

*Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő – sajátos
testreprezentációk a dekadens és a dada fantáziákban**

A dekadens művészeti fantáziákban, amelyek számára Baudelaire lírája állandó hivatkozási alap, a nő gyakran mint a sátáni, organikus, bűnös, orgiasztikus – s a lényegileg pusztulásra ítélt – természet reprezentációja tűnik fel. A legismertebb példája ennek Baudelaire *Egy dög* című szonettje, amelyben a döglött állat a szép, de ösztön vezérelte szerető romlottságának megfelelője lesz – még ha a költő a vers ellendarabjában, a Szépségben az ideált mint nem-természetes, szoborszerű, hideg és közömbös szépséget írja is le (szintén nőiként, de élettelenként, nem organikusként), s ez az ambiguitás, a szépség pokoli és égi oldala a tárgya a harmadik szonettnek, a *Himnusz a Szépséghez* címűnek.

Baudelaire vonzódik egyfelől a természetes érzékiségéhez is, de a női szépség előtt valójában csak abban az esetben adózik tisztelettel és hódolattal, ha az annak művi (elkendőzött, festett) és fensőbbrendű (természetfeletti) verziója: ezt a fajta nőt mutatja meg mint bálványt a *Le Peintre de la vie moderne (A modern élet festője)* című tanulmányában is, nevezetesen a *La femme (A nő)* és a *Le maquillage (A smink)* című fejezetekben – s ennek a szépségeszménynek és a hozzá kötődő erényeknek felel meg a *dandy* természetellenes és közömbös szépsége is. Baudelaire (és ennek megfelelően az ő dandy-elképzelése) tehát nem egyértelműen vagy kizárólagosan mizogün, de az ő esztétikai elveit követő dekadensek a legtöbb esetben mégis azok. Huysmans kultikus könyvében, az *A rebours*-ban (*A különnc*) a főszereplő, Des Esseintes, a dandizmus egyik modellje, aki elítéli a természetet monotoníája, banalitása miatt, és egy emberalkotta, artificiális és lényegileg esztétikai világban kísérel meg élni, amelyből a nők ki vannak zárva, kizárólag műalkotásokban/műalkotásként kapnak jogalapot a létezéshez. A dekadens irodalomban a nők többnyire a sátáni szférából származnak, mint például Villiers de l'Isle-Adam női szereplői vagy Barbey d'Aurevilly ördögi asszonyai (*Les Diaboliques*, 1854), kivéve az utóbbi kötetben Haute-Claire-t, a *Boldogság a bűnben* hősnőjét (rőla a továbbiakban még szót ejtünk).¹

A dandy – a hideg szépségű, különlegesen és választékosan öltözött, arisztokratikus, távolságtartó, önmagára feltétlen közönyt kirovó férfi – egyébként Baudelaire-nél is a teljes európai történelmen átívelő alak (egészen Caesartól kezdve, bár főként az átmeneti korokban tűnik fel, a hanyatló korszakok heroikus lovagja): vagyis nem csupán a romantika és a dekadencia korának jellemző figurája.

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

¹ BARBEY D'AUREVILLY: *Boldogság a bűnben*. = BARBEY D'AUREVILLY: *A karmazsin függöny*. Ford. Jékely Zoltán. Budapest, Szépirodalmi, 1971, 5–55.

² CHARLES BAUDELAIRE: *Le Peintre de la Vie Moderne*. IV. *Le Dandy*. (1863) = CHARLES BAUDELAIRE: *Œuvres complètes*. Réd. Y.-G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1954, 908.

