

Földes Györgyi: Tükrök és maszkok

2023-02 Posted 2023.01.12. | by admin

Az én szubverzív színrevitele Claude Cahun fotóin és irodalmi szövegeiben (tanulmány)

„Leborotváltatom a hajam, kiszedetem a fogam, a melleim – mindent, ami zavarja vagy nyugtalanítja a látásomat – a gyomromat, a petefészkeket, a tudatos és elburjánzó agyamat. Amikor a kezemben már csak egyetlen kártyalap lesz, vagy egyetlen, de tökéletes szívdobbanást tudok csak feljegyezni – akkor nyerem meg a partit.” (215.)¹

Az avantgárd irányzatok, ezen belül is főként a dadaés némileg a szürrealizmus szubverzivitása mint elv – a konkrét gyakorlat, az avantgárd férfiszereplők által olykor gyakorolt ignorálás ellenére – azokat a nőket is segítette a kibontakozásban, akik egy konvencionális, patriarchális szerkezetű és bináris nemi felosztásban gondolkodó művészeti rendszerben és szemléletben nehezebben találták volna meg a helyüket. Hannah Höch fotómontázsain – a női jogokért való harc témáján túl – olykor saját biszexualitását, fiús öltözködését is láthatóvá teszi; a leszbikus, férfias Gertrude Stein színdarabjaiban gyakran a számára oly fontos „ki vagyok?” kérdését boncolgatja, például a *Doctor Faustus Lights the Light* című, kifordított emberiségkölteményben a hagyományos Faust(us) attribútumokat többfelé, két férfiba és egy női szereplőbe osztja, s egyéb dramaturgiai fogásaival is folytonosan felveti a személyiséghasadás problémáját; s ide tartozik Claude Cahun is, akinek maszkokkal és tükrökkel felszerelt, kosztümös fotós önarcképei, vizuális önszínrevitelei, illetve a szimbolizmus és a szürrealizmus határterületein mozgó írásai egy hol ide-oda mozgó, hol köztesnek mutakozó nemi identitást hoznak játékba. (Claude Cahun munkásságát szokás a dada területére is sorolni, és ez a megítélés sem nélkülöz minden valóságálatot: ebben az esetben azonban nem a mozgalmi hovatartozását és nem írásainak stílusát, hanem a személyes és művészi alapattitűdjét, gesztusait tekintik irányadónak.)

Tájékoztató jellegű élet és pályarajz 2

– Eredeti neve Lucy Schwob, 1894-ben születik Nantes-ban, zsidó értelmiségi művészcsaládban: apja Maurice Schwob, a *Le Phare de la Loire* című lap főszerkesztője, nagybátyja Marcel Schwob, híres szimbolista író, akit gyakran szokás a szürrealisták előfutárának is tekinteni. Novelláival nagy hatással volt például Borgesre vagy Roberto Bolañóra.

– 1912-ben találkozik Suzanne Malherbe-bel (művészneve Marcel Moore), aki haláláig az élettársa lesz, és társalkotó műveiben. (Önarcképei megvalósításában segítséget nyújt, illetve könyveiben gyakran ő készíti a grafikákat). Claude Cahun kötetei mind könyvtárgyak, összművészeti alkotások, amelyeket tehát élettársával együtt hoz létre, utóbbi felelős ezekben a könyvekben a designért. (Az *Aveux non avenues* belső oldalán például ez úgy van feltüntetve, hogy Marcel Moore készítette a grafikákat Cahun tervei alapján.)

– 1913–1919: Megjelennek első írásai, a Sorbonne-on filozófia szakot végez. (Egyébként rendkívüli módon sokoldalú a műveltsége, egyes források szerint nemesak Freudot olvas, hanem élete vége felé Lacant is – a tisztán pszichoanalitikus szempontok figyelembevételével egyébként segíthet is művei értelmezésekor, jelen tanulmányban azonban erre a szempontokra terjedelmi okokból csak nagyon futólag térhetünk ki.) Felveszi a Claude Cahun művésznevet, amelyben a keresztnév fontos jellemzője, hogy nem nemspecifikus, azaz tartozhat nőhöz és férfihez egyaránt.

– 1919: Megjelenik az inkább még a szimbolista-szeccessziós vonásokat hordozó *Vues et Visions* című kötete,³ amely tematikusan és vizuálisan is összekapcsolódó, mégis szemben álló oldalpárookra építkezik: a bal oldalon kvázi-közvetlen látványokat, a jobb oldalon antikvizált leírásokat és kis történeteket tartalmaz.

– 1920–1924: Párizsba költözik, ahol barátságot köt többek között Philippe Soupault-val, Georges Pitoëff-fel.

