

BARTHA JUDIT

Egy múnő mítosza

Olimpia baba alakváltozatai a romantikától az avantgárdig

Az emberautomaták tudományos célú előállítására a 18. században, az első ipari forradalom idején (1769–1850) vált népszerűvé, szélesebb körű szépirodalmi megjelenése azonban a 19. század elejéig váratott magára. Már Karl Rosenkranz *A rút esztétikájában* (1853) megnevezi a korabeli gótikus elbeszélések műember-prototípusainak őszülőit: Mary Shelley, Heinrich von Kleist, Jean Paul, Achim von Arnim és E. T. A. Hoffmann. Mivel azonban az általuk képviselt irányzatot a romantika „torz esztelenségének” tekinti (ROSENKRANZ 1990, 280), fiktív androidjaikat sem tartja mélyebb vizsgálatra érdemesnek.

A fenti szerzők Rosenkranz által kísérteties (*spukhaft*) jelzővel illetett művei a gótikus regényirodalom, az úgynevezett *gothic novel* tradíciójához tartoznak, amely a 18. század utolsó évtizedeiben jelent meg először Angliában. A gótikus kifejezés a legkorábbi irányadó művek vonatkozásában (pl. Horace Walpole, Anne Radcliffe vagy Matthew Lewis regényeinél) elsősorban a vad, sötét, szabályozatlan középkorra utal. A helyszínek kísérteties, középkori várkastélyok, elhagyatott kolostorok, félelmetes tömlöcök vagy éjféλι temetőк. A cselekmények középpontjában gyakran tragikus tévedések, szexuális aberrációk és kegyetlen bűncselekmények állnak. Közös műfaji sajátosságnak tekinthető, hogy a terror és a horror mellett hangsúlyos szerepet kap bennük a fátum és a misztikum. Ugyanakkor már a legsikeresebb korai művekben is, a természetfeletti többnyire csak közjáték, hogy az emberen eluralkodó borzalom érzése felszínre kerülhessen. Az angol gótikus tradíció *Schauerroman* néven kerül be Németországba a 18. század végén, a Sturm und Drang műveken felnövekvő új generáció közvetítésével, majd elterjed Európában és Amerikában is (STEINECKE 1988, 558–562). A gótikus elbeszélés széles műfaján belül azonban az idők során megfigyelhető egy tendenciózus, befelé irányuló elmozdulás a „kínzókamráktól” az „emberi szív és agy kamráiig” (SPOONER 2006, 18). E folyamat eredményeként a misztikum igazi forrása a saját lélektani és egzisztenciális határait megtapasztaló individuum lesz.

Rosenkranz a műemberek (babák, diótörők, automaták, viaszbabuk) szerepeltetését még leginkább a „kísérteties” műfajú elbeszélések kísérő jelenségének tekinti (ROSENKRANZ 1990, 280). Nem foglalkozik azzal a korabeli elképzeléssel,

hogy az ember csupán mechanikus báb Isten vagy a vak sors kezében, s ha Istenével rivalizálva saját képére emberszerű automatákat gyárt, egy nap felcserélhetővé válik az általa teremtett géppel (SAUER 1990, 287–306).

A gép mint az embert kiszorító antihumánus tárgy a romantikában annak ellenére volt népszerű téma, hogy a tényleges androidkészítés a 19. század elejére már jelentősen veszített népszerűségéből. A kor technikai felkészültsége ugyanis nem bizonyult elegendőnek a meglévő szerkezetek továbbfejlesztéséhez. A gyakorlatiasabb szemléletmód így nem gépemerek, hanem elsősorban jól hasznosítható géptestrészek és gépérzékszervek előállítását követelte meg. Az ideális androidot realizáló első, kezdetleges emberszerű robotokra az első világháború utáni időkig, a harmadik ipari forradalom (1918–39) kezdetéig kellett várni, a fejlettebbekre pedig a valódi tudományos technikai fordulat beköszöntéig, a hidegháborús évek haditechnikai vívmányaiig. Ezek a korai robotok azonban nem annyira műemerek, mint inkább munkaeszközök voltak. Erre utal a szláv (cseh) „robot” (rabszolgamunka) szóból eredő „robot” kifejezés is, amelyet Karel Čapek használt először *R. U. R.* című, 1921-es színdarabjában (*R. U. R.* = Rossum univerzális robotjai) (MAGYAR 1992, 147–151).

A felvilágosodás kori androidok valódi csúcstechnológiát képviselő leszármazottai csak az 1970-es évek számítástechnikai forradalmával jelentek meg. A legmagasabb fejlettségi szintként értelmezett kiborgok pedig, amelyek eltörlik az ember és állat, élő szervezet és gép, testi és nem testi közti határokat, már az 1980-as évek mikroelektronikai, biológiai felfedezései, megfűszerezve egy jó adag sci-fi- és genderideológiával.

A tanulmányom középpontjába helyezett Olimpia baba, E. T. A. Hoffmann *A homokember* [Der Sandmann, 1816] című novellájának fiktív androidja, napjainkig terjedő recepciójával ennek a fejlődéstörténeti ívnek a fényében értelmezhető. A következőkben az eredeti Hoffmann-novellát alapul véve, Olimpia baba három 20. századi képzőművészeti transzformációjának a felvillantására tesztek kísérletet Max Ernst, Oskar Schlemmer és Cindy Sherman egyes munkáin keresztül. Vizsgálatommal egyszersmind azt próbálom bemutatni, hogy a 18–19. századi androidmítosz miért válhatott a gótikus romantika különböző szegmenseinek a megnyitásával a 20. századi művészet nélkülözhetetlen részévé.

1.

E. T. A. Hoffmann (1776–1822) német író, zeneszerző, karmester és jogász egyszerre volt a felvilágosodás gyermeke és a romantika élharcosa, aki egyidejűleg élte meg a technikai haladásba vetett hitet és az azzal kapcsolatos kételyeket. Az emberautomatákról szóló legismertebb elbeszélései, így *A homokember* mellett *Az automaták* [Die Automate, 1814], a *Diótörő és egérkirály* [Nussknacker und Mau-

sekönig, 1816] vagy *Az idegen gyermek* [Das fremde Kind, 1817] sokat köszönhetnek ennek a kettősségnek (METELING 2009, 484–487).

