

56655

56655

Jidřich Chalupecký

Csak művész...

az iskolakultúra 1997/11 melléklete

„Való igaz, hogy egy tapasztalt antropológus, aki először látogat el egy »új« primitív társadalomba, amennyiben jó tolmáccsal rendelkezik, talán mindössze néhány napi tartózkodás után képes kitalálni egy meglehetősen átfogó gondolati »modell« a társadalmi rendszer működéséről, ám hathónapi ott-tartózkodás után, elsajátítva a helyi nyelvet, ebből az eredeti »modellből« nagyon kevés marad meg. Valójában a feladata, hogy megértse, miként működik a rendszer; még félelmetesebbnek fog látszani, mint amilyennek megérkezése után két nappal látszott.” Így ír Edmund Leach Lévi-Straussról szóló ismert könyvében, és hozzáteszi:
 „Lévi-Straussnak sohasem volt alkalma elszünni ezt a demokratizáló élményt, és sohasem került össze-
 ütközésbe azzal, ami ebből következik.”

Némiképp így van ez a művészetkritikával is. Manapság a kortárs művészet hihetetlen méretű publicitást kap, miközben azoknak a száma, akik megtekintik a műalkotásokat, továbbra is minimális. Lawrence Alloway például a művészet modern társadalmi funkciójáról írva megjegyzi, hogy a képtárak kiállításaira alig látogat el ezer ember, s a művészet majdnem kizárólag a sajtó révén jut el a nagyközönséghez. Cikkében a következőket írja: „A műalkotások a környezetet benépesítő jelek és szimbólumok áradásának részévé válnak.” Többek között ez az információtelítettség eredményezi azt a mélység nélküli szofisztikát, amely a közönség modern művészetre való reagálásának jellemzője napjainkban. Ráadásul a sajtó közvetítette művészet összeütközésbe kerül korunk nagy szociális problémáival, ami státusát ezért még inkább kétségessé és nehezen meghatározhatóvá teszi.

Alloway egy fontos igazságra világít rá: a publicitás fokozása nem pótolhatja a műalkotással való közvetlen kapcsolatot. A művészetkritikus elmondhatja, hogy a műtermekben és a képtárakban szerzett tapasztalata hasonló az antropológuséhoz *in situ*: állandóan készenlétben kell állnia arra, hogy a modern művészetről alkotott elmélete alkalmazhatóan az új alkotással való szembesülésre; mindenkor megdöbbenheti vagy meglepheti valami, s ennek megfelelően kell módosítania gondolatait. Ebből pedig az következik, hogy a műbírálathat sohasem juthat határozott végkövetkeztetésre. Nyitottnak kell maradnia; helyesebb, ha kérdésekben, nem pedig válaszokban fogalmaz.

Manapság azonban az emberek hozzászórtak ahhoz, hogy a tömegtájékoztatási eszközök biztosítják számukra a kivonatolt információt, felmentve őket az önálló gondolkodás feladata alól. Az újságírásnak alkalmazkodnia kellett ehhez a magatartáshoz. Egész a közelmúltig elég volt gúnyos kezlegyintéssel elutasítani a modern művészetet. Ma viszont már csak néhány maradi író tekinti badarságnak és szélhámosságnak, mert időközben kiderült, hogy újságírói szempontból a modern művészet sokkal előnyösebben kiaknázható: nemcsak rendkívülként, hanem ugyanakkor szórakoztatóként is bemutatható. Másrészt olvasmányosan kell írni róla. Ezért a modern művészet tartalma néhány könnyen megjegyezhető, felkapott kifejezésbe van belesűrítve: pop-art, minimal art, konceptualizmus, hiperrealizmus és így tovább. Az ilyen kifejezéseket az alkalom szüli, és ahelyett, hogy megmagyaráznák, inkább összekeverik az alkotások jelentését és értékét. Mert mi is a közös *Lichtenstein* és *Segal* pop-artjában? Vagy ugyanabba a csoportba sorolható-e *Pearlstein*, *Estes* és *De Andrea*? Némely művész alkotása különösen alkalmas az újságírói bánásmódra, és sokan előzékenyen kitérnek útjukból; más művészek ma sokkal kevésbé tűnnek sikeresnek, s így egészen különleges értékrendszer alakul ki. Gondoljunk csak mindarra, ami konceptuális művészet címen fut. Egy szobrász, aki sikeres fogyó-

kürjät dokumentálódó New Yorkban sorozatot állít ki meztelen fényképeiből, valamint a *Hans Haacke* szervezte dilettáns kérdőívakció egy múzeumban világméretű publicitást kap a művészeti sajtóban. Az olvasó többé nem igényli a közvetlen kapcsolatot az új alkotásokkal: elegendők a reprodukciók és a kommentárok. De ha elmegy egy kiállításra, előre felkészítette az ott látandókra az, amit olvasott, sőt e kiállítások szervezői eléje sitetnek, amikor a kiállításokat a képzőművészeti újságírásnak megfelelően válogatják és rendezik. *Harold Rosenberg* ezt „újdonságművészetnek” nevezte, és itt inkább az újdonság, mintsem a művészet az, ami a látogatót vonzza.

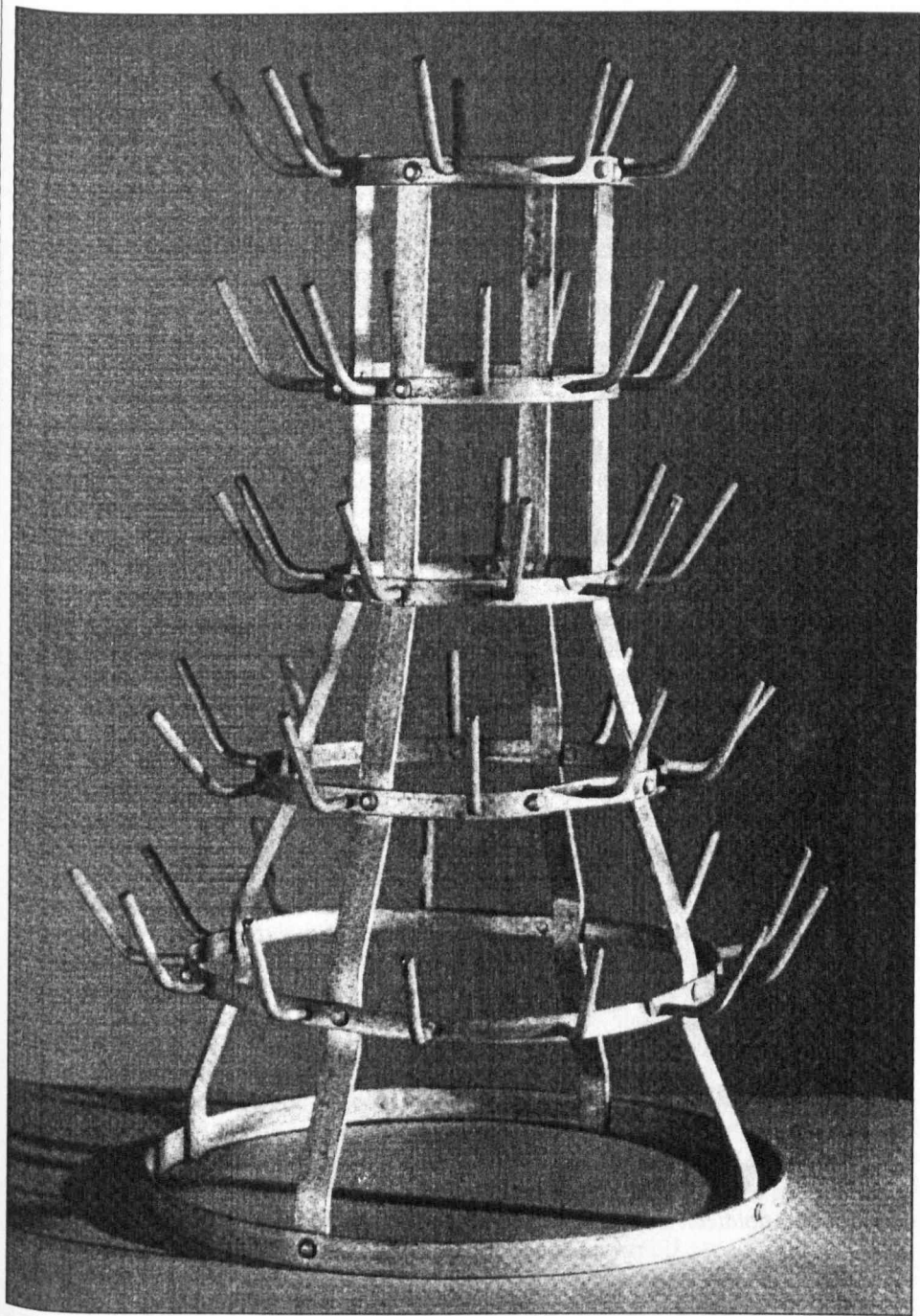
Veszélyes pontig érkezünk el itt. Mikor hoz a művész – esetleg hiába – valódi áldozatot, és mikor elégti ki csupán saját exhibicionizmusát? Mikor keresi kétségbeesetten és talán reménytelenül művészetének helyét a történelemben, és mikor hódol be a saját naivitásának? Hol a határ, mi a mérce, mi az értelme mindennek? Olyan kritikára van szükségünk, amely elveti a szenzációs általánosításokat, és őszintén foglalkozik a művésszel, konkrét helyével a konkrét történelemben. Talán fel kell adni az elméleteket és visszatérni a művészetkritikában ahhoz az *in situ* kutatáshoz, amit Leach és brit kollégái javasolnak az antropológiában; elmélkedés helyett visszatérni magához a műhöz. Mert manapság a tények előli menekülésnek, új hellenizmus eljövételének vagyunk tanúi. Többé nem a cenzor, hanem inkább az újságíró vagy a teoretikus az, aki a művész legveszélyesebb ellenségévé válik.

