

Bécsben, a Volksgarten Thészeusz templomában ezen a nyáron Susan Philipsz munkájának lehettek részesei az odalátogatók. A Kunsthistorisches Museum kezelésében álló Theseustempel megújult, ragyogó tisztaságában évről évre

70 Földesi Ferenc

## HÁBORÚ, EMLÉKEZÉS, BÉKE

Susan Philipsz: *War Damaged*

*Musical Instruments /Pair/*

jelentős kortárs művészek munkáinak ad otthont, akikkel szemben a múzeum egyetlen kérést fogalmaz meg: a műnek valamiképpen reflektálnia kell a múzeum gyűjteményére, a gyűjtemény egy-egy darabjára. A Berlinben élő, skót származású, világhírű sound artist a

leginkább kézenfekvő vonatkozást választotta, ez magának a Thészeusz templomnak a funkciója, ami közvetlenül egymáshoz rendeli az 1890-ig itt álló két alakos Canova-szobrot (*Thészeusz legyőzi a kentaurt*) és a 2015 tavaszán installált munkát, melynek címe *War Damaged Musical Instruments /Pair/*.

A műfajhoz és konkrétan Susan Philipsz munkájának első rétegéhez szerencsésnek tűnik a szubjektum felől közelíteni. *Ki az, aki ott van a templomban?* Vagy még inkább: *mit „csinál”, „hogyan viselkedik” az, aki ott van?* Szociográfiailag egyébként könnyen leírható a *ki az?*, a Volksgarten szentimentális rózsakertjét csodáló bécsi nyugdíjasokról van szó, kutyasétáltató párokról, unott baby sitterekről (Bécs örök: száz éve ugyanitt sétáltatják a pesztonkák a kibírhatalan kölyköket.) és Alpokon inneni kultúrturistákról, meg persze néhány japánról, akik mindenütt ott vannak, ahová viszik őket, és sehol sem, ahová nem. (Ide természetesen nem, csak eltévedtek.) Többször, hosszan időzve a templomnál megfigyelhető, hogy a belépők döntően a hang függvényében maradnak vagy fordulnak ki a templomból, attól függően, hogy a kitarított csendben vagy a tonalitásukban tiszta, de technikailag nem kifogástalan hangok hangzása alatt lépnek-e be. A hangzás közben belépők nagyobb hányada marad rövidebb ideig, átfutja, esetleg végig is olvassa a tájékoztató táblát, majd továbbmegy. A hangtalan térbe belépőknél mintha ellenkezője volna az arány. De ez csak felületes megfigyelés; ami egészen biztos: senki nem lép be a templom belső terébe, mintha volna egy láthatatlan sáv a bejáratnál – nincs –, egy narthex, ahol a belépők megállnak. Mert a megszólaló hangzás legalábbis numinózus teret hoz létre, ezért a narthex megilletődött csendje is – *Numen adest! Favete linguis!* A közvetlen hangtér nagysága, amit öt-hat méteres sugarú körnek szoktak becsülni az instrumentum körül, csak a láthatatlan előcsarnokba engedi belépni az embert, mert a numinozítás mindig kitett hely is, mindig megperzselő.

Ha mindez egy akár deszakralizált katolikus templomban következne be, joggal gyanakodhatnánk a sok évszázados kulturális tudás és berögzöttség hatására, de a Theseustemplerről még a teljességgel tájékozatlan látogató is érzi, hogy önmagában nem szakrális tér. Marad tehát a hang és ennek érzelmi tükröződése a belépőben.

