

---

# MARCEL DUCHAMP

---

Arturo Schwarz

## FIATAL FÉRFI ÉS NŐ TAVASSZAL

---

... Valóban, itt sokkal inkább, mint másutt, elsősorban a primordiális Androgin újateremtésének szükségességéről van szó, akinek minden hagyománya bennünket tart fenn, valamint inkarnációjának szükségességéről, minden kívánatos és kézzelfogható jeleit, rajtunk keresztül.

André Breton

Egy mindig új, mindig más személyiség, az ellentmondásukban összetévesztett nemek iránti szerelem támad fel szüntelen vágyaim beteljesüléséből. A birtoklás minden gondolata természetyszerűleg idegen tőle.

Paul Eluard

A *Fiatal férfi és nő tavasszal* 1911 elején készült; ez a festmény Duchamp első olyan munkája, amely egyértelműen szakít korábbi impresszionista, fauvista és cézanne-ista kísérleteivel. Ugyancsak az első, amelyen nem érezhető mások hatása — azoké a festőké, akikre rá-rápillantott korábban: Toulouse-Lautrec, Forain, Gauguin, Redon, Matisse, és tulajdon fivére, Villon. S végezetül, itt találkozunk először a Nagy Üveg alaptémájával. Hajlanunk kell arra a feltételezésre, hogy valami fontos esemény történhetett 1911-ben, olyan, aminek hatására virágba szökkent Duchamp személyisége, s felgyorsult a benne zajló individuációs folyamat. (§ 1)

Maga Duchamp is megérezhette, hogy ennek a festménynek a mélyebb motivációi előmozdították személyiséggé válását, mert néhány hónappal később nagyobb méretben is megakarta festeni ugyanezt a témát. Igen, de ama bizonyos erős érzelmi benyomás, amelynek hatására megszületett a *Fiatal férfi és nő tavasszal*, valószínűleg sokat veszített erejéből, vagy talán föl sem idéződött újra; tény, hogy Duchamp elégedetlen volt a második változattal, s befejezetlenül félretette. Három év múltán vette elő csak a vásznat, s ráfestette a „*Stoppage*”-ok hálózatát (1914).

A *Fiatal férfi és nő tavasszal* tüzetesebb vizsgálata arra a megállá-

pításra vezet, hogy e festmény témáján, összetettségét tekintve, csak a Nagy Úveg témája tesz túl, ami egyébként nem csoda, hisz ez a kép már az Úveget előlegezi.

Mielőtt belekezdünk a részletes elemzésbe, hasznos, ha megemlítjük, hogy erre a témára utal egyrészt a cím kettős értelme — két ifjú ember élete „tavaszán” —, másrészt ennek a Hős-Szűz párnak a testtartása is — nyilvánvalóan vonzódnak egymáshoz nemileg. Ebben a vonzódásban egy bizonyos pszichológiai érettség jelét láthatjuk, s ez az érettség kedvez az individuációs folyamatnak. Ezt a folyamatot gazdagítja a fiatalok közötti különös viszony, melyben a kezdeti fivér—nővér kapcsolatot fokozatosan háttérbe szorítja a mitikus Hős-Szűz kapcsolat. A vérfertőzés itt a férfi—női kettősségben rejlő ellentmondás feloldását jelenti; az ellentmondás az örök ifjúsággal és halhatatlansággal megáldott, primordiális lény androgin egységének újjáteremtésében oldódik fel. S ebből a szemszögből, a *Fiatal férfi és nő tavasszal* alaptémája nem egyéb, mint a Bölcsék Kövéért vívott harc metaforája.

### 1. A festmény

A *Fiatal férfi és nő tavasszal* c. váznon a Fiatal Férfi (a Nagy Úveg eljövendő Agglegénye) és a Fiatal Nő (§ 2) (a majdani Menyasszony) nemileg alig különbözik egymástól; mindketten Y-alakban nyújtják kezük az égre, s ez a testtartás nemcsak közös vágyukat — a halhatatlanságot — fejezi ki, hanem androgin lelkialkatukat is; megjegyzendő, hogy ez a vágy és ez a lelki alkat szorosan összefügg. Eliade írja, hogy amikor a sámán, rituáléi során, felveszi ezt a testtartást, így kiált: Elértem a menyböltöt, halhatatlan vagyok! (1) Az északi és észak-atlanti népek tradíciójában az Y-jel a Föltartott Karú Kozmikus Embert jelenti, s megtestesíti egyrészt a feltámadás révén elért halhatatlanság eszméjét, másrészt a „kettős”, androgin személyiség fogalmát. (Az egyiptomi *Ká* hieroglifa jelentése „kettős”, rajza Y-formán széttárt két kar (2); az alkimában az Y az androgin jele, amint ez látható pl. Michael Maier *Symbola Aureájának* egyik illusztrációján, ahol Albertus Magnus az Y-t tartó androginra mutat.) (3) Az ezoterikus írásokban a Kozmikus Ember mindig androgin, hiszen egyben ő a primordiális ember is (a Gnosztikus Antroposz), aki egy dichotómia révén létrehozza a férfi és női dualitását.

A két fiatal két külön világban áll, s onnan vágyódnak egymás felé, amint ezt a körjük rajzolt félkörök érzékeltetik. A Fiatal Férfi félköre sárgás fényt bocsát ki; meglehet, hogy ez a Napot jelképezi. A Fiatal Nő félköre sötétebb, s van benne egy ezüstfehér folt: a Hold. Az alkimiai tradícióban ugyanígy a Nap—Hold pár jelképezi a vérfertőző Fivér—Nővér párt. Egyesülésük (coniunctio oppositorum) újraalkotja a primordiális lény eredendő egységét, a halhatatlan Hermetikus Androgint (a Rebist).

