

máshogy van, mint nálunk. Tele vannak a boltok. Nem kell sorba állni kenyérért és húsért. Mindenki magyarul beszél mindenhol. A moziban magyarul adják a filmeket. Vagy magyar felirattal. Mindenki kedvesebb, intelligensebb. A boltokban mosolyognak az eladók. Ha bemész, biztos, hogy megkérdezik: mit szeretnél.” Ez a „mit szeretnél” többről szól, mint a szükség. A szabadság nem is annyira rejtett metaforája. Jóllehet, címszerepbe egy orosz város, Leningrád került, de ez épphogy erősíti a fentieket, hiszen Szentpétervár a szovjet időkben is megmaradt nyugatinak, izgalmasnak, élhetőnek, s így volt vágyott. És ha már szovjet idők: a már idézett János bácsi egyébként „azt is mondta: lehet, hogy nem lesz mindig így. Volt egy furcsa szokása is. Amikor esteledett, és lebukott a nap a látóhatár mögött, függetlenül attól, hogy nyár volt, ősz, tél vagy tavasz, akkor mindig az eget nézte percekig. Nyugat felé figyelt, mintha várt volna valamire, mintha fel kellett volna bukkannia valaminek ott. Ha megkérdeztük, hogy mit csinál, mire vár, azt mondta: nézi, hogy jönnek-e már az angolok. Az angol nehézbombázók. Meg a vadászgépek. Közben huncutul mosolygott.” Ez is határhelyzet, furcsa kettősség: a Szovjetunió öröknek tűnő létezése és közben a történelmi tapasztalat a folyton mozgó, változó határokról, uralmokról, időkről.

Az ablakok és utak regénye a mozdulatlan és az eközben folyton változó külső és belső világ érzékletes és hiteles leírásával komoly szépirodalmi teljesítmény. Mivel a *Leningrád* az alcíme szerint „az első életünk”-et írja le, sorszámának tekintve a jelzőt, én várom a folytatást. [Cser]

NAGYGÉCI KOVÁCS JÓZSEF

# Avantgárd nőírók kettős marginalitásában

FÖLDES GYÖRGYI: *AKIT „NEM LÁTNI AZ ERDŐBEN”*. AVANTGÁRD NŐÍRÓK NEMZETKÖZI ÉS MAGYAR KONTEXTUSBAN

Földes Györgyi tematikus tanulmánykötetében a történelmi avantgárdban alkotó nők jelenlétét vizsgálja, és arra keresi a választ, hogy miért maradtak ki a kánonból, miért halványult el az alkotói identitásuk a mozgalmak férfi tagjaikéhoz képest. Ennek érdekében szakmai érvényesülésüket, pályájuk alakulását összeolvassa politikai és társadalmi körülményeikkel.

A női alkotók újrafelfedezése és a kánonban betöltött helyük utólagos kijelölése domináns kutatói tendencia a tudományos diskurzusban, amelyhez a többek között Horváth Györgyi, Menyhért Anna, Zsadányi Edit munkássága kapcsolódik. Földes Györgyi megközelítése és módszere Borgos Anna a *Nyugat* nemzedékéről és a századelő pszichoanalitikus iskolájáról szóló könyveihez áll a legközelebb [*Portrék a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Noran, 2007; *Holnaplányok*, Noran, 2018], és az avantgárd témaválasztás miatt azok folytatásaként, kiegészítéseként is olvasható. A magyar avantgárd alkotói közösségek gender szempontú elemzése hiánypótlónak számít, ahogyan azt a szerző kiemeli, és mintát nyújtottak

hozzá a szürrealizmus és avantgárd női alkotóinak közösségére irányuló, évtizedek óta zajló nemzetközi kutatások. Míg a nemzetközi példánál azt figyelhetjük meg, hogy a helyzetük és részvételük évtizedről évtizedre javult, a magyar avantgárd irodalomból kikopott az a néhány női szerző [Újvári Erzsébet, Réti Irén, Kádár Erzsébet, Szántó Judit], aki a tizes évek második felében publikált a Kassák Lajos által 1916 és 1925 között szerkesztett *Ma* című folyóiratban.

