

VERESS DANI

A végtelen mindkét iránya

Brâncuși Végtelen oszlopától Mircea Cantor A végtelen láthatatlan része című gyűjteményéig

Esszé

Minél több időt töltök a szobraival és róla szóló könyvekkel, annál közelebb kellene férkőznöm hús-vér valójához, Brâncuși mégis mesei figurává alakul át a fejemben. Népmesei édesapává, akinek sok gyereket adott az Isten, és az egész életét odaszánta, hogy minél jobb embereket faragjon belőlük. A szobrai voltak a gyermekei. Illetve pontosabb, ha azt írom, hogy a szoborideái, amiket több, néha tucatnyi, egymástól finoman különböző változatban elkészített. Egy szoboridea egy gyermek. Újra és újra elővette ezeket a fejében apránként gyalult elképzéseket, és kifaragta vagy kiöntötte más anyagból, más méretben, sokszor csak leheletnyi eltéréssel, a tökéleteshez valamivel közelebb eső változatban. Úgy valósította meg ismét és ismét *A kakas*, *A madár a térben*, *A csók* változatait vagy a fektetett fejszobrokat, mint ha Mirceát, Barbut, Elenát vagy Mariát vette volna maga mellé, hogy az erdőt kerülve tanítsa az életre, netán közösen kipróbáljanak valamit, és hogy közben a gyermek egy leckényivel jobb emberré válhasson.

Ilyen gyermek, vagyis sokszor újragondolt szoboridea volt a *Végtelen oszlop* is. Magasba törő, sudár formamántra: azonos, kissé kerekded csonka gúlán, amelyek felváltva nagyobb és kisebb alapsíkjaikkal érintkezve sorakoznak egymás felett. A csonka gúla élei először befelé futnak, de mielőtt egy csúcsban találkoznának, hogy piramist alkossanak, jön a következő gúlatorzó, amely fejjel lefelé fordított, tehát alul van a kisebb alapsíkja, és az élek immár kifelé tartanak. De megint csak akkora utat tehetnek meg, mint a legelső gúla élei, mert következik a harmadik ikerem, egy talpára állított test, hogy aztán a fordított párjában folytatódjon... Talpukra és fejtetőikre állított csonka gúlának követik egymást minduntalan, közben az élek először egymás felé futnak, majd szét: egymás felé és szét, egy-

VERESS DANI (1988, Debrecen) az ELTE Atelier doktorandusza. A 19–20. század fordulójának művészetét, különösen annak nemzeti vonatkozásait kutatja. Az Apokrif és a Sic Itur ad Astra folyóiratok szerkesztője.

más felé és szét, és így tovább – a végtelenségig.

Persze ez csak művészettörténeteskedés, kötelességizű dekonstrukció. Valójában valamelyik *Végtelen oszlop* tövéből felnézve nem redukált geometriai elemek sorát, hanem magát az oszlopot látom. Igaz, az oszlop egészének látványával együtt érkelem az elemeit. Ezek az egyszerű pillantással kivehető elemek pedig nem önmagukban a csonka gúlán, hanem a kettesével egymáshoz illeszkedő gúlán. Kétféle párrá tudnak összeállni: Ha némi szemtornával a talpára állított piramiscsonkot képzelem az oszlopelem alsó részének, akkor olyan, mintha homokórák tornyosulnának egymáson. Ehhez azonban tényleg tornáztatnom kell a szemem, mert egyébként

önkéntelenül úgy látom, hogy az ismétlődő forma alja a fejtetőre állított, és a teteje a talpára állított piramiscsonk. Így pedig az oszlop nem homokórasor, hanem szaloncukorlánc vagy – még inkább – végenincs zúzafüzér. (Egy mesebeli kakas kifogyhatatlan zúzaja, amiből bármennyiszer jóllakhat az erdő mellett lakó édesapa a gyermekeivel, és így minden ebédjük vasárnapi ebéd, az életük pedig egy végtelen vasárnap.)

Az oszlopok azért is dudorodó, és nem homorodó elemek, vagyis zúzák, és nem homokórák sorozatának tűnnek, mert így egy félbevágott elemmel kezdődnek és végződnek. Más szóval: a teljes oszlopok egy fél elemmel kezdődnek, illetve – hirtelen – egy elem felénél érnek véget. Ha ismét tornáztatom a szemem, és most azt képzelem el, hogy az oszlopok legalsó és legfelső síkja is a kisebb négyzet (nem pedig a nagyobb, mint valójában), akkor jóval kevésbé tűnik úgy, mintha a földben és az égben is folytatódna az oszlop. Szócséplésnek tűnhet mindez, de a határtalanság érzetét majdnem annyira táplálja a kezdő- és záróelemek félbevágottsága, mint maga a formaismétlődés és az oszlopok magassága.

