

közben a kapitalista elemek ellen vívnak”. Így foglalja öszsze a vádakat Ambrus János. In: A LUKÁCS-VITA, 334.

**25.** Fagyjev fellépésének hátteréről nem sokat tudunk, Szitkalin is csak egy néhány nappal korábbi írószövetségi közgyűlésről beszél, ahol Fagyjev már elmondta véleményét.

**26.** Ambrus János (szerk.): A LUKÁCS-VITA, 172.

**27.** Lukács 1951 tavaszán a Magyar Írók első kongresszusán tartott beszédét így zárja: „Nagyon jól tudom, kedves kollégáim, hogy mindezzel még távolról sem merítettem ki a szocialista realizmusnak még azt a két kérdését sem, amelyről beszélni akartam, nemhogy az egésznek igazi sokoldalúságát még csak jelezni is tudtam volna. De e hiányosság ellenére talán mégis sikerült megindítani azt a folyamatot, hogy írórtársadalmunk komolyan és becsületesen foglalkozzék azzal a kérdéssel. Mít tanulhatunk a szovjet irodalomtól, hogyan tudjuk a szovjet irodalom tapasztalatai segítségével megjavítani saját írói magatartásunkat, leküzdve magunkban a kapitalizmus csökevényeit?” *Filozófiai Figyelő Évkönyve*, II. kötet, 1982. 243. Ez semmi más, mint egyszerű visszamondása a kikényszerített önkritikának.

**28.** A könyv nem közli az egyéb dokumentumokat, holott az egykori „szerkesztői előszó” átvételével erre az olvasó ígéretet kap. Lásd 308. k.

**29.** Aztán Krausz ehhez a következő lábjegyzetet fűzi: „Pedig hogy Lukács marxí eredetű szocializmuselmélete folytatható, azt igazán jól demonstrálja a Londonban élő Lukács-tanítvány, az ötvenhatos emigráns, Mészáros István mostanában megjelent *A TÖKÉN TŰL* című műve.” (9., 2. lábjegyzet.) Nem vagyok fölkészülve Mészáros könyvének elemzésére-értékelésére, de ilyen súlyú és jellegű elméleti kérdéseket nem lehet példák felmutatásával bizonyítani.

**30.** Ilyen ellenállás már a nagy gazdasági világválság nyomán sem jött létre – ebből a tapasztalatból indult ki a Frankfurti Iskola korai elmélete.

**31.** „Mivel én fontos kérdésnek tartottam, hogy a választási statisztika azt mutassa, hogy minél nagyobb százaléka a lakosságnak szavazott le, ennélfogva én minden választáson részt vettem, leadtam a cédulámat, de be kell vallani, most az utolsó huszonöt év alatt egyszer sem néztem meg, hogy ki áll a szavazócédulán. Azt hiszem, hogy ez egy bizonyos fokig fotográfia annak, hogy mennyiben demokratikus és mennyiben nem demokratikus a választási rendszer. Nem demokratikus a dolog abban volt, hogy engem az a kérdés, hogy ki képvisel engem a képviselőházban, abszolúte nem érdekelt.” (310.)

**32.** Georg Lukács: DEMOKRATISIERUNG HEUTE UND MORGEN. Akadémiai Kiadó, 1985.

**33.** Ez a regény Lukács szemében nagyon hasonlított SZOLZSENYICIN IVAN GYENYISZOVICS EGY NAPJA című kisregényére, de részletesebb elemzést már nem írt róla.

Weiss János

## DUCHAMP-VÁLTOZATOK

*Marcel Duchamp Szimpozion. Ötperces előadások Marcel Duchamp szellemében*  
Szövegét gondozta Klaniczay Júlia  
Artpool, 2007. 60 oldal, ára nincs feltüntetve

*Házás Nikoletta: A dobozba zárt gondolat.*  
Marcel Duchamp  
L'Harmattan, 2009. 130 oldal, 2000 Ft

### 1

A Duchamp művészetével foglalkozó két kötet egymás mellé helyezésével a művész utóéletének két meghatározó paradigmája körvonalazódik: kulturális hatás és tudományos fogadtatás. A kettő nyilvánvalóan érintkezik egymással; Házás Nikoletta könyvének elemzései is sokat építenek Duchamp hatástörténetére, valamint a művésznek a befogadás prioritását hangsúlyozó elgondolásaira. Míg Házás monográfiája tudományos értekezés, addig az ELTE Esztétika Tanszékén 1987 decemberében rendezett Duchamp-szimpózium dokumentumait egybegyűjtő kötet inkább egy jól körülhatárolható értelmezői közösség Duchamp-élményének lenyomataként értékelhető. Mindenkinke öt perc állt rendelkezésére, az előadások időtartamát Görényi Frigyes sakkmeister, műgyűjtő, kiváló Duchamp-szakíró sakkórája mérte; mulatságos látni, hogy mekkora gondot okozott sokak számára az öt perc betartása.<sup>1</sup> Tanulságos és részletesebb (akár műkritikai) elemzést is elbírna annak vizsgálata, hogy a hozzászólók miként birkóztak meg az időbeli korláttal, milyen fogásokkal próbáltak meg felülkerekedni azon. Egyesek megkíséreltek valamilyen összefüggő gondolatsort dióhéjban elmondani, mások addig beszéltek, amíg félbe nem szakították őket, de volt, aki az öt percben sűrítendő happening-előadással próbálkozott. Mások nem az időkeretet, hanem a feladatot („Duchamp-ról beszélni”) hagyták figyelmen kívül, vagy azért, mert nem jutott eszükbe semmi különös, vagy azért, mert úgy gondolták, az efféle „megkerülés” maga is látványos Duchamp-gesztusként érthető. Ha Duchamp a téma, akkor *anything goes*, „bármí mehet”. De úgy is megközelíthetjük a dolgot, hogy a szimpózium nem előadás-sorozat, hanem hanglejtő művészeti est, amolyan posztavantgárd fesztivál volt. A nyolcvanas évek második felében sok hasonlóra került sor: performansz, kí-

sérleti zene (180-as csoport, UZS), néhány film (Bódy, Hajas, Erdély, Szirtes, Jeles), majd hajnalban koncert: Európa Kiadó, Balaton, Kontroll.<sup>2</sup> Egy ilyen esemény sajátos multimediális-intermediális élményt nyújtott, György Péter korabeli bevezető írása is erre helyezi a hangsúlyt: „Olyan többszereplős párbeszéd van kibontakozóban, amelyből kimaradnunk több mint vétek. A Világok párbeszéde zajlik, a legeltérőbb tapasztalatok közötti közvetítés, folyamatos beszélgetés – ez ennek a találkozásnak is a célja. Amikor az ELTE Esztétika Tanszéke teret ad a Galántai György (Artpool) által szervezett együttlétnek, akkor azt annak reményében teszi, hogy a diszciplína és az élő művészet találkozásának színtere valóban művészeti eseményt jelent.” (5.)

