

ETO: 821.133.1-1CAHUN, C.
784-028.41(410.1)BOWIE, D.
305:688.751
DOI: 10.19090/hk.2024.1.109-119

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES Györgyi

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
foldesgy@mail.com
ORCID 0000-0002-2604-5800

BOWIE TÜKRÖT TART ÉS CLAUDE CAHUN NÉZI MAGÁT BENNE

*Fluid nemi identitás, maszkarád és költészet Claude Cahun
és David Bowie műveiben*

Bowie holds a mirror and Claude Cahun looks at himself in it

*Fluid gender identity, masquerade and poetry in the works of
Claude Cahun and David Bowie*

Boui drži ogledalo, a Klod Kahun se ogleda u njemu

*Fluidni polni identitet, maskarada i poezija u delima
Kloda Kahuna i Dejvida Bouija*

Claude Cahun maszkokkal és tükrökkel felszerelt, kosztümös fotós önarcképei, vizuális önszínrevitelei, illetve a szimbolizmus és a szürrealizmus határterületein mozgó – és a fenti motívumokat (maszk, tükör, Narcissus) ugyancsak felhasználó – írásai egy hol ide-oda mozgó, hol köztesnek mutatózó nemi identitást hoznak játékba. Cahun munkásságát szokás olykor a dada területére is sorolni, ebben az esetben azonban nem mozgalmi hovatartozását és nem írásainak stílusát, hanem személyes és művészi alapattitűdjét, gesztusait tekintik irányadónak. Művészetének utóélete is feltétlenül figyelmet érdemel: érdekes popkulturális fejlemény, hogy Claude Cahunt több évtizeddel később David Bowie is felfedezte magának, és munkásságából kiállítást rendezett. Mindez természetesen nem véletlen, hiszen Cahun munkássága sok ponton „találkozik” Bowie-éval, ezen belül is Ziggy Stardust figurájával

az 1970-es évek elejéről, illetve az ehhez az alakmáshoz – és ennek leszármaztatott verzióihoz – tartozó dalokkal.

Kulcsszavak: Claude Cahun, David Bowie, nemi identitás, tükrök, maszk

2007. május 17-én New Yorkban az ún. High Line fesztiválon, amelynek David Bowie volt a kurátora, más rendezvények mellett – Laurie Anderson-koncert, egy *Meow Meow* című kabaré-előadás – megnyílt egy nagyszabású szabadtéri kiállítás, amelyet Claude Cahun emlékének szenteltek. Bowie, akinek egyébként képzőművészeti tájékozottsága átlagon felüli volt – jelentős műgyűjteménnyel rendelkezett, és maga is festett – ezt írta a blogjában az adott napon a művészről:

Nem vagy biztos benne, hogy fiú vagy, vagy lány...

Akik ma este (vagy a hétvégén) eljutnak a New York-i Ninth Avenue-ra, rosszabbat is tehetnek, minthogy megnézik a multimédiás Claude Cahun-kiállítást az Általános Teológiai Szeminárium kertjében. Láttam néhányat Cahun munkáiból jó régen Párizsban, aztán hallottam, hogy tavaly volt egy kiállítása az Egyesült Királyságban. Egyszerűen meg kellett szereznem őt a High Line-ra. Nevezhetnénk őt transzgresszívnek vagy egy szürrealista tendenciákkal bírót, travesztita (*cross-dressing*) Man Raynek. Szerintem ez a munka tényleg elég örült, méghozzá a legjobb értelemben. Cahun Franciaországon és most már az Egyesült Királyságon kívül nem kapta meg azt a fajta elismerést, amit az eredeti szürrealista mozgalom egyik első követőjeként, barátjaként és munkatársaként bizonyára megérdemelt volna. Meret Oppenheim nem az egyetlen volt, aki rövidre vágatta a haját. Úgy gondoltam, semmi nem tudná ezt jobban biztosítani, mint hogy a 21. század digitális technológiájával és egy olyan környezetben mutassuk be a fotóit, amely magába foglalja utolsó éveinek lelkipásztori szentélyét (Bowie 2007).