<><><><><><><><><><><><><><><><>

Akárhogy is, ezek a lapos, kvázi szinuszgörbékkel a zenit felé kígyózó oszlopok valóban végtelennek mutatják magukat.

Vajon határtalannak tűnének a hasonlóan magas, egyszerű körmetszetű oszlopok is? Valószínűleg. Brâncuși szobrai azonban nem pusztán végtelen oszlopok, hanem végtelen kígyózások is. A minduntalan összefelé, majd szétfutó gúlaélek ciklikusan növekedő, illetve fogyó testeket fognak közre. Az egyébként is *csonka* gúla mindig csak egy rövid szakaszon terebélyesedhet, mert megszakad a növekedése. De soha nem is fogy el. Nő, majd fogy, és ismét nő, de megint fogy... És emiatt számomra ezek az oszlopok életmetaforák. Az életről szólnak, amely ciklikus, végtelenül ciklikus, de mindenekelőtt végtelen.

Biztos nem így történt, én azért mégis azt képzelem, hogy a *Végtelen oszlop* számára kiválasztott fahasábokat

Brâncuși a combjai közé szorítva, rájuk dőlve munkálta meg. A hasáb a műterem padlóján, a hasábon pedig a szobrász feküdt. Előbb kisbaltával, vésővel és széles mozdulatokkal faragott, majd két kézre markolta a gyalut, és előre-hátra dőlve simította a fát. Gépiesen, az egyszerű mozdulatokba belefeledkezve dolgoztak a karjai, érezte a mellizmait, gyöngyözött a homloka, és a hosszú, sűrű, szürkülő szakállába egyre több forgács repült. Közben a combjaival a már megmunkált, kígyózó oszlopot szorította, hogy ne fickándozzon alatta. Ahogy – akár egy lassú hernyó – összehúzódókinyújtózó testével haladt, araszolt előre, úgy éppen szélesedett vagy szűkült a csonka gúla a lábai között, a terpesze hol nyílt, hol záródott. Amit már kifaragott, a combjaival érezte: a végtelen maga mögött hagyott részét, a minduntalan kígyózást, a véget nem érő hullámzást. A ki soha nem teljesedő, de soha el nem fogyó életet. Ahogy a gyarapodás a fogyás, vagy a szűkülődés a bővelkedés felé fut.

<><><><><><><><><><><><><><><><>

A *Végtelen oszlop* legismertebb változatát Brâncuși nem faragta, hanem vasból öntette ki, hogy Zsilvásárhely világháborús emlékművéként szolgáljon. Az akkor már neves párizsi szobrász 1935-ben vállalta el a Gorj megyei áldozatok emlékművének tervezését, melyet egy kapu, egy asztal és az oszlop: a *Csók kapuja*, a *Csend asztala* és a *Végtelen oszlop* hármasként képzelte el.

Az emlékmű emelésével mind a Gorj megyei faluban, Hobițában született szobrász, mind választott motívumai nagy utat követően látogattak haza. A formák közben az absztrakció hosszú útját is megjárták, a *Végtelen oszloppal* mégis rokonítható sok olténiai fejfa és tornácpillér (a Brâncuși nagyapja által épített apró hobițai fatemplom oszlopfői is feltűnően hasonló); a malomkőszerű a *Csend asztalának* modelljei pedig román templomkertekben álltak, temetési szertartások idején állták körül őket. Emellett mindhárom emlékmű azt az érdes érzékiséget élteti tovább, melyet a szobrász gyerekkorában lesett el a sommás, rögyszerű faragványokon dolgozó mesteremberektől. A Párizsba szakadt szobrász rusztikus tervei láttán sokan meg is rökönödtek (modernebb formákra számítottak), de az első világháborús emlékmű valamivel az újabb világégés kezdete előtt, 1938-ban elkészült. Kevés emlékmű van a világon, amelyik a zsilvásárhelyinél avantgárdabb és különlegesebb: a front felé a Zsil mentéről induló katonákra nem egy obeliszket vagy egy kőoroszlánt koszorúzva, hanem az égig nyújtott fejfa tövében és a *Csend asztalához* telepedve emlékeznek. Ugyanakkor a szoboregyüttes úgy is bejárható, mint egy életallegória: átléphetünk a 44 egymást egy testté ölelő párból szerkesztett kapun, leülhetünk a családi közösséget jelképező asztalhoz, és eljuthatunk az egészen a túlvilág felé kigyózó oszlopig, a világ tengelyéig.¹