Földes Györgyi a kötet központi fogalmaként a „kettős marginalitást” jelöli meg, amely Susan Rubin Suleiman 1990-ben megjelent tanulmányából származik (magyarul: *Két esszé: Kettős margón: A nőírók és az avantgárd Franciaországban*, részlet, ford. Kálmán C. György, *Orpheus*, 1993/2–3., 78–100.). Suleiman szerint az avantgárd eleve marginális kulturális pozíció, amelyben megismétlődik a nők marginális társadalmi szerepe, így jön létre a kettős marginalitás. Földes kevésbé azt tárja fel, hogy hogyan maradtak ki az avantgárd kánonból [antológiákból, összefoglalókból, tanulmányokból] a női alkotók, hanem inkább azt mutatja be, hogy a mozgalmon belül eleve mellőzött szerepet töltöttek be. A könyv koncepciója alapján az avantgárd művészeti csoportok dinamikájáról esik szó a tanulmányokban, nem pedig az egyes alkotók életművéről vagy teljesítményének értékeléséről. Sőt, Földes azt is hangsúlyozza, nem gondolja, hogy a könyvben „szerepeltetett alkotók mindegyike fontos életművet hozott létre” [16.].

A férfiközpontú szürrealizmus nőábrázolásával veszi kezdetét a könyv, ahonnan a kötet címe is származik. René Magritte *Nem látom az elbűjt nőt az erdőben* [1929] című fotómontázsán a szürrealista csoport tagjai láthatók lehunyt szemmel, egy idealizált, meztelen nőalak [múzsza] körül elrendezve. Földes Györgyi szerint „ha valaki a nőt, a nőit keresi [a szürrealizmus- vagy avantgárdtörténetben], annak fel kell azt kutatnia, hiszen el van bújítva, a férfiak takarásában áll, háttérbe szorul, elvész az erdő rengetegében” [10.]. A szürrealizmus számára a nő múzsza, és csupán „idéztként” voltak jelen a mozgalom első generációjában, míg a dadában a női alkotók jobban érvényesültek, ugyanakkor a mozgalom Párizsba költözését követően ez megváltozott, nem vonták be őket a csoportba, és hosszútávon teljesítményük feledésbe merült. Ruth Hemus szerint ezt az magyarázza, hogy a női alkotókat kivétel nélkül, vagy magánéleti vagy rokoni szálak fűzték a férfi művészekhez, és alárendelt szerepbe kerültek (*Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.). Földes azt állapította meg, hogy az avantgárdban a „bonyolult érzelmi-kapcsolati-családi” kapcsolatok gyakorisága nagyobb, mint más művészeti körökben, és ezt a téma nemzetközi szakirodalomban való jelenléte is alátámasztja [Jane Alison – Coraline Malissard: *Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde*, London, Barbican Art Gallery – Tate Modern, 2018.]. A szürrealista nőkép mellett fontos kontextust jelentenek a női betegségként elgondolt hisztéria korabeli ábrázolásai is. Ugyanakkor a szürrealizmus következő generációiban a húszas évektől az ötvenes évekig fokozatosan egyre több női alkotó vett részt, akiknek nőábrázolásai az „önkeresés aktusaként” értelmeződnek. Ez magyarázza, miért volt a férfiakhoz képest rájuk sokkal jellemzőbb az önarckép, az önéletírás vagy a vallomásos jelleg.

