

## HOGY SZERESD NŐI TENMAGAD. AMERIKAI MODERNISTA NŐÍRÓK ÉS A NŐGYŰLÖLET

Drozdik Orsolya – vagy ahogy világszerte ismerik, Orshi Drozdik – kiemelkedő retrospektív kiállítása szolgáltatja eszmefuttatásaim apropóját. Szándékosan fogalmazok így, ugyanis nem a kiállított művek állnak előadásom középpontjában, inkább gondolatébresztő kiindulópontként segítettek megfogalmazni bizonyos kérdéseket. Irodalomtörténész, nem pedig művészettörténész lévén az irodalom felől, mintegy kerülő úton közelíték a témához.

Előbb az irodalmi nőgyűlölet néhány ismertebb példáját mutatom be, majd olyan amerikai modernista nőírókra térek, akik éppen attól különlegeseek, hogy nem nőgyűlölők. Mindkét esetben a mizogínia nyilvánvaló vagy rejtett, állított vagy tagadott formái felől közelíték a választott szövegekhez. Úgy tűnik, a nőgyűlölő beszédmód általában oly elterjedt a nőírók esetében is, hogy a „nem-nőgyűlölet” jelenségét a kultúránkban immár természetesnek vett ikonok és szemléletmódok demonstratív lebontásaként értelmezhetjük. Ezzel összhangban, Drozdik Orshi legfontosabb kézjegyeként a nőgyűlölet hiányát és az ebből következő radikális tettet, az énje iránti tisztelet és szeretet konstrukcióját határozom meg, amelyet olyan amerikai nőírókkal hozok párhuzamba, mint Gertrude Stein, Willa Cather, Djuna Barnes és H.D. (Hilda Doolittle).

Előbb a nőgyűlölet néhány klasszikus és jól ismert formájáról kívánok szólni. A nőgyűlölet a gyűlölet egyik leggyakoribb, legkifinomultabb és leginkább természetesnek vett – „naturalizált” – megnyilvánulásaként értelmezhető. Ez az ellenséges érzelmű olyan természetesség, észrevétlenül jelenvalóvá vált kultúránkban, mint a levegő, amelyet belélegzünk. Ugyanakkor határozottan kijelöli a személyes kapcsolatainkról, a szexualitásról, a család-dinamikáról, az egészségről és a biológiáról, a társadalmi egyenlőségről vagy egyenlőtlenségről, a vallásról, a gazdaságról, a filozófiáról, az újságírásról folytatott diskurzusok kereteit, hogy csak néhányat említsek azon területek közül, amelyeket mélyen áthat a nők szerepének elutasítása.

### A NŐ ALAKJA A NŐGYŰLÖLŐ FÉRFIÍRÁSOKBAN

A modernista férfi nőgyűlölet egyik legnevezetesebb képviselője T.S. Eliot. Az írásaiban szereplő nők a modernség kulcsfiguráivá váltak, akiknek elidegenedettsége és közönye csak fokozódik azáltal, hogy ez az elidegenedettség és közöny – az őket jellemző férfiakon keresztül – visszahat rájuk. Eliotnál a nőalakok a legjobb esetben is élettelen kísérteffigurák, akik csak jönnek, mennek, és Michelangelóról beszélgetnek (*J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*), vagy akiknek az élete azzal telik, hogy teát szervíroznak, siratják elvesztett ifjúságukat, s beszéd közben idegesen orgonavirágot morzsolgatnak ujjai között (*Egy hölgy arcképe*). A legrosszabb esetben, így *Az átokföldje* teljes terjedelmében a női szereplő maga a megszemélyesített női hisztéria, a köztudottan gyenge idegzetű lény. Ilyen a harmincegy éves letére „régiségnek” látszó Lil, akinek az abortuszpiruláktól kihullottak a fogai, így nem olyan nő, akivel „szegény Albert” „mulatni tudna”. Vagy éppen ő az unatkozó gépirókisasszony, aki szenttelenül szeretkezik a visszataszító „pattanásos” fiatalemberrel. Reménytelen életének állandó díszletei a reggelről és az előző napról otffelejtt, áporodott konyhai maradékok és „száradó kombinék”:

Haza a gépfőnő teára, reggelijét  
 Leszedi, begyűjt, nyit konzerveket –  
 Ablakából kilógnak száradó  
 Kombinék, melyeket az alkonyati fény ver,  
 Díványán (éjjel ágy) még egy csomó  
 Hever: papucs, leibchen, harisnya, mider.  
 (Vas István ford.)

Az utolsó sor leplezi le igazán a nőgyűlölőt: a visszataszító testtel érintkező ruhadarabok, „papucs, leibchen, harisnya, mider”, maguk is viszolyogtatóvá válnak. Olyan tárgyak ezek, melyek aktív részt vállalnak a nőiség fizikai megkonstruálásában, vagyis heteroszexuális kontextusban az alsóneműt, fűzőt, harisnyát és papucsot hordó személy általuk válik egyértelműen a vágy tárgyává. Amikor tehát ezek az intim női ruhadarabok egy gusztustalan szeretkezés bántóan otromba kellékeiként jelennek meg, a szeretkezés mellett a nőszereplő női mivolta is ellenszenvet ébreszt. A heteroszexuális hegemonia nem ismer el semmiféle női ént a heteroszexuális kontextuson kívül, ugyanakkor az ebben az összefüggésben ábrázolt én egyértelműen ellenszenves és rút. A férfi forgatókönyvében a nő szerepe szűkre szabott és visszataszító, ugyanakkor ezen kívül nem adatik számára hely.