Mint sok klasszikus avantgárd alkotásban, úgy Brâncuși szobraiban is primitivizmussal szövetkezik a haladó absztrakció. Azzal pedig már egészen a neoavantgárdot előlegezik meg ezek – a kissé hihetetlen módon – a harmincas évekbeli román vidékre készült szobrok, hogy egy útvonalra felfűzve bejárhatók, séta formájában interpretálhatók, akár egy *environment*. (Sőt, a malomkőasztalt használatba is vehetjük, leülhetünk hozzá, megteríthetünk rajta.) Fanyar szórakozás lenne megtudni, hogy a sztálinista (kultur)politikusok pontosan mit fogtak fel ezekből az avantgárd értékekből. Mindenesetre azt biztosan felismerték, hogy Brâncuși szobrászata összeegyeztethetetlen a szocialista realizmussal. Bukaresti pártfogói a szobrászt a 75. születésnapja apropóján, 1951-ben akadémiakussá igyekeztek avatni, de a szocreál szárny megakadályozta a tervüket. Ekkor már csak két év volt hátra a bukaresti Világifjúsági és Diák találkozóig, amelynek a rendezéséhez minden megyének hozzá kellett járulnia.

Gorj megye vezetői szürreális módon úgy látták a legjobbnak, ha pénzzé teszik azt a sok vasat, amiből a *Végtelen oszlopot* öntötték, és a kapott összeget forgatják bele a VIT költségvetésébe. Többször próbálkoztak, az anekdota szerint traktorral is, de nem sikerült kidönteniük Brâncuși „formalista” oszlopát.

Így a zsilvásárhelyi emlékmű megérthette Ceaușescu 1965-ös hatalomra jutását, s ez utóbbi a szobrok történetében még annál is nagyobb fordulatot jelentett, mint Romániáéban. Az új főtitkár ikonná kiáltotta ki az 1957-ben elhunyt Brâncuși-t, a (nyugati) világot meghódító román parasztot, a román zsenialitás letéteményesét. A Ceaușescu által alapított állami Brâncuși-kultuszban a szobrász modernista törekvései helyett Brâncuși román és paraszti származására, illetve népművészeti inspirációira helyezték a hangsúlyt, és innentől fogva az államszocialista vezetés gondoskodott a szobrász teljes életművének népszerűsítéséről. Vég nélkül reprodukált főművének a zsilvásárhelyi szoboregyüttest és mindenekelőtt a *Végtelen oszlopot* nevezték ki. Az emlékoszlop már 1966-ban bélyegre került, 1977-ben, a mester halálának huszadik évfordulóján pedig az ötlejesekre is ráverték a körvonalát. A román vizuális kultúra mind nagyobb részében jelentek meg Brâncuși arcképei és művei, az államszocializmus korabeli emlékezetpolitika által rárótt szerephez csak Enescuét lehet hasonlítani.²

<><><><><><><><><><>

Brâncuși és a zsilvásárhelyi szoborhármas lebilincselően tragikomikus utóéletét Mircea Cantor párizsi tárlata kapcsán ismertem meg. A nagyváradi származású Cantor alighanem a legvagányabb váradi ma Párizsban. A francia kortárs művészet netovábbját jelentő Duchamp-díjat 2011-ben vágta zsebre, ennek köszönhetően már kiállíthatott a Pompidou Központban, és nemrég ugyanitt – egészen pontosan Brâncuși Pompidou-hoz tartozó, újjáépített műtermében – *La partie invisible de l'infini* címen mutatott be a szobrász romániai kultuszát megörökítő gyűjteményéből 97 fotót, 18 tárgyat és egy propagandafestményt.

Cantor 1999 óta gyarapodó fotó- és tárgyarchívuma alapján egyértelmű, hogy a zsilvásárhelyi szobrok a román vizuális kultúra obligát elemeivé váltak. Gyereksír a váradi temetőből, amelyet a *Csók kapujának* kicsinyített mása keretez. Tortaszépségverseny Váradon és homokszobor-építő verseny Konstancában, amelyekre Brâncuși-másolatokkal lehetett nevezni... De ezek csak a kusturicai végletek, amelyek elképzelhetetlenek lennének, ha az állami reprezentáció, majd a marketing nem használta volna (ki) sűrűn az avantgárd szobrász műveit. A *Végtelen oszlop* logóvá butított formában ott díszlett vagy díszlik a pénzerméken, bankókon és számtalan bélyegen kívül a TAROM Brâncuși után elkeresztelt repülőgépén, az Oltena kocsikon, a Coloana cigaretákon, az Enciklopédiai Kiadó könyvein, az Etno Tv adásának jobb alsó sarkában, de még Gheorghe Zamfir pánsípján is. A zsilvásárhelyi szobrok nemzeti szimbólummá, voltképpen a román Eiffel-tornyokká váltak.

