

A neoavantgárd találkozásai a feminista irodalomkritikával – direkt és indirekt kapcsolódási pontok

Tanulmányomban a neoavantgárd alkotóinak az 1970-es, 1980-as évek (alapvetően posztstrukturalista) feminista irodalomkritikájához fűződő viszonyát tárgyalom. Egyfelől a közvetlen kapcsolódásokat, ahogyan – főként már a 80-as, 90-es években – a neoavantgárd szcéna szereplői reflektáltak erre az elméleti irányzatra. Cikkem második felében viszont utalok az indirekt érintkezésekre is, tehát hogy a női neoavantgárd alkotók művészi törekvései – azoké is, akik akkor esetleg még nem is ismerték vagy legalábbis nem tudatosították a maguk számára az elméleti írók szövegeit –, mely pontokon találkoztak a feminista elképzeléseivel.

Mindehhez azonban feltétlenül érdemes felhívni a figyelmet a neoavantgárdot érintő, a szubverzivitást tőle elvitató bírálatokra. Peter Bürger nagyhatású kritikája (Bürger 1974) azzal vádolta a neoavantgárdot, hogy üzleti alapúvá tette a történeti avantgárd eredetileg felforgatónak szánt tevékenységét, illetve feladta intézményellenességét. Bürger szerint a század első felének avantgárdjában még valóban megvolt a lázadás potenciálja: a művészetet a mindennapi életbe igyekezett beolvasztani, s nagy vonalakban a politikára alapozta – igaz, nem praktikus műveket akart létrehozni egyértelmű politikai mondanivalóval, inkább az esztétikai tapasztalatot igyekezett ötvözni a realitással oly módon, hogy a mű kész legyen a mindennapi élet átalakítására, valamint támadást indított a művészet intézményesítése ellen is. E szándékokat illetően azonban – összegez Bürger – az avantgárd végül elbukott, nem sikerült megszüntetnie a művészetet és az életet elválasztó határt, és a művészet intézményjellegét sem sikerült felszámolnia. Később transzgresszív és szubverzív módszereit fokozatosan átvette a kommersziális kultúraipar, az innovációkra érzékeny kapitalista piac. Bürger arra jutott, hogy ez a lázadás már nem autentikus, s a forradalmi éthosz kiiktatásával intézményesült a művészet, az alkotások termékstátuszba kerültek minden végiggondoltságuk, kidolgozottságuk ellenére.

Később több teoretikus elvi alapon is védelmébe vette a neoavantgárd irányzatot, (Krauss 1981, Foster 1996, Buchloh 2003, Scheunemann 2005). De ezeken túl: még ha a bürgeri politikai szempontrendszer vesszük is alapul, akkor is lehetséges olyan konkrét fejleményekre rámutatni a neoavantgárd tag mezőjén belül, amelyek kikezdi ezt a kritikát, amelyek tükrében az megdőlni látszik. A kelet-közép-európai kontextusban eleve meghatározó volt a politikai potenciál: e közegben még a legszigorúbb ítésk sem vélekedhet úgy, hogy a neoavantgardisták tevékenysége ne jelentett volna lázadást, ne lett volna számos esetben politikai tétje, hogy kizárólag esztétikai transzgressziót követtek volna el, ekként – a közönség hozzászokásával – intézményesítve a művészetet. A kelet-közép-európai neoavantgárd nemcsak a konvencionális esztétikai határokat feszegette, hanem olykor – közvetlenül vagy indirekt módon - megkérdőjelezte az autoriter állam társadalmi és politikai berendezkedését is, valamint – különböző, a nyelvet érintő vagy tematikai technikákat felhasználva – igyekezett is kijátszani vagy áthágni őket.¹ E vonulatnak például markáns része volt a (politikai) konceptualizmus, a szamizdatművészet, de éppenséggel megnyilvánulásai lehettek a különböző akcióművészeti kísérletek, a „kivonulások” és ellenművészeti rendezvények, lakásszínházak előadásai, a periferián elhelyezkedő művészeti házak – olykor megfigyelt, olykor be is tiltott – alternatív színházi bemutatói, koncertjei,² élőfolyóirat-estjei, az értelmiségiek és művészek összejátszása a punk kultúra képviselőivel stb.

A nőművészeti alkotások (akciók, performanszok, fotók, videók, szövegek stb.) pedig kikezdték a fennálló (patriarchális) rendet is: számos esetben tudatosan feminista indíttatásból születtek, lázadni akartak. Ezek az alkotások valójában már a nyugati közegben is bőven rendelkeztek politikai potenciállal, hiszen egyrészt a gyakran botrányosnak szánt megnyilvánulások koncepciónálisan vagy megjelenési formájukat tekintve is újszerűek voltak a korszakban,

¹ A Ludwig Múzeum és a Római Magyar Akadémia 2020-as kiállítása a római Palazzo delle Esposizioni-ban: *Az áthágás technikái. Felforgató gyakorlatok a hatvanas-hetvenes évek magyar neoavantgárdjában*. A kiállított művészek: Attalai Gábor, Baranyay András, Beke László, Csiky Tibor, Drozdik Orsolya, Ficsek Ferenc, Galántai György, Gellér B. István, Gulyás Gyula, Hajas Tibor, Halász Károly, Haris László, Károlyi Zsigmond, Kele Judit, Ladik Katalin, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Szijártó Kálmán, Szilágyi Lenke, Szombathy Bálint, Tót Endre. Kurátorok: Giuseppe Garrera, Készman József, Popovics Viktória és Sebastiano Triulzi.

² Utóbbira példa a bécsi akcionizmus keretein belül többek között VALIE EXPORT nyilvános – legtöbbször body art – performanszai, fotói, filmjei, amelyeknek legfontosabb tétjük a figyelemfelhívás eszközeként a provokáció. Vagy éppen Kathy Acker – nagyrészt, bár nem kizárólag irodalmi – munkássága, aki innovatívan újrapolitizálta és újramaterializálta a régi avantgárdot másfelől explicit módon beépítette művészetébe a feminista posztstrukturalista kritika felfogását, valamint kapcsolódott a punkkultúrához is.

nem a korábbi avantgárd mintákat ismételték; így politikainak és intézményellenesnek bizonyultak a nyugati társadalmakban is, amennyiben a férfdominanciájú szemlélet és hatalmi leosztás ezekben is erősen érvényesült.

Az akciók politikai súlya a szocialista közegben pedig kétszeresen megvolt egy nőművész provokatív tevékenységében, hiszen az duplán implikálhatta a konfrontációt, egyrészt a rendszerrel, a diktatúrával, másrészt egyszerűen csak a patriarchális szemlélettel szemben – olykor még a neoavantgárd körök saját beállítódásaival szemben is. Miközben – jó esetben – a neoavantgárdot is meghatározó hegemon maszkulin diskurzusban alapvetően elfogadták az esztétikai értelemben vett radikalizmusukat, mindennapjaikat ugyanezen emberek között gyakran egészen más tapasztalatok alakították: a kettőből egymásnak ellentmondó női szerepek rajzolódnak ki.

