

Az együvé tartozás korlátai

ÁGOSTON VILMOS

„A kis népi gótikus templomok
láttán gyakran Pollockra gondolok.”
(Bretter György: *Temetés Zsögödön*)

1. Félrevezető lenne, ha ennek az írásnak azt a címet adnám: *Kitől tanult Bretter?* Ugyanis nincs szándékomban filológiaiilag elemezni a mester mestereit, tanárait, olvasmányélményeit, hiszen ő volt az, aki mindenkinek a véleményére kíváncsi volt, odafigyelt, meghallgatott, tevékeny alakítója volt a kis szellemi világi jelenlétnak. Nem valamilyen a priori feltevésekből kiinduló teoretikusra jellemző, állandó *ready made* (gondoljunk *itt és most* Duchamp *vécékagylójára*) posztulátumokból levezető, deduktív szemlélettel közelítette meg a „bájos” tényeket, embereket és tárgyakat – amint azt vele ellentétben nagyon sok tiszteletre méltó bal- és jobboldali kortárs gondolkodó tette –, hanem a mindenre rácsodálkozó, beleérző és megértő tekintettel, nyitottan közelített a gyimesi bokályoktól, varrottasoktól kezdve mindenhez és mindenkihez, akivel vagy amivel csak találkozott. Mindent gyűjtött: tájat, gondolatot, tárgyat, látomást és absztrakciót egyaránt. Ő belülről szerette volna nemcsak megérteni, hanem átérezni is az ellentmondásos kor tapasztalati és teoretikus paradoxonait. Tanulmányjaiban, esszéiben mindig előbb leírta a jelenséget, azonosult a helyzettel, csak azután kezdett hozzá a kritikai elemzéshez.

A számos példa közül most mindössze kettőt emelek ki, amelyekben ezt a jellegzetes odafigyelést, amely feltűnően hasonlít a tanulás folyamatához, szövegszerűen is követhetjük. A *Temetés Zsögödön* című írásának záró mondatában a következőt olvashatjuk: „Ezt tanultam a népi gótikus templomok világában, az embe-

rektől és a tiszta rétektől meg a fenyvesektől, hegyektől.”¹ Érdekes, hogy ugyanez a mondat egy későbbi kiadásban a következőképpen olvasható: „Ezt tanultam a népi gótikus templomok világában, az emberektől és a tiszta rétektől meg a fenyvesekről, hegyekről.”²

Az eredeti kézirat ismerőinek jogukban áll érvelni a két változat eredetiségére vonatkozóan, hogy vajon egyszerű elírásról van szó, vagy talán így volt az eredeti kéziratban is. Ettől függetlenül, első megközelítésben, valószínűnek tűnik, hogy a Magvető Kiadó korrektorának van igaza, aki azonos mellérendelő felsorolásként fogta fel, és nyelvünk szabályai szerint egyeztette a ragokat: rétektől, fenyvesektől, hegyektől „tanult”. Azonban a breterri meglepő nyelvi fordulatok mély gondolatiságához szokott szemmel azt sem zárhatjuk ki, hogy ebben az elírásnak tűnő, furcsa, nyelvtaniilag nem éppen ildomos megfogalmazásban, tudatosan vagy freudian, de egy másik ellentét fedezhető fel: mintha intencionálisan arra utalna, hogy az emberektől és a tiszta rétektől tanulta mindazt, amit megértett a fenyvesekről és a hegyekről. Mert így is értelmezhető. Ezzel viszont már egy másik összefüggés felé indul el a gondolat: az elmélkedésre, töprengésre hajlamos szemlélet (emberek, rétek) és a cselekvésbe kapaszkodó túlélés, fennmaradás világa (fenyvesek, hegyek) szembekerülnek egymással, egyetlen mondaton belül. Az összhangot teremtő megértés, az „ezt tanultam” megállapítása.

