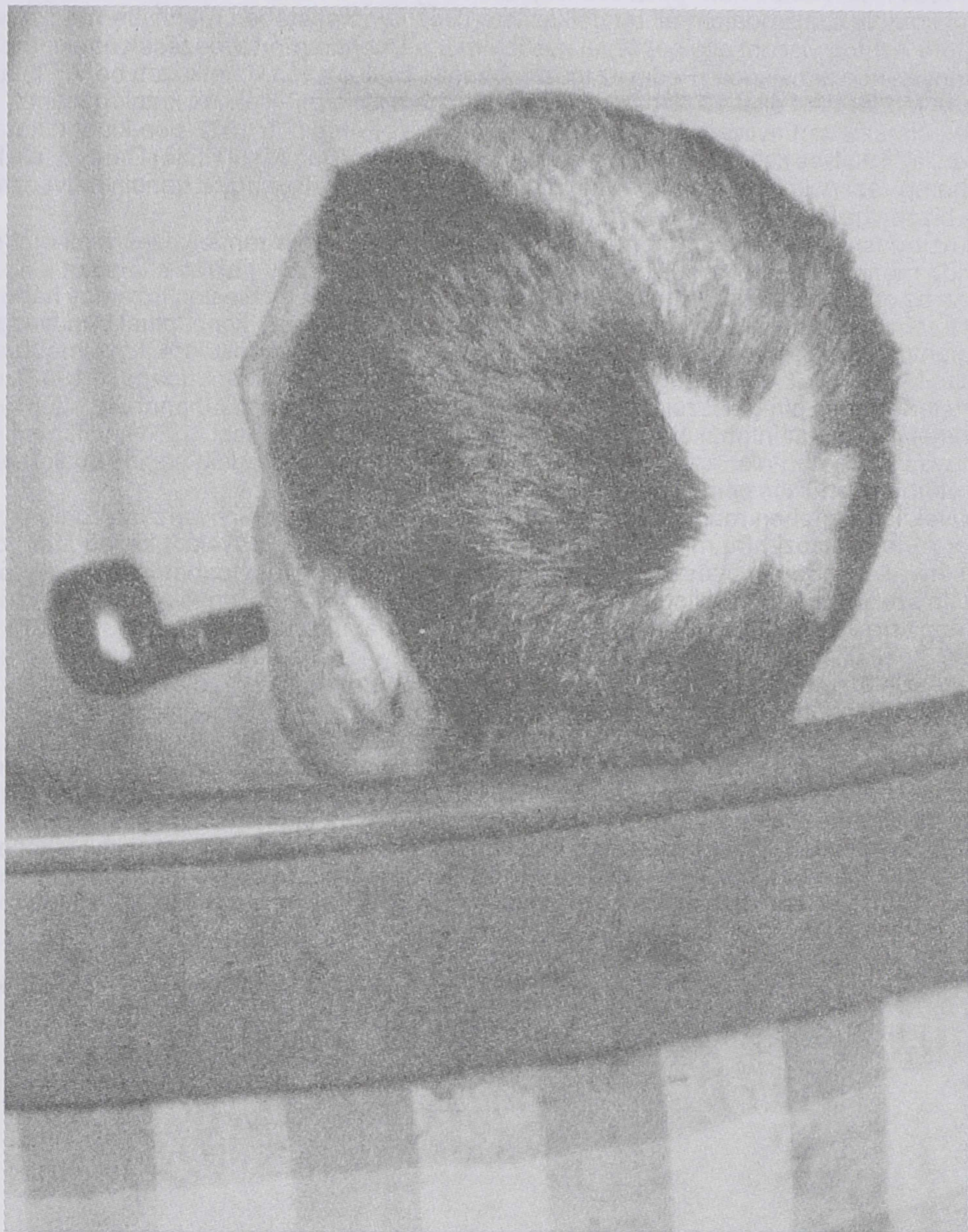

Marcel Duchamp álnevei

ARTHURO SCHWARZ



Bevezető

„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.”