A feminista irodalomkritika tanulságai, analógiái a (neo)avantgárd poétikával

A késői neoavantgárd számos (női) alkotója határozottan és közvetlenül kapcsolódott a feminizmushoz, részben igencsak felforgatónak ítélt praxisukat tekintve, de a tájékozottabbak olykor ezt meg is alapozták a feminista irodalomkritika képviselőinek (Irigaray, Cixous) elméleteivel. Ők nagyjából egyidőben jelentkeztek munkáikkal, mint a posztstrukturalista feminista kritika fel-futása. Azaz voltak olyan neoavantgárd fórumok, illetve szereplők, akiket már nem csak a hiányérzet, a frusztrációk vezettek gyakorlati megoldásokhoz, praxishoz, hanem – főként a nyolcvanas, kilencvenes években – tudatosították is magukban ezen irányzat létezését, osztották egyes nézeteiket vagy akár általános szemléletüket. Többnyire Luce Irigarayre hivatkoztak, olykor Hélène Cixous-ra; Julia Kristevára talán kicsit kevesebbet, holott ő volt az, aki a költői nyelv modern/avantgárd alakulástörténetét is határozottan kötötte az eredetileg a chorához köthető szemiotikus nyelvhez.

A posztstrukturalista feminista kritikai irányzat különlegesen alkalmas volt a férfdiskurzusba sehogy nem illeszkedő, ezért értetlenségre kárhoztott női kifejezésére és érvényesítésére: illetve, ennek keretében egy felforgató és felforgatott – értsd: avantgárd – nyelv megteremtésére és kitüntetésen a női avantgárd praxis alátámasztására is. Emellett (és ez nem paradoxon) a nem-semlegesség kifejezéséhez is segítségül szolgált: ugyanis ezeknek a főként lacani pszichoanalízisen, illetve a derridai dekonstrukción alapuló elméleteknek egyik alapvető tétele, hogy ki kell lépni a nyugati civilizációkat átható patriarchális bináris oppozícióból, amelynek mindegyike a női/férfi szembeállí-

tásra megy vissza. Nézzük át egy rövid összefoglalóban, miként. Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* című munkájában (Irigaray, 1977) a nő önmagának elégséges, állandó elkülönböződést, mozgást biztosító kettősségét teszi meg munkája fő tételének, s ezt a női szexualitásból, ennél konkrétabban pedig a vulva felépítéséből vezeti le:

A nő folytonosan 'magához nyúl' anélkül, hogy ezt bárki is megtilthatná neki, mivel szexusát két folytonosan érintkező ajak alkotja. Ekképpen eredendő kettősséget hordoz magában, e két – egymást stimuláló – felet azonban nem lehet egymástól elkülöníteni (...) Megnyilatkozásaiban – legalábbis olyankor, amikor önmagát meri adni – a nő ismét és ismét magához nyúl. (Irigaray 1977, 28–29., idézi Moi 1995, 350)

Szerinte, mivel a nő testén mindenhol erogén zónák, „nemi szervek” találhatók, az végtelenül más, örökösen változó, alakuló önmagában, márpedig ezek a libidinális energiák sokasága kifejezhetetlen a férfidiskurzus homogén identitást igénylő állításaiban. Emellett ennek a női nyelvnek az Irigaray általi leírása feltűnően összevág az avantgárd nyelv általában is szubverzív, a konvenciókat áthágó, illetve a logikát és racionalitást nélkülöző, „őrült” jellegével:

Kétségkívül ez az oka annak, amiért ingatag kedélyűnek, összezavartnak, értelmetlennek, szeszélyesnek nevezik [ti. a nőt] – nem említve a nyelvét, melyben a nő minden irányba elkalandozik és melyben a férfi képtelen bármilyen értéket is találni. Az ellentmondásos szavak egy kissé őrültnek tűnnek az ész logikája számára, és a férfi nem hallja őket, mert ő előre gyártott elemekből, előzetesen elkészített kódokból építi fel a nyelvét. (idézi: Moi 1995, 350)

(Noha az Irigaray-féle koncepciót olykor kritika érte biológiai megalapozottsága miatt (Moi, 1995), de az általa bemutatott, szexualitásában megragadott szubjektum mint összetett és többretegű jelenség, mint a nem-egy elve az állandó átalakulás, a valamivé válás helyeként működik, ekként képes túlmutatni az alapgondolaton – valamint, látni fogjuk, a művészeti praxist tekintve a fizikai, biológiai női test számos esetben éppen jó kiindulópont ezen női alkotók számára is, akárcsak Irigaraynél.)

Kristeva ún. szemiotikus nyelve, amely a preödipális szakasz sajátja (ezt ő chorának is nevezi) ugyancsak kapcsolható az avantgárd nyelv sajátosságaihoz – pontosabban maga Kristeva is felfedezi ezt a hasonlóságot, és hivatkozik is rá (Kristeva 1974). Lacan elméletére támaszkodva Kristeva ugyanis feltételezi, hogy a szimbolikus rendbe nem belépett (mert beszélni

még nem tudó) kisgyermek testét szervezetlen ösztönkésztetések mozgatják, melynek ritmikus alakzatát jelentést még nem hordozó nyelvnek is tarthatjuk: ez később beletördelődik a szimbolikus fázisba, de nyomai felfedezhetők a nyelven belül is, jelen lehet mint sajátos intonáció vagy felfedezhetjük a nyelv materiális minőségeiben, ellentmondásokban, értelmetlenségekben, szakadásokban, hiányokban. Kristeva ezt a sajátos nyelvet egyfelől a nőkhöz rendeli (a preödipális/szemiotikus nyelv nemsemleges, de nála szorosan kapcsolódik az anyai testhez is, az anya-csecsemő szoros fizikai viszonyához), másfelől viszont, mint említettük – a *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du 19^e siècle: Lautréamont et Mallarmé* című 1974-es könyvében – az avantgárdhoz is (mármint ahhoz az irodalmi irányzathoz, amelyet ő így nevez, hiszen ezen belül viszont modernista, illetve szimbolista szerzőket is emleget, ráadásul példái érdekes módon nagyrészt férfiak: Lautréamont, Mallarmé, Céline, Artaud, Joyce, Virginia Woolf). A bináris oppozíció felszámolása itt tehát kulcsot szolgáltat a preödipális, nem-semleges állapot nyelvének mint női nyelvnek és mint avantgárd nyelvnek a tekintetében is.

Hélène Cixous ugyancsak a derridai *différance* (elkülönбöződés) programját konvertálja át nőivé, valamint kijelenti:

Ha a nő mindig a férfi diszkurzusában létezett, mint jelölő, mindig az ellentétes jelölőhöz utasítva, amely megsemmisíti speciális energiáját, elhallgattatja vagy megfullasztja az olyannyira különböző hangjait, itt az ideje, hogy a nő áthelyezze ezt a ‘-ban’-t, hogy felrobbantsa, megfordítsa és elfoglalja, a magáévá tegye, úgy, hogy megértse, a saját szájába vegye, fogaival megharapja a nyelvét, ideje, hogy feltaláljon egy nyelvet azért, hogy beléhatolhasson.” (Cixous, 1976, magyarul: Kis–Kovács–Odorics 1997, 373.)

