

Ješa Denegri

A DOBOZ A KOFFERBAN „TITKA”

Mintegy tíz évvel azután, hogy a *Nagy Úveget* végleg befejezetlenül hagyta, Marcel Duchamp egy különös, rá mindenestre nem jellemző feladatra vállalkozott. Ő, aki annyira közömbösen viszonyult korábbi műveihez, megcsinálta, illetve megcsináltatta összes fontosabb alkotásának (Jack Burnham szerint 68-nak, Arturo Schwarz szerint 71-nek) miniatűr kópiáját, s mindezt egy dobozba, majd az egészet egy kofferba helyezte. Munkáját 1936-ban kezdte el Párizsban és 1941-ben fejezte be New Yorkban. A *Doboz a kofferbant* (melynek igazi címe *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy*) először húsz példányban készítette el, majd több alkalommal (1958-ban, 1959-ben és 1968-ban) újabb kópiák gyártására adott engedélyt. A másolatok száma nem haladja meg a 300-at.

Ezek a *Doboz a kofferban* című munka (*The Box in a Valise, La boîte en valise*) alapvető adatai, viszont fölmerül a kérdés: Mi volt, illetve mi lehetett a mű értelme? J. J. Sweneynek adott interjújában Duchamp a következő magyarázatot adta: „Alapötletem az volt, hogy festés helyett kedvenc képeimet kell miniatűrben reprodukálnom. Nem tudtam, hogyan valósítsam ezt meg. Egy könyvre is gondoltam, de nem tetszett az ötlet. Azután egy kis doboz gondolata kezdett foglalkoztatni, melyben az összes művem el lenne helyezve. Mint egy kis múzeumban, hordozható múzeumban.

A szerző magyarázata nem fedi fel a *Doboz a kofferban* „titkát”. Egyébként is Duchamp azt állította, hogy „a teremtő aktust a művész nem egyedül hajtja végre; a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti és értelmezi, s ezzel létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamat-hoz” (A teremtő aktus, 1957). Duchamp egyébként mindig nagyon szűkszavúan nyilatkozott. Arra törekedett, hogy mondjon is valamit meg ne is arról, amit gondol és amit csinál. Ez a kulcsa nyilvános szerepléseinek és saját munkáiról tett nyilatkozatainak. A műről annyit mondott, amennyit szükségesnek tartott, de biztosra vehetjük, hogy

volt amit el is hallgatott. A *Doboz a kofferban* mindenképpen jelentősebb vállalkozás, mint „egy kis hordozható múzeum” megvalósítása. A művésznek alkotásai jellegéhez fűződő reflexiójáról van szó, mi több, egyáltalán a művészetről alkotott véleményének sajátos megtestesüléséről.

Már amikor a tizes évek derekán az első ready-made-ek kinevezéséhez kezdett, Duchamp-ot elkezdte érdekelni az eredeti és a másolat viszonyának játéka és az „eredetiségtől megfosztott” művészeti objektum rangjának kérdése. Hangsúlyozva, hogy „a ready-made-ek kiválasztását nem az esztétikai élvezet érzése diktálta”, Duchamp arra gondolt, hogy az ilyen művek lényegi értelme ugyanúgy megtalálható az eredetiben, mint a másolatban: a ready-made-ek jellegét tekintve tehát az a lényeg, hogy a néző megértse a művész által elvégzett mentális művelet célját, nem pedig annak belátása, hogy a tárgy a maga másodlagos tulajdonságaival, mindenekelőtt a kontextusával, mennyiben különbözik egy használati tárgytól. Amikor Duchamp több évvel később fontosabb műveinek miniatűr kópiái mellett döntött, majd még e kópiák sokszorosítását is engedélyezte, nem a művészet szocializációjának és demokratizálásának ideológiája vezérelte. Egy „ego-mániákus” számára, ahogy önmagát nevezte, semmit sem jelent, hogy munkáihoz többen hozzáférhetnek és hogy művészetét szélesebb körben is megismerhetik. A *Doboz a kofferben* létrejöttének okai tehát nem a féltve őrzött eredeti népszerűsítéseként értelmezhetők, mert a *Doboz a kofferban* önmagában is egy új eredeti, annak ellenére, hogy kész művek sokaságának kópiáiból tevődik össze. A *Doboz a kofferban* többek között azért eredeti, mert egy olyan új művészeti problematika felé mutat, amely semmi esetre sem fogható fel a benne foglalt művek összességéként vagy rezüméjeként.

