



Száz bábu kopogása

Mikor Marcel Duchamp az 1910-es évek elején kijelenti, hogy elege van a retinális festészetből, amely főként az impresszionisták formanyelve volt, és a valóság új aspektusaként a gondolattal teli, vagy legalábbis celebrálisan megközelíthető műalkotásokat részesíti előnyben, akkor tényleg végleg eltávolodott az önmagukban szemlélhető, hagyományos műalkotások létrehozásától, és egy szubjektivitást nélkülöző, objektív alkotói módszer élharcosa lett. A *Lépcsőn lemenő akt* és a nagyrészt Münchenben festett *Királynő-Menyasszony* tematikus képein a kubizmus és a futurizmus formagazdagságát és elméleti eredményeit fejleszti tovább, de a megrögzötten megmarad az erotikus zóna határain belül, ahol a nemek nemcsak formákká és mozgássá bomlanak szét, hanem mitologikus színben tűnnek fel, elérhetetlen messzeségbe kerül a tulajdonképpeni aktus, a túlérlelt, klasszikus színekkel dolgozó *Menyasszony* képén valóban a szerkezetnek és a funkcióknak az anatómiai formákat megelőző sejtelmes belterjessége honol. Olyan képileg méhszerűen legömbölyített, egymást átszelő szerves, húspuha-ságú, de feszes alakzatokra lel, mintha a reneszánsz anatómiai stúdiumainak ismerete nélkül képzelné el az ember genitáliáit. Mélyebbet, gyötrőbbet, kikutathatatlant lát a nőben, az elérhetetlenséget, és a birtokon belülit, amely mégsem lehet teljességgel a férfiúé. Egy modern mítosz van születőben, amelyről úgy gondolja, hogy az eddigi festészeti eszközök a nőt csak reprezentatív formájában mutatták be, sohasem igazi, rögzített abszolútumként.

Két határozottan kitapintható irányban indult felfedező útjára. Először is szerette volna az eddig létrehozott ipari formákat a célszerű gyakorlati hasznosság figyelmen kívül hagyásával rehabilitálni, úgy nézni egy használati tárgyat, mint aminek esztétikai funkciója is van (pl. a botrányos *Forrás*, azaz piszoár), másrészt a kubizmusnak hátat fordítva, úgy találta, hogy minden dolog, tárgy és gondolat csak vetületeiben válik láthatóvá, tehát nézőpont kérdése, hogy egy adott dolog, netán egy tárgy miféle esztétikai-filozófiai rálátásokat eredményez. Rontott síkokat tervezett, amelyeken megcsúszott arányok képeznek visszanyerhető dolgokat, ahol a torzulás csak nézőpont kér-

dése, és ha megtaláljuk a megfelelő szöveget, akkor a *deformációk* visszarendeződnek hétköznapi tárgyakká. Míg korábbi műveiben a mozgás, az aktivitás éltette, a kubista formakultúrát serényen elsajátító Duchamp különféle nőalakokban ismerte fel a pillanatok egymásra, és egymás mellé festett éltető folyamatosságot. A retinális világban itt valóban valami tőle idegen és nyugtalanító másság honol, megszámlálván a pillanatok, minden időállapotnak van tónusa és rögzített formája. Másrészt a folyamatos mozgásfigyelésnek, a permanens időnek nincs elgondolható nyugvópontja, a lényeg mindig a képen kívül kerül. A *Te engem* (1918) című utolsó festményén, amely már a *Nagy üveggel* (1915–1923) való folytonos munkálkodás éveiben keletkezett, jól érzékelhető, hogy a kép érvényessége nem a felület, hanem a perspektívák messzire futó, a képtől távol landoló kalandja. Amikor a futurista szemlélet elhal benne, a mozgás már nem akar a tárgyak mélyére látni, vagyis nem a mozgás segítségével indul neki a formák és a jelentések birodalmának, akkor ez a képi világ egyszerűen lefagy, módszeresen megmerevedik a retinális előttiben.

Ezzel egyszer s mindenkorra el is távolodik a külső nézőpontot mechanikusan feltételező látványvilágtól, és bár kissé *kétes tudományossággal*, elfoglalja azt az eddig alig létező nézőpontot, amely cáfolja, hogy a képek világának, a jelzésszerű valóságmozaikoknak belső harmóniája, entitása lenne. Minden kifelé tart formálisan a képből, minden csak vissza lett illesztve, anélkül, hogy a szervesség, a költői látásmód összetartaná magát a képet. A jelentések kívülről jönnek, a szavak, amelyekkel az egyes tárgyformációkat illeti, csak a Duchamp által írt szövegekönv alapján válnak értelmezhető valósággá. Mégis a világ szubjektív lényege benne van a képben. A kívülállás látszólag megszűnik, a kép elemei külsőleg ráaggatott megnevezésekkel dolgoznak a mű látható terében. Mintha valami idegen térben rekedt tárgyiasságnak az lenne a menekülési útvonala, hogy képes a maga számára megnevezéseket, sőt jelentéseket gyártani. Minden készen áll, gondoljuk, hogy az üvegek közé zárt kétdimenziós naiv formák, és az alaktalanul följük tornyosuló felhők elmesélik nekünk kissé lila történetüket.

