

## JEGYZETEK

- (1) A 25 szerző: Püski Sándor, Borbándi Gyula, Vekardi László, Németh Magda, Fodor András, Czeizel Endre, Sándor Iván, Domokos Mátyás, Monostori Imre, Füzi László, Kocsis Rózsa, Bakonyi István, Jókai Anna, Szabó Ferenc, Jánosy István, Olasz Sándor, Lőkös István, Eiben Ottó, Simon Tamás, Katona Ibolya, Kereskényi Sándor, Máriás József, Mészáros István, Karol Wlachovsky, Zimonyi Zoltán.
- (2) A Medve utcai fiú-polgári. Az "Iskola és egészség" 1937. októberi teljes száma. Könyvalakban is megjelent 1943-ban a Magyar Élet gondozásában.
- (3) Itt eszünkbe jut Bethlen, Klebelsberg, sőt Kállay Miklós: Magyarország miniszterelnöke voltam című könyve. Úgy gondoljuk: nem ok nélkül.
- (4) Itt közöljük - ha valakinek elkerülte volna a figyelmét -, hogy szorgos kezek elkészítették Németh László pedagógiai írásainak bibliográfiáját. Megjelent a Köznevelés 1991. márc. 15-i számában.

*"Az író rejtettebb birtokán". Írások Németh Lászlóról. A Németh László Társaság és a Vörösmarty Társaság kiadása, Székesfehérvár, 1992. Szerk.: Bakonyi István*

FALUDI SZILÁRD

## A blöffölés művészete

### *Marcel Duchamp: Az eltűnt idő mérnöke.*

### *Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*

*"A veszély abban rejlik, ha az ember a közvetlen közönséget elégíti ki – azt, amely körülveszi, amely elfogadja, amely lehetővé teszi sikerét és minden más egyebet. Ehelyett érdemes ötven, vagy akár száz évet is várni az igazi közönségre. Engem ez a közönség érdekel."*

Marcel Duchamp, legendás hírnév francia művész sorai ezek, s most, több mint két évtizeddel a halála után nagy biztonsággal állítható, hogy igaza volt, hiszen szemlátomást megkapta az igazi közönségét. Egy nemrégiben megjelent kölni katalógus immár 350 róla szóló publikációt tart nyilván, egyik legkompetensebb mai értelmezője, *Octavio Paz* kijelentette, hogy *Picasso* mellett ő volt a legnagyobb hatással századunkra, *John Cage* pedig így nyilatkozott róla: "Ha Duchamp történetesen nem élt volna, föltétlenül szükség lett volna arra, hogy helyette egy ugyanolyan illető éljen."

Az igazsághoz tartozik azonban az is, hogy már életében sem volt ő magányos, félretolt zseni. Épp ellenkezőleg. 26 éves volt, amikor négy képét kiállították a New York-i Armory Show elnevezésű legendás kiállításon, s művei akkora feltűnést keltettek, hogy egyik korabeli kritikusa szerint abban az időben Napoleon mellett ő számított a második leghíresebb francia személyiségnek az Egyesült Államokban. Ekkor már rendkívül változatos festészeti opuszt tudhatott maga mögött, melyben igen szeszélyesen váltogatták egymást a korabeli stílusjegyek, mint az impresszionizmus, a posztimpresszionizmus és a kubizmus. Duchamp-ot azonban nem elégítette ki a siker. Tulajdonképpen ekkor látott igazán munkához: néhány év leforgása alatt megteremtette a huszadik századi művészet bizonyára legtalányosabb életművét, majd váratlanul bejelentette, hogy felhagy a művészettel és életét a sakkozásnak szenteli.

Marcel Duchamp neve azonosult a függetlenség, a merészség fogalmával és a teljes sikerrel a maga területén. Ám művei számos értelmezés kísérlet után is komoly kihívást jelentenek a nézőnek. Hogyan kell megközelíteni úgynevezett ready-made-jeit, ezeket a különös kész tárgyakat, melyek hirtelen ötlettel, egy részlet hozzáadásával vagy elhagyásával emelkednek a műtárgy rangjára? Vajon miért rajzolt a Mona Lisa egy olcsó reprodukciójára csúfolkodó bajuszt és szakállat? Mit kezdjünk minden változtatás nélkül kiállított palackszárítójával, s mit álnéven szignált vizeledékútjával? S egyáltalán, hogyan foglalható össze egységes egészzé ez a zavarbaejtően heterogén életmű, mik voltak a mögöttes mozgatói, s mi a lehetséges értelme?