## 2

Röviden, a teljesség igénye nélkül vázolnék az előadások közül néhány pozíciót. Beke László személyes élményei alapján, a francia bürokrácia útvesztőjében tett bolyongásaiból azt a következtetést vont le, hogy Duchamp jól tette, hogy elköltözött Franciaországból, valamint azt, hogy a művész megrogzított agglegényelete nem androgyn mivoltából következett, hanem reakció volt az életét terhelő felesleges problémákra. Amennyiben a szimpózium anyagát az avantgárd gesztusok katalógusának tekintjük, akkor Beke előadása a téma szándékos megkerülésének példája volt. (Egyúttal példa arra, hogy minden poényilkos gesztus elfogadható, ha az „szándékos”, úgymond.) Peternák Miklós Duchamp egyik szövegét olvasta fel, és (többek között) azon töprengett, hogy amit per pillanat művel, az vajon nem a „hakni” sajátos műfaja-e. Sebeő Talán előadása jó példája az „avantgárd stílusban beszélni az avantgárdról” attitűd gyakori, bár nem szükségszerű zsákutcájának. Mint Kozma György korabeli tudósítása megállapította róla: „[Sebeő Talán] *pedig mestere a tudományos szavak értelmetlenül vagy álértelmetlenül való használatának, nem is tudom, miről beszélt.*” (60.)<sup>3</sup> Sugár János kísérletet tett arra, hogy Duchamp törekvéseit egyrészt bekapcsolja az intermedialitás gondolatkörébe, igencsak jövőbelátóan: „Ennek a gyakorlatias, kreatív elemnek napjainkban például az az egyik tulajdonsága, hogy a képet, az információt, a képalkítást kezdi teljesen egy folyamattá gyúrni, ami bizonyos változásokkal fog jární életünkben.” (20.) Másrészt utalt Duchamp elementáris hatásának egyik lényeges összetevőjére, az emblemikus arcképzés jelentőségére:

„a minőség a felismerhetőség”. Kernács Gabriella a művész rendkívüli hatásában látta jelentőségét: Duchamp különleges aurája – „*munkáinak szellemi teste*” – gyakorlatilag körülveszi a kortárs művészetet. Ezt persze úgy is érthetjük, hogy a kortárs művészet Duchamp kreativitásán „élősködik”. András Gábor érdekes művészetkritikai észrevételt fogalmazott meg Duchamp ürügyén. „[A] művészet létjogosultságának óriási koncepciókérdése, ami fölvetődik Duchamp-nál, az nem jelenik meg a magyar readymade-ben, hanem fullasztóan túlterheltté válik [...] a teljesen csupasz magyarországi readymade meglehetősen szürreális és esztétizáló jellegű, ami, paradox módon, pontosan ellentétben van a duchamp-i gondolattal.” (27.) Szőke Annamária előadásában Andrásival vitatkozott, szerinte Magyarországon van „*igazi readymade*”, példaként Erdély Miklós TAVALYI HÓ című alkotását elemzte. Egy termosz: „*Lehetne benne akár idei hó is vagy semmi. A termosz mint műtárgy, mint időtároló egység az idő megragadhatatlansága gondolatának nyugtalan rabjává teszi az embert.*” (27.) Pataki Gábor előadása szerint a művészet annyira kimerítette az újdonság létrehozásának lehetőségét, hogy az új művészet a korábbi alkotások stílus-, valamint formakatalógusának variációja csupán, a művészek egyrészt „*copyrightolják*” a megvalósított lehetőségeket, másrészt kitöltik a fennmaradt lyukakat. (31.) Elmemozdító gondolat, különösen a posztmodern művészet és irodalom hazai térnyerése idején.

György Péter arról beszélt, hogy az avantgárd művészet példa arra, hogy lehetséges félelem és szorongás nélkül élni és dolgozni. Előadásának további részében olyan motívumok bukkantak fel, melyek kilencvenes évekbeli írásainak alapelveivé váltak: a kulturális alternatívák keresése, a „rom” és az „*eklektika*” felértékelése a hagyomány folytonosságával szemben, valamint a társadalmi szolidaritás és együttműködés. (33–34.) Tábor Ádám a külföldön élő Szentjóbó Tamás levelét olvasta fel abból az aprótból, hogy ő volt az, aki „*az 1960-as években talán a legkomolyabban vette Duchamp örökségét.*” (35.) Szkárosi Endre *némán* felolvasott egy részletet Eustache Deschamps A HÁZASSÁG TÜKRE című művéből; ez telitalálatként értékelhető: egyrészt afféle readymade (pontosabban „talált tárgy”), másrészt ügyes rájátszás Duchamp nevére, illetve agglegényeletére, és valószínűleg az öt perct is sikerült betartania. Bak Imre előadása azt hangsúlyozta, hogy a művészetben a mági-

kus, illetve a konceptuális mozzanatok nem elentétesek egymással. „*A koncepciónak és a művészeti ideának mágikus, rituális, misztikus anyagokkal való telítettsége és a másik oldalon a misztikának a személyes művészi szándékkal való hitelesítése különbözőleti meg számomra Duchamp művészetét a Duchamp-követők hatalmas táborának tevékenységétől.*” (39.) Ez a dilemma napjainkig jelen van Duchamp recepciójában: egyrészt a mágikus-okkult, másrészt a racionalista nyelvfilozófiai paradigmán keresztül.