Ez lenne a női nyelv, a női írás, az *écriture féminine*, amely viszont egyidejűleg – lásd Cixous elméletének lacani gyökereit is – ugyancsak kapcsolódik a preödipális állapot (még preszimbolikus és nem-semleges) nyelvéhez is; viszont Cixous ezt a pillanatot a női/anyai nézőpont felől ragadja meg, amikor azt követeli, hogy a nő „fehér anyatejjel” írjon” az *écriture féminine* megvalósulása érdekében.

A racionálisból, a szimbolikusból, az értelemteliből, a diszkurzivitásból kirángatott női nyelv: ilyen az avantgárdé is, hiszen deszemiotizált elemekre épülő, montázszerű, néha értelemelőtti ösztönös ritmusokra, sikolyokra alapozó. A kettőt explicit módon csak Kristeva párosította össze, ő mutatta ki a rokonságukat, de Irigaray „őrült”, „összezavart, érthetetlen, szeszélyes” női beszédének, valamint Cixous „felrobbantott, megfordított elfoglalt, ma-

gáévá tett” „női írásának” ugyancsak szoros köze van az avantgárd nyelvhez és poétikához. A női nyelv ebben az értelemben *par excellence* avantgárd nyelv – erre lehetett is építeni a női (neo)avantgárd művészetben, irodalomban. Szó szerint, azaz az irodalmi szövegek poétikáját tekintve, de akár ezen túlmutató módon is. Ráadásul a kétértékű nemi oppozíció felszámolásának a gondolata is kedvezhetett azon, az avantgárd és neoavantgárd mozgalomban nagy számban részt vevő alkotók számára is, akik a nemi identitás vagy a szexuális irányultság tekintetében eltértek a többségitől. Már a történeti avantgárdban, különösen nemzetközi szinten is megfigyelhető a nem bináris, illetve queer művészeknek a viszonylag nagyszámban való jelenléte, hiszen ez a közeg, ahol nagyobb tér jutott az átlagosnál a szubverzióknak, a társadalmi konvenciók áthágásának, kedvező, támogatást nyújtó lehetett a számukra. Ugyanakkor ezek az elméletek a későbbiekben akár elvi alappal is szolgálhattak számukra művészetük kiteljesítéséhez, s valóban, néhány neoavantgárd művész alkotásaiban épített is ezekre a sajátosságokra.

Szövegpéldák: Kathy Acker regényei, experimentális regények, Ladik Katalin sámanelőadásai

A nemzetközi szcénán többek között Kathy Acker volt az, aki az avantgárd politikumát részben feminista irányban valósította meg, és aki tudatosan használta a posztstrukturalista feminizmus kritikai munícióját (amelyet például Foucault, illetve Deleuze és Guattari olvasásával vegyített). Ehhez esztétikai szempontból a punk, a montázs-szerkezet, valamint a pastiche, illetve a plagizálás, a cut up technika kisajátító stratégiáit társította³ (ez utóbbi már a posztmodern irányba is mutat egyszersmind). Acker avantgárdnak mutatkozik a formával való állandó kísérletezés terén is (Colby 2016, 1). Ilyen formai kísérletként tekinthetjük például a *Blood and Guts in High School* című regényben (Acker 1984)⁴ az említetteken kívül a több irányba induló, többfelé követhető narrációt (és cselekményt), az szövegek közé épült (pornó) illusztrációkat, a fejezetekben az újra-újra visszatérő szövegrészeket, bizonyos fejezetek képtörténetként megjelenését, ahol nyílak követésével lehet barangolni a rajzok és feliratok között, a perzsa írás beemelését. A szubverzió állandóan jelen van tematikusan is nála, hiszen az állandó provokáció, a transzgresszivitás, a norma-

³ Az általa újrafelhasznált szövegek szerzői pl. Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, John Keats, William Faulkner, T. S. Eliot, the Brontë sisters, the Marquis de Sade, Georges Bataille, and Arthur Rimbaud.

⁴ Acker az 1970-es években írta a regényt, de csak 1984-ben adták ki.

szegés állandó jellemzője könyveinek a nimfománia, női gyilkosok, incestus, s a már említett nemváltás vagy biszexualitás, valamint az agresszívba hajló férfidominancia ábrázolása is. Acker, visszatérve a történeti avantgárdhoz, innovatív módon újrapolitizálja azt, méghozzá számos esetben úgy, hogy hű marad azokhoz az eseményekhez is, amelyek atmoszférájában az avantgárd művek születtek „Arthur Rimbaud-nál, Blaise Cendrars-nál, Andrej Belijnél, az orosz konstruktivistáknál, a szürrealistáknál vagy a szituacionistáknál való látogatásakor”, vagyis műveiket – többnyire férfiszövegeket – felhasználva, esetleg átírva, bekebelezve „azok radikális politikai örökségét, forradalmiságát ugyancsak figyelembe veszi” (Borowska 2019, 36).

Azonban, az Ackernél megszólaló női hang némileg el is eltér a posztstrukturalista feminista kritika pozitív hozzáállásától (Harper 1987, 51). Például nem Cixous elképzelése alakítja annyiban, hogy míg ő egyszerre kritikai és utópikus hangot követel a nőknek, Ackernél ez az utopisztikusság hiányzik: kritikus ugyan, de pesszimista. Cindy Patton ezt így fogalmazza meg:

Az ő nőinek hangja sokkal ambivalensebb, mint sok feminista fikció ‘erős nőjének’ hangja. Acker műveiben a nők hangja testetlen nyögés, amely a hagyományos dialóguson kívül próbál kommunikálni. Ebben a nihilista változatban a személyes politikai, a ki nem mondott vágyaink feletti ellenőrzés az ideiglenes fasizmus hatalmának kiterjesztésére szolgál [...] Acker munkásságának összekötő szála az, hogy ragaszkodik ahhoz, hogy a szexuális vágyat most fejezze ki, még mielőtt biztonságosabb világot teremtettünk volna e vágyak számára, ahol ezek megtalálhatják a gyakorlatukat. (Patton 1984, 12)

Eldöntetlenséget fedezhetünk fel műveiben más tekintetben is. Bár néha olyan kijelentéseket tesz, amelyek megközelítik a radikális lesbikus feminista elképzelést, miszerint a férfival való szex cinkosságot jelent az uralom és a hatalom férfi diskurzusával, illetve műveiben olykor nemváltó vagy elcsúszó nemi identitás, valamint homo- és biszexuális orientáció is érvényesül, az esetek többségében szövegei heteroszexuális irányultságúak. Ugyanakkor Acker a heteroszexuális szövegeken belül is folyamatosan kísérletezik, nem mulasztva el felismerni a szexuális különbség dichotómiája felvetette problémákat: ilyenkor az olvasót folyamatosan ellentmondások és bizonytalanságok tömkelegével szembesíti.