A kilenc, terjedelmét tekintve kifejezetten karcsú tanulmány keletkezési körülményeiről az előszóból megtudjuk, hogy különböző konferenciák alkalmából íródtak, ám a szerkesztés során sikerült megtalálni a kapcsolódási pontokat, és egy ívbe rendezni őket. A kötet elején olvashatunk Valentine de Saint-Point-ról, akinek

írásáról Erdős Renée írt recenziót, róla pedig a kötet végén esik szó. A nemzetközi és a magyar avantgárd közti kapcsolódások nem csupán motívumok szerint rendeződnek, hanem a tényleges művészeti diskurzusból is előállnak. A téma aktualitását jelzi, hogy az avantgárd folyóiratok nemzetközi kapcsolatrendszerének feltérképezéséhez járul hozzá a Petőfi Irodalmi Múzeum és a Kassák Múzeum együttműködése révén 2016 és 2020 között megvalósult kutatás [*Kassák Lajos avantgárd folyóiratai interdiszciplináris megközelítésben [1915–1928]*], amelyben Balázs Eszter történész, Sasvári Edit és Szeredi Merse Pál művészettörténészek, valamint Tverdota György, Palkó Gábor és Dobó Gábor irodalomtörténészek vettek részt.

Földes Györgyi első tanulmánya a futurizmusban résztvevő nőkre irányítja a figyelmet, akiknek a szerepe azért is érdemel figyelmet, mert a mozgalom szemléletét erősen meghatározta a századvég filozófusai által is hirdetetett nőgyűlölet [Schopenhauer, Nietzsche, Weininger], amit Marinetti futurista kiáltványának 9. pontja megfogalmaz: „A háborút akarjuk dicsőíteni [...], és a nő megvetését”. Ugyanakkor Földes arra is kitér, hogy Marinetti szerepvállalása nem egyértelműen nőellenes: „feminista törekvéseket is hangoztat: a váláshoz, az egyenlő jövedelemhez és a politikai emancipációhoz való jogot” [34.], és számos nő csatlakozott a mozgalomhoz. Mindezt két olyan női alkotó manifesztumainak bemutatásán keresztül mutatja meg, akik csak átmenetileg voltak a közösség tagjai. Az irodalomban és képzőművészetben alkotó, de dramaturgként, művészetkritikusként és újságíróként is tevékeny Valentine de Saint-Point 1912-ben írt *A feminista nő kiáltványa, Válasz F. T. Marinettinek* című manifesztumában ugyan válaszol a Marinetti által hangoztatott nőgyűlöletre, azonban az egy évvel később írt, *A bujaság futurista kiáltványában* nemcsak háborúpárti gondolatokat fogalmaz meg, hanem a „háború idején tömeges szexuális erőszakra” biztat. Összességében egyetért a futurizmus háborúpártiságával, és nem támogatja a feminizmus alapvető társadalmi célkitűzéseit, és „végső soron nem szubvertálja a férfi-női szerepeket” [40.]. Valentine de Saint-Point-nal ellentétben Mina Loy angol költő és festő, designer – akinek arcképe szerepel a könyv borítóján – valóban vitába száll Marinetti idézetével, és megpróbálja kibékíteni a feminizmus és a futurizmus elvi ellentéteit. Egy másik, az *Aforizmák a futurizmusról* (1914) című manifesztumát transznacionális, feminista és antimilitarista gondolkodása miatt Földes összekapcsolja Újvári Erzsébet és Réti Irén írásaival.

A következő tanulmány középpontjában Mina Loy avantgárd önéletrajzi ihletésű hosszúverse áll, amelyben fontos szerepet kap származása és emigrációs tapasztalata [*Anglo-Mongrels and the Rose*, 1923–1926]. Londonban nőtt fel, Münchenben tanult, Olaszországban egy időre csatlakozott a futuristákhoz, de politikai nézetei miatt eltávolodott tőlük, élt Párizsban is, majd New Yorkba költözött, ahol a dadaistákkal, köztük Marcel Duchamp-mal működött együtt. Loy verse egy budapesti zsidó férfi kivándorlását és egy angol nővel való házasságát, illetve a kislányuk gyerekkorát mutatja be. A címben szereplő „mongrel”, vagyis korcs szóhasználattal „származása sajátos hibriditásának egzisztenciális, kulturális és textuális lenyomatára” utal [47.]. A „mongrelizáció” a versnyelvet is jellemzi, amely Földes szerint egyszerre értelmezhető az avantgárd poétika és a kristevai női írás felől: „felborult szintaxisú, kollázszerűen összerakott, olykor asszociatív [fogalmi vagy hangzórokonságon alapuló asszociációkkal]” dolgozó nyelv [56.].