„Nem szabad, hogy a festészet kizárólag retinális vagy vizuális legyen; kell, hogy legyen valami köze a szürkeállományhoz, az értelem iránti ösztönünkhöz;” — állítja Duchamp a már említett, J. J. Sweeneyvel folytatott beszélgetésben. Természetes, hogy ezek után művei is ilyen befogadásra várnak: nem csak arra való, hogy nézegessük őket, hanem mindenekelőtt meg kell értenünk azokat a tartalmakat, melyeket magukban foglalnak. Duchamp művészetének értelmezésekor nem segít a tiszta vizualitáson alapuló elméleti-esztétikai módszer (az ízlés kritériuma, a formai tökély, a stílus egysége); az ő munkái jellegének egyfajta ikonológiai hermeneutika felelne meg, mely lehetővé tenné a felhasznált formák, tárgyak és szimbólumláncolatok jelentésének megfejtését, még akkor is, ha nem megegyezésen alapuló jelekről van szó. Ezért az egyes Duchamp-művek és a teljes életmű vizsgálata nem szorítkozhat általánosságokra, hanem az egyes konkrét problémaköröket kell alaposan megvizsgálni. Egyébként ilyen jellegű a Duchamp-irodalom komolyabbik része, melynek legjelentősebb darabjait Breton, Carrouges, Sanouillet, Lebel, Linde, Schwarz, Burnham, Golding, Calvesi, Clair és mások neve fémjelzi. Ezek a szerzők különböző szempontból és más-más módon értelmezték azokat a szimbolikus referencia-csoportokat, melyeket Duchamp életműve rejt magában.



Doboz a kofferban (1941)

Szimbolikus olvasatra Duchamp összes műve alkalmas, így a *Doboz a kofferban* című is: a dobozra és a kofferra egyáltalán nem véletlenül esett a művész választása. Tévednénk, ha ezekben csak járulékos elemeket látnánk, melyek összefogják és óvják a többi művet. A doboz és a koffer konstruktív összetevői az alkotásnak. A doboz a *Szimbólumszótár* szerint olyan tárgy, mely valami értékeset, egyúttal ismeretlen és titokzatosat rejt magában. „A doboz — olvashatjuk J. Chevalier és A. Greenbrant *Szimbólumszótárában* — női jelkép és az anyai test, valamint a tudattalan képeként értelmezhető, tehát mindig magában foglal valami titkot, valami értékeset, törekenyét és veszélyeset; a doboz bezárja a dolgokat és elválasztja őket a világtól, óv, de meg is fojthat”. A dobozban az van, ami csak tulajdonosához tartozik, ami el van rejtve mások tekintetétől, ám a doboz fölnyitása olyan veszélyekkel járhat, melyek következményei előreláthatatlanok (emlékezzünk csak a Pandora dobozáról szóló legendára). A koffer felfogható a mitikus koporsó modern megfelelőjeként is, és legalább olyan gazdag a szimbolikája, mint a dobozé. „A koporsó tudást, szent tudást rejt magában” — olvashatjuk a már említett *Szimbólumszótárban*. A koffer tere az a legszükségesebb tér, ami az utazó vagy a menekülő számára még megmarad. Duchamp, aki köztudomásúan gyakran utazott Párizs és Amerika között, egyike azon európai művészeknek, akiket a második világháború előtt New Yorkban találunk. Tehát bizonyos értelemben menekültnek számított, következésképpen nem véletlen, hogy épp a háború előtt, 1936 és 1941 között jelent meg munkásságában a doboz és a koffer szimbolikája.

Hogy valaki utólag miniatűrben is elkészítse műveit, majd a kicsinyí-

tett opust több száz példányban sokszorosíttatja, első pillantásra úgy tűnhet, mint az életmű szándékos degradálása, mint afféle „turistaszükséglet” kielégítése. Viszont már megjegyeztük, hogy Duchamp-ra egyáltalán nem jellemző a művészet demokratizálóinak szerénysége, még akkor sem, ha saját műveiről van szó. Ellenkezőleg, a nagyból kicsit csinálni az ő számára egy olyan gesztus volt, ami épp a kicsit ruházza fel értékkel: gondoljunk csak arra a szólásra, amely szerint „ami kicsi, értékes — ami értékes, az kicsi”. Másrészt a kis és értékes dolgok sokszorosítása a vas arannyá változtatásának alkímista műveleteivel mutat párhuzamot, természetesen nem gyakorlati, hanem szimbolikus, ez esetben szellemi értelemben. „Az alkímia — írja Calvesi a *Duchamp invisible* című könyvében — többek között hosszú életet biztosít az adapteus számára, mi több, anyagi és szellemi gazdagságot is: a ready-made-eket sokszorosítva Duchamp egy értéktelen dolgot szó szerint ezüstré (Argent) transzformált, majd magát ezt az ezüstöt is sokszorosítani kezdte.” Aki egy ilyen műveletre sikerrel vállalkozik, vagyis akár szimbolikus eredményt is elért, az a sors kiválasztottja, beavatott, különleges hatalommal rendelkezik, egyszóval, halhatatlan. S nem ez az egyetlen jele annak, hogy Duchamp ilyennek tekinti magát. Gondoljunk például arra a fotójára, melyen csillag alakban borotválta le feje búbján a haját (a csillag pedig sok egyéb jelentése mellett a teremtőerőt szimbolizálja), tehát ez is arra utal, hogy Duchamp egészen különös típusú művésznek tartotta magát.