Tóth Gábor művészeti akciója után Ekler Dezső építész Duchamp, Beuys, valamint Musil TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI EMBER-ÉNEK HŐSE, Ulrich hasonlóságairól beszélt, nagyon szépen. „*Megtartott ártatlanság, megőrzött teljességvágy. Duchamp műveiben ennek a hosszan kitarított gyermeki egzisztenciának a tere a fontos. Duchamp tere apám tere. Az első századfél gyermeki, nyílt férfiaságának tere. Duchamp és Beuys antiművészetében egzisztenciális terük a fontos. És az, ahogy ezt és az, hogy ezt képesek művé varázsolni.*” (43.) Birkás Ákos ugyancsak fontosnak tartotta a Duchamp–Beuys párhuzamot, majd Duchamp és barátja, Picabia kapcsolatairól beszélt, kiemelve Duchamp műveinek „*bohócos jellegét.*” (44–45.) Hegyi Loránd, akit Galántai György megkért, hogy ne művésztörténeti előadást tartson, egy mesét mondott el, melyet „*Duchamp jegyzett le.*” (48.) Földényi F. László előadása szerint az ember egyedi voltának felismerése „*óhatatlanul a káosz gondolatához vezet.*” Ez rokonítja Duchamp törekvéseit a dadaizmussal: „*a dada azzal, hogy a véletlent, a kiszámíthatatlant törvényerőre emelte, nemcsak a játékról és az öncélú élvezetről tett tanúbizonyosságot, hanem arról a mélabúba ágyazódó felismerésről is, hogy a legtávolabbi horizontok is mibennünk húzódnak. Hiszen az ember nem vonhatja ki magát az egyetlen szünetességéből. Még amikor a rend álarcával próbálja meg elnyomni a káoszt, akkor is a maradéktalan anarchiát gyakorolja.*” (48–49.)

### 3

Az Artpool kiadványát olykor már-már meghattottan, olykor pedig (a sok, ma már modoroságnak ható digresszió miatt) kissé bosszankodva olvastam. De fontosabb ennél, hogy jól látni a kötetből, mit jelentett Duchamp a hazai neo-avantgárd/posztavantgárd generáció számára. Néhány kitűnő észrevétel a „*huszadik század legintelligensebb emberéről*” (André Breton megjegyzése, idézi Házás, 12.), illetve művészetéről, to-

vábbá annak tükré, hogy miként oldanak meg egy feladatot meghatározott emberek (képzőművészek, irodalmárok, művésztörténészek, esszéisták) tipikusan az avantgárd kulturális repteroárja által determinált gesztusrendszerrel. Házás Nikoletta könyve szerint „*[v]annak nevek, melyekről lehetetlen »naivan« vagy akár a naivitás látszatával beszélni. Nevek, melyeknek kimondása máris a történeti emlékezet sűrűjébe vezet bennünket; nevek, melyek akár egy terhekkal teli zsákot vonszolják magukat a viselőjük életéről, munkásságáról, műveiről, gondolatairól és koráról született interpretációk sokaságát.*” (9.) Nyilvánvaló, hogy az a gondolat, mely szerint Marcel Duchamp-ról nem lehet naivan beszélni, erősen meghatározta a szimpózium agyonreflektált, szinte mindent ironikus idézőjelek közé helyező hozzászólásait.

### 4

Házás Nikoletta könyve nem művésztörténeti monográfia, hanem a művészetfilozófia és az értelmezéstörténet határán helyezkedik el. A könyv az értelmezések felől közelít az életműhöz, erősen alapozva Duchamp-nak arra a kijelentésére, mely szerint „*a művet a Nézők hozzák létre.*” (11.) Noha azt mondhatnánk, hogy a mások által már megalkotott értelmezések nyomán továbblépni könnyebb, mint új értelmezéseket létrehozni (ha ez egyáltalán lehetséges), Házás könyve láthatóvá teszi, hogy ez a feladat (a recepció felőli közelítés) Duchamp esetében különösen nehéz. Fő törekvése, hogy valamiképpen rendet tegyen az értelmezések tömegében, de ennek során olykor ellentmondásba bonyolódik: miközben értékelt kezel az értelmezések sokféleségét, mintha visszariadna azok káoszt indukáló erejétől, és bizonyos értelmezési irányokat már előre kirekeszt: ilyen az *okkult-hermetikus*, valamint a *pszichoanalitikus* megközelítés.

A recepciótörténet Apollinaire és Breton írásaival kezdődik, ezek a művész különleges emberi-szellemi kisugárzására helyezik a hangsúlyt. Breton szerint Duchamp a „*huszadik század legintelligensebb embere*”; első tanulmányában „*Duchamp komplex egzisztenciális attitűdjéről beszél: a világgal szembeni kritikus magatartásáról, a véletlen miszticizálásáról, gondolati eleganciájáról, függetlenségéről, eredetiségéről és tézisellenességéről.*” (13.) Házás szerint Breton értelmezése az első etapa Duchamp hatástörténetének, de már a későbbi teljes képet tartalmazza: intelligencia, elegancia, misztikum, tézisellenesség, függetlenség,

eredetiség. A recepció első fejezetében Duchamp a „Nagy Egyéniség”, aki „*olyan dolgok miatt válik fontossá, mint például a világgal szemben tanúsított komplex, filozofikus (ironikus) magatartás*”. (13.) A harmincas–negyvenes években a Duchamp iránti érdeklődés csillapodni látszik, az ötvenes évek szórványos terméséből Házas két könyvet emel ki. Egyrészt Michel Carrouges művét, mely a Kafka, Roussel, Jarry, Lautréamont és mások műveiben megjelenő „agglégény-gép” motívummal veti össze Duchamp művészetét, Robert Lebel pedig „*az Űveget a »terméketlen szerelem mítoszaként« értelmezi, a ready-made-eket pedig megkísérli elhelyezni a modernitás szellemi mozgalmában*”. (14.)

A hatvanas években indul az értelmezések újabb nagy hulláma, ezek elsősorban a nehezen érthető („hermetikus”) munkák – elsősorban a NAGY ŰVEG – megfejtésére irányulnak. Házas Nikoletta szemmel láthatóan nem rokonszenvezik az olyan értelmezőkkel, akik Duchamp munkásságában okkult rétegeket keresnek; velük kapcsolatban „*szélsőségekről*” beszél, Octavio Paz, valamint Jean Clair munkáit pedig akként méltatja, mint amelyek „*vállalkoznak a kaotikusnak tűnő helyzet tisztázására*”, tehát normalizáló szerepet tulajdonít nekik. (15.)<sup>4</sup> Ezek a megjegyzések a monográfia által kitüntetett, nyelvfilozófiai és ismeretelméleti előfeltevéseken alapuló értelmezési paradigmák felé mutatnak. A könyv alapján úgy tűnik, hogy filozófiai szakproblémákhoz kötni egy művészeti törekvést helyénvalóbb, mint különféle obskúrus hagyományokhoz; nem az a lényeges, hogy melyik helyénvalóbb, csak utalok rá, hogy itt a szerzőnek a kulturális „legitimitások hierarchiájáról” vallott, számomra kissé normatív előfeltevései mutatkoznak meg.