A helyszín egyébként tényleg érdekes, mármint hogy egy ma is működő, 1817-ben alapított New York-i püspöki szeminárium kertje, vagyis az anglikán Episzkopális Egyház minden gond nélkül helyet adott a kiállításnak. Nem mindegy a szélesebb kontextus sem: a papnevelde és a hajdani magasvasút helyén található High Line park Manhattan nyugati felében helyezkedik el, Chelsea-ben, egy olyan városrészben, amely egyszerre lakónegyed és New York művésznegyede (nagyjából kétszáz galériával), ugyanakkor ismert arról is, hogy magas arányú a meleg lakosság. (A „lelkipásztori szentély” Bowie mondatában nem arra vonatkozik, hogy Cahun élete végén lelkipásztornak állt volna, hanem hogy – amint látni fogjuk – a második világháború idején ellenálló volt, amire, ha nem is azon nyomban, de ráment az élete.)

De először is következzenek a kiállításon bemutatott, s Bowie számára oly fontos művész pályaképe (forrása ez a két kronológia: Leperlier 2002; Leperlier 2011). Claude Cahun író, költő, fotós, szobrász Lucy Schwob néven született Nantes-ban 1894-ben művészcsaládban (apja lapszerkesztő, nagybátyja az olykor a szürrealisták előfutárának is tekintett szimbolista szerző, Marcel Schwob). Cahun – akinek művésznevében a keresztnév egyszerre lehet férfi- és női név is – 1912-ben találkozott először mostohatestvérével, Suzanne Malherbe-bel, aki később élettársa lett, továbbá – Marcel Moore néven – társalkotó is számos művében. Moore segített Cahunnek önarcképei megalkotásában, továbbá összművészeti alkotásnak tekinthető könyveinek grafikai tervezésében és kivitelezésében is gyakran fontos szerepet vállalt. Cahunnek 1913 és 1919 között jelentek meg első írásai, miközben a Sorbonne-ra járt filozófia szakra. 1919-ben publikálta a még inkább szimbolista-szecessziós *Vues et Visions* című kötetét (Cahun 1914), a továbbiakban azonban – miközben barátságot kötött Soupault-val, Michaux-val és a Breton Kör tagja lett, illetve csatlakozott a l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires csoportjához – inkább szürrealistának mondható szépirodalmi és vizuális műveket hozott létre (Cahunt olykor szokás dadaistának is tekinteni, akkor inkább transzgresszív, a nemi áthágást nyíltan felvállaló attitűdje alapján). A húszas években fotós műalkotásokat készített (főként önarcképeket, illetve szürrealista tárgycsendéleteket), valamint színházaknak is dolgozott. 1925-ben a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben megjelenteti az *Héroïnes (Hősnők)* című kötetének (Cahun 1925) néhány részletét, ahol – valójában itt is szerep- vagy maszkjátékról van már szó – híres női mitológiai alakokat, mesefigurákat szólaltat meg, a hagyományostól eltérően női perspektívából, s motiváció, cselekmény tekintetében is szubvertálva a történeteket. 1930-ban publikálja legismertebb irodalmi művét, egy fragmentált, kollázsszerűen összeálló önéletrajzi szöveget, az *Aveux non avenues*-t (nagyjából: *Meg nem történt vallomások*) (Cahun 1930), amelyhez illusztrációul a Moore-ral együtt készített fotómontázsok szolgálnak. Ezeknek gyakran alapját képezik – bár nem minden esetben – Cahun fotós önarcképei.

Később egyéb művei is megjelennek, a José Corti kiadónál a *Les Paris sont ouverts (Tegyék meg tétjeiket!)* című pamflet (Cahun 1934), továbbá Lise Deharme verseihez készíti „fotófestményeket” *Le Cœur de Pic (Pikk szív)* címmel. Jersey szigetére költözött Suzanne Malherbe-bel, és csatlakozott a Fédération internationale de l'Art révolutionnaire indépendant nevű szervezethez (magyar fordítása: a Független Forradalmi Művészet Nemzetközi Szövetsége). 1941 és 1945 között Marcel Moore-ral együtt részt vett az ellenállásban, ellenpropagandát folytattak, szórólapoztak a náci megszállás ellen. Letartóztatták, majd

halálra ítélték őket, de sikerült megúszniuk a kivégzést. Claude Cahun 1954-ben halt meg egy, még a börtönben összeszedett betegség következményeképpen.