- 1925–1929: Fotós műalkotásokat készít (önarcképeket, illetve szürrealista tárgycsendéleteket), valamint színházaknak is dolgozik. Barátkozik például Michaux-val, Georgette Leblanc-nal, Robert Desnos-szal. Több folyóiratban publikál, s részt vesz az *Inversions* homoszexuális lap munkájában. 1925-ben a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben megjelenteti az *Héroïnes (Hősnők)*⁴ című művének néhány részletét. Ebben a szövegcsoporthoz – valójában már itt is szerepvagy maszkjátékról van már szó – híres női mitológiai alakok, mesefigurák beszélnek: történetük tehát ez egyszer nem férfiperspektívából mesélődik el, ráadásul motivációjuk, s nem egyszer a cselekmény is átfordul, szubvertálódik.
- 1930-ban megjelenteti önéletrajzi esszéjét, *Az Aveux non avenues*-t (kb. *Meg nem történt vallomások*),⁵ amelyhez illusztrációul a Moore-ral együtt készített fotómontázsok szolgálnak. Ezeknek gyakran alapját képezik – bár nem minden esetben – Cahun fotós önarcképei.
- Csatlakozik a l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires csoportjához, illetve a szürrealistákhoz (André Breton, Tristan Tzara, René Crevel, Dalí, Man Ray stb). Breton – ez kivételes nők esetében – elismerő véleménnyel van róla. Itt idézném Carolyn J. Dean véleményét, aki tanulmányában viszont hangsúlyozza: bár Cahunt kétségkívül inspirálta, ahogyan a szürrealisták kisajátítottak, illetve kritika alá vontak bizonyos késő 19. századi modernista témákat, ugyanakkor képes kihívást intézni Breton latens karteziánizmus ellen, illetve átfordítani a szürrealista szövegekben és képekben ott levő normatív heteroszexualitást is.⁶ Megjelenteti a José Corti kiadónál a *Les Paris sont ouverts* című pamfletet (1934).
- Lise Deharme verseihez készíti „fotófestményeket” (*Le Cœur de Pic, Pikk szív* címmel).
- Jersey szigetére költözik Suzanne Malherbe-bel, és csatlakozik a Fédération internationale de l'Art révolutionnaire indépendenthez (a Független Forradalmi Művészet Nemzetközi Szövetsége).
- 1941 és 1945 között partnerével részt vesz az ellenállásban, letartóztatják és halálra ítélik őket, éppenhogy sikerül megúszniuk a kivégzést.
- Ismét csatlakozik Bretonék köréhez, Michaux-val is újra felveszi a kapcsolatot.

1954-ben hal meg egy, még a börtönben összeszedett betegség következményeképpen.

Maszkok, bábo, bohócok

Claude Cahun önarcképei maszkarádok, maszkos önszínrevitelek, különböző ruhaegyütteseket ölt fel megfelelő sminkkel és frizurával összeegyeztetve. Hol teljesen saját invenciói alapján kitalált, hol mesealakokhoz (például Kékszakáll felesége) kapcsolódó, hol kultúrés irodalomtörténeti szempontból kitüntetett jelentőségű, már hagyományosan is különböző jelentésekkel felruházott (de általa továbbgondolt, kifordított) alakokhoz – bohóc, akrobata – kötődő jelmezekben fotózza le magát, de az is gyakori, hogy férfias vagy még inkább teljesen nemtelenített külsővel (kopaszra nyírt fejjel) szcenírozza önmagát, pontosabban egy fikcionalizált „ént”.

Mindamellet Sophie Mendelsohn ezt a maszk biztosította pillanatnyiságot – a „hol ez vagyok, hol az vagyok” attitűdöt – egyrészt a fényképeken és az írásokban egy egész életszemléletre vezeti vissza, amelyben az „ontológiai eshetőség”, „ontológiai esetiség” (*éventualité ontologique*) filozófiai tételezését gondolja irányadónak, másrészt hangsúlyozza, hogy funkciója nem egyszerűen a „valaminek öltözés”, hanem hogy elfedje az üresség, a semmi rettenetét.⁷

Ami magukat a maszkokat, jelmezeket illeti, jelen keretek között kiemelve csak a bohóc (clown, másképp Harlekin, Pierrot vagy akrobata) alakjára utalnék, amely Claude Cahun számos képén megjelenik, és amely a francia művészetes irodalomtörténetben – elég csak Watteau, Victor Hugo, a Goncourt-fivérek, Baudelaire, Jules Laforgue műveire gondolni – különös jelentőségre tesz szert (lásd Jean Starobinski vagy nálunk Szabolcsi Miklós erről szóló monográfiáit),⁸ bár aztán továbbhagyományozódott, úgy az avantgárd irányzatokba, mint például az olasz filmművészetbe is. Eszerint – amint Starobinski megállapítja – a bohóc/cirkusz akrobata a művész vagy egyenesen a művészet alapkondíciójának hiperbolikus vagy gúnyos képe, jelölője. Travesztált, jelmezes önarckép, amely nem csupán szatirikus-fájdalmas karikatúra: az ironikus játéknak az értékét az adja, hogy az alkotó önmagának saját maga általi interpretációját hozza létre, így „a művészet és a művész gúnyos epifániáját” teremti meg. Ennek egy szubvertált esetét valósítja meg Claude Cahun, akinek képein a bohóc a hagyományosan férfi (bár nem túlmaszkulinizált) alakváltozatból nem is egyszerűen egy női verzió felé tolódik el, hanem felborítva az oppozicionális sémát, egymásba játszatja a kettőt vagy éppen semlegessé teszi. Bár mint önalkalmás az ördöginek mondott, hagyományosan kockás ruhát viselő Harlekin figura hamarosan elemzendő „autobiográfiájában”, az *Aveux non avenues*-ben is megjelenik („Harlekin. Annyit mondogatták, hogy nincs szívem, hogy ez végül megtetszett nekem” (329.)), a kockás öltönyös, tükör előtt álló fotós portré – talán a leghíresebb önarcképe – is ezt idézi fel gendersemleges módon. Vagy gondolhatunk a púderes arcú akrobata-sorozatra, amelynek változatain a bizonytalan nemű alak hol

súlyzót tart a kezében (mellére felírva: „I’m a trainer. Don’t kiss me”), hol pedig egy fehér álarcot, a travesztiát (a maszk fontosságát) kiemelve.