71

Az agy kutatás laikusok számára hihetetlen tapasztalati eredményekkel rendelkezik az agy funkcionalitásának különböző területeiről, ám a zenei hatások mechanizmusát meglehetősen kevésbé ismeri. Ezen belül is a leginkább feltáratlan terület a neuropszichológia; gyakorlatilag semmit sem tudunk mondani arról, hogy a zene vagy egy hangzás hogyan érinti az ember érzelmi állapotát. A tapasztalatok csak azt teszik egyértelművé, hogy nagyon mélyen. Talán a legplasztikusabban érzékelteti ezt a jelenséget annak a betegnek vizsgálata, akinek homloklebenye mindkét oldalon erős sérülést szenvedett, és ennek következtében teljesen elveszítette bármely kompozíció felismerésének képességét. Az egymás után többször lejátszott azonos dallamot éppúgy nem ismerte fel, mint ahogy nem tudta megkülönböztetni az egymástól végtelenül távol álló dallamokat, de a zenehallgatás során alkalmazott műszeres vizsgálat és – megőrizvén gondolkodás- és beszédkészségét – saját beszámolója azt az eredményt hozta, hogy az egymástól eltérő hangok jól elkülöníthető pszichikai reakciókat váltottak ki benne. A hangzás és az érzelem viszonyáról tárgyunk tekintetében Paul Hindemithnek egy magyarul is olvasható rövid írását érdemes felidézni. A komponista szerint a hallgatóban a hangzás következtében megjelenő érzelem nem valóságos érzelem, hanem a szubjektumban meglévő érzelem felidéződése, érzelmi képmás, érzelmi tükörkép. Hindemith az idézett írásban a zeneszerző és az érzelem viszonyának szenteli az első nagy bekezdést, némiképp ironikusan leszámolva azzal az illúzióval, hogy egy alkotó saját, valóságosan meglévő érzelmeit szólaltatná meg a műben. Ehelyett tapasztalatból tudja, hogy bizonyos hangzások érzelmi reakciókat váltanak ki a hallgatóban. Pontosan így épül fel a Susan Philipsz-mű befogadásának első rétege. A sound artist kétségtelen, ám nem érzelmi érintettségben létrehoz egy munkát, ez valóban megérinti a némi érzékenységgel bíró belépőt, az érzelmi kép valamelyest konnotált felidéződése pedig nem csak a jelenlétét érinti meg, hanem a teret is átjárja, ebben az esetben a numinózus felé elmozdítva azt. Műfaji tekintetben ezzel a recepcióval születik meg a hanginstalláció.

Viszonylag fiatal műfajról van szó, születését Max Neuhaus 1970-es évekbeli munkáitól szokás számítani, sohasem megfélemezve róla, hogy már az európai avantgard, mindenekelőtt Marcel Duchamp mutatott fel hasonló kísérleteket. Kezdeti évtizedeit – párhuzamosan a különböző művészeti csoportok munkáival – döntően a hétköznapi és a muzealizálódott művészet

határainak lebontásának szentelte, nagyon-nagyon leegyszerűsítve: kísérletet tett a zaj bevitelére a kanonizált művészeti térbe, illetve a modern technikai lehetőségek önmagukon túlmutató lehetőségeit, valamint kimondottan a technika problémáit vizsgálta (hang-szobrok; az adathordozók sérüléseiből eredő kísérletek; az adathordozók és a látogatók interakciója során keletkező installációk stb). Az eredetileg szobrászati tanulmányokat folytató Philipsz ezzel ellenkező úton indult el, a kanonizált formákat helyezte a hétköznapiság terébe.

72 Egyik ilyen munkája a *Surround me* címmel létrehozott sound work<sup>1</sup>, London több terét formálta át hangzással, a Theseustempelhez hasonlóan tereket hozva létre az adott fizikai térben. A főnt taglalt érzelmi réteg vizsgálatától a személyes megtapasztalás hiányában el kell tekintenünk, nem is ez közelíti a bécsi munkához, hanem az a tartománya, ami Philipsznek az általam ismert valamennyi munkájában jelen van, sohasem közvetlenül kibontva, de mindig hangsúlyosan, a tágasabb történeti, filozófiai, kulturális kontextus. Ebben az esetben például a sound work résztvevője megfogalmazhat végérvényesen sohasem megválaszolható kérdéseket az itt-létről, az egzisztencialisták által exponált ontológiai szinttől a hétköznapiság szegénységének és szépségének bonyolult viszonyáig. Az önkényesen konstruálnak tűnő kérdést a tárgy közelébe hozza, ha újra megkérdézzük, *ki az?* és *mit csinál az?* aki részese ennek a sound worknek. Az, akinek arra visz az útja, és *áthalad* a kettős téren. Kényszerűen belép a térbe, ahol a hangzások egymásutániságából következően az idővel való szembesülés is megjelenik, amire tekinthetünk a kényszer abszolút fokaként, de a lehetőség adományaként is. Ez utóbbi opciók, egészen az egyénre közelítve, elmozdíthatják a tekintetünket a pszichológia különböző iskoláinak kérdésfelvetései irányába, Freud és Jung és a sorsválasztás felé, hogy csak a más tudományterületeket is megtermékenyítő iskolákat említsük.