Eliot nem előd nélküli a nőgyűlölet irodalmában. Az amerikai hagyomány olyan messiás szöveghez nyúlik vissza, mint John Winthrop, aki Anne Hutchinson „asszonygyermekét” úgy festi le, mint az ördögöt magát, akinek csak „arca van, de feje nincs”, „négy kemény és hegyes szarva a szeme fölött”, „felfelé horgadó orral, mellkasa és háta tele éles tüskékkel és pikkelyekkel”.<sup>1</sup> Hasonló vonatkozásban idézhetnénk Washington Irvinget és Mark Twaint, akiknél a „civilizáció” élharcosai, Van Winkle asszonyság és az özvegy Douglasné oly eltökélt buzgalommal igyekeznek megzabolázni Rip és Huck szabadon szárnyaló férfilelkét, hogy nem marad más kiút számukra, mint hús évnyi álomba merülni, vagy „lelécelni”. Az angol irodalom is bővelkedik nőgyűlölő írásokban. A konstruált nőiség egyik legkidolgozottabb portréját Jonathan Swift hagyta ránk. A megkonstruáltság Swiftnél kirívóan negatív konnotációkat hordoz, s egyet jelent az álsággal, az álcázással, az erkölcstelenséggel és az ürességgel. Ez történik *A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik* (1734) című versében, amelyben Corinna, „a rozoga utcai szépség” vetkőzésének vagyunk tanúi.

S a háromlábú székre ülve  
 elsőnek műhaja kerül le;  
 kiemeli üveg szemét,  
 megtörli, úgy teszi odébb.  
 Majd mindkét ragasztott, egérbőr  
 szemöldökét gonddal helyéről  
 lefejt, kisimítja, végül

<sup>1</sup> Withrop, John. Winthrop's Journal, „History of New England,” 1630-1649. vol. 1. Edited by James Kendall Hosmer. New York: C. Scribner's Sons, 1908. 262. o.

egy könyvet rak rá nehezekül.  
 Kivesz két arctömő golyót:  
 aszott arca attól puffók.  
 Ínyén egy drótot megtekerve  
 egy komplett műfogsort emel le.  
 A dúcoló rongyot kihúzza  
 fonnyadt keble lelotyan újra.  
 Aztán az istennő acél  
 bordájú fűzőjéhez ér,  
 mit ügyesen kezel a hölgy:  
 dudort lenyom, völgyet kitölt.  
 Letolja a párnát, melyet  
 derekán hord: csípő helyett.  
 Gyengéd ujjaival megérint  
 lábszárán pörsenést, fekélyt, mind  
 oly sok katasztrófa nyoma:  
 egy-egy tapaszt ragaszt oda.  
 Letörli a piros-fehér  
 púdert, mielőtt ágyba tér,  
 kisimítja ráncait:  
 arcára zsírpapírt szorít;

S reggel, bár dűltan, tagjait  
 a nimfa összerakja mind.  
 De hogy írjam le, mily művészet,  
 míg megkerülnek mind a részek;  
 vagy hogy mutassam meg a kint,  
 mellyel egésszé áll megint?  
 A Múzsát megölné a szégyen,  
 hogy ilyen színbe közbelépjen!  
 Corinna felrak minden éket:  
 ha látod, hánysz, a bűze méreg.  
 (Ferencz Győző ford.)

A nőgyűlölő keze alatt formálódó szövegben a nő szörnyetegként jelenik meg, lényé üressé és tartalmatlanná válik. A hamis nőiséget képző jegyeket sorra leveti, hogy másnap újra összerakja őket. Az olvasó számára nyilvánvaló lehet, mire alapozta Judith Butler „a társadalmi nem színpadias magatartásának” definícióját<sup>2</sup>: a nő haja itt műhaj, szemei kivehető üvegszemek, szemöldöke egérszőr, orcáját tömással varázsolja teltté, fogai hamisak, mellét rongyokkal domborítja ki, alakját a fűző, bőre bársonyát pedig a zsír kölcsönzi, azaz saját testét kínok kínjával alkotja újra nap mint nap. Negatív értelemben felfogott, bonyolult performatív aktus eredményeként jelenik meg a nőiség, amelynek során végül is lebomlik feltételezett valós elemeire: a hiányra, az ürességre, magára a semmire. Swift távolságtéremető és elidegenítő ironiája tulajdonképpen azt sugallja, hogy a dekonstruált látvány mögött nincs is más, csak visszataszító vulgaritás (amit az utolsó sor didaktikusan ki is fejt).