Hoffmannt már ifjúkorában foglalkoztatták a kor divatos automatái. 1803-ban olvasta Johann Nikolaus Martius *Unterricht in der natürlichen Magie* című művének Johann Christian Wiegleb által készített népszerűsítő átdolgozását, a *Die natürliche Magie*-t (1789). Ebből a könyvből értesült többek között Kempelen Farkas sakkozó törökjéről (1769) és beszélőgépéről (1790k.). De ismerte a francia mechanikus, Jacques de Vaucanson leghíresebb automatáit, a fuvolajátékos (1738) és a mechanikus kacsát (1739), éppúgy, mint Pierre Jaquet-Droz és Henri-Louis Jaquet-Droz rajzoló, zenélő és író automatáit (1768–1774), valamint Johann Gottfried Kaufmann androidjait, a trombitást és a zongoristát (1806–1815) (HILSCHER 1992, 20).

A lelketlen gépekkel kapcsolatban mégis volt benne valamiféle bizalmatlanság, amelyet az általános korabeli vélekedés mellett pszichológiai érdeklődése is megerősíthetett. 1808 és 1814 között, bambergi tartózkodása idején kapta a legfontosabb ez irányú impulzusokat. Bambergben ismerkedett meg Adalbert Friedrich Marcusszal, aki az általa megalapított kórház és elmeegógyintézet igazgatójaként, valamint a német romantikus orvosi kör fontos tagjaként nagy szakmai elismertségnek örvendett hazájában. Kiterjedt baráti körébe tartozott többek között Friedrich Joseph Schelling, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, valamint Gotthilf Heinrich von Schubert is. Marcus megismertette Hoffmann kórházával, ottani orvosokkal, tudományos munkákkal és kutatásokkal. Az ő közvetítésével jutott hozzá Schubert *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* [Nézetek a természettudomány árnyoldaláról, 1808] és *Die Symbolik des Traumes* [Az álom szimbolikája, 1814] című munkáihoz is, amelyek elvezették a természettudomány sötét oldalához, valamint a mesmeri magnetizmus és a költői inspiráció közti kapcsolathoz. Hoffmann számára a német romantikus orvosi kör teóriája biztosította a későbbiekben a természetbölcseleti háttérrel gótikus műfajú elbeszéléseihez (SEGEBRECHT 1996, 61–90.). Ezek közé tartozik az *Éji darabok* [Nachtstücke, 1816–1817] is, amelyből *A homokember* című elbeszélést, mintegy száz év múltán, Sigmund Freud tette híressé *A kísértetiesről* [Über das Unheimliche, 1919] szóló tanulmányával.

Az Olimpia babát útjára indító *A homokember* című történet mindezek fényében a gótikus műfajú elbeszélésbe ágyazott gépmítosz egyik prototípusának is tekinthető. Romantikus gépmítosz, amennyiben egy android alakján keresztül képet nyerhetünk a 19. századi ember műemberekhez való viszonyulásáról. Gótikus romantika, amennyiben nyomon követhetjük benne egy labilis idegrendszerű költő öngyilkosságához vezető misztikus örülési folyamatát.

A gépmítosz és a gótika összefonódása az elbeszélésben teremtő és teremtmény bonyolult kölcsönviszonyaként bontakozik ki. A történetbeli Olimpiának két apja is van: Coppelius/Coppola és Spalanzani. Coppelius ügyvéd, illetve Coppola

barométerárus a népi mondavilág homokemberének egy-egy alakváltozataként ijesztő rémfigura, aki a gyerekeknek nemcsak a szemét, hanem a lelkét is elrabolja. Ő az, aki a gyerek Nathanaeltől ellopott szemet az Olimpia nevű androidba ülteti. A mellette fellépő Spalanzani professzor a molekuláris biológiai manipulációk előfutáraként is számon tartott, első mesterséges megtermékenyítést végrehajtó Lazzaro Spallanzani fiktív leszármazottjaként az android mechanikus szerkezetéért felelős. A híres elődök neve ebben a kontextusban igen rosszul cseng, hiszen a tőlük származtatott világból csupán néhány lépéssel el lehet jutni visszafelé az alkimista homunkuluszkísérletekhez, előrefelé pedig napjaink géntechnikájához.

A két teremtmény/apa démoni-mechanikus világába belecsöppenő hús-vér költő az élettől való folyamatos elidegenedésével az elgépiesedés útját járja be. Ennek első fázisát már gyermekkorában megéli, amikor Coppelius ügyvéd az apjával folytatott alkimista kísérlete során meg akarja fosztani őt a szemétől, testrészeit pedig úgy csavargatja, mintha egy mechanikus játék meghibásodott alkatrészei lennének (HOFFMANN 1982, 108 sk.). A második fázisba akkor jut el, amikor már felnőtt egyetemi hallgatóként az őt Coppeliusra emlékeztető Coppola hatására tudatosítja, hogy az ember mind a hétköznapi életben, mind a művészetben mechanikus bábként van kiszolgáltatva a magasabb hatalmaknak (HOFFMANN 1982, 119). A harmadik fázisba érkezését az élő és az élettelen (bábszerű/mechanikus) világ felcserélődése jelzi. Előbb élő menyasszonya tűnik számára élettelen automatának (HOFFMANN 1982, 122), aztán Coppola távcsövén át nézve, az élettelen automata élettel teli nőnek (HOFFMANN 1982, 125, 127), majd a szétszedési jelenetet követően ugyanez élettelen bábnak (HOFFMANN 1982, 133, 134). E fázis csúcspontja a toronyjelenet, amikor Nathanael a távcsövön át szemlélt valódi menyasszonyát, Klárát látja fababának, s megpróbálja lelökni a magasból (HOFFMANN 1982, 137). Coppola újból meglelt távcsöve itt már nem hagy számára más lehetőséget, mint az öngyilkosságot. A negyedik fázisban, a toronyból való leugrása után (HOFFMANN 1982, 137 sk.), Nathanael Olimpia babával azonosulva, vélhetően maga is élettelen alkatrészekre hullik szét.