A másik figura, akit társíthatunk ezekhez a vizuális önszínrevitelekhez: a báb, a marionett – Cahun saját magából csinál bábút. Itt érdemes arra is utalni, hogy ezzel Cahun nem volt egyedül, az avantgárd művészetben – különösen a dada és a szürrealizmus tájain – amúgy is számos női művész készít bábokat, Emmy Hennings, Hannah Höch és Sophie Taeuber, gyakran darabot írva nekik, továbbá előszeretettel fotóztatták magukat ezekkel (illetve Höchnek már a fotómontázsain is gyakran jelennek meg babák). Mások, mint Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven mintegy performanszként ugyancsak önmagából csinált transzgresszív (és szintén szubvertált nemű) bábút, technológiai nőt, amikor függönykarikákkal mint ékszerekkel és magára erősített pénisszel járkált az utcán; Emmy Hennings pedig pókként jósolta meg a jövődőt a kabarélátogató nézők számára. (Egyébként az *Aveux non avenues*-ben Cahun Ádámot és Évát is marionettként képzei el, bár a Jó és a Rossz Fájának a történetében ez az aspektus csak említés szintjén marad, nem befolyásolja a beszédmódot, a színrevitel konkrét részleteiről sem esik szó. (354.))

S talán a fontosabb strukturális elem Cahun vizuális és írásművészetében a tükör, vagy ennek megfelelően a tükröztetés gesztusa. Ami az előbbit illeti, egy-két fotón a tükör ténylegesen meg is jelenik; azonban még a tényleges tükör vagy tükröztetés hiánya esetén is van pendantja, hiszen a kamera objektívja, lencséje is tekinthető tükörnek: rajta keresztül Cahun önmaga mintegy átgyúrt, átdolgozott, munka alá vett duplumát (duplumait) teremti meg – illetve szembesül is velük. (Ennek a tükörképnek még egy további folyamánként jelentkező figurája lesz, Nárcisszus, erre majd hamarosan rátérek a szövegek kapcsán.) Itt még fontos arra is emlékeztetni, hogy egyébként is megfigyelhető a modernség – de akár még más korszak – egyéb műveiben is, hogy a transz, interszexuális vagy elbizonytalanított nemű testek reprezentációi gyakran sajátos médiumhoz kapcsolódnak: szimulákrukszerű vagy egyszerűen csak csalóka képi hordozóhoz (ezek lehetnek festmények, képek, portrék, fotók) vagy mise en abyme-szerűen egymásba bonyolított tükörfelületekhez, s azokkal gyakran úgy operálnak, hogy mintegy felmutassák üres (kiüresített) jelölői voltukat is. (Ennek az aspektusnak a kifejtését lásd *Transzszexualitás/transztextualitás. Transz és inter testleírások, testreprezentációk* című tanulmányomban,⁹ ahol a világirodalmi szcénát tekintve Balzac *Sarrasine*, Rachilde *Monsieur Vénus* és *Madame Adonis*, Anne F. Garréta *Sphinx* című műveit, magyar példákat illetően pedig Czöbel Minka több versét, Bartis Attila *A séta*, Rakovszky Zsuzsa *VS* vagy Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című regényeit elemzem.)

És most nézzük meg mindezt az *Aveux non avenues*-ben (magyarul kb.: *Meg nem történt vallomások*), amely – mint mondtuk – ugyancsak egy önportré, a tükör előtt ülő szerző önszembesítése vagy önszínrevitel. A könyv nagyjából tíz évig készült, két részletben (1919–1925, 1927–1929). Fejezetekbe rendezett, egy-két bekezdésnyi, maximum egy-két oldalnyi rövid szövegek ezek, amelyek együttesét François Leperlier a mű önmegfigyelést és önkitalálást előtérbe helyező intenciójának megfelelően „álom-önéletrajznak” (*autobiographie rêvée*), „autofikciónak”,¹⁰ Mac Orlan pedig – kevésbé fókuszálva erre az aspektusra – inkább „esszéverseknek” vagy „versesszéknek” nevez.¹¹ Ha pedig külön-külön próbáljuk meghatározni a műfajokat, textustípusokat, úgy fogalmazhatunk, prózaversek, meseadaptációk, aforizmák, álomleírások váltják itt egymást, és állnak össze egyfajta szövegkollázssá, amelynek együttműködése a fotómontázsokkal (François Leperlier észrevétele ugyancsak) feltétlenül érdekesnek tűnik.

Cahun a kötet utolsó fejezetében, az 1928-ban készült összefoglalásban így fogalmazza meg azt, ami az egész vállalkozás tétje lehetne – ám végül, akárcsak a könyv egészében szinte minden explicit és implicit állítást, vissza is vonja egyszersmind, megkérdőjelezve ennek hasznát, feltételezhető sikerességét: „Egy másik szókinccset teremteni a magam számára, kifényesíteni a tükör hátlapját, kacsintani, átejtteni magam, egy véletlenül kiválasztott izom segítségével csalást követni el a csontvázammal, kijavítani a hibáimat és újra lemásolni a tetteimet, részekre osztódni, hogy legyőzhessem magam, önmagam ámitására megsokszorozódni, röviden tehát: az ember játszik önmagával – ez nem változtathat semmin sem. Minden esetben visszafelé, a szőr ellenében simogatni magam, akárcsak tegnap vagy bármikor – nem, ez nem változtat semmin.” (429.) Majd máshol az önmagától való távolságtartásnak, ezáltal az önreflexív énértelmezésnek, az

én mint másik megteremtésének lehetetlenségét mondja ki – megítélése szerint a rimbaud-i „je est un autre” vágyálom marad: „Hiába próbálom a testem (a testem és tartozékait) helyre tenni, egyes szám harmadik személyben látni magam. Az én (je) bennem (en moi) olyan, mint az „œ” betűbe fogott „e”. Kijönni az O-ból...” (430.)

A kötet – némi későszimbolista beütéssel – szürrealista vonásokat is magában hordozó szövegkollázs, álomvagy álomtörredék-leírásokkal és bizonyos helyeken automatikus írásra emlékeztető asszociatív szövegyszerkezéssel (olykor azonban a narrátor ironikusan – akár explicit módon is – kérdésessé is teszi ezen eljárások poétikai szempontból vett jogosultságát: például amikor egy álmát meséli el éppen, amelyben

a – nyilván nagyon visszasan sikerült – versailles-i szerződést az érte felelős diplomaták automatikus írás segítségével fogalmazzák meg).