A fenti szövegekben megnyilvánuló nőgyűlölet elválaszthatatlannak tűnik a szexizmustól, amelyről tudható, hogy a heterocentrikus nemi kultúra, a patriarchátus intézményszerűsített heteroszexuális normarendszere, azaz – Adrienne Rich jól ismert meghatározásának értelmében – „a kötelező heteroszexualitás” terméke. Amikor a nőket a férfiak által meghatározott heteroszexuális szerepkörök betöltőiként ábrázolják, a nőiség akár fetisizált, akár lealacsonyító megkonstruálása könnyen a férfi érdekek alá rendelődik. Amíg a nőket a férfivágy tárgyaként, pusztán statisztikaként ábrázolják a férfiak kereséstörténeteiben, vagy egyszerűen a férfiak által el nem foglalt társadalmi helyek betöltőiként, addig ezek az asszonyok nagy valószínűséggel nyomtalanul eltűnnek a szövegből, jó esetben dekorációvá, rosszabb esetben a férfiakat taszító tárgyakká alacsonyodnak.<sup>3</sup> Ameddig a nőktől elvitatják saját történeteiket, és csupán a férfiak által írt szövegek szereplőiként jelenhetnek meg, a heteroszexizmus elkerülhetetlenül továbböröklődik. „Egy szexista kultúrában” – érvel Judith Fetterley – „a férfiak és a nők érdekei ellentétesek, ezáltal tehát saját történeteik nem egyszerűen a valóság alternatívá, hanem radikálisan összeegyeztethetetlen változatait jelentik”.<sup>4</sup> Ezek szerint a nőgyűlölet nőábrázolás előre látható, sőt szükségszerű következménye annak a heterocentrikus nemi kultúrának, amely egymás ellenségeivé teszi a nőket és a férfiakat.

\* \* \*

A nőgyűlölet alternatíváinak forráskönyveit olyan jelentős amerikai modernista nőírók teremtik meg, mint Gertrude Stein, Willa Cather, Djuna Barnes és H. D. A nőgyűlölet férfiak nőábrázolásait átértékeli és meghaladja, éspedig úgy, hogy a hagyományos patriarchális nőábrázolás szabályait felrúgva megfosztják a női szubjektumot a társadalmi és biológiai nemi jellegtől. A gyűlölettel szemben a szeretet alternatíváit kínálják fel: az általuk ábrázolt nők pontosan azáltal kerülhetik el a heteroszexuális gyűlöletet, a szövegből való mellőzést, kiűzetést, valamint az iróniát, hogy a heteroszexista modellnek hátat fordítva átlépnek egy olyan világba, amelyben a nemi hovatartozás nem a heteroszexualitás produkuma. A heteroszexuális kontextus felszámolására gyakran a nemi hovatartozás kérdésének kiiktatása árán kerül sor. Ennek eredménye gyakran a kétnemű én, aki – mint Drozdik munkáiban is – képes az önszeretetre.

<sup>2</sup> Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*. New York: Routledge, 1993. 232. p.

<sup>3</sup> A kortárs magyar költészetben Oravecz Imréné találhatjuk a leplezetlen mizogin szöveg talán legbővebb példatárát, különösen 1988-ban megjelent, *1972. szeptember* című kötetében. A fiatal nőket itt szinte kivétel nélkül visszataszító tesztel és nemi szervekkel jeleníti meg, akik pusztán jelenlétükkel is atavisztikus fenyegető erőként lépnek fel, s a férfiak így vagy áldozattá, vagy megfélemlítté válhatnak (lásd az *Előtte többször is* című verset). Másról kurvák és ragadozók a nők, akiknek önző és kielégíthetetlen szexuális étvágát a férfi homlokegyenest ellentétesnek látja azzal az álarccal, amely önállóságukat, intelligenciájukat és feminizmusukat lenne hivatott felmutatni (lásd a *Nem voltál egészen* című verset). Ezekben a nőgyűlölet szövegekben a nők a „perverzión” előidézői, hiszen még távollétükben is bűnbe viszik a férfit, aki rájuk gondolva kezd maszturbálni (lásd a *Most arról* című verset).

<sup>4</sup> Fetterley, Judith. „Reading about Reading: ‘A Jury of Her Peers’, ‘The Murders in the Rue Morgue’, and ‘The Yellow Wallpaper.’” Ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocínio P. Schweickart. *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. John Hopkins University Press, 1986. 159-160. p.

## MODERNISTA NŐÍRÓK SZÖVEGEI: A NŐ MINT SZÖVEG *Gertrude Stein: az útkereső nő alakja*

Stein 1909-ben írja a modernizmus nagy hullámát (Proustot, Joyce-t, Woolfe-ot, Eliotot, Poundot) megelőző *Three Lives* (Három élet) című könyvét, mely Flaubert egyik késői kötete, a *Trois contes* (Három mese) hatását tükrözi. Stein szerint a Három élet „az első határozott lépés volt, mely az irodalmat a tizenkilencedikből a huszadik századba vitte”. A könyv valóban évekkel megelőző olyan jelentős modernista műveket, mint *Az eltűnt idő nyomában* (1913), a *Dublini emberek* (1914), az *Iffjúkori ónarckép* (1916), az *Ulysses* (1922), a *Jacob szobája* (1922), az *Átokföldje* (1922), a *Mrs. Dalloway* (1925) vagy a *Hugh Selwyn Mauberley* (1920).