A nyolcvanas évektől az elméleti érdeklődés válik szinte kizárólagossá: „*Duchamp vagy a »radikális újítás« képviselőjévé válik, vagy pedig »a művészet öngyilkos eltűnésének« hordozójává, a »művészet végének« hordozójává.*” (18.) A századelő nagy egyéniségétől eljutottunk a konceptuális művészetig, ahol „*a művészet szükségszerűen önmaga filozófiájává lép elő, a mű pedig saját gondolatává válik*”. (19.) A könyv kitér a kiváló kanadai francia művészettörténész, Thierry de Duve munkáira is, aki Duchamp művészetét (Jean Clair avantgárdellenes elképzeléseit árnyalva) az „*avantgárd és a tradíció közé*” helyezi. „*A dadaisták és Duchamp gesztusai mögé »odahallott« bármi kifeje-*

*zésből levezetett »tény (meg) bármit« [fait n'importe quoi] formulát De Duve a modernitás művészetének nemcsak egy lehetőségeként, hanem egyenesen a modernitás kategorikus imperatívuszaként értelmezi.*” (17.) E megközelítéshez nemcsak Duchamp munkáinak erőteljesen gondolati karaktere ad alapot, hanem az is, hogy a hetvenes években a francia filozófia érdeklődése is Duchamp felé fordul; Duchamp besorolódik a poszthumanista és posztstrukturalista gondolkodók – Farkas Zsolt szavaival a „*francia kegyetlen fiúk*” – által kialakított kánonba, Roussel, Jarry, Artaud és mások mellé.

## 5

A „*homályos területekre tévedt Duchamp-kutatás*” egyik példája Házas könyvében Arturo Schwarz monográfiája.<sup>5</sup> Érdemes röviden áttekinteni Schwarz módszereit, egyrészt, mert önmagában is tanulságos, másrészt, mert az „okkult” vagy „hermetikus” Duchamp alakja túl jelentős helyet foglal el az értelmezési hagyományban ahhoz, hogy teljesen figyelmen kívül hagyjuk, még Paz és Clair „okkultizmusellenes” munkái is ezt tanúsítják. Nem céloz az okkultizmus apológiája, mégis utalok rá, hogy a Duchamp-értelmezések egyik meghatározó paradigmájáról van szó, illetve arról, hogy az okkultizmus fontos szerepet játszott a XX. század elejének Duchamp számára is meghatározó egzaltált szellemi miliójében.<sup>6</sup> Schwarz egyébként nem tulajdonít akkora szerepet az okkultizmusnak, mint ahogy a könyv híre alapján gondolhatnánk; állításai inkább az *összehasonlító vallástörténet*, valamint az ezzel érintkező mélylélektani irányzatok nyomán fogalmazódtak meg. Schwarz kétségtelenül hajlamos arra, hogy a Duchamp műveit átszövő olyasféle jelképeket és szimbolikus struktúrákat, mint dualitás, hímzőség, transzformáció, jegyesség, esküvő stb. különféle mitológiai ősképek alapján magyarázza, egyaránt utalva a gnoszticizmusra, a kabbalára, az alkímiaira vagy a samanisztikus hiedelmekre. De ez nem feltétlenül az okkultista érdeklődés jele, inkább azzal magyarázható, hogy az általa felhasznált vallástörténeti és lélektani szakirodalom alapfeltételezése *eleve az volt*, hogy ezek a kapcsolatok egy archetipikus szimbolikus-tipológiai síkon valóban léteznek.

Schwarz a következő, leginkább három rétegre bontható vallási-szimbolikus analógiabázzissal dolgozik. Egyrészt az univerzális szimbo-

lika (fa, víz, fény, férfi, nő, színek stb.) vallástörténeti-mélylélektani értelmezése Bachofen, Freud, Jung, Eliade, Groddeck, Lévi-Strauss alapján.<sup>7</sup> Másrészt meghatározott vallási-filozófiai hagyományokra (tantrizmus, kabbala, gnoszticizmus, platonizmus) utal, és értelmezési módszerének csupán a harmadikként említhető rétegét képezik a kifejezetten okkult-hermetikus alkotóelemek. Így a FIATAL FIÚ ÉS LÁNY TAVASSZAL című festmény elemzése szerint a képen látható férfi-nő páros elhelyezkedése és szimbolikája megfelel a Nap és a Hold egyesülését ábrázoló mágikus ábrának Michael Maier AURIFERAE ARTES című, 1572-es művéből, a festmény közepén látható körforma jelentését pedig egy olyan ábra alapján magyarázza meg, mely lombikban ábrázolja Hermész, J. C. Barchusen ELEMENTA CHEMIAE című könyvében.<sup>8</sup> Ezekre az ábrákra hivatkozva Schwarz azt állítja, hogy a festmény (többek között) a halhatatlanságra törekvés szimbóluma, az emberpár képe pedig (feltételezett incesztuózus és androgyn jellegének köszönhetően) a primordiális tudat egységének visszaállításaként értendő. Schwarz e ponton egy életrajzi szálát is beleszó az értelmezésbe, mely szerint a férfialak maga Duchamp lenne, a nőalak jelöltjének pedig Suzanne Duchamp, a művész testvére tekintendő.<sup>9</sup> A festmény kompozíciója hasonlít Maier ábrájára, de az is kétségtelen, hogy Duchamp képét az Édenkert bármely ábrázolása ihlethette, a kompozíciónak abba a részletébe pedig, amit Schwarz lombiknak vél, bármilyen edényforma beleérthető. De ha figyelembe vesszük Duchamp állítását, mely szerint „a művet a Nézők hozzák létre”, miért ne hozhatna létre akár egy okkultista képet az erre érzékeny néző vagy értelmező?