A nemek kérdése

A nemek bizonytalansága úgy explicit kifejtésekben, mint különböző motívumok megjelentetésének köszönhetően kifejezésre jut, illetve abban is, hogy Claude Cahun előszeretettel játszik a narrátor(ok) nyelvtani nemével – persze a kötetben kollázsszerűen egymás mellé rendelt szövegek, illetve az egyes textusok kollázsszerűen összerakott, vagy éppen kollázsszerűen dekonstruálódó jellege miatt is eleve mindig bizonytalan, ki az az „én”, kinek a megnyilatkozását olvassuk éppen, kinek a szubjektív tapasztalata van jelen a szövegben.

Közvetlenül ez így jelenik meg: „Jól megkeverni a kártyákat. Hímnemű? Nőnemű? De hát ez helyzetfüggő. A semleges az egyetlen nem, amely mindig megfelelő a számomra. Ha létezne ilyen a nyelvünkben, nem figyelhetnénk meg ezt a gondolati hullámmozgást. Komolyan, jó lenne dolgozónak lenni a méhek között.” (*Réparation* című fejezet) Az *Exercice sur deux notes (Gyakorlat két zenei hangra)* című fejezetben pedig így fogalmaz – igaz, szerepjátszóként, egy bizonyos P. szájába adva a szavakat: „Nő vagyok. A számalom arra kész, hogy vigaszt nyújtsak: hogy szeretkezzek. Ám mivel mindenekelőtt férfi vagyok és harapásra kész, óvakodj tőlem: brutalitás nélkül ez nem megy!” (296.)

De erre utal a mese is, amelyben a Királyfi két androgün magból, a tudósok által összerakott apró meztelenségéből alakul ki, vagy éppen a fejezetválasztó illusztrációk közül néhány, amely a kopasz, nemnélküli fotókat variálja (236–239.); továbbá a *Singulier Pluriel (Egyes szám, többes szám)* című rész fényképén (303.) két bubi van az előtérben a két kitett kártyalapon (bár mellette egy gyűrűs, kilakozott körmű női kéz nyúl az asztallap fölé)

Vagy ilyen Aurige története, akinek a neve ugyan római kocsihajtót jelent, de nőnemben ragozódik a szövegben (a kezdőjelenetben tükörben szemléli magát ő is). Érte mintha két férfi versenyezne, egy bonyolult szerelmi háromszögben: a „gazdája” és a „költő”: mindnyájukat a szexuális ösztön vezeti eredetileg, de szembesülniük kell a démonaikkal. A narratívából (amennyiben van egyáltalán ilyen) ugyanakkor az tűnik ki, mintha egy psziché részei lennének: Aurige lenne az önszeretet/önbecsülés, gazdája a félelem, szeretője a világi hiúság, s aztán ez még tovább bonyolódik. A fejezetben mindenesetre végig eldöntetlenség, a döntés kényszerének a halasztása uralkodik benne (ezen érthetjük a szereplők szerelmi döntését, illetve az olvasói stratégiát, miképp fejtse fel a szöveget), s a végén mintha a szereplők nyelvtani neme is kétségessé válna. (241–280.)

A tükör

A *tükör/tükörzés* már egyfelől a könyv alliteráló címében (*Aveux non avenues*), másfelől a könyvborító (161.) sajátos tipójában is érvényesül, hiszen az függőlegesen-vízszintesen és a két átlójában is tartalmaz egy-egy tükörtengelyt.¹² Majd rögtön a kötet felütésében, nyitóképeiben előkerül a kamera, a tükör és a maszk (a smink) és a bohóc/akrobata motívuma, amelyek egyszerre fordítódnak – explicit is kimondva – szövegbe:

„A láthatatlan kaland. Az objektív felületesen követi a szemet, a száját, a ráncokat. Az arckifejezés indulatos, néha tragikus. Végül nyugodt – az akrobaták tudatos, kidolgozott nyugalma. Profi mosoly – tessék.

Előkerül a kézitükör, a rúzs és a szemhéjfesték. Némi idő. Pont. Új bekezdés.

Újrakezdem.

De micsoda cirkusz [manège] ez azok számára, akik nem látták – hiszen nem mutattam meg – az akadályokat, a szakadékokat, az elért fokozatokat.

Meg fogok-e szabadulni az összes tényanyagtól, kőtől, óvatosan elvágott kötélről, meredélyről... Nem érdekes. Találjátok ki, rekonstruáljátok. A szédülés magától értetődő, felfelé jutás vagy zuhanás.” (177.)

Máshol a tükör meghatározatlan fizikai tulajdonságokkal rendelkező és ekképpen bizonytalan létmódú objektumként tűnik fel, amely vagy alkalmas a kép megragadására, de mint ilyen torzít, főként pedig bebörtönzi a szubjektumot, elviselhetetlen korlátokat helyezve köré, vagy éppen zavaros, folytonosan tovatűnő, megragadhatatlan képet mutatva éppen ellentétes irányú frusztrációkkal tölti el a megértettségre és önmegértésre vágyakozót, aki szeretné, ha valami segítséget, támaszt, fogódzót adna neki a tükör. Lehet még összetörni (megsemmisíteni), illetve a belőle szétrobbanó, dekonstruálódó (arckép)szilánkokból valami illuzórikus vagy szimulákumszerű homályosságot visszaépíteni. Akárhogyan is, a tükröt tehát (nyilván: a hozzá tartozó kerettel együtt) úgy kell elképzelnünk, mint már eleve csapdát, egy guillotine-ablakot,

amely sóvárogva csak arra vár, hogy lecsaphassa a keretei közé kerülő fejet, meggyilkolhassa az arc tulajdonosát:

„*Guillotine*-ablak. Egy üveglap. Hová tenném a foncsorozást? Az üvegen innen, túl; az elejére vagy mögé? Az elejére. Bebörtönzöm magam. Elvakítom magam. Mit érdekel. Átnyújsak neked egy tükröt elmenet, ahol felismerheted magad, egy torzító tükröt az én szignómmal? Nem árulok én tükrösszekerényt, komikus nagykeretes tükröket (jó, legyen tragikus, de akkor banális tragédia legyen. Minthogy a nevetségesség a férfiak sajátja, nem hat meg különösképpen). Visszataszító attrakciók az emberhúsvásár számára...