Mindemellett van egy olyan szövegtípus is, amelyben hangsúlyosan nagy szerep jut a nem-binaritás megvalósításának: ez a szintén a késői neoavantgárdhoz (máshol már a posztmodernhez) sorolt ún. experimentális regény, amelyek fontos műfajnak számított angolszász és francia területeken. A nemek

jelzésének kihagyása gyakran fontos témája az experimentális műveknek (a nemsemlegességet mint normaáthágást a magyar irodalomban viszont nehéz megvalósítani, hiszen többnyire eleve is hiányoznak a nem jelzésére szolgáló nyelvi eszközök, névmások, képzők stb.). A kísérlet illeszkedett egyfelől az experimentális irodalom „formalista” meghatározásába – hiszen az író meghatározott formai szabályokkal nehezítette az írásfolyamatot, s állította (mint egy játékban vagy rejtvényben) szellemi kihívás elé saját magát -, ugyanakkor a nemi identitáskérdések vagy akár az előbb tárgyalt posztstrukturalista elméletek textualizálására, azaz a lesbikus vagy biszexuális írás megvalósításához is remek terep volt: nem véletlen, hogy például Brigid Brophy vagy Anne F. Garréta is megpróbálkozott vele. Brigid Brophy *In Transit* (Brophy 1969) című könyvében – egyébként még a posztstrukturalista feminista kritika felfutása előtt – a főhős egy repülőtéren káoszban kavarodik össze saját nemét illetően – a szöveg az elbeszélői tudatot viszi színre játékosan; a szöveg hemzseg a szójátékoktól és utalásoktól, és a nemi és szexuális orientáció, a nyelv és a jelentés mérlegét lebilicselő módon vonja meg. Garréta *Sphinx*-ében (Garréta 1986) pedig egy pár – egy diák és egy táncos – tragikus szerelmi történetéről olvashatunk, ahol, holott a francia nyelv elvileg nagyon határozottan, számos mondatrészen jelzi a nyelvtani nemeket, az olvasó számára mindvégig rejtve marad, milyen neműek a szereplők.⁵

Míndamellet érdekes emlékeztetni arra is, hogy már Ladik Katalin sámánversei és sámánperformanszai is illeszkednek ehhez a szemlélethez, anélkül azonban, hogy szerzőjük és előadójuk a megalkotás pillanatában tudhatott volna ilyesmiről – hiszen ezek az elméleti munkák ekkor jószereivel még meg sem születtek. Mindenesetre viszont – mint kiderül egy Drozdik Orshival készült interjúból (Drozdik 2023, 270). – Ladik kezdetben nemsemleges sámánnyelvet akart megalkotni többek között a *Varázssénekek* vagy a *Sámándobbal*, ötvözve ezeket a ráolvasó típusú szövegeket egy, olykor a rögzített nyelvi jelentések ellenében ható, azokat kioltó szavalási móddal. Számára, mint elmondta, a sámánoknak nem volt érdekes a neve, hasonlóan nem nemspecifikus (esetleg: kétnemű) személyekként gondolta el őket, mint a művészetében ugyancsak gyakori motívumként szereplő angyalt.⁶ Ugyanakkor ez az eldöntetlenség nála csak eszköz volt, hiszen általa éppen a női lázadás és önkiteljesítés lehetőségét szándékozott megteremteni (amire utalt a félig meztelen felsőtesttel való kiállása is). Az ő példája kiválóan alkalmas arra, hogy lássuk, a nem-bináris szemlélet miként kapcsolódik össze a nővel, valamint

⁵ Anne F. Garréta egyébként Oulipo-tag, kísérletei az ő törekvéseiknek is megfeleltethetők.

⁶ Az interjúból Drozdik Orsolya a koreai sámánokra hivatkozik modellként, de Ladik Katalin ezt a kultúrát akkor nem ismerte.

arra is, hogy az ő praxisában a (testiességében is női) performanszművészet – amelyről itt később még szót ejtünk – természetes módon szövődik össze egy olyan női avantgárd irodalmi nyelv megteremtésével, amely deszemiotizált montázsszerűségében (olykor hangköltészetként) kiiktatja a konvencionális jelentésséget.

A posztstrukturalista feminista kritika és a magyar neoavantgárd

Ami a magyar viszonyokat jellemzi e tekintetben: a feminista irodalomkritika újdonságaival érdekes módon a londoni Goldsmith College-ba ösztöndíjat elnyerő textilművészek – például Kelecsényi Csilla – találkozhattak először, ott ugyanis tanulmányozniuk kellett Kristeva és más teoretikusok írásait (Kelecsényi 2024). Az aktív hatást illetően mégis elsősorban Drozdik Orshit említhetjük meg, aki a művészeti élet univerzalizáló, ennek megfelelően valószínűleg patriarchális diskurzusát önmaga mint női alkotó számára elégtelennek véelve járt el munkáiban (ekkor még elméleti megalapozás nélkül folytatta szubverzív korporális praxisát, csinálta performanszait), majd a kilencvenes években felfedezte magának a feminista kritikát, többek között Luce Irigaray munkásságát, és ezután ezt kamatoztatta műveiben és teoretikus munkásságában. Más kérdés, hogy ő ezen irányzat tanulságait megszűrte a maga számára, ugyanis – legalábbis a nemek tekintetében, s nem feltétlenül a szimbolikus nyelvi rendszer vagy kódrendszer megborításának szintjén – továbbra is gyakorlatilag egyértelmű bináris oppozícióban gondolkodott. Drozdik Orshi a *Sétáló agyak* című, általa szerkesztett, s többek között Spivaktól és Irigaraytól részleteket közlő tanulmánykötet vallomásszerű utószavát például így kezdi: „A világ nőkre és férfiakra van felosztva”, valamint rögtön tisztázza, hogy egyszerre beszél biológiai és társadalmi nemről (Drozdik 1998, 241). De azért nagyjából ugyanoda jut el, mint például Cixous, amikor azt írja a női művészet alapfeladatáról (még ha itt a preödipális fázisból való merítkezésről nem sok szó is esik): „Mivel a nőiség csak elfojtott, cenzúrázott formában van jelen a diskurzusban, a diskurzust belülről kell elemezni, felforgatni, hogy helyt tudjunk teremteni a nőiségnek” (277). Drozdik meggyőződése, hogy a fallogocentrikus diskurzust nem érdemes használni, mert a nő számára csak a szexuális különbségeket termeli újra és kizárja a nőit, ezért érdemes egy összetettebb stratégiát alkalmazni: a nőnek magának kell megszólalnia, „fel kell függeszteni a diskurzus azon szándékát, hogy jogot alkothasson egyértelmű jelentések és igazságok megalkotására”, (278) azaz egymásmellettiségre kell törekedni. Ebben érzékelhető a jelölői csúszás, az elkülönülő szerepek, az eldöntetlen-

ségé, a hasadásé, noha természetesen – lévén Drozdik Orshi inkább képző- és performanszművész, bár írt szövegeket is – ennek elsődleges terepe nem az irodalmi tevékenység, nem a tényleges nyelvi rendszer. Mégis azt lehet tehát mondani, hogy ezt a felfogást és specifikusan női gyakorlatot sokban lehet kapcsolni például Cixous szubverzív női írásához (a „fehér tejjel íráshoz”) is. A legérdekesebb fejlemény azonban az, amikor az *Arkánium* című amerikai magyar neoavantgárd folyóirat kizárólag férfiakból álló szerkesztősége – András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László és Vitéz György – női számuk (Arkánium, 10. sz., 1992) megjelentetésekor úgy elméleti bevezetőjükben, mint a közreadott írások tekintetében legfontosabb forrásuknak ezt az elméleti vonulatot tekintik (a kiadványban ekkor Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* című esszéjének részletét, illetve Kathy Acker egyes „nemváltó” és homo-/biszexuális avantgárd szövegeit is közlik) (Irigaray 1992, Acker 1992). Már maga a gesztus is hihetetlen persze, női számot csinálni, hiszen a neoavantgárd más orgánumainál, fórumain – EX SYMPO Jugoszláviában, a Magyar Műhely Franciaországban – ez elképzelhetetlen volt, a neoavantgárd szcena alapvetően patriarchális volt (erről például Ladik Katalin szokott nyilatkozni).