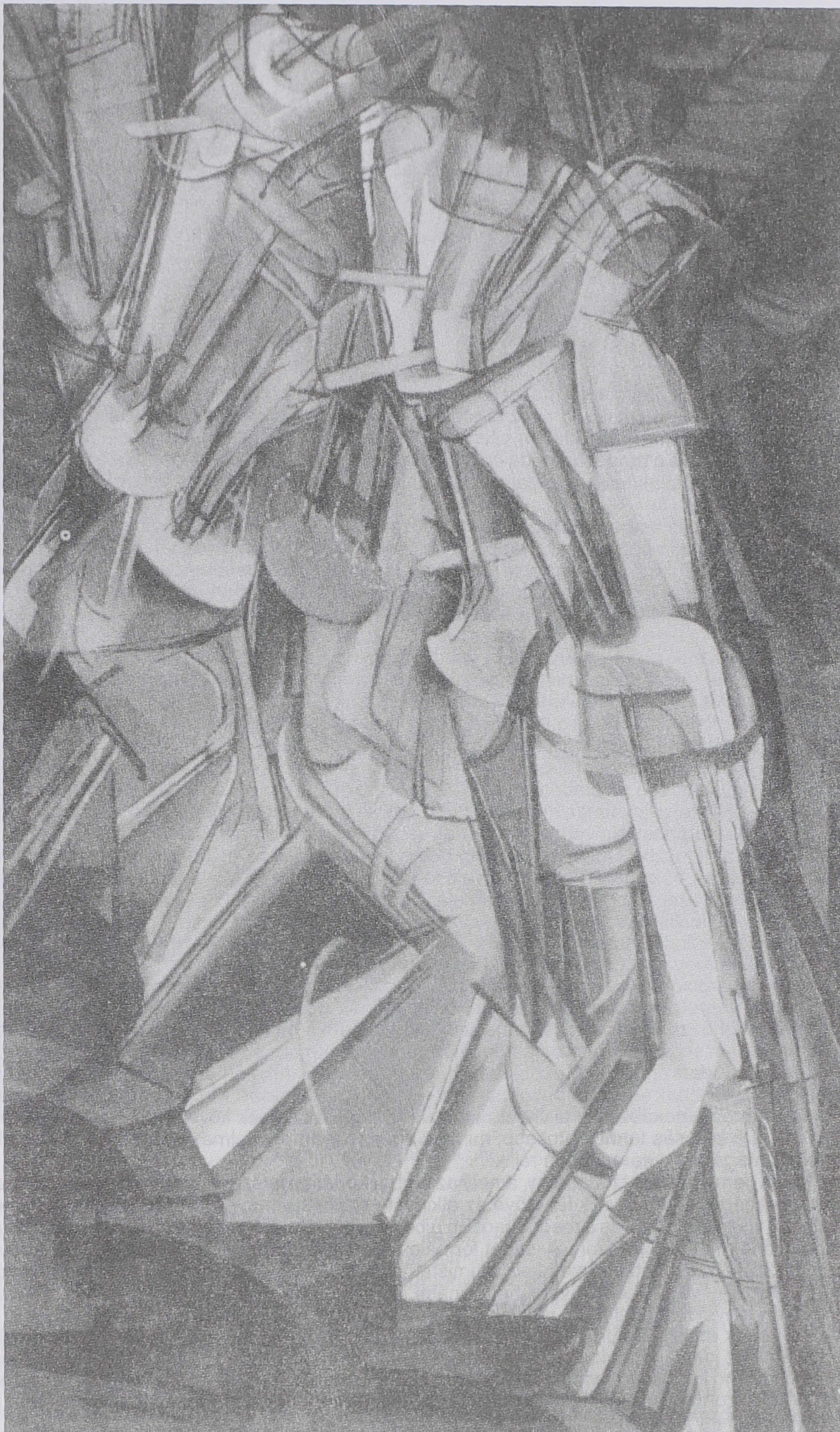
Marcel Duchamp (1887-1968) francia művész sorai ezek, akiről érdemes rögtön elárulni, hogy már életében sem volt valamiféle magányos, félretolt ismeretlen. Épp ellenkezőleg. Huszonhat éves volt, amikor négy képét kiállították a New York-i Armory Show című kiállításon, s egyik műve (Lépcsőn lemenő akt) akkora feltűnést keltett, hogy akkoriban Napoleon és Sarah Bernard mellett ő számított a leghíresebb francia személyiségnek az Egyesült Államokban.

Idézett vallomása bizonyos értelemben mégis profetikus jövendölésnek bizonyult. Noha már a tízes-húszas években nem kisebb autoritások méltatták művészetét, mint Apollinaire és Breton, az igazán mérvadó recepcióra valóban körülbelül fél évszázadot kellett várni. Az első átfogó monográfia, Robert Lebel munkája, meglepően későn, 1958-ban jelent meg róla. Alain Jouffroy, a könyv egyik korabeli recenzense nem győz csodálkozni, hogy míg a századeleji moernizmus többi képviselőjéről komoly szakirodalom áll rendelkezésre, Duchamp esetében mennyire megkésett a recenzió. Dore Ashton viszont alig hét évvel később már a Duchamp-értelmezések áttekinthetetlenül nagy mennyiségén álmélgodik. Pedig az igazi robbanás csak ezután következett be. A Philadelphia Museum of Modern Art által 1973-ban rendezett Duchamp-életmű-kiállítás katalógusának bibliográfiája 198 címszót tart nyilván, a párizsi Centre Georges Pompidou 1977-ben kiadott katalógusa már 320-at, az 1984-es keltezésű kölni katalógus pedig 456-ot. Ráadásul Dieter Daniels, aki könyvet írt a Duchamp-recenzió furcsa történetéről, 1991-ben úgy értékelte, hogy a francia művészről szóló irodalom bizonyára eléri az ezer bibliográfiai egységet.

Ebből az óriási interpretáció áradatból immár magyar nyelven is rendelkezésre áll egy nem lebecsülendő mennyiség, ami megkíméli e bevezető íróját attól, hogy távirati stílusban kelljen jellemeznie ezt az óriási és tényleg nem mindennapi életművet, amely „mellesleg” számos háború utáni művészeti irányzat (pop art, újrealizmus, op-art, kinetizmus, fluxus, konceptuális művészet stb.) egyik legfontosabb szellemi előzménye és hivatkozási alapja. Az érdeklődők figyelmébe ajánlom Jean Claire Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció című könyvét (Corvina, Budapest, 1988), Octavio Paz Meztelen jelenés című esszéjét (Helikon, Budapest, 1990), Pierre Cabanne Az eltűnt idő mérnöke címmel megjelent interjúkötetét (Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991), valamint dr. Görgeyi Frigyes Duchamp-életrajzát, mely 1994-ben látott napvilágot, eddig sajnos csak magánkiadásban, elérhetetlenül kis példányszámban.