Mögé. Így is bezárom magam. Semmit nem tudok arról, ami kívül van. De legalább megismerem majd a saját arcom – és ez talán elegendő lesz, hogy tessek magamnak.

Üresen hagyjam az üveget, hogy a véletlen vagy a napszak szerint zavarosan, részlegesen lássam, hol az elmenekülőket, hol a saját tekintetemet? Tökéletes kölcsönösség. (...) zavaros látás, megtört sorok.... Nem akartok megállni, megérteni. És én magam vajon képes vagyok rá?

Így tehát törjem össze az üvegeket. De hagyjam azt is, hogy az üveges lelépjen mindenféle gyáva kibúvó nélkül. (Aki kijavítja, amit ő elügyetlenkedett, az állja a cechet.)

A darabokból készíteni egy üveglapot. Bizánci munka. Áttetszőség, homályosság. Micsoda cseles vallomás! Mindig az lesz a vége, hogy ítéletet mondok magam felett. Hiszen megmondtam: vegyék észre a kiírást – a guillotine ablaka...

Harapjon a farkába a kígyóm a fogával, de nehogy elérhesse!” (209.)

Ennél továbbmenve, a tükröződés utalhat belső megkettőződésre is, belső hasonmásra. Gondolhatunk ebből a szempontból az Otto Rank-féle pszichoanalitikai megalapozottságú *Doppelgänger*-fogalomra is: a német pszichoanalitikus főként mitológiai és szépirodalmi eseteket tanulmányoz, utóbbi tekintetében az E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul, Heine, Poe, Maupassant műveiben jelentős számban olvasható példákat, illetve a könyvének címében szereplő alakot, Don Juant, aki Molière verziójában a szolgájával, Sganarelle-lel együtt testesíti meg ezt a kettősséget. Rank alkotáslélektani szempontokat is felvet, amikor a szerzők személyiségében jelentkező hasítottságot, megosztottságot is elemzi, amelyet patológikus jelenségként ő a korabeli diagnosztizálási gyakorlatnak megfelelően a neurozisz különböző formáiként azonosít. Felhívja a figyelmet a *Doppelgänger*ek (franciául: le Double) különféle változataira is: a külön életet élő árnyékokra vagy tükröképre, a tényleges fizikai, testi tulajdonságaikban egyező hasonmásokra, a csak a – nagy valószínűség szerint patológikus személyiségjegyeket mutató – szereplő lelkében létező duplumokra, illetve a „komplementer” párokra, amelyek azonban többnyire a személyiség hasítottságára utalnak.¹³ (Otto Rank a Cahunnél kitüntetett szerepet játszó Narcisszust is tipikusan ilyen *Doppelgänger*-figuraként mutatja be.) Persze a pszichoanalitikus irodalomban a belső megosztottság tételezése eleve is az alapkoncepció részét képezi: a két legismertebb változata ennek a Freudnál tételezett *én/felettes én/ tudatalatti vagy ösztönén* hármasa, illetve Lacannál a szocializáció fogalmához is köthető fejlődési szakaszok státuszai: vagyis a tükörstádiumot megelőző énelőttességhez, a tükörstádiumhoz, valamint a tükörstádiumban, az az által kialakított én periódusához tartozó állapotok.

Mindenesetre a személyiség megosztottságának témája Cahunnél számos szöveghelyen előkerül, többek között a *Diviser pour Régner* (*Oszd meg és uralkodj*) című fejezetben (296–296.) is – ahol viszont a narrátor már hímneműként nyilatkozik meg – a narrátor-szereplő életmódból következő státusza, hiszen ő ebben a részletben hol hétköznapi életet él, máskor rossz szokások uralkodnak el rajta; belső, fiktív iker létmódban létezik, ahol a két fél állandó, de némileg paradox interakcióban van. Másrészt a két értelmes/racionális/rendes (*raisonnable*) gyerek történetében is (287–291.), amelyben a narrátor – aki mintha iker hasonmása lenne a másiknak – próbál egyensúlyozni logika és álom között, hol ide, hol oda kapcsolódna. Ezzel kapcsolatban lehet asszociálni arra is, hogy arról a gyermekről van szó, aki bennünk lakik; különösen a freudiánus alapokon nyugvó szürrealista poétika felől juthatunk erre a következtetésre, ahol a gyermeki énhez, a felettes én hatalomra kerülése előtti életkor énjéhez igyekeztek lenyúlni. Itt ugyan már határeltkorról beszélhetünk (ezek már szófogadó, racionális gyermekek), akik azonban olykor visszabilennek, le akarják pakolni a civilizáció által rájuk pakolt tudást, képeket, megszabadulni a szimbolikus nyelv igájától – ez azonban nem megy problémamentesen. „A rendes gyerek felvette szürke vászonkötényét, és leszedte az asztról az odahalmozott könyveket és a kedves tucataru-képeket. Sima felület, semmi kétes nincs rajta. S akkor a tisztességes fal előtt, a jó minőségű fal előtt a gyermek az álmába zárkózott.