A *Három élet* portréinak sajátossága többek között abban áll, hogy a nőket nem férfi-nő relációban mutatja be, nem mint a férfiuralmi társadalomban a számukra megmaradt szabad helyek betöltőit, akiknek a feladata a férfiak vágyának és igényeinek kielégítése. Bár mindhárom lényegében szolgálók, a német Anna, a fekete Melanctha és a szintén német Léna autonóm lények, akik számára nem az az életcél, hogy férfiaknak tessenek, és aszimmetrikus házasságokban alávevessék magukat a férfiak igényeinek. Különösen Melanctha történetéből rajzolódik ki a kereső hős arcképe, akit mindeddig szinte kizárólag férfiként ábrázolt az irodalom. Melanctha az egyik korai női fejlődésregény hősnévé tekinthető, aki a bonyolult jellemábrázolásnak köszönhetően összetett, állandóan formálódó személyiségként jelenik meg az olvasó előtt, akár Werther, Julien Sorel vagy Raszkolnyikov.

„Melanctha Herbert méltóságjeljes, fakósárga bőrű, értelmes, vonzó néger nő volt”, írja Stein a második oldalon, rögtön szembeállítva őt „nőiesebb” Rose nevű barátnőjével, akinek „közönséges női tucatnevetés volt a nevetése”. Az autonóm kereső hős élete természetesen bonyolultabb, mint a hagyományos ideálként ismert „tökéletes nőé”.

Melanctha Herbert nem tette olyan pofonegyszerűvé a maga életét, mint Rose Johnson. Melancthanak egyáltalán nem ment könnyen, hogy összebékítse igényeit és lehetőségeit. Melanctha Herbert mindig elveszítette azt, amije volt, mert mindent akart, amit csak meglátott. Melancthát mindig elhagyták, ha épp ő nem hagyott el másokat. Melanctha Herbert mindig túl erősen szeretett és túlságosan is gyakran. Mindig teli volt titokzatossággal és finom rezdülésekkel és nehezteléssel és bizonytalan gyanakvással és bonyolult kiábrándulással. Aztán egyszercsak hirtelen haragú lett és meggondolatlan és magabiztos, és aztán szenvedett és mindent magába fojtott. Melanctha Herbert mindig nyugalmat és csöndet keresett, és mindig újabb és újabb bajba keveredett. (*Pusztia Dóra ford.*)

Melanctha külsejéről jószerivel semmit nem tud az olvasó; női identitását nem testének megfelelő kezelése vagy valamiféle öltözködési rituálé teremti meg. A szerző úgy írja le Melancthát, ahogyan nőt csak ritkán szokás az európai és az amerikai irodalomban bemutatni: kóborlásain, vágyain és hajlamain keresztül, elmesélve azt, amit gondol, amit szeret és amit nem szeret, amire vágyik és törekszik. Melanctha a fejlődésregényekből ismert igazi kereső hős, s ha nem tudnánk, hogy nő, akkor a szerző bemutatta személyt valószínűleg inkább férfinak gondolnánk (s nyilván nem véletlenül kapta a Herbert nevet). De nem azért, mert maguk a je-

gyek (azaz hogy Melanctha gyors felfogású és vakmerő; szeret pályaudvarokon és rakodópartokon csatangolni, sötét utcákon kóborolni; mindig újabb és újabb izgalmakat keres magának; nem szerette magát gyerekkorában; sohasem hátrál meg a veszélyes cselekedet elől) inkább valamiféle férfi „esszencia” megjelenítői, hanem azért, mert olvasói tapasztalatunk azt súgja, hogy ezeket a dolgokat elsősorban férfiak ábrázolásakor szokták a szerzők kiemelni. Stein felfogásában a női és a férfi identitást a társadalom konstruálja, s ezt a konstrukciót igyekszik műveiben természetellenessé tenni, „de-naturalizálni”, azaz megpróbálja megfosztani természetességétől ezt a patriarchátusban gyökerező identitást.

### Willa Cather: az androgünia puszta anyaga

Willa Cather a nem-nőgyűlölő szövegszerkesztés másfajta példájával szolgál. Szinte minden regénye szokatlannak mondható abban az értelemben, hogy semmiféle heteroszexuális szerelmi cselekményszál sem indít el. Cather különösképpen két regényében, a *Pacsirtaszóban* (1915) és *Az én Antóniámban* (1918) vet fel egyértelmű alternatívákat a heteroszexuális szerelem ismerős drámáival szemben. Előbbiben könnyebb feladatra vállalkozik: mindössze a Künstlerroman műfaját kellett a szenvedélyes és céltudatos operaénekes, Thea Kronborg társadalmi neméhez igazítani, aki heteroszexuális vágyait a zenének rendeli alá.

*Az én Antóniám* esetében azonban nem lett volna elegendő efféle behelyettesítés. Itt a férfi elbeszélő és a női főszereplő egyfajta közös androgün ideál képviselője. Jim és Antónia gyermekkori barátok a nebraskai nyugati határvidéken. Cather a határvidék „lecsupaszított” világában találja meg azt az ideális létformát, ahol a férfiak éppúgy lehetnek „nőiesek”, mint ahogyan a nők „férfiasak”, hiszen nem kényszerülnek a társadalom által meghatározott merev nemi szerepekbe, inkább egyfajta közös androgün ideál megtestesítői. Ezért nincs jelentősége annak sem, hogy Antónia az évek múlásával mintha többet öregedett volna, mint más.

Mialatt néztem, arra gondoltam, hogy mennyire nem számít mindez – például az, hogy a foga rossz. Sok-sok asszonyt ismertem, akinek mindene megvolt, amit ő elveszített, csak éppen a belső fénye halványult el. Mert Antónia bármit veszített is, az élet tüze nem hunyt ki benne.