E könyvek ismeretében méginkább élvezetes olvasmány Arthuro Schwarz látszólag bizarr vállalkozása. A nemzetközi hírű milánói művészettörténész a hatvanas évektől kezdődően többször is megkísérelte a modern művészetnek ezt a Picasso mellett bizonyára leghatásosabb egyéniségét az alkimista szellemi háttérből kiindulva értelmezni. Schwarz módszerét egyesek vitatják, méghozzá zömmel épp arra a Duchamp-idézetre hivatkozva, melyet alábbi tanulmányában a szerző mottóként használ (!). Anélkül, hogy a vitát itt most el akarnánk dönteni, közreadjuk Schwarz kísérletének egyik izgalmas részletét, melyben Duchamp álnevei találkoznak az alkimista tradícióval, úgymond a boncasztalon. Mielőtt azonban elhamarkodottan Leutreamont-i szürrealista gegre tippelnénk, érdemes felidézni Beke László megjegyzését, melyet Arthuro Schwarz Fiala férfi és nő tavasszal című tanulmányához fűzött: „A szerző alkimista Duchamp-képét ugyan sokan vitatják, de maga a művész sem zárta ki munkásságának ilyen interpretálását, újabb filológiai kutatások pedig kiderítették róla, hogy a párizsi Sainte-Geneviève könyvtár alkalmazottjaként módjában állt az ezoterizmus kiadványait tanulmányoznia. (...) Megjegyzendő, hogy a freudista értelmezéseket nem kell feltétlenül szó szerint vennünk (pl. a homoszexualitásról írottakat). A szexuális szimbolikának inkább módszertani előnyei vannak: olyan komplex modell, amelynek a műalkotás viszonylag sok mozzanata megfeleltethető.” (Múltidézetek. Népművelési Intézet, Budapest, 1980. 5. p.)

Sebők Zoltán



Lépcsőn lemenő akt (No 2.), 1912.

Marcel Duchamp álnevei

ARTHURO SCHWARZ

„Ha egyáltalán valaha is foglalkoztam alkímiával, akkor azt a ma egyetlen lehetséges módon tettem, vagyis tudatlanul.” (1)

Marcel Duchamp

„A bölcsek köve egyetlen célt szolgál: lehetővé kell tennie, hogy az emberi képzelőerő minden dolgon bosszút állhasson.” (2)

André Breton

A levetkőztetett alkimista

Az alkímia szónak különféle jelentései vannak, melyek közül azonban a legáltalánosabb – s legkevésbé jelentős – van leginkább használatban. A szótárak többsége lustaságunkat bátorítja. A Random House Dictionary rövidített változata például így határozza meg az alkímia fogalmát: „egy, a középkorban és a reneszánsz idején alkalmazott művészet, mely mindenekelőtt az egyszerű fémek arannyá való átalakításával foglalkozott, s univerzális kémiai oldószer, valamint egy életelixír után kutatott.”

Az alkímia egyike az emberiség legősibb művészetének. Kezdetei a civilizáció hajnaláig nyúlnak vissza. Az alkimista elmélet és gyakorlat ókori bölcsője Egyiptomban, Kínában és Indiában volt. A „királyi művészet” azután, a keresztény időszámítás kezdetén, a hellenisztikus Egyiptomban és Nyugaton is elterjedt; a legkorábbi alkimista értekezések Alexandriában íródtak. Az egyiptomi papiruszokon, melyek legalább ezer évvel korábbról valók, található bizonyos alkimista műveletekre utaló jelek.

Az alkimista kaland, mind a specialisták, mind pedig a laikusok számára. A fémek arannyá való átalakítása csupán részterülete, mint jéghegynak a csúcsa. Ám amióta csak alkímia létezik, mindig is voltak olyan felszínes szemlélők, akik a jéghegyből csak a látható csúcst érzékelték. Egy ókori kínai szöveg az efféle embereket a következőképpen bírálja: „Azt hiszik, hogy az alkímia csupán a kő arannyá való átalakításával foglalkozik. Nem ostobaság ez?” (3)

A filozófiai arany megszabadítása a közönséges fémektől képi kifejeződése egy pszichológiai folyamatnak, nevezetesen az embernek az élet alapvető ellentmondásaitól való megszabadulásának. Jung arra hívta fel a figyelmet, hogy az alkímiában kezdettől fogva két tényező játszott szerepet: „egyrészt a laboratóriumban végzett gyakorlati vegyészeti munka, másrészt viszont egy pszichológiai folyamat, ami részben tudatos, részben pedig tudattalan, azaz projiciált volt: az anyag átalakulási folyamatában belevetített lélektani jelenség.” (4) Máshol a fém átalakulása és az alkimista műveleteket végző személy pszichikai átalakulása közötti párhuzamról beszél. (5) Az élet alapvető ellentmondásai a dualista világszemlélet gyümölcsei, mely világszemlélet minden természeti eseményt antitetikus kölcsönviszonyok alapján szemlél. Az embernek az élet ellentmondásaitól való megszabadulása monisztikus természetfelfogás útján valósulhat meg.

Egy ilyen koncepció egymással ellentétes álláspontokat foglal magába: az ellentéteket és az ellentmondásokat, melyek az ember szellemi fejlődésének útját állják, össze kell békíteni, ki kell egyenlíteni, méghozzá egy transzcendens szinten. Az alkímia különösen az efféle kiegyenlítés lehetőségét kutatja; segít az embereknek, hogy homo maior rangjára emelkedjen, aki „örökké ifjú”.

A magasabb tudatszint elérése az alkimista számára mindenekelőtt önnön mikrokozmoszának és a makrokozmosznak – amibe besoroltatott – „arany megértését” (aurea apprehensio) jelenti. Eme új felismerés birtokában az alkimista azáltal jut, hogy a bölcsek kövének megszerzésére törekszik. Maga a keresés tehát fontosabb, mint az egész folyamat jutalma, az eredmény. A jutalom lényegében magában a keresésben rejlik.

Az alkímia nem más, mint tudomány, amely az ember korlátlan felszabadításán dolgozik. Egyedül az „arany megértése” útján válik lehetővé az alkimista számára, hogy egy magasabb tudatszintet érjen el, ami viszont első lépés a meghasadt Én újbóli egysége felé. Jung ezt a pszichológiai eljárást „individuációnak”, vagyis „a személyiséget formáló tudattalan centralizációjának” nevezi. A továbbiakban hozzáfűzi: „Nézetem szerint az alkimisták elvárása, hogy közönséges anyagból filozófiai aranyat, panazee-t vagy csodakövet lehet csinálni, egyrészt egy projekció okozta illúzió, másrészt viszont olyan tényeknek felel meg, melyek a tudattalan pszichológiájában nagy jelentőségűek. Különböző szövegek és szimbólumok tanúbizonysága szerint az alkimista saját, úgynevezett individuációs folyamatát kémiai átalakulási folyamatokba vetíti bele”. (6) Ez a bizonyos individuáció teszi lehetővé a férfi-nő kettősség leépülését, méghozzá a gnosztikus anthropos személyiségének egészében, ami viszont az eredeti hermafroditának, a mitikus idők homo maiorjának és az alkímia Rebisének (kettős lény) felel meg.