Ha mármost megfordítva nézzük a képet (§ 3), az összeérő két fél-



*Fiatal férfi és nő tavasszal (1911)*

kör egyértelműen a tomporra utal — arra a testtájékra, amely a Kabballában a halhatatlanság székhelye, s amely még világi felfogás szerint is megőrzött valamit szentségéből. A gerincoszlop tövében lévő, a gerincet a medencével összefogó csont neve mai napig is *sacrum*. A tantrikus hagyományban ez a testtájék a székhelye az Alvó Kígyónak (*Kundalini Sakti*), aki megintcsak a feltámadásra és a halhatatlanságra utal, s akinek révén teljesebbé válik az emberi individuáció. S végezetül, ez az a testtájék, amelyen át a homoszexuális nemi aktusban a passzív férfi megszerzi hermafrodisztikus személyiségét. És a homoszexuális aktusra nemcsak hogy utal Duchamp képe, de egyértelműen mutatja is; a fa lombozata tisztán fallikus, és ez a fallosz a tompor felé, a két félkör érintkezési pontja felé irányul. (§ 4)

itt jegyzendő meg, hogy mitikus értelemben a homoszexualitás szorosan összefügg a halhatatlansággal, a homoszexuális lelki alkat ugyanis alapvetően androgin. Duchamp ezeket írja Louise és Walter Arensbergnek egy 1952. május 6-án kelt levélben: „Mindnyájan valami különös, állati hittel ragaszkodunk az örökkévalósághoz, mintha ugyan az Idő megállhatna a mi kedvünkért.” (4) Ha nem feledkezünk meg róla, hogy a Nagy Üveg bizonyos értelemben alkotójának önéletrajza, s hogy „senki sem írhatja meg önéletrajzának befejezését” (5), megérthetjük egyik okát a sok közül annak, hogy miért hagyta Duchamp befejezetlenül a Nagy Üveget. Vegyük ehhez Mallarmé megjegyzését a végtelen és a véletlen egymásrautaltságáról: „A végtelen a megtagadott véletlenből ered” (6) — s könnyebben megértjük, miért van olyan meghatározó szerepe a véletlennek a Nagy Üvegben.

Kitérőnk befejezésekképpen hadd utaljunk arra, hogy a homoszexualitás és a halhatatlanság közötti összekötő láncszem jól felismerhető a nárcizmusban. Narcissus jellegzetesen androgin jellem; a nárcizmus — többek között Groddeck szerint is — a homoszexualitás első fázisa. (§ 5) Narcissus azonban (aki nemcsak a férfi—női dualitást békítette össze magában, hanem seregnyi rokon ellentétpárt is: voyeurizmust és exhibicionizmust, aktivitást és passzivitást stb.) önmagában keresi mindenekfelett a kielégülést, s e tekintetben Duchamp lelki alkatának egy másik sajátosságára világít rá, nevezetesen vezeklő tendenciáira, melyek a vérfertőzés felé való vonzódásából erednek. Az onanizmus, az önszeretet e természetes következménye sikerrel tereli el a szexuális érdeklődést a külső célokról a belsőre. Továbbmenve, Narcissus androgin — s így holisztikus — alkata megfelel a teljességre való törekvésnek, s ez a teljesség a végső célja az egyesülő Fivér—Nővér párnak. Narcissusnak éppen az egocentrizmusa az, amely energiával táplálja a szétválasztó, vagy differenciáló, alkotó vágyat, s ez, másfelől Narcissus mély gyökerező exhibicionizmusának szublimált aspektusa. Duchamp gyakran megfogalmazza a nárcizmusnak ezt a kettős jellegét — az én és az alkotó-differenciáló cselekvés steril és asszociatív kontemplációját. „Mindig is jobban érdekelt az egyed, mint a csoport” (7), vallja, de másrészt és ugyanakkor: „Nem

pusztán kifejezni, inkább megteremteni akarnám magam. Soha nem afféle esztéta-tükörben szemlélttem magam. Mindig az volt a szándékom, hogy elszabaduljak magamtól, noha pontosan tudtam, hogy erre is magamat használom. Talán az „énem” és a „magam” közötti kis játéknak mondható az egész.” (8)

Visszatérve a festmény részleteire, megfigyelhető, hogy a két fiatal ember találkozását akadályozza, s egyben elősegíti a kettejük között nőtt fa. Egyszerre választja el s egyesíti őket; az ágak után nyúlva, közvetten érintkeznek. A fának, mint jelképnek számos jelentése lehet. (9)

Elsősorban is jelképe a kozmikus teljesség után való vágyódásnak, vagy a kozmosz teljessége utáni vágnak, genezisében, létrejötté folyamatában. A fa ugyanakkor a hermafrodita prototípusa is, a két nem szintézise; ha pedig az *axis mundit* látjuk benne, közvetítőként szerepel a Föld (a nő) és az Ég (a férfi) között, s így az emberi élet megújulására utal. (10) De jelentheti Ádám Fáját is, a Tudás Fáját, megtestesítve az egymást kizárva feltételező fogalompárt: az Élet Fáját (vagy a Zöld Fát), amely az égbe mélyeszi gyökereit (§ 6); s a Halál Fáját (a Kiszáradt Fát), mely a vörös *terra adamicában* gyökerezik.

Duchamp képén a fának e két jelentése szabadon felcserélhető. Az alkimista tradícióban az Élet Fája a Napnak a forrása (ezen áll az Agglegény, s ezzel, vagyis a Nappal azonos), gyümölcse pedig ennek a fának az Élet Vize, az Ifjúság Kútfeje. S bár a fa ágai teljesen szárazak a képen (s így a Halál Fájára utalnak), mégis zöld felhőbe vannak burkolva (utalásképpen az Élet Fájának lombozatára). Ez a „felhős” fa emlékeztet az Yggdrasillra, „az *Élet Fájára*, melynek koronája felhőben áll — ez a felhő permetezi a jótékony harmatot —; s ez az *örökzöld fa*, amely *Urd kútja* felett nőtt.” (11) A felhő, amely ezen a festményen még zöld, a Nagy Üvegben már rózsaszínű; a Tejutat (vagy a Felső Feliratot) itt ábrázolja először Duchamp felhőként, mely beárnyékol egy másik fát, a „tuja-tipusút” — ami nem más, mint Duchamp Menyasszony-megfogalmazásainak egyike. Más részlet is utal arra, hogy Duchamp fája egyaránt jelenti az Élet és a Halál fáját: ha megfordítva nézzük a képet, az ágakból egyértelműen gyökerek lesznek, amelyek az égbe kapaszkodnak; a kör pedig, amelyből a fa sarjad, sematikus ábrázolata a Halálfa kopár ágainak. (§ 7) S végül, az egyiptomi istennő, aki „az élet kulcsát” vagy „az élet vizét” őrzi (Nut, Mait, vagy Hathor), gyakran azonos a szent fával. (12) A Buddhizmusban a fa a lélektani érettség, az individuáció jelképe; maga az individuáció viszont az újjászületéssel és a házassággal szimbolizálható. (13)