Érdekes példája ennek a tendenciának *Marcel Duchamp* műveinek sorsa. Amíg a dadaizmus újszerűen hatott, addig Duchamp-ot csupán peremjelenségnek tekintették, vagy inkább művészi-bohócnak. Amikor azonban a dada elnyerte az őt megillető helyet a művészettörténetben, Duchamp munkásságát is a történelmi fejlődés eredményeként értelmezték. Figyeljük meg például *Gregorie Müller* véleményét: „Munkásságáról nem jelent meg egyetlen olyan kritika sem, amelynek sikerült volna alapvető irányzatát pontosan eltalálnia, egyszerűen azért, mert itt más az alapvető irányzat, mint annak visszautasítása, hogy irányzat legyen. Duchamp alkímista. Duchamp optikai művész. Duchamp futurista. Duchamp sakkozó. Duchamp dadaista. Duchamp erotikus költő... Mindent tagadott és utat nyitott egy új művészeti irányzatnak.”

Ebben a megállapításban világos az ellentmondás: hogy tud valaki utat nyitni egy új művészeti irányzatnak alapvető művészeti irányzat nélkül? Müller szerint Duchamp nem volt több epifenomenénél a művészettörténetben: futurista, dadaista opartista. Az ember és a művész teljesen elkülönül. Miközben az ember megőrzi identitását egész életében, a modern művészetből hiányzik ez az identitás. Többé nem az életből alkotja művészetét; úgy látszik, művész lehet anélkül, hogy emberi életet élne. Megelégszik azzal, hogy „mindent tagad”, és ezzel a következetes nihilizmussal új távlatokat nyit a művészet előtt. Érdekes, hogy e tekintetben a művész a kritikushoz hasonlít, minthogy a modern kritikus nem egyéniség többé, legalábbis nem kell annak lennie: megfigyelő, dokumentáló és újságíró. Többé nem foglal állást semmi mellett, röviden: ő szintén nihilista.

Ez a nihilista történelmieskedés jelenik meg még sokkal torzultabb formában *Jack Burnham*-nél. Legutóbbi értelmezése szerint (számos legutóbbi értelmezése van, közülük mind-egyik más) Duchamp *Aggregényei levetkőztetik a menyasszonyt, sőt* című műve „felszabadítja Duchamp-ot, mivel szimbolikusan jelzi a jövő művészetének fejlődési módját”, és „koherens allegóriája a modern művészet visszafejlődésének Duchamp saját pszichoszexuális katarziséval kifejezve” – más szavakkal ez egyfajta festői esszé, amely a kritikusra vár, hogy az lefordítsa képi nyelvét fogalmi kifejezésekre. Ha ez így volna, akkor művészetet tudományosan is létre lehetne hozni; a fejlődési modell kész, csak ki kell tölteni megfelelő műalkotással vagy tevékenységgel. A művészelmélet tudomány – a művészet technológia.

Mások szerint a művészet csupán a politikátörténet szolgáltója. *Ursula Meyer* nagyon egyszerűen magyarázza Duchamp munkásságát: „Az első világháború előestéjén Duchamp



megalkotta az antiművészet kifejezést, utalva megvetésére, amit az intézményeknek a művészet és a politika terén megnyilvánuló elfogadhatatlan gyakorlata iránt érzett. A ready-made szarkasztikus kigúnyolása az elit művészet világának... *Hans Richter* szerint Duchamp *Forrása* (Fountain) azt jelenti, hogy Duchamp levizelte az intézményes esztétikai értékeket..."

Ebben az értelmezésben fejtetőre van állítva a modern művészetnek a történelemhez való viszonya, és a művészet lényegében haszontalannak számít.

A művész természetesen a saját korában él, amely kor természetesen formálja is őt, ami talán senkire nem igaz oly mértékben, mint Duchamp-ra. A kubizmus megmaradt a preindusztriális világban, s a futurizmus átvette az ipari világtól annak külső jellegzetességeit: dinamizmusát és formáit. De miközben a futuristák megfestették az ipari világot, ahogy Duchamp mondja, impresszionista módra, Duchamp felfedezte az egész szimbolikus jelentőségét. Kész volt polgára lenni ennek az új világnak, elfogadni, mint egyfajta természetet és belső világának részévé tenni azt.

Ez Duchamp és *Picabia* emlékezetes autótúrájával kezdődött 1912-ben, amikor Etivalból a Jurán át Párizsba utaztak *Apollinaire*-rel és *Gabrielle Buffet*-vel együtt. Megvolt az oka, amiért Duchamp belevette az erről az utazásról írt költői feljegyzéseit a *Nagy íveg* előkészítő jegyzeteibe. Valószínű, hogy ez az utazás és az itt elhangzott beszélgetések adják meg a magyarázatát Apollinaire híres mondatának, melyet 1912-ben írt Duchamp-ról *A kubista festőkben*. Eszerint Duchamp arra hivatott, hogy „összebékítse a művészetet meg az embereket”. A modern városi ember számára a gép a természet új formája, és Duchamp-nak a géppel való viszonya ugyanolyan bensőséges volt, mint amilyen egy mérnöké, egy sofőré vagy egy munkásé: úgy érzi, hogy a gép élőlény, az ő „gépi menyasszonya”. (Jellemző, hogy a gépkorszak kezdetétől az angolok női nevet adtak gépeiknek, például: Fonó Jenny.) Gabrielle Buffet, aki mindennek tanúja és résztvevője volt, megírta az *Aires abstraits*-ban (1957), hogy abban az időben mindannyian nagy fontosságot tulajdonítottak a gépnek, „az új törvénynek, az emberi elme szüleményének, egy valóban *fille née sans mère*-nek... Emlékszem arra az időre, amikor terjedését nagy csapásnak tekintették, arra az időre, amikor minden művész kötelességének érezte, hogy hátat fordítson az Eiffel-toronynak, tiltakozásul az építészeti szentségtörés ellen, amit az égbe behatolva követett el. Nemcsak felfedezték, de méltó helyüket is elnyerték ezek a különös vas- és acél-lények, amelyek konstrukciójukkal és az általuk előidézett automatikus mozdulatokban rejlő dinamizmusukkal különböztek a természet megszokott látványától, és ez már magában is forradalmi tett volt...”