Az alkimista gondolkodásnak ezt az aspektusát André Breton a következőképpen emelte ki: „Az eredeti hermafroditát, amiről az egész hagyomány beszámol, s bennünk rejlő hön vágyott és kézzelfogható inkarnációját még sehol sem volt annyira fontos rekonstruálni, mint épp itt.” (7)



Man Ray: Rose Sélavy, 1920-21.

Az alkímisták számára Rebis a higany (női, lunáris princípium) és a kén (hím, szoláris princípium) „kémiai nászának” gyümölcse. E „kémiai nász” incesztusként is felfogható: ami egy alacsonyabb szinten szét volt választva, az magasabb szinten ismét egyesül.

Jung e kémiai nászban annak jelképét látta, ahogyan a lélek (a férfiban rejlő női princípium) és a szellem (a nőben a férfi princípium) egyesülése során a meghasadt személyiség egysége ismét helyreáll. Ehhez az ellentétek kibékítésén (coincidentia oppositorum) át vezet az út, amit pedig korábban a megosztás (individuáció) határozott meg.

Az alkímista nász prototípusa általában a fivér-nővér incesztus (8). A fivér-nővér páros egyenesen az ellentétek eszméjének allegóriájaként fogható fel. Egyesülésük az „eredeti egységhez való visszatérést” szimbolizálja. „A mestert, aki a szóban forgó egység megvalósításán dolgozik, gyakran a soror mystica támogatja.” (9) A hermafroditák furcsa kapcsolatai és az incesztus számos mítoszban előfordulnak. (10) Az androgin és a testvérek incesztusa között több a közös vonása, mint ahogy az első pillantásra tűnik. Az androgin, mind pszichikai, mind pedig fizikai értelemben, Duchamp eti-

kájának és esztétikájának mitikus mintaképes. Duchamp munkáiban, mint például a Nagy üvegben és ready-madejeiben, ez világosan kifejezésre jut.

Az androgin eredeti és lényegi attribútuma a teremtőnek, aki totálisan szabad, tehát nemi értelemben is autonóm. Az alkimista incesztus viszont ideális mitikus mintaképe egy pontosan meghatározható helyzetnek, nevezetesen annak a szintnek, ahol az ellentétek már feloldódtak, megvalósult az oszthatatlanság állapota és megvan az új alkotás lehetősége.

Rose Sélavy alias Marchard du sel alias Belle Haleine

Az ezoterikus iratokban gyakran találkozunk különféle anagrammák, szójátékok és metaforák használatával. A történelem során az alkimisták mindig is allegrikus és szimbolikus nyelven fogalmaztak, mely nyelv szó- és betűjátékai arra szolgáltak, hogy a régi mesterek tanítását a laikusok elől elrejtse. A titkos nyelvet csak azok érthették meg, akik rendelkeztek a megfejtéséhez szükséges kulccsal. Az alkimista nyelv kétértelműségét a következő rövid összegezéssel fejezték ki: *tham ethice quam phisice*, azaz annyira etikai, amennyire fizikai.

A Marchand du sel (sókereskedő) anagramma, Duchamp három álnevének az egyike. A másik kettő Rose Sélavy és Belle Haleine. E három álnév vizsgálata segítségünkre lehet Duchamp életművének alaposabb megértéséhez.

Rose Sélavy

Maga Duchamp számolt be a körülményekről, melyek ennek az álnévnek a kiválasztására, valamint a Rose szó első betűjének megduplázására bírták. (11) Figyelmünket tehát teljes mértékben azon látens motivációk vizsgálatára összpontosíthatjuk, melyeket Duchamp nem rejtett véka alá. A „Rose” (vagyis „misztikus rózsa”, hogy pontosak legyünk) a bölcsek kövének egy másik elnevezése. A „Rose” női név, tehát kifejezi Duchamp biszexuális identitását, ami egyike a Rebis fizikai jellemzőinek is. A Reis másfelől a bölcsek köve alternatív elnevezése. A bölcsek kövének alkotó- és megújító ereje fogalmilag a Rose szó megkettőzött „r” betűjében összpontosul.

Ciriot emlékeztet arra, hogy a megkettőzött „r” onomatopoetikus (hangutánzó), s épp e duplázásban jelenik meg az alkotói hatalom szimbóluma (és ez a magyarázata annak is, hogy a legtöbb ige úgyszólván minden nyelvben tartalmazza az „r” betűt). (12) E gondolatot csak megerősíti, hogy a (hatszirmú) rózsa a regeneráció és a tökéletesség szimbóluma.

A rózsa mitológiai jelentése lehetővé tette Duchamp számára, hogy a Menyasszonyt erős poétikai funkcióval ruházza fel. A virág (ami itt a bölcsek kövének megfelelője) az alkimisták által fenntartott zárt keretekben a rózsa volt. Ugyanakkor a rózsa a Vénusz jelképe is. Ha tehát, mint láttuk, a „Menyasszonyt” a Vénusszal azonosíthatjuk, arra a következtetésre jutunk, hogy Duchamp – azáltal, hogy a rózsát választotta álnevéül – ő maga is azonosult a „Menyasszonnyal”.