Claude Cahun már említett – és Bowie által is kiállított – fotós önarcképei maszkos önszínrevitelek, amelyek során különféle jelmezeket, ruhaegyütteseket visel, a hozzájuk tartozó sminkkel és figurával. Néha saját maga kitalálta alakok ezek, máskor mesealakok, mítosz hősök, a kultúrtörténetben fontos szerepet játszó szereplők, de olykor a maga ízlésére alakítva, motivációjukat, nemüket kifordítva, vagy ironikusan átírva őket. Ismert mesealaknak tekinthető például Kékszakáll felesége, Piroska vagy a bibliai angyal, az utóbbi csoportba tartozik a bohóc, az akrobata stb., s talán a legkarakterisztikusabb képei a férfias vagy nemtelenített külsővel (férfiruhában, kopaszon) megörökített portrék. Claude Cahun ezeken a maszkos önarcképeken viszi színre önmagát, pontosabban fikcionalizált énjét/énjeit. Sophie Mendelsohn ezzel kapcsolatban a maszk biztosította pillanatnyiságot – a „hol ez vagyok, hol az vagyok” attitűdöt – a fényképeken és az írásokban egyrészt egy életszemléletre vezeti vissza, amelyben az „ontológiai eshetőség”, „ontológiai esetiség” (*éventualité ontologique*) filozófiai tételezését fedezi fel, valamint hangsúlyozza, hogy funkciója nem egyszerűen a „valaminek öltözés”, hanem hogy elfedje az üresség, a semmi rettenetét (Mendelsohn 2010).

A *maszkokat, jelmezeket* illetően utalhatunk arra a hagyománytörténeti vonalra, amely a *bohóc* (*clown*, másképp *Harlekin*, *Pierrot* vagy *akrobata*) figurájához kötődik (Watteau, Victor Hugo, a Goncourt fivérek, Baudelaire, Jules Laforgue művei; Starobinski 1970; Szabolcsi 1974), amely aztán folytatásra talált az avantgárdban és például az olasz filmművészetben is. Starobinski például úgy látja, a bohóc/cirkuszi akrobata a modernségben a művész vagy egyenesen a művészet alapkonfúziójának hiperbolikus vagy gúnyos képe, jelölője. Travesztált, jelmezes önarckép, fájdalmas-ironikus karikatúra, ahol az alkotó önmagának saját maga általi interpretációját hozza létre, így a művészet és a művész gúnyos epifániáját teremti meg (Starobinski 1970). Ennek egy szélsőségesen szubvertált esetét hozza létre Claude Cahun, akinek képein felborul a nemi bináris séma, egymásba játszódik a két nem. Gondolhatunk itt a kockás öltönyös, tükör előtt álló, gendersemleges módon bemutatott alakra – ez talán a leghíresebb önarcképe –, vagy a fehérre festett arcú akrobatasorozatra, 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, amellyel a travesztiát, az átöltözést (és ezzel együtt a maszk, a rejtőzés fontosságát) emeli ki. A másik figura, akit társíthatunk ezekhez a vizuális önszínrevitelekkel: a *báb*, a *marionett* – Cahun ugyanis saját magából csinál bábut. Itt érdemes arra is utalni, hogy ezzel Cahun nem volt egyedül, az avantgárd művészetben, külö-

nősen a dada és a szürrealista körön belül számos női művész készített bábokat (többek között Emmy Hennings, Hannah Höch és Sophie Taeuber, valamint Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, aki akárcsak Cahun, szintén önmagából csinált transzgresszív és szintén androgün bábut vagy technológiai nőt).