S azért lehet a dada egyik reprezentatív alakja is, mert a történeti értelemben vett dandy a dadaista egy „pendant”-ja, ők ketten számos hasonló jellemzővel és ambícióval bírnak. Egyrészt életfilozófiájuk a nihilizmuson alapul, a Semmit hirdetik: Lemaître véleménye szerint a dandy filozófiai funkciója semmit nem létrehozni, mivel ambíciói főleg dolgokra irányulnak. Másodsorban a dandy és a dandizmus is transzgresszív, amennyiben társadalmi, morális és vallási határok áthágására is irányul, még ha a dandy ezt némileg korlátozottabb formában is teszi. Az udvariassági szabályok megszegése és tiszteletben tartása között egyensúlyoz: nem elégti ki, és sérti a személyiség megcsonkításával fenyegető monotónia, lázad a túl szűkös kódrendszer, a „comme il faut”-attitűd, az előre felállított hierarchiak ellen. Egy tökéletesen spontán, konvenciómentes és minden kezdeményezésre nyitott társadalom viszont ugyancsak a dandizmus feloldásával járna. A dandy csak meglepetést akar kelteni, nem feltétlenül mindent felforgató botrányt, nem teljesen kivonulni a társadalomból, csak szeparálni magát, izolálódni – úgy keresni az izolációt, hogy az azért egy általa dominált csoporton belül valósuljon meg.³ „Mindenekelőtt az eredetiség megteremtésének égető vágya az illendőség külső korlátai között. Saját maga kultusza, amely túlélésre úgy képes, hogy másban, például a nőben keresi a boldogságot; sőt, minden olyasmiben képes a túlélésre, amit illúzióknak nevezünk. A meglepetésokozás öröme, hiú elégedettség, hogy soha nem lehet számára meglepetést okozni.”⁴ Harmadrészt hasonlít egymásra a dandy és dadaista felvállalt szemtelensége is, bár az előbbi inkább a verbális provokációt részesíti előnyben, nem az akcióorientált, Breton-féle *acte gratuit*-t. Mindkettejük önkonstrukciójának fontos eleme továbbá, hogy egyik legnagyobb művüknek a saját magukból, saját életükből kreált műalkotást tekintik (szépség, fensőbbrendűség, különbözőség): Duchamp ezt például saját magatartásában közönyként, eleganciaként és kifürkészhetetlenségként valósítja meg, aknázza ki a maga számára. A dandyhez végül társíthatjuk az iróniának és a komolyságnak egyfajta sajátos együttesét is, mármint hogy személyiségét egyfajta komolysággal kell felépítenie, viszont nem szabad komolyan vennie – s ezt bizonyos értelemben ugyancsak a dadaistának megfelelő módon oldja meg.⁵

Ahogy a dekadenciát illetően láthattuk, a dandyzmus alapvetően maszkulin, látszólag hideg, steril, márványszerű oppozicionális párja az ösztönös, testileg bűnös nőnek. Amde nem minden esetben, e rigorózusnak tekinthető elválasztás transzgressziója történik meg például Barbey d’Aurevilly *Le Bonheur dans le crime* (*Boldogság a bűnben*) című novellájában, amelyben a főhősnő, Haute-Claire karakterébe azonos arányú rész jutott a sátáni-természetes-feminin és a dandy-természetellenes-maszkulin oldalból. Ebben a novellában a dandy és szeretője egyaránt gyönyörű, tökéletes és arisztokratikus egyedként jelenik meg, ugyanakkor

³ A dandyzmus általános jellemzőit illetően lásd: ÉMILIE CARASSUS: *Le mythe du dandy*. Paris, Armand Colin, 1971.

⁴ CHARLES BAUDELAIRE: *I. m.*, 907.

⁵ ÉMILIE CARASSUS: *I. m.*

egyszerre hideg, mégis szenvedélyes természetűek mindketten. Haute-Claire-ben van valami határozottan férfias vonás, fensőséges szépsége hasonlatos partneréhez, életének egy szakaszában vívótrénerként dolgozik, és férfiruhában jár.

A romantika és a dekadens irodalom dandyképét, vagyis ezt a természetellenes, artisztikus, az abjektált és természetes nőivel szembe fordított személyt mint reprezentációt – amelyet tehát átvett a dada kultúra is, többek között Marcel Duchamp, René Crevel és természetesen Tzara, ez az „önmagától stílust kapott barbár” – szubvertálja például Hannah Höch is. *Da-Dandy* című kollázsán elegáns, művies nők jelennek meg ékszerekkel és erős sminkkel – némileg Baudelaire mintájára – dandyként (még ha más interpretációk szerint ezek a nők inkább csak elfoglalják a szintén dandynek tekinthető Raoul Hausmann fejét és agyát). Ezen a ponton egyébként érdemes az egyébként biszexuális Hannah Höch fiús („garçonne”) megjelenésére, frizurájára, öltözködésére is hivatkozni, amely szintén felülírja a nemek eredeti rigid dichotómiáját. Mindazonáltal a dadában nem csak a nők gondolják újra a dandy-hagyomány szexualitását, említést érdemes tennünk ugyanis két férfiművész, Duchamp és Man Ray kollektív művére, a dandyszerű és transzszexuális Rose Sélavyról készült fotósorozatra is.

