

a nép, az emberiség legmerészebb álmait fejezi ki, az ember felszabadulásának, a szellem magasba emelkedésének szimbóluma lett.

Számottevő Brâncuși hozzájárulása a modern művészet alapelveinek fejlődéséhez is; mert ha nem is módosította radikálisan a művészet fejlődését — és mindenkinél jobban megértette egy ilyen kísérlet veszélyét és súlyosságát —, lényegesen hozzájárult a művészet gazdagabbá, rugalmasabbá és modernebbé válásához, a mai művészetfelfogás, művészetelmélet alakulásához.

Kántor Erzsébet fordítása

BALÁZS EDIT

Népművészettől — modern művészetig: Brâncuși és Bartók

1. „Minden próbálkozásom csak újabb bizonyíték arra, hogy zsákutcába jutottam.“ Constantin Brâncuși vall így arról a művészi válságról, mely új utak keresésére ösztönözte.

Hasonló közérzetről számol be Bartók Béla is egyik tanulmányában: „A romantika túlkapasai mindinkább elviselhetetlennek tünnek. Többen érezték úgy, hogy a hagyományos zeneszerzés zsákutcahoz vezet. Nincs más kiút, mint véglegesen hátrat fordítani a XIX. századnak.“

A századforduló ellentmondásai közt őrlődve a művészek megpróbálták átlépni az élet és a művészet közti szakadékot, a bonyolult struktúrákat egyszerű, világos eszközökkel kifejezni. A történelmi fenyegetettségben formabontással kísérleteztek, megpróbálták szétrombolni a hagyományos művészi konvenciókat. A romantika dagályos nyelvével új formai megoldásokat állítottak szembe. Olyan forrásokhoz nyúltak vissza, melyek — Paul Gauguin kifejezésével élve — „a megfiatalodás“ reményével kecsegtettek. Olyan alapot kellett találni, mely egyszerre archaikus és jövőbemutató. (Jacques Tongenhold: *L'art populaire russe*, 1913.)

A modern művészt két kimagasló kelet-európai képviselőjét vesszük most szemügyre. Azt keressük, ami eltérő életmódjuk és egyéniségük különbözősége ellenére közös bennük. Tudnak-e úgy azonosulni a nyugati művészettel, hogy közben saját népköz sem válnak hűtlenné? Képesek-e hidat verni a művészi alkotófolyamat értelmi és intuitív oldalai közé?

2. Brâncuși 1876. február 19-én született egy Gorj megyei falucskában, Peștișani-ban. Szülei szegényparasztok, anyja népi szövessel foglalkozik. Gyermekkorát falusi, majd félfalusi környezetben tölti, 1898-ban végez ipari és művészeti iskolát Craiován, majd Bukarestben a Szépművészeti Főiskola hallgatója. 1904-ben érkezik Párizsba, s a művészi avantgarde-ba bekapcsolódva, itt telepszik le. 1957-ben hal meg, 81 éves korában.

Bartók 1881. március 25-én született a Temes megyei Nagyszentmiklóson, ahol apja a mezőgazdasági iskola igazgatója és „tehetséges muzsikusk“, anyje pedig zongoratanárnő. A kisvárosi környezetben közelről látja, de sohasem éli a parasztság életét. Előbb Pozsonyba, majd Budapestre kerül, ahol meg is állapodik egy ideig. 1940 áprilisában emigrál az Egyesült Államokba. 1945-ben hal meg New Yorkban, 64 éves korában.

Mindketten tehát falusi vagy faluhoz közel álló környezetből kerültek nagyobb értelmiségi és művészközpontba (Bukarestbe, illetve Pozsonyba). Intellektuális és művészi fejlődésükre később Párizs, illetve Budapest világvárosi jellege nyomta rá bélyegét. Mindketten bekapcsolódtak koruk művészetének élvonalába, mely egyfelől radikálisan leszámol az uralkodó stílussal és a bevett tekintélyekkel, másfelől régebbi korok művészetének felújításával és hasznosításával kísérletezik. „A zenei avantgarde-nak ez a két oldala elválaszthatatlanul összetartozik — mondja Bartók egy amerikai interjújában. — Előbb jelentkeztek a romantikában a fáradság jelei, ebből a fáradságból nőttek ki aztán mintegy visszahatásként azok az új törekvések, melyek a lehető legtávolabb estek a ro-

mantikus kifejezőmódtól. Félig tudatosan, félig tudatlanul igen távoli korok zenei anyagához nyúltunk vissza. Tulajdonképpen ez volt az igazi antitézis.“ (*Musical America*, 1928. 9.)