Az elgépiesedés (egszersmind a vágyott tökéletesedés) útjának végpontjára helyezett Olimpia bár mesterségesen előállított lény, élethű külső kivitelezésének köszönhetően megjelenésében egy valódi 19. századi szalonhölgyet vetekszik:

A termete szabályos, az arca is, semmi kétség. Szépnek lehetne mondani, ha a tekintete nem volna olyan élettelen; az ember úgy érzi: néz, de nem lát. A járása is furcsán szaggatott, mintha minden mozdulatát óramű irányítaná. Játékában, énekében valami éneklőmasina kellemetlenül pontos, lélektelen ütemét lehetett érezni, s a tánca is ilyen volt. Minket nagyon elijesztett magától ez az Olimpia, messzire elkerültük, úgy éreztük, mintha életszerű viselkedése mögött titok lappangana (HOFFMANN 1982, 130).

A történetben a külső szemlélő gondolatait tolmácsoló Sigmund nem talál semmilyen hibát Olimpia külsején, pusztán üres tekintetének, mechanizált mozgásának, táncának és énekének kritikájával adhat hangot nemtetszésének. A baba gyanús tökéletessége így kizárólag rejtett gépi mechanizmusainak leleplezésével, azaz szétszedésével (megcsonkításával) veszíthet erejéből. Sarah Kofman találó szavaival: „A tökéletesség annak a jele, hogy olyan géppel van dolgunk, amely az életet utánozza, látszólagos tökéletesség ez, mely egyszerre elrejtí és feltárja kapcsolatát a sötétség hatalmaival, a halál merevségével és hidegségével” (KOFMAN 1991, 148).

Olimpia alakja azért olyan nehezen megragadható, mert a fikción belül is egy meglehetősen képlékeny mezsgyén mozog. A mechanikus (élettelen) és az organikus (élő) kombinációja az elbizonytalanító narratívának köszönhetően egyaránt tekinthető az emberi lélek racionális úton megmagyarázható, hétköznapi manipulációjának, a természetfeletti erőkhöz folyamodó laboratóriumi művelet végeredményének, valamilyen mechanikus szerkezetben véghezvitt, valóságos organikus implantációnak, illetve pusztán szimbolikus konstrukciónak. Az így keltett intellektuális bizonytalanság, amely mellesleg a gótikus elbeszélések egyik legfőbb sajátossága, különböző értelmezési lehetőségeket nyit meg az itt elemzett 20. századi képzőművészeknél.

2.

A harmadik ipari forradalom (1918–39) kezdetén megjelenő képzőművészeti irányzatok (pl. futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus, expresszionizmus) már azaz léptek túl a gépekkel szembeni romantikus félelmen, hogy bizonyítani próbálták, a gép és az ember tudományosan megalapozott szövetsége hatékonyan előremozdítja a világ fejlődését. Olyan nevek fémjelzik ezt a törekvést, mint Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Hannah Höch, Max Ernst vagy Oskar Schlemmer.

Max Ernst (1891–1976) német festő, grafikus, szobrász és költő kölni dadaista korszakában ismerkedett meg a metafizikus festészettel. Ekkoriban alkotta meg a *Fiat modes pereat ars* [Legyen divat, vesszen a művészet] című litográfiatorozatát. A könyvanyagokon bemutatott próbababákhoz Giorgio de Chirico, Carlo Carrà és Francis Picabia munkáinak reprodukcióiból, a témához Hoffmann *A homokemberéből* merített ihletet (BENKŐ 2011, 211–212; REISENFELD 1997). Freud *A kísértetiesről* szóló esszéje, amelyben a kísérteties fogalmának kifejtéséhez és igazolásához Hoffmann elbeszélését veszi alapul, szintén 1919-es, így aligha hathatott Ernstre, bár a szakirodalomban van ilyen vélemény (lásd BENKŐ 2011, 212). Ráadásul Ernst a problémakörnek egy Freud által kizárt, fontos vetületét is hasznosítja.

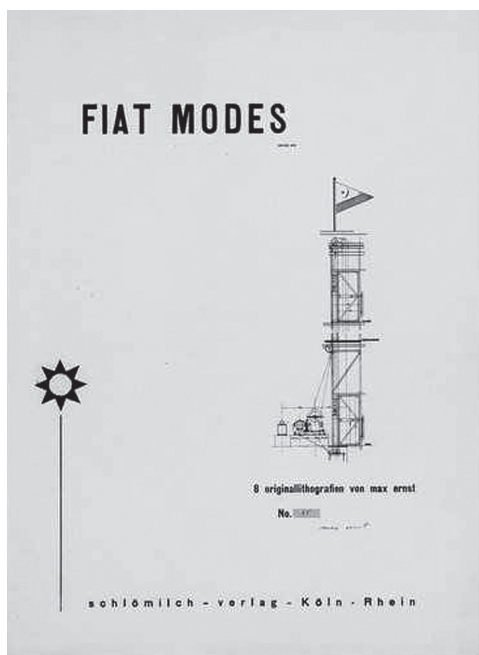
Freud esszéjében arról ír, hogy a kísérteties (*unheimlich*) valami egykor ismerősnek (*heimlich*) a váratlan, újbóli megjelenése okozza, ami ijesztő érzést kelt

bennünk. Elméleti kiindulópontját Schelling meghatározására vezeti vissza, mely szerint: „[K]ísértetiesnek nevezük mindazt, aminek titokban, elrejtve, látensen kellene maradnia, és felszínre került” (SCHELLING 1857, 649; FREUD 2001, 151). A kifejtés során a kísérteties élménynek két, egymástól tisztán nem elkülöníthető típusát, az elfojtott infantilis komplexusokat és a túlhaladottnak hitt primitív nézeteket lokalizálja, amelyeket végül egyetlen konklúzióban egyesít: „Következtetésünk úgy hangzott, hogy az élmény kísérteties volta akkor alakul ki, ha az elfojtott infantilis komplexusok valamilyen külső hatásra aktivizálódnak, és a túlhaladott nézetek ismét igazolást nyerni látszanak” (FREUD 2001, 277). Freud lényegében ennek a komplex élménynek a tiszta példáját fedezi fel Hoffmann novellájában: egyrészt Nathanael homokemberrel kapcsolatos, túlhaladottnak hitt primitív nézeteinek igazolódásában, másrészt a büntető apa által előidézett rejtett gyermekkori kasztrációs félelemben, amely nála a szem elvesztésétől való félelemben nyilvánul meg.