Maga Philipsz énekl fel a hangzást következő munkájában. A *Lowlands* a feldolgozott 16. századi daltól kölcsönözte címét.<sup>2</sup> Glasgow folyójának, a Clyde-nak hídjai alatt hangzik, a hidak alatti rakpartok átkelő gyalogosai számára, ám itt a hangzások találkozása és a felidézett szöveg kontextusa váltja ki leginkább érdeklődésünket. A dalszöveg közvetlen reflexió a folyóra, egy vízbe fojtott szerető jár vissza kísérteni. Talán nem annyira a tér, mint inkább az idő felől közelíthetnénk meg. Az abszolút archaikus idő, a víz, és a jelen, a hídon közlekedő járművek között jelenik meg a hangzás, hogy a szöveg segítségével feloldja múlt és jelen elválasztottságát. (Kicsit távolabbi asszociációként két mozgás különbözőségére is gondolhatunk, a folyónak természetes útjába belesimuló végtelen mozgására és a járműveknek erre merőleges, erőszakolt vagy éppen – ha úgy tetszik – egy másik természetet létrehozó mozgására.)

Az idézett két munka a szubjektum helyét és viszonyait vizsgálta, valódi műalkotásokhoz méltón nem analitikus vizsgálattal. A következő, a Theseus-tempelhez legközelebb álló Philipsz-darab a kollektív emlékezet és a történetiség felé mozdul el. A DOCUMENTA 13 keretében a művész Kassel pályaudvarának azt a pontját választotta ki, ahol a sínek és velük párhuzamosan a vezetékek szét-, illetve összefutnak. A pályaudvar súlyos örökséget hordoz, közelében egykor hadiüzemek álltak, és a deportálások során a lágervonatok egyik induló állomása volt. A hangzás ebben az esetben nem feldolgozás, hanem egy előadás rögzített hangfelvétele, Pavel Haas *Tanulmány vonósokra* című nyolc perces darabja.<sup>3</sup> A fiatal zeneszerző, Janaček tanítványa 1943-ban került a terezíni táborba, ahol a történelem egyik legcinikusabb tette történt meg, a borzalom közepén a birodalmi propaganda felépített egy kirakat-várost, ahol a normalitás rekvizitumai között a zene, a koncertek kiemelt helyet kaptak. Nem ennek következményeként, de itt született a *Tanulmány vonósokra*, majd szerzőjét 1944-ben sok ezer terezíni sorstársával együtt Auschwitzban ölték meg. Philipsznek ez a munkája a recepció tekintetében lényegileg más, mint az eddig említettek, amennyiben a rendkívül finom formai jegyek – mindenek előtt az állomás felsővezetékeinek utalása a hangszerek húrjaira – közel sem bontják ki az értelmezés teljes tartományát, ehhez a felidézett történeti és kulturális tudás „paratextusai” szükségesek. (Értelmezésről beszélni persze nem lehet, csupán a kontextus vázolásáról lehet szó.) A kontextus ismert, feldolgozását a történet-tudomány traumatikus emlékezetként definiálja, ami a túlélők emlékezéseiből és a fennmaradt dokumentatív forrásokból (iratok és képek), majd pedig ezeknek feldolgozásából konstruálódott és konstruálódik. Philipsz ehhez a folyamathoz járul hozzá nagyon sajátos pozícióból, az emlékezet felől, hiszen nem volt részese a történéseknek, ugyanakkor mégis emlékezési aktust hajt végre, a saját – és a sound work részeseinek – *rá-emlékezését* megfogalmazva, mégpedig olyan formában, ami időbelisége miatt nem lehet rögzült emlékezet, és ennek következtében nem is díszfunkcionalizálódhat, szemben az emlékművek sokaságával, amelyek az idő előre haladtával a városi objektumok egyéb funkcióit veszik fel, az emlékezet helyeiből pihenőhelyekké, találkapontokká, rosszabb esetben az aktuális társadalmi és politikai propaganda kulisszáivá válnak.

A traumatikus emlékezet fogalmával az európai történetírás szinte kizárólag a holokausztról való gondolkodást illeti, nem azért, mintha nem lettek volna más traumatikus történések akár a 20. században is, hanem azért, mert az emlékezők a többi tragédia esetében már nem tudják személyükben jelenvalóvá tenni a traumát, mert az aktorok már nem élnek, gondoljunk például az örmény genocídiumra, illetve azért, mert a történés a trauma mellett

legalább ekkora súllyal hagyott hátra más emléket is, mint például 1956 a maga heroikumát. Leírásunk tárgyával, a Thészeusz templom installálásával Susan Philipsz egy könnyed gondolattól indítatva, meglehetősen tágas történeti gondolkodással a fogalomnak, a traumatikus emlékezetnek ezt  
74 a viszonylagos zártságát töri fel.