Sőt, párhuzamosan nemzeti ornamensekké is. A *Csend asztala* mellett sorakozó félgömbökből szerkesztett székekből, a *Csók kapujának* kvázi pillérfejezeteiből (a kettős határvonalú körré összeolvadó, absztrakt csókolózó fejpárból) és mindegyik előtt a *Végtelen oszlop* csonkagúla-párjaiból közkeletű épületdíszek lettek. A Ceaușescu-korban például a blokkházak szellőzőnyílásai és erkélymellvédjei rajzolták ki ezeket a mintákat, vagy a blokkok homlokzatára vakolták fel őket. A rendszerváltás után pedig megjelentek az újabban épített templomok falképein a keleti szentek társaságában, és számtalan vidéki kertes házhoz terveztek olyan lépcsőfeljárt vagy tornácot, amelyek felett kicsinyített „végtelen oszlopok” tartják a tetőt. (Az oszlop motívumának az olténiai

falvakból Párizson és Zsilvásárhelyen keresztül a nemzeti ornamenssé válásig tartó útját – szigorúan megváltoztatva a megváltoztatandókat – a „magyaros” tulipándísz szerencsésebb történetéhez lehetne hasonlítani: szintén a népi motívumkincsből kölcsönözte a századforduló művészete, mindenekelőtt Lechner Ödön és követői emelték nemzeti ornamenssé, az államszocialista időkben panelházakat próbáltak díszíteni vele, ma pedig sok kertesház-lakó választja a tulipánt a kerítése vagy a homlokzata díszéül egyszerűen a szépérezékére hagyatkozva.)

A kiállítás és a katalógusa Brâncuși romániai megítéléséről és emlékeztéről a legfontosabb (fent összefoglalt) tudnivalókat árulja el, miközben Cantor és a katalógusban rövid esszét közlő Doina Lemny kevés részletre tér ki, és ezek több esetben pusztán anekdoták vagy feltételezések. Így jobbára a fotókból és meglehetősen részletes felirataikból bontakozik ki annak a története, ahogy a Ceaușescu által szabadjára engedett kultusz elharapódzott. Feltűnő, hogy Cantor egyetlen új, referenciaértékű vagy ideáltipikus felvételt sem mutat magukról a zsilvásárhelyi szobrokról, azok csak más tárgyak, grafikai munkák felületén jelennek meg – rengetegszer. Ez a gesztus elgondolkodtató, de nem zavaró, sokkal inkább hiányzik annak a tisztázása, hogy a szobrász hamis emlékezetét meddig gondozta csak az állam, és mikor jelentek meg az első olyan Brâncuși-kópiák, amelyeket nem a propaganda keretében gyártottak le.

A pont, amelytől fogva a jelképesített reprodukciók az állam segítségével nélkül is tovább tenyésztek a vizuális kultúrában, ez a tragikomikus történet egyik legizgalmasabb fordulata, ezt azonban nem preparálta ki a művész a gyűjteményében.³

Cantor nemcsak a történeti feldolgozásról mond le, egyébként is alig interpretálja ezt a képtenyészetet. Az archiváló mellett a konceptuális művész Cantor alig nyúl hozzá az anyagához. A gyűjteményt – hasonlóan a párizsi Jean-Luc Moulène vagy a budapesti Gruppo Tökmag hasonló sorozataihoz – egyfajta „kommentár nélkül”-hozzáállással, sok tucat egyszerű sorba rendezett fotó (és tárgy) formájában adja közre. Mint művész csak két eszközt használ: egyrészt halmoz, és a dokumentumok mennyiségével hat a nézőjére (mint Brâncuși a formaismétlésekkel), másrészt a másolatok/újranelhasználások hitelességét helyezi előtérbe. Tehát nem tesz megjegyzéseket, nem helyez el hangsúlyokat, nem használ olyan beállításokat, amelyek még groteszkebbnek tüntetnék fel a dokumentumait, pusztán hagyja, hogy a fotók megmutassák az utcabútorok, épületdíszek, apróbb-nagyobb tárgyak gamatságát és készítőik büszkeséggel keveredő felszínességét. (Megeshet, hogy azért, mert így is alig hihetően groteszk, amit a világtengely-szoborral műveltek.)