Freud híres elemzésének jelentőségéről, csakúgy, mint hiányosságairól és torzításairól nagyon sokan írtak már (lásd MASSCHELEIN 2011). Szempontunkból a fő problémát az okozza, hogy írásában szándékosan háttérbe szorítja Olimpia babát, hogy ezáltal negligálja a viaszbabuk és emberautomaták alakját övező, a fentebb definiálttól eltérő, intellektuális elbizonytalanításon alapuló kísértetiességet. Azt a témát, amelyről előtte bécsi kollégája, Ernst Jentsch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) (JENTSCH 1906, 195–198, 203–205) című munkájában részletesen értekezett. Freud már esszéje elején elveti Jentsch elgondolását, mivel az nem illik bele a tudatalatti szerepét alátámasztani kívánó univerzális *unheimlich*-koncepciójába (KOFMAN 1991, 128–132). Nem veszi figyelembe azt, hogy Hoffmann narrációjával közvetve magát az univerzális emberfogalmat is megkérdőjelezi, amikor intellektuálisan elbizonytalanít minket azzal kapcsolatban, hogy hol húzódik a határ valóságos és képzeletbeli, valamint élő és élettelen között (KOFMAN 1991, 132–141, 141–144).

A felvetés ebben a kontextusban leginkább azért lehet mégis érdekes, mert Freudnak az ismert kísérteties motívumokhoz (pl. hasonmások, halottak visszatérése, ismétlődések, csonkolt végtagok stb.) kapcsolódó, más műveiben is kifejtett elképzelései (úgy mint a halálfélelem, az ismétlési kényszer) nyilvánvalóan nyomot hagytak Ernst korai munkásságán. Ugyanakkor Freud teóriája általában véve is mintaadó volt a gonosz internalizációjának a 20. századi gótikus irodalomban való megjelenítésénél. A freudi háttér egy plusz szempontot kínálhat Ernst litográfiasorozatának értelmezéséhez. Ez pedig a bábu szétszedése kapcsán az elfojtott komplexusok (pl. az aberrált szexuális vágyak vagy a nárcisztikus önszerelem) kevésbé nyilvánvaló megjelenítése. Az a téma, amelyet Freud Hoffmann novellájának a középpontba helyezésével folyamatosan érint esszéjében is.

Max Ernst címlappal (1. kép) ellátott, nyolc darabból álló, *Fiat modes pereat ars* című litográfiasorozata először önálló kiadványként jelent meg (Schlöm-



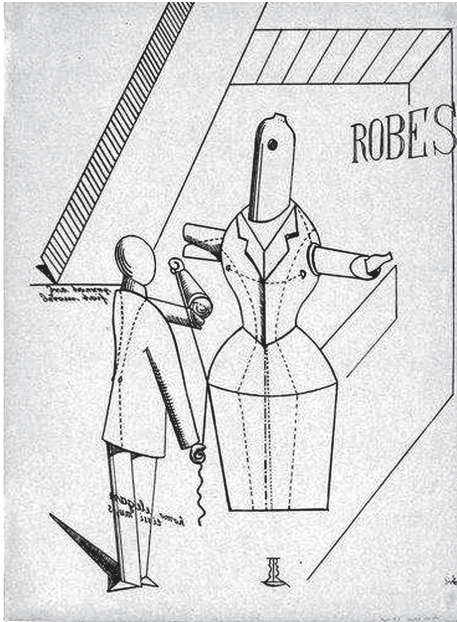
1.kép

automatagyártásnak arra a speciális változatára, amely kifejezetten a női automata mint szexuális tárgy előállítására irányul. Az I., II. és III. számú litográfiák Olimpia baba szétszedését mutatják be. A mértanilag kiszámított könyvmatokon egy próbaműhelyt látunk, benne egy teljesen felöltözött szabóval és műhelybeli szerszámaival (cérna, körző, ruhásláda), valamint egy női formájú próbabábuval, és annak egyes alkatrészeivel (ruha, cipő, leszerelhető végtagok és csavarok). Az I. litográfián a szabó kiszedi a bábu egyik karját, tönkretéve absztrakt tökéletességét (2. kép). A II.-on a bábu ruháit veszi le, miáltal megfosztja nőiességétől, felhívja a figyelmet emberi/női mivoltának illuzórikus jellegére, személytelen tárgyszerűségére és felcserélhetőségére (3. kép). A III.-on pedig, amely a *Letzte Kresktion* címet viseli, a már láthatatlan szabó teljesen megcsonkított és darabjaira szétszedett próbabábuja bekerül a sík vonalakkal jelzett absztrakt ládába (4. kép).

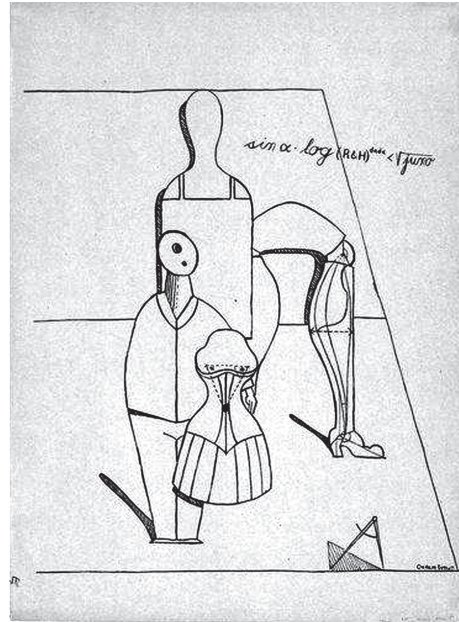
Ez a fajta rombolás többféleképpen értelmezhető. Egyrészt beleillik a dada mozgalom művésztromboló célkitűzésébe, ahol a szabó álarcában megjelenő művésznek az emberire és a mesterségbeli tudásra irányuló rombolása egyszersmind teremtő folyamat is (REISENFELD 1997). Másrészt a bábu női (mi több, emberi attribútumoktól) való megfosztása által jelezheti a divat és a vele kapcsolatos sztereotípiák elutasítását (BENKŐ 2011, 212). Harmadrészt az emberi test tárgyiasításával és megcsonkításával utalhat az elfojtott szexuális vágyakra és a

lich-Verlag, Köln/Rhein, 1919). A mű címe, amely a divat piedesztálra emelését sejteti a szépművészetekkel szemben, kizárólag ironikusan értelmezhető. A könyvmatok ugyanis nem a sztereotip nőideált, hanem egy szétszerelhető próbababán keresztül annak minden jellegzetes attribútumától való megfosztását és szétrombolását mutatják be. A litográfiasorozaton a plasztikusan kidolgozott arc, test és ruházat helyett absztrakt mértani formákkal találkozunk, amelyek segítségével a kiinduló tökéletességében is eleve torzóként értelmezett modell végül a lecsavart törzs és végtagok összességékként kerül be egy ládát imitáló, feneketlen, szögletes, üres formába.