A megközelítés érdekében sorra vett munkáknak minden lényegi elemét látni véljük a templomban. Az érzelmi rétegről volt szó, ennek jelentőségét mindvégig megőrizve tekintsük át most a „paratextusokat”! Bonaparte Napóleon tábornok 1800. június 14-én a marengói ütközetben hatalmas csapást mért Bécsre. A diadalt megörökítendő felkérte Róma legjelentősebb szobrászát, Antonio Canovát egy szobor elkészítésére, amit majd a milánói Corson kívánt felállítani. Canova félszívvvel ugyan – mivel minden tekintetben súlyos averziói voltak az ultramontán francia világgal szemben –, de mégis nekilátott a hatalmas munkának. Az évtized végén a francia hadak Bécsben voltak. A város bevétele során lerombolták a Burgot övező falakat, rommá vált az a védmű is, aminek helyén majd másfél évtized múlva a Theseustempel felépül. Ez alatt a másfél évtized alatt persze minden az ellentétébe fordult. Napóleon megbukott, a szorongatott Habsburg uralkodó, Ferenc császár pedig az új európai rend megteremtőjeként hatalmának csúcsára jutott. Ferenc értett a szimbolikus politizáláshoz. (Elég, ha csak utalunk az 1815-i kongresszust bemutató kiállításra, amit rendezői Bécs idei nagykiállításának szántak, gazdagon illusztrálja az esemény kommunikációs technikáit.) A politikai szimbólumok iránti érzékenységének köszönhetően Rómába látogatván nem kis cinizmusról téve tanúbizonyságot megvette Canovától azt a szoborcsoportot, amit az azóta legyőzött ellenfél rendelt meg a maga dicsőségére. Az aktus persze beleillik egy hosszú történeti-kulturális hagyományba: a győztes megfosztja fegyvereitől a legyőzöttet, és azokat a maga istenének templomában helyezi el. Canova ekkor már nem volt ismeretlen Bécsben, egyik legszebb műve, Mária Krisztina főhercegnő síremléke 1805 szeptemberétől állt az ágostonosok templomában. (Ami egyébként több komoly kortársi kritikát kapott, köztük Schlegelét is.) A Thészeusz-szoborcsoportot természetesen nem lehetett elhelyezni a város egyetlen barokk templomában sem, ezt sem tematikája, sem funkciója nem tette lehetővé, emellett pedig minden bizonnyal érzékelték a császár tanácsadó is, hogy milyen jelentős kulturális váltást ért meg Bécs is a 19. század első két évtizedében. Ferenc tehát 1820-ban megbízást adott a Thészeusz templom felépítésére, kimondottan azért, hogy a szoborcsoportot ott állíttassa fel. 1823-ban elkészült az épület.

Az építész, Peter von Nobile, nyilvánvalóan a tárgyból kiindulva az athéni Theseiont tekintette mintaképnek. Canovának nem voltak ilyen monumentális előképei, a németek csak a század második felében kezdték ásatni a földrengés következtében rommá vált Olympiában, és csak később

rekonstruálták a Zeusz templom nyugati homlokzatának timpanonját a kentaurok és lapithák harcával. A timpanon azonban ismert volt Pauszaniusz Görögország-leírásából, Thészeusz alakja pedig számos antik forrásból. A mitológiai időkbe visszanyúló történet váza a következő.

A lapithák királya, Peirithoosz lakodalmát ülte Hippodameiával, ahová a kentaurokat is meghívták, és a vendégek között ott volt Thészeusz is, Athén alapítója. A kentaurok megrészegülvén a bortól rátörttek a násznép soraiban a nőkre. Thészeusz a király segítségére sietett, és legyőzte a félig emberi, félig állati lényeket. Már az olympiai ábrázolás szobrásza – Pauszaniusz Alkamenészként nevezi meg, ám azonosítása problematikus – megfogalmazta a történetnek azt a jelentését, ami az értelmezést aztán mindvégig uralta, a kompozíció közepén ugyanis elhelyezte Apollón, a bölcsesség, a tudomány, a művészetek istenének alakját, jelezve, hogy ezek a fegyverek győzedelmeskednek a barbárság fölött. Ennek szellemében rendelte meg Napóleon a szobrot, és ugyanebben a kontextusban vásárolta meg Ferenc császár Canovától.