Az *Arkánium* viszont amerikai székhelyű lapként egészen különleges közeg volt. Nemcsak publikációs lehetőséget adott nőknek – állandó szerzői közé tartozott Bali Brigitta, Dedinszky Erika, Huszár Éva, Kemenczky Judit –, hanem ennél sokkal intenzívebb módon támogatóként is lépett fel. Például, amikor Huszár Éva első szereplése elé Bakucz József *Habemus poetam!* felkiáltással, illetve címmel egy felvezetőt írt (Bakucz 1981), ezzel „költőpápát” avatva (Huszár a költő elnevezés ellenére egyébként nem verseket publikált a lapban, hanem költőinek is nevezhető szürrealista rövidprózákat és fotókollázsokat). Vagy az is rendkívül fontos gesztus, amikor a folyóirat irodalmi elődeiként nem csupán apákat nevez meg, azaz nem csak férfiakat emelnek ki az avantgárd kánonból, hanem nőket is, „anyákat” (nevezetesen Leonora Carringtont és Gertrude Steint), s a mókás című *Megemészített apaanyák* című rovatban őket is bemutatják a szerkesztők által fordított művekkel.

Ugyanakkor érdekes, és szemet szűrő, hogy a szerkesztőbizottság kizárólagosan férfiakból állt, nőt nem vettek be maguk közé, illetve hogy tagjai magukat, saját szövegeiket is beválogatták a női számba. Természetesen az elméleti háttér szempontjából ezt megtehették, a férfiszerkesztők valóban könnyűszerrel beilleszthették magukat a válogatás alkotói közé, mint ahogy Kristeva is rokonította Lautréamont és Mallarmét költői nyelvét a női írás jellemzőivel.⁷

⁷ Bakucz József a szerkesztők között olyannyira magáénak érezte a nemek közötti határok lebontásának témáját, hogy ő maga is írt ehhez illeszkedő (francia nyelvű) szöveget, példá-

A helyzet tehát összetett: úgy is felfogható, hogy szép és erős gesztus volt a korszakban és a közegben egy női számot csinálni, és az is feltétlenül elmerésre méltó, hogy viszonylag korán felfedezték és bemutatni akarták a feminizmus éppen kurrens vonulatát (is), viszont a szerkesztők némileg így is leuralták a terepet.

E kettősséget egyébként már a bevezető írás (címe: *A fordított nő*) (szerző nélkül, 1992) argumentációs íve is megmutatja: nagyon szépen viszi végig a gondolatmenetet, de a végén kicsit megbicsaklik – s miközben az elméleti források alapján magyarázható, védhető is akár az argumentáció, etikai szempontból mégis vethet fel kérdéseket. Bár a szöveg szerzői koherensen és világosan bemutatják a női mint az európai hagyománytörténetben kisebbségi pozícióba szorított Másik státuszát, elnyomásának szokásos indoklását (testi, biológiai, anyagi lény a férfi szellemi/transzcendenciára vágyó természetével szemben), hangtól és egyáltalán, a saját nyelvtől való megfosztottságát, a cikk vége felé úgy döntenek, hogy a nőt még mindig fordítani (is) kell a maszkulin-patriarchális nyelvre, s képviselőjét nekik, az arkánistáknak, a férfiak általi nyelvadásnak kell ellátnia. A nőket a jelenlegi helyzetben férfiaknak (is) kell fordítani.

Érvelésük tehát így néz ki:

Ismét van nő. A neolitikum óta először korunkban jelenik meg a nő mint alany s nem mint tárgy, azaz a férfi önvilágképének értelmezhetetlen/leértékelt összetevője, a titokzatos Más(ik), az eredetmítoszok elferdítése (férfi-nyelvre fordítása) nyomán minden szenvedések (kór)okozója, a 'gyengébb nem', szükséges rossz vagy csak egyszerűen, maga a rossz. A plátói létfelosztás nihilizmusa párosult a judeo-keresztény megváltás-mánia nihilizmusával, mely az 'ember' transzcendencia-vágyát s a föld megvetését a férfi-lét lényege számára kisajátította, a nőt 'pusztán' testi lénnyé, a testiségbe-anyagiságba visszahúzó nem-lénnyé degradálva (lásd: mater/materia, anya[g]). De a férfi nő-képzete amúgy is meg-osztott maradt (kurva, szűz, anya, szipirtyó „arc-

ul a *La Femme Intérieure* (*A benső nő*) című, francia nyelvű képverset viszonylag korán, 1977-ben, amelyben – voltaképpen a lényegesen későbbi lapszámelőszó elképzeléseivel analóg módon – a női képzeteket és a konvencionálistól eltérő nyelvi működést igyekszik társítani egymással egyfelől a szavak szétvágásával, darabolásával, rétegzésével, másfelől egyfajta nyelvi áradásban, amelyet Dánél Mónika a szürrealizmusból, illetve a poundi logopeia elvéből vezet le – ám, tegyük hozzá, mindennek még megfelelője lehet a Cixous-féle „écriture féminine”-elképzelés is. S mint ahogy Dánél Mónika is írja neoavantgárd-monográfiájában, Bakucz ezt a kísérletet aztán következetesen folytatja is lírájában: „Bakucz József költészetének egyik sajátossága a (nyelvi) nőiesítés, a férfialakok női párjának nyelverteremtése, illetve a kettő elválaszthatatlanságára épülő androgunitás elve” (Dánél 2016, 227).

hetípusai [...] Az elnémított nő hangját nem hallatta, mert nem volt nyelve, s nem is lehetett nyelve, mert nem volt alanyi léte [...]. (3)

Ezek után következik egy gyors történeti áttekintés, amelynek során a romantika korában megemlítenek néhány nőíró (Mary Shelley, Jane Austen, George Sand, George Eliot, a Brontë-nővérek), akik ugyan már „férfias nagyregegyben” – így is mondhatnánk: bhabhai maszkot öltve – szólnak saját problémáikról, de „már észrevétlen megszólítják az új női szenzibilitást”. Az előző szerzőinek azon állításában, miszerint ahhoz, hogy az elnémított nő később végre a saját hangján tudjon megszólalni, hozzájárult a „nyelv/tudat/-átformáló-lebontó férfi avantgardizmus” is, ismét a férfiközpontúság tűnik érvényesülni, ám valójában ez mint elgondolás még egyáltalán nem esik messze a már említett kristevai (költői) nyelvfelfogástól. Innentől kezdve érthető, miért érzik képesnek magukat az „arkánisták” férfiként is a „fordított nő több szinten történő fordítására” (mert mint avantgárd művészek, ők is ezt a „kontaminált nyelvet” használják), viszont nem teljesen világos, miért mégis a maszkulin-patriarchális nyelvre akarják ők áttenni mindezt, egy olyan nyelvre, „amelyben a *néember* szó még ritkán jelöli azt, hogy »nő-ember«, viszont gyakrabban azt, hogy *asszony-állat*” (szerző nélkül, 1992, 4).