Schwarz idézi Duchamp híres mondását: „Ha műveltem is az alkímiát, a ma egyedül elfogadható módon tettem, vagyis úgy, hogy nem is tudtam róla.”<sup>10</sup> Octavio Paz saját okkultizmuskritikájának igazolásaként tekint e kijelentésre: „Egyértelmű hitelmegvonás”, úgy érte, hogy az okkult-hermetikus értelmezéseket illetően.<sup>11</sup> Egyébként Paz könyvében is vannak spekulatív elemek, így nála is szerepet játszik a tantra-jógával való példálózás. De az ő kulturális referenciái is inkább analógiák, sőt könyvének több helyén elutasítja az általa említett obskúrus hagyományok és a Duchamp munkái közötti történeti-filológiai jellegű összefüggés lehetőségét. „Nem tudatos hatásról beszélnek: a neoplatonikus hermetizmusból szár-

mazó eszmék láthatatlanul keringenek körülöttünk, mintha szellemi vérkeringésünk volna mindez, mely felszívódik gondolkodásunkba és érzelmi világunkba.”<sup>12</sup> De lényegesebb ennél (függetlenül a FIATAL FIÚ ÉS LÁNY TAVASSZAL feltételezett okkult jelentéseitől), hogy a NAGY ÜVEG esetében az olyan motívumok, mint menyasszony, vőlegény, jegyesség, esküvő, mátká, annyira evidensen az alkímiai transzmutáció képzetköréhez tartoznak, hogy az erre alapozó értelmezéseket nem tekinthetjük teljesen megalapozatlanoknak. Paz valószínűleg azért tartja a saját (egyébként elmemozdító) értelmezését racionálisabbnak vagy helyénvalóbbnak, mint az „okkultistákét”, mert az ember libidóháztartásának létezését (melyen NAGY ÜVEG-interpretációja alapszik) „tudományosabb” feltételezésnek tekinti, mint az alkímiai transzformáció létezését, elvégre a szex mégiscsak kézzelfoghatóbb valami, és maga Freud is természettudósna vallotta önmagát. Paz értelmezése így Házás elgondolásával osztozik (pontosabban fordítva), utóbbi ugyanis az ismeretelméletet és a nyelvfilozófiát tekinti kitüntetett és nyilvánvalóan releváns tudásterületnek, hiszen a nyelvhasználat is realisabb valami a Bölcsék Kövénél, és Duchamp is erősen érdeklődött a nyelv jelenségei iránt.

## 6

Az értelmezéstörténeti áttekintést követően Házás Nikoletta saját interpretációja következik. Házás a következő kérdésirányokat jelöli ki. Először: ne redukáljuk az életművet a ready-made jelenségeköré (ahogy a konceptuális művészetet eszményítő megközelítések esetében történt), hanem vizsgáljuk összefüggéseiben. Másodszor: az életművet vizsgáljuk meg teljes, „zavarba ejtő heterogenitásában”, ne csak a nagy művekkel foglalkozunk, hanem a jegyzetekkel, nyilatkozatokkal és egyéb dokumentumokkal is. Harmadszor: a „szerző halála” koncepciót figyelmen kívül hagyva irányítsuk az elemzést a szubjektum és a művek, illetve a szubjektum és az „élet-mű” kapcsolatára; szubjektum alatt a francia posztstrukturalizmus szubjektumelgondolása értendő. Negyedszer: a szubjektumelmélet és a művek egymásra vonatkoztatásából nyert felismeréseket kapcsoljuk össze az elbeszélés és az ironia fogalmait vizsgáló irodalomelméleti megközelítésekkel. (22–23.)

Házás szerint Duchamp munkái a művészi jelentéslétesítés folyamatára történő reflexió-

ként értendők, tehát a művészet ábrázolófunkciójának tévesztését tudomásul véve azzal foglalkoznak: mi a művészet, mi a műalkotás, mi a művészeti közeg, mi a művészvilág. (E kérdést járja körül Újlaki Gabriellának az Artpool-kötet függelékében közölt tanulmánya is.)<sup>13</sup> A részletelemzéseket illetően izgalmas törekvése a kötetnek, hogy a nyelvi és a vizuális közleményeket együtt látó szemléletet érvényesít. Abból indul ki, hogy Duchamp művei tárgyi státuszukat tekintve a dolgok és a szavak között helyezkednek el, éppen az átmenetiségből nyerik jelentőségüket. Másrészt tárgyi rendszer és nyelvi rendszer határeseire utal az a gondolat, hogy a műalkotás (ahogy Duchamp művészetében megjelenik) tudatosan a *nyelvi közlésmódot imitálja*, olyan jelentéslétesítő eljárásokat használ (esetleg bitorol), amelyeket a nyelvnek szokás tulajdonítani: ilyen a *képközlés* vagy az *elbeszélés*. Itt szükséges megemlíteni Duchamp-nak a nyelvi humorhoz való közismert vonzódását vagy azt, hogy azok a talányos címek, melyekkel műveit ellátta, mindig tudatos megfontolások eredményeként születtek meg. Ezzel kapcsolatban a könyv Jean-Pierre Brisset, valamint Raymond Roussel nyelvfelfogásának Duchamp-ra gyakorolt hatásával foglalkozik. (43. skk.)

Végül (a fentiekhez is kapcsolódva) megemlítendő a kötetnek az a módszertani elgondolása, hogy Duchamp műveit a művész írásos megnyilatkozásaival együtt, azok alapján kell értelmezni. Egyébként a Házás Nikoletta által figyelembe vett szövegek nem kizárólag peremszövegek vagy önkomentárok, hanem műalkotások: a híres „dobozok” részei. Ez védhető álláspont, viszont nagyon sok avantgárd műalkotásra vonatkoztatható: Malevics fehér és fekete négyzetei is jobban érthetőek a TÁRGY NÉLKÜLI VILÁG fejtegetései alapján, mint azok nélkül, csak az a kérdés, hogy ilyenkor mit értünk – úgy mond – „jobban”: a teoretikus szöveget vagy tényleg a művet? Másrészt egy „okoskodó” műtípus eszményiteneke, melynek paradigmája a konceptuális művészet. Ez sem baj, de azt is látnunk kell, hogy ha a nyelvfilozófiát és az ismeretelméletet hívjuk a műértelmezés segítségéül, akkor a legtriviálisabb műalkotással kapcsolatban is rendkívül bonyolult jelentéseket mutathatunk ki, hiszen megfelelő előfeltevések alapján minden kellően érdekessé és jelentésekben gazdaggá válik. Házás elemzéseiből példaként arra utalnék, hogy amennyiben akár csak any-

nyit állítunk, hogy a NAGY ÜVEG átérészi a fényt („transzparencia”), vagy akár azt, hogy visszaveri („tükör”), akkor a legalapvetőbb ismeretelméleti metaforák és dilemmák sűrűjében vagyunk. A művészek önértelmezései pedig nyilvánvalóan fogódzkodat nyújtanak műveik megértéséhez, de az is gyakori, hogy egy művész félreérti saját törekvéseit. Persze lehet, hogy éppen Duchamp a nagy kivétel, hiszen ő éppen hogy szakítani óhajtott azzal a közkeletű képpel, melyet a franciák a „buta festő” alakjáról alkottak.<sup>14</sup>