Amint Gabrielle Buffet írt Picabiával tett 1913. évi utazásáról, egyaránt vonatkozik Duchamp New Yorkkal való ismerkedésére is, két évvel később. „Ez felfedező utazás volt, tele meglepetéssel. A városkép, az utcák, a neonreklámok (odahaza) ismeretlenek – és a grandiózus építészeti, mint a vas- és acélhid az 59. utcában, valóban új benyomás forrásai voltak számunkra. Nem kevésbé voltak meglepőek az emberi kapcsolatok sem, amelyekben nyoma sem volt az ókontinens udvariassági és kulturális hagyományainak. Majdnem durvák, de ugyanakkor egyszerűek és melegek, amit egyáltalán nem találunk visszatetszőnek.”

Duchamp mindig határozottan ellenezte, hogy művészetét kapcsolatba hozzák a futurizmussal. Valójában a futurista festészet nem tudott rá közvetlenül hatni, mert a Bernheim Jeune et Cie Galériában megrendezett 1912-es futurista kiállításig ezeknek az alkotásoknak még a fotói sem voltak hozzáférhetőek, és Duchamp már 1911-ben megfestette a *Szomorú fiatalember vonatot* meg a *Lépcsőn lemenő aktot*. Azonban már bizonyára olvasta a *Futurista kiállítványt*, minthogy az 1909. február 20-án megjelent a *Le Figaro*-ban; gyakorlatilag mindenki elolvasta, és radikális hagyományellenessége sokakhoz szólt. Még *František Kupka* is kitzte műterme ajtajára: *Richard Weiner*, a fiatal cseh költő látta ott 1912 júliusában. Röviddel ezután írt egy cikket a látogatásáról egy prágai újságnak, és benne megemlítette Kupka mozgástanulmányait. Weiner szerint Kupka nem értett egyet a futurista kísérletekkel, hogy meghódítsák az „egymásra következők egyidejűségét” (amely természetesen inkább a *simultanésime* elmélete volt), inkább megpróbálta festészetében az „elmozdulást” bemutatni. Ennek bizonyítékaként Kupka megmu-

tatta Weinernek a Bois de Boulogne-ban lovagló lovasok képét, amelyen kísérletet tett arra, hogy a mozgást egymás után következő fázisokban mutassa be. Fennmaradt Kupkának erre a témára készített két rajza, de nincsenek aláírva. Legutolsó prágai életműkiállításának (1968) katalógusában *Ludmilla Vachtová* egészen illogikusan az elsőt, a cezurrarajzot 1911 körülire datálja, a másodikat, a tusrajzot pedig 1900 és 1902 közé teszi; de nekünk pontosan kell meghatározni a keltezését, s 1909 és 1912 közé kell tennünk azt. Azonkívül, amiket Weiner látott Kupka műtermében, nem rajzok voltak, hanem egyazon témára festett képek. Kupkáról írt monográfiájában Vachtová elmondja, hogy az *Amphora* (1912) szintén egy vörös és kék labda tanulmányán alapul és felhívja a figyelmet *A meghajlás* című képre, amely ugyancsak 1912-ből származik, „legegyzöserű formájával, amelynek szövegalattisága nem más, mint a meghajlás gesztusa elemeire bontva”.

A meghajlás című Kupka-mű elve azonos Duchamp *Szomorú fiatalember a vonaton*-jával és *A lépcsőn lemenő aktjával*, s ha a futurista festészet nem volt és nem lehetett háttal Duchamp-ra, valószínűnek tűnik, hogy Kupka töprengései és kísérletei hatással voltak rá. Picabia 1926-os katalógusának előszavában Duchamp azt írja, hogy „célom a mozgás statikus ábrázolása volt”, és még az *Önmagamról* című, 1964-ben tartott előadásban is úgy beszél *A lépcsőn lemenő aktot* magyarázva, mint egykor Kupka tette. A kubizmus közelebb állt hozzá, mint a futurizmus – emlékszik vissza –, de nagyon megragadta *Balla Kutya pórázon* című munkája, mert a művész lefestette „a kutya lábának és pórázának egymás után következő pozícióit”. Duchamp fivérenek műterme Ponteauban volt, Kupkái mellett. Gyakran találkoztak Kupkával, és Duchamp, aki a közeli Neuilly-ben lakott, sűrűn ellátogatott Ponteauban. Valószínű azonban, hogy inkább Duchamp látta Kupka képeit, mint fordítva. Természetesen Duchamp-ra hatott az analitikus kubizmus és annak szintelensége, s mozdulatfázisa drámai, térbeli esemény lett, míg Kupka, aki tíz évvel idősebb volt és még mindig a szecesszió hagyománya szerint rajzolt, inkább hajlott színezéses díszítésre.