Mindkét művész — Bartók éppúgy, mint Brâncuși — lázadónak számított saját területén. Bartóknak sikerült kivonnia magát Brahms hatása alól, de sem Wagner, sem Liszt útját követve nem talált még rá „saját kifejezőmódjára“. Ebből a zsákutcából Richard Strauss *Also sprach Zarathustra* című alkotása mutatott átmeneti kiutat. Alkotó energiáinak igazi fölszabadításához azonban a Strauss—Reger hatással is le kellett számolnia. Ez a pillanat a parasztzene felfedezésével és tanulmányozásával esik egybe.

Hasonló módon viaskodik Brâncuși is Rodinnel. 1907-ben készült szobra (*Ima*) az első ilyen eltávolodási kísérlet, nyílt lemondás az érzéken szilaj gesztusokról, a színpadiasságról és a főlös retorikáról. Bármennyire is azért jött Párizsba, hogy Rodin keze alatt dolgozhasson, néhány hónapon belül otthagyja Rodin műtermét. „A nagy fa árnyékában semmi sem terem“ — vonja le a következtetést.

3. Mi adja e művészi fordulathoz a döntő lökést? Brâncuși esetében az afrikai néger szobrászattal való első találkozás, 1908 körül. Párizs ekkor már eléggé kitágította látókörét ahhoz, hogy ne zárkózzék el az újonnan megismert — s számára később életfontosságúnak bizonyuló — források elől. A román népi szobrászattal oly sok tekintetben rokon afrikai néger művészet felszínre hozta emlékezetének otthoni mélyrétegeit, amit addigra már alaposan betemetett az akadémiai szobrászat mindennapi gyakorlata. Amilyen mértékben sikerült felül-emelkednie a Nyugat-központúság előítéletrendszerén, úgy válik újra fogékonyra a szülőföld „primitív“ öröksége iránt. Most már elég önbizalma van ahhoz, hogy újra közel engedje magához a hazuról hozott múltat, s tartózkodás nélkül beépítse művészetébe mindazt, ami érték e kulturális hagyatékban.

Bartók 1907-ben Kodály ösztönzésére ismerkedik meg Debussy műveivel. „Döbbenet figyeltem fel arra — írja —, hogy Debussy hasonló jellegű »pentatóniával« él, mint a mi parasztnénk. Én ezt Kelet-Európa, közelebről az orosz népzene hatásának tulajdonítottam (a fiatal Debussy ugyanis megfordult Oroszországban). Ugyanez elmondható Igor Strawinsky művészetéről. Tehát, úgy lát-szik, [...] hasonló utat járhat be egymástól földrajzilag igen távol eső országok zenei fejlődése is. Ugyanannak a parasztnének a fölszabadító hatásáról van szó, mely érintetlenül vészelté át az utóbbi századok zenei viszontagságait.“

Különböző korok és különböző országok primitív művészetének maradandó rokonsága nem elszigetelt jelenség. Henry Moore mutat rá arra, mennyi hasonlóság van — látásmódban és formai jegyekben egyaránt — a viking fafaragás és az afrikai néger szobrászat között. De ugyanilyen rokonvonások fedezhetők fel a néger szobrászat és a román népi fafaragás között is. Franz Boas az afrikai néger dalokat a szibériai népek nyers dallamvilágával hozza összefüggésbe.

Petre Pandrea érdekes beszélgetést jegyez fel Brâncuși és Octav Doicescu építész között. Brâncuși, miközben gazdag lemezgyűjteményéből feltett egy lemezt, trefásan azt kérdezte látogatójától: — Románnak vallja Ön magát? — Igen..., de miért kérdi? — Ismeri Ön a román népzene? Mi ez, amit feltettem? — Egy óra. — Igen, de az ország melyik vidékéről? — Azt hiszem, Brâila környékéről... — Ráhibázott — nevetett Brâncuși. — Ezt a hórát Szudánban vették föl, tipikus afrikai népzene. (*Amintiri și exegeze*. București, 1967.)