Mint már említettük, Duchamp fája egy körből, vagyis inkább egy átlátszó üveggömbből sarjad ki, s erről a gömbről az embernek akaratlanul is lombik jut az eszébe, az alkimisták edénye, amelyet szférikus üvegháznak is hívnak (a Nagy Üveg is háza a Menyasszonynak és az Agglegénynek); de a Király Börtöne néven is emlegetik. (§ 8) Duchamp festményén Hermész lepecsételt üvegében egy nem nélküli személy ra-

boszkodik, erősen emlékeztet Mercuriusra, akit gyakran ábrázoltak az alkímisták edényében. Mercurius jelentette „a hermafroditát, aki a kezdet kezdetén volt, aki a hagyományos Fivér—Nővér dualitásra hasadt szét, majd újra egyesül a *coniunctióban*, s legvégül a *lumen novum*, a kő sugaras alakjában jelenik meg újra. Mercurius fémes, mégis cseppfolyós; anyag, mégis szellem; mérge, mégis gyógyital — minden ellentét egyesítésének jelképe.” (14) Mercurius itt jellegzetes felajánló pózban látható, térdelve ajánl fel egy darab vásznat a Fiatall Férfinak.

Hogy megérthessük ennek az aktusnak a jelentését, vegyük szemügyre, mit is szimbolizál a ruha, a vászon. Durand szerint a szőtt textil „szembehelyezkedik a diszkontinuitással, szakításnak, tépésnek ellenáll ... »összeerősít« két különálló részt, »összetoldja« a hasadásokat.” (15) Mondottuk már, hogy Duchamp képén a Fiatall férfit és a Fiatall Nőt elválasztja a fa; rögtön látni fogjuk, hogy a távolság közöttük nemcsak fizikai, hanem érzelmi természetű is. Figyeljük meg, hogy a felajánlott vászon rózsaszínű — a női ruhaneműek jellegzetes színe —, s emlékezzünk arra, hogy Koszban a férj női ruhában fogadja a menyasszonyt (§ 9), Argoszban viszont a menyasszony hamis szakállt visel a nászéjszakán. (16) (§ 10)

A ruhacsere azonban gyakran valami hőstetthez kapcsolódik — például egy nő szívének meghódításához. (17) Így a felajánlott ruhadarabot nyilván szívesen fogadja az Agglegény, aki el van választva Menyasszonyától. Világos mármint, hogy a ruhacsere a biszexualitásnak is jelképe, s a biszexualitásnak sok köze van az örökkévalóság után való emberi sóvárgáshoz. (18) Durand a ruha totalizáló szimbolizmusából ezt a nézőpontot hangsúlyozza, a kozmikus polarítások szükségszerű összeolvadását, (19) ami visszavezet bennünket a hasadás kitoldásának véghezviteléhez: az alkímiai vérfertőzéshez. Ez a *coniunctio oppositorum* — a Fivér—Nővér pár egyesülése — az alkímiai edényben történik meg, s az egyesülés gyümölcse nemcsak Mercurius lesz, hanem az eredeti androgin ember (a Gnosztikus Atroposz).

Végezetül, az „alkímiai edény” körkörös formája (a lombik általában szabálytalan ovális-forma) megintcsak az eredeti egység helyreállításának vágyát jelképezi; az „Egy és Minden” fogalom alkímiai ideogramja ugyanis a kör — az a vonal, az a mozgás, mely önmagában kezdet és vég, s amely a hermetikus tradícióban egyaránt jelöli az Univerzumot és a Nagy Művet. (20)

Említettem már, hogy a fa ebből a körből (vagy gömbből) nő ki, s mikor a Halál Fáját fedztük föl benne, láttuk, hogy a kör ábrázolja sematikusán a fa ágait. Mivel az androgin ezek között az ágak között van ábrázolva, azonosíthatjuk a fal gyümölcseivel; hiszen emlékszünk: az Ifjúság Kútfeje nem más, mint az Életfa gyümölcse, s egyúttal színónimája a Nagy Műnek (az Opusnak). Az Életfa funkciója — t. i. a Halálfa újjáélesztése — teljességet tehát; Erősz ismét legyőzte Thanatoszt.

A középponti üveg gömb alatt, a gömbben lévő alakra függesztett

szemmel még egy alak látható, aki egyik lábával az Agglegény (a Nap) birodalmában, a másikkal a Menyasszony (a Hold) birodalmában áll. Ez a figura résztvevője mindkét világnak, közvetít közöttük, magában békíti össze azok ellentmondásait. Térdepel, félúton a Föld (a nő) és az ég (a férfi) között. (§ 11)

Ez a középponti emberalak foglalja össze tömören a festmény értelmét: művészi szinten egyesíteni a három, csak látszatra ellentmondásos primordiális emberi vágyat, mely végülis az alkímiai vérfertőzésben (in-cesztusban) elégül ki: az eredeti egység helyreállításának vágyát, (§ 12) individuáció vágyát, s a halhatatlanság után való sóvárgást. A Fivér—Nővér pár *coniunctio oppositoruma* tulajdonképpen a férfi—női princípium ellentmondásait békíti össze a hermafrodita primordiális egységben, melynek sajátja az örök fiatalság, a halhatatlanság.

## 2. Az ezoterikus háttér

*Miért is volna szükségem asszonyra? Bennem magamban van egy belső asszony.*

*Tantra Jóga*

Vegyük szemügyre azt a rendkívüli hasonlóságot, ami a *Fiatal férfi és nő tavasszal*, s a kép mítikus modellje közt van — vegyük például a filozófiai androgin hagyományos ábrázolását (a Rebis vagy a Compositam de compositis): a vérfertőző Fivér—Nővér pár a Napon, illetve a Holdon áll, s közöttük is ott az összekötve-elválasztó fa.