Téged ez érdekelt. A rendes gyermek kedvesen mesélt önmagának. Kevés gondolat állta ki a logikád végezte vizsgálatot, az emberfeletti szépség ideáljának próbakövét. – A szépség dolgában ugye, kis abszolútumkedvelőm, tévedhetetlen szakértő vagy? A gyermek, aki továbbra is alávetett volt, elkeseredett. Elkeseredése azonban hirtelen lángra lobbantotta.” (288–289.) Ráadásul, szemben a másikkal, a narrátor inkább mutatkozik ösztönös lénynek, ezért nem is teljesen ikerfigurák, hasonmások, tükröképek a másikkal,

a megnyilatkozás címzettjével: „Mérjük fel magunkat. Távolról. Mi a közös a te abszurd logikád és az én fensőbbes érzékenységem között? (Gyűlöllek! Megvetem magam – az összes névmásváltozással, amelyet a csendre vonatkozó személyes ragozásunk és a szeretni igét érintő ragozásunk magában hordoz). Mit akarsz, hisz nem is hasonlítunk...

Igen, de...

Nem hasonlítunk: annál jobb. Egy elég is lesz a házban. »One smoking in the house is plenty«, mondta Bob.” (290–291.)

Nárcisszus és a matrjoska baba

Míndez kapcsolódik a nárcizmus jelenségéhez is, mint ahogyan azt már Otto Rank hasonmás-elmélete alapján említettük is. A nárcizmussal – mint az közismert – Freud úgyszintén foglalkozott egy nagyobb tanulmányban:¹⁴ a Nárcisszusz-mítosz számára egyfelől egy normális kisgyermekkori fejlődési fázis, az autoerotizmus korát jellemzi vele, másfelől az önmagába merülő ember szimbóluma is, akinek a libidója inkább a saját egójába, semmint a más emberekbe fektetett energiájával azonosítható, s ennek patológikus formája esetén nárcisztikus személyiségzavarról beszélhetünk. Továbbá ezt a koncepciót tárgyalta továbbfejlesztve Lacan is,¹⁵ aki a saját *képhez* (mint a Gestalt sajátos formájához) való vonzódásként határozza meg a nárcizmust, amely egyszerre erotikus és agresszív (önpusztító) jellegű.

Ha kifejezetten életrajzi, referenciális adatokhoz kötjük Nárcisszusz „önszerelmét”, természetesen Cahun Suzanne Malherbe-hez/Marcel Moore-hoz fűződő leszbikus kapcsolatára is gondolhatunk: s valóban, a Nárcisszusz-mítoszt szokták társítani a homoszexualitással, hiszen a mitológiai ifjú – miközben a nőket elutasította – önmaga (azaz egy férfi) képébe szeretett bele. Ovidiusnál, azaz a leghíresebb változatban ez így is van, más mítoszverziók azonban némileg bonyolítják a nemi leosztást. Pauszaniásznál például más magyarázatot találunk az ifjú önszerelmére: ikernővére halála után – aki mind külsejét, mind öltözködését tekintve tökéletes hasonmása volt – Nárcisszusz búskomorságba esett, s végtelen szomorúságát csak az tudta feloldani, amikor meglátta saját tükörképét. Ebben az esetben a férfi/női oppozíció androgünizáló feloldásáról vagy legalábbis megkeveréséről, összezavarásáról beszélhetünk, hiszen a fiú saját képébe mint lányéba szeret bele.¹⁶ A Pauszaniász-féle verzió talán relevánsabban érezteti az interpretációk kiszélesíthetőségét, hiszen Cahun bizonytalan nemi identitásával kapcsolatosan így asszociálhatunk akár egy tényleges – homoszexuális – kapcsolatra, de saját magára vonatkoztatva akár egy belső hasadás kifelé vetülésére is. (Mindenesetre a homoszexualitás kérdésének felmerülte kapcsán érdemes arra is utalni, hogy a homoerotikus kultúrában ekkor már évtizedek óta a saját nem felé vonzódás ismert testrepresentációja Nárcisszusz figurája, gondoljunk csak Wilde *Dorian Gray*jére. Gyakran André Gide-re is hivatkoznak ebből a szempontból, akinek *Traité du Narcisse* című esszéje valóban feljajánlja – noha indirekt módon – ezt az interpretációs lehetőséget.

Ugyanakkor Gide szövegének – aki egyébként az ovidiusi változathoz indul ki – fő tétje mégiscsak a szimbólum mibenlétének felderítése, amely célkitűzést oly módon és olyan értelmezési keretben próbálja megvalósítani, ami a cahuni Nárcisszusz-alak(ok) megértéséhez sem feltétlenül érdektelen (különösen, hogy ő Marcel Schwob unokahúgaként járatos volt a szimbolista esztétikában, mint kezdő író ebben a körben „szocializálódott”). Gide-nél ugyanis – aki számára, mint jó szimbolista számára Schopenhauer *A világ mint akarat és képzelet* meghatározó jelentőségű – hangsúlyos lesz a mítosz azon részlete, hogy Nárcisszusz az állandóan mozgásban lévő folyóban, egy folytonosan elmenekülő víztükörben igyekszik megragadni vagy éppen megteremteni önmaga számára saját portréját, ezáltal pedig az eszenciát a jelenségek mögött; majd szembesülve ennek reménytelenségével, a lemondással is rokon „kontemplatív” létmódba helyezi át magát, s nézi tovább önmagának a változásban, a többségben megképződő, s már mindig szétfoslásban lévő portréját.¹⁷