Nemcsak most, amikor ezen a látszólag sajtóhibának tűnő apróságon töprengök, de korábban is egyetértettem Egyed Péterrel, aki úgy véli, hogy „Breter nyelvfilozófiai rendszere rekonstruálható”, sőt, a cselekvés-, a történelem-, a mítoszelméletek, a hermeneutika és a metakritika irányába is ugyanilyen érvennyel továbbgondolhatónak tartja a Breter írásaiban fellelhető részleges kifejtéseket vagy utalásokat.³ Örömmel látom, hogy ezért ő maga tesz a legtöbbet és legjelesebben. Ugyanakkor Breter cselekvéselméleti megállapításai, a mítoszoknak és metaforáknak az elemzése szorosabban kapcsolódnak a kor-, társadalom- és hatalmi szerkezet valamilyen sajátos, belső eszményekhez igazodó erkölcsi viszonyrendszeréhez, mint a kortól látszólag elvonatkoztató, szabadságában pompázó, független jel-, ikonográfiai, vagy netán posztmodern szemlélethez. Ezért az utókor alapvetően racionális kérdéseivel – feltételezésem szerint – sokkal nehezebben tudja megközelíteni azt az irracionális kort, amelyben nem a szöveg közvetlen tartalma, hanem esztétikai megjelenése, sőt, minden

¹ Breter György: *Párbeszéd a vágyakkal*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979, 416.

² Breter György: *Párbeszéd a vágyakkal*. Enciklopédia Kiadó – Ister Kiadó, Budapest, 1998, 250.

³ Egyed Péter: *A tiszta kijelentés filozófusa*.
<http://www.kortaronline.hu/0003/egyed.htm>

összetevője tartalmi jelentőséget nyert. Bretter mitológiai parabolái és esszéi világosan bizonyítják, hogy a filozófusnak nem feltétlenül hátrány az, ha szépírói tehetsége is van.

2. Kortárs Művészetek Múzeuma, Houston, Texas

Shirin Neshat videofelvételeit⁴ néztük meg feleségemmel Houstonban, és amikor kijöttünk a vetítésről, mindketten arra gondoltunk, hogy ezeket a felvételeket akár más környezetben, a Székelyföldön, vagy bármely más közösségteremtő helyszínen is fel lehetett volna venni. Bár a helyszínek – Irán, Törökország, Egyiptom, Algír muzulmán közösségei –, a rituális összetevő elemek, amelyekből Neshat megkomponálta felvételeit, egyediségükben rendkívül jellegzetesek, semmivel nem azonosíthatók, mégis, a képek, de különösen a videofelvételek összhangulata erősen emlékeztettek Bretter György *Temetés Zsögödön* című írásának nem annyira gondolatiságára, de vizualitására.

Shirin Neshat 1957-ben született Iránban. Tizenhét éves korában kivándorolt az Amerikai Egyesült Államokba. Tizenkét évvel később visszatért szülőföldjére, abba az országba, amelyet már teljesen átalakított az Iszlám Forradalom. Felvételein nők fekete csadorban, férfiak vakító fehérben és feketében, rituális találkozások, mesterségesen elzárt terek és szűkre zárt összetartozás váltakoznak a kilépés, szakítás, menekülés heroikus magányával. A sivatag magányától a lesötétített, gyér bútorú szobában ülő nőig; a New York-i emeletes autópályákat szemlélő, szótlán emlékeibe zárt nő, mind azt sugallják, hogy a tekintet nem tud azonosulni sem a látvánnyal, sem a helyzettel, sem a képekkel. Vele történik minden, de nem részese a történetnek. New Yorkban ugyanaz a női arc, szembetűnő a hiány: nincs rajta csador. Aztán elindulnak a lebonthatatlan, magunkkal cipelt közösségi emlékek, nő csadorban, rituális emlékek lebegnek az emeletes autópályák fölött. Minden kimért, méltóságosan komoly, mély és fenséges. Még a fürdőben játszó gyerekeken sem érezzük a teljes önfeledtséget, ott a rájuk felvigyázó szigor, mindennek keretet szab a közösség, mindennek határt szabnak a szokások. Egy leánygyerek játszik egy kőrakás mellett. Szintén kőrakást épít, de az elején nem tudjuk pontosan, mit készít. Világosabbá válik a történet, hogy mellette siratóasszonyok gömnyednek körkörösön a földre, és pusztá kézzel ásnak valami gödörfélét. A férfiak messziről indulnak el, szertartásosan, lassan közelednek, mint minden temetési menet, de nem lehet látni, hogy kit hoznak. Végeérhetetlenül tart a folyamat, a gyerek játszik, a nők siratnak, a férfiak közelednek a porféléhős sivatagban.