Platon Szümpozionjától Balzac *Séraphitájáig* (21) számtalanszor megjelenik az irodalomban az androgin mítosza, (§ 13) az az elgondolás, hogy minden, aminek formája, minősége, individuációja van, differenciálatlan princípiumból ered, amely régebbi s magasabb rendű is az Én és a Nem-Én, a fizikai és a szellemi, a kint és a bent ellentéténél, s ez nemcsak hogy doktrinális premisszája a transzmutációnak — a teremtésnek —, de egyben a Rebis szentségére is utal. (22) A bisexualitás mindig is az istenség attribútuma volt. (§ 14)

A Meghatározatlan, akit Brahmannak vagy Advaitának neveznek a hinduk, Ain-Sopznak, a zsidók, Temnek az egyiptomiak, tulajdonképpen „maga a nondualitás; ... kifejezője a tökéletességnek, a teljes inklúzió-nak s a teljes exklúzió-nak, s magában foglal minden létező ellentétpárt.” (23) „Az *ens primum* antitetikus jellege, mondhatni, univerzális gondolat. Kínában a Jang és a Jin, a páros és páratlan számok, ég és föld ellentéte szintén a hermafroditában békül össze ... Nikomakhosznál a páros és páratlan szám, vagyis a férfi—nő az istenség ... Valentinus: a föld teremtője az apa—anya; a gnosztikus Marcionnál a primordiális Anya a hermafrodita. Az ophitáknál a Pneuma hím—nőstény.” (24) Indiában *Purusba* az eredeti androgin ember. „Purusháról mondja a Brihadaranjaka Upanisád: Olyan terjedelmes volt, mint mikor összeölel-

kezik egy férfi és egy nő. Kettéosztotta énjét (atmanját), így lett a férj és a feleség. Mikor egyesítette ismét ezt a kettőt, megszületett az ember.” (25) Ez a felfogás sokban rokon a platonai elgondolással — az ember eredetéről szólva, a *Szümposzionban* (26) Erósz szorgalmazza az újra-egyesítést.

Sokáig sorolhatnánk a példákat az androgin univerzálisan isteni természetéről. Eliade (27), Delcourt (28), Jung (29), Durand (30) és mások behatóan foglalkoztak ezzel a témával. (§ 15) Az abszolút szabadság az ember legrégebb törekvéseinek egyike, s Eliade volt az, aki kimutatta, hogy „abszolút szabadságot eredményez, ha az embernek nem szab határt egy ellentétpár”. (31) De ahhoz, hogy élvezhessük ezt a szabadságot, először teljessé kell válnunk, „én”-né kell válnunk. „Csak egységes személyiség tapasztalhatja meg az életet, s nem az olyan, amelyik részleges érvényű aspektusokra van szabdalva; nem az az esetleges kacattal teli zsák, amely szintén »ember«-nek nevezi magát.” (32) Íme, ezzel zárul be a kör: az „én”-né váláshoz egységes személyiség szükségeltetik, az egységes személyiséghez mitikus szinten elkövetett vérfertőzés szükségeltetik — hanem a vérfertőzéshez megintcsak abszolút szabadság kell.

Az alkímiai házasság egyik prototípusa a Fivér—Nővér incestus, aholis „a Fivér—Nővér pár minden ellentétpár fogalmának allegóriája.” (33) Egyesülésük „a primordiális egységhez való visszatérést szimbolizálja; ezért van az, hogy az egyesülést végrehajtani akaró *artifexet* gyakran segíti az *ő soror mysticája*.” (34) Különös összefüggés fedezhető fel sok primitív nép mitológiájában az androgínia és a testvéni vérfertőzés között. (35) Több a közös vonásuk, mint elsőre gondolná az ember. E mítoszoknak gazdag jelképrendszere egyetemes jelentőségű ezoterikus dimenzióval ruházza fel a Duchamp oeuvrejében fellelhető alapeszmék némelyikét, s hozzásegít annak megértéséhez, hogy miért olyan fontos Duchamp-nál a dogmatizmus hiánya, amit ő maga legtöbbször az ítélet felfüggesztésével nyilvánított ki, amint azt korábban említettük már. (36) Tehát, az androgin differenciálatlan pszichikus és fizikai alkata jelenti Duchamp számára etikájának és esztétikájának mítikus modelljét, amint azt a Nagy Üvegben és a ready-made-eken megfigyelhetjük. (37) Ez a séma más fényben tünteti föl az L.H.O.O.Q. szakállas Mona Lisáját, meg az *Ajtó, Larrey utca 11* (1927) című munkát, mely utóbbi ellentmond annak, hogy az ajtónak vagy nyitva, vagy csukva kell lennie.

Leginkább azonban arra kell emlékeznünk, hogy a teremőnek archetipikus tulajdonsága a biszexualitás; továbbá hogy az alkímiai vérfertőzés ideális modellje annak az állapotnak, amelyben, minden ellentmondás feloldatván, megvalósul az individuáció, s lehetségessé válik a kreáció.



### 3. Az exoterikus háttér

Olyan vagy, mint az bérekesztett kert,  
én húgom, szerelmes jegyesem,  
mint az befoglaltatott forrás és bépecsétel-  
tetett kútfő.

*Enekek éneke, IV, 12. (Károli Gáspár fordítása)*

Az eddig mondottak tükrében több jelentőséget tulajdoníthatunk a 136. jegyzetnek (Duchamp: Notes and Projects for The Large Glass. New York 1969.), amelyet épp csak érintettünk az előző fejezetben. A deflorációval kapcsolatban Duchamp megjegyezte, hogy az ember „megbánja, mihelyst megesett a birtokbavétel.” Valójában a defloráció jelzi a nő életében azt a pillanatot, amikor elveszíti egységes világgképét, s megtapasztalja a világ alapvető pszichikai dualitását. (§ 16) A fiatal lány pszichéjének androgin jellegét lehenyerli a fiatal nő ehthonikus (a Földhöz kapcsolódó) pszichéje; ez a dichotómia okozza a fiatal férfi uránikus pszichéjének végleges kettéhasadását is, és — hogy visszatérjünk Duchamp képéhez — a Fiatal Nő elveszíti azt az egységes ösztönerőt, amelyből a Fivér—Nővér pár erotikus fantáziája táplálkozott. A Paradicsom lám, elveszett. Néhány hónappal azelőtt, hogy megfestette volna a Fiatal férfi és nő tavasszal-t, Duchamp csakugyan megfestette a *Paradicsomot* (1910), amely mintha előrevetitené a szituációt: a szubmisszív Ajám, eltakarva szemérmét, tüntetően nem néz rá az igencsak érett Évára.