## 7

Duchamp hatástörténetében talán a *readymade* játszik a legnagyobb szerepet. Házás Nikoletta az értelmezői hagyományok alapján rendezi paradigmákba a *readymade* fogadtatástörténetét, a polgárpukkasztástól kezdődően a konceptuális művészet szempontjaiig. A *readymade* valamiféle „*ontológiai bizonytalanságot*” képvisel: talán nem műalkotás, de nem is közönséges tárgy. A könyv Arthur C. Danto, Octavio Paz, valamint Thierry de Duve álláspontját idézi. Danto szerint a *readymade* sajátos metamorfózis eredménye, a tárgy mintegy a szemünk látára válik műalkotássá: „*elsőként vitte véghez azt a szubtilis csodát, amely a közönséges létezés Lebensweltjének tárgyait – a lóvakarót, a palackszárút, a biciklikereket, a piszoárt – műalkotássá változtatta*”. (79.) Octavio Paz szerint a *readymade*-ek nem önmagukban jelentősek, hanem azért, amire utalnak. Voltaképpen jelek: „*a művek megkérdőjelezésének és tagadásának jelei*”. (79.) Valamint: „*Paz szerint a readymade: »Nem művészet és nem antiművészet, hanem valami semleges dolog a kettő közötti üres zónában. « A readymade-ek hozadéka ugyanis »nem képzőművészeti, hanem kritikai és filozófiai természetű.*” (81.) De Duve szerint „*a readymade nem tárgy, hanem tárgyak együttese, és nem a művész gesztusa vagy intenciója, hanem egy bármely tárgyra rábüggyezett kijelentés [énoncé]: »ez művészet«*”. (79.) „*[N]em műalkotás, hanem a műalkotás artefaktuma, második szinten lévő, artificiális műalkotás: nem szimplán művészet, hanem a művészetről szóló művészet vagy még inkább, Duchamp kifejezését használva, »művészet a művészet apropóján.*” (82.) Házás konklúziója a *readymade*-ek jelentőségéről: „*A másságával zavarba ejtő readymade tehát nemcsak a műtárgy, hanem a művészetfogalom értelmét is reflektorfénybe helyezi. Mintegy kiprovokálja a művészeti szótár fogalmainak felülvizsgálatát, melyről*

nyomban kiderül, hogy nincsen maradéktalanul felkészülve a readymade által képviselt műtárgyfogalom befogadására. Mindez pedig zavart, bizonytalanságot okoz.” (86.) E hatástörténeti folyamat végpontja talán a „művészet halála” gondolat: „Mivel a readymade hasadást jelent a jelenség és a jelenség leírására szolgáló nyelv között, sokak szerint feltűnése magának a »művészet halálának« okozója.” (86.)

E véleményekből látható, hogy Duchamp művészetét illetően a readymade-ek szolgáltattak leginkább alapot ahhoz, hogy a konceptuális művészet előfutáraként vagy sajátos művelőjeként tekintsenek rá. A műalkotás érdemi megítélését félretelölő zsurnalisztikus „humbug” koncepcióktól a konceptuális előfeltevések filozófiai elemzéséig hosszú út vezet, mind intellektuálisan, mind történeti szempontból: a tízes évektől a hetvenes éveken keresztül napjainkig. Történeti szempontból különösen megmutatkozik Duchamp különös nagysága: magába sűrítette a század legfontosabb művészeti tendenciáit (kubizmus, dadaizmus, szürrealizmus, pop-art, konceptuális művészet, body-art), és nem eklektikus módon (mint a minden hatást válogatás nélkül magába kebelező Picasso esetében), hanem koncepciózusan gondolkodva és mindig az elsők között.

## 8

A szerző érdekes fejezetet szentel Duchamp híres „dobozainak”. Ezek a különös tárgyegyüttesek olyan interdiszciplináris elgondolás jegyében jöttek létre, melyet napjainkban *Lebenskunstwerk*nek neveznek. A dobozokba helyezett tárgykollekciók Duchamp biográfiáját sűrítik magukba, így afféle tárgyi-textuális eszközökön keresztül kibontakozó „énelbeszélések”. Az utóbbi szempont Házas Nikoletta számára különösen fontos, egyrészt, mert Duchamp munkáit néhány hasonló álláspontot képviselő kortárs művész törekvéseihez kapcsolja, akik Duchamp „köpönyegéből bújtak elő”, másrészt, mert itt jól használhatja az általa preferált irodalomelméleti szempontokat is. A ZÖLD DOBOZ ÉS A FEHÉR DOBOZ egyrészt afféle privát emlékmű vagy archívum: „Duchamp mindkettőt a Nagy üveghez és más dolgaihoz tartozó hevenyészett és töredékes jegyzetek egybegyűjtésére használja.” Lapjaik elmozdíthatók és felcserélhetők, ezért nemcsak arra alkalmasak, hogy Duchamp nehezen érthető alkotásainak lehetséges jelentéseit magyarázzák,

hanem arra is, hogy „végtelen könyv”-ként, nyitott, poliszémikus, fluktuáló tárgyi-irodalmi alkotásként szemlélje az utókor őket. Miként Házas megfogalmazza: „egyfajta könyvhelyettesítő dokumentumok, melyek a mallarméi KÖNYV-koncepciót idézik meg: lapjaik kicserélhetőek, térben és időben variálhatók, vagyis a világot folytonos változásban, átalakulásban igyekeznek megragadni”. (116.) Házas koncepciója szempontjából az „1936 és 41 között elkészített »hordozható műzeumként« emlegetett bőröndök” a legfontosabbak. „A jelentősebb festmények és readymade-ek mintegy háromszáz példányban készült miniatűr változatai, melynek Duchamp a DOBOZOK A BÖRÖNDBEN (*Boîtes-en-valise*) nevet adta. A saját »dolgozról« készült reprodukciókat magukba rejtő, különböző színű bőrbevonattal, különböző tárgyakat különböző sorrendben és elrendezésben magában foglaló bőröndök tehát maguk is amolyan kicsinyített és szelektált »Duchamp-életművek«.” (117.) (A szájbarágás veszélyét vállalva ismét utalok arra, hogy itt nemcsak a művészi *oeuvre* kicsinyített másairól van szó, hanem arról, hogy ezek „élet-művek”, az életpálya egyes szakaszainak műalkotásként értendő reflexiói.)