⁴ Shirin Neshat, The Brown Foundation Galery, Contemporary Arts Museum, Houston, 2003. október 4. – november 30.

Ágoston Vilmos

Shirin Neshat hat audiovizuális installációt mutatott be, és a felvételek készítésekor alkotott 15 nagy képet. Trilógiája: a *Turbulent* (engedetlen, fegyelmezetlen, 1998), a *Rapture* (extázis, 1999) és a *Fervor* (szenvedély, 2000), de különösen a *Soliloquy* (monológ, 1999) című alkotásainak szemlélésekor az iszlám világban elválasztott nő és férfi, a nyugati és közép-keleti civilizációs életmód, a szakítás szabadsága és magánya, a száműzetés és a vágy fogalmai jutnak eszünkbe, jóllehet egyetlen verbális elemet sem tartalmaznak a felvételek. Illetve, amit tartalmaznak, azt nem értjük. Egyáltalán nem néma felvételekről van szó. Sőt. Mindegyik túl hangos. Még a magányos szoba is rejtelmes hangokkal telítődik. Hangok, szövegek, sajátosan visszhangzó zajok, de minden hang csak a képi hatást, a vizualitást segíti, az érzelmeken keresz-

tül tör a fogalom felé. Nem a teóriából vezeti le a képet, hanem a látványnak alárendelődik a hang, ének, mozdulat, koreográfia, és minden a közösségi összetartozást szolgálja. Látszólag semmi jelentősége nincs annak, hogy milyen nyelven hangzik el, és mit mondanak. Azért csak látszólag, mert egy bizonyos szinten teljesen narratíván is felfoghatók a látottak, hallottak.

Nők és férfiak érkeznek egy négyszögletű udvarra, ahol rögtönzött emelvényen előadást tart egy szónok. Meglehetősen egyszerű szemléltető eszközökkel, széles, hatásvadász gesztusokkal, mégis minden fennkölt, méltóságosan hat a nézőkre, akik kiméretten, fennköltten, méltóságteljesen és áhítatosan hallgatják. Mindenki ünneplőben, minden fekete, minden sötét. A férfiakat és a csadorban ülő nőket függönnyel választják el egymástól, de átsejlik a függönyön a túlsó oldal, izgatóbbá válik ebben a merev tér-elválasztásban a sejtelmes túloldal. Áttetszik a férfi kontúrja, a másik oldalról, és az odapillantgató nőé. A szöveg lényegtelennek válik, a szöveget nem értjük, a szöveg nem hozzánk szól, és szemmel láthatóan a csadorban ülő főszereplőhöz sem. A nő állandó apró gesztusokkal tudunkra adja kívülállóságát, a szabadság önkényes mosolyát. Azt, hogy ő kilép ebből a merev keretből. A közösség visszahúzza, rendreutasító, szúrós tekintettel néznek rá társai. Ő nem törődik velük. A szabadságot választja. Az előadó helyett a függönyön keresztül felsejlő férfit figyeli. Ez az ő lázadása. Az ilyen közösségben még egy suhanó mosoly is felér egy tüntetéssel. Van, akit zavar, ha azt látja, hogy a másik tüntetően szabadnak érzi magát egy rítusokba zárt közösségben. Mintha rá nem vonatkoznának az alázatos szokásjog íratlan szabályai. Nem veti teljesen alá magát a közösségi szokásoknak, fontosabb számára a szabadság, mint az összetartozás fejet hajtó törvényei. De a kérdés másik oldala is elgondolkoztató: megteheti-e, hogy ne vesse alá magát ezeknek a szigorú rítusoknak, a szabadságát korlátozó szokásoknak? Van-e kiút? Lehet-e menekülni a rituálé kényszere alól? Vagy az egyetlen út, ha csónakba ül, elbúcsúzik, és elsiratják? Az ilyen már a halálba megy. A nyílt tengerre.