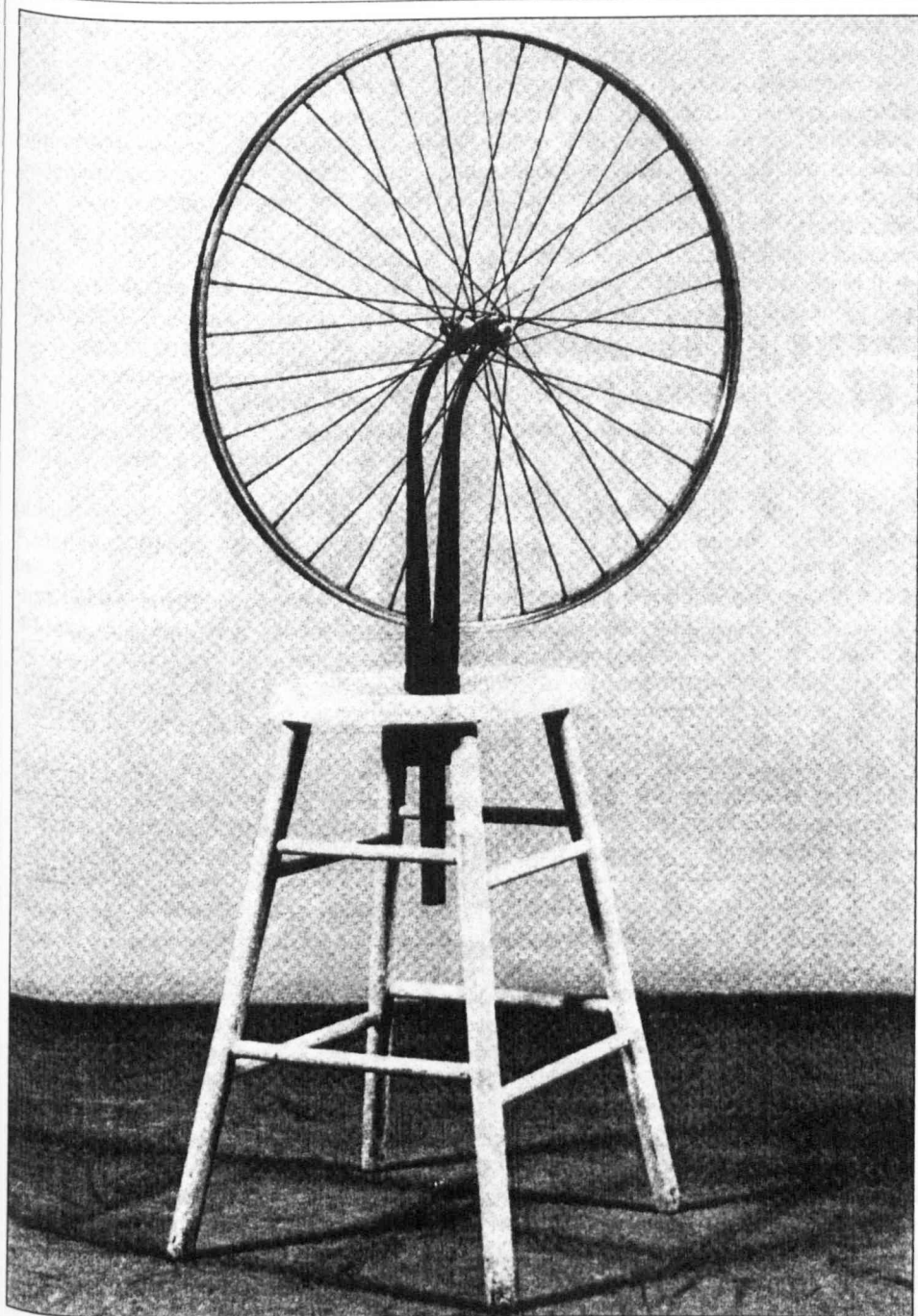
Van még egy érdekes láncszem Kupka és Duchamp baráti köre között. Weiner 1912 augusztusában megjelent cikkében idézi Kupka szavait, miszerint megkísérelte az „alakatlan festészetet”, vagyis a forma nélküli tiszta színekből alkotott festészetet, és az 1912-es őszi tárlaton kiállította két *Amorphas*-ját. Kupka egyik kulcsfontosságú festménye, a *Nocturne*, mely minden valószínűség szerint 1910-ben készült, ebben az értelemben „alakatlan”. Egy évvel Kupka és Weiner beszélgetése után, 1913 júliusában Picabia kiadta *Az amorfizmus felé* című kiáltványát a New York-i Camera Work-ben. Ebben kifejti az amorfizmus ötletét, és levonja a következtetést: „Itt az ideje, hogy eltávolítsuk a színt, miután megszabadultunk a formától.” Tézisét két fekete négyzettel illusztrálta, aminek a *Bain* és a *La mer* címet adta, a nézőre bízva, hogy saját elképzelése szerint alkossa meg a képet. Picabia ugyanakkor hivatkozik számos kortárs művészre, de különösen nem említi Kupkát. Ennek nyilván az az oka, hogy Kupka megszakította a kapcsolatot a párizsi festőkkel. Ciklotim ember volt: az 1909. és 1912. között rá jellemző eufóriás lendület után depresszióba esett. A háború előtti években elvesztette érdeklődését a munka iránt, és megszakadt a kapcsolata az emberekkel. 1912-ben önként bevonult, és eltűnt a művészet színpadáról. 1921. évi visszatérésekor pedig már divatjamúlt volt. *A meghajlást* Vachtová szerint 1957-ig nem állították ki.

Abban az időben *Robert Delaunay* szintén ahhoz a körhöz tartozott, amelyhez Duchamp és Kupka. 1912-ben kezdte érdekelni a „ritmikus egyidejűség” és ezen túl néhány téma: „a város fölötti ég, zeppelinek, tornyok, repülő”, s festett egy sorozatot az Eiffel-toronyról. De amíg Delaunay-nek mindez „a modern élet költészetét” jelentette, Duchamp a modern civilizációban sokkal többet fedezett fel a pusztá festőiségnél. Egy másik Duchamp-ról szóló tanulmányomban megpróbáltam bebizonyítani, hogy ready-made-jeinek szokásos értelmezése nem kielégítő. Az efféle értelmezések André Breton

híres kijelentésén alapulnak, mely szerint a ready-made-ek kész tárgyak, amelyek azért váltak művészetté, mert „a művész kiválasztotta őket”. De ez az értelmezés nem magyaráz meg semmit. A művész nem varázsló, aki egyetlen gesztussal művészetté alakíthatja a nem művészetet. Itt Breton valójában körülírja azt az értelmezést, ami egy vezércikkben található, A vak ember második (egyben utolsó) számában (New York, 1917. május). A cikk nincs aláírva, de bizonyára maga Duchamp volt a társszerzője. Ezt a *Vizeldekút* című rendkívül provokatív ready-made védelmében publikálták. Breton, aki nem tudott angolul, ennek a magyarázatnak csak az első részét használta fel, s így az elvesztette jelentőségét. A *Vizeldekúton*, mint ismeretes, az „R. Mutt” aláírás látható. „Hogy vajon Mutt úr maga csinálta-e a vizeldekutat, vagy sem – áll a cikkben –, az mellékes, de ő választotta ki. Az életnek egy közönséges árucikkét ragadta meg, de úgy helyezte el, hogy hasznos volta eltűnt az új cím és nézőpont mögött – az adott tárgyat új eszmével ruházta fel.”

Duchamp művelete valójában sokkal összetettebb volt, mint azt Breton föltételezte. A ready-made-eket nemcsak egyszerűen kiválasztotta, hanem olyan környezetbe is helyezte őket, amelynek semmi köze nem volt az eredeti funkcióhoz. Rendszerint oda nem illő helyzetben függték, vagy oldalukra voltak fordítva. Másodszorban, tekintet nélkül arra, mennyire ragaszkodnak ehhez a Duchamp-értelmezők, nem vaktában választotta ki őket. Duchamp mindig hangsúlyozta teljes közömbösségét, de sajátos közömbösség ez: ahogy *Descartes*-nál módszeres kételyről szokás beszélni, ugyanúgy beszélhetünk Duchamp-nál módszeres közömbösségről. Az, amit ő megpróbált véghezvinni, az a bárminemű tudatos, akarati motiváció kiküszöbölése, legyen az gyakorlati vagy esztétikai, hogy így másféle motivációkat szabadítson fel. Hadd nevezzük itt ezeket szimbolikusnak, abban az értelemben, ahogy *Mallarmé*, különösen pedig *Baudelaire* értelmezte a szimbolizmust. Mert míg *Mallarmé* – a századvég stílusával egyetértésben – távoli kultúrákban és eltűnt időkben kereste jelképanyagát, *Baudelaire* úgy érezte, hogy „festővé, eredeti festővé az az ember válhat, aki képes a mai élet epikai természetének felfedezésére”, ahogy azt a *Salon 1845*-ben írta, majd az utolsó *Salon 1859*-ben hozzáteszi, hogy a kulcs a valóságnak ehhez az új felismeréséhez a képzelet, ami „minden megalkottat részzeire bont, és az összegyűlő anyagokból új világot alkot, olyan szabályok szerint, melyeknek eredete csak a lélek legmélyén bontható fel.”