A Sélavy szó úgy hangzik, mint a francia *c'est la vie* (ilyen az élet). Duchamp álneve tehát a következőképpen olvasható: a bölcsek köve (Rose) az élet (Sélavy) és (vagy) a „Menyasszony” az életem. S ez még nem minden. Arra is emlékeztetnünk kell, hogy miféle jelentéssel ruházta fel Duchamp az erotikát. A következő magyarázatot adta: „Az erotika olyasvalami, amit rendkívül nagyra becsülök, s ezt egészen biztosan kifejezésre juttattam a Nagy Üvegben. Úgy gondolom, hogy tetteink és cselekedeteink egyetlen igazolása az erotikának az életbe való bekapcsolása. Az erotika szorosan kötődik az élethez, szorosabban, mint bármiféle filozófia vagy hasonló”. (13) Az anagrammában lévő anagramma nemcsak az életet teszi egyenlővé az erosszal, hanem az erost is a „Menyasszonnyal”, s így a Rose (a „Menyasszony”) az étellel (Erosz) válik azonossá.

Két egyszerű szó segítségével, melyekből Duchamp a maga álnevét és jelmondatát megformálta, leleplezte, ugyanakkor el is kendőzte életének és ready-made-jeinek filozófiai premisszáit.

Marchand du sel

A Rose Sélavy-nél alkalmasabb álnevet nehéz lett volna találnia Duchampnak. Ez legfeljebb egy költőnek sikerülhetett volna. S itt Robert Desnos-ra, a szürrealista poétára gondolok, aki egy „spiritiszta” ülésen Marcel Duchamp nevét egy anagrammára, a Marchand du sel-re változtatta. (14) Ahhoz, hogy ennek az 1922-ben – tehát két évvel a Rose Sélavy után – keletkezett álnévnek a teljes jelentéstartalmát megérthessük, külön figyelmet kell fordítanunk a marchand (kereskedő, boltos) és a sel (só) szavakra.

Először is, a sel a scel (pecsét, jelölés) szó homofonja. Duchamp már 1922 előtt néhány évig a ready-made-ekkel foglalkozott. A legközönségesebb és leghétköznapiabb tárgy is elégséges alkalom volt számára, hogy belőle műalkotást készítsen. A scel szó egyúttal az idea fogalmát is magába foglalhatja, a sel pedig metaforikusan a sapientiára (bölcsség) utal. A Tractatus aureusban, melyet Hermész Trismegisztnak tulajdonítanak, s melyet alkímiáról szóló klasszikus tanulmányában, a Mysterium Coniunctionisban Jung idéz a következők olvashatók: „Aki só nélkül dolgozik, sohasem fogja a holtakat visszahívni... Aki só nélkül dolgozik, az íjat a húr nélkül feszíti.” (15) Heinrich Khunrath, Paracelsus egyik tanítványa, e megjegyzést merészen foglalja össze: „A mi vi-

zünk nem létezhet a bölcsesség sója nélkül, merthogy a só maga a bölcsesség, mondja a bölcs. Só nélkül a munka nem vezethet sikerre." (16)

Ennek megfelelően, a sel három betűjében benne van a ready-made-ek teljes jelentése. Bölcsesség útján fedezhető fel a szép, ami egészen közönséges tárgyban is benne rejlik, s elég egy ilyen tárgyat pecséttel vagy más jelzéssel ellátni, s máris felszentelődik. Legismertebb anagrammainak és szójátékainak jelentős részét 1920 és 1924 között írta Duchamp. (17)

A sel mind ezoterikus (só), mint pedig ezoterikus értelemben (szellem=spiritus) gondolkodási képességre, intelligenciára és éles elmére vonatkozik.

A marchand (kereskedő) szó tartalmazza az üzlet (commercium) fogalmát. A szó második, igen gyakori jelentése összefügg az elsővel; intellektuális vagy szellemi csere, kommunikáció és bizalmas viszony! Duchamp nyilvánvalóan és ténylegesen nagy bizalommal tekintett a bölcsességre, a szellemességre és a rátermettségre. Ezek az adottságok alkotói tevékenységének sarokpillérei. Több mint ötven évvel ezelőtt Robert Desnos (a szürrealista költőt az imént Duchamp második álnevének megalkotójaként ismertük meg) rájött, hogy Duchamp egyfajta fogalmi művészetnek a mestere, miközben a „fogalmi” kifejezést eredeti – tipikusan duchamp-i – értelemben kell felfogni, vagyis az optikai logika ellentétéként.

A sel homofónjának, a scelnek (pecsét) a vizsgálata újabb felvilágosítással szolgál, amennyiben viszonyítási pontként az alkímista hagyományt választjuk. Az alkímia mesterei fáradozásuknak sikere attól függ, hogy képesek-e a higanyt úgy előkészíteni, hogy az átalakító erővel töltődjen fel. A sikeres kísérlet külső jele egy mértani mintázat volt, amely a higanyban jelent meg, s „Hermész pecsétjeként” volt ismeretes. Az idők folyamán a hatás kiegyenlítődött az okkal, és Hermész pecsétje, amely az opus sikerét jelezte, a bölcsök kövének szinonimájává vált.

A só rendkívül fontos szerepet játszik az alkímista hagyományban. Fulcanelli erről így ír: „A só az egyetlen eszköz, amely valós és tartós szabadsághoz vezet. Ez a tartós és eredményes szabadság fő ösztönzője.” (18)

Annak felismerésétől, hogy a só mennyire jelentős a mágiában, csupán egy apró lépés választotta el az alkímistákat attól, hogy a bölcsök kövéhez jussanak. Basilius Valentinus, Limojan de Saint-Didier és a skót alkímista, Alexander Sethon – aki „Kozmopolita” néven volt ismert – mind azt tanították, hogy „az ásványi eredetű só azonos a bölcsök kövével”. Sethon például a következőket írta: „A sót erőszak és korrózió nélkül válaszd el a fémtől, s látni fogod, hogy épp ebből a sóból nyersz fehér és vörös közetet. Az egész titka a sóban rejlik, amiből tökéletes elixírt nyerünk.” (19)

A Fiala férfi és nő tavasszal című kép elemzésekor látni fogjuk, hogy Duchamp Erósszal és a Merkúrral is azonosította magát. Ebből a szempontból fontos megjegyezni, hogy a sót Jung is Erószként értelmezte, Merkúrt pedig megint csak sóként. „A kén-Mercurius-só képlet különös finomsága abban van, hogy a középső elem, a Mercurius, androgin természetű, s így egyfelől a férfias vörös kénnel, másfelől a lunáris sóval osztozik.” (20) Ugyanakkor arra is érdemes emlékeztetnünk, hogy hagyományosan a higanyt „hűséges szolgálónak” és a „föld pecsétjének” is nevezték.