Mint kiderült, Duchamp életművének teljes feldolgozása az egyik legnehezebb művészettörténeti feladat. Aki átfogóan akarja értelmezni, annak a modern festészeten kívül értenie kell a klasszikus perspektíva igen összetett problematikájához, jártasnak kell lennie az alkímiá-

ban és az okkult tudományokban, az archaikus mitológiákban, igen magas szinten kell ismernie a század eleji tudományos eredményeket, jó, ha tud sakkozni, és ajánlatos, hogy könnyedén mozogjon a modern fotó- és filmelméleti kérdésekben is. Mindez nagyon ritkán egyesül egyetlen művészettörténészben, ezért noha Duchamp tevékenységének egyes részterületeiről remek tanulmányok születtek, az életmű komplex értelmezése igazából még mindig várat magára. (1)

A Duchamp-irodalomban többek között ezért ígérkezett alapműnek *Az eltűnt idő mérnöke* című karcsú kötet, mely *Pierre Cabanne*-nak a művésszel folytatott beszélgetéseit tartalmazza, s mely a Képzőművészeti Kiadó jóvoltából immár magyarul is olvasható. Mielőtt az ember kézbe venné a könyvet, némi naivitással hajlamos úgy képzelni, hogy no majd most megtudjuk az igazságot Duchampról. Majd ő közli velünk, hogy mit is "akart mondani" ezzel a sok bizarr furcsasággal, majd ő összefoglalja önmagát, s a műtörténészek helyett, ugyanakkor helyettünk is harmonikus egészzé kerekíti róla alkotott képünket.

Természetesen nem állíthatjuk, hogy minden olvasó hajlamos erre a naivitásra, ám *Pierre Cabanne*-ról, a kérdezőről, nehéz lenne bebizonyítani az ellenkezőjét. Már a bevezetőben efféle elvárásokra hangolja rá az olvasót, kérdései pedig nemegyszer a *Spiegel* című lap riporterét juttatják eszünkbe, aki egyszer megkérdezte *Martin Heidegger*től, hogy "tulajdonképpen" mit is jelent számára a nyelv. Századunk egyik legnagyobb filozófusa, aki legalább ezer oldalt szentelt e kérdés megválaszolására, csak hebegett-habogott, majd végül azt mondta, nem is tudja...

Hasonlóan járt Duchamp is, különösen amikor híres *Nagy Üvegére* kérdezett rá *Cabanne*. Mit lehet elcsevegni arról a műről, amin alkotója több mint tíz éven át dolgozott, s közel száz dokumentumot – följegyzéseket, vázlatokat, fotókat – mellékelte hozzá a pontosabb megértés érdekében? Az is igaz azonban, hogy a zsurnaliszta kérdések zuhatagával szemben Duchamp bizonyos értelemben előnyösebb helyzetben volt, mint *Martin Heidegger*. A magára valamit is adó filozófusnak ugyanis aligha lehet alapelve a félrebeszélés, egy művész azonban, pláne ha a játékos-ironikus dadaizmus kulcsembere, akár *ars poeticá*vá is emelheti azt. Duchamp esetében éppen erről van szó: ez nyomja rá bélyegét úgyszólván az egész beszélgetésre, anélkül, hogy a kérdező értené a viccet. Íme néhány idézet Duchamptól, annak érzékeltetésére, hogy mennyire lehet és kell komolyan venni nyilatkozatait:

"Egyetlen alapálláshoz sem tudok szorosán kötődni – mondta egy korábbi interjújában. Az én alapállásom az, hogy nincs semmiféle alapállásom. Erről azonban egyáltalán nem lehet beszélni: mihelyt megpróbálsz róla beszélni, az egész játék el van rontva." Máshol kijelenti, hogy verbális megnyilatkozásaiban a lényegi kérdésekben ellentmond önmagának, sőt egyenesen félrebeszél. Egy híressé vált megjegyzése szerint pedig a művésznek undergroundba kell vonulnia, ami akár úgy is értelmezhető, hogy az alkotó nyilvános szereplése hamis dolog: igazi lényé az illegalitásban van.

Természetesen elméletileg jogunk lenne azt állítani, hogy Duchamp azokban a mondataiban beszél félre, amelyekben bevallja, hogy félrebeszél, az ilyen fordulatok ugyanis általában jellemzőek a dadaista szellemre, a konkrét esetek azonban nem erre engednek következtetni. Inkább valami másról lehet szó, nevezetesen Duchamp híres *metairóniájáról*, ami az ő értelmezése szerint saját magát romboló tagadás, tehát ezáltal tulajdonképpen állítás, még ha az esetek többségében homályban is marad, hogy minek az állítása.