(Göncz Árpád ford.)

Úgy is fogalmazhatunk, hogy Cather olvasatában maga a préri a „bútorozatlan” világ – „semmi, csak föld: nem is táj, csak a táj anyaga” –, ahol az ember androgün lényegét nem takarja semmiféle kosztüm, jelmez vagy dekoráció. A frontier eredetmitoszát elbeszélő hagyományos frásokkal szemben Cathernél a préri felemészti a férfiakat: Antónia apja öngyilkos lesz, Jim pedig, aki eleinte úgy érzi, „valami teljesség részévé” vált, beleolvadhat valamibe, „ami hiánytalan és nagy”, elhagyja a vidéket és a városba megy. A szöveg ugyan Jimé, Antónia azonban ahelyett, hogy felolvadna benne, elementáris jelenlétre tesz szert e puszta anyagi szubsztancia hordozó felületén. A nő az, aki felíródik a határvidék tiszta lapjára. Munkája, a beláthatatlan, tág terek iránti szenvedélye, a fennmaradásért folytatott kitartó küzdelme mind androgün identitásához tartozó momentumok, amelyek eggyé teszik a földdel: lehetővé teszik, hogy otthon érezze magát, és nyomot hagyjon maga után.

A heteroszexuális szerelmi cselekményszál következetes kiiktatásával Cathernek sikerül nosztalgia és szentimentalizmus nélkül felmutatnia Jim és Antónia mély kötődését, „a drága, senki mással meg nem osztható múltat”, hiszen ez a Paradicsom nem veszett el, hanem nyomot hagyott a földön, ráíródott Antóniaként: Jim számára Antónia olyan, mint az frott szöveg, amely gondolati képekké formálódik és felgyűjtja a képzeletet.

### Djuna Barnes: batárátlépések a társadalmi és a biológiai nem viszonylatában

Barnes 1936-ban adja ki fő művét, az *Éjerdő* (Nightwood) című regényt, melyet kritikusai sokáig „különös és privát” írásként jellemeznek, a modernizmus (férfi és heteroszexuális) fősodrába nem illő „különc”, „bizarr”, „excentrikus” és „invertált” könyvként. A regényt a mai kritika az angol *queer* szóval megragadott „furcsasággal” jellemzi, ami a feminista és a meleg irodalomkritika egyik kulcsszava, s a hagyományos társadalmi kategóriákkal le nem írható jelenségekre utal. Eszerint queernek mondható a hagyományos nemi szerepeket felcserélő, illetve keverő férfi vagy nő, valamint a szexualitás normatív kategóriáit semmibe vevő homoszexuális, biszexuális és transzszexuális személy, illetve mindenki, aki nem írható le a szokványos társadalmi és kulturális jegyekkel. A kommentátorok a szereplők különös kívünlálóságában jelölik meg az *Éjerdő* queer jegyeit, amennyiben szinte minden szereplője a társadalom számkivetettje vagy elutasítottja, valamiképp árva és marginalizált. Valójában Barnes éppen a marginalizáltságot és a másságot emeli normává – „naturalizálja” –, s ez a tematikus inverzió a marginalizáltságot mainstreammá változtatja. A regény a modernizmus emblematikus alkotásának tekinthető, melynek „belső tája” „az éjszaka anatómiáját” rajzolja meg. Főszereplője a rejtélyes Robin Vote, az anti-hős, az „anti-kereső hős” (*quester*), aki a nyugati patriarchátus alapvető kategóriái fölé emelkedve jut el a kutatott értékekhez. Bár célja az ént konstruáló tudás megszerzése, mindvégig a „vályogott másik” marad, ami tulajdonképpen a patriarchátusban a nőkre osztott szerepnek felel meg.

Robin nem írható le sem a férfiség/nőiség bináris kategóriái, sem kizárólag emberi jegye segítségével. Robin Vote olyan ember, aki képtelen „másvalakinek az engedélye nélkül” élni, ugyanakkor „emberré váló vad”, kinek szeme „titokzatos és döbbenetes kékséget” áraszt: „ilyen a fenevadak íriszének hosszú, meghatározhatatlan hordereje, mert fókusza nem szelődült olyanná, hogy ember szemébe nézhessen”. Az olvasó egy orvosi vizit alkalmával pillantja meg először Robint, aki „fehér flanel nadrágban”, „zilált súlyossággal” alszik – valójában eszméletlenül fekszik – ágyában.

A testéből kilehelt illat jellegében ama földi-hűséből, a foglyul ejtett nyirkosságtól mégiscsak oly szárazon szagló gombákéből volt valami, ezt azonban lefőlte az ámbraolaj aromája, mely a tenger benső kórja; úgy tetszett, mintha a lány óvatlanul és egésszében bitorolná az álmat. Teste a növényi élet textúráját viselte, alatta pedig valami széles, porózus és álomnyütte vázat érzékelt a szemlélő, mintha az alvás, e romlás hálóján akadt volna fenn a lány a látható felszín alatt. Fejét derengés övezte, amilyen a természetes víz határai körül foszforeszkáló fény –

mintha az idétlenül ragyogó rosszra-fordulások sorát aludná végig, s ez volna az élete – zavarba ejtő struktúrája ez a született alvajárónak, ki két világban él – gyermekség és banditaság metszéspontján. Akár a Vámos Rousseau egyik festményén, úgy feküdt a szalonba szorult dzsungel közepén (a falak, felfogván ezt, elmenekültek), fejadag gyanánt a hűsevő növények közé vetve.