„A kiállításomnak csak azért van értelme, mert Brâncuși műtermében rendezhettem meg. Ez a lényeg benne” – mondta Cantor, és a helyszín valóban fontos. Mindenekelőtt az Atelier Brancusi kivételes és különös hely. A Pompidou egyetlen emlékház-filiáléja, közvetlenül a főépület mellett áll, odatartozik, mégis elkülönül attól, illetve egyszerre a szobrász egykori műhelye és annak másolata: a művész halálának negyvenedik évfordulóján építették fel az eredeti *atelier* alapján – Brâncuși intelmeinek megfelelően –, nagyon ügyelve arra, hogy minden szobor, szerszám és tárgy ugyanarra a helyre kerüljön a műtermen belül. Brâncuși rögeszmésen kísérletezett a művei installálásával, vagyis hogy a szobrai milyen csoportokba rendezze, illetve azok milyen szögben és távolságra álljanak egymáshoz képest. Élete vége felé egyre ritkábban adott el tárgyat a műterméből, amit voltaképpen a saját múzeumává és otthonává alakított.

Ebben az aprólékosan komponált, hatványozottan autentikus (ugyanakkor másolt) térben bármilyen Brâncuși művészetével összefüggésben lévő tárlat jelentése árnyalódna. *A végtelen láthatatlan része* esetében azonban ennél is nagyobb szerepe van a helynek, mert a kiállítási anyag valójában egy archívum és nem műalkotások együttese. Valószínűleg bárhol máshol rendezték volna meg, Cantor tárlata a maga fizikai valójában nem nyújtott volna többet, mint a katalógus. Viszont itt, a műteremben, ahol Brâncuși folyamatosan újragondolta vagy a szoborideáit, vagy a szobraiból építgetett teret, közvetlen kapcsolatba kerültek egymással az eredeti művek (többek között a *Csók kapujának* részlete, a *Végtelen oszlop* párizsi változatai) és a felszínes kultusz keretében szakmányba gyártott, fércelt gamatságok. Tragikomikus és feszült ez a találkozás: átideologizált, aránytalan, torz, sok esetben betonból öntött vagy műanyagból fröccsöntött tömegkópiáikkal szembesülnek Brâncuși szobrai – éppen abban a térben, ahol a művész mindent az anyagoknak, az arányoknak és az elmélyülésnek rendelt alá. Cantor az úton-útfélen elkattintott fotók, bolhapiacokon talált kacatok „kommentár nélküli” bemutatásával néma rendezőként viszi színre az avantgárd és a giccs közös történetének egyik fejezetét.

Mi pedig megpróbálhatjuk felfogni, hogy a végtelennek nemcsak a zenit, de a nadír felé sincsen határa.

Jegyzetek

1. BALAS, EDITH: *Brâncuși és a román népművészet*, in BALAS, EDITH – PASSUTH KRISZTINA: *Brâncuși és Brancusi. Brâncuși és a román népművészet. Brancusi és a modernizmus*. Noran, Budapest, 2005. 49–52.
2. Ha nagyon keressük a párhuzamokat, akkor az államszocializmus korabeli magyarországi kultúrtörténetből Amerigo Tot, Nicolas Schöffer és talán a leginkább Victor Vasarely felfedezését, illetve a „repatriálásukra” tett kísérleteket lehet a romániai Brâncuși-kultuszhoz hasonlítani. Fontos összefüggés, hogy mindegyik említett művészt a hatvanas évek második felében karolta fel a magyarországi kultúrpolitika, mindazonáltal a párhuzamok több okból is távoliak: a Magyarországról nyugatra elszármazott és ott nevet szerző képzőművészek még mind éltek ekkor, a budapesti döntéshozók az életművek modernista, jövőközpontú aspektusait emelték ki, és egyikük esetében sem építettek fel még megközelítőleg sem olyan kultuszt, mint amit Brâncuși posztumusz kapott. A magyarországi párhuzamokról Bódi Lóránt *Alkuk és pozíciók. A nyugati művészemigráció kultúrpolitikai szerepe a Kádár-korszakban* című, megjelenés előtt álló tanulmánykéziratában olvastam.
3. Talán megtette helyette Alexandra Croitoru a nemrég megjelent *Brancusi. An Afterlife* című könyvében (Bucharest–Berlin, Salonul de proiecte – Archive Books, 2015), amelyre egyébként Cantor katalógusa még csak nem is hivatkozik.