Már utaltunk Duchampnak a halhatatlanság iránti vágyódására. Ezt azzal a párhuzammal egészíthetjük ki, amely Duchamp és az alkímisták magányossága között figyelhető meg. Mindkét gondolatot megtaláljuk a halhatatlan mitikus lény, a szalamandra szimbolikájában. E sorok írójának Duchamp egyszer azt mondta, hogy amennyiben állat formájában kellene újjászületnie, ő a szalamandra-létet választaná.

A szalamandra szó (latinul salamandra) a sal (só) és a mandra (magányosság, remetesség, kőszikla) szótövekből tevődik össze. Ezért nevezik a kőst salamandrának, azaz „magányos sónak” is. A szó görög változatának vizsgálata még egy lépéssel továbbsegít bennünket: a sála „indulatos mozgást” jelent, a sálos és a zále „vihart”, illetve „feldúlt vizet”, a mandra pedig ugyanazt mint latin megfelelője, vagyis magányosságot, kősziklát. Egyedül a magányban tud az ember megbékélni a viharral, a morajló vizekkel, vagyis az egész lelkét betöltő konfliktusokkal.

Belle Haleine

Duchamp harmadik álneve 1921-ben keletkezett, tehát éppen egy évvel a Rose Sélavy után. A Belle Halenie (szép lélegzet) szójáték, ami a Belle Héléne-re (szép Heléna) utal. Duchamp ezt az álnevet egy üveg Eau de Violette (ibolyavíz) vásárlásakor gondolta ki. A szójáték abból áll, hogy az üveg címkéjén olvasható feliratot megváltoztatta, két betűjét felcserélte. Így keletkezett az Eau de Violette Eau de Violette (voile=vitorla, fátyol). A Belle Haleine, mondhatni, a „Veil Water”, azaz „fátyolvíz” nevezetű imaginárius cég védjegye (pecsétje). E szavakat Duchamp egy fotó alá is odaillesztette, mely fotó női ruhában és széles karimájú kalapban mutatja őt.

Zeusz és Léda gyönyörű gyermekének, Helénának a története nyilvánvaló párhuzamot mutat a „Menyasszony” történetével. Heléna is belekeveredett egy incesztusba (pontosabban kettőbe: először fivérével, másodszer pedig Deiphobusszal, első hitvesének bátyjával). Végzete is ugyanolyan tragikus, mint a „Menyasszonyé” a Nagy Üvegen: felakasztották. Helénát fával azonosították (Rhodoszon Dentritisz néven faistennőként tisztelték). A „Menyasszonynak” – Duchamp szavaival élve – ugyancsak faszerű formája van.

Nem nehéz kitalálni, hogy – bár nem tudatosan – Duchamp azért választotta ezt az álnevet, mert a „Menyasszonnyal” kívánt azonosulni. A fotó, mely őt női ruhában mutatja, csak megerősíti téziszünket. A Fiala férfi és nő tavasszal című képének hátoldalán olvasható ajánlás (21) miszerint vele – vagyis a Menyasszonnyal – „egy hús akar lenni”, Duchamp azonosulási vágyát egészen nyilvánvalóvá teszi.



Marcel Duchamp: *Fiatal férfi és nő tavasszal*, 1911.

A Belle Haleine (szép lélegzet) hasonlóan informatív. A lélegzet az összes ezoterikus szövegben az eredetet, a kezdetet jelenti. Az indiai hagyományban a lélegzet mindenekelőtt a kezdettel és az újakezdéssel van összefüggésben. Az indiai mágusok jellegzetes meditációs technikája a lélegzet visszafogása. A jógában a pramayama (lélegzéskontroll) képessé teszi a jógit a világtól való elszakadásra. A sámánok számára a lélegzet a szexuális identitástól való megszabadulással áll kapcsolatban. (22)

A lélegzet szó (franciául haleine, latinul halare, anima, anhelare, görögül psyché) etimológiája értelmezésünket támasztja alá. Thass-Thienemann szerint a psyché és az anima közvetlen összefüggésben áll az ember halhatatlan lényével. (23) Mindezek a szempontok csak megerősítik föltevésünket, miszerint eme álnévének kiválasztásával Duchamp tudunkra kívánta adni, hogy szerinte ő már az alkímista mesterek szintjére jutott. Rendelkezik azokkal a fizikai (androgen), temporális (halhatatlanság) és szellemi (magas tudatszint) adottságokkal, amelyek megkülönböztetik a „tudatlanoktól”. Már teljesen képzett ahhoz, hogy végrehajtsa a soror mysticát, a „Menyasszony” felszentelését.

A Belle Haleine eredeti jelentését támasztja alá az „elrejtett, elkendőzött”, valamint a „víz” szó alkímiai értelme. Vizsgáljuk meg először is a „fátyolvíz” kifejezést, Duchamp ibolyavízhez kötődő egyik szójátékát.