S talán a legfontosabb strukturális elem Cahun vizuális és írásművészetében a *tükör*, vagy ennek megfelelően a *tükröztetés*. Fotóin a tükör olykor tárgyszerűen meg is jelenik; ám a kamera objektívja, lencséje is egyfajta tükör, amely Cahun átdolgozott, átírt duplumát (duplumaít) teremti meg. (Ennek a tükörképnek még egy további folyamánként jelentkező figurája lesz, Nárcisszus, aki főként az irodalmi szövegeiben jelenik meg hangsúlyos módon.) Az *Aveux non avenues* című kötet szintén önportréként értelmezhető, a tükör előtt ülő szerző – erről szó is van a szövegben – írásos önszembesítése vagy önszínrevitele, fotómontázsokkal kiegészítve. A könyv nagyjából tíz évig készült, két részletben (1919–1925, 1927–1929). Fejezetekbe rendezett, egy-két bekezdésnyi, maximum egy-két oldalnyi rövid szövegekkel, amelyek együttesét François Leperlier, Cahun monográfiaírója a mű önmegfigyelést és önkitalálást előtérbe helyező intenciójának megfelelően „álom-önéletrajznak” (*autobiographie rêvée*), „autofikciónak” (Leperlier 2011b, s. p.), Mac Orlan pedig „esszéverseknek” vagy „versesszéknek” nevez (Orlan in Cahun 1930; 1930–2011, 2 [s. p.]). Ha pedig külön-külön próbáljuk meghatározni a műfajokat, műtípusokat, úgy fogalmazhatunk, prózaversek, meseadaptációk, aforizmák, álomleírások sorakoznak benne, amelynek együttműködése a fotómontázsokkal feltétlenül érdekesnek tűnik: a könyv textusa ugyanis – némi késő szimbolista beütéssel – szürrealista vonásokat is magában hordozó szövegkollázs maga is, álom- vagy álomtörredék-leírásokkal és bizonyos helyeken automatikus írásra emlékeztető asszociatív szövegszerveződéssel.

A könyvben a nemek bizonytalansága explicit kifejtésekben és különböző motívumok megjelentetésének köszönhetően is kifejezésre jut, továbbá a narrátor(ok) nyelvtani nemével való játék révén. Persze a kötetben kollázsszerűen egymás mellé rendelt szövegek együttese, illetve az egyes textusok kollázsszerűen összerakott vagy éppen kollázsszerűen dekonstruálódó jellege miatt eleve mindig bizonytalan, ki az az „én”: kinek a megnyilatkozásáról van épp szó. A *Réparation* című fejezetben például ezt olvashatjuk: „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 hullámzást. Komolyan, jó lenne dolgozónak lenni a méhek között.” Vagy pedig: „Nő vagyok. A számalom arra készlet, hogy vigaszt nyújtsak: hogy szeretkezzek. Ám mivel mindenekelőtt

férfi vagyok és harapásra kész, óvakodj tőlem: brutalitás nélkül ez nem megy!” (Cahun 2002, 296.)

Visszatérve tehát Bowie projektjére, a High Line fesztiválon bemutatott nagy méretű kerti installáció Alpay Kasal vizuális művész, graffitis és hacker munkája volt, akit Bowie hívott meg a projektbe, és aki többek között épületekre videós fényinstallációkat tervezett. Ő így mutatta be saját munkáját:

Claude Cahun az 1920-as években készített fotómontázsokat, és arra gondoltam, hogy én is megtehetném ugyanezt modern eszközeimmel: a számítógépekkel és a videóval. Az egyik elem állított szabály az volt, hogy semmilyen módon nem változtathatom meg a rendelkezésre bocsátott anyagokat. Claude Cahun több képét nagy felbontásban beszkeneltem, és egy finoman animált fotómontázst „koreografáltam” nyolc vékony, függőleges képernyőn, amelyek szatellitként működtek a központi képernyőhöz képest. A központi képernyő teljes egészében megjelenítette Cahun képeit, míg a műholdképernyők az azonos képhez kapcsolódó nagyításokat és kivágásokat mutattak be, megmutatva a részleteket, amelyek egyébként elvesznének a néző számára, aki esetleg távolról nézi őket a nagy kertben. Egy körülbelül ötven képből álló listából a soron következő kép kinagyított részei kezdtek megjelenni néhány szatellitképernyőn, majd elfoglalták az egész teret (Kasal 2023).

Azaz ezek szerint Alpay Kasal videóinstallációja azt a fragmentáltan összeálló, mégis komplexitásában megmutatkozó egészet igyekezett megvalósítani 21. századi módszerekkel, amelyet Cahun fotómontázsaival létrehozott (és – tegyük hozzá – szövegmontázsaival is). És bár talán a művész Cahun prózaverseit, köteteit nem is olvasta, videóival a szövegekhez hasonlóan mégis időbelivé tette a képeit, hiszen a nyelvileg megformált mű befogadása ugyanúgy involválja az idődimenziót, mint egy videós alkotásé. A videóinstalláció ezen időbeli aspektussal tehát közvetetten reflektál Cahun irodalmi munkásságára is.