Meglehetősen nyilvánvaló, hogy a *Fiatal férfi és nő tavasszal* c. festmény recipiense (az, akinek Duchamp szánta a képet) egyúttal tárgya is Duchamp öntudatlan vérfertőző szerelmének. Egyébként a vászon hátoldalára rá van írva a recipiens neve. Duchamp így dedikálta képét: A toi ma chère Suzanne. Ez a festmény volt Duchamp nászajándéka húga esküvőjére.

Duchamp mármost szokatlanul széles közt hagyott dedikációjában a *chère* és a *Suzanne* szavak között, mintha csak kifejezett volna közülük egy vesszőt. Ismervén Duchamp szóviccszeretetét, az ember a *chère* (drága) helyett önkéntelenül is behelyettesíti annak homofonját, a *chairt* (hús). S ez megerősíti Marcel és Suzanne bonthatatlan fizikai egységét; Suzanne így betű szerint Marcel húsává lesz — a Biblia szavaival, „férfi és nő egy testté leszén” (Gen. 2:24).

Fejezetünk kezdetén céloztunk rá, hogy valami fontos esemény történhetett 1911-ben, ami felgyorsította Duchamp önálló személyiséggé válásának folyamatát. Nos, Suzanne 1911-ben ment férjhez; méltán fölértelezhetjük, hogy ez volt az a fontos esemény. Azt is visszakövetkeztethetjük, hogy a Nagy Úveg ötletét, meg kivitelezésének ösztönzését is ez a házasság adta. Tézisünk bizonyítására alig néhány újabb tényt kell megemlíteni; az elmélet egyre valószínűbbé fog válni, miközben meg-tárgyaljuk a Nagy Úveget előkészítő-előlegező többi Duchamp-művet.

Suzanne két évvel Marcel után született; legközelebb lévén hozzá korban, ő volt Marcel természetes játszótársa; Yvone és Magdeleine hat,

illetve kilenc esztendővel volt fiatalabb. Amint azt már Lebel is kimutatta, Suzanne volt Duchamp kedvenc modellje. (38) A korai vázlatok egyik-másikán különös fény ég Suzanne szemében, mintegy előlegezve a Balthus kamaszportréiról ismert kétértelmű érzékiséget.

Számos vázlat készült Suzanne-ről, olajfestmény azonban egy sem. Ez ugyanis hosszabb, intímebb együttlétekkkel járt volna, amit Marcel talán öntudatlanul is került.

Suzanne 1914-ben vált el első férjétől, aki gyógyszerész volt. Duchamp pedig ugyancsak 1914-ben csinálta meg első Helyesbített ready-made-jét Gyógyszertár címmel, mintha csak ennek a családi eseménynek akart volna emléket állítani. S ennek megfelelően, a *Gyógyszertár* téli tájkép (célzásként talán arra, hogy a gyógyszerész elhidegült?).

Suzanne másodszor Párizsban, 1919 áprilisában ment férjhez. Férje, Jean Crotti, a festőművész, hasonlított valamelyest Duchampra; a háború első szakaszában ő vitte a híreket Duchamp-ról Suzanne-nak. S így Suzanne szemében Crotti képviselte Duchamp-t, már ahogy az üzenet közvetítőjét gyakran a küldőjével azonosítják. Amikor Suzanne egybekelt Crottilal, Duchamp írt neki Buenos Airesből; instrukciókat közölt, hogyan készítse el Suzanne azt a tárgyat, amit Duchamp nászajándékol szánt neki: a *Boldogtalan ready-made-et* (1919). Duchamp tehát rábízta hűgára azt a hatalmat, amellyel eddig csak ő rendelkezett: a ready-made készítés hatalmát.

Ebben az összefüggésben talán még fontosabb, hogy a *Boldogtalan ready-made* címe kettős jelentésű. Duchamp-t nyilván boldogtalanná tette Suzanne-nak ez a második áruháza, Suzanne első házassága idején Duchamp érzései a *Fiatal férfi és nő tavasszal*-ban fejeződtek ki; e második alkalommal, azonosítva magát alkotásával, saját bánatával ruházta fel azt.

De az azonosulási folyamat nem áll meg a címnél. Ennek a ready-made-nek ugyanis ugyanazt a sorsot szánta Duchamp, mint a Menyasszonynak: föl kell akasztani, s ez által el kell pusztulnia. A *Boldogtalan ready-made* ugyanis egy mértankönyv volt, melyet sarkainál fogva föl kellett akasztani Suzanne-ék házában kívül, (§ 17) a balkonon, ahol az időjárás valóban tönkretette. Ez a mértankönyv mármost világos célzás az iskoláskorra, zsenge korokra — tehát azokra az időkre, mikor Suzanne és Marcel között nem állt még egy betolakodó harmadik. Suzanne is biztosan tisztában volt az ajándék rejtett jelentésével. Erről a műalkotásról nincs más emlékün, mint a Suzanne-festette kép; ha a *Boldogtalan ready-made*-nek el kellett pusztulnia, legalább emlékét őrizze meg egy műalkotás. Megfigyelhető ebben az esetben is a vérfertőzésben jelenlévő vezeklő tendencia. Duchamp bünteti magát, amiért kívánja a tulajdon hűgát, s magának ugyanazt az ítéletvégrehajtást szánja, mint neki. Társával vállalt szolidaritása egészen a haláláig tart. Magával a művészettel egyidős az a tendencia, hogy a művész azonosítja magát alkotásával. (§ 18) Ez segíti hozzá egy másik meglepő tény megértéséhez: Duchamp számos ready-made-jét fel kell akasztani. Erre a sorsra jut a

*Palackszárító* (1914), az *Előre a kartörés felé* (1915), a *Kalapfogas* (1917), az *Útiszobor* (1918) — ez utóbbit nemcsak hogy fel kell akasztani, de szó szerint fel is kell négyelni. Ugyancsak fölakasztandó a *Párizsi levegő* (1919) és a *Miért ne tüsszögni Rose Sélavy?* (1921). Nem szabad azonban, éveket ugorva, elsietnünk a konklúziót. Vegyük inkább szemügyre (a következő fejezetekben), mit alkotott Duchamp a *Fiatal férfi és nő tavasszal* utáni két esztendőben: ebben a két évben készült valamennyi fontosabbnak mondható festménye.