Ha rátekintünk kívülállóként, beavatatlanul a *Nagy üvegre*, a két részre osztott mező alsó kétharmadában mechanikus szerkezetek, egybeilleszkedő masinériák négyes csoportját látjuk, mintha az ipari forradalom idején skiccelték volna fel őket egy működési elveket ma-

gyarázó példatárban, ahol jól látható egy vízimalom, egy csokoládé-daráló, egy kúpokból álló légturbinaszerűség (szűrők), és mindez valamiként körbe akasztott, körhintaszerű szerkezetet forgat, ahol leegyszerűsített bábuk, leginkább sakkfigurák télikabátjai lógnak. A fennmaradó egyharmad a felső résszel való kapcsolat szervességére figyelmeztet, itt körök és csigák, le- és felfutó vezetékek (csövek) találhatóak. A felső részt nehéz lenne találó szavakba foglalni, talán leginkább egy Zeppelin léghajóra, egy cethalra emlékeztető, egy repülő szerkezetre, amelynek jobb alsó részén csillagképszerű „apróvadak”, bal oldalán pedig egy finom üvegárura emlékeztető fiolaszerű képződmény és a belőle kilógó darázs látható, de egy virágbibére telepedő rovar is lehet, és ezzel valamiként közelebb is kerülhetnénk a képi világ megértéséhez, ha a festő szándéka ezt megengedné.

Duchamp azonban terjedelmes jegyzetanyagot mellékel művéhez, amiből kiderül, hogy kár lenne fantáziánkat elereszteni, ezek a vonalrajzos alakzatok korántsem azok, aminek látszanak. Vagyis itt nem képileg értelmezhető dolgokkal, hanem pusztán jelekkel van dolgunk. Anélkül, hogy mélyen és aprólékosan belemélyednénk e szerkezet elemeinek jelentésébe és működésébe, hiszen talán túlságosan ismert alkotás ez, a huszadik század egyik kulcs-„festménye”, amelynek sokoldalú magyarázatát könyvtárnyi irodalom tárgyalja, ehelyett e vizuális jelek logikájával, annak természetével szeretnék foglalkozni, hogy érthetővé váljék számunkra a duchamp-i gondolkodás újszerűsége. Egy mechanikusan leképzett transzcendens folyamat sematikus rajzának tűnik, ahol a dolgok egyáltalán nem szimbolikus jelentéssel bírnak, tehát nem mondhatjuk, hogy itt valami apró részlet valamit is jelentene. A beazonosítható tárgyak földhözragadtan önmaguk jelentését hordozzák, a sematikus, vagy önkényes ábrák viszont csak a magyarázat révén megnevezhetőek. A két sugaras körből álló és közte körkörös ovális síkidom a *Szemtanúk* elnevezést kapja. A probléma gyökere, hogy mindez elfogadható képi struktúra lehetne egy absztrakt, geometrikus alakzatokkal operáló műben. Ott megindul az emberi fantázia, és képes a szokványos képi jelentéstől elrugaskodva beleérteni magát ennek a jelrendszernek a logikájába: Valami olyasmit gondolhat, hogy az események, a valóság és a látvány mennyiféle szűrőn keresztül torzul és változik, amíg a szemtanúk érzékeiben újra egységessé, netán hamis valósággá kerekedik. Nem ezt mondja természetesen Duchamp, csak megértenénk, ha az absztrakt kép nyelveze-

tén ezt mondaná, sőt néminemű újszerűséget is felismernénk a valóság többféle síkját magyarázandó. Itt azonban a három alakzat nem képi jel, hanem egy működőben lévő szerkezet sematikus rajzának elemei. Nem valóságra utaló jelek tehát ezek, hanem valaminek a vetületei, egyszerűen egy tervrajz részletei, amelyek a megvalósulás során, ha nem is ebben az alakzatban, értelmet kapnak. Minden vizuális forma azonban, akár a hozzákapcsolt nyelvi jel, a megnevezés egy határozott dolgot jelölhet csak, olyanképpen, mint egy csokoládémalom, amiről azt mondhatjuk, lábakon áll, egy kar forgatja tengelye mentén a dobszerű órlógépezetet, amely önmaga tengelye körül, és a három henger közös tengelye körül forogva és körbejárva őrli meg a durvára főzött csokidarabkákat. Sok más meghatározást is fűzhetnénk még hozzá, amelyek nyalábként e tárgy jelentéséhez tartoznak, s a beszédbeli használat mellett kijelölik a lehetséges jelentések körét. A *Szemtanú*, ha nem költői kép, ha nem szimbólum, hanem egy szerkezeti elem, akkor hasonló meghatározást igényel. Mindezt azonban a kép logikája szerint képtelenek vagyunk elvégezni, mert a *Szemtanú* egyik nyelvi maghatározása sem illik bele ebbe a nyelvi nyaládba. A szemtanú csak a képen belül szemtanú, egyebekben három párhuzamos körszerű sík, és nem hajlandó arra, hogy képi elemként reflektáljon a nyelvi referenciákra. A kérdés legizgalmasabb része, hogy a képi és a nyelvi világ önmagában összeáll-e, hogy külön-külön megadják-e egy zárt és jelentéssel telt világ képzetét.