Nem véletlen azonban, hogy Bowie felfigyelt Claude Cahun munkásságára, és feltétlenül szerette volna be is mutatni Amerikában egy kortárs interpretáció/adaptáció révén. Cahun és Bowie művészetében rengeteg a közös vonás: egyfelől a fluid nemi identitás és az átlagostól eltérő szexuális irányultság, de ezen túl is sok a párhuzam művészetük között. Mindkettejüknél meghatározó önmaguknak a szerepjátékok általi színre vitele, a maszkok, jelmezek feltétlen szeretete, s a maszkarádon túl is a sokféleség, variabilitás jelenléte például a műfajokat, médiumokat illetően is. Két kaméleonművész.

Bowie egyik fontos monográfiaírója, David Buckley ezen túl több szempontból is a kollázstechnikához közelállónak nevezi Bowie metódusát (Buckley 2010, 31), ami voltaképpen a képzőművészeti (illetve ekképpen az összművészeti) megközelítésből ered. Az énekes ugyan maga nem járt művészeti iskolába, de barátai igen, onnan vette át ezt a Gesamtkunstwerk-szemléletet: „Bowie képzőművész attitűddel viszonyult a zenéhez, és középkorú művészként ezt az eklekticizmust majdnemhogya a magaskultúra szintjére emelte. Az egyes művészeti ágak közötti határok átlépésének szándéka is elsődlegesen a művészeti főiskolai hagyományokból ered. Bowie par excellence kollázsművész, és 1970-es évekbeli munkáinak legjobb része igen sokak 1960-as évekbeli munkáinak továbbgondolása” (Buckley 2010, 31). Bowie kifejezetten kötődött az avantgárdhoz is: 1992-ben a *Life*-ban megjelent interjúbán példaképeinek Duchamp-t és Dalít mondja (igaz, a rockzenében Little Richardot, s ehhez jött még Lennon, a Stones és Kinks, Bryan Ferry, King Crimson, valamint a Pink Floyd). Bowie visszaemlékezése szerint ezek a számára mintául szolgáló dalok, zenék, életművek „jobbára dadaista dolgok voltak. Igen, sokszor a dadaizmus-hoz fordultak segítségül, és megteremtették azokat a teljességgel rémisztő, elképesztő, szerethetetlen rock-szörnyeket” (Buckley 2010, 31).

A maszkos önszínrevitel, amihez olykor a nemi határok elmosása is járult – képek, lemezborítók, koncert- és felvételjelmek révén – része volt előadóművészi – és olykor dalszerzői – tevékenységének, sőt fiatalkorában állítólag magánéletének is. Ekkoriban ugyanis előszeretettel hajtott végre cross-dressinget: első feleségével, Angie Bowie-val (Angela Mary Barnette) szívesen vettek fel mindenféle jelmezeket, ellentétes nemű ruhákat, s mindketten biszexuálisként élték mindennapjaikat. Ennél fontosabb azonban Bowie nyilvános önszínrevitele. David Buckley összegzése szerint „1972 végére Bowie kialakított egy dalszöveg szempontjából provokatív, különféle »tabuszámba menő« és nem heteroszexuális preferenciákra vonatkozó utalásokkal teletűzdelt repertoárt” (Buckley 2010, 174–175). Ilyen volt szövegeiben például a *Hunky Dory* egyik dalában a dal énekesé és fiútestvére közötti intim kapcsolat, a *Ziggy Stardust*-ban pedig a biszexuális utalások („I’m a mama papa coming for you”), illetve a *Queen Bitch* és *Sufragette City* kifejezetten biszexuális történetvezetésű.