Claude Cahunnak már azon gesztusában, hogy mindig önmagát fényképezi, is létezik egyfajta „nárcisztikus” vonás, de az *Aveux non avenues*-ben végképp vezető témává válik. Egyfelől a tényleges szerelem szintjén, amennyiben a két partner összeolvadni készül, vagy már eredetileg is tulajdonképpen egyek voltak. Egy fiktív levélben arról ír, ahogy a két szerető haja egymásba ér, miközben egy olyan fénykép (ismét a már emlegetett köztes, de csalóka vagy szimulákrumteremtő médium!) fölé hajolnak, amelyikről eldönthetetlen, melyiküket ábrázolja: „Egyikünk vagy másikunk portréja, amelyen nárcizmusunk egymásba ömlik: a lehetetlen, amint megvalósul egy varázstükörben. A csere, az egymásra rétegződés, a vágyak összeolvadása. A kép egysége, amelyet a két test szoros barátsága biztosít – ha a lelküket az ördögnek kell adniuk.” (191.) Vagy máshol: „Szeretek. Ennyinek elegendőnek kellene lennie az egész naprendszer számára (...) Individualizmus? Nárcizmus? Bizonyára. Ez a legjobb hajlamom, az egyetlen szándékos hűség, amelyre képes vagyok.”

(187.) Az *esztéta szerelem* című részben viszont e szerelem eredendő kudarcát, Nárccisszus tragédiáját mutatja be: az egymás után vágyakozó szerelmesek teste mintegy tükröződve összeér, ám a közönyös környezetben tekintetük koncentrált merevséggel éppen csak simítja egymást, végül a magárahagyatottság érzése dominál; a narrátor pedig felteszi a kérdést, vajon nem az-e az ok, hogy kettőjük szerető/egymást mágnesként vonzó, túl kiélezett és túlságosan is egyenlő akarata rombolást jelent a másik számára. (188.)

Egy másik, a homoszexualitás-témánál tágabb körű, bölcséleti értelmezési kísérletét maga Cahun adja egy másik bejegyzésben: igaz, az ő ajánlata eltér Gide-étől, de ugyanúgy a szubjektum, a jelenségvilág és mögötte az esszencia megragadásának lehetetlenségére konkludálhatunk belőle. Szerinte az önszeretet, amennyiben harmonikusan sikerül kivitelezni, az egész univerzum magába olvasztását is eredményezheti, amelyben az egyes elemek mint végtelenül egymást tükröző felületek – elenyészve – szétszóródnak. Az önszeretletről szóló részben (136-

137.) ugyanis a Nárccisszusz-mítoszt Cahun úgy idézi be, mint számára mindig is érthetetlennek talált történetet (nyilván inkább az eddig fellelhető értelmezéseit találta ilyennek). Szerinte ugyanis nem arról van szó, hogy Nárccisszusz beleszeretett volna önmagába, hanem hogy megtévesztette egy kép, nem tudott átlépni a látszaton – ettől még akár egy nimfába is beleszerethetett volna. Viszont ha a csalóka képen túl sikerült volna megszeretnie magát, a legboldogabbnak valósíthatta volna meg a paradicsomi, a kivételezett ember mítoszt. Akkor ugyanis szeretete tárgyából kinyerhette volna a végtelenséget: önmagát szerethette volna mindenben, az egész egymásban tükröződő jelenségekből, objektumokból (nap, hold, tó, a völgyben álló, sok színben ragyogó harangláb stb.) álló univerzumban. Majd mintha éppen az ellenkezőjét állítaná: „Szerethetted volna magad az erdőistenek és nimfák, e hű vagy hízelgő tükrök között, akik e különálló, mással összeegyeztethetetlen erő tudattalan eszközei: csakis azért, mert isteni módon el tudtad volna szigetelni magad az univerzumból, érezni, megismerni, szeretni magad.” (137.) Konklúziója tehát: „Meghalhat-e elfonnyadva ez a Nárccisszusz, akinél az önszeretlelem egy kétszemélyes, egy többszemélyes, egy mindenkire kötődő egoizmusban valósul meg, az egyetemes orgiában?” (137.) Az univerzum ekképpen egymást ide-oda tükröző objektumokból/jelenségekből áll, miáltal egyfelől megsokszorozódik, és elvesz az eredet, de ha valaki képes mégis belekapaszkodni ebben a végeérthetetlen káoszban a saját képébe/énjébe (megszeretni, megismerni azt), referenciapontként kezelni, vagy akár az egésznek a szervezőelvévé tenni, akkor mindezt „egoizmusként”, „nárcizmusként” akár a maga javára is fordíthatja. Máshol viszont mindezt kétségesebb sikerűnek ítéli, s elfogadja, hogy az ifjú is végül szomorú véget ért, elenyészett bánatában, nem sikerült eljutnia a teljességig. Nem a szomjúság keseríti el Nárccisszuszt, írja, nem is „a tükrökbe fogott összezúzhatatlan tér, nem az üveget a képtől elválasztó hideg”, van még valami, amit össze kell törnie maga és önmaga között. Ez a részlegesség, amelynek látása egyáltalán megadatik neki:

„mindig csak a holdnegyedet, soha nem a teljességet. Mindig a részleges világosságot. Ahhoz eléggé látja az ideált, hogy megundorodjék a világ fennmaradó részétől – keveset, túl keveset, semmit nem lát ahhoz, hogy elégedett lehessen.”

A *Singulier Pluriel* (*Egyes szám, többes szám*) című fejezetben mintha ismét a szerelmi kapcsolatból indulna ki, amelyben az összeolvadás teremt két személyből egyet („Mi. »Senki nem választhat szét minket«. A szerelmi eskük: őszinte hazugságok!”), de az összeforrt szerelmespár mindazonáltal meg is kettőződik, majd megsokszorozódik: „Ám mihelyt egyek lesznek, hogy folytassák a harcot, és továbbra is provokálják egymást, csalniuk kell, cinkostársakat kitalálniuk maguknak. A tökéletes nárcizmuson túl a pár megkettőződik. Kilépünk büszke elszigeteltségünkből, részt kapunk a világtól. A szeretőm többé nem a drámám alanya, hanem együttműködő társam. A hős, a hősnő és kapcsolódásuk érdekében le kell mennünk az utcára, és modelleket kell keresnünk. Szétválunk. Maszkot öltünk. Minden éjszaka új bőrt és új tájat teremtenünk. A párbajunk ezen az áron működik csak.” (306.) A következtetés tehát így artikulálódik: „Minden élő létezőnek – Matryoska babaként, egymásba rakható asztalokként – tartalmaznia kell az összes többi.” (307.)