Az android mint nőnemű robot az emberi kultúra egyik örök toposza, elég csak Ovidius *Pygmalion*-történetét felelevenítenünk, vagy Hoffmann romantikus meséjét, *A homokembert*, amelyben a fiatal diák szerelmes lesz Olympiába, a szomszédja lányaként bemutatott, fából készült automata babába (s mint az közismert, Freud ennek alapján alkotta meg a kísérteties, az *Unheimlich* fogalmát – igaz, alapvetően nem a nőire vonatkoztatva). Ez a „szép szobor”, ez a mechanikai és csendes (nyelvnélküli) nő, akit az emberek többnyire ostobának gondolnak, s akiből hiányzik a valódi élet és az élénkség, azért lehet vonzó a fiatalember számára, mert az saját magát vetíti bele a gép által biztosított „biankóba”. Nathanael hajlana rá, hogy a babát válassa éles elméjű menyasszonya, Clara helyett, aki autonómiával bír és végső soron kasztrációval fenyeget.⁶ Ez a tradíció folytatódik a dekadens irodalomban is Villiers de l’Isle-Adam regényében, a *L’Ève Future*-ben (*A jövő Évéja*, 1886),⁷ amelyben az „android” („andréide”) szót először alkalmazták. A női automata, Hadaly – a híres tudós, Edison egy kísérletének tárgya, hogy versenyre keljen a természettel és az Istennel – azért lett megalkotva, hogy a helyébe lépjen Lord Ewald szeretőjének, egy kétségbeejtően szép, de kellemetlen, buta és anyagi fiatal lánynak, a tökéletlen és bűnös természet képviselőjének (bár a lord, aki egyébként maga is dandy, „erős és sötét kötelékekkel” kötődik a Szépség természetes és sátáni oldalához is). Edison megígéri, hogy megépíti a robotot, lord Ewald menyasszonyának mását, és az automata az Intelligencia megtestesülése lesz. Egy mesterséges – tökéletes, ideális, szellemi – Szépség, aki

⁶ Hasonló, bár nem teljesen azonos értelmezéssel találkozunk itt: MICHAEL HAUSKELLER: <http://hauskeller.blogspot.hu/2013/11/eta-hoffmanns-olimpia.html>

⁷ AUGUSTE VILLIERS DE L’ISLE-ADAM: *L’Ève future*. Paris, M. de Brunhoff, 1886.

viszont elviselhetetlenül komolynak és patetikusnak bizonyul egy férfi elszórákoztatására, ezért végül lerombolják.

A gépnők, női robotok, androidok tehát mindig kihívást és versenytársat jelentenek a Természet számára, s mindig egy olyan férfi találja ki, tervezi, építi meg őket, aki saját ideálképeit és tudatalattiját vetíti rá a fémlemezből készült „üres” testre (amely így tehát nem más, mint a férfi pusztá reflexióinak és/vagy vágyai szublimációinak helye): az android tehát fenyegetést jelent a maskulin számára, s ezért pusztulásra van ítélve.

Az avantgárdban a női robot, az automata szintén visszatérő motívum. Már Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolis*ban is találkozhatunk vele, amelyben a mechanizáló és mechanizált (dehumanizáló, nem-individuális, elidegenítő, disztópikus) tömegtársadalomhoz kapcsolódik. A szellemi régiókban mozgó lány, a prédikátor Maria kockázatnak minősül egy eltárgyasult világban, ezért Rotwang, a gátlástalan tudós, az antiutópisztikus városállamot kiépítő diktátor megbízottja, egy, a külső vonásaiban teljesen megegyező személytelen géppel helyettesíti, aki mechanikusan végrehajtja rombolásra törő utasításait.