Az alkímisták a veil szót eredeti, ellentmondásos értelmében használták, tehát egyaránt jelenthetett „eltakarást” (velum=elleplezés, titokban tartás) és „felfedést” (revelare=kitakar, leleplez). Az alkímisták szerint a lepel csak a „tudatlanok” számára volt átláthatatlan, a beavatottak nagyon is átláttak rajta, olyannyira, hogy intellektusuk tisztításához használták.

A víz a higany alkímista neve, és a prima materia eleme. Ugyanakkor a Markúrhoz, minden mágiikus eljárás végső céljához rendelték. Amint láttuk, Duchamp a Merkúrban ismerte fel önnönmagát. Következésképpen a víz és a Merkúr azonos szintre helyezése újabb alátámasztása annak a ketősségnek, amely Duchamp-ot mint embert és mint alkímista mestert jellemezte. A víz helyettesítheti a „Menyasszonyt” is, ami lehetővé teszi Duchamp számára, hogy máskor meg a „Menyasszonnyal” azonosuljon. Duchamp szójátékának, a „fátyolvíz”-nek az „ibolyavíz” (eau de violette) az alapja. Az ibolyavíz rövid elemzése ugyancsak segítségünkre lehet a továbblépéshez.

A hullócsillagot az alkímisták „égi virágnak” nevezték. Amikor a „Genre Allegory”-ról írtam, (24) utaltam rá, hogy a „Menyasszony” hullócsillag is lehet, és hogy a View című folyóirat címlapján maga Duchamp azonosította a „Menyasszonyt” hullócsillaggal. Jung hívta fel a figyelmet arra, hogy az alkímisták az aqua permanens (örök víz) virág- (25), ugyanakkor az ötszirmú zafirkék virág a hermafroditák virága volt. (26) Az ibolya csillaghoz hasonlatos ötszirmú virág, színe pedig a vörös (a halhatatlanság színe) és a kék keveréke.

Az ibolya eredeti ezoterikus jelentése máig megőrződött a szlengnyelv egyik kifejezésében, a pantsy-ben (árvácska), mellyel a nőies férfiakat, illetve a homoszexuálisokat jelölik (az ezoterikus hermafrodita egzoterikus ellenpárja). Mindezek a különféle jelentések ugyanoda vezetnek: a „Menyasszony” egy sorba kerül az ibolyával, az utóbbi pedig az „Agglegénnyel. A „Menyasszony” és az „Agglegény” ismét egy és ugyanaz.

Most pedig arra kell rámutatnunk, hogy a Belle Haleine – Eau de Violette üveg címkéjén látható portré Duchamp-nak jobbra csak a fejét mutatja. A két fogalom, a „fej” és az „edény” közötti kapcsolatokat etimológiai elemzéssel és az alkímista hagyomány felől is meg lehet közelíteni. Thass-Thienemann ezzel kapcsolatban a következőket írja: „A latin cupa szó (edény, tartály vagy bor tárolására használatos pléhkanecsó) a későlatinban cuppa lett, ami az angolban cup, a németben pedig Kopf (fej). A latin testa szó téglát, cserépedényt, korsót, kannát, urnát jelent. Ezek a jelentések folytatódnak a francia tête (fej) szóban. Az ónormann hvema jelentése főzőfazék, az ennek megfelelő fót hwaimet és az ónémet hwer azonban fejet jelent. Ugyanezek a kapcsolatok a szláv nyelvekben és a szanszkritban is megfigyelhetők (kapala: serleg, tál, koponya).” (27)

A „fej” és az „edény” szemantikai identitását csupán egy apró lépés választja el az alkímisták „fej-alkímista edény” azonosítástól (alembicum, vas hermeticum). A probléma további tisztázására Jung tett kísérletet, amikor a következőket írta: „Fejet, illetve koponyát (testa capitis) a szabirok edényként használták alkímista transzformációk során.” (28)

A szabir alkímisták előrejelezték azt, amit néhány évszázaddal később Dorn követelményként állított az alkímia mesterei alá: „Alakulj át holt kőből a bölcsék élő kővévé!” (29) Újabb néhány évszázaddal később Dorn követelményét a szürrealisták idézték fel, amikor egy röplapra a következő felhívást nyomtatták: „Te, akinek a fejében ólom van, olvasd fel és alakítsd át szürrealista arannyá.” Mint azt már a bevezetőben láthattuk, a filozófiai arannak a közönséges fémektől való megszabadítása egy pszichológiai folyamat metaforája, aminek célja az embernek az élet ellentmondásai alól való felszabadítása. E felszabadítás, illetve átalakítás tárgya az emberi szellem.

A fej azonosulása az alkímista edénnyel a bölcsék köve vonatkozásában fontos. Az artifex, az alkímista „pap” (30) számára a vas-szimbólum különleges jelentőségű volt. A vas hermeticum a prima materia szintjére került, az alembicum pedig a végtermék, a lapis philosophorum szintjére. (31) Ebből már érhető, hogy miért épp a fej – amely egyebek mellett a corpus rotundum (gömbtest) mellékjelentéssel rendelkezik – annak a titokzatos szubsztanciának a jele, melyet megint csak corpus rotundumnak (32) neveztek.

Egészen közel kerültünk a végkövetkeztetés levonásához. Vegyük számba még egyszer a tényeket: a bölcsék köve Duchamp személyével és a „Menyasszonnyal” azonos; maga Duchamp a Merkúrral azonosult (a merkúrt számos 17. és 18. századi alkímista illusztráción nőnek öltözve ábrázolták); a fivér-nővér pár coniunctio oppositoriuma a bölcsék kövét eredményezi; e titokzatos összekapcsolódás és átalakulás az agyban megy végbe. Mindennek igazolását az Artis Auriferae (Basel, 1593) című alkímista kódexből vett rövid mondatban találjuk meg: „A fivér-nővér pár születési helye az agy.” (33) Ez az ekvivalencia később a görög alkímiában bukkan fel ismét, ahol a lithos enkephalos (bölcsék köve) a lithos (ou) lithos-szal (kő, ami nem kő, tehát agy) válik azonossá. (34)



Man Ray: Rose Sélavy, 1921.