A szabóműhely szétszedhető próbababája burkolt utalás lehet az



2.kép

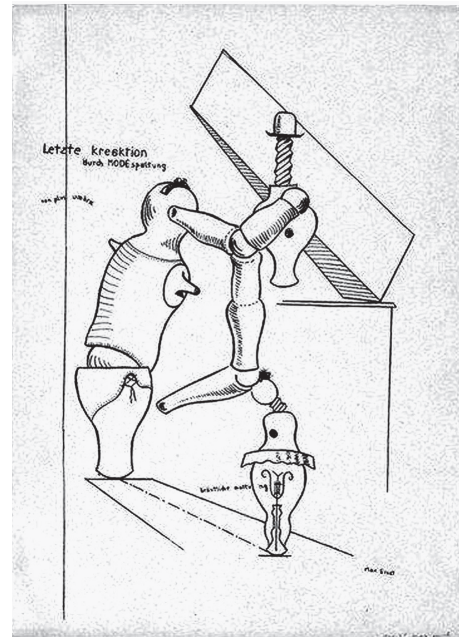


3.kép

halálra is. Ez utóbbi értelemben köthető a gótikus irodalmi hagyományhoz és a freudi pszichoanalízishez.

3.

Oskar Schlemmer (1888–1943) német festő, szobrász, díszlettervező és koreográfus a Bauhaus művészeként az emberi magatartásformákat felmutató absztrakt mechanikus műfiguráival a német romantika, a futurizmus, a konstruktivizmus, a dadaizmus és a metafizikus festészet tapasztalatát is megpróbálta egyesíteni (BENKŐ 2011, 223). A szintézissteremtés igénye vezette az ideális embertípus megalkotása során is, amikor saját korának avantgárd művészeti irányzatait megpróbálta összekap-



4.kép

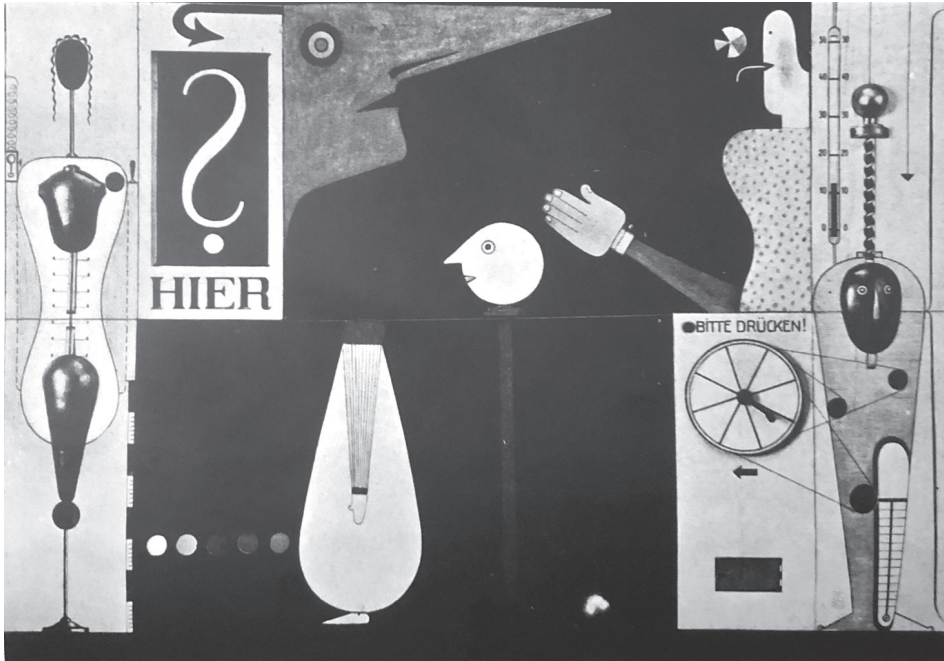
csolni a német romantikával. *Ember és műfigura* [Mensch und Kunstfigur, 1925] (SCHLEMMER 1978, 18–19, 22–24) című művében a következőképpen összegzi ezzel kapcsolatos elgondolását, különös hangsúlyt helyezve Kleist *A marionett-színházról* (1810) szóló esszéjének marionettjére és Hoffmann elbeszéléseinek automatáira:

Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfigurával helyettesítette: az automatával és a marionettel. Az egyiket Heinrich von Kleist, a másikat E. T. A. Hoffmann énekelte meg. [...] A mai technikai haladás rendkívüli lehetőségeket nyújt: precíziós gépek, üvegből és fémből készült tudományos berendezések és készülékek, sebészeti művégtagok, fantasztikus katonai és bűváruhák stb. [...] A műfigura lehetővé tesz bármilyen mozgást, bármilyen, bármeddig tartó helyzetet [...]. Hasonlóképpen nagyon fontos jelenség a természetes, „meztelen” embernek az absztrakt figurával való kapcsolatba hozatala; e szembesülés fokozza mindkét lény különösségét. Eddig ismeretlen perspektívák nyílnak meg az érzékfölöttség és a képtelenség, a pátosz és a komikum előtt (SCHLEMMER 1978, 18 sk.).

Schlemmer totális színházában ennek megfelelően a színész nem lélekkel és érzellemmel bíró lényként, hanem mechanikus instrumentumként jelent meg, pl. fém maszkok, mechanikus térszervező elemek, absztrakt mozgatható díszletek, narrációt nélkülöző, automatikus színpadi akciók felhasználásával.