Már a műalkotás megnevezései is elegendő problémát okoznak. Lényegében háromféle névvel szokták illetni a hatalmas üvegtáblák közé ólomlemezekkel, ezüstözéssel megformált alakzatot. Az első cím a hivatalos: *Agglegényei vetkőztetik a menyasszonyt, de még (vagy sőt), de ismeretes, hogy Duchamp korábban a Késleltetés az üvegben* elnevezést is használta, míg a legáltalánosabb és legelfogadottabb (leegyszerűsítő) címként vált világhírűvé: *Nagy üvegnek* nevezték el. Ha azt mondjuk, hogy a három elnevezés egyetlen műtárgyat jelöl, akkor igazat mondunk, ahogy Kripke logikai példájában a Vénuszt hol Heszperoszként (esti állapot), hol Phószphoroszként (hajnalcsillag) nevezték meg, ahol $H=P$ -vel, vagy ha azt mondjuk, hogy $X1$ és $Y1 = \text{Vénusz}$, akkor kiderül $X1$ és $Y1$ azonossága. Itt azonban hiába is alkalmazzuk ezt a képletet, az *Agglegények* (A) és a *Késleltetés* (K) hiába azonos művek $A=K$, a jelentésük ebben az esetben egész más. Mintha ugyanabba a barlangba két külön bejárat vezetne (sőt három, ha a *Nagy üveget* is melléjük állítjuk), ezek a bejáratok azonban egészen más jelentését tartalmazzák

a látszólagosan azonos dolgoknak. A mű megbontása, közelítése és így az értelmezése is egészen más lesz az *A*, mint a *K* esetében. Műalkotások esetében a cím végletesen más közelítést enged meg, ha több is van belőle. Míg az első (a *Vőlegényei...*, franciául *La MARIÉE mis a nu par ses CÉLIBATAIRES, meme*), Calvin Tomkins szerint akár egy szójátékot is tartalmazhat, amire Duchamp mindig is hajlamos volt, amelyben a MARCEL van elrejtve, addig a *Késleltetés az üvegen*, egy egész más logikai utat mutat ugyanannak a műtárgynak a megértésére-magyarázatára. Márpedig a modern művészet, különösen, ha az absztrakt formák felé közelít, alig enged más kapaszkodót, mint a címet, esetleg a hozzá fűzött terjedelmes, a szerzőtől származó hiteles magyarázatot. Modernebb értelemben úgysis fogalmazhatnánk, hogy provokatív létrejöttükkel ezek a műtárgyak munkára fogott alkotások, a művek születése után dolgozniuk kell még keményen, hogy azzá legyenek, amik, vagy legalábbis azzá, amit a művész jó esetben beléjük rejtett. Mikor nyilvánosságra kerülnek, még koránt sincsenek készen, alapvetően meg kell változtatniuk a befogadás mikéntjét, hogy valódi műalkotássá legyenek. Ezekbe a művekbe ugyanis nincsenek beépítve a mesterség évszázadok óta rafináltan kitanult és illúzióvá csiszolt műfogásai. Olyanok, mintha arra várnának, hogy ezt a bonyolult világot, ami körülöttük, de nem jelzetten általuk lenne, valaki végül elmúlásra fogja. (Meglepő, hogy a századelő legjelentősebb művei, Proust, Joyce, Eliot, Virginia Woolf – *Világítótorony* –, szinte egyidőben készültek el.)