Mi e távoli epizések tudományos magyarázata?

Carl G. Jung pszichológiai elmélete ún. archetípusokról beszél, az emberi psziché egyetemesen érvényes, azaz fajspecifikus vonásairól (*Man and his Symbols*. New York, 1971). Más, újabb elméletek, mint például a Claude Lévi-Straussé, Roland Barthes-é, Noam Chomskyé vagy Jean Piaget-é, abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy a nem tudatos mentális működések minden kultúrában — legyen az fejlett vagy primitív — azonosak maradnak. Valójában egyik magyarázat sem megnyugtató.

Robert Goldwater (*Primitivism in Modern Art*. New York, 1967) olyan általános történeti sémát dolgozott ki, amely a XX. század valamennyi neoprimitív művészeire, így Brâncuși-ra és Bartókra is ráillik. Mindkettőjüknél közvetlen, de külső impulzus játszik döntő szerepet (afrikai művészet, Debussy zenéje). Mindketten átmennek azon a fejlődési szakaszon, amelyben a „primitív“ iránti fogékonyságuk saját kultúrájuk (a román, illetve magyar népi kultúra) tudatos vállalásába csap át. Mindketten a népművészet mintájára alkotnak. Stílusuk letisztult, miután most már semmi oda nem tartozó nem terheli.

4. A modern művész az adott világ belső strukturáját keresi, azt a közvetlen, ősi alapstruktúrát, melytől a művészet új erőre kaphat. A művész tehát

ősforrások után kutat, mert a bonyolult és kusza felszín nem elégíti ki: a külső világ, a társadalom és egyén végső titkait szeretné földeríteni. Az a remény élteti, hogy kellő következetességgel és megfelelő művészi fogásokkal végül is a jelenségek mögé hatolhat, s a lényeg elementáris egyszerűséggel tárul fel előtte. Az egyszerűség mellbevág, míg a külső formák felszínes variálása unalomba fullad. „A művész saját személyiségét is megpróbálja levetkőzni — írja Kandinsky —, mert úgy érzi, személyiségben is a kultúra túlbonyolítottagsát hordozza. Ezáltal bele tudja élni magát azoknak a népi alkotóművészeknek az eszmé- és formavilágába, akikre csodálattal tekint föl. Személytelenségében újateremti (nem pedig szolgálai másolja) a népművészetet, nemcsak annak technikáját, de téma-világát és szemléletét is tovább építi.“

„Az egyszerűség nem öncél — mondta Brâncuși. — Az egyszerűségért önmagunkkal kell megküzdenünk, amint lépésről lépésre közelebb kerülünk a dolgok eredetéhez.“

Bartók is felismerte, hogy a népi dallam a maga egyszerűségében klasszikus példája annak, hogyan lehet egy zenei gondolatot a lehető legtömörebben, minden fölösleges mellőzésével kifejezni. A bámulatos kifejezőerő titka abban rejlik, hogy a népzene sohasem érzélgős. Ugyanezt a népművészet vizuális formáiról is elmondhatjuk. E népi kifejezőerő hasznosítása tette a bartóki zenét annyira erőteljessé. A ritmika szabad lebegése, az ősi motívumok és ütemsorok pörölycsapásai lázas feszültséget sugallnak. Gáncsolták is Bartókot eleget „barbár agresszivitásáért“ és „ázsiai rettenetességéért“ (Lendvai Ernő).

Brâncuși kifejezőereje ugyancsak a telt és üres formák szaggatott kezelésében, az anyag és anyagtalanság, az élek és hajlatok összjátékában nyilvánul meg. Brâncuși lerázta magáról a nyugati naturalizmus minden nyűgét. Fából faragott szobrai durva megmunkálású, szaggatott felületükkel keltenek sajátosan primitív hatást. E személytelen formanyelv, bármennyire erőteljes, mégsem ábrázoló jellegű.