Jó példa erre hírhedt gesztusa, amikor *Leonardo Mona Lisájára* támadt, bajuszt és szakállt rajzolva rá. Ez a mű látszólag jellegzetesen tagadó, sőt romboló, a dada nihilizmusának tipikus esete, amit – mint minden munkáját – az interjúban ártalmatlan kis játéknak próbál feltüntetni. Tagadja tehát a tagadást, s mindaddig tanácstalanok maradunk *metairóniája* mögöttes értelmét illetően, míg párhuzamot nem vonunk a *Mona Lisa* szerzője és öközötte: mindketten a szójátékok mesterei voltak, legfontosabb műveik befejezetlenek maradtak, a művészet mindkettőjük számára mélyen mentális tevékenység volt, s mindkettőjükéről kimutatható, hogy pszichikai alkatuk egyaránt androgin, azaz hímnős volt. Azzal, hogy Duchamp bajusszal és szakállal látta el a *Mona Lisát*, *Leonardo* modelljét is androginná avatta, amire volt is alapja, hiszen a művészettörténészek már különben is régóta gyanakszanak, nem fiúról mintázta-e a reneszánsz mester ezt a portrét. Sőt, a legújabb számítógépes kutatások szerint *Mona Lisa* nem más, mint *Leonardo* maga. *Lillian Schwarz* amerikai művészettörténész számítógépen hasonlította össze *Leonardo* leghíresebb festményét a művész egyetlen ismert önarcképével. Átmásolta a komputereképernyőjére az azonos méretűre alakított két képet, majd az önarckép bal oldalát *Mona Lisa* arcának jobb oldalához illesztette. Olyan döbbenetes a kettő hasonlósága, beleértve *Mona Lisa* híres mosolyát is, hogy kétségbevonhatatlannak tartja: *Leonardo* önmagáról mintázta a női portrét. *Leonardo* önarcképéhez viszonyítva a *Mona Lisa* arcáról épp az hiányzik, amivel Duchamp a reprodukción megajándékozta: a bajusz és a szakáll. *Schwarz* és Duchamp tehát lényegében ugyanarra a fölismerésre jutott, s míg az előbbit a szakmai körök a korszakalkotó művészettörténeti lelemények között emlegetik, *Cabanne* – mint minden hasonló esetben – gyanútlanul elhiszi Duchamptól, hogy ő csak úgy rosszgyerek módjára játszadozott.

Pedig tudnia kellett volna, hogy – ha más módon is – de Duchamp szintén “mintázott” saját magáról egy feminin portrét: női ruhába öltözött, kölcsönkérte barátnője elegáns kezét, s így lefényképezkedett, majd pedig női álnevét írta a fotó alá. A látszólagos polgárpukkasztáson túl, az állítás és a tagadás keresztüzében Duchamp itt is, mint még számos művén az ellentétek egységének alkimista felfogásához jut el, a metairónia mitológiai megfelelőjéhez, a férfi és nő ellentétét áthidaló androginhoz. A vallástörténészek pedig jól tudják, hogy az istenek azért voltak androginok, mert ez a határtalanság a teremtés előfeltétele.

Miközben Cabanne az interjúban végig görcsösen ragaszkodik ahhoz, hogy Duchamp szavakkal értelmezze vizuális munkáit, úgymond fedje fel titkait, nincs kizárva, hogy fordított irányba helyesebb lenne elindulni. Érdeemes lett volna már az interjúkészítés közben feltenni a kérdést, nem maguk a művek értelmezik-e véletlenül Duchamp beszédtaktikáját. Egyetlen példát említek, az *Ajtó, Larry utca 11.* című munkát, mellyel kapcsolatban Cabanne-t főként az érdekli, hogy mikor mennyit fizettek érte. Olyan ajtóról van szó, melynek két, egymással derékszöveget bezáró félfája van, tehát eldönthetetlen, hogy az ajtó nyitva van, vagy pedig be van csukva. Épp ez az eldönthetetlenség, a kizárólagos vagy-vagyok elkerülése, elhallgatása, illetve túlhaladása képezi nemcsak az interjúban adott válaszainak vezérelvét, hanem egész tevékenységének és gondolkodásmódjának értelmét is. Éppen ezért, nagyon találó Octavio Paz megjegyzése, mely szerint Duchamp ajtói és eszméi úgy nyílnak meg, hogy zárva maradnak és fordítva: úgy zárulnak, hogy közben nyitva is maradnak.