A tudományos Éva tehát a modern és üres világban egyfajta mesterséges megváltást lenne hivatott biztosítani, márpedig nincs ez másként a dadában sem. Barbara Zabel tanulmányában például éppen azt mutatja be, hogy Istennek a gép által való elmozdítása miként vált a New York-i dada meghatározó attribútumává,⁸ Alex Goody pedig így fogalmazza meg a jelenséget: „A The New York Evening Sunban és a New York-i dadában a »modern nő« a fin-de-siècle populáris képzeletét (és populáris sajtóját) rögeszmésen foglalkoztató »Új Nő« – alakjának folyamatos újratárgyalása. Az Új Nőben a modernség érdeklődésének megannyi iránya és/vagy vonása artikulálódik; a nők veszélyes maskulinizált erotikáját testesíti meg, amely szabadon megjelenik a nyilvános térben, továbbá a félelmet az individualizmus összeomlásától, ennek megfelelően a maskulinitás elleni fenyegetést, az aggodalmakat a még inkább fogyasztói, mint termelői államra vonatkoztatottan, illetve a kultúra lehetséges elnöiesedését egy technológiai, tömegtermelői korszakban.” Az Új Nő alakján keresztül az új feminitás és az új technológia közötti kapcsolódást fedezhetjük fel.⁹ (Ezen a ponton akár Man Ray egy késői munkájára, a *Vad szűzre* [*La Vierge-non-apprivoisée*] is utalhatunk.)

A dadában ugyanakkor képlékenyek a határok, szubvertálódnak a kategóriák. Organikus/nem organikus, férfi/női egymásra csúszik, s ezek az áthágások hibrideket – kiborgokat és androgünöket – eredményeznek (vagy az utóbbi esetben legalábbis egy queer szubjektivitást rajzolnak ki). A kiborg is egyfajta hibrid, N. Katherine Hayles definíciója szerint egy olyan technológiai tárgy, amely

⁸ BARBARA ZABEL: *The Machine and New York Dada*. = FRANCIS M. NAUMANN, BETH VENN, ALLAN ANTLIFF (Eds.): *Making Mischief: Dada invades New York*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, 280–285.

⁹ ALEX GOODY: *Cyborgs, Women and New York Dada*. https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/AlexGoody2007.pdf

megzavarja a dichotómiát természetes és nem természetes, alkotott és született között;¹⁰ ami pedig a nemi áthágásokat illeti, érdemes itt még az olyan cyberfeminista manifesztumokra is hivatkoznunk, mint Donna Haraway feminista kiborgkiáltványa¹¹ vagy Rosi Bradotti *Cyberfeminism with a Difference* című írása.¹²

Az előbbiben a szerző egy olyan figurát konstruál meg, amely „a részlegesség, az ironia, a meghittség és a perverzió elszánt híve”. A kiborgnak nincs eredete, s Donna Haraway értelmezésében egy gender utáni teremtmény, amely ugyan „a nem szörnyű hasadásait próbálja begyógyítani”, nincs köze „a biszexualitáshoz, a preödipális szimbiózishoz, az el nem idegenedett munkához, vagy az organikus teljesség egyéb csábításaihoz sem”; mivel transzgressziót követ el állat-ember-gép között, a remény és a szabadulás ironikus alakjává válik, amely egy perverz csúsztatást biztosít. A kiborg annyiban már nem hasonlít az előző korok androidjaira – illetve a Haraway említette Frankeinstein szörnyetegére sem –, hogy elvárná „apjától, állítsa vissza neki az édent, azaz gyártson neki egy heteroszexuális társat, hogy készítsen el egy befejezett teljességet, várost, kozmoszt, és ezáltal mentse meg.”

Bizonyos értelemben ez volt a helyzet már a kvázi „hímneműnek” látszó kiborgokkal is, hiszen az is egybecsúztat valamilyen Másikkal. Ilyen például Raoul Haussmann két műve a Dada Vásáron: a *Selbstporträt des Dadasophen* című fotómontázs és a *Das eiserne Hindenburg* című alkotás, amely egyszerre önarckép és ellenségének arcképe. Ahogy Biro írja, Haussmann kiborgreprezentációnak „dialektikus, mégis mindent átívelő karaktere biztosítja a nem egyszerű mozgást barát és ellenség, én és a Másik között (...) Mindkét reprezentációt tekintve Haussmann traumatikus folytonosságot teremt organikus és mechanikai működés között”, s mellesleg Dix amputált katonái is ez utóbbi címen sorolhatók e kategóriába (például a 45% *Erwerbsfähig/Die Kriegskrüppel*).