Kibővült az alkotók művészetfogalma is. Felismerték a művészet alakváltozásait, a népi alkotások többarcúságát. Ebből mégsem következik az, hogy Brâncuși és Bartók egyformán viszonyultak volna a népművészethez. Brâncuși, parasztszármazású lévén, amikor a kezdetek, az ősi életadó forrás után kutat, voltaképpen közvetlen népi örökségéhez tér meg. Az otthon látott formák és motívumok szervesen épülnek be művészetébe. Művészi útja spirálisra emlékeztet, paraszti-iparos szintről emelkedik akadémiái régiókba, hogy majd ennek rafinált eszköztárát gazdagítsa, mind tudatosabban, parasztmúltjának népi motívumaival. Erről az ihletforrásról azonban, bármennyire fontos szerepet játszik is Brâncuși élet- és művészetfelfogásának alakulásában, ő mindig igen szűkszavúan nyilatkozott.

Bartók ezzel szemben intellektuálisan közeledett a népművészethez. Módoseres kutatással próbálta felszínre hozni a folklórstílus alaprétegeit. „Csodálatos dallamkincs állt rendelkezésünkre — emlékezik vissza —, csak épp a kezünket kellett kinyújtanunk érte.“ Bartók Kodályval együtt dallamgyűjtő utakra indult, s népi táncot, lakodalmas szokásokat, betlehemjárást és halotti siratót rögzített fonográfhengerre. Így vált sajátjává a népzene lüktető élete. Bartók meg volt győződve arról, hogy a világ valamennyi népének zenéje közös ősforrásokra megy vissza: „Az volt az érzésem, hogy e csodálatos pentatónia (ez a legősibb emberi hangrendszer) egy elfelejtett kor üzenete. A kelet-európai népek zenéjében a hangnemek és melodikus vonalvezetés hihetetlen gazdagságával találkozunk. Nemcsak az ősi modális hangsorok (dór, frig, mixolid stb.), de a keleties hangzású pentatónia robusztus elevenségét őrzik ma is.“ Bartók szerint ezeknek az ősi hangsoroknak a lejegyzését az tette lehetővé, hogy Erdély világtól elzárt, a civilizációtól még érintetlen vidékein e formák zavartalanul fennmaradhattak. A népi képzelet ma már inkább csak a népmesékben, népszokásokban él tovább. Ami a népzeneét illeti, Bartók már a gyűjtőutak idején arról számol be, hogy a régi népdalokat a magyar falvakban már csak az öregasszonyok ismerik és éneklék. A fiatalok vagy elfelejtették, vagy városi ritmikájúvá torzították őket. A román falvakban ezzel szemben akkor még élt az évszázados dallamvilág.

Az akadémiai stílusban alkotó művészek a századfordulóig nem vettek tudomást e kincsesbánya létezéséről. Divattá a folklorizmus csak a XX. század elején vált.

5. Hogyan teheti a zeneszerző magáévá ezt a népi formavilágot? Hogyan emelkedhet műzenévé a parasztmuzsika?

Bartók *A parasztzene hatása az újabb műzenére* (1931) című előadásában a népzenei ihletésű műveket osztályozva, háromféle zeneszerzői eljárást különböztet meg:

a) Az első esetben a szerző autentikus népi dallamokat használ fel, s azokat minden változtatás nélkül vagy csekély változtatással variálja tovább, esetleg kísérettel látja el. Bartók *Improvizációk tizenöt magyar népdalra* (opus 20.) című művében él először ezzel az eljárással; a feldolgozás során úgy bánik az adott témával, mintha az a sajátja lenne.

b) A második esetben a komponista nem használ fel valódi népi dallamot, az egyéni leleményre tevődik át a hangsúly. A zeneszerző annyira a népzene modorában alkotja parasztdallam-imitációit, hogy az a megtévesztésig hasonlít az eredeti népzenehez. Ezért is adja Bartók a *Mikrokozmosz* egyik darabjának a *Népdalféle* címet.

c) Végül a harmadik esetben a zeneszerző sem autentikus parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl alkotásában, hanem komponálás közben teljesen azonosul a népzenevel. „Nem arról volt szó — emlékezik Bartók —, hogy bizonyos dallamokat vagy dallamtöredékeket zenénkbe beemelve, azt hagyományos modorban dolgozzuk fel. Nekünk e muzsikának szavakban alig kifejezhető szellemét kellett megsejtenünk. Ehhez pedig magunknak kellett anyagot gyűjtenünk — személyesen.“ Bartók az *Éjszaka zenéje* című darabjában fejlesztli tökélyre ezt a módszert. Annyira azonosul a parasztnak zenei nyelvével, annyira megfeledekzik mindenről, amit eddig tudott róla, hogy a továbbiakban anyanyelvéként tud élni vele.