Luce Irigaray már említett esszéjét, a *Le sexe qui n'est pas un*-nak részleteit ebbe a női számba is bevalogatják a szerkesztők, s ez nagyjából ugyanennek a biszexuális-androgün-nem nemspecifikus írásnak – mint a nők (irodalmi) nyelvéhez igazodó írásmódnak – a gondolatát vázolja fel: de ne feledjük el, a belga teoretikus másképp, más érvrendszerrel támasztja ezen írásmód létezését alá, mint a férfi szerkesztőbizottság, és teljesen más konklúzióra jut. Hiszen Irigaray éppen a női szexualitásból, a női autoerotizmus feltételezéséből indul ki, amelyhez eszerint nem szükségeltetik férfi, mint ahogy nyelviségéhez, írásához sem: megteremti a nő azt egyedül, a saját testéből kiindulva. Vagyis Irigaray épp azt mondja, hogy a férfiak általi fordítás fölösleges... Kristeva talán adekvátabb példa lett volna a szerkesztők számára, de azt ő sem mondta, hogy a férfiak a patriarchátus nyelvére fordítsák le a férfiak beszédét, inkább azt, hogy a férfiak, ha avantgárdok, hasonulnak a női nyelvhez (pontosabban egy eredetileg nemsemelegeshez). Mindazonáltal a bináris oppozíció feloldása ennél talán szerencsésebben valósul meg a lapban a gyakorlatban: az itt megjelentetett Kathy Acker szövegrészletekből (Rimbaud biszexualitásával, illetve Toulouse-Lautrec nemváltásával, ti. nőként jelenik meg), illetve akár már Bakucz József *La Femme Intérieure (Belső nő)* című, lényegesen korábbi verséből is (Bakucz, 1977).

Egy par excellence feminista műfaj: a performansz

Visszatérve a bürgeri (alapvetően politikai jellegű) szempontrendszerre: bőven találni olyan konkrét, gyakorlati fejleményt is a neoavantgárd tág mezőjén belül, amely kikezdi ezt a kritikát, amelynek tükrében megdőlni látszik, hogy a neoavantgárd feladta volna a történeti avantgárd szubverzivitását és intézményellenességét. Mint mondtuk, nem csupán nőművészeti alkotások voltak ilyenek természetesen, különösen Kelet-Közép-Európában, ám a nőművészet végképp hordozott magában politikai potenciált (nemcsak a szocialista blokkban, hanem Nyugaton is), (Földes 2024, 209–210), s egy olyan művészi nyelvet hozott létre, amely a hatalmi rendet forgatja fel, ideértve a patriarchális uralmat is. Ez a szubverzív női nyelv kialakulhat a jelölő-jelölt konvencionális rendszerének megbontásából (lásd fentebb), de alapulhat mindenféle egyéb – a patriarchális rend konvencióin nyugvó – művészi nyelv felforgatásán is: így működnek például a női performanszok, amelyekre már utaltunk Ladik sámánverseivel kapcsolatban.

Első szinten kissé illogikusnak látszik, hogy a performanszokban – amelyek nem egyszer emancipatorikus szándékkal jönnek léte – a nők maguk is gyakran mutatják meg meztelen testüket: mindez azonban nem véletlen, s nem egy hagyomány reflektálatlan átvétele. Inkább arról van szó, hogy a nő nem a férfiak képein óhajt jelen lenni, hanem aktivitást követel magának, hangsúlyosan a maga ügyévé teszi saját ábrázolását. Vagy másképp, kicsit radikálisabban: a nők patriarchális dominanciát kikezdő gesztusai általában éppen ugyanúgy a testiségből indulnak ki, mint ahogy eredetileg az elnyomás egyik megnyilvánulása volt, amikor a nőket testies természetűnek mutatták be a férfiak szellemiségének fonákjaként. A szubverzió éppen onnan indul, ahol a probléma gyökere van. A női pozíció láttatása, annak kiemelése számos esetben nyilvánvaló, ezt egyértelműen bizonyítják például Valerie EXPORTnak, Carolee Schneemannek, Ewa Partumnak és Gabriele Stötzernek a meztelen női testet különböző kontextusokban és akciókban színre vivő „fellépései”. (A kontextus azonban változó: míg a nyugat-európai vagy amerikai női performerek egyszerűen a maszkulin dominancia, s – olykor – a fogyasztói kapitalizmus ellenében cselekednek, a kelet-európai performanszok kontextusa a szocialista társadalom, ahol olykor a meztelen test másfelől a meztelen igazság allegóriájává is válhatott: ez a pluszjelentés is megmutatkozik a művészek munkáikban.)

A bécsi akcionizmus keretein belül elsősorban Valie EXPORTot említhetjük, aki 1972-ben kiáltványt is intézett társaihoz: ebben a női művészetet a női önmeghatározás médiumaként fogja fel, és arra hívja fel a nők figyelmét,

hogy ragadják magukhoz a szót, változtassák meg a róluk alkotott képet, és a társadalmi megítélésüket. Mindezt ő maga provokatív, sőt néha önveszélyes body art-performanszok keretében, fotókon, filmekben valósította meg. Egyik ilyen megnyilvánulása az *Aktionshose: Genitalpanik* című performansa (ennél szigorúbban megfo-galmazva: akciója) volt, amikor is egy művészmoziban egy ágyékrészen nyitott harisnyában vonult el az ülő emberek előtt (azaz a nemi szerve közel volt az arcukhoz), így váltva ki sokkot belőlük (hasonló fotók is készültek, melyeket az utcán kiplakátolt). A női test kitettségére és passzív voltára akarta felhívni a figyelmet a filmekben, miközben a szexualitás intimitását a performansz nyilvánosságára cserélte. 1968-ban Európa több nagyvárosában, nyílt, utcai színen adta elő *Trapp und Tastkino (Tapogató és érintés mozi)* című performanszát. Csupas mellét egy doboz fedte, és segítőjével arra szólították fel a (férfi)közönséget, hogy „menjenek be a moziba és nézzék meg a filmet”. Ez annyit jelentett, hogy a férfiak, miközben szembefordultak a performerrel, benyúlhattak a dobozba, s így (azaz e sajátos moziban látás helyett tapintás útján) kerültek érzékelői viszonyba a testével: ahogy később Valie EXPORT fogalmazott, valójában csak a férfi és ő tudhatta, mi történik bent a tekintetektől elzárt kis térben. (Dreher 1986, Béret 2013-2018)

A lengyel Ewa Partum – hasonlóan Ladik Katalinhoz – a férfi-női egyenlőtlenség elleni fellépésként használta a meztelenséget: ő főként az a művészeti szcénán megmutakozó egyensúlytalanságra reagált, az egyre erősebbé váló intézményi modell korlátozó jellegére kívánta felhívni a figyelmet. Saját meztelen testét jelként fogta fel, egyfajta tautologikus megnyilatkozásként, miszerint ezzel jelölné a férfi dominálta művészeti térben a nőkre kényszerített (testi, biológiai, illetve múzsa) szerepet (Majewska 2014), s ezáltal destabilizálja a kollektív képzeletet és a nőábrázolás sztereotipikus formáit. (Hinojosa 2007) Ebben a keretben is értelmezhető híres munkája, a *Self-Identification (Önigazoltatás vagy Önazonosítás)* című, a női önazonosság nehézségeinek kérdését felvető montázssorozat, amelyen különböző jelenetekben meztelenül áll az utcán: magával mint női rendőrrel szemben, az elnöki palota előtt, gyalogosok között, sorban állva. *Change. My Problem is a Problem of a Woman* című (1979) performanszával viszont az évtizedekkel későbbi, öregségről, a betegségekről és plasztikai sebészetről szóló feminista diskurzust is előrevetíti: levetkőzik, majd sminkesek kezdik az arcát és a testét öregíteni, ráncokkal, egyenletlenségekkel ellátni. Két óra elteltével Partum teste műalkotássá lesz, de a hagyományos múzsa-szereptől nem csak a közvetlen testi megjelenés (vagyis az ábrázolás felváltása fizikai jelenléttel) választja el, hanem e fellépés mikéntje is, amelynek köszönhetően a halandóság és az öregedés női megéléséről szóló konceptuális diskurzust alapozta meg.