A nők tekintetében végképp ebbe az irányba megy el az ábrázolás, a Másiktól való különbség feloldása a szexuális határátlépés irányába tolódik el: a motívum elemzésekor felidézhető Hannah Höch számos montázsa és kollázsa (például a *Mischling* vagy a *Die Süsse*), s az olyasféle szexuális transzgressziók is, mint az *Ohne Titel* bajuszos afrikai maszkja, alatta női mellel vagy a *Liebe* lesbikus kiborgpárja mint az új feminitás újraértelmezései. (Hannah Höch egyébként gyakran divatmagazinokból veszi kiborgábrázolásainak alapanyagát, amely forrás egyszerre kapcsolható a külsejére kínosan figyelő dandy-motívumhoz – lásd fentebb –, a tömegtársadalom fogyasztói szokásaihoz és az ezekhez a sajtóorgánumokhoz

¹⁰ N. KATHERINE HAYLES: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature. And Informatics*. Chicago, Chicago University Press, 1999, 84–85.

¹¹ DONNA HARAWAY: Kiborgkiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Bocsor Péter. = BÓKAY ANTAL, VILCSEK BÉLA, SZAMOSI GERTRÚD, SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002, 503–519.

¹² ROSI BRAIDOTTI: *Cyberfeminism with a Difference*. 1996. = http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm.

köthető újfajta, fogyasztói befogadásmódhoz, „szórakozott” – pásztázó, nem mély, nem történeti, konjunktív jellegű és nem igazán strukturált – percepcióhoz, ami a kiborgreprezentációnak is sajátja.)¹³

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven magát mint technológiai nőt vagy mint a „NY Dada mechanomorf aktusainak játékos megtestesülését vitte színre” (Alex Goody kifejezése).¹⁴ Gépi fantáziákat alkotott, technológiai és fogyasztói tárgyakat aggatva magára: például kalitkát, papírkosarat vagy szeneskannát hordott kalap, celluloid függönykarikákat karkötő helyett. Ugyanakkor ezt a gesztust értelmezhetjük ready-made-ként is, vagy női dada-dandy manifesztációként, s ez utóbbi elhatározás, nőként dandynek lenni, helyet kaphat a szexuális transzgreszsiók sorában is. A Baroness a hibriditás e másik arcát (a szexuálist) még tisztább formájában akkor hozta létre, amikor queer vagy hermafrodita bálványként, egy gipszöntvény péniszt magára erősítve jelent meg New York utcáin.

Magyarországon sajátos helyzetről beszélhetünk: tagadhatatlan ugyan, hogy a 20-as évek elején a Mában vagy a Kassák és Moholy-Nagy szerkesztette *Új Művészek Könyvében*¹⁵ a gép központi téma, a „mechanisztikai” érdeklődés magától értetődő a szövegekben és az illusztrációk terén is, mindazonáltal nem önálló dada munkákban. A német hatás itt evidensebbnek tűnik, mint a New York-i inspiráció, és Berlinben a dada mozgalom szervesen kötődik a konstruktivizmushoz.¹⁶ Márpedig a húszas években Magyarországon inkább a konstruktivizmus tekinthető a domináns avantgárd irányzatnak, amely a gép motívumát az építés, a konstrukció szimbólumaként használja fel, bár mindvégig ott fut mellette párhuzamosan (Picabia és Duchamp hatására) egy ironikusabb tárgyalási mód (kronologikus értelemben pedig elmondható, hogy viszont a némileg előbb beszivárgó dada az, amely segíti a konstruktivizmus befogadását, s így – a képzőművészet terén – a „képarchitektúra” kidolgozását).¹⁷

A konstruktivista hatásnak és az ehhez is kötődő, nagyon erős társadalomkritikai jellegnek is betudható, hogy a 20-as évek magyar avantgárdjában, bár gyakran megjelenik a mechanikaivá lett ember motívuma, a robotként működő bábuk és babák nem kiborgok vagy hibridek dadaista értelemben, működésüket illetően inkább az androidokra hasonlítanak, továbbá általában nincsenek kitüntetett mó-

¹³ MATHEW BIRO: *The Dada Cyborg. Vision of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2009, 91.