A homokember történetét transzformáló *Figurális kabinet 1-et* (5. kép) először 1922 elején mutatta be (vö. SCHLEMMER 1978, 23–24, 38). Az absztrakt metafizikai festmény kínálta groteszk vízióban megjelenik kísértő mesterként Spalanzani, valamint egy nőt formáló barométer alakjában maga Olimpia baba is. A metafizikus „laboratóriumban” a testrészek egymástól külön életet élnek, és elvegyülnek a gépalkatrészek között, hatalmas, groteszk kavalkádot hozva létre. Az itt bemutatott világ egyaránt táplálkozik materiális és konceptuális, konkrét és absztrakt, természetes és mesterséges, vizuális és akusztikus elemekből. Miként az Schlemmer saját, a képhez fűzött kommentárjában olvasható: „Egyrészt céllövő bódé – másrészt metaphysikum absztraktum [sic!], keverék, vagyis egyveleg észből és esztelenségből, módszeressé téve szín, forma, természet és művészet, ember és gép, akusztika és mechanika által” (SCHLEMMER 1978, 23 sk.). Ebben a verzióban azonban, a romantikus történettől eltérően, nem Nathanaelnek és Olimpiának, hanem Spalanzaninak kell meghalnia. A metafizikus Mester előadása végén főbe lövi magát, „mert aggódik funkcionális funkciójáért” (SCHLEMMER 1978, 23 sk.) – azaz mert nem képes maradéktalanul eleget tenni a tökéletes gépszerűség kritériumainak.

A romantikából kölcsönzött automatateremtő mester 20. századi ténykedése ennek ellenére nem tekinthető a mechanika diadalának. Miként arra Thomas



5.kép

Schober rámutat, sokkal inkább tanúskodik a Bauhouson belüli két irányzat, a szakrális-expresszionista és a funkcionalista közti vitáról, amelyben Schlemmer mintegy középre helyezte saját magát. Schlemmer a *Figurális kabinet*ben létrehozott bizarr, technicizált egyveleg segítségével egyrészt megszabadul a romantikát jellemző démonikus értelmezéstől. Másrészt nem azonosul a technikai eufória képviselőivel sem, mivel nála a mester groteszk halálával végződő technikai csoda feltételezi az ember irányító, kontrolláló szerepét (SCHOBER 1991, 348–350).

4.

Cindy Sherman (1954–) kortárs amerikai fotóművész, filmrendező önmagáról készített fiktív fotói tették ismertté. Sherman az 1980-es évek elején, a posztkonceptuális képzőművész-generáció tagjaként robbant be a köztudatba. Fotósorozatain a legszélsőségesebb női karakterek bőrébe bújott bele, amelyek a környezetnek, a sminknek, a parókáknak, a protéziseknek és a ruháknak köszönhetően erotikus, művészettörténeti vagy horrorisztikus vonatkozásokat kaptak.

A gótikus klisék transzformációja miatt művészete beleilleszkedik a kései avantgárdnak abba a vonulatába, amely bár szívesen merít inspirációt a gótikus

regényekből, már nélkülözi „a spirituális transzcendenciát” és „a historikus nosztalgiát”. Catherine Spooner szerint e vonulat képviselői közé sorolható Cindy Sherman mellett például Rachel Whiteread, Douglas Gordon, Jake és Dinos Chapman, Jane és Louise Wilson vagy Gregory Crewdon is. Sherman azonban a többiekétől eltérően „arra a jellegzetes gótikus feszültségre játszik rá, amely egyfelől a testi undor, másfelől annak a felszíni ’díszekbe’ való áthelyezése között áll fenn” (SPOONER 2006, 16). Így a gótikus irodalom tipikus rémisztő jegyeinek groteszk felhasználásával a figyelmet a valódi vagy művi emberi testrészek materialítására irányítja.

Az 1990-es évek elejétől kiadott, cím nélküli, számozott fotóin már egyre inkább kivonja magát a kép teréből, s olyan szerepjátékokat jelenít meg, amelyeken a gótikus tradíció különböző elemeit használja fel: horrorisztikus térbe helyezett, eltorzított anatómiai bábukat, rémisztő maszkokat, testfestéseket, testprotéziseket. A tradicionális játék babákról megőrzött kép nála összekapcsolódik a nőieség konvencionális képének drasztikus lerombolásával. Bábu az individualitás elvesztésétől, a tárgyasulástól való félelem kifejezői, amelyek saját narratívájuk révén még képesek ellenállni a média keltette sztereotipizálásnak.

Groteszk humorral megjelenített bábu látványosan közvetítenek a romantikus tradícióval rendelkező gótikus élőhalott baba (*living dead doll*) és a gép és élőszervezet fúziójából létrejövő posztmodern kiborg (*cyborg*) között. Nemiségük a „gótikus mechanizmusoknak” köszönhetően meglehetősen bizonytalan. Az élőhalott baba mindig feminin vonásokat hordoz, neme mégis megállapíthatatlan. A kiborg pedig a nemi szerepek választhatóságát, átjárhatóságát vagy épp az az teljes közömbösségét hirdeti. Nem véletlen, hogy mindkettőnek a queer elmélet kölcsönöz háttérrel, amely transzgender jellegéből adódóan divatellenes, definícióellenes és anti-identitáspolitikai (lásd JAGOSE, 2003).

Sherman 1990-es években közreadott fotósorozatában Olimpia baba történetének kései avantgárd változataként értelmezhető többek között az 1994-ben készült, No. 302-es darab. A biológiai manipulációkat sugalló képen egy horrorfilmbe illően sminkelt, „élőhalott” bábu üldögél kifacsarodott végtagokkal, szervek nélküli üres belsejéből pedig egy másik élőhalott nő lefelé fordított feje bukkan elő (6. kép). Az 1999-es, No. 344 fotón felfedezhetjük magát az erőszakot egy kalapácsos gyilkos víziójában. A darabokból összetákolt bábu lábai között egy épp megszületett vagy agyonvert gyermek véres torzója látható, groteszk utalással az anyaöl és a sírgödör közti párhuzamra. A brutális aktus közben ugyanis mindkettőjüket elnyeli a WC-lefolyó (STURZ 2000) (7. kép). Az ugyanebben az évben bemutatott No. 342 képen már a csonkolás végeredményeként fennmaradt, temetetlen hulla szétszórt testrészei láthatók (8. kép). A fotók súlyos morális kérdéseket vetnek fel, jóllehet horrorisztikus jellegükben sem hagynak kétséget afelől, hogy pusztán ügyesen összeillesztett, kifestett és elrendezett orvosi anatómiai bábukat mutatnak be.