A döbbenet akkor válik „világpolitikai” jelentéssel bővülő narratívává, amikor a szónok ritmikusan kezd ismételtetni egy szöveget. A hallgatóság átveszi a ritmust, a szónok karlendítését, és tiltakozó indulattal kezdi skandálni a szemmel látható szónoki kérdésre az ugyancsak szónoki választ. Az egész csak vizualitásával hat: a szónok kérdez, a hallgatóság átszellemülten válaszol, rituálissá válik a jelenet. Ekkor már kíváncsiak vagyunk, vajon mit kiabálnak, miben értenek egyet, milyen érzelmi szálak kötik össze, bilincselik le, határozzák meg ennek a közösségnek az érzelmeit, dühkitöréses szavait és a cselekedetét. Mi fog történni ezután? Mi lesz, ha ez a sok indulat kizúdul az udvarról, elsepri az utcát, a teret, a világot? Egyszerre kíváncsiak leszünk a kognitív, a tudati tartalmára. Kezd bosszantani, hogy nem értjük, miről beszélnek, mi az, amit mi, kívül rekedtek nem tudhatunk meg, mert nem értjük a nyelvet és nem értjük a rítust. Találgatjuk, miről lehet szó, találgatjuk, mit jelöl a mozdulat, mire buzdít a szónok, mivel értenek egyet lelkesen, egybehangzóan az ünneplő emberek és nők csadorban? Mindössze csak annyit érzékelünk, hogy ez a fegyelmezett, aláztos, ünneplő tömeg fanatizálható, elragadtatásukban bármilyen cselekedetre képessé válnak.

Persze, úgy is felfogható, hogy nemcsak a tömeghipnózis, de a művészeti alkotás bizonyos szintjén is teljesen lényegtelen már a szöveg, és fontosabb az a hangulat, a látvány, a vizualitás, amelyet újraterelemt: a tömeg és a szónok viszonya, a fanatizáló és a lelkesedők kérdezz-felelek gesztusvilága. Azt várnánk, hogy ez a sok indulat most kizúdul az utcákra, terekre, és széttörnek mindent, felgyűjtanak autókat, házakat, dühös indulatukkal elsöprik a világot. De nem. A szónok feloldja a varázst, mindenki feláll, és csendesen, lehajtott fejjel, ahogyan jöttek, úgy távoznak az ódon, málló vakolat hangulatát árasztó, négyszögű, falakkal zárt udvarról. A film sejteti, hogy mindez egy megszokott rituálé volt. A világ lehajtott fejjel, visszafojtott indulatokkal, elrejtett női vágyakkal megy tovább. Megy tovább minden, mintha csak a lelki egyensúlyhoz kellene a buzgalom.

Aki nem olvassa el a kinyomtatott szövegkönyvet, hanem hagyja, hogy a vizuális élmények hassanak rá, az nem tudja meg konkrétan, hogy miről beszélt a szónok, és mit válaszolt a tömeg. Sok mindenre asszociálhatunk a tömeghisztériás ismerettárunkból, sok mindent átérezhetünk, állásfoglalásra kényszeríthet minket, kívülállásra, elhatárolódásra, anélkül, hogy pontosan tudnánk, mitől határoljuk el magunkat. Egyszerre átérezzük, vonzó és taszító, értelmi magyarázatot várunk, és helyette képeket kapunk: ez a helyzet, ilyen fanatizálhatóak vagyunk mi, emberek. Ennyi. Alávetik magukat a rituálénak, a lelki tisztálkodásukhoz hozzátartoznak a közösségi rítusok, mint a szappan és a kölni. Mégis úgy távoztunk, mint akik meglestek egy csodát.