¹⁴ ALEX GOODY: *I. m.*

¹⁵ KASSÁK LAJOS, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ (Szerk.): *Új Művészek könyve*. Wien, J. Fischer, 1922.

¹⁶ Részlegesen a dadához köthető művészek: Barta Sándor, Bortnyik Sándor, Déry Tibor, Gerő György, Hidas Antal (Csont Ádám), Illyés Gyula, Kassák Lajos, Kudlák Lajos, Moholy-Nagy László, Németh Andor, Palasovszky Ödön, Simon Jolán, Sugár Andor, Tamkó Sirató Károly, Újvári Erzsé, Gáspár Endre.

¹⁷ Az *Új Művészek Könyve* 1977-es kiadásának KÖRNER ÉVA írta előszavára, illetve SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktivizmus művészete* című munkájára (Budapest, Corvina, 1981, 94.) hivatkozik: GYÖRGY PÉTER, PATAKI GÁBOR: *A dada Magyarországon*. Budapest, ELTE, 6–7., 18., 30.

don nemmel ellátva (ugyanakkor találhatunk néhány határesetet is a hibriditás enyhe jeleivel).

A dada hatás mindazonáltal a színházban jelenik meg a legtisztább módon, például Palasovszky Ödön színpadi kísérleteiben. 1925-ben az általa alapított Zöld Szamár Színház két olyan darabot játszik egyetlen előadáson, amelyben a gépi beszéd „helyettesíti” – legalábbis a fikció szerint, s nem a színpadravítel tekintetében – az emberi hangot: társulata Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét* (*Les Mariés de la Tour Eiffel*) (1921) adja elő, amelyben a dialógusokat gramofonok mondják el, és Ivan Goll *Orpheuszát*, ahol a kórus szövegét írógépek kopogják és gépírókisasszonyok sóhajtozzák.¹⁸

Az ő gyakori alkotótársa, rendezőtársa Madzsar Alice, a magyar mozgásművészet, színpadi tánc és női testkultúra egyik legmeghatározóbb alakja, *A női testkultúra új útjai* című könyv és a *Női szépség útja* című tanulmány szerzője, aki ugyan művészi pályafutását tekintve nem címkézhető egyértelműen dadaistának, ám számos kísérleti színházzal működik együtt (Zöld Szamár Színház, Új Föld Színpad, Rendkívüli Színpad, Prizma Színpad), és Palasovszky Ödönön túl olyan, a dadaizmushoz is laza szálakkal kapcsolódó művészekkel, mint Bortnyik Sándor, aki a színpadképet tervezte táncbemutatóihoz. A Rendkívüli Színpad és a Prizma Estek két legfontosabb témája a Titokzatos Kelet és a Gép Hatalma voltak, és Madzsar Alice társulatai összesen öt verzióját dolgozták ki a Gépek Táncának: magát *A Gépek táncát*, ugyanennek egy hatfős koreográfiáját, két változatot a *Bilincsek* című előadás számára és egy géptáncot a *Bábelben*. Az előadásokban a jelmezek, a díszletek, a gépek és az instrumentális mozgást utánzó testmozdulatok (kerekek és dugattyúk mozgása, mechanikus jellegű staccato mozgások) mind mechanikusságot fejeztek ki:¹⁹ a mozdulatformák a nagyvárosi élet és a gépi kultúrára jellemző tömegek mozgására volt alapozva.

A *Bilincsek*, Alice Madzsar hét képből álló mozgásdrámája, amelyben az embernek a saját maga emelte korlátok, a bálványok és konvenciók ellen kell felvennie a harcot, s kötik a szeretet/szerelem béklyói is – ám végül a bilincsek a szabad akaratán múló kötődésekké, valódi emberi kapcsolatokká válnak a számára. Az ötödik kép (*A gép hatalma*) egy látomás, egy antiutópia vagy disztópia a gépek világáról és az emberiség pusztulásáról, ahol az egyén lélektelen alkatrészé válik. A művészek a darabot egy egyszerű, lecsupaszított, díszletek és kellékek nélküli színpadon adták elő: a bálványt, a gépet és a falat a táncosok teste szolgáltatta. Alice Madzsar mozgásszínházát a test és a lélek kölcsönviszonyára, a mozgások között pszichikai összefüggésekre alapozott pszichofizikai rendszerként dolgozza ki. Itt kell megjegyezni, hogy munkáinak célja egy „új nőtípus” kialakítása (egyenlő jogokat követelve a számára a politika, az oktatás, a munka, a párkapcsolat területén, de egy olyan nőt képzelve el, aki harmóniában tudja kiteljesíteni női szerepeit). Vagyis

¹⁸ PALASOVSKY ÖDÖN: *Lényegre törő színház*. Budapest, Magvető, 1980.