Fordította *Falvay Mihály*

Részlet: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1970 (2) 89—100. l. Magyarul megjelent a *Múltidézetek* című tanulmánygyűjteményben (Beke László szerk.), Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1980. 5—17. l.

### *Jegyzetek*

- <sup>81</sup> „Az individuáció, az énné válás nemcsak lelki probléma hanem az egész életet érintő kérdés.” (Jung: *Psychology and Alchemy. The Collected Works of C. G. Jung*, vol. XII., New York, Pantheon Books; London, Routledge & Kegan Paul 1953. 118—19. o.)
- <sup>82</sup> A *Fiatal Nő* fej nélküli, mint a vásári bódék *Menyasszonya*. A fej nélküli test nemcsak a kasztráció szimbóluma, az ezoterikus tradícióban a kozmosz teremtésével fellépő rend fogalmát is jelenti, szembeállítva a káosszal. Neumann kimutatta: „A mutilatio (csonkítás) — visszatérő téma az alkímiában — minden teremtés előfeltétele” (Erich Neumann: *The Origins and History of Consciousness*. 1949. New York, Harper & Bros 1962. 121. o.)
- <sup>83</sup> A művészetben, akárcsak az álomban, a cenzor elrejt az elfojtott vágyak manifesztálódását. Ez a jelenség, amely egyszerre vezet a tudatalatti vágyak revelációjához és elrejtéséhez, különösen nagy szerepet játszik Duchamp művészetében. Nála a cenzor azt a módszert választja, hogy olyan szimbolikus struktúrában rejti el a tudatalatti vágyakat, amely csak bizonyos szögből — t. i. fejjel lefelé — árulja el titkát.
- <sup>84</sup> Duchamp homoszexualitásról vallott nézetei megfelelnek általános el nem kötelezettségének, „felfüggesztett ítéletének”; nem helyesli, de el sem ítéli, egyszerűen elfogadja létezését. A *Modern Művészet Nyugati Kerekasztalánál* (1949) Frank L. Wright: megkérdezte tőle: „Maga szerint a homoszexualitás degeneráció?” Duchamp: „Szerintem nem.” Wright: „Igaz-e maga szerint, hogy ez a mozgalom, amit modern művészetnek nevezünk, sokban adós a homoszexualitásnak?” Duchamp: „Elismerem, de nem úgy, ahogy maga érti. Hiszem, hogy a homoszexuális közönség jobban érdeklődik a modern művészet iránt, mint a közönség heteroszexuális része; ez így igaz, de mindez magát a művészetet nem befolyásolja.” (Részletek a „*Western Round Table on Modern Art*”-ból (1949), *Modern Artists in America*, 1. scr., New

York, Witterborn Schultz Inc. 1951. 36. o.) Tíz évvel később Duchamp egy interjúban ezt mondta Herbert Crehannak: „... a homoszexuális közönség jó közönsége a modern művészetnek. Ezt mondtam (Wight-nek), nem többet. A közönség receptív része gyakran homoszexuális.” [Crehan, Herbert: „Dada”. Evidence (Toronto) No. 3. (1961, ősz) 37. o.]

- <sup>55</sup> „Igen, nézetem szerint minden ember homoszexuális; olyan bizonyos vagyok ebben, hogy nem is értem, hogyan lehet másként vélekedni. Az ember elsősorban és legjobban magát szereti, mindenféle szenvedélyes érzelemmel, minden elképzelhető örömet meg akar szerezni magának, s mivel szükségképpen vagy férfi, vagy nő, a kezdet kezdetétől rá van róva a saját neme iránti vonzalom.” (Groddeck, Georg: *The Book of the It* (1923). New York Random House 1961. 199. o.)
- <sup>56</sup> Az Upanisádok megfordított Kozmikus Fájának emlékképe; a megfordított fa biszexuális jelkép.
- <sup>57</sup> Főntebb említettük a fa fallikus ágainak homoszexuális implikációit; megfigyelhetjük, hogy a fa kopársága jelképesen a homoszexuális közösülés nem-termékenyítő jellegére utal.
- <sup>58</sup> Ha megfigyeljük azt a festménysorozatot, amely a Király és a Királyné témáját dolgozza fel, észre kell vennünk, hogy ez a két személy nemcsak az alkímiai Királlyal (Az Agglegénnyel) és Királynővel (a Menyasszonnyal) azonos, hanem a sakkjáték mitikus királyával és királynőjével is, továbbá világi projekciójukkal — Marcellal és Suzanne-nal.
- <sup>59</sup> Jó néhány fényképen Duchamp női ruhában látható; legjobb példa a parfümös üveg címkéje, *Beautiful Breath, Veil Water* 1921.
- <sup>60</sup> Ilyen szakállt kapott Duchamp-tól az L.H.O.O.Q. *Mona Lisa*. (1919)
- <sup>61</sup> „Én vagyok az ég”, mondja a férj, „és te a föld. Jer, igyekezzünk, hadd legyen egy fiúgyermekünk”. Az Upanisádokból, Nihilananda Swami, New York, Harper & Row 1964, 252. o.
- <sup>62</sup> Az eredeti egység visszaállítása persze az ellentétek megszüntetését jelenti; ha felidézzük, hogy „az ellentétek azonossága minden tudatalatti állapot: jellegzetes pszichikai tünete” (Jung), akkor jó okkal hihetjük, hogy a festmény témája mindenestül tudatalatti. Ugyanígy tudatalatti Duchamp oeuvre-jének teljes alkímiai jelrendszere is. Egyértelműen kijelentette: „Ha gyakoroltam volna is az alkímiát, csak úgy tehettem, ahogy egyedül lehetséges tenni, t. i. anélkül, hogy tudtam volna róla.”
- <sup>63</sup> A testvéri vérfertőzés mindig is témája volt a múlt és jelen irodalmának. Az angol drámában legkorábban John Ford darabjában jelentkezett: *Tis Pity She's a Whore* (1626). A téma nemesi levelét az amerikai irodalomban Herman Melville művével szerezte: *Pierre, or the Ambiguities* (1852). Híres példa Wagner *Walkürök-jének* librettója; Isak Dinesen: *A Kariatídák*; Clara Winston: *The Closest Kin There Is*; Leonhard Frank: *Fivér és nővér*; Thomas Mann: *Walsung-vér*; Tennessee Williams munkássága stb. E témáról szól Donald Webster Cory és R.E.L. Masters könyve: *Violation of Taboo*. New York, The Julian Press 1963. és R.E.L. Masters: *Patterns of Incest*. New York, The Julian Press 1963.