A kettősség (többesség) egyébként kettős (többes) írást is hoz létre, amelyet csak megpróbálunk határok között tartani: „Lemásolom ezt a feladatot (amelyet partnerem a kért időben és az én kezemmel vetett papírra), hogy megmutassam, hogyan próbáljuk korlátozni személyiségeinket”. (307.)

A Franciaországban az elmúlt két évtizedben és az utóbbi években

Angliában is egyre népszerűbbé váló Claude Cahun művészete egyfelől többirányú, több médiumban aktivizálódik, ugyanakkor ezeken belül a tehát sokféleféppen felmutatott sokféle én – s itt ismét csak utalhatunk Sophie Mendelsohn ontológiai eshetőség-konceptiójának végkövetkeztetésére – újra és újra a világ és az én megragadhatatlanságával, az amögött elleplezett ürrel szembesít minket, még ha erős iróniával teszi is ezt, nem egyszer sok humorral is kezelve a kérdést. 18

- 1 Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2002, 161–436. (A főszövegben a zárójeles oldalszámok minden esetben erre a gyűjteményes kiadásra vonatkoznak. A szövegrészletek az én fordításaim. F. Gy.)
- 2 A rövid biográfiának részben François Leperlier életrajzi vázlatai szolgálnak alapul: François Leperlier, *Chronologie* = Claude Cahun, *Écrits*, i. m., 11–15., illetve François Leperlier, *Chronologie* = Claude Cahun, *Les aveux non avenues*, Paris, Éditions Mille et une nuits – Fayard, 2011, o. n.
- 3 Eredeti megjelenés: Claude Cahun, *Vues et visions*, Mercure de France, 16 mai 1914. Kötetben: Claude Cahun, *Vues et Visions. Dessin de Marcel Moore*, Paris, Éditions Georges Crés & Cie, 1919; illetve Claude Cahun, *Vues et visions* = C. C., *Écrits*, i. m., 19–124.
- 4 Claude Cahun, *Héroïnes* (1925). Néhány részlet megjelent belőle a Mercure de France-ban és a Le journal littéraire-ben. Teljes formájában = C. C., *Écrits*, i. m., 125–170.
- 5 Claude Cahun, *Aveux non avenues*. Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur. Préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Éditions de Carrefour, 1930; illetve Claude Cahun, *Aveux non avenues* = C. C., *Écrits*, i. m., 161–436; Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions Mille et une nuits – Fayard, 2011.
- 6 Carolyn J. Dean, *Claude Cahun's Double*, Yale French Studies, 1996, No. 90 (*Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French*), 71–92., <https://www.jstor.org/stable/2930358>.
- 7 Sophie Mendelsohn, *Claude Cahun, l'effacement et l'énigme*, Savoirs et clinique, 2010/1., 158–166.
- 8 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Les sentiers de la création, 1970/Paris, Gallimard, 2004; Szabolcsi Miklós, *A clown mint a művész önarcképe*, Bp., Corvina, 1974/Bp., Argumentum, 2011.
- 9 Földes Györgyi, *Transzszexualitás/transztextualitás. Transz és inter testleírások, testrepresentációk*, = szerk. Hajdu Péter – Kálmán C. György – Mekis D. János – Varga Z. Zoltán (szerk.), *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*, Bp., Reciti, 2019, 305–319.
- 10 François Leperlier, *Les Clés des Aveux* = C. C., *Aveux non avenues*, Paris, Éditions Mille et une nuits – Fayard, 2011, o. n.
- 11 Pierre Mac Orlan, *En marge de «Aveux non avenues»* = C. C., *Écrits*, i. m. 165–172, 171.
- 12 Cahun ennél egy lépéssel tovább megy, amikor szerkesztési, szinte vizuális tükröztetést valósít meg egy prózai szövegbe ékelt versben – olyan tükröztetést, amely azonban nem egybevágó, nem teljesen azonos alakzatokat hoz létre, inkább komplementer párokat: a költeményben az első rész nominális (ezt „a névszó ezoterizmusával” jellemzi a szerző), a második verbális stílusú (az „ige ijesztő nyíltságát” biztosítva); végül e két felet egyensúlyba helyezik a lezáró, a névszókat és igéket egyaránt alkalmazó sorok. (107.)
- 13 Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973. Eredeti szövegek: Otto Rank, *Don Juan, eine Gestalt* (1914; *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925).
- 14 Sigmund Freud, *On Narcissism. The Standard Edition of the Complete Psychological Works, Volume XIV (1914–1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 67–102., https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_SE_On_Narcissism_complete.pdf
- 15 Jacques Lacan, *Propos sur la causalité psychique* = J. L., *Écrits: A Selection*. transl. Alan Sheridan, London, Tavistock Publications, 1977 (1946). 151–193.
- 16 Pausanias, *Description de la Grèce*. Nouvelle traduction, Paris, 1821, <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI>
- 17 André Gide, *Traité du Narcisse. (Théorie du symbole)*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892. A szimbólumértelmezéshez lásd például: André Karatson, *Gide avant Paludes ou comment Narcisse devient romancier*, Littératures, 1987/17, 141–151.
- 18 Sophie Mendelsohn, *i. m.*