Én odáig mennék, hogy azt mondanám, Duchamp *Nagy Üvege* és az ugyanabból a korzokból származó ready-made-jeinek jelentősége abban rejlik, hogy feltárják számunkra a világ vonzerejének forrását: annak jelképértékét. Igaz, Duchamp hangsúlyozta, hogy elsősorban „az agy szürkeállományára” kívánt hatni, sőt meg akarta újítani a régi, allegorikus típusú festészetet. Egy részletes elemzés tulajdonképpen felismerhetné az allegóriát a *Nagy Üvegben*: formáit jelekként foghatjuk fel, mely jeleknek azután megkereshetjük az alapjelentését. De a mű hat, még mielőtt az ember megmagyarázná, és a magyarázat aligha tesz hozzá bármit is a hatáshoz. Mert a mű allegória voltát megelőzően, még mielőtt a „szürkeállományra” hatna (hogy hűek maradjunk a metaforához), szól a kéregalattíhoz, a tudatosság ódon szintjeihez, a hangulat területéhez, a sejtésekhez, a világ alakot öltő tudatosságához, a szellem azon mélyrétegeihez, amelyekről *Baudelaire* is beszél. És ugyanez vonatkozik Duchamp ready-made-jeire: ezek nem a mi ésszerűen szervezett világunkhoz tartozó dolgok, hanem inkább kiemelték őket abból, és ezzel megszűntek hasznosnak lenni. Alávetették őket az „osztranyenyie” (eltávolítás) folyamatának – a fogalmat *Viktor Sklovszkij* alkotta ugyanabban az időszakban, hogy megmagyarázza az orosz futurizmus esztétikáját. *Marcelin Pleynet* téved, amikor Duchamp *Vizeldekútjának* egy „vétkes ideológiai alapot” tulajdonít, amely szerinte tulajdonképpen abban áll, hogy az ember a kiállításán levezethetett volna a vizeldekútba. Elmulasztotta megjegyezni, hogy Duchamp a kutat hanyatt fordította, tehát megfosztotta gyakorlati vonatkozásától. Duchamp ready-made-jei olyanok, mintha kirakatban állnának, érintetlenek, mint ahogy az ő *La Mariée*-ja is érinthetetlen. Akár a modern világ „kirakatmitoszáról” is beszélhet-



nénk. Duchamp-nak néhány 1913-ból származó műve, amelyek az *A L'infinítiv* című gyűjteményben jelentek meg, közvetlenül erre utalnak: „A kirakatok elvárásával, a rájuk adható elkerülhetetlen válasszal szemben választásom eleve meghatározott. Nincs önmegtartóztatás ad absurdum, hogy elrejtse a kirakat egy vagy több tárgyával való üveg-

táblán keresztüli közösülést. A büntetést az üvegtábla felvágása és a megbánás érzése jelent, amint a birtoklás tökéletessé válik.”

A ready-made „választ ki téged, hogy úgy mondjam”, ismétli meg évekkel később, amikor azt kérdezik tőle, hogy tulajdonképpen hogyan választja ki tárgyait.

Octavio Paz, az egyik legmélyebbre ható Duchamp-elemzésben őv a művész szimbólumainak régimódi értelmezésétől, ahol például a „lég” mindig kizárólag hímnemű elvet jelent, a „víz” pedig nőneműt. Azt ajánlja, hogy használják a „jelek” kifejezést, mert azok „mozdítható részei a mondatnak”, „amelyek a kontextustól függően változtatják jelentésüket”. Sajnos azonban épp a „jel” kifejezés foglalja magában azt az egyértelműséget, a jelentésnek azt az anyagi tartalomhoz való szigorú kötődését, amit Paz el akar kerülni. A jelnek legalább van viszonylagos stabilitása egy adott rendszerben. A szimbólumrendszer viszont már eleve kizár minden ilyen stabilitást; a szimbólum nemcsak *jelenthet* mindent, hanem lényegében mindig jelent is mindent. A szimbólum legsajátosabb jellemzője épp többjelentésű természete. *Paul Ricoeur* szavaival: „Amit mi egyszerűen kétértelműségnek nevezünk a logikus gondolkodásban megnyilvánuló egyértelműség igényének viszonylatában, az azt jelenti, hogy a szimbólumok csak csoportokban jelentenek valamit, mert ez korlátozza és összeköti jelentésüket.”

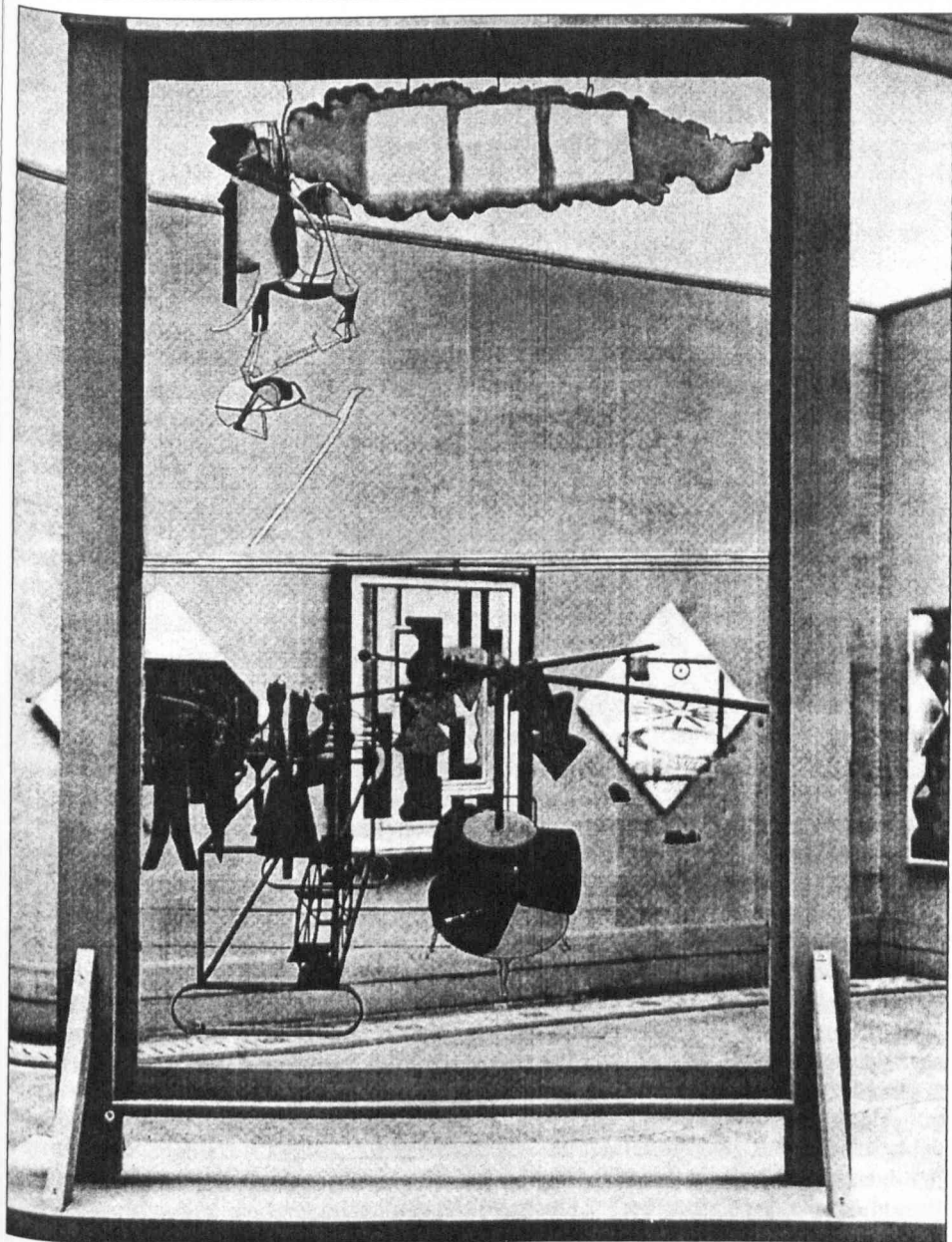
Ha Duchamp munkáinak szimbólum-értelmezéseit olvassuk, talán meglepődünk, mennyire tetszőlegesnek tűnnek ezek az értelmezések: végül bármi bármit jelenthet. A szimbólumok ésszerű magyarázata ugyanis lehetetlen. A jelképi értelmezésnek pontosan akkor van értelme, ha a racionális többé nem lehetséges. A műalkotást nem lehet rejtvényként megfejteni. Megértése mélyebb forrásból fakad. *Jung* ezért is érvelt *Freud* racionális interpretációja ellen azzal, hogy ha egy jelképet meg kell értenünk, be kell valanunk, hogy nem jelent többet, mint ami: „Kétkem, hogy jogosan feltételezzük azt, hogy az álom valami más, mint aminek látszik... Inkább hajlok arra, hogy a *Talmudra* hivatkozzak, mely szerint az álom önmaga magyarázata.”