6.kép



7.kép



8.kép

A nemi szerepek átjárhatóságát vagy közömbösségét hirdető Sherman-babákhoz társuló érzés már nem írható körül a freudi *unheimlich* kifejezéssel, mivel nem értelmezhető a természet-kultúra, férfi-női, élő-holt, kísérteties-meghitt dualizmusok mentén. Sokkal inkább alkalmazható rá a Julia Kristeva által bevezetett *abjection* (elutasítás, viszolygás) fogalma, amely magába gyűjti mindazt, ami társadalmilag elfogadhatatlan számunkra. A francia *abjection* terminus a latin *abiectus*-ból ered, amelynek jelentései közé tartozik: az elutasított, visszataszító, gyalázatos, ocsmány. Kristeva szerint „nem a tisztaság vagy az egészség hiánya az, ami viszolygást okoz, hanem az, ami megsérti az identitást, a rendszert, a rendet. Ami nem

tartja tiszteletben a határokat, a helyeket, a szabályokat. A köztes, a kétértelmű, a keverék” (KRISTEVA 1982, 4). Émelygést kelt, mert azokat a dolgokat foglalja magában, amelyek lét és nemlét határán állnak, s tartalmuk olyan iszonyatos, hogy megpróbáljuk száműzni őket gondolatainkból. Kristeva elmagyarázza az *abjection unheimlich*től való eltérését is: „Lényegileg különbözik a »kísértetiesség«-tól, erőszakosabb is, a viszolygás azáltal alakul ki, hogy az ember nem ismer fel semmi olyat, ami közel áll hozzá: semmi sem »ismerős« (*heimlich, familier*), még egy szemnyi emlék sem” (KRISTEVA 1982, 5). Az *abjection* tehát egyrészt bármely olyan kevert jelenségre utal, amely hibrid voltánál fogva felidézi a viszolygás tapasztalatát identitás és nem-identitás határán; másrészt azon elviselhetetlen eszmék, érzelmek, dolgok eszközeként szolgál, amelyeket el kell távolítani magunktól. Valami, ami félelmetes, mégis lenyűgöző. Nem bírjuk elviselni a látványát, ugyanakkor nem vagyunk képesek szabadulni tőle (lásd KELLY 2007, 144).

A Cindy Sherman cím nélküli fotóin szerepeltetett anatómiai bábok már csak közvetve, a gótikus tradíció kliséivel utalnak vissza Hoffmann *A homokember* című művében ábrázolt világra. Fontos különbségnek tekinthető, hogy Hoffmann-nál az alkotás-rombolás folyamata során még olyan kettősségek állnak elő, amelyek a démoni tudomány vagy a pszichológia által megmagyarázhatók. Ezzel szemben Sherman alakjai teljességgel mellőzik a démoni mágiát, ugyanakkor inspirálódnak a kortárs orvostudomány vívmányaiból (pl. plasztikai sebészet, implantáció, genmanipuláció). Ezek a bábuk hibrid, köztes jellegükből adódóan elbizonytalanítják a természetes és mesterséges, emberi és gépi, élő és holt kettősségét, a végéig kifizítve a normatív határokat. Az identitásról, társadalmi rendről alkotott elképzelések tudatos megsértésével sokszor viszolygást, undort, iszonyt keltenek a szemlélőben. Az általuk megidézett horrorisztikus képek már nem magyarázhatók meg az 'unheimlich'-ban rejlő ismerős ismeretlen tapasztalatával. Épp ellenkezőleg, sokszor olyan dolgokról, történekekről közvetítenek, amelyek ellentmondva a meglévő ismeret- és tapasztalatrendszernek, sokkolóan elviselhetetlenek lesznek, s emiatt váltják ki az eltávolítás aktusát.

Konklúzió

E. T. A. Hoffmann Olimpia babájának itt tárgyalt, 20. századi avantgárd képzőművészeti alakváltozatai mind a gótikus irodalom tradíciójának sötét, hátborzongató atmoszférájából táplálkoznak. Max Ernst, Oscar Schlemmer és Cindy Sherman egyéni, groteszk szemléletmódot érvényesítve használják fel a 19. századi gótikus irodalom egyik kedvelt toposzát, a laboratóriumi körülmények között teremtett mesterséges ember/nő alakját, ahol a teremtés szörnyű következményeket von maga után. *A homokember* című novella ebben a vonatkozásban azért kaphat kitüntetett szerepet náluk, mert Hoffmann sikeresen illeszti bele egy gótikus el-

beszélés kereteibe a felvilágosodás kori androidokkal kapcsolatos hétköznapi ismereteket és a műemberteremtést kísérő romantikus ideológiákat. Mindeközben olyan, a fantasztikumon túlmutató lélektani problémákat vet fel, amelyeket elsőként majd a freudi pszichoanalízis tesz tudományos megfigyelés tárgyává. Ilyen például a múlt mint az erőszak helye, amely kísérteteivel rátelepszik a jelenre, a visszatérő gyerekkori traumák, amelyek örülethez vagy halálhoz vezetnek, az ember saját félelmeibe való bebörtönzöttsége, vagy a narcisztikus szerelem és az aberrált szexualitás kérdése (SPOONER 2006, 7–30).

Olimpia alakjában leginkább a teremtő és a gép és az ember, illetve a mesterséges és az organikus kapcsolatának a kérdése kerül náluk a figyelem középpontjába. Ennek ellenére éles határvonalak húzhatók a romantika, a korai avantgárd és a késő avantgárd kor Olimpia-értelmezései között. Míg a romantikában az embergép az ördögi praktikákkal karöltve járó tudomány manipulációjának eredménye, addig a korai avantgárdban az emberről alkotott idealista képet megkérdőjelező csúcsmechanika képviselője, a késő avantgárdban pedig már leginkább az önmagának elégséges tudomány hibrid elektrotechnikai-biológiai konstrukciója, amely a transzhumán kor előhírnöke lesz.

Schlemmer *Figurális kabinetjének* metafizikus laboratóriuma utal vissza a legnyilvánvalóbban a gótikus romantikára. Az automatákhoz kapcsolódó kísérteties érzést azonban háttérbe szorítja nála a mechanizmusok győzelme okozta, korántsem felhőtlen öröm. Jelzi ezt a mű két fontos szereplőjéhez, az alkotó/teremtő Spalanzanihoz és az alkotásához/teremtényéhez, Olimpiához való ambivalens viszonya is. Groteszk szemléletmódja Olimpia barométerré stilizált alakjában mindenekelőtt a mechanikus szerkezet tökéletességét ünnepli, meglátva benne a Bauhaus színház szereplőinek archetípusát. Ugyanakkor Spalanzaninak, a kabinetet teremtő mesternek a zűrzavaros technikai tevékenységével, öngyilkosságával, valamint a megalkotott mechanizmusok színpadi kontrollálásával megkérdőjelezi a technikába vetett feltétlen bizalmat.