Földes a hibriditás Homi K. Bhabha által bevezetett fogalmát Mina Loy verse révén nemcsak kulturális és nyelvi vonatkozásban érti, hanem Alfonso de Toro nyomán a testre vonatkozóan is: „[a test] hibridnek tekinthető mint emlékezet, mint csatátér, mint olyan hely, amelybe beleíródik a történelem” [48.]. Ez a fogalom át is vezet a következő, *Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő. Sajátos testreprezentációk a dekadens és a dada képzeletben* című fejezethez. A kötet koncepciójához illeszkedve a dandy, a robotok, automaták és kiborgok gender szempontú vizsgálatára vállalkozik most is a szerző, amelyben a férfi „maszkulin, hideg, steril, márványszerű” karaktere az „ösztönös, természetes és bűnös” nővel való szembeállításában jelenik meg. Ezt a felosztást mutatja Hannach Höch a *Da-Dandy* (1919) című kollázsán, ahol a nőt ábrázolja dandyként, műviesen és erős sminkkel, ékszerekkel, kifigurázva a női és férfi szerepek szétválasztását és a dandy-hagyományt.

Az említett figurák a modern és a posztmodern-poszthumanista elméletekben is jelen vannak, azonban ezek helyett Földes az előzményekre helyezi a hangsúlyt. A dandy és a robotok is „továbböröklődtek” az avantgárd művészetbe a 19. századi romantikus művészetből. A dandy ugyanazt a szerepet tölti be a dadaizmusban, mint a romantikában, mert a művészetről és a társadalomról való gondolkodásuk [a nihilizmus, a határszegés, a botrány és meglepetés iránti vágyuk] megegyezik, és mindkettőt „az irónia és a komolyság sajátos együttese jellemzi” [61.]. A női robotok [először Marinetti *Elektromos babák* című színdarabjában 1909-ben; Fritz Lang *Metropolis* című expresszionista filmjében 1927-ben] például a férfi alkotó képzeletének kivetüléseiként értelmeződnek. Ugyanakkor az „Új Nő” vízióját is körvonalazzák, amely a férfi és női dichotómia fellazítását is jelzi, amely Duchamp vagy Man Ray műveiben is megjelenik – így hozva létre a hibriditást a kiborgok és az androgünök formájában. A magyar képzőművészetben Bortnyik Sándor *Új Ádám és Új Éva* (1924) című festménypárja tartozik legszorosabban a témához. A *Ma* folyóiratban és a magyar avantgárdban a konstruktivizmus volt a legdominánsabb irányzat, amely a gép motívumán keresztül társadalomkritikai értelemben jelentkezett az irodalmi művekben és az illusztrációkban egyaránt. A báb, bábu és a gépek használata a színházban mutatható ki, Palasovszky Ödön színpadi kísérleteiben.

A kötet második felében a magyar nőírók állnak a középpontban. Összehasonlítva a francia és a német avantgárdal, ahol számos női alkotó vett részt a mozgalmakban – bár tevékenységük fél évszázaddal későbbi újrafelfedezésükig láthatatlan maradt –, a *Ma* folyóiratban kezdetben csak öt nő publikált, Újvári Erzs, Réti Irén, Kádár Erzsébet, Földes Jolán és F. Murányi Jolán, majd a húszas években egyedül Csont [Szántó] Judit. Földes Györgyi a bevezetőben kifejtett kettős marginalitás kontextusában helyezi el őket, amit a modernséget tekintve az irodalomtörténeti diskurzus *Nyugat*-központúsága, az avantgárd esetében pedig a Kassák Lajos egyszemélyesként kezelt mozgalma határoz meg. Egyedül Újvári Erzsiről, Kassák húgáról olvashatunk a szakirodalomban bővebben, Derék Pál, G. Komoróczy Emőke és Kálmán C. György révén. Az említett avantgárd írók a tízes évek végén publikálnak néhány éven keresztül, majd eltűnnek az avantgárd szcénából, és a húszas években csak elvétve publikálnak nők a *Mában*.