Miközben Duchamp ebben az interjúban folyton úgy beszél magáról, mint egy nyugalmazott kávéházi pincér, néha azért bevillan részéről egy-egy olyan megjegyzés is, ami bizony komolyan vehető. Rendszerint ilyenkor lepődik meg igazán Cabanne, s furcsa módon ezeken hördül fel az olvasóközönség és a kritika is. Egyetlen példát említek, ami ráadásul szoros összefüggésben van Paz ajtó-hasonlatával. Duchamp azt mondja, hogy nagyobb jelentősége van a közönségnek magánál a művésznél, aki csak úgy, szórakozásból “csinálja ezeket a dolgokat”. Első hallásra úgy hat, mintha a romantikus zsenikultuszt érte volna találat ártalmatlan vaktöltényből, mivelhogy az interjúban argumentálatlan marad a megjegyzés. Igazából azonban egy nagyon lényeges művészetszociológiai megfigyelés húzódik meg a hanyagul odavetett kijelentés mögött. Ez akkor derül ki igazán, ha elolvassuk Duchamp-nak egy 1957-ben *Houstonban* megrendezett tudományos ülészakon elhangzott felszólalását. Ebből idézünk most:

“A művészi termék megvalósulásában a művész minden döntése a tiszta intuíció keretein belül marad és lehetetlen valamilyen önanalízis formájában lefordítani, legyen az szóban kimondott, leírt vagy csak elgondolt döntés. Amit a művész csinál, az csupán nyersanyag állapotú művészet: a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti, s ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz. Ez a hozzájárulás még nyilvánvalóbb, amikor az utókor hozza meg végleges ítéletét, elfelejtett művészeket rehabilitálva. A művészek milliói alkotnak, közülük azonban csak néhány ezret vesz észre és fogad el a közönség, és még kisebb azoknak a száma, akik az utókor figyelmére számíthatnak.”

Az idézett felszólalás nyomtatott változata alatt zárójelben ez áll: Marcel Duchamp – de nem mint művész. Természetesen a közvélemény úgy képzelte, hogy ez már valóban nem vicc: sikerei csúcsán Duchamp végleg felhagyott a művészettel és életét a sakkozásnak szentelte. Természetesen Pierre Cabanne is készpénznek vette a legendát, annál inkább, mert az interjúban Duchamp végig ezt bizonygatta neki: “Nem tudok képet csinálni, írást vagy szobrot – mondta. Egyáltalán nem tudok. Két vagy három hónapot gondolkodnom kellene, hogy elhatározom, csináljak valamit, aminek van valami jelentése... Meg kellene találnom ezt az értelmet, mielőtt belekezek.”

Amikor Duchamp ezeket mondta, 1966 májusában, már kereken húsz éve dolgozott *Adva van...* című művén, mely határozott kívánságára csak halála után kerülhetett nyilvánosságra. Megdőlt tehát az öreg unatkozó-sakkozgató művésztől kialakult mítosz, de tulajdonképpen megdőlhette volna már korábban is. Ha például Cabanne egy kissé jobban felkészült volna az interjúra, észrevehette volna, hogy Duchamp nem a művészet helyett tért át a sakkra. Legalábbis erre enged következtetni egy 1946-ban adott nyilatkozata:

“Nem szabad, hogy a festészet kizárólag retinális és vizuális legyen; kell, hogy legyen valami köze a szürkeállományhoz, az értelem iránti ösztönünkhöz. Főleg ez az, amit szeretek. Nem akartam egy kis területre szorítkozni, hanem megpróbáltam annyira univerzálissá válni, amennyire csak lehet. Ezért kezdtem el sakkozni. A sakk önmagában hobby vagy játék. Mindenki sakkozhat. Én azonban nagyon komolyan vettem, mert találtam közös pontokat a sakk és a festészet között. Tulajdonképpen amikor sakkozik az ember, olyan mintha valaminek a tervén dolgozna, vagy egy olyan mechanizmust építene, amellyel vagy nyer vagy veszít. A versenyszerű oldalának nincs jelentősége, de az egész nagyon-nagyon plasztikus és valószínűleg ez az, ami engem ehhez a játékhoz vonzott.”