A nemek elbizonytalanításának legfontosabb időszaka a Ziggy-korszak (a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* és az *Aladdin Sane* című lemezek évei, 1972–1975), bár Bowie már előbb is kísérletezett a cross-dressinggel nyilvánosan, lásd egy korábbi albuma (*The Man Who Sold the World*) borítóját, ahol úgyszintén nőként pózolt: később ezt a borítót egy másik, kevésbé evidensen

botrányosra cserélték, de ott meg skizofrén testvérének ápolási helyszíne, a Cane Hill-i elmegyógyintézet látható. Az ezt követő borítón (*Hunky Dory*) úgyszintén egy nőies portré látható, talán a germán szépségideálnak megfelelő portréval, egy fényképalapú festménnyel (Újhelyy–Harangi 2002, 47).

A *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (a glamrock műfaját megalapozó) lemeze 1972. június 16-án jelent meg, amelynek idején a Spiders of Mars (Marsbéli pókok) elnevezésű zenekarral (Mick Ronson gitáros, Trevor Bolder basszusgitáros, Mick Woodmansey dobos) társult. A lemez dalaiból nagyon laza módon egy látomásos, apokaliptikus történet áll össze, miszerint a Föld bolygó életéből lakóinak elkorcsosulása miatt már csak öt év van hátra a teljes pusztulásig, s ekkor megérkezik egy úrlény, Ziggy Stardust, aki egyszerre hirdeti a véget, illetve a reményt, azaz a messiás, Starman érkezését, majd ő maga rockszttárrá válik, és saját sikerének áldozataként rock and roll öngyilkossággal vet véget az életének. Mindez egyes interpretációk szerint akár arra is utalhat, hogy Ziggy – Bowie alteregója – afféle Jézusként tűnik fel, akit ellenfelei végül közvetetten keresztre feszítenek, annál is inkább, mert a szöveg olykor a válság sújtotta társadalom kisebbségi csoportjaival is foglalkozik (feketéek, melegek), a *Five Years*ben pedig a kisémmizettek szószólójaként (Buckley 2010, 158) nyilvánul meg. Ziggy egy vörös hajú, meghatározhatatlan nemű és biszexuális figura, aki szembeszegül minden társadalmi normával, ellenáll minden – például a nemi – kategorizálásnak, s fantasztikusan színes, csillogó ruhákban jelenik meg (ezek a különböző koncerteken, illetve a beállított fotókon állandóan változtak).

Egy Ziggyhez hasonló Bowie-alakmás, Aladdin Sane jelent meg még a következő albumon is (amelynek lemezborítója talán a leghíresebb ebben a műfajban), de az ő személyisége kevésbé körvonalazott, mint elődjéé, egy „skizoid amalgám”. A skizoiditás az állandóan változó, elcsúszó személyiségre, mindig másként megjelenésre utal. Az albumon szerepel a *The Jean Genie* című dal is, amellyel kapcsolatban léteznek olyan feltételezések, miszerint Iggy Pop, mások szerint Jean Genet francia író lenne a főszereplő modellje, aki homoszexuális volt, s bűnözőként megjárta a börtönt is. A keresztnév (Jean) a nyelvtől függetlenül egyaránt vonatkozhat nőre (angolként), illetve férfira (franciaként).

Itt érdemes még az ebben a korszakban Bowie számára oly meghatározó kabuki színház hatására is utalni. Annál is inkább, mivel a Ziggy- és Aladdin Sane-koncertek bizonyos jelmezeit eredetileg is a kabuki színjátszásban használták, míg másokat Kansai Yamamoto tervezett Bowie részére, ugyancsak hagyományos jelmeztípusok alapján (Buckley 2010, 138). Bowie 1973-ban egy turnén találkozott a „kabuki theatre”-sztár Bando Tamasaburóval is, aki megtanította a hagyományos sminkelésre (Bando 2017). A vastagon kifestett ajak, fekete ceruzával kihúzott szem, a pirosítóval, más részeken hófehér festékkel kifes-