Susan Philipsz munkájának lényegi eleme, a hangzás, ugyancsak kíván némi magyarázatot. Mint említettük, a töredezettség, pontosabban a szó szerinti dekonstrukció okán a hangok nem állnak össze dallammá, noha egy dallam hangjai. Egy katonai, hadászati jelről van szó, a harcmezőn eltévedt, csapatától elszakadt, veszélyes helyzetbe került katonáknak jelezte a visszavonulás, menekülés útját, a helyet, ahol védettségre találnak. Ráadásul a dallamból dekonstruált hangzás valóban háborúban sérült hangszereken szólal meg, a két trombita száz évvel ezelőtt Ferenc Ferdinánd valamelyik hadtesténél szolgált, ma müncheni Városi Múzeumban őrzik őket konzervált, de nem restaurált állapotban. Ez a választás is Philipsz mély történelmi érzékéről tesz tanúbizonyságot, és egyben arról a készségéről, hogy a történetiséget finom, lebegtetett formákkal, didakszis nélkül tárja fel. (Csak ellenpontként utalunk Lee Miller néhány képére retrospektív kiállításáról, amit Bécs ugyancsak a város ez évi jelentős eseményeként kommunikál. Az amerikai Miller az Egyesült Államok hadseregével hivatásos fényképészként részt vett a II. világháborúban, s küldte haza fotóit a vezető magazinok számára. Köztük azokat a képeket is, amelyek őt Hitler fürdőkádjában vagy Eva Braun ágyában örökítik meg. Minden bizonnyal vannak művészeti kritikusok, akik ezeket a darabokat korukat megelőző, modern provokatív akcióként értékelik, és minden bizonnyal vannak olyanok, akik alig hihető történelmi infantilizmusról beszélnek, vagy pedig az egészet a mélypszichológia körébe utalják.)

A Theseustempelben létrehozott sound work előkészületeit nem ismerjük, a megbízás körülményeit sem, de egészen biztos, hogy a kiállítás

kurátora, Jasper Sharp a 2014-i birminghami Eastside Projects alapján hívta meg a művészt Bécsbe. Philipsz ugyanis itt csinálta meg a bécsi munka alapját. *Broken Ensemble: War Damaged Musical Instruments (brass section)* címmel egy kisebb csarnokká alakított térben hat darab hangszórót 76 függesztett föl, melyekből öt sérült rézfúvós „előadásában” lehetett hallani a dallamot. Ez a munka kimondottan az I. világháború évfordulójára készült. A megszólaltatott szignált, ami azonos a bécsivel, és a *The Last Post* címet viseli, a zenetörténészek egy része Haydnnak tulajdonítja, ám erre semmi bizonyíték. Ennél fontosabb, hogy Angliában nagyon gyakran része a katonai temetéseknek, és még fontosabb, hogy az I. világháborúban rettenetes szenvedéseken átesett Yperenben 1919. május 1-e óta – a II. világháború éveit kivéve – minden este 8 órakor felhangzik, 1927-től a háború emlékére emelt Menenpoort (Emlékkapu) előtt.

Bécsben Philipsz „újrhangszerelte” a dolgot, de a cím részleges megőrzésével utalva a korábbi darabra. Az „újrhangszerelés” alapos újragondolást jelentett. Kiszámú, de az értelmezés hangsúlyait jelentősen elmozdító változtatást hajtott végre. Összesen két hangszert hagyott meg, a Ferenc Ferdinánd-féle két trombitát, ennek következtében természetesen új felvételt készített, mégpedig úgy, hogy a hangok és hangzások közé iktatott súlyos csendekkel végképp széttörte a dallamot. És végül: beiktatott olyan hangokat, ahol nincs zenei hangzás, a sérült trombitán a levegő és a hangszer testének súrlódását halljuk csupán. A világháborús „emlékműtől” ellépett a minden háborúra és harcra való rá gondolás felé. A kettő hangszerre és a két hangszóróra Thészeusz és a kentaur alakja miatt volt szükség. De Canova végletekig ellenpontozott kompozíciója – fenn és lenn, szépség és rútság, erő és összeomlás, ember isteni jegyekkel és ember állati jegyekkel, győzelem és vereség – szétszalazhatatlanul egybefonódik Philipsz kezében. Nem tudjuk, melyik hangszer/hangszóró játssza a tiszta, tónusos, „túlélő” hangokat, és melyik az elszálló lehelet zörejét; győztes és legyőzött megkülönböztethetetlené válnak, örökre sérült hangszerré, a megmenekülés dal-mából fájdalmasan szomorú, traumatikus jelekké.

