nemrég még tabunak számító múltat megérteni, helyét a történelem rendszerében világosan kijelölni.

A történelmi helyétől megfosztott múlt föloldódik a mítosz határtalanságában. *Kiefer* még akkor sem teremt alakjaiból vagy a földolgozott eseményekből történelmi ikonokat, amikor olyan eseményeket dolgoz fel, mint például a IX. századi Armin-féle ütközet a teutoburgi erdőben, amikor is a kép sűrű szövetébe belerajzolja *Blücher, Schlieffen, Klopstock, Hölderlin,* illetve *Rilke* arcvonásait, és a kép széles felületére ügyetlen, gyermeki kézírással szöveges kommentárt fűz az ábrázolathoz. Éppen ellenkezőleg. A történelem valódi megértésének hiányában előttünk bizonyos relikviók/ereklyék, a mitológiai és a költészeti beszéd rétegei jelennek meg. *Paul Celan* Tótenfuge című verse *Kiefernél* a "németség" és a "nem-németség", mi több, a

"németellenesség" arhetipikus jegyeiként kristályosodik ki – "Aranyhajú Margit" és *"Hamuszürke Hajú Sulamit"*. A Sulemit-hamu természetesen Auschwitz és Dachau hamuja. "Nem festhetünk hétköznapian tájképet azután, hogy keresztülgázoltak azon a tankok. Valamit tennünk kell velük". – vallja *Anselm Kiefer*. Talán éppen ezért Margit arany haja nem más, mint a képbe applikált szalma, melyet Dachau legkisebb lángja is Sulamit hamuszínű hajává változtathat.

ZVONKO MIKIC

Szép hazugságok

Szabó István Találkozás Vénusszal, illetve Gárdos Péter A skorpió megeszi az ikreket reggelire című filmjéről

Amiről a maguk száraz, leíró stílusában a dokumentumok szólnak, azt próbálja valahogyan életre galvanizálni a képzelet filmje is. Többnyire sajnos kevés sikerrel, mivel az okok és eredők csoportozatait egy-egy személyes sors rendjébe ágyazza anélkül, hogy teljességüket, az egészet érzékeltetni volna képes. Valami hiányzik a sötét tónusú helyzetrajzokból, az alig kivehető satírozott állapotábrákból, s ez: a rálátás. A tudás biztonsága és fölénye. Túlságosan is belesüppednek életanyagukba, mit föltárniuk megadatott. Szűk a horizontjuk, nem lelnek kapaszkodóra, melynek segítségével fel, illetve kijutnának a mélyből valamelyik csúcsig, ha már tőle elszakadniuk, fölébe kerekedniük nem lehet, hogy lássák: miben vagyunk, mi ez.

Egyikük se próféta persze, hamis minden túlemelkedés, mivel senki sem gyaníthatja még: mi lesz, s ne kívánjunk lehetetlent – így a mentség, melyre csak bólinthatunk, igaz. Csakugyan, miért is volna képes többre az ihlet az eleven, megfeszített tudásnál, mely sehol sem lel kiútra, s magába roskad, mint ilyenkor, télvégeken a maradék hó. A baj csak az, hogy a művészetet ajzó-, illetve kábítószer gyanánt is fogyaszthatjuk, majdnem vallásos buzgalommal véve magunkhoz: hátha segítene, hitet, reményt, szeretetet csöpögtetne belénk és erőt az elviseléshez és bizalmat a kultúránkhoz, melytől régi – rossz? – beidegződéssel még mindig a felemelkedésünket várjuk titokban. E kívánalom dühösen elutasítható, vagy sunyin szolgálható is, de akár megvetjük, akár nem, ott munkál bennünk, foglalkoznunk kell vele, nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

A megismerésen felül nem maradt egyebünk a művészetből, mint a bűvölet. Mindegy, minek nevezzük, amikor megjelenik: szimbólum-, illetve látványgazdagságnak-e, vagy a ritka szépségek válogatott gyűjteményének, a kép megigéz, és artisztikuma hitelesít mindent. Ami gyönyörű, az valamiképpen jó is – érezzük –, s ennyi elég! Csakhogy nem elég mégsem, s megátalkodottan keressük az életünkbe szólót, valami csábításnak és tanácsnak vehetőt, ugyanis megrögzött szokásunk, hogy szeretünk kiválasztani, tehát nem szívesen mondanánk le legalább látszatnyi, képzetes szabadságunkról: mi döntsük el, milyen legyen sorsunk, ne az játsszék kényére-kedvére velünk.

A lehetetlenre vágyunk, áttekinteni kívánjuk az áttekinthetetlent, érteni az értelmünket meghaladót és ezért csalni sem röstellünk. Megszületnek az idillek. Itt és most? Bizony, a Szemle tanúsága szerint az elmúlt két év termésből igazán figyelemre méltóak között szép számmal akadnak idillek, akár színük szerint, akár fonákjukról. Előbbire Szabó István: *Találkozás Vénusszal,* utóbbira meg Gárdos Péter: *A*