Egy másik művészeti ágban, de ugyanaz a cél vezérli Bráncusi-t is: fölülmúlni a népművészetet. Amikor a *Királyok királyát* (1920) faragta fába, már észrevehetően szakított a nyugati szobrászat ihletforrásaival. Magateremtette művészi valósága a román tárgyi népművészet formavilágával tart belső rokonságot. E szobor talpazata tömör székhátra emlékeztet, a törzs vízimalmokban látott facsavarból és egy népi faragású tornácerenda-végből áll össze. Az olténiai maszkokat idéző fej egyszerű faköcsög-nyakon nyugszik, koronája temetői kopjafa. Bráncusi népi használati tárgyakat ragad ki eredeti kontextusukból, és „művészi manipulációnak“ (Meyer Schapiro) veti őket alá. Könnyű ebben Bartók népdal-improvizációira, a népi ihletű komponálás legelső osztályára ráismerni.

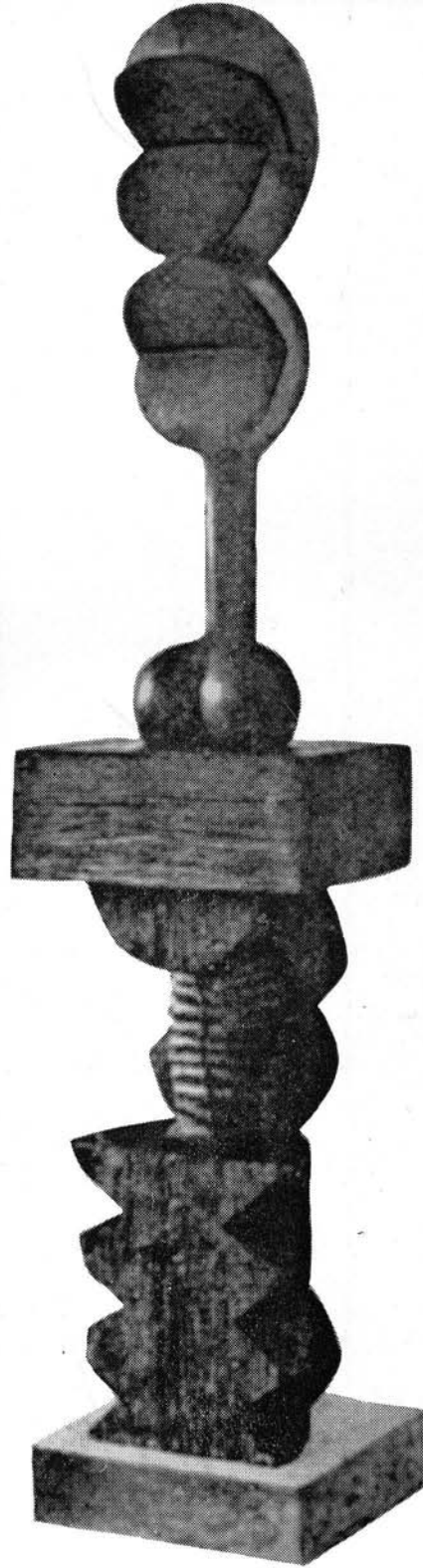
A második, imitációs eljárással készült alkotásai közé tartozik Bráncusi *Medallion* (1921) című szobra. Nem más ez, mint egy vasabroncsokba fogott kő-tábla. Valamennyire mégis emlékeztet Bráncusi-nak egy korábbi, a *Csók* (1910) című szobrára. Akár ismeretlen rendeltetésű népi tárgynak is tekinthetjük, de egy falusi kútágas könyvmatékához is hasonlít. Az alkotó lelemény megújítja, újjáteremti a népi formavilágot. *Ádám és Éva* (1921) című szobrában a művész már teljesen magáénak tudja a népművészet tárgyi nyelvét. A népi tárgyak szellemében teremt új, egységes stílust. Ádám nyaka és Éva feje nem konkrétan „köcsögyszerű“, mégis a „népi köcsögök“ nyelvén beszél.