A történelem elmondhatóságának kérdése a történettudomány való-ságos problémája. Gyáni Gábort idézve: „[a] múltról szóló beszéd történetírást megillető monopóliuma [...] megrendülni látszik újabban”. A historiográfia elméletének kutatói rákérdeznek a szépirodalom lehetőségeire ezen a területen, nem tűnik tehát egészen erőszakoltnak, hogy más művészeti ágak lehetőségeire is rákérdezzünk. Természetesen nem az illusztratív megjelenítésekre gondolunk, amelyek kezdettől fogva segédletként szolgáltak a leginkább írott források által öröklődött és így valamilyen mértékben már interpretált történeti múlt eseményeinek elsajátításához, hanem a vállaltan aktív megjelenítésekre. A történeti elbeszélő kiterjesztésének roppant érdekes példáját szolgáltatja Mark Polscher

német zeneszerző munkája a müncheni Egyiptomi Múzeum új épületében. A művész egy 63 perces zeneművet alkotott az állandó kiállításra, hangzásokból és ó-egyiptomi szövegtöredékekből felépített hanginstallációt, ahogy a múzeum honlapja nevezi, hozzárendelve a darab részeit, 13 tematikus egyiséget a múzeum egy-egy teréhez. A történelem elbeszélhetősége 77 szempontjából ebben az a leginkább figyelemre méltó, hogy a művész és az intézmény intenciója szerint a darab tárlatvezetesként funkcionál, minden hónap első keddjén a kora esti órákban ez maga a tárlatvezetés, amiről pedig tudjuk, hogy mindig magában hordja az elbeszélés és értelmezés aktusát. Polscher munkája a múzeumi szórólap szavai szerint „az exponátumok tágasabb, művészi és érzelmi kibontását” szolgálja. Ez azonban még nem az elmondás szintje, amit megerősít az a tény is, hogy Polscher 2011-ben kezdett dolgozni rajta, akkor, amikor a múzeum terei már készen álltak, azonban még egyetlen műtárgyat sem helyeztek el benne. Maga Polscher is azt nyilatkozta akkor, hogy elsődleges élménye a zene térbelisége („die Räumlichkeit der Musik”) volt. Philipsz munkái közül a fontosabb említett *Tanulmány vonósokra* áll hozzá legközelebb. Itt is kéznél lévő „exponátum”, a kasseli pályaudvar mint történelmi nyom feltárásáról van szó, de nem értelmezés (elmondás), hanem az egyedi történetre való *ráemlékezés* által. A bécsi munka, *War Damaged Instruments (Pair)* a végsőkig lecsupasztja, és paradox módon kitágítja lehetőségeinket. Már nincs kéznél lévő exponátum, sem szobor, sem dallam, csak a paratextusokból kibomló történelem végtelen szövevénye.

*Mit csinál az, aki ott van a templomban?* Nem emlékezik, mert nincs tárgya az emlékezésnek; ennél sokkal tágasabb az ottléte: *rágondol* a történelemre, és talán még akkor sem tévedünk, ha azt mondjuk, *rágondol* a múltra.

Heideggertől egy előadás alkalmával megkérdezték, hogy hát mi is a lét, amivel kezdettől fogva foglalkozik. Kis gondolkodás után csak ennyit mondott: „[a] léttel nincs semmi”. A furcsa szintaxis a definiálhatóság bizonyosságának hiányát takarja. Susan Philipsz fájdalmasan szép munkája kapcsán ugyanígy fogalmazhatunk, a múlttal nincs semmi. A történettudomány újra és újra kísérletet tesz a leírására, de maga kérdőjelezi meg, hogy maradéktalanul képes volna erre, s ha nem, a különböző művészeti ágak még inkább nem. Philipsz sound workje több kritikusának véleményétől eltérően nem is ebben az irányban hat. Arra képes, hogy az érzelmi megérintettség és a *rágondolás* során a dekonstruált történelem mint testetlen, pusztán múlt helyet, esetleg otthonot találjon az ember benső jelenében.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-vt5w5VuECY>

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=UWeKzTDi-OA>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sRABZ3nqDkE>