Mint Orcsik Roland is kifejtette (Orcsik 2015), a hajdani Jugoszlávia területén Ladik Katalin, a szerb Marina Abramović és a horvát Vlasta Delimar munkáinak, performanszainak az eszköztára, testesztétikája sok tekintetben hasonlít, de el is térnek egymástól. S valóban, mindhárójuk számára az egyik legfőbb problémaegyüttes a női identitás, a (női - saját) test, és meghatározó tárgyak felhasználása (a testen túl: fésű, ruha, csipke stb.), illetve egyáltalán, a ruhátlan női test nyilvánossá tétele, megmutatása: egyfelől nyilván a botránykeltés transzgresszív szándékával, másfelől a test feletti önrendelkezési jog, az autonómia kifejezéséeként: nem a művésztől mint az alkotó alanytól különálló, neki alávetett tárgyként mutatják be (mint a férfiművészek a múzsa testét), hanem vele lényegileg azonosként. De míg Abramović saját, önálló produkciónak leginkább a test korlátait, tűrőképességét próbálgatja szélsőséges helyzetekben (veszély, fájdalom stb.), Vlasta Delimar a női test erotikáját mint az élet csúcspontjának lehetőségeit kutatja, illetve a saját testünkkel való ősi, elemi kapcsolat szükségességére mutat rá, később pedig az öregedő test szükségleteiért és láthatóvá tételéért száll síkra, Ladik Katalin leginkább jelként használja a testét, a meztelenséget elsősorban a patriarchális rend elleni lázadás eszközeként fogja fel. Számára a meztelenség a művészi kreativitás eszköze volt, s ennek hatására vált – főként Jugoszláviában – popkulturális ikonná is, elhagyva így a neoavantgárd marginalitás zónáját Kürti Emese szerint (Kürti 2019) a meztelen testére felvett medveszőrmében, gyertyafénynél előadott szürrealista versek narratív vonala és hagyományos szemantikai jelentése eloldódik a cselekvésfolyamban és a beszédhangok erős értéke mellett, viszont a performansz intim és erotikus töltete szembement a szocialista rendszer prűdériájával, illetve szembesítette a férfiak dominálta neoavantgárd közeget is a női pozíció hiányával. Ez bizonyos értelemben vissza is ütött, mert sokan a „meztelen költőnő” címke alatt könyvelték el évtizedeken keresztül – erre Ladik válaszképpen kitalált egy ellensztriptízt, *The Black Shave Poem* címmel, amelynek során vetkőzött ugyan, de a nézőre meglepetésszerűen hatott, hogy a bugyi és a melltartó alatt fekete garbó és harisnyanadrág van rajta.

A neoavantgárd második vonulatához, ezen belül is az ún. Rózsa-körhöz tartozik Drozdik Orsolya (Drozdik Orshi), aki tevékenységének elméleti bázisát – mint arról már szó esett - a posztmodern dekonstrukció /poszt-strukturalista feminizmus filozófiai alapvetései adják. Üveges Krisztina úgy foglalja össze Drozdik munkásságát, miszerint ő műveiben a női szerepeket, az identitás és a test biológiai, társadalmi és politikai vetületeit vizsgálja, az ekkoriban nagy hatást kifejtő amerikai és nyugat-európai feminizmus ritka hazai párhuzamaként (Üveges 2004). A másik, ami még a 70-es években hatott rá, a mozdulatművészet, a szabad tánc (Dienes Valéria orkesztikája, illetve Isido-

ra Duncan művészete, amelyet ő a „szabad alkotóerővel” és a „szépséggel” azonosított): mindez pedig a patriarchális dominancia szabályozottsága alól felszabaduló nő szinonimája, szimbóluma lett a számára. Ez utóbbi ihletforráshoz kapcsolódik Drozdik Orshi 1976-os „többbrétegű” performansa: a táncosnők mozdulatait ő maga utánozza, majd a két ágens teste, mozdulatai egymásra másolódnak a fotókon, egymásra vetítődnek a performanszok folyamán.

Erre a projektre épült egy későbbi, 1977-es, a Ganz-Mávagban előadott performansa is (VII.). Ekkor a korábbi mozdulatokat diszkótáncához társította, s így, ezzel az improvizációs többlettel a test mozgása még szabadabb lett, illetve az egész produkció elmozdult a popkultúra felé. Drozdik *Try to be Transparent* című installáció-performansa (Toronto, Factory, 1980) során a kiállítóterben saját testét (meztelen) szoborként állította ki, ez volt a mű fókusza, miközben alatta, a padlón klasszikus női aktábrázolásokat helyeztek el: a magától adódó értelmezési keret ekként hangsúlyosan „a női test művészettörténeti ábrázolása” lett (Tarczali 2000, 103). Drozdik Orshi teste több méter magasan fekvő plexilemezen feküdt, fölé tükröt, két oldalára kamerát tettek, s e jól kitalált pozíció számos következménnyel bírt: nem egyetlen központi nézet létezett, hanem több, egyenrangú nézet adta a látványt; s mivel az egész építmény magasan volt, kiesett a megszokott érzékelési térből, azaz bár a művész testi jelenléte szavatolta a performansz esemény-jellegét, annak közvetlensége mégis tompítva volt. *Pornography (Projecting onto Myself) I-II-III* (1978) című, három fotóból álló sorozatán Drozdik meztelenül áll, hatalmas tűk és cérnák, körbekötözve ül, különböző pózokban, utalva ezzel a maszkulinizált társadalomban a nők számára hagyományosan kiutalt tevékenységekre, háztartási feladatokra (varrás), illetve szűkre szabott életterére és kényszerű passzivitására (gúzsba kötöttség) (Tarczali 2000, Zsadányi 2004).