6. Mint a *Királyok királya* vagy az *Éjszaka zenéje* esetében láttuk, mindkét alkotó előszeretettel alkalmazza a montázs-technikát. Minden látható összefüggés nélkül egymás mellé helyezett tárgyak vagy zenei formák lépnek új egységre az alkotás modern folyamatában. Ehhez nemcsak különálló tárgy- vagy dallam-szekvenciákra van szükség. A népi látásmódot saját esztétikai rendszerébe beépítő modern művészeknek meg kell szabadulnia a „művészi egység“ konvencionális, XIX. századbéli felfogásától. Egy új típusú koherencia lehetőségét kell kikísérleteznie, s ehhez a népi esztétikában keres fogódzókat. Itt ugyanis természetesen hat, hogy diszsonancia helyettesíti a harmóniát, egyenetlen felületek törik meg a síkok nyugodt kiegyensúlyozottságát, a vonalak finom játéka vad gorbombaságba csap át, s a színek lágy harmóniáját a tónusok nyers indulata ragadja magával. Az is szimpomatikus jelenség, hogy amint a népi festészet nem törődik a perspektívával, éppúgy a népzene sem igazodik a műzene akusztikai konvencióihoz.

A formák szagatottsága, nyersesége és trivialitása miatt eddig megmunkálatlannak, tehát tökéletlennek tartott tárgyi és zenei anyag a népi esztétika szemszögéből végre elnyerheti igazi létjogosultságát a művészetben.

Bráncusi 1915-ben próbálkozott először montázs-technikával. Alkotómódszerében ekkor következett be fordulat, mely annak a belátásán alapul, hogy a művésznek joga van a mindennapi tárgyakat is mágikus jelentéssel felruházni, csak valamilyen megfontolás szerint össze kell raknia őket. A szobrász tehát a környezetében levő tárgyakat is felhasználhatja az alkotáshoz, vagy ha nincsenek ilyen tárgyak, népe kollektív emlékezetéből varázsolhatja elő őket.

Bartók már 1906-ban arról álmodozott, hogy a népdalok egyszer majd elfoglalják méltó helyüket a hangversenytérnek műsorában. Korán felismerte, hogy a valódi népdal kicsiben éppolyan mestermű, mint akármelyik Bach-fuga vagy Mozart-szonáta.



CONSTANTIN BRÂNCUȘI: ADAM ȚI ȘI EVA



KŐ PÁL: NEMZEDÉKEK (Foto Kovács Ferenc)

7. Amikor a modern alkotóművész a magas művészet tekintélyével és mágiikus erejével ruházza fel a népművészetet, vagyis az egységteremtő eljárások valamelyikét alkalmazza, tulajdonképpen kettős világot hoz létre. Bartók dallamvilágát is sajátos polaritás jellemzi. Egyik oldalon a pentaton hangrendszer, amelyért a művész a múlt legmélyebb rétegeibe ereszkedett alá, a másik oldalon a nyugati akusztikus rendszer (felhangrendszer), mely a harmóniára való törekvés jellegzetesen európai folyománya.

Míg az akusztikus rendszerben — a felhangösszecsengés következtében — csupa konzonáns hangköz kap helyet, s ez hosszú periódusokra sugározza ki energiáit, az ötfokú polifonikus rendszerre — a pentatóniára — a ritmika és hangzásvilág változatossága jellemző. Ez utóbbi hangrendszer feszes és diszsonáns. Bartók nemcsak a két hangrendszer polaritását ismerte fel, hanem egymást kiegészítő jellegét is.