E dobozok kapcsán arra tesz kísérletet a szerző, hogy megfogalmazza Duchamp iróniájának sajátos természetét. Értelmezése két elven alapszik. Egyfelől (a szakirodalommal összhangban) azon, hogy Duchamp iróniája nem kritikai, hanem *affirmatív* karakterű. Másfelől azon, hogy Duchamp esetében az én ironikus megkettőződésének szinkron mozzanata összekapcsolódik az én tárgyi-allegorikus eszelésének időbeli rendjével. „[Duchamp esetében] az *irónia nem kizárólag szinkron struktúra, következésképpen temporalitása nem feltétlenül negatív temporalitás.*” (118.) Duchamp „*egyfelől megtartja a megkettőződés gondolatát, másfelől pedig túl is lép azon a megsokszorozódás és a sorozatba (lásd narratív rendbe), illetve – a különböző típusú dobozok esetében – ideiglenes térbeli alakzatokba rendezés révén. Mindezt – a nagy ironikus Mallarméhoz hasonlóan – a tér és az idő együttes elgondolása és felhasználása teszi számára lehetővé.*” (119.)

Házas Nikoletta a kijelentést alkotó én, illetve a kijelentés érvényességét relativizáló én egyidejű jelenléte (tehát az irónia), illetve a tárgyak egymásmellettiségén alapuló, szukcesszív jelsort alkotó kifejezőmód (vagyis az allegória) egységén keresztül értelmezi Duchamp művészetét. Duchamp munkássága e szempontok alapján az eddig megszokottnál is szofisztikáltabbá válik,

hiszen az irónia a par excellence intellektuális retorikai alakzat, de ellenzői az allegóriát is intellektuális túlsúlya miatt szokták elmarasztalni. Amikor Házas kiemeli azt, hogy Duchamp munkáinak tárgyi szintaxisa allegorikus karakterű (nemcsak szukcesszív rendjüknek, hanem töredékes jellegüknek köszönhetően is), akkor ahhoz a Walter Benjaminra hivatkozó gondolat-körhöz kapcsolódik, mely az allegóriát az avantgárd műalkotás paradigmatis formájának tekinti.<sup>15</sup> Duchamp apropóján a szerző megfogalmaz néhány olyan szempontot, melyek jól érvényesíthetők az élet és a művészet egységét képviselő, a szubjektum jellemzően fotografiai elbeszélésén alapuló törekvések (Christian Boltanski, Cindy Sherman, Sophie Calle munkái) értelmezése során – így Duchamp munkássága egy kortárs irányzat kritikai értelmezésének organonjává, illetve időbeli mintájává válik.<sup>16</sup> Félretéve a szokásos „Ki tette meg *először* ezt vagy azt?” kérdést, Duchamp sajátos énelbeszélő törekvései nyomán jól értelmezhetők a vele gyakran párhuzamba állított Erdély Miklós egyes munkái is, ami most Házas elemzése alapján különösen jól látható.<sup>17</sup>

## 9

Házas Nikoletta munkája koncepciózus elemzés, mely a Duchamp-ra vonatkozó angolszász és francia szakirodalom elmélyült ismeretén alapszik. Problémaorientált módon korszakolja az életművet, a korai, kubistának mondható festmények, majd a NAGY ÜVEG és a ready-made-ek, végül a „dobozok” kapcsán kijelöl néhány fontos paradigmát az életművön belül, és ezek alapján átfogóan és érdekesítően mutatja be a meglehetősen bonyolultnak mondható oeuvre egészét. Ahogy Házas könyve rekonstruálja Duchamp pályáját (és értelmezésének történetét), úgy a dandy, az életművész, a kubista művész, az a-művész, a szurrealista, a pop-art művész, a konceptualista és végül a művészet „halálának” megtestesítője jelenik meg előttünk különböző átfedésekben és szakaszokban. Ez elég ahhoz, hogy Duchamp ne csupán a XX. század egyik legtalányosabb, hanem talán legfontosabb képzőművészeként legyen értelmezhető, aki nem csupán irányzatokat testesített meg és kezdeményezett, hanem rákérdezett arra (de valamiképpen válaszokat is adott), hogy mi a művészet feladata a stíluskorszakok és formaproblémák egymásra következéseként értett művészettörténet „kimerülése” után.

## Jegyzetek

1. Görgényi mint sakkszakíró nagy figyelmet szentelt a versenyszerűen sakkozó Duchamp alakjának. Erről lásd Ébli Gábor: DUCHAMP, SAKK, MŰGYŰJTÉS: GÖRGÉNYI FRIGYES. *Enigma* (39), 2004. 151–154; valamint Görgényi Frigyes: DUCHAMP BUDAPESTEN. *Enigma* (39), 2004. 155–160.
2. A Duchamp-szimpozium alkalmával például a Bódy Gábor által szerkesztett *Infermentál* számaiból válogattak, valamint Szentjóbó Tamás és Szirtes András filmjeit vetítették; Márta István, Rácz Zoltán és Wilhelm András pedig Galántai György zenélő szobrait szólaltatták meg.
3. Kozma György: ÖT PERC. In: DUCHAMP SZIMPOZION, 60. *Élet és Irodalom*, 1988. január 8.
4. Lásd még: „a homályos területekre tévedt Duchamp-kutatás fő csapásainak kijelölése”. (15.)
5. Arturo Schwarz: THE COMPLETE WORKS OF MARCEL DUCHAMP. Revised and Expanded Edition. Vol. 1–2. London–New York, 1997. Thames and Hudson.
6. Erről Jean Clair tanulmánya is megemlékezik, mely az *Enigma* folyóirat Házas Nikoletta által szerkesztett Duchamp-számban olvasható. Lásd Jean Clair: DUCHAMP ÉS A SZÁZADVÉGEK. Ford. Simon Vanda. *Enigma* (39), 2004. 25–64., 38. skk.
7. Érdekeséggént említhető, hogy Thienemann Tivadarnak az emigrációban írott nyelvfilozófiai munkáira (SUBSCONCIOUS LANGUAGE, 1967; SYMBOLIC BEHAVIOR, 1968) is több helyen hivatkozik.
8. Schwarz: i. m. Vol. 1: THE TEXT, 95–96.
9. Uo. 100.
10. Uo. (PREFACE, i–ii.) A magyar fordítás Octavio Paz könyvből; lásd: Octavio Paz: MEZTELEN JELENÉS (MARCEL DUCHAMP). Ford. Somlyó György, Csuday Csaba. Helikon, 1990. 147.
11. Paz: i. m. 125.
12. Uo. 35. Vö. 55., 126.
13. Lásd: „A modern reprezentáció pszeudojellegét a ready-made a funkció elvesztésével magyarázza. Egy tárgy, mely a múzeumi megjelenésen túl semmilyen célt nem szolgál, nem is vállalhatja magára, hogy világok közt közvetítsen. Egyetlen dolgot tehet, hangsúlyozottan állítja önmagát. A pszeudo-reprezentációs tárgy tehát mit sem változtat a közegen, ám szokatlan helyen történő megjelenésével mégis felhívja a figyelmet a szituáció ürességére.” Újlaki Gabriella: A READY-MADE, AVAGY A REPRESENTÁCIÓ CSAPDÁJA. In: *Duchamp Szimpozium*, 56–59., 58.
14. Vö. Görgényi Frigyes: EGY BIZONYOS MARCEL DUCHAMP. Kijárat, 1996. 42. skk.
15. Ezt Peter Bürger neutrális, ám lényegében pozitív jellegű megközelítéssel tárgyalja, míg Lukács György ismeretes módon elutasítja, mert esztétikai eltévelyedésnek tekinti. Vö. Peter Bürger: AZ AVANTGÁRD MŰALKOTÁS. Ford. Seregi Tamás. *Széphliteratúrai ajándék*, 1997/3–4. 5–29., 14–18., valamint Lukács György: AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSÁGA, 1–2. kötet. Ford. Eörsi István. Magvető, 1965. 2. kötet: 771–786.