3. Nos, térjünk vissza a tanuláshoz. Mít tanult Bretter a gótikus templomok világában, a zsögödi temetésen? Azt, hogy „*a szolidaritásban élni kell, azt szemlélni nem lehet: tenni kell*”. Ez a kissé hetykén, látszólag Váci Mihályosan megfogalmazott gondolat – micsoda név! Több mint tizenöt éve nem olvastam ezt a nevet a magyar sajtóban! Ugyanis a népi baloldal átment jobbra – halkan mondom: többségük szélső jobbra, és otffelejtették a költőt a baloldalon –, tehát ez a kiemelt tanulság ma már nem tűnik olyan merésznek, mint abban az időben, amikor atomizálódásra rendezkedett be a társadalom, vagy ami még rosszabb: kötelező szolidaritásra szólított fel a hatalom. Persze a későbbiekben kiderült, hogy van másféle szolidaritás is: gondoljunk a csehszlovák, de különösen a lengyel példára. Azonban abban az időben (1968! Románia) még a teóriákban is illúzióknak tűnt bármiféle más szolidaritáson töprengeni, mint a magányos szorongók, töprengő mágusok, ráolvasók, mítoszteremtők, metakritikai teóriarombolók vagy építők és spekulatívok kimondatlan, megfogalmazhatatlan, néma szolidaritására. Akik már fél szemükből is értették egymást. Bretter viszont éppen Zsögödön, a székelyek között döbrent rá arra, hogy van egy olyan makacs, nem töprengő, apró hétköznapi dolgokban együtt cselekvő, közösségi összetartás, amely olyan nagy-nagy végveszély-hangulatban nyilvánul meg a maga hétköznapi begyakorolt rítusaival, mint amilyen egy temetés. Ez a közösségteremtő cselekvés, amint az írásból is kiderül, annyira távol állt a jelenségeket értelmező, diszkurzívan töprengő, és nem az ösztöni, indulati cselekvésre építő gondolkodó szemléletétől, hogy döbrenten, szinte kívülállóként érzékeli: történik vele valami, ő benne van ebben a történésben, amelyből ki szeretne lépni. Előbb még nem tud kilépni, aztán már nem is akar. Sodorják az események, és a végén nemcsak belátja, hanem ő is úgy érzi, igen, ez a szolidaritás. Racionálisan a cselekvést választja: a tette irányuló felszólító gesztussal zárja le a viviszekciót.

Ugyanakkor ez az írás távol áll a plebejus baloldal társadalomkritikára épülő, meghatározatlan célért dühöngő cselekvés-mítoszaitól, hiszen azt olvassuk: „Itt, ahol a táj és az ember oly közel van egymáshoz, és a szolidaritás mindig cselekvő segíteni akarás, itt találkoztam magam is az együvé tartozás érzésével, de a rációim itt élte át ennek az együvé tartozásnak a korlátait is.”

Amikor a „korlátok” és az együtt érző csodálat mellett a távolságtartó elemzés okai után kutatunk a szövegben, az elméleti tudást nélkülöző cselekvés-központúságára rácsodálkozó döbrenten túl (egy nép, amelyiktől az absztrakciók idegenek, az emberek a „kezükkel gondolkoznak”; történelmük reális összefüggéseinek ismerete helyett mítoszt teremtene, múltjukat „a szolidaritásban kozmikussá” növesztik stb.) megjelenik egy olyan viszonyítási szint, amely mind vizuális utalásával, mind ismeretszintjével

teljesen felfoghatatlan, sőt, első pillanatra értelmezhetetlen az adott közegben: *Jackson Pollock*.

4. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy az elejéről avagy a végétől kezdjük értelmezni az írást. Az elején is ebből indul ki, a végén is ide érkezik, sőt, állandóan visszatérő vizuális élmény: a zsögödi, sötét tónusú, *figuratív* temetés látványához nehezen asszociálható és a közönség számára feltehetően elképzelhetetlen, mert ismeretlen, egy *nonfiguratív* élmény társítása: Jackson Pollock képeinek élményével lépi át a kis gótikus templomok küszöbét. Állandóan visszatér ez a kettősség, az írás bármelyik részét olvassuk; az absztrakt vizualitást szembeállítja a tárgyiasságában egyre elvontabb és egyre teoretikusabb tulajdonságokkal felruházott „népi gótikus” templomok figurativitásával, a temetők felé tartó közösségek cselekvő segíteni akarását és a kételyek között örlődő absztrakció, az értelmezhetőség határaihoz közeledő önmarcangoló magányos festő vívódásával. – Na, ne epatírozza a burzsoát! – mondaná Gáll Ernő, és méltatlankodva nézne rá Balogh Edgár, akárcsak a gyászoló gyülekezet, akik fel sem tételeznék, hogy a renitenskedő filozoptert milyen látomások gyötrik.