Bartók *III. Vonósnégyese* (1927) a végletek muzsikája: csattogó motívumismétléseiben, fröcskölő hanghatásaiban, dinamikus kontrasztjaiban, bonyolult ritmikájában, fülszaggató harmóniáiban, diszsonanciáinak fehér izzásában egyaránt végletekbe lendülő zene. Kettős gyökerű hangzásvilág fonódik itt egygé: Bach szigorúan mives ellenpontozásos rendszere találkozik a magyar népi dallam természetességével. Lendvai Ernő elemzése során arra a következtetésre jut (*Bartók költői világa*. Budapest, 1971), hogy Bartók művészete bizonyos értelemben egységsági leszármazottja az európai zenei fejlődésnek. Benne találja meg legegyszerűbb kifejezését az, ami a műzenében bonyolult, a vonósnégyesek elementáris koncentráltága szinte észrevétlenül megy át népdalba.

Bráncuși szobrai ugyanezt a kettősséget hordozzák. Egy és ugyanabban a műalkotásban az alábbi tulajdonságpárok bármelyikét megtalálhatjuk, s ez szintén a két művész belső rokonságára utal:

aszimmetria	—	periodizáltság
démoni világ	—	könnyed, derűs világ
ösztönösség	—	intellektualitás
organikus	—	logikus
feszültség	—	egyensúly
ihlet	—	gondolat
élmény	—	tudás
sorsszerűség	—	törvény, rend, forma
változékonyság	—	állandóság
lűktetés	—	stabil formák

A duális építkezést nemegyszer az alkotó személyiségében rejlő kettősség húzza alá.

Bráncuși intellektuális énje a dolgok tiszta, szellemi lényegére, az abszolút igazságra törő filozófusé, aki szeretne elszakadni az anyag statikus tehetetlenségétől. Érzelmi élete személytelenül visszafogott. A tiszta és harmonikus vonalak klasszikusát a jövő megsejtése teszi modernné. Mondanivalója általános és mégis emberre szabott. Módszere deduktív, az anyag eredeti megjelenési formáját tiszteletben tartva, csak addig és annyit változtat rajta, míg az egyenként lehántott rétegek mögül fokról fokra elő nem tűnik az igazságot kifejező ideális tárgy.

A művész másik, paraszti énje ezzel szemben inkább szarkasztikusan melegszívú vagy nyersen tréfálkozó, egyszerre intuitív és anyaghoz kötött, archaikus és primitív. Nemcsak az emberek közti viszonyokat fogja föl egyénien (*Tékozló fiú*), de jellemábrázolása is markánsan egyéni (*Szókratész*, *Boszorkány*). Minden lépése merész és kiszámíthatatlan. Módszere induktív, különálló részekből építi fel, szerkeszti össze az egészet. Parasztvoltának kérdése különben erősen vitatott a Bráncuși-irodalomban. A román szerzők, mint V. G. Paleolog vagy Petre Comănescu, inkább parasztszármazását hangsúlyozzák, míg Sidney Geist és más amerikai szerzők inkább rafinált intellektusát emelik ki. Véleményem szerint ez a látszólagos ellentmondás könnyen áthidalható, ha nem szűkítjük le túlságosan a „paraszt” fogalmkörét. „Egy művész parasztvoltát inkább metaforaként kell érteni, mint valóságként. — írja Petre Comănescu. — Inkább egyfajta szellemi beállítottság, élet- és művészetfelfogás, az egyszerű átélésnek adottsága, az egyszerű dolgokhoz való ragaszkodás és a velük való kommunikálni-tudás képessége.” (*Universitatea și speciific național*. Tribuna, 1966. február 24.) A parasztfogalomnak ez a meghatározása, gondolom, elég tág ahhoz, hogy talán egy Bartók típusú, rafináltan intellektuális jelenség is ellentmondás nélkül beleférjen.

A kifinomult, „art nouveau” ihlette művek mégis Bráncuși egyéniségének tradicionális oldalához kapcsolódnak, a népi-paraszti ihletésű művek viszont min-

dig személyiségének forradalmi oldalát erősítik. Eszmei jelentést hordozhat tehát az is, hogy egy adott kompozícióban a két oldal közül melyik jut túlsúlyba.