A kettős marginalitást itt a magyar avantgárdban, ahogyan a francia szürrealisták első generációjában láthattuk, a férfi tagokkal való családi és párkapcsolati viszony okozta. „A két legfontosabb női szereplő ráadásul elég feltűnően úgy szakadt ki

a Kassák-körből, hogy férfitársát követte annak a csoportból való kiszakadásakor.” [76.] Réti Irén 1917-ben távozott Komját Aladárral, Újvári Erzsi pedig Barta Sándorral 1922-ben. Komját [Réti] Irén férje életművéről írt könyvében így nyilatkozik a körben betöltött szerepéről: „Én is eljártam a Fészekbe; a viták nagyon érdekelték. Ezekhez nem szóltam hozzá, de Réti Irén néven írtam a Ma csaknem minden számába, hol novellát, hol kritikát egy új könyvről.” [77.] Nem csatlakoztak tömegesen a női szerzők az avantgárd folyóiratok szerzőihez [Tett, Ma, Dokumentum, 2x2], és ezek a lapok egyáltalán nem foglalkoztak nőjogi kérdésekkel és a korabeli nőjogi mozgalmakkal, továbbá az avantgárd nőábrázolása a költészetben is patriarchális jegyeket mutat Földes Györgyi szerint: „a férfi szerzők irodalmi szövegeikben egyfajta női princípiummal azonosítják a nőt, és ezzel nemcsak kollektivizálják, hanem egyszerre tárgyiasítják és biologizálják” [81.]

Az alapvetően háborúellenes magyar avantgárdban Földes Györgyi megállapítása szerint női írók sokkal többet írnak a háborúról, mint a férfiak, ami „már csak azért is érdekes szempont, mert egyfajta fokmérője az avantgárd jellegnek, hogy egy textusnak mennyire van »üzenetjellege«, mondanivalója” [84–85.]. Újvári Erzsi prózái, futurista és expresszionista jegyeket mutató prózaversei [Prózák, 1921] általában a háború témájához kapcsolódnak, háborús jeleneteket idéznek meg erőteljes formában, és ugyanilyen fontos a szexualitás is. Tematikailag ugyanez mondható el Réti Irénről is, aki verseket, novellákat és kritikákat is közölt a Mában. Kritikáiban megmutatkozott határozott véleménye a háborúellenes mondandó eszményéről [„mondanivalós irodalom”], és ideologikussága miatt konfliktusba került a Kassák által preferált művészi autonómiával. A harmadik legtöbbet publikált női szerző a Mában Kádár Erzsébet volt, versekkel, aki 1922-ben emigrált, és utána prózát, drámát, forgatókönyvet írt, és megkapta a német emigráns íróknak járó Heine-díjat.

A Kassák-körből kilépő női alkotók esetében érdekes összefüggésre mutat rá Földes Györgyi: a kiválásuk oka politikai, az erőteljes baloldali kötődés eredménye, „holott minden valószínűség szerint annak idején részben ugyanez a baloldali kötődés vitte őket a laphoz” [107.]. Itt jön a képbe az a kettős marginalitás, amely meghatározta az avantgárd nőírók helyzetét és pályájukat a férfi alkotókéhoz képest, a hozzájuk fűződő bonyolult személyes és szakmai kapcsolatrendszerben. [Hasonló kontextusban tárgyalja Ständeisky Éva tanulmánya a szakmai kiteljesedésre hiába váró, és öngyilkosságba menekülő Simon Jolán pályáját: *Egy megrendítő kapcsolat. Simon Jolán és Kassák Lajos*, Jelenkor, 2021. február.] [Balassi]

SIMON BETTINA