Noha így vélekedett, azt is tudta, hogy mindezt csak közvetett úton közölheti: az irónia és a paradoxonok segítségével, valamint a világhoz és környezetéhez nyúló nyílt relációk sajátos felfüggesztése útján. „Az én kedvenc fegyverem a humor és a gúny, de nem a lenéző megvetés. Mindez életfilozófiám egészéből következik, mely szerint nem szabad komolyan vennem a dolgokat, mert különben meghalok az unalomtól” — mondta Duchamp egyik interjújában, melyet Schwarz idéz a művészről írt monográfiájában. Duchamp hisz saját intellektusának erejében, s ennek az erőnek a művészet a legalkalmasabb kifejezési módja: állandóan kombinál és eleméz, a dolgok és a fogalmak közötti új kapcsolatokat keresi, élesíti tudatát, de igazi érzéseit és emócióit rendszerint elrejt. Egyike azoknak a művészeknek, akik megmutatták, hogy a művészet nem kézügyesség kérdése, és nemcsak a műteremben születhet meg, hanem bárhol, bármelyik asztalnál, amelynél ott ül a művész és gondolkodik. Az, hogy életének egy részében (1928 és 1933 között) versenyszerűen és viszonylag sikeresen foglalkozik sakkal, távolról sem független művészetszemléletétől: számára a művészet és a sakk egyaránt, noha más-más módon, játék és versengés, az ész játéka és szellemi energiák versenye. Az ember mindkét esetben csak önmagára hagyatkozhat, hiszen senki sem segíthet rajta, ha hiányzik belőle a tudás és az invenció.

A művész-sakkozó, aki ülve dolgozik, a „zárt szoba hőse” — ahogy Duchamp-ot egy alkalommal Bonito Oliva nevezte. A művészi mora-

lizmus hagyományos mércéi alapján a „zárt szoba hőse” „negatív hős” (negatív művésziégű művész) és gyökeres ellentéte az olyan „pozitív hősnek”, mint amilyen például Picasso, aki, ha kell, el tudja magát kötelezni a szociális közéletben, vagy gyökeres ellentéte bizonyos konstruktivistáknak, akik a személyiségüket is hajlandók feláldozni, mondjuk, a környezetrendezés érdekében. De ez sem lenne elég, sőt nagy hiba volna, ha Duchamp-ban csupán a hagyományos értékek megszenteltelenítőtjét látnánk. Igaz ugyan, hogy Duchamp nem volt független a dada-szellemtől, de a mindenáron való tiltakozás és tagadás távol állt tőle. Magába szívta az európai szimbolizmus sajátos kultúráját és épp ezért, s nem valamiféle a priori ellenállásból, nem elégítette ki a modern festészet, mely tisztán a forma vizuális és plasztikai evidenciájára hagyatkozott. Duchamp-ot nem elégítette ki az „önmagában való dolog” fenomenológiája, hanem a használt dolgokban igyekszik feltárni azok háttérét és alapjait is. Ezért valószínűleg igaza van Aragonnak, amikor Duchamp művészetét referenciális összetettsége tekintetében Joyce irodalmi teljesítményéhez hasonlítja. Miután így merül fel a probléma, a következő záradék tolakszik előtérbe: a modern művészetnek ez a „negatív hőse” jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a modern művészet, látszólagos túlkapásai ellenére is, a szimbolikus jelteremtés tekintetében a múlt nagy művészeinek szintjén álljon. Duchamp történelmi sorsának paradoxona pedig az, hogy művében ma a tagadás gesztusai helyett inkább az új formák és jelek megteremtésének szándékát látjuk.

Fordította Sebők Zoltán



L.H.O.O.Q. (1919)