Anyag és eszmeiség egységének, a nyers fából előhívott nemes formának egyik mintadarabja a *Szöke néger nő* (1928). Brâncuși egyesíteni tudja magában a dionüszoszi és apollói magatartást. Az egyik magatartás természetes, parasztian derűs és ösztönös. A másik érzelmi visszafogottságra, klasszikus tömörségre és formai tökélyre tör.

E lényegi kettősség csak úgy valósulhatott meg Brâncuși szobraiban és Bartók zenéjében, ha a művész nemcsak a nyugati magas kultúrához tudott hasonlítani, hanem a kelet-európai népi kultúra befogadására is készen állt.

8. A duális építkezés tehát végső soron az ihletforrás kettősségén alapul. A művészi kifejezés különböző rétegeinek egymásbahatolásában, a formák e kétarcúságában sajátos feszültség halmozódik fel, melyet a művész tetszése szerint kiemelhet vagy háttérbe szoríthat. E kétarcúság nem vezet sem művészi homályhoz, sem a jelentésről való lemondáshoz. A kifejezés ambiguitása nem más, mint a jelentés megsokszorozása a kifejezésben, ugyanaz a tárgy, ugyanaz a hangrendszer két- vagy többjelentésűvé válhat.

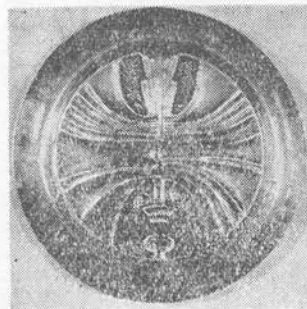
Bartóknak sikerül összeegyeztethetetlen és inkongruens elemeket egyetlen értelmes egészbe összefogni. „Bartók gondolkodásmódját olyan optikai rendszerhez hasonlítanám — írja Lendvai Ernő —, amely a világot két oldalról tükrözi vissza.“ Nem a semmiből pattant ki a brâncuși-i építkezés sem, mely egyszerű, díztelen tárgyakat emel be a művészetbe. Kandinskynak a tárgyak ambivalens jellegére és kettős (használati és esztétikai) értékére vonatkozó elméleti megfontolásai tulajdonképpen ezt a fordulatot készítették elő. A köcsög Brâncuși-nál egyszerre köcsög és nem-köcsög. A jelentés dualitását a köcsög belső tömörsége adja, az, hogy semmit sem lehet tartani benne.

9. Bartók zenei nagysága abban rejlik, hogy Európa földalatti rétegeibe ásott le, az emberi lélek civilizációtól még nem érintett mélyrétegeit tárta föl és emelte be a művészetébe (Németh László). A keleti pentatóniában olyan elemektől, a nyugati esztétikai rendszert mégsem tagadó forráshoz nyúlt vissza, ahonnan új zenei távlatok nyílnak, új harmonizálási lehetőségek, új ritmuskombinációk, új arányok, új színek és új hangzások kísérletezhetők ki.

Vizuális téren hasonló felszabadító hatása volt Brâncuși-nak is. A szobrászat benne új öntudatra ébredt, a folklór ihletése nyomán új látásmódot, új anyagokat, új eljárásokat, új koncepciót (tárgyszobrászat) vitt a köztudatba. Henry Moore szerint Brâncuși óta nem lehet másképp alkotni, csak tudatosan, mert ő láttatta meg velünk először a tiszta formák szépségét.

„Brâncuși a keleti és nyugati kultúra metszéspontjában helyezkedik el“ — állapítja meg Alvar Aalto. Ugyanígy Lendvai Ernő Kelet és Nyugat „szimbolikus kézfogását“ nyugtázza Bartók művészetében. Valóban, a XX. század elején ebből a kivételes helyzetből lehetett csak átütő erejű formai és eszmei megoldásokat találni a művészi környezetükben felvetődő legégetőbb kérdésekre. Mindketten elérték saját területükön, amire annyi kortársuk hiába áhítozott.

Egyikük sem vett részt szervezett mozgalomban. Személyesen nem is ismerték egymást. Egy új művészi gondolkodás érvényrejuttatásában mégis mély belső rokonság fűzi össze őket.



Dénés Sándor fémdomborítása