Ernst korai avantgárd periódusából származó *Fiat modese*, amely szintén bevallottan merít a gótikus romantika tradíciójából, Olimpia szétszedésének a hoffmanni jelenetét veszi elő. A „Letzte kresktion” feliratú könyvmanőkenjével úgy torzítja el Olimpiát, hogy ezzel megelőlegezi Cindy Sherman horrorisztikus anatómiai bábuit. Egyrészt azért, mert a divat éltetése itt átfordul elutasításba, miáltal a szétszedett és eltorzított baba a sztereotip nőideált megtestesítő plasztikikon kritikája lesz. Másrészt azért, mert a mai szemlélő számára burkoltan azt sugallja, hogy nemcsak a babák, hanem minden élőlény tárgyiasítható, a nemi jellegtől és a személyes jellegzetességektől való gépies megfosztás pedig az emberi természet lerombolásához vezet.

Sherman itt tárgyalt számozatlan fotóin a horrorisztikusan elrendezett groteszk anatómiai babák már inkább csak a gótikus klisék és szerepjátékok által kínált asszociációval idézik meg Olimpia alakját. Ezek az organikus és a mecha-

nikus vegyítésével előállított, majd széttroncsolt babák egyrészt reakciók arra a rossz közérzetre, amelyet a természetesnek és a mesterségesnek a media által kreált konstrukciója vált ki a 90-es évek elejének Amerikájában. Másrészt a transz-humanizmus által piederstálra emelt új kevert faj előhírnökei is, amelyek hibrid jellegüknel fogva elbizonytalanítják a jól értelmezhető kettősségek határát, miáltal a nézőben előhívják a freudi 'unheimlich'-hal szemben az 'abjection' tapasztalatát.

Bibliográfia

- BENKŐ Krisztián (2011), *Bábok és automaták*, Budapest, Napkút.
- FREUD, Sigmund (2001), A kísérteties, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*, Budapest, Filum, 245–281.
- HILSCHER, Eberhard (1992), Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen, in Ludwig ARNOLD, *Text und Kritik (E. T. A. Hoffmann)*, München, Taschenbuch, 20–32.
- HOFFMANN, E. T. A. (1982), A homokember, ford. Barna Imre, in uő, *Az arany virágcserep*, Budapest, Európa, 101–138.
- JAGOSE, Annamarie (2003), *Bevezetés a queer-elméletbe*, Budapest, Új Mandátum.
- JENTSCH, Ernst (1906), Zur Psychologie des Unheimlichen, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 22. August, 195–198., 23. August, 203–205.
- KELLY, Hurley (2007), Abject and Grotesque, in Catherine SPOONER–Emma McEVOY (szerk.), *The Routledge Companion to Gothic*, New York, Routledge, 137–146.
- KOFMAN, Sarah (1991), The Double is / and the Devil. The Uncanniness of the Sandman (Der Sandmann), in uő, *Freud and Fiction*, ford. Sarah Wykes, Cambridge, Polity Press, 119–162.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- MAGYAR László András (1992), *A műember története*, Budapest, Akadémiai.
- MASSCHELEIN, Anneleen (2011), *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany, State University of New York Press.
- METELING, Arno (2009), Automaten, in Detlef KREMER (szerk.), *De Gruyter Lexikon, E. T. A. Hoffmann, Leben–Werk–Wirkung*, Berlin, Walter de Gruyter, 484–487.
- REISENFELD, Robin (1997), *Max Ernst: Fiat modes perea art = Let there be fashion, down with art*, URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_248_300331282.pdf, (2020. 02. 27.)
- ROSENKRANZ, Karl (1990), *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig, Reclam.
- SAUER, Lieselotte (1990), Romantic Automata, in Gerhard HOFFMEISTER (szerk.), *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models*, Detroit, Wayne State University, 287–306.
- SEGBRECHT, Wulf (1996), Krankheit und Gesellschaft. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin, in uő, *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Párizs – Bécs, Peter Lang, 61–90.

- STEINECKE, Hartmut (1988), Kommentar, in uő (szerk.), *E. T. A. Hoffmann Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 558–562.
- STURZ János (2000), Cindy Sherman útja szerepek és maskarák között. Ezredvégi álarcosbál, *Fotóművészet*, 2000/5–6. URL: http://www.fotomuveszet.net/korab-bi_szamok/200056/cindy_sherman_utja_szerepek_es_maskarak_kozott?PHPSESSID=f5529b0c6e9cabe7fa5a18db5a6eec5f, (2020. 02. 27.)
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1857), *Sämmtliche Werke*, szerk. Karl Friedrich SCHELLING, Stuttgart, Cotta, 1856–1861, II. szekció, 2. kötet, *Philosophie der Mythologie*
- SCHLEMMER, Oskar (1978), Ember és műfigura, in Oskar SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Farkas, *A Bauhaus színháza*, Budapest, Corvina, 7–24.
- SCHOBER, Thomas (1994), *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart, M und P, Wissenschaft und Forschung.
- SPOONER, Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books.

A képek forrásai

1. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars*, címlap, URL: https://www.moma.org/collection/works/100600?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
2. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars I.*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91112?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
3. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars II.*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91108?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
4. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars III. („Letzte kresktion“)*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91110?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
5. kép: SCHLEMMER, Oskar (1922), *Figurális kabinet*, URL: <https://www.moma.org/collection/works/34949>, (2020. 02. 27.)
6. kép: SHERMAN, Cindy (1994), *Cím nélkül*, No. 302, URL: <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/inverted-odysseys-111699-012900/cindy7/>, (2020. 02. 27.)
7. kép: SHERMAN, Cindy (1999), *Cím nélkül*, No. 344, URL: <https://www.phillips.com/detail/CINDY-SHERMAN/NY010307/271>, (2020. 02. 27.)
8. kép: SHERMAN, Cindy (1999), *Cím nélkül*, No. 342, URL: <https://www.phillips.com/detail/cindy-sherman/UK010317/129>, (2020. 02. 27.)