- <sup>§14</sup> Részlet a Corpus Hermeticumból: „Hogyan? Azt mondd, az Isten két-nemű, oh, Trismegistus!”
- <sup>§15</sup> Vegyük figyelembe, hogy az androgínia, mint Abellio és mások kimutatták, egyedül az androgínia magyarázhatja a „végső” egyesítés mítoszát; a hermafrodita mindig is a természet „aberrációja” marad. Az antik görögöknél például a rituális androgin volt a modell; a hermafrodita gyermeket rögtön megölték. (Raymond Abellio: *La Structure Absolue: Essai de phénoménologie génétique*. Paris, Gallimard 1965. 363. o.)
- <sup>§16</sup> „A nemi élet megkezdése döntő lépés a nőnél, ettől válik a fizikai dualitás alkotó princípiumává a számára való világnak, amelyet most már a párral azonosít; korábban, mikor még egységes lény volt, eszével és nemiségével egyaránt egységessé olvadt számára való világot tapasztalt meg, mint testével egyesült teret.” (Abellio, i. m., 403—4. o.)
- <sup>§17</sup> A tény, hogy ez a térbe lógatott mértankönyv akár háromdimenziós szójáték gyanánt is értelmezhető, arra indítja a nézőt, hogy ismét a nem-euklidészi geometriára gondoljon, amelynek oly nagy szerepe volt a Nagy Úveg genezisében.
- <sup>§18</sup> Ernst Kris: „A művésznök művéhez való viszonya összetett, és rengeteg a variációs lehetősége. Tipikus esetben a mű része lesz énjének, sokszor még fontosabb is annál. A nárcisztikus kathexis a személyről a műre tevődik át.” Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952). New York, Shocken Books 1964. 60. o.

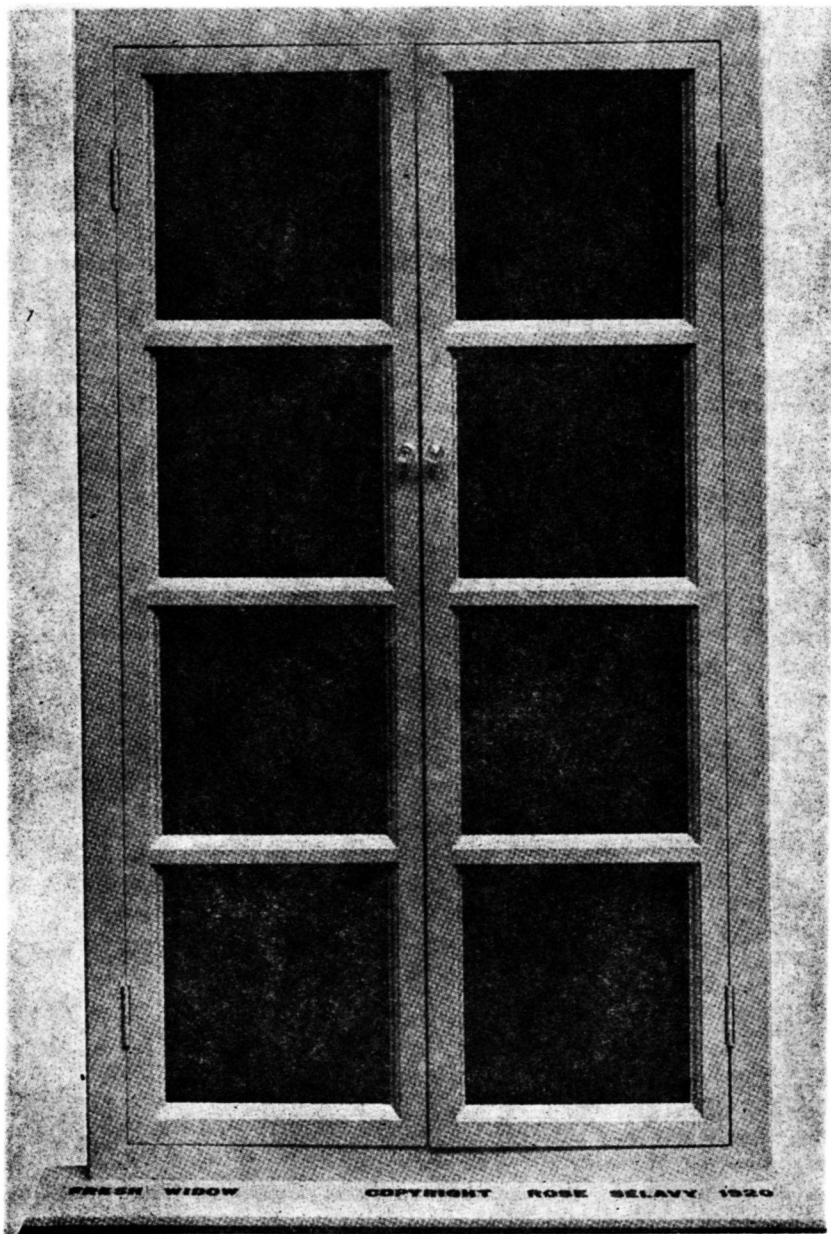
- <sup>1</sup> Eliade: *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. 1951. New York, Pantheon Books 1964. 122—25. o.
- <sup>2</sup> Julius Evola: *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia”*. Bari, Laterza 1931. 102. o.
- <sup>3</sup> Van Lennep, Jacques: *Art & Alchimie*, Bruxelles, Éditions Meddens 1966. 217. o.
- <sup>4</sup> Duchamp—Arensberg levelezés a Francis Bacon Foundation archívumában, Claremont, Kalifornia.
- <sup>5</sup> Fraiberg, Selma: „Kafka and the Dreaan” (1956). *Art and Psychoanalysis*, Cleveland & New York, The World Publishing Company 1963. 24. o.
- <sup>6</sup> Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard 1956. 434. o.
- <sup>7</sup> Gold, Laurence S.: „A Discussion of Marcel Duchamp’s Views on the Nature of Reality and Their Relation to the Course of His Artistic Career”. Kiadatlan szenoir disszertáció, Princeton University 1958. XVIII. 54. o.
- <sup>8</sup> Kuh, Katharine: „Marcel Duchamp”. *Interjú a The Artist’s Voice: Talks with 17 Artists-ban*. New York és Evanston, Harper & Row 1962. 81—93. o.
- <sup>9</sup> V. ö.: Eliade: *Patterns in Comparative Religion* (1949). Cleveland & New York, The World Publishing Company 1963. 265—330. o. és Durand: *Les Structures anthropologiques de l’Imaginaire*. Paris, Presses Universitaires de France 1963. 365—72. o.
- <sup>10</sup> Durand, i. m., 367—69. o.
- <sup>11</sup> Canseliet: „L’Arbre alchimique” (1934). Paris, Jean-Jacques Pauvert 1964. 83. o. Ld. még Eliade: *Patterns in Comparative Religion*, 1949. Cleveland és New York, The World Publishing Company 1963. 265. o.
- <sup>12</sup> Evola. Julius: *Metafisica del sesso*. Roma, Atanor 1958. (