Egyed Péter szemléletesen magyarázza meg ennek a „nagyszerű, antológia-nagyságrendű filozófiai esszé”-nek (E. P. megfogalmazása) a kapcsán, hogy az olvasók ne várjanak valamilyen idilli hargitai tájképet, hanem próbálják meg Jackson Pollock vásznára rá vetíteni a temetés gyászoló gyülekezetét.⁵

Persze a kérdést a másik oldalról is meg lehet közelíteni, nemcsak onnan, hogy bizonyos közegben Csaba királyfi érthető, Jackson Pollock nem, jóllehet mindkettő absztrakció. Ebben a gondolatmenetben a tudás-tanítás-elvárás teljesen kétfelé válik, az egyiknek az igényhorizontján feltehetően Csaba királyfi jelenik meg, a másikén Jackson Pollock. A baj az, hogy ez a két tudás nem találkozik, sőt, egyeseket felháborít. A tudás mint a felháborodás tárgya volt évszázadokon keresztül a zárt modellek legnagyobb szellemi nyomorúsága.

De a könnyed, epatírozó mosolyt félretéve valóban elgondolkodhatunk azon: hogyan került be ebbe az írásba Jackson Pollock? Miért éppen az ő munkái jutottak eszébe a zsögödi temetés látványának a szemlélésekor? És a legfőbb kérdés: Pollocknak vajon melyik munkájára gondolt Bretter: szürreális kísérleteire, vagy absztrakt, csepegtető, festéköntős, foltos, a tiszmust (*tache = folt, paca*) tökélyre vivő alkotásaira?

Kezdjük mindjárt a végén. Egy „pollocki tett”-et emleget, amelynek őszinteségét a lázadáshoz hasonlítja. „Tudom, most hiába lázadozom: hiába akarom *önmagam kiöntésével* [kiemelés

⁵ Egyed Péter: i. m.

– Á. V.] újra létrehozni a megbomlott kapcsolatokat.” Az „önmag kiöntése” kifejezés egyértelműen jelzi, hogy Pollock *absztrakt* munkáira gondol, amikor már ráöntötte a festéket, ami felért egy lázadással a művészetben. Különbösen is, manapság a modern művészetek múzeumaiban, New Yorktól Kölnig elsősorban ezekkel az absztrakt munkákkal tartják számon Pollock nevét.

Feltételezésem szerint Bretter György a kelet-európai útlevél- és valutaviszonyok miatt nem láthatta Jackson Pollock munkáit az amerikai múzeumokban. Legalábbis eredeti alakjukban nem. Akkoriban viszont már bejutottak elég jó minőségű katalógusok Romániába, művészettörténeti könyvek, amelyeket – a képzőművészeti főiskolán is tanított – szintén, feltételezésem szerint, diákjai mutatnak neki. Tehát Jackson Pollockot tanítványaitól tanulta a mester.

Persze, az ötvenes évek vizuális sematizmusa után, a hatvanas évek végén, a Ceaușescu-féle nyitás-piruetten kezdetén jó érzés volt nézni a modern képzőművészeti albumokat, és látni, hogy még egyes pártaktivisták is Picassóról értekeznek – egy rövid ideig – az irodalmi lapokban.⁶ Viszont az amerikai Jackson Pollock (1912–1956), az már más volt. Egészen más, mint Picasso: absztrakt képeibe nem lehetett belemagyarázni semmilyen társadalmi tartalmat. Kizárólag a vizualitás lázadását. Meg a művész magányosságát, elkeseredését. Ez viszont már közelebb állt a művészeti *l’art pour l’art* megközelítéshez, mint a közvetlen társadalmi megfeleltetés sablonjaira épülő esztétikai magyarázatok tárgyát képező figuratív műalkotások. Pollock kezdetben szürrealista képeket festett hátborzongató hátterekkel, de később szakított még ezekkel a nem éppen „hagyományos” ecset, vászon, vonal, tér dimenziókkal is. Lefektette a vásznat, és látszólag teljesen találomra, játékosan úgy csepegtette, csorgatta, öntötte a vászonra a különböző festékeket, hogy teljesen absztrakt szférikus látomások, illetve konfigurációk keletkeztek. Ezeket a nagy méretű képeket most már egyaránt lehet a földön elhelyezni – egyes múzeumokban így mutatják be manapság –, de felállítva hatalmas falakat is betölthetnek velük. Van ezekben a művekben egy jókora gyerekes, felszabadult játékosság, és a „tisztá művészet” álma, a figuratív világ nyomasztó másolásától megszabaduló absztrakció.