¹⁹ SZIKRA RENÁTA, VINCZE GABRIELLA: Mozdulatművészet, Madzsar Alice. = *Art Magazin Online*, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mozdulat-muveszet.1604.html?pageid=119.

vitathatatlanul dichotóm nemi rendszerben gondolkodik, sőt nőképe is meglehetősen esszenciálisnak tűnik fel,²⁰ munkatársaihoz (Palasovszky Ödön, Róna Magda, Kövesházi Ágnes) hasonlóan, akikkel koreográfiáikban többnyire szigorúan szétválasztják egymástól a két nemet, illetve – amennyiben a mechanizálódott tömeg-társadalmat mutatják be – deszexualizált alakokat visznek színre, szemben a nyugat-európai vagy a New York-i dada hibrid és queer megoldásaival.²¹

1925-ben két fontos avantgárd folyóirat, a *Ma* és a *365* is megjelenteti E. K. Maenner *Bábszínház* című cikkét,²² ahol is a szerző úgy definiálja a színház ezen új formáját, mint amelynek a tárgyak színészként való szerepeltetésével célja a modern társadalom elidegenedtségének, dehumanizáltságának bemutatása. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó új figura nem ember, csak antropomorf, kevéssé tűri a megvetést, bohócként ugránczol, megnyilatkozásai szatirikusak. A társadalom automatáját a színpadon ezért marionettnek kell játszania, egy bábu ugyanis radikálisabb, mint az emberi test, s a rációt farce-szá képes alakítani, hiszen az emberi testnek intenzívebbek a kifejező eszközei, túl naturalisztikus, és emberi gondolatokat közvetít a közönség felé. Maenner szerint a marionett egy olyan Übermensch, aki egyszerre jeleníti meg az elidegenedett embert, és hangoztatja – vagy jelképezi mintegy – elpusztításának szükségszerűségét is. Maenner példája Ivan Goll *Methusalem* című darabja, ahol a főszereplő, Felix szája réz szócső, orra telefonkagyló, a szeme helyén két ötmárkás díszeleg, agyvelő és kalap helyett írógépet hord, s beszéd közben szikrázik az antenna a feje tetején. A leírás alapján Felixet automataként, vagy még inkább organikus és nem organikus részek hibridjeként képzelhetjük el; annyi azonban bizonyos, emberből vált gépszerűvé, s – Maenner elképzelése szerint – egy báb játssza el (Georg Grosz híres *Methusalem*-illusztrációja úgyszintén hibridet ábrázol meglehetősen karakterisztikus módon).

Déry dadaista/szürrealista darabjában, az *Óriáscsecsemőben* (1926)²³ a főszereplő egy emberfeletti lény, aki felnőttként és hermafroditaként születik (a neve is Hermaphroditos), és olyan bábok vagy bábuk között tevékenykedik a színpadon, akik különböző szerepekben a miliót hivatottak biztosítani, és együttesük némileg a görög kórusokra hasonlít. A csecsemő, aki magát élet és halál urának hiszi, előbb-utóbb rájön, hogy még a saját életét sem irányíthatja szabadon. Így az egész emberi életet magába sűríti, s mindezt anélkül, hogy modellé vagy szimbólummá válna; a levehető fejű próbababák pedig (akik fej nélkül állnak a színpadon, amikor éppen nem beszélnek) nélkülöznek minden individualitást, személyessé-

²⁰ BORGOS ANNA: Madzsar Alice és a női testkultúra új útjai. (Alice Madzsar and the New Trend in Women's Body Culture.) = CSATLÓS JUDIT (Szerk.): *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában. (Shifting. Worker Culture and Life Reform in the Madzsar School)*. Budapest, PIM – Kaszák Múzeum, 2012, 18–47.

²¹ MOLNÁR ÁGNES: Palasovszky Ödön színháza. = *Színháztudományi Szemle*, 1985/17.