(Székely János ford.)

Robin valóban szokatlan lényként jelenik meg. Mintha nem ember, de még csak nem is állat volna, inkább növény, aki az eszmélet egészen különös dimenziójában létezik. Alvása intenzív; úgy adja át magát az álomnak, ahogyan csak egy öntudatától megfosztott lény képes arra. Ugyanakkor egyszerre több szférában van jelen: a lét és a nemlét, a tudat és a tudattalan, az ártatlanság és a gonoszság határán, egyszerre a fény, a víz és a föld elemében, de egyúttal a szobában és a dzsungelben is, egyként vadállat és áldozat. Ebben a nőben egy morzsányi Felix, mert a teljes embert ismeri fel benne. Bár Robin nemi identitása esetleges – azt is mondhatnánk, hogy androgünitása mintha véletlenül csapott volna át nőiségbe –, Felix vágya oly módon heteroszexualizálódik, mintha annak tárgya nem a társadalmi nemi konstrukció, hanem a (vad)állati, a növényi és az androgün-emberi természet egy darabja volna.

[...] Behunyta a szemét, Felix pedig, aki eddig merően bámulta e titokzatos és döbbenetes kékséget, azon kapta magát, hogy most is látja, halványtisztán és szemhéj mögötti időtlenségben – ilyen a fenevadak írszéneke hosszú, meghatározatlan hordereje, mert fókusza nem szelődött olyanná, hogy ember szemébe nézhessen.

Az olyan nő, aki mint örökre rögzülő „kép” mutatkozik meg a szemlélőnek, a magába mélyedő elme számára a legfőbb veszélyt jelenti. Néha olyan nővel is találkozhatunk, aki nem más, mint emberré váló vad. Az ilyen személynek valamennyi mozdulata végül egy elfelejtett tapasztalat képévé tisztul; az örök nász faji emlékezetre vetülő káprázatává.

(Székely János ford.)

Barnes azt sugallja, hogy a társadalom konstruálta nemi identitásnak semmi köze sincs a szexualitáshoz, az érzékiséghez és a vágyhoz. Ezt a tézist a doktor számos története támasztja alá, köztük az, amelyben egy matróz beleszeret egy lábatlan lányba – pusztán azért, ahogyan a hátára rásütött a nap.

[...] erről eszembe jut Mademoiselle Basquette, aki deréktól lefelé volt elátkozva, lábatlan lány volt, olyan a teste, mint egy középkori szidalom. Egy deszka fedélzetén szokta átgurítani magát a Pireneusokon. Ami megvolt belőle, az olcsó, hagyományos módon volt gyönyörű, az arca olyan emberé, aki nem egyvalakinek, hanem egy egész fajnak szolgál megöröknyodására. [...] egy nap meglátta egy matróz, és beleszeretett. A lány hegynek fölfelé tartott, és hátára rásütött a nap; nyergét vetített meghajlott nyakára, és megcsillogtatta fején a göndör fürtöket, isteni volt és mindenétől megfosztott, mint egy viking hajó partra vetett orrfigurája. Ezért hát a matróz fölkapta, deszkástul, mindenestül, és magával vitte.

(Székely János ford.)

A regény emlékezetes utolsó jelenetében Robin elmegy Nora házához: fiúnadrágot hord, s egy kutyát megszelídítendő négykézlábra ereszkedik és ugatni kezd. Nemcsak a férfi/nő dichotómiája tűnik el a regény végére, de dekonstruálódik a nappal és az éjszaka, az emberi és az állati, a jelenlét és a hiány, az élet és a halál vélt ellentétére és hierarchiájára épülő teljes bináris gondolkodás is.

#### *H.D.: a differenciálatlan én*

1927-ben íródott, de egészen 1981-ig kiadatlan *HERmione* című, lebilincselő regényében H.D. minden kísérletező nőíró – a „leszbikus emigráns kör”<sup>25</sup> szereplői – közül talán a legmesszebb ment a női egyéniség heteroszexuális és homoszexuális modelljein egyaránt túllépő ábrázolásában. Az erősen önéletrajzi ihletésű történet egy fiatal pennsylvaniai lány, Hermione Gart két kudarcba fulladt kapcsolatáról szól. A George Lownde bohém költővel folytatott románc és a Her és Fayne Rabb között kialakult „testvéri szeretet” is úgy szakad meg, hogy Hert elhagyják. A nyitott narratíva ugyanakkor meghagyja a két nő közötti szerelem folytatásának lehetőségét. Végül azután Her megtalálja önálló, mindkét kapcsolattól független identitását, és egyénisége a szűz havon hagyja írásnyomát.

Her beilleszkedésre és szabálytartásra való képtelenségét H.D. a regény egészében, de elsősorban annak első felében egy szójátékkal teszi érzékletessé. A „Her” homonima, amely nyelvtani alanyként funkcionáló tulajdonnév (*HERmione*), egyszeresmind az angol „her” (egy szám harmadik személyű, nőnemű személyes névmás tárgyas/részeshatározós alakja) ugyanúgy nyelvtani alany, mint tárgy: az egyéniséget alanyként és tárgyként egyaránt magába foglalja. A „Her” tulajdonnévként való szerepeltetése azonban rendszerint olyannyira eltávolítja és elidegeníti a személyes névmást, hogy ez az azonosság a tárgyas/részeshatározós és az alanyi szóalak között a referencia elhomályosításához vezet. Hermione – amint azt Shari Benstock megfogalmazta – úgy éli meg saját magát, mint valamiféle „nyelvtani hibát”, s „a nyelv által egyidejűleg megnevezhetetlen ének sokaságát” ismeri fel magában.