A hatvanas évek reprodukcióin sokkal komorabban hatottak Pollocknak az 1940-es évek második felében alkotott munkái. Ezeket inkább előtérbe kerültek, szembeötlőbbek voltak a kusza, kaotikus, megfoghatatlan és követhetetlen nyomvonalú festéknyomok, a megállás, megtorpanás, irányváltás csomópontjai, a visszatérő, sűrű, nyomasztó, bitumenszerű fekete góccok és vonalak, az összegubancolódo kiszámíthatatlanság. Feltételezésem szerint Bretter is ezeket a reprókat nézegethette tanítványaival, és ettől az élménytől nem tudott szabadulni, amikor az ünnepélyes

⁶ Rác Győző írásai az *Utunk* 1968–70-es évfolyamaiban.

feketébe öltözött zsögödi temetés hangulatát átélte. Amikor a közvetlen látványt és a pollocki emléket összehasonlítja, az absztrakciót választó szakítást mélyebbnek érzi, mint a cselekvő, bele-törődő létfenntartást: „zokszó nélkül hanyatlanak le, sorsuk nem tölti fel őket a lázadás dühével, nincs bennük semmi Pollock elke-seredéséből. Pollock dühe az önmagába mélyen belegabalyodott ember rend utáni nosztalgiáját és a számára elérhetetlen rend esztelen pusztítását fejezi ki” – írja Bretter.

Az utóbbi időben többször szóba került, hogy miként hatott a tanítványaira Bretter, de éppen ebben az írásában, úgy érzem, hogy a képzőművészeti főiskola tanítványai is hatottak rá. Közö-sen álmodoztak Jackson Pollock képeiről.

5. Aztán amikor manapság bemegyünk valamelyik nagy nyu-gati modern képzőművészeti múzeumba, és meglátunk egy Pollock-munkát, szomorúan vesszük tudomásul: sokkal többet képzelünk bele a diktatúra idején. Nem is olyan nyomasztó, sok-kal játékosabb, nem is olyan mély, sokkal élénkebb színű a háttér, élénkebb a kép, színesebb, mint ahogyan a bezártságban elkép-zeltük. És ismét visszafordulunk Shirin Neshat döbbenetes figuratív, fekete-fehér világához, amelyre szintúgy érvényesek Bretter zsögödi következtetései. Többek között az, hogy a zárt rituális világban „ellenségeiket az ájtatosságban próbálták gyen-gének látni, s magukat ugyanabban erősnek”; „sohasem alakult ki a laikus szemlélet, az emberek nem kételkedtek cselekedeteik igazságában”; „aki itt lemond, az nem él, a lemondás intellektuá-lis luxus”; és főként, hogy „mi sem áll távolabb tőlük, mint a pollocki szubjektivitás: nem akarják egyéni érzelmeik formáját még csak sugallni sem; cselekvéseikben van valami az objektivitásra, a személytelenségre való fichtei törekvésből. Énjük én akar maradni, de személytelen én”, sőt, a döbbenetes végkövetkezte-tés: „nem ismerik a halálfélelmet, mert nem élnek a halál árnyé-kában”... Ennek valóban az ellentéte a pollocki absztrakció, ame-lyik képes elvonatkoztatni az elsődleges tartalmi narratívától, és képzeletünk repróján úgy jelenik meg, mint a kötöttségek vissza-húzó kényszerétől megszabaduló alkotói tett, amely maga a tragi-kus szabadság. A közösség nélküli szabadságban viszont – és ezt kitűnően sugallják Shirin Neshat New York-i képei – egyúttal tovaillel a szolidaritás érzése, hangulata és biztonsága is. A sza-badság és magány túloldalán ott a visszatérés a közösségi cselek-véshez és szolidaritáshoz. Sajnos a nosztalgikus visszatérés csak a lírai feloldásban képzelhető el, és mindkettőt választani nem le-het, de az ember addig szabad, amíg a kettő közötti úton követi illúzióit, hol az egyik, hol a másik irányba. Ez a breterri kritikai azonosulás, amely arra a humánus elvárásra épül, hogy a közös-ségek talán eljutnak ama üdvös belátásra, hogy a feltétlen azono-sulás megkövetelése helyett tiszteletben fogják tartani, ha valaki értelmezni meri „az együvé tartozás korlátait” is.