A szimbólumot egy meghatározható jelentésre szűkíteni nem más, mint megfosztani valóságos jelentésétől. Ahhoz, hogy képletesen olvassuk a világot, fel kell fogunk, hogy minden jelen van mindenben. A jelképi gondolkodásban a világmindenség jelenléte élesen érzékelhető minden egyes részében; bármi kifejezheti azt.

Karl Jaspers számára a szimbólum a transzcendencia nyelve, „rejtjele”: „A látható szimbólumok nem engedik, hogy elkülönítsük a jelet a jelentéstől, mert mindkettő tartalmazza a másikat; ha tisztázni akarjuk önmagunk számára, hogy mire vonatkozik a szimbólum, akkor valóban *elkülönítjük* őket, de csak új szimbólumok segítségével, és nem által, hogy valami eltérő kifejezésformával magyaráznánk. Az lesz világosabb tehát, amivel eléddig rendelkezünk. Visszatérünk és új mélységekbe nézünk bele.”

Mallarmé aforizmája – „sajátos homályban idézni meg az elhallgatott tárgyat” – a jelentés szándékos eltitkolására szolgáló utasítás. Mallarmé szimbólumait nem lehet magyarázni. Költészete rendkívül pontos és világos – írja *Wallace Fowlie* terjedelmes elemzésében, de hozzáteszi: „jelentése mélyül és változik minden olvasással, míg az ember rájön, hogy teljes és abszolút jelentése elérhetetlen.” A kozmosz egyetemes szinkdoché. A világ jelképi megértésében szimbólumtól szimbólumig haladunk, anélkül, hogy bűvös körükből kilépnénk. Még a szexuális jelképeket sem egyszerűsíthetjük le racionális jelentésükre: azok újra csak a jelképek jelképei. A szimbolika nem jelentés-tan.

A második világháború óta Duchamp sok interjút adott. Bennük részletesen beszél életéről és munkásságáról, a figyelmes olvasó azonban észreveszi, hogy azért beszél olyan kimerítően, *nehogy* mondjon valamit. A figyelmeztetés abban van, hogy milyen ügyesen sikerült azt a látszatot keltenie, hogy ő csupán „légzőkészülék”, jóllehet valójában két évtizedet töltött el titokban dolgozva utolsó alkotásán. Mivel magánéletét nem kívánta a nyilvánosság elé tárni – úgy gondolta, hogy ha már nem egy kiegyensúlyozott



és higgadt ember, akkor legalább olyan művész benyomását keltse, aki éles határt von magánélete és művészete közé, a „szenvedő ember és az alkotó értelem közé”. Szeretett a művészetről úgy beszélni, mint pusztán „játékról”, „mulatságról”, és az emberek hittek neki. „Semmi sem tűnik természetesebbnek és világosabbnak, mint Duchamp élete, munkássága és személyisége” – erre a következtetésre jut *Pierre Cabanne* egy beszélgetés után, melyben Duchamp elmondta egész életét és munkásságát. És mégis, e mögött az annyira intellektuális alkotómunka és szabályszerűen fegyelmezett élet mögött ott áll az ember, aki szenvedett, s mi több, ebből a szenvedésből megalkotta művét.

A Nagy Üveg és az első ready-made-ek idejéből származó technikai, költői és filozófiai töredékek között, amelyeket a *Boite 1914*-ben gyűjtött össze, és amelyeknek csak három példánya létezett, egy váratlan beismerést találunk: „Feltéve..., ha vállalom, hogy olyan sokat szenvedtem...” Ez a megfogalmazás, hogy „feltéve”, élete végéig elkíséri, és vele együtt az az ösztön is, amely egykor szélsőséges művészi radikalizmusához vezetett el, később pedig hosszú ideig tartó művészi tétlenségre készítette. Munkássága voltaképpen személyes ügye, s ezért is vonakodott attól, hogy a nyilvánosság elé tárja. Amit nem tisztázhatott az életben, azt megkísérelte a művészetben, hogy így küzdje le a szorongását, gyámoltalanságát és kétségbeesését. Hosszú út vezetett nővérei portréitól – az első 1903-ból való – a szüzek és menyasszonyok képein át az utolsó művéig, az *Adva van...*-ig, amit 1966-ban fejezett be. Duchamp szimbolizmusa nem csupán a világegyetem olvasata, hanem egyben az emberi sorsé is.

A következetes művészi radikalizmus, amellyel kitért minden szokásos kritérium elől és a tartózkodás, amely a misztifikáló szerep vállalására készítette, munkáiban teljesedett ki, s így vált talányos és zárkózott emberré. Ez a Duchamp-legendája lényege.

Duchamp kapcsolata a szürrealizmussal sohasem volt egyértelmű. Noha részt vett szürrealista kiállításokon, és még rendezésükben is segédkezett, sohasem írt alá egyetlen olyan szürrealista kiáltványt sem, amelyet szürrealista csoport adott ki. A szürrealisták legaktívabb korszakában is bizonyos fenntartással viszonyult hozzájuk. *Rimbaud*-val való rokonságáról sohasem nyilatkozott, hanem inkább *Laforgue*-hoz, *Mallarmé*-hoz, *Rolussel*-hoz és *Redon*-hoz vonzódott. A művészet szürrealista koncepciója Duchamp-ot sohasem ösztönözte, és amikor a szürrealizmus kibontakozott, a szürrealista esztétikától nagyon távol álló tevékenységgel töltötte idejét: a rulett matematikai kutatásával és sakkal foglalkozott. A szürrealizmushoz való kötődését mindenekelőtt Bretonhoz való kötődése jellemezte, ám lényeges, hogy Bretonhoz való közelállását a „magnagyított, kinyújtott és kiterjesztett” értelemeszméje alapján magyarázza, míg Breton maga a tudatalatti tevékenység automatikus fel szabadulását hirdette. Nem volt értelmetlen Duchamp-nak az a megjegyzése sem, miszerint „az én tudatalattim *néma*, mint bármelyik tudatalatti”. A tartózkodó Duchamp Breton haláláig nem fedte fel hozzá fűződő kapcsolatának lényegét. Később azonban a következőket mondta *Parinaud*-nak: „Sohasem ismertem olyan embert, aki nálánál fogékonyabb lett volna a szerelemre. A szerelem szerelme volt – egy olyan világban, amely a prostitúcióban hitt.” Ez mellesleg Duchamp számára fontos érv, mert ő mindig az intellektuális ironia álarcával védte magát, számára az élet és a művészet állítólag csupán „szórakozás” volt.

Bármikor azt kérték Duchamp-tól, hogy jellemezze művészetét, mindig más terminussal tette azt, mint ahogy a szürrealisták jellemezték magukat. 1963-ban *William Seitz* megkérdezte tőle, milyen szóval jellemezné tevékenységét. „Nem politikaival” – mondta. „Akkor hát esztétikai vagy filozófiai jelentőséget tulajdonít neki? – érdeklődött tovább Seitz. „Nem, nincs – válaszolta Duchamp habozás nélkül. – Ha egyáltalán van valamilyen, akkor az metafizikai.” A „metafizika” szó nem tartozik Breton szókinchéhez. Breton öntudatos és eredeti materialista volt abban az értelemben, hogy számára a művészet azt jelentette: megadni az élet teljességét a földön úgy, hogy még az élet azon mély szintjét is felölelje, amelyet „csodásnak”, később pedig „szerelemnek” hívott. Ellenezte a racionalizmust, mert az a valóságnak nem teljes képét, csupán sémáját adja. A valóság szülte életerőket máshol kellett keresni, a felszínes racionalitás alatt. Azt akarta, hogy a művészet alakítsa át az életet, hogy az emberi élet és társadalom úgy szerveződjék, hogy biztosítsa az említett életerők teljes szabadságát. De vajon Duchamp át akarta-e alakítani az életet? Ahelyett, hogy művészetéből világmegváltó tényezőt csinált volna, jobban megfelel az igazságnak, ha azt mondjuk: inkább elrejtette azt. Magányban, csöndben fordult a művészethez, s így rajta keresztül tisztázhatta és megérthette a saját életét. Nyilvánvaló volt számára, hogy ebben a társadalomban, amely az európai civilizáció termé-



ke, a művészet nem folytatódhat, de tiltakozás helyett inkább a következetes távolságtartást választotta. Dadaista volt a szürrealisták között, de nem volt heves, mint például Hausmann vagy Tzara. Nem „nihilizmus” volt ez, ahogy később munkásságát jellemezték, hanem inkább egyfajta „metafizikai magatartás”. Aszkéta volt, nem pedig forradalmár. Elveinek legutolsó kinyilatkoztatásában – 1961-ben – így tisztázta helyzetét: „A holnap nagy művésze illegalitásba (underground) fog vonulni.”