²² E. K. MAENNER: *Bábszínház*. = *Ma*, 1925. január, 184–185., ill. 365, 1927. április, oldalszám nélkül.

²³ DÉRY TIBOR: *AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ*. = DÉRY TIBOR: *Színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1976, 7–94.

get, és teljesen deszexualizáltak. Déry az egyetlen, aki a szexualitás dichotomikus felfogásának széttörését megvalósítja tehát, egyfelől az élő hermafrodita figurában, másfelől a kvázi-aszexualis bábuk alakjában (akiket akár robotnak is tekinthetünk).

S végül egy képzőművészeti példa: ha Bortnyik Sándor képpárját (*A új Ádám/ Az új Éva*) egyetlen műalkotásnak fogjuk fel, az egész motívumkomplexumot egybefogva találjuk meg, miközben persze a nemi kétosztatú-oppozicionális sémát már eleve hozza, ráadásul a címekben megjelenő két bibliai név eleve egy tradicionális patriarchális kontextusba foglalja be az egész alkotást. A férfi fekete zakójában, kockás nadrágjában, fehér csokornyakkendőjével és díszszembendőjével, kalapjával egyszerre 20. századi dandy és a fogyasztó reprezentációja (fensőbbrendű ember helyett tucatember); ugyanakkor kiborg/android vonásokkal is bír: gramofontalapatán állva gépi és emberi hibrid. (Mögötte Picabia egyik használhatatlan dadagépezetének tervrajza.)²⁴ Az új Éva komplementer párja: legfontosabb tulajdonságait illetően tipikus női fogyasztó divatos ruhában, aki nem rendelkezik (egyénített) arccal; s tekintve alakjának simára csiszolt fafelületét, erős hasonlatosság áll fenn közte és a mögötte álló próbababa között. Noha – akárcsak a dandyk – nagy figyelmet szentel az öltözködésnek, a tömegtársadalom normáihoz alkalmazkodik, nem szándékozik kitűnni onnan. Tárgyasított figura, akárcsak egy báb vagy egy kirakati baba, ebből a szempontból evidensnek tűnik fel gépi vagy android mivolta (ám, mivel anyagát tekintve homogénnek látszik, nem kifejezetten kiborgszerű). Rózsa Gyula így vázolja fel és illeti kritikával a szokásos értelmezéseket: e „különös, fagyott-ironikus világú” kettős szatírában Bortnyik egyes vélemények szerint „Carra és Chirico metafizikus-szürrealista festészetéhez került közel”, ám a szatíra itt „jóval aktívabb, jóval keserűbb és szenvedélyesebb, mint az objektivista olasz mestereké”, ugyanakkor nem is egyértelműen szocialista-ideologikus alkotás: a „gramofonlábon forgó, konfekcionált új Ádámjával, titokzatosan üres sorozat-Évájával” kapcsolatos ironiával nem feltétlenül csupán „a burzsoá világ” bírálja, hanem általában a világ működési mechanizmusait mutatja be.²⁵ Ráadásul – mint láttuk – a kiborgokat a külföldi dadaista művészek (például Hannah Höch) is gyakran társítja a konzumfogyasztói divat(lapok) világával, még ha ő nem is csupán belehelyezi őket, hanem abból nyeri kollázsainak alapanyagát. (Bortnyik egyébként kollázsokon saját magát és Molnár Farkast is kiborgként – noha egyértelműen nőktől körülrajongott férfikiborgként – ábrázolja *Két fényképkompozíció* a Zöld Szamár albumból című képpárján: *Önarckép és Óriások eledele*.)²⁶

²⁴ Az utóbbi információt lásd kötetünkben: SZEREDI MERSE PÁL: Az új Ádám (Bortnyik Sándor szerint.) = *Helikon*, 2017/1., 126–135.

²⁵ RÓZSA GYULA: Bortnyik és az elméletek. Jegyzetek a Nemzeti Galéria kiállításához. = *Népszabadság*, 1969. ápr. 19., ill. RÓZSA GYULA: *Nyitott galéria. (Cikkek, tanulmányok.)*, Budapest, Szépirodalmi, 1980, 251–255.

²⁶ *Új Föld*, 1927/1., 26. Lásd még: SZEREDI MERSE PÁL: *I. m.*