Konklúzió

Összeségében elmondható tehát, hogy a neoavantgárd számos alakja hangsúlyosan női művészetet hozott létre, olyan alkotásokkal, amelyek tétje valamilyen módon a maszkulin rend kikezdése volt (ebből fakadt vitathatatlan politikai és intézményellenes jellegük is): e lázadás megvalósítása pedig a hatalmi viszonyokat bebetonozó feltételrendszer alóli kibújás vagy azok felforgatása által jöhetett létre. Ehhez a keretrendszerhez tartozik – elsődleges szerepkörrel - a nyelv is, vagyis az ellenszegülés lehetősége mindenkoron megkívánja a nyelvi szubverzivitást (a nyelvi jelrendszerét és/vagy a művé-

szi nyelvét): erre pedig az avantgárd művészetszemlélet és poétika különösen alkalmasnak mutatkozott. Van olyan művész (például Ladik Katalin), aki ezt ösztönösen ismerte fel, mások már számot vetettek a feminizmus harmadik hullámának, vagy másképp, a posztstrukturalista feminista irodalomkritikának az elméleti fejleményeivel is, azokat a maguk praxisához támogatásul használva (többek között Kathy Acker, Drozdik Orsolya): róluk szólt ez a tanulmány.

Ebben a kontextusban arra már csak utalni érdemes, hogy a (neo) avantgárdnak vannak olyan műfajai és médiumai, például a textilművészet vagy a művészkönyv, amelyekben a nők aktívabbnak mutatkoztak (néha kényszerűségből is, amennyiben az elsődlegesnek tekintett művészetekből e formákba szorultak)⁸, illetve amelyen keresztül ugyancsak nagyon erős és tudatos módon tudták fejezni emancipatorikus és identitástörekvéseiket. Valamint hogy a feminizmusnak léteznek más, sajátos irányai (ökofeminizmus, poszthumanista feminizmus), amelyeknek ugyancsak érdekes kapcsolódási pontjai vannak a neoavantgárral. Mindennek azonban már újabb tanulmányok témájának kell lennie.

Felhasznált irodalom

- Acker, Kathy. 1992. „Regénykezdetek, darabok, foszlányok (rosszlányok), töredékek.” *Arkánum* 10: 6–17.
- Bakucz, József. 1981. „Habemus Poetam!” *Arkánum* 2: 61.
- Béret, Claire. 2013–2018. „Valie EXPORT.” Trans. Toby Cayouette. *Archives of Women Artists Research and Exhibitions*. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/valie-export/>
- Borowska, Emilia. 2019. *The Politics of Kathy Acker: Revolution and the Avant-Garde*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brophy, Brigid. 1969. *In Transit: An Heroi-Cyclic Novel*. London: Macdonald & Co.
- Buchloh, Benjamin. 2003. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: Massachusetts: MIT Press.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Edition Suhrkamp. Magyarul: Bürger, Peter. 2010. *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: Universitas.

⁸ Lásd például a Kelecsényi Csillával készült videóinterjút, amelyben arról mesél, hogy eredetileg festőnek készült, és azért jelentkezett textilművészzsakra, mert azt mondták neki, nőként igazán csak ide van esélye bekerülni. (Kelecsényi 2024)

- Cixous, Hélène. 1976. „Le Rire de la Méduse.” in *L’Arc* 61 (1976), 39–54. Magyarul: Cixous, Hélène. „A medúza nevetése”. Ford. Kádár, Krisztina. In Kis Attila Atilla, Kovács Sándor és Odorics Ferenc (szerk.) 1997. *Testes Könyv II.* Szeged: Ictus és JATE. 357–380. <https://www.geocities.ws/noszol/Cixousmeduza.htm>
- Colby, Georgina. 2016. *Kathy Acker: Writing the Impossible*. Edinburgh: Edinburgh Press.
- Dánél, Mónika. 2016. *Nyelv-karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*. Budapest: Kijárat. 357–380
- Dreher, Thomas. 1986. „VALIE EXPORT - Bild im Bild”. In *Kunst + Unterricht, Issue 106/October 56ff. Interpretation of an untitled photographic work* (1981), chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dreher.netzliteratur.net/8_KonzeptuelleAspekte_Export.pdf
- Drozdik, Orsolya. 1998. *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*. Budapest: Kijárat.
- Drozdik, Orsolya. 2023. *Radikális művészet Magyarországon 1975-1980: 19 interjú*. Budapest: Magyar Műhely.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: Massachusetts: MIT Press.
- Földes, Györgyi. 2024. „A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükröben): Bevezető.” *Helikon* 71(2): 195–211.
- Garréta, Anne F. 1986. *Sphinx*. Paris: Grasset.
- Harper, Glenn A. 1987. „The Subversive Power of Sexual Difference. *Substance* 16(54): 44–56.
- Hinojosa, Lola. 2007. „Ewa Partum.” Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/change-my-problem-problem-woman>
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Minuit.
- Kelecsényi Csilla (2024). „Interjú.” Készítette: Balázs Kata, Százados László, Artmagazin, 2024. november 29., https://www.artmagazin.hu/articles/video/velemi_archivum_kelecsenyi_csilla
- Krauss, Rosalind. 1981. „The Originality of the Avant-Garde: A Post-modern Repetition.” *October* 18): 59–60 DOI: <https://doi.org/10.2307/778410>. Magyarul: Krauss, Rosalind E. 1994. „Az avantgárd eredetisége.” Ford. Vajdovich Györgyi. *Enigma* 3: 88–101.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique: L’avant-garde à la fin du 19^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kürti, Emese. 2019. „Katalin Ladik.”, in *Medea muckt auf : Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang: radical women artists behind the Iron Curtain*

- (Ausstellung, Dresden, Lipiusbau Staatliche Kunstsammlungen, December 8, 2018 – March 31, 2019; Culver City, The Wende Museum, November 9, 2019 – April 5, 2020).
- Majewska, Karolina. 2014. „On historicizing Conceptualism and the interpretation of feminism. A conversation with Ewa Partum.” *Obieg*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/english/31894>
- Moi, Toril. 1995. „Feminista irodalomkritika.” Ford. Beck András. In *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Szerkesztette Ann Jefferson és David Robey. Budapest: Osiris. 232–253.
- Orcsik, Roland. 2015. „Mi ég a takaród alatt? Ladik Katalin szervetlen metaforáiról.” *Anafora*, 2(1): 59–77.
- Patton, Cindy. 1984. „Post-Punk Feminism.” *Women’s Review of Books* 1(7): 11–12.
- Scheunemann, Dietrich. 2005. „From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde.” in *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Edited by Dietrich Scheunemann. *Avant-Garde Critical Studies* 17 (1): 15–48 (Leiden: Brill) DOI: https://doi.org/10.1163/9789401202589_003
- Szerző nélkül. 1992. „A fordított nő.” *Arkánum* 10: 3–4.
- Tarczali, Andrea. 2000. „A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében.” in *Ma sem voltam a strandon. Modern magyar nőművészettörténet*. Szerkesztette Keserü Katalin. Budapest: Kijárat. 93–106.
- Üveges, Krisztina. 2004. „Drozdik Orsolya: Végtelen disztópia. Black Mirror I. (1984).” Ludwig Múzeum honlapja, <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/vegtelen-disztopia-black-mirror-i>
- Zsadányi, Edit. 2004. „Írás a testen, test az írásban.” In *Az ÉSZ, a TEST és a LÉLEK anatómiája. Szimpózium Drozdik Orsolya retrospektív kiállítása kapcsán. 2002. február 22. /The Anatomy of the REASON, the BODY, and the SOUL- Symposion on the Occasion of Orsolya Drozdik Retrospective 22 February, 2002*. Szerkesztette Timár Katalin. Budapest: Ludwig Múzeum. 63–70.