A másik, az egész mű talán legfontosabb képi eleme a *Menyasszony*. Itt megint megállhatunk, hiszen kérdés, mennyire van a „menyasszony” szónak mint nyelvi fogalomnak a képhez kapcsolható referenciája. Itt nem szimbólumokkal, pusztán képi absztrakciókkal van dolgunk. A *Menyasszony*, a *Tejút*, a *Sziták* itt nem beazonosítható tárgyak (képi jelek), hanem csak megnevezések. Aki nem ismeri a képhez kapcsolódó jegyzeteket, annak semmit sem mondanak az üvegen látható geometriai alakzatok. Aki tudja ezen ábrák neveit, az sem képes hozzá jelentést kapcsolni, hiszen az említett szavaknak számtalan meghatározása, nyelvi előfordulása ismeretes, ezek egyike sincs azonban kapcsolatban az üvegen látható jelekkel. Itt a szavak jelentése korlátozott, csak a műtárgyon belül van jelentésük (tehát mint szimbólum nem értelmezhető, vagy minden értelmezése üres), ez viszont kívülről jön, idegen az egész mű műviségének logikájától. Mihelyt kiemeljük a képből, ezek a nevek egész mást jelentenek. Vagyis e megnevezéseknek van egy képen belüli és egy képen kívüli jelentése. Ezek azonban

csak nagyon esetlegesen fedik egymást. Duchamp éppen erre a ket-
tősségre játszik rá. Míg a *Menyasszony* című absztrakt képen az esetle-
ges formák tetszés szerint képezhetőek retinálisan vagy logikailag a
képzelet játéka szerint, itt a szemléletnek és a megértésnek kívülről
irányított parancsszavai vagy hozzárendelése vannak. Duchamp azt
mondja, hogy a *fenti idomok egy része a negyedik dimenzióból leképzett tár-
gyak kétdimenziós vetületei*, tehát elgondolhatatlan, legalábbis feltétele-
sen létező dolgok árnyékait látjuk. (Eddig ugyanis még senki sem lá-
tott négydimenziós tárgyat, ekképpen csak elméleti síkon létező dol-
gokról beszél, ha úgy tetszik a dolgok idealisztikus képzetéről.) A meg-
nevezések szintjén fogalmazva, mondhatjuk-e egy háromdimenziós
alakzat kétdimenziós árnyékáról, hogy kocka? Azt kell mondanunk,
hogy egy sokszög, vagy azt, hogy egy kocka árnyékát látjuk. Mond-
hatjuk-e egy háromdimenziós menyasszony egydimenziós vetületé-
ről (menyasszony – egy hosszúkás emberi forma – majd egy szakasz),
hogy ez a menyasszony? Ha tudatosul bennünk, hogy itt nem a ha-
gyományos szimbolikus ábrázolásmódról van szó, hanem egy geo-
metriai szerkesztésről, akkor ezek a fogalmak semmilyen referenciá-
val nem bírnak az adott képen. Egy leképzett tárgy árnyéka kevésbé
adja vissza annak lényegét, hiszen egy négyszögletes árnyék rengeteg
tárgy vetülete lehet (kockáé, téglatestidomé, gúláé stb.). Tehát a leké-
pezések nem hogy szűkítenék, hanem megsokszorozzák a lehetséges
eredeti tárgyak körét. Ha létezne is a negyedik dimenziós *Menyasszony*
mint geometriai forma, annak árnyéka (három vagy kétdimenziós ve-
tülete) felsorolhatatlanul sok négy- vagy háromdimenziós tárgy ár-
nyéka lehetne. Duchamp kihagyta a négydimenziós menyasszony há-
romdimenziós változatát, egy dimenziót átugrani annyit tesz, hogy
kockából négyzet, abból szakasz lesz, ami gyakorlatilag végtelenné
sokszorozza az adott eredeti tárgyak lehetőségét.

Mélyen elgondolkodtató makacs probléma a geometriához logika-
ilag közelítők számára, hogy míg a kétdimenziós világban néminemű
illúzióját kelthetjük a háromdimenziós ($n+1$) ábrázolásnak, addig sem
az egydimenziós világban, sem a háromdimenziós ábrázolás nem
nyújt lehetőséget az $n+1$ dimenziós illúziókeltésre. Ami annyit tesz,
hogy alapvetően az emberi érzékelés – a szem anatómiai felépítése mi-
att, vagyis mivel szemünk a koponya síkjában rögzített, nem képes
nyúlványként testeket körbetapogatni – csak a kétdimenziós világban
igazán otthonos, és ehhez képest vannak támpontjaink a háromdi-
menziós világról.

A kimaradt harmadik dimenziós alakzatra akár azt is mondhatnánk, hogy a *Menyasszony* háromdimenziós vetülete a moszkvai Mazóleumban található Lenin tetemének egy különös nézőpontból való leképezése. Legalábbis minden egyes leképezés egy $n-1$ -es dimenzióba tárgyak sokaságát kelti életre mint lehetséges, szóba jöhető testek árnyéka. Ha *Menyasszonyra* tekintünk, száz bábu ütemes kopogását halljuk a síkidomból, amelyek azt állítják, hogy ezek mind Ő, és ki szeretnének jönni a síkból, ha nem is a negyedik, de legalább az életesebb, a harmadik dimenzióba.