Jung ugyancsak megemlíti, hogy az alkímisták a „királyi nász” helyét a cucurbitában, azaz a kúbrisben jelölték meg (a kúbris latin köznyelvi megfelelője a fejnek; a modern olaszban a zucca szintén fejet jelent). (35) Abban, hogy a coniunctio oppositorum az agyban játszódik le, Jung a folyamat pszichikai természetének jelét látta.

Mielőtt lezárnánk a Belle Haleine témájának tárgyalását, röviden még foglalkoznunk kell az imént említett, Duchamp fejét ábrázoló üveg címke szimbolikájával. E címke egy parfümös üvegre van ráragasztva, melynek formája erősen emlékeztet a Merkúr tárolására használatos üvegtartályokéra. Ilyen gömb alakú edények számos alkímista illusztráción előfordulnak, például J. C. Barckhausen *Elementa chemicæ* című, 1718-ban Leydenben kiadott könyvében egy rézkarcon. Az üveg alakja nemcsak a női eredetet szimbolizálja, hanem egyúttal a hermafrodita klasszikus képmása is. Ezzel pedig megint csak a kiindulópontunknál vagyunk.

JEGYZET

- (1) In: Lebel Robert, André Bretón és Gérard Legrand. L'Art magique, Paris, 1957.
- (2) Breton André, Second Manifesto of Surrealism. In: Manifestoes of Surrealism. Ford.: Richard Seavar és Helen R. Lane, 1969, 174. p.
- (3) In: Prignet Pierre: Dictionnaire des Symboles, Paris, 1969, 18 p.
- (4) Jung Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. Zürich, 1944, 367.p.
- (5) Jung Carl Gustav: Paracelsica. Zürich, 1942, 130. p.
- (6) Jung Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. 644. p.
- (7) Breton André: Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto or Not (1942). In: Manifestoes of Surrealism. 301. p.
- (8) Jung Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. 451. p.
- (9) Delcourt Marie: Hemaphrodite – Mythes et Rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique. Paris, 1958, 124. p.
- (10) Delcourt Marie: Hermaphrodite. 10. p.
- (11) Schwarz Arthuro: The Complete Works of Marcel Duchamp. Harry N. Abrams, New York, 1970. 487. p.
- (12) Cirlot J.E.: A Dictionary of Symbols, London, 1967, 242. p.
- (13) Hamilton George H. – Hamilton Richard: Marcel Duchamp speaks. Közöletlen interjú Charles Mitchell kommentárjával, 1959-ben elhangzott a BBC harmadik programján az Art, Anti-Art című sorozatban.
- (14) Desnos Robert: Rose Sélavy. Littérature, 1922. 7. (december), 15.p.
- (15) Jung Carl Gustav: Mysterium Coniunctionis. F. köt. Zürich, 245. p.
- (16) In: uo., 246. p.
- (17) A Rose Sélavy anagramma 1920-ban keletkezett. A távirat, melyet Duchamp 1921. június 1-jén Crottinak küldött, tartalmazza a PODEBAL szójátékot (peau de balle et balai de crin = semmit sem csinálni), amivel Duchamp Crotti meghívását utasította vissza. Két szójáték a Picabia által kiadott 391 című folyóiratban jelent meg 1921 júliusában, újabb kettő a Le Coer á Barbe-ban (1922. április). Hat legismertebb szójátéka a Littérature-ban jelent meg 1922. októberében. Ugyanez a folyóirat közölte 7. számában (1922. december), majd a 10.-ben (1923. május) Duchamp újabb három szójátékát. A szójátékok többsége, melyek ezekben az években íródtak (összesen 17) megjelent Pierre Massot The Wonderful Book – Reflections on Rose Sélavy című könyvében. (Paris, 1924).
- (18) Fulcanelli: Des Demeures philosophales. II. kötet. Paris, 1965. 82. p.
- (19) Uo., 249.p.
- (20) Jung Carl Gustav: Mysterium Coniunctionis, 201. p.
- (21) Vö.: Schwarz, Arthuro: The Complete Works..., 98. p.
- (22) Mircea Eliade: Shamanism – Archaic Techniques of Ecstasy. New York, 1964, 300. p.
- (23) Thass-Thienemann Theodore: The Subconscious Language. New York – Washington, 1967, 278.p.
- (24) Schwarz, Arthuro: The Complete Works..., 179.p.
- (25) Jung Carl Gustav: Psychologie und Alchemie, 116. p.
- (26) Uo. 121.p. és uő.: Mysterium Coniunctionis., II. köt., 214. p.
- (27) Thass-Thienemann Theodore: The Subconscious Language. 253. p.
- (28) Jung Carl Gustav: Mysterium Coniunctionis. II. köt., 288. p.
- (29) Dom Gerhard: Speculativae philosophiae, gradus septem nel decem continens. In: Theatrum chemicum, I. köt., Ursel, 1602.
- (30) Jung Carl Gustav: Mysterium Coniunctionis, I. köt., 234. p.
- (31) Jung Carl Gustav: Psychologie und Alchemie, 323. p.
- (32) Jung Carl Gustav: Mysterium Coniunctionis, II. köt., 200. p.
- (33) In: Uo., 201. p.
- (34) Uo. 202.p.
- (35) Uo. 48.p.

Sebők Zoltán fordítása



Az iskola egyik tanterme. A képen látható a tanterem egyik sarkánál elhelyezkedő táblán a 'NYOLC' felirat és az '\$97' árjelzés. A tanteremben folyó munka során a diákok a tanterem különböző sarkainál elhelyezkedő táblák segítségével tanulmányozzák a tananyagot. A tanteremben folyó munka során a diákok a tanterem különböző sarkainál elhelyezkedő táblák segítségével tanulmányozzák a tananyagot.