A művészetelméletek céltalanul bolyongnak a megoldhatatlan ellentmondások között, mert a művészetre továbbra is úgy tekintenek, mint a világ vagy az emberi tapasztalat bemutatásának módjára. A művészet azonban nem reprezentál és nem ír le. Nem tudósítás a világról, és nem számadás róla. Semmit sem állít, és nem mond ítéletet. Nem ajándékoz meg minket valamilyen igazsággal, és nem ad tanácsot. Nem a tudás egy fajtája, és nem a felvilágosítás eszköze. A logikával és az etikával ellentétes irányba mutat: nem a világ felé, hanem kifelé. A modern művészetben az üresség élménye, a becsapás, az alaktalanság, a nemlétezés, az *acosmia* szüntelenül fel-felbukkan – Mallarménál, Cage-nél, Picabianál, Rilkénél. S Duchamp Nagy Üvegjének allegorikus nyelvén is. A mű legtitkosabb része minden bizonnyal az alaktalan felhő, amely mellesleg néhányszor már formát öltött korábbi műveiben is. Benne a három nyílás, a Dugattyú-tervezet az ürességbe vezet. Ez a véletlen jelképes ábrázolása, amelyen át befejezett és elrendezett világunkba a szél kívülről fúj – a túlvilágból, az örökkévalóságból. Az *acosmia* eszméje egyébként mostanában egyre sürgetőbben jelenik meg, *Ad Reinhard* megfogalmazásában például ily módon: „Se szerkezet, se forma, se szín. Se fény. Se tér. Se idő. Se arány. Se mozgás. Se tárgy, se alany, se téma. Se szimbólum, se képmás, se vízió vagy ready-made. Se öröm, se fájdalom”.

A művészet visszatéríti az embert a világból az öntudat előtti állapotához, az adott világ, a rákényszerített lét és a szilárd entitások előtti létbe. Visszaadja azt a maradandó pillanatot,

amikor az emberi öntudat a világiasságtalanságból a világ felé, a nemlétből a lét felé közeledik. A művészet „megigézés”, ahogy *Blanchot* mondja; rajta keresztül fedezzük fel a világot az öntudat vakító fényében. Ez az elsődleges öntudat, ugyanakkor az elsődleges ima is.

Ad Reinhardtnak igaza van, amikor azt írja, hogy a művészetben minden forradalom úgy alakítja át a művészetet, hogy a művészet-mint- valami-másból művészet-mint-kizárólag-önmaga lesz. A művészet végső rendeltetése, hogy világunkon belül emléktessen bennünket arra, hogy mi nem a világ, és hogy ezt megtehesse, „művészetnek-mint-kizárólag-önmagának” kell lennie. De éppen ezért, való igaz, hogy minden művészeti forradalom új módon téríti vissza a művészetet világunkhoz, és annak részévé teszi azt. A művészet tehát ugyanakkor mindig „művészet-mint-valami-más” is.

A mű eredete sohasem lehet másutt, mint a világban, az emberi életben, és ugyanez vonatkozik a jelentésére is. Eredetének oka a nyomasztó sötétségben van, és a modern művészek újból és újból megmutatták, hogy ebből a sötétségből az út az ürességbe, a nemlébe vezet. A műalkotás pontosan ebből a tapasztalatból ered. Ez egy új világ, amely saját törvényei szerint jött létre. A szavak maguk alkotják a költeményt, a formák maguk teremtik meg a képet; a művész csak engedelmeskedik a belső tendenciáinak és logikájuknak. Mindamelllett ez az autonóm rend és ez az új alkotás nem korlátozódik a műalkotás újdonság voltára és autonómiájára. Ha a műalkotás eredete a világ sötétségében és idegenszerűségében van, akkor értelme a világnak a maga ragyogásában és közelségében való felfedezése. A műalkotás autonómiája és újdonság volta önmagában véve épp ennek a világnak a jelképe.

Tanulmányom elején Edmund Leach-re hivatkoztam, aki azt mondja, hogy az antropológia jelenlegi elméletei, noha „meglehetősen átfogó modelleket” nyújtanak, amelyekkel bármely társadalom belső és külső szerkezete magyarázható, mégis alkalmatlanok a konkrét társadalmak tanulmányozására. Ugyanez vonatkozik a művészet jelenlegi elméleteire is. Egész sorozatra való „meglehetősen átfogó modellünk” van, amelyek közül választhatunk; némelyek a pszichoanalízis, mások a nyelvtudomány, az információelmélet vagy más éppen divatos tudomány felől közelítik meg a művészetet. Az ilyen modellekből azonban mindig az hiányzik, ami a művészetet művészetté teszi: sajátos természete, esztétikája, emberi jelentősége.

A hiány okát a hamis általánosításban találhatjuk meg. A szóban forgó elméletek tudományosként kezelik a művészi ismeretet, és ezért tudományos értelmezésnek vetik alá. A művészet azonban megfoghatatlan és szabálytalan kivétel tudományos világunkban. Még maga a művész is dacolni látszik a találó magyarázatokkal. Marcel Duchamp-ot néha bohócnak tekintették, néha varázslónak, néha alkimistának, néha nyelvésznek. Mégsem hagyta magát beskatulyázni. Művész volt.

A modern tudomány tárgyilagosan foglalkozik a világgal, és minden emberi életet pusztán statisztikaként kezel. De az emberi élet valódi lényege egyedülálló és megismételhetetlen szubjektivitásában és magányosságában rejlik. El kell érnie egy általánosságot is, de másmilyent, mint a tudományos elvek és szabályok általánosságai.

A modern társadalom mintegy szentesítette azt az elképzelést, hogy a világon minden objektív. A világot általánosságában zárt egésznek látjuk, amit megváltoztathatatlan törvények kormányoznak. Teljesen meghatározott és örökre befejezett világ ez. Nincs hely benne annak, amit csak művészi alkotásnak nevezünk, a műalkotás radikális kezdeményezésének, *ex nihilo* eredetének, túlvilági dimenziójának. A mű kezdeményező jellege ebben a világban eleve lehetetlen, elképzelhetetlen, illetve műszaki kifejezéssel élve: „merő misztika”. Mert a művészet általánossága a szubjektivitás általánossága: egy olyan világé, amely nem önelégült, mert folytonosan nyitott afelé, ami nem a világ.

A művészet, amennyiben nem szűkíthető le valamire, ami az objektivitás zárt világához tartozik, korunkban illegálisnak tűnik. Míg a művészet minden más civilizációnak

Északkelet 1997/11

szerves része volt, korunkban a művészetnek védekeznie kell a saját társadalmá előtt, hogy helyet találjon magának benne. A sikeres művésznek ráadásul további problémákkal kell szembeszállnia: meg kell védenie művészetét azoktól a torzításoktól, amelyek szubjektivitását újfajta objektivitássá próbálják változtatni.