tett arc, a rikító, bár bizonyos szabályokhoz alkalmazkodó színösszeállítások, illetve az örökös átöltözések a kabuki hagyományhoz is kötődtek, mint ahogy a személyiség változását jelző kimonóváltás úgyszintén. Bowie úgy magyarázta, hogy ezek az átöltözések lehetőséget teremtenek a személyiség újabb és újabb aspektusainak kifejezésére, amire különösen nagy szükség volt a skizoid Aladdin Sane jellemábrázolásakor. A japán nyelvben a „kabuki-mono” olyan személy, aki különös ruházatával/frizurájával és általános furcsa viselkedésével hívja fel magára a figyelmet, vagyis egyfajta bohóc, clown az európai fogalmak szerint: s itt ismét csak kínálja magát a Cahun-párhuzam. Buckley szerint ezenkívül „a kabuki természetéből adódóan a nemi szerepekkel való játékra épült, így tökéletesen megfelelt az Aladdin Sane-előadások számára. A kabuki színházban minden szereplőt, férfit és nőt egyaránt, férfiak keltenek életre, s az androgün jelleg Bowie-nál alapvető jelentőségre tett szert” (Buckley 2010, 139).

A dalszövegek részben az amerikai szlenget veszik át, a rock mindennapi kifejezéseit, s bennük főként egyes fordulatok, kifejezések utalnak az androgunitásra, ilyesfélék, mint ahogy a *Moonage Daydream*ben utal magára: „mama-papa”, „a rock 'n' rollin' bitch” és a „pink-monkey-bird” (gay szleng az anális szex befogadójára) (Pegg 2000, 435). Bár a szakirodalomban nem találtam hasonló interpretációt, a *Lady Stardust* című szám értelmezhető akár Ziggy nőnemű megszólalásaként is.

A Ziggy-lemez dalai, bár egy témára írta őket, viszonylag különállóak. Bowie később egy musical színpadra állítását tervezte ugyan a Westenden, s akkor nyilván egy homogénebb koncepció jött volna létre, de ez végül nem valósult meg. A narratíva teljesen fragmentáltan áll össze, különálló perspektívákból, s más-más narrátort hallva értesülünk az eseményekről, ráadásul még az egyes dalok is különálló, felvillanó képekre, momentumokra, kifejezésekre bomlanak, ezekből rakhatjuk össze a történetet – s itt, Cahunra gondolva, ugyancsak eszünkbe juthat az általa a fejezetelválasztó lapokon és a szövegeiben egyaránt alkalmazott montázs szerkezet. Ez még inkább érvényesül a még szétesőbb struktúrájú és narratívájú *Aladdin Sane*-ben.

Később egy darabig Bowie még kísérletezett a maszkos önszínrevittel, valami másként való megjelenéssel, ennek legkirívóbb példája már a *Diamond Dogs*, ahol a még Ziggy-frizurás Bowie, akinek alsóteste kutya, egy utazó cirkusz hibrid-poszthumán élőlénye, aki „egy plakát előtt a (világot jelentő) deszkákon fekszik” (Újhely–Harangi 2002, 97).

Utána viszont Bowie megunta a Ziggyhez hasonló alteregókat (állítólag meg is ijedt kissé az őt körülvevő rajongói hisztériától és kultusztól, illetve attól is, hogy kezdett magában azonosulni a figurával), s továbblépett, végül létrehozta következő, s élete végéig nagyjából kitartó imázsát, az elegánsan

öltöző, szőke hajú dendiét. Ebben is voltak kilengések, átváltások, de a „sovány szőke herceg” azért mindig visszatért.

Claude Cahun munkáival nem csupán David Bowie-ra tett inspiratív hatást, hanem más posztmodern művészekre is, például Cindy Sherman is fontos elődjeként tekint rá.