16. Lásd Házas Nikoletta: KÖZELRŐL TÁVOLRA ÉS KÖZELRE. (CINDY SHERMAN ÉS SOPHIE CALLE). *Lettre Internationale* (69), 2008. nyár. 25–27.; uő: A KÉPTELEN IDENTITÁS DOKUMENTUMAI. SOPHIE CALLE KIÁLLTÁSA. *Balkon*, 2001/5. 26–28.

17. Erdélyt ilyen megközelítés alapján elemzi Forgács Éva írása: IDŐMETSZETEK, PÁRHUZAMOS IDŐSÍKOK ERDÉLY MIKLÓS IDŐUTAZÁSÁBAN. In: Forgács: A DUNA LOS ANGELESBEN. Kijárat, Pécs, 2006. 64–70.

*Havasréti József*

## EGY ÁGYBAN A POLITIKAI ELLENSÉGGEL

Gerő András: *Se nő, se zsidó. Előítéletek találkozása a századforduló Monarchiájában (Habsburg történeti kismonográfiák, 1.) Új Mandátum, 2009. 200 oldal, 1903 Ft*

Tóth Eszter Zsófia: *Kádár leányai. Nők a szocialista korszakban Nyitott Könyvműhely, 2010. 200 oldal, 3990 Ft*

### Se nő, se zsidó

A történettudományban Carl Schorske nevezetes munkájának<sup>1</sup> megjelenése óta hagyományba van annak, hogy a *fin de siècle* Bécsét a modernitás kísérleti laboratóriumaként, zseniket és remekműveket termő sokszínű, esztétizált, élveteg nagyvárosi magaskultúráként közelítsék meg. Egy ideje azonban ezt az elképzelést több tekintetben is kritizálják, pontosítják a történések. Például ma már aligha lehet reflektálatlanul férfikultúráként ábrázolni ezt a világot, az Osztrák–Magyar Monarchia fővárosa a nemek közötti viszonyok újrafogalmazásában is kulcsszerepet játszott.<sup>2</sup> Elég, ha csak arra utalok, hogyan értelmezi Thomas Laqueur – sokat vitatott<sup>3</sup> – MAKING SEX című munkájában Freud idevágó gondolatait.<sup>4</sup> Pszichoszexuális fejlődélméletének azt a tételét helyezi Laqueur a gender studies kontextusába, mely szerint a felnőtt, egészséges nő erotikus érzékenységének székelye a vagina, ide vándorol át a kielégülés a csiklóról a serdülés során. Freud ezzel feltalálta (nem pedig felfedezte) a hüvelyi orgazmust, mivel Laqueur szerint mindaddig senkiben fel sem merült, hogy létezne bármiféle kielégülés

a klitorálison kívül is, sőt minden természettudományos tudás ennek ellenkezőjét állította. Freud a női nemi szervek biológiáját a heteroszexuális közösülés társadalmi normájához igazította, vagyis a nő szexuális emancipálásához először át kellett alakítani a női testet a férfuralom igényeinek megfelelően, a női orgazmusnak biológiailag meghatározott helyéről át kellett vándorolnia kulturálisan kívánatos helyére. Freud kimetszette a klitoriszt a nyugati kultúrából, a női test ettől fogva akkor számított normálisnak, ha folytonosan hisztérikusan működött, neurológiailag indokolatlan tüneteket produkált.

A Monarchia székhelyének schorskei közképet azonban nemcsak a gender studies irányából kritizálták. Az újabb kutatások azzal is számolnak, hogy volt egy olyan Bécs is, amelyik számára a nagyvárosi forgatag, az idegenség tapasztalata nem teremtő közegnek, hanem pusztító káosznak tűnt, amelyikben az ifjú Adolf Hitler forgolódott.<sup>5</sup> Ezt a Bécsét szintén erősen foglalkoztatta a nőiség, ám nem olyan modellekben gondolkodott a nemek viszonyáról, mint amilyenben Freud. Láthattuk, nem épp ártatlan mindaz, amit a századfordulós Bécsről szóló történetek egyik állandó főhőse elmondott a nőkről, de vitathatatlan, hogy a nőnek Freudnál legitim helye van a társadalomban, amennyiben interiorizálja, maga gyakorolja magán a férfiuralmat. A másik Bécsnek a képviselői azonban a nőben nem civilizálandó vadembert, hanem a politikai közösségre végveszélyt jelentő ellenséget láttak. Velük foglalkozik Gerő Andrásnak, az Eötvös Loránd Tudományegyetem és a Közép-Európai Egyetem professzorának a kötete.

Már sok kutató felfigyelt arra, hogy a nemi és a faji előítéletek, illetve az antifeminizmus és az antiszemitizmus szorosan korrelálnak egymással mind a populáris kultúrában, mind az egykori tudományos diskurzusokban.<sup>6</sup> Ismeretes például, hogy a középkortól elterjedtek voltak a zsidók analízis vérzéseiről szóló mendemondák. Ezeket a vérzéseket a XVI. században a zsidó férfi femininségét igazoló menstruációvá értelmezték át, és a hiedelem egészen a huszadik századig élt.<sup>7</sup> Volt idő, amikor a női és a férficsontváz közötti különbséget az anatómusok úgy kívánták megérteni, hogy a női testet az alsóbbrendűnek tekintett fajok testéhez hasonlították.<sup>8</sup> És hogy egy kimondottan a bécsi