Láthatólag Hermione egyik éneke sem felel meg a nemével szemben felállított normáknak. George számára sohasem tűnik igazán „nőiesnek”: „Soha sem vagy képes rendesen kinézni, mint mások. [...] egyszer olyan vagy, akár egy görög istennő, máskor meg mintha csak egy szeneskannát látnék”, mondja. Hermione parttalan egyénisége azonosulni tud szűkebb

pátriájának, Pennsylvaniának fáival és egész tájával. Azonosulása mögött azonban az a képessége rejlik, hogy nyomvonalként, térképként vagy kézírásként látja magát, olvashatónak, akárcsak a tájat.

Az erdő kettényílt, s füves tisztásra engedett kilátást,  
amely felfutott egészen a kora nyári virágoktól fehérülő faágakig.  
Somfa virága. Pennsylvania.  
A név benne van az emberben,  
az ember a névben.  
Sylvania. Itt születtem.  
Mielőtt valaki Sylvaniaiaknak nevez el egy helyet,  
el kellene gondolkodnia.  
Pennsylvania.  
Sylvania része vagyok.  
Fák. Fák. Fák.  
Somfa, zöldessárga virágú tulipánfa.  
A fa benne van az emberben.  
Az ember a fában. Pennsylvania.

George nem bizonyul egy fa-asszony megfelelő férfitársának. Tőle „sohasem borulna virágba egy körtefa”, hiszen a férfi csupán egy én nélküli Hermione-re, egyfajta általánosságban értett nőre vágyik, nem pedig kizárólag erre az egy személyre. „Akarta Őt, de, ahogy ő fogalmazta, egy dekoratív Hert szeretett volna”. A „romantikus rabság”<sup>6</sup> előírásait szem előtt tartó kapcsolatban a férfi képtelen Hermione egyéniségét a maga többszörösségében és partalanságában látni, illetve megérteni azt, hogy jelleme nem lesz kevésbé karakterisztikus vagy markáns attól, hogy szexualitása többes és bizonytalan.

Akár mennyire izgalmas is Her Gart és Fayne Rabb „koncentrikus, meghitt viszonya”, Her egyéniségére nézve veszélyesnek bizonyul. Végül ebből a kötelékből is kiszabadítja magát, csak hogy ráébredjen, immár hozzáfoghat saját szövegének megírásához: „Lába, mint két ceruza, ösvényt rajzolt az erdőn át.” Saját szövegét kezdi írni – nyelvben és hóban egyaránt –, melynek egyszerre lesz szubjektuma és objektuma: „Most Her lába lett az alkotó, keskeny fekete krétavonás a tél fehérén át.” Mindenféle társadalmi és biológiai nemi megkülönböztető jegy kiiktatása után énje szöveggé válik.

#### DROZDIK: ÖNSZERETET, A NŐI ÉN SZERETETE

Ebbe a kontextusba helyezném el tehát Drozdik Orshi munkásságát: olyan nőművészek közé, akik a női szubjektumról alkotott fogalmakat férfi kortársaik számára elképzelhetetlen módon vizsgálták felül. Nem csupán konstruáltak és performatívnak ábrázolták a társadalmi nemet, az uralkodó heteroszexuális szemléletnek tulajdonítva a társadalom fennálló nemi formációit, hanem egyben arra törekedtek, hogy átlépjenek a társadalmi és biológiai nemi kategóriák közti határokon. Társadalmi és biológiai nemi megkülönböztető jegyek nélküli, kétnemű

szubjektumok számára teremtettek léteret. Amennyiben ugyanis a heterocentrusság a kétpólusú társadalmi nemi kategóriák vonzatának tekinthető, ahonnan egyébként a nőgyűlölet is ered, akkor az androgünia jelenti a társadalmi és biológiai nemi megkülönböztetés szereteten nyugvó hatályon kívül helyezését – a megsokszorozott, határátlépő, parttalan és képlékeny szubjektumok együttthatásának affirmációját. A szöveg birtokbavétele szoros kapcsolatban áll azzal, hogy megteremtődik a heteroszexuális mintákon kívüli nő. Ez pedig akkor történik meg, amikor létrejön egy társadalmi és biológiai nemi meghatározottságtól mentes modell, amelyben minden én megmutatkozhat, s egymással kölcsönhatásra lépve, szöveggé válhat.