Irodalom

- Bando, Tamasaburo. 2017. David Bowie and his love of Japan: A Man Who Saw the Future. *Discuss Japan. Japan Foreign Policy Forum*, 39. https://www.japanpolicyforum.jp/pdf/2017/no39/DJweb_39_cul_01.pdf (2017. ápr. 13.)
- Bowie, David. 2007. *Tonight's High Line – David Bowie recommends...* <https://www.davidbowie.com/2007/2007/05/18/tonights-high-line-david-bowie-recommends> (2007. máj. 15.)
- Buckley, David. 2010. *David Bowie*. Ford. Vizi Katalin. Budapest: Cartaphilus.
- Cahun, Claude. 1914. *Vues et visions*. *Mercure de France*, 16 mai 1914. Kötetben: Cahun, Claude. 1919. *Vues et Visions*. Dessin de Marcel Moore. Paris: Éditions Georges Crés & Cie.
- Cahun, Claude. 1925. *Héroïnes*. Néhány részlet megjelent belőle a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben. Teljes formájában: Cahun, Claude. 2002. *Écrits*. 125–170. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Cahun, Claude. 1930. *Aveux non avenues*. Illusztré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur. Préface de Pierre Mac Orlan. Paris: Éditions de Carrefour.
- Cahun, Claude. 1934. *Les Paris sont ouverts*. Paris: José Corti.
- Cahun, Claude. 2002. *Écrits*. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Kabuki official website, <https://www.kabukiweb.net/>
- Kasal, Alpay. 2023. *Video Art installation curated by David Bowie*. <https://alpaykasal.com/blog/video-art-installation-curated-by-david-bowie/> (2023. aug. 1.)
- Lepelier, François. 2002. Chronologie. In Cahun, Claude. 2011. *Écrits*. Dir. François Lepelier. 11–15. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Lepelier, François. 2011. Chronologie. In Cahun, Claude. 2011. *Les aveux non avenues*. S. p. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Lepelier, François. 2011b. Les Clés des *Aveux*. In Cahun, Claude. 2011. *Les aveux non avenues*. S. p. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Mendelsohn, Sophie. 2010. Claude Cahun, l'effacement et l'énigme. *Savoirs et clinique* 1. 58–166.
- Pegg, Nicholas. 2000. *The Complete David Bowie*. London: Titan Books.
- Starobinski, Jean. 1970. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Les sentiers de la création.
- Szabolcsi Miklós. 1974. *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina.
- Újhelyy Attila – Harangi Gergely. 2002. *Az igazi David Bowie*. Budapest: Palatinus.

BOWIE HOLDS A MIRROR AND CLAUDE CAHUN
LOOKS AT HIMSELF IN IT

*Fluid gender identity, masquerade and poetry in the works of
Claude Cahun and David Bowie*

Claude Cahun's self-portraits of costumed photographs with mirrors and masks, her visual self-reenactment, and her writings that move on the borders of symbolism and surrealism – and also use the above motifs (mask, mirror, Narcissus) – bring gender identity into play which sometimes moves back and forth and sometimes shows itself as intermediate. Cahun's work is sometimes classified as Dada but in her case, it is not her affiliation with the movement and style of writing that is considered her guiding principle but her fundamental personal and artistic attitude and gestures. The afterlife of her art deserves attention: it is an interesting pop cultural development that Claude Cahun was also discovered by David Bowie several decades later, who then organized an exhibition of her works. This, of course, is no coincidence as Cahun's work „meets” Bowie's at many points, and within this is the figure of Ziggy Stardust, his alter ego from the early 1970s, and the songs linked to this figure – and versions derived from it.

Keywords: Claude Cahun, David Bowie, gender identity, mirror, mask

BOUI DRŽI OGLEDALO, A KLOD KAHUN SE
OGLEDA U NJEMU

*Fluidni polni identitet, maskarada i poezija u delima
Kloda Kahuna i Dejvida Bouija*

Kostimirani fotografski autoportreti sa maskama i ogledalima, kao i tekstovi Kloda Kahuna, koji se nalaze na graničnim područjima simbolizma i nadrealizma – koristeći pomenute motive (maska, ogledalo, narcizam) – ukazuju na polni identitet koji se kreće iz jedne krajnosti u drugu, odnosno manifestuje se kao nešto između. Njegovo stvaralaštvo može se svrstati i u dadaizam, pri čemu smernice nisu usmerene na pripadnost pokretu i na stil njegovih dela, već na njegov lični i umetnički stav, na njegove gestove. Uticaj njegove umetnosti na kasnije generacije takođe zaslužuje pažnju: interesantan je podatak iz popularne kulture da je Kloda Kahuna nekoliko decenija kasnije otkrio i Dejvid Boui, te je upriličio i izložbu njegovih dela. Sve to naravno nije slučajnost – stvaralaštvo Kahuna ima puno dodirnih tačaka sa Bouijevim radom, odnosno sa figurom Zigija Stardasta s početka 70-tih godina, tj. pesmama povezanim sa ovim alteregom.

Ključne reči: Klod Kahun, Dejvid Boui, polni identitet, ogledalo, maska