Annak a komplex stratégiának, amellyel élete folyamán Duchamp a maga alkotásait prezentálta, nem volt más célja, mint megvédeni azokat a publicitás eme hamis válfajától, attól, hogy az objektivitás világába traszformálódjanak. Az Opus Internationalba írt cikkemben felhívtam a figyelmet arra, hogy Duchamp vonakodott kiállítani művét, és ha mégis megtette, akkor az a lehető legkevésbé feltűnően történt, rendszerint jóval a mű elkészülte után. Első ready-made-jét, a *Biciklikereket* elkészülte után negyvenegy évvel tárta a közönség elé. Első önálló tárlatát Chicagóban rendezte, abban az évben, amikor betöltötte az ötvenet. Csak kilenc művét állította ki, és a megnyitón nem is vett részt. Első életmű-kiállítását nyolcvan éves korában ifjúságának csendes városában, Rouen-ben rendezte meg, távol a művészeti központoktól. S végül, az *Adva van...* című művét úgy állíttatta ki, hogy azt egyszerre csak egy ember tekintheti meg egy fakapuba vágott kémlelőnyíláson át, s így a műalkotással való találkozást minden néző számára magánügyé tette. A háború alatt a Guggenheim Múzeum megnyitott kiállításán Duchamp műveinek reprodukcióit csak a falon levő kémlelőnyíláson át lehetett megnézni. Az a mód, ahogy az 1942-es New York-i szürrealista kiállítást megrendezte, ugyancsak szemléletmódjára vall: ahelyett, hogy a műveket közönség elé tárta volna, egy egész termet keresztül-kasul szelő hálót készített, ezért szinte lehetetlen volt a kiállított művek közelébe jutni.

Másrészt 1935-től fāradhatatlanul készítette *Doboz a kofferban* című meglehetősen szokatlan monográfiáját, ezt a hatvannyolc reprodukcióból álló gyűjteményt, amit egy aktatáskába rakott. A *Doboz a kofferban* valójában ki sem lehet állítani; a nézőnek magának kell végigböngésznie a gyűjteményt, és így a művek, amelyek a művész magányában születtek, még egyszer megszületnek – ezúttal a néző magányában.

Duchamp helyesen feltételezte, hogy a művészet számára a modern társadalomban lennie kell egy másik útnak is, egy olyannak, amely különbözik attól, amit a tizenkilencedik századi polgárság hozott létre szalonjaiban és galériáiban. A *Doboz a kofferban* kísérlet egy másfajta megközelítésre.

A tizenkilencedik századi racionalizmus a könyvolvasást tekintette a tudás egyedüli forrásának. Az elméletek, amelyek a művészi élményt állandóan fogalmi szerkezeté teszik, csak folytatják ezt a hagyományt. Ugyanezt mondhatjuk az újságírásnak arról a válfajáról is, amely megpróbálja a művészetet formákra redukálni, beilleszteni néhány általános irányzatba, amelyeknek könnyen megjegyezhető nevet ad. De a modern művészet népszerűsítése olyan eredményekkel járt, amelyeket aligha lehetett előre látni: a művészetet szenzációként kezeli. Szembehelyezi a világ ésszerű koncepciójának hátterével, s holmi szabálytalanságként tünteti fel. Ez azonban megerősíti azt a gyanút, hogy a modern művészet, éppen rendkívüliségénél fogva, valamilyen fontos igazságot testesít meg.

Fontos változás történt például az újságírás szerkezetében. A zsurnalizmus eredetileg irodalmi formájú volt, de a „Gutenberg utáni” korban az illusztrált könyvek, képes folyóiratok, a film és a televízió gyors terjedésével az újságírásnak alkalmazkodnia kellett a tömegtájékoztatásnak ezekhez a nem verbális formáihoz. A tizenkilencedik században a műalkotást vagy a költői művet „magyarázták”, „tartalmát” szó szerint értették. A modern művészet épp azért kezdett nemtetszést kiváltani, mert nem lehetett ugyanazokkal a fogalmakkal megmagyarázni, mert úgymond hiányzott belőle az „értelem”. Lévi-Strauss még mindig panaszkodik emiatt. De a tömegtájékoztatási eszközök új technikája a szóbeli magyarázattal szemben elsőséget ad a közvetlen és jobbra vizuális bemutatásnak.

A modern művészet számára ez forradalmi folyamat. Többé nem a kiállítás, nem is a szóbeli leírás, hanem inkább a hű reprodukció lett a fő bemutatási eszköz, amelynek se-

gítségével a mű eljut a nyilvánosságához. Mi több, a reprodukciók szemlélése nem nyilvános társadalmi esemény, hanem a néző magánügye. A műalkotást nem csodálni kell, hanem elmélkedni kell róla. S épp ez az az út, amelyen Duchamp elindult.

Maurice Blanchot egyik esszéjében található egy nagyon szép rész arról az „apró zajról”, amit a művészet kelt fülsiketítő korunkban: „Semmi komoly, semmi hangos – írja Blanchot –, alig egy morajlás, amely semmit nem ad hozzá a városok nagy forgatagához, melytől szenvedünk.” Mindössze néhány évtizeddel ezelőtt úgy tűnhetett, hogy a modern művészet a modern társadalomból kiközösítettek jelentéktelen csoportjának ügye marad, valami nevenséges szeszély. De a művészet „apró zajai”, ez a tompa morajlás szüntelen – teszi hozzá Blanchot –, és aki csak egyszer meghallja, mindig hallani fogja. Mára a modern művész mitikus alakká nőtt. Kivételes helyzetének öntudatlanul is megváltó jelentőséget szokás tulajdonítani. „Sokat szenvedett értünk” – írja *Poe*-ről (és magáról) Baudelaire.

Nagyon valószínű, hogy roppant nagy aktivitásában civilizációnk a katasztrófa szélére sodródott. Aligha hihető, hogy némi módosítással még meg lehetne menteni, mert alapjaiban rendült meg. Ennek különben jellegzetes tünete, hogy szerkezete nem tűri a művészetet.

A civilizációk azonban sohasem halnak ki teljesen. Válságaik révén felfedeznek magukban valami lappangó erőt az újjászületéshez. Nagyon valószínű, hogy civilizációnk új lehetőségei épp a modern művészeti formák mögött körvonalazódnak. A művészet nem az adott kor peremvidékén, hanem épp életképességének titkos központjában helyezkedik el.

A civilizációk tragédiája, hogy miközben megpróbálják késleltetni a saját bukásukat, visszautasítják azt is, ami megmenthetné őket. A mi civilizációnk felerősíti a művészet alig hallható hangját a világ pokoli lármájában, megpróbálja összehangolni a világ alapelveivel – s ezzel meghamisítja. Mintha pánikunkban átengedtük volna magunkat egy téves értelmezési mintának. Marcel Duchamp művének sorsa kirívó példája ennek. Miközben világunknak mindennél nagyobb szüksége van arra, hogy visszatérjen az életetadó szubjektivitáshoz, amelyből és amelyért a műalkotás született, addig Duchamp műveit épp ettől a szubjektivitástól fosztották meg. Ha már nem lehet figyelmen kívül hagyni vagy kigúnyolni, akkor nem a művészet, hanem valami más alapján magyarázzák.

Marcel Duchamp életének és munkásságának egyedülálló az értelme. Miként Baudelaire és Mallarmé, miként *Satie*, *Hlebnjyikov* és *Joyce*, ebben a nehéz időben Duchamp is feláldozta mindazt, ami ő maga volt, méghozzá azért a nehéz feladatért, ami rá hárult: megmaradt csak művésznek. Korunkban talán ez a legsürgetőbb feladat.

Sebők Zoltán fordítása