A művészet és a sakk tehát Duchamp számára semmiképpen sem volt két különválasztott rezervátum, pláne abban a formájában nem, ahogyan ő művelte. Valóban komolyan vette: oszlopos tagja volt a francia válogatottnak, egy újságban sakkrovatot vezetett, és szakértői elemzések szerint rendkívül szellemesen játszott. Szembeötlő azonban, hogy egyéni tornán soha nem lett első, tehát tényleg nem tulajdonított jelentőséget a játék versenyszerű oldalának. Írt viszont – másodmagával – egy végjátékelméleti könyvet, amit az interjúban holmiféle gyerekes csínytevésként emleget is. Az igazság azonban az, hogy a szakértők mindaddig a korszakalkotó sakkelméleti teljesítmények között tartották számon, míg be nem bizonyosodott, hogy azok a pozíciók, amelyeket elemez, a játék gyakorlatában szinte soha nem fordulnak elő. Be is vallja Cabanne-nak, hogy olyan könyvről van szó, aminek semmi funkciója nincs. A hatás azonban természetesen elmarad. Cabanne gépies egykedvűséggel teszi fel újabb érdektelen kérdéseit, ahelyett, hogy végre észrevenné: ez a könyv tulajdonképpen ugyanabban az értelemben műalkotás, mint Duchamp bármely ready-made-je. Ugyanazt a talányos értelmetlenséget testesíti meg a sakkteóriában, mint bármely funkciójától megfosztott használati tárgy a művészet magasztos világában.

De összegezésül nem ugyanezt kell-e megállapítanunk Az eltűnt idő mérnöke című interjúkötetről is? Nyilvánvaló, hogy alig meríthetünk belőle hasznosítható információkat, szinte semmit sem tudunk meg belőle Duchamp indítékaiból és természetesen távolról sem kerekedik harmonikus egészé a róla alkotott képünk. Ebben az interjúban is, mint mindig, úgy tárulkozik fel, hogy közben el is rejtőzik, vagy ismét Pazt parafrázálva, eszméi úgy nyílnak meg, hogy közben zárva maradnak, és fordítva. Vagyis, mint minden gesztusa, részéről ez az interjú is tulajdonképpen egy nagy vicc, amit csak akkor tudunk igazán megérteni és élvezni, ha más forrásokból is tájékozódunk e kivételesen izgalmas művész munkásságáról. (2)

## JEGYZETEK

- (1) Duchamp teljes életművének feldolgozására tett monumentális, bár sokat vitatott kísérlet  
 Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1970. (2. kiadás)
- (2) A Duchamp-ról szóló, magyar nyelven is olvasható publikációk közül első helyen Octavio Paz:  
*A meztelen jelenés* (Helikon, Budapest, 1990.) című könyvét kell kiemelnünk.

---

*Marcel Duchamp: Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal.*  
 Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

---

SEBŐK ZOLTÁN

## Gyermekrajzok 1945-ből

Egy fiatal rajztanárnő, *Kertai Klára* 1945 tavaszán bement az Izraelita Leánygimnázium akkori III. és IV. osztályába és azt mondta: "Most mindenki azt rajzolhat, amit akar." A ma már idős, nyugdíjas pedagógus *megőrizte* ezeket a rajzokat.

A lányokból a szabadon rajzolás lehetősége előhívta friss élményeiket, a háború és az üldöztetés borzalmait, és reményüket egy félelem nélküli életre. A rajzolás alkalmat adott arra, hogy kiderüljön, kiben milyen sebet ejtettek a nemrég átélt szörnyűségek, illetve mennyire képesek a jövőbe nézni és bizakodni. A témaválasztás tehát meglehetősen eltérő volt. A teljesség igénye nélkül, íme néhány gyermekrajz címe: – Budapest ostroma, – Egy nyilasházban, – A zsidókat a Dunába hajtják, – Gyalogmenet a téglagyárba, – Május elsejei felvonulás, – Újra jár a villamos, – Lányok a faliújság előtt, – Május elseje az Állatkertben...

Miért kincset érők ezek a megsárgult rajzlapok? Hiszen "csak" gyermekek készítették... Nemcsak azért különlegesek, mert több mint négy évtizeden át megmaradtak. Értékük és érdekességük rádöbbeneti a figyelmes szemlélőt: Hogyan dolgozták fel ezek a kamaszlányok azt, amit azóta túlélésnek szoktunk nevezni? Amikor az egyik diáklány lerajzolja a deportáló-vonatot, a képen ott látható a gyermekrajzok mindmégannyi sablonja: füstölgő mozdonykémény, az égen a sugaras Napocska, madarak, felhők. De a tehervagon kicsi, rácsos ablakából riadt szempár néz ki, a vonaton pedig felirat jelzi az úticélt: Auschwitz...

És Budapest ostroma: tűz, bombák, halottak az utcán...