A Drozdik műveiben megörökített folyamatok kulturális értelemben igencsak ismerősnek tűnnek. Itt is a heteroszexuális minta kiiktatásáról, pontosabban – így Drozdik különböző *Szerelmeslevelei* esetében is – púztán szatirikus felidézéséről van szó. A *Szerelmeslevel a leideni palackhoz* például a heteroszexuális románc jelentéstartalma és összes rekvizituma felett ironizál. Ez a szatirikus jelentéstartomány ugyanúgy kiterjed a heteroszexuális férfiideálra (a palack „teste szép”, „vállja jóalakú”, „szépívűek a formái”; a testében ott rejlik az „elektromosság ereje”), mint a sóvárgó szerelmes levelek műfajára, a „romantikus rabság” hagyományára, amelyet a szubjektum és az objektum, a szerető és a szeretett lény elkülönülése határoz meg („Amit lehetett, mindent odaadtam” – írja Drozdik), s benne foglaltatik a vágyott tárgy által keltett erotikus képzet is („hányzor siklott rajtad föl s alá a kéz, mely sima felületedet létrehozta?”). Ebbe a kategóriába tartozik egyik későbbi munkája is, a *Szép és fiatal*, amely a performatív nemi szerepek ironikus ábrázolása.

A heteroszexuális kontextus helyébe nála egy belső alter ego ideálja lép: a kétneműséget az egyedül a természetben megtalálható „tökéletesség” rangjára emeli, amelynek helyét korábban a heteroszexualizált nőideál foglalta el és töltötte be (ilyen munkája a *Természetfilozófia. Természet-törédekek. Taxonómia. A növények szexuális rendszere Linnaeus nyomán*, 1990). Több művében az autoszexualitás nyilatkozik meg. A nő megkettőződik, rendszerint a női én lép játékos interakcióba önmagával (mint az 1976-77-es *Individuális mitológiában*, vagy a hetvenes évek végi, *Alter ego* című videójában). Az *Individuális mitológia* táncosai egymásra rétegződő, több átmeneti női énnel benépesített világot hoznak létre: láthatólag élvezik egymás társaságát, jól érzik magukat telve vágyakozással, egyszersmind vágyakat kielégítve. A kiváló afro-amerikai modernista író, Zora Neale Hurston hangját vélem visszhangozni ezekben a munkákban: „Szeretem magam, amikor nevetek”.

A kísérletező nőművész számára saját teste az elsődlegesen adott médium. A test jelenti Drozdik művészetének fő anyagát is, amely képes bármilyen szerepet eljátszani, mindenféle szubjektumot konstruálni. *Az én fabrikálása* – hangsúlyozza a sorozat címe is. Ezek a munkái állnak a legközelebb hozzám, amelyekben a „test-én” az anatómiai atlasz és a serdülőkori kíváncsiság, a tudomány és az erotika határterületén épül fel. A tudás versenyét itt a vággyal a test megkonstruálásáért, s ez immár olyan test, amelyet nem birtokolhat senki más, csakis a nő saját maga. Drozdik – miképpen a fentiekben említett nőírók is – a játékoságban, az ironiában, a szatirikus dicsőítésben remekel leginkább. Akkor, amikor az önmegkettőzés, az önfeladás, az önszeretet révén a legsúlyosabb jelentéstartalmakat veti fel, ugyanakkor eltökélt bátorsággal arra is képes, hogy ne vegye komolyan saját magát.

<sup>5</sup> „Lesbian Modernism” Haggerty, George E. és Zimmermann Bonnie (szerk.): *Professions of Desire*. New York, 1995, MLA, 76. p.

<sup>6</sup> DuPlessis K., Blau Rachel: „Romantic Thralldom and ‘Subtle Geneologies’ in H.D.” *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press, 1985. 66-83. p.

## IDÉZETT MŰVEK

- Barnes, Djuna: *Éjerdő*. Ford. Széky János. Pozsony, 1994, Kalligram
- Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Paris, 1900-1940. University of Texas Press, 1986
- Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex.”* New York, 1993, Routledge.
- Cather, Willa: „The Novel Démeublé.” Ed. George Perkins. *The Theory of the American Novel*. New York, 1970, Holt, Rinehart and Winston, 283-287. p.
- Cather, Willa: *Az én Antóniám*. Ford. Göncz Árpád. Budapest, 1968, Európa
- DuPlessis, Rachel Blau: „Romantic Thralldom and 'Subtle Genealogies' in H.D.” *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press, 1985, 66-83. p.
- Eliot, T. S.: *Válogatott versek. Gyilkosság a székesegyházban*. Budapest, 1966, Európa
- Eliot, T. S. „Introduction.” *Nightwood*. New York, 1937/1961, New Directions, xi-xvi. p.
- Fetterley, Judith: „Reading about Reading: 'A Jury of Her Peers', 'The Murders in the Rue Morgue', and 'The Yellow Wallpaper'.” Ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocínio P. Schweickart. *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. John Hopkins University Press, 1986, 147-164. p.
- H.D., *HERmione*. New York, 1981, New Directions.
- Jay, Karla: „Lesbian Modernism.” Ed. George E. Haggerty and Bonnie Zimmermann *Professions of Desire*. New York, 1995, MLA, 72-83. p.
- Rich, Adrienne: „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.” Ed. Ann Snitow, Christine Stansell, and Sharon Thompson. New York, 1988, Monthly Review Press.
- Stein, Gertrude: *Három élet*. Ford. Beck András, Kúnos László, Pusztai Dóra. Budapest, 1997, Magvető
- Swift, Jonathan: „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik.” In: *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. I. köt. Budapest, 1986, Európa, 632-635. p.
- Withrop, John: *Winthrop's Journal, „History of New England,” 1630-1649*. vol. 1. Edited by James Kendall Hosmer. New York, 1908, C. Scribner's Sons.