- <sup>13</sup> Coomaraswamy, Ananda: *Atmajána: Self-Sacrifice*, 388. o. idézi Eliade: *Méhistopélés et l'Androgyne*. Paris, Gallimard 1962. 120. o.
- <sup>14</sup> Jung, C. G.: *Psychology and Alchemy* (1944). *The Collected Works*. . . . Vol. XII. 281—82. o.
- <sup>15</sup> Durand, i. m., 347. o.
- <sup>16</sup> Plutarkhosz: *A görög kérdés és A nők erkölcséről*, idézi Delcourt: *Herma-phrodite: Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris. Presses Universitaires de France 1958. 7. o. A ruha rózsaszíne ebben az összefüggésben egy másik ugyancsak sokatmondó értelmet is hordoz. Thass-Thienemann írja: „A pink (rózsaszín) szó, »rosy« (rózsás színű) értelemben, ugyancsak elfojtott tudatalatti fantáziákat vetít a nyelv ernyőjére. A színnevezés és a »rosy«-val való azonossága kérdésében általános az egyetértés, de mi a helyzet a »rose«-zal (rózsa), mint növényvel? A rózsának tövisei vannak, a tövisek pedig szúrnak és vérzést okoznak. A pink melléknévnek, mely ezt a világos vagy halvány piros, világos bíbor árnyalatú színt jelöli, van egy verbális megfelelője, a *to pink* vagy *to be pinked*, mely bizonyos mértékig hasonló a gyakoribb *to pinch*- vagy *to be pinched*-hez (csíp, szorít; megcsípett, megszorított). *To pink* azt jelenti, hogy »lyukasztani, szúrni, döfni, böknü«, vagy tranzitív értelemben, »átfúrni, átszúrni« vagy átdöfni bármilyen hegyes fegyverrel vagy eszközzel.» Mindez utal a rózsra és a tövis örök szimbolikájára mely a világnyelvben a »defloráció« körülírására használatos.” Thass-Thienemann, Theodore: *Symbolic Behavior*. New York. Washington Square Press 1968. 306. o.
- <sup>17</sup> Delcourt, i. m., 14. o.
- <sup>18</sup> U. o., 64. o.
- <sup>19</sup> Durand, i. m., 348. o.
- <sup>20</sup> Evola, i. m., 32. o. Lásd még: Eliade, több helyütt elszórtan, valamint Durand, i. m., 301—353. o.
- <sup>21</sup> Lásd Eliade elemzését: *Méhistopélés et l'Androgyne*. Paris, Gallimard 1962. 95—154. o.
- <sup>22</sup> Evola, i. m., 227. o.
- <sup>23</sup> Abellio: *La Structure absolue: Essai de phénoménologie génétique*. Paris, Gallimard 1965. 315—16. o.
- <sup>24</sup> Jung: i. m., 318—19. o.
- <sup>25</sup> U. o. 154. o.
- <sup>26</sup> Platon: *I Dialoghi dell'Amore: Carmide, Liside, Convito, Fedro*. Milano, Rizzoli 1953. 109. o.
- <sup>27</sup> Lásd: Eliade: *Patterns in Comparative Religion* (1949). Cleveland & New York, The World Publishing Company 1963. 410—36. o. és *Méhistopélés et l'Androgyne*. Paris. Gallimard 1962. 95—145. o.
- <sup>28</sup> Delcourt: i. m., elszórtan
- <sup>29</sup> Jung, *Psychology and Alchemy*, i. m., elszórtan
- <sup>30</sup> Durand: i. m., 312—13, 302—353. o. és elszórtan
- <sup>31</sup> Eliade: *Méhistopélés et l'Androgyne*. Paris, Gallimard 1962. 150. o.
- <sup>32</sup> Jung: i. m., 78—79. o.
- <sup>33</sup> U. o., 317. o.
- <sup>34</sup> Delcourt, i. m., 124. o.
- <sup>35</sup> Uo., 10. o.

<sup>36</sup> U. o., 32—34. o. (a forrásunkul szolgáló kötetben)

<sup>37</sup> U. o., 34—35. és 40—46. o.

<sup>38</sup> Lebel, Robert: Marcel Duchamp. London & Paris, Prianon Press, 1959. 3, 12. o.



*Fresh widow (1920)*