

Földes Györgyi: Akit „nem látni az erdőben”. Avantgárd nőírók nemzetközi és magyar kontextusban

Budapest: Balassi Kiadó, 2021, 172 l.

DECZKI Sarolta

BTK Irodalomtudományi Intézet, tudományos munkatárs

ORCID 0000-0002-6609-8448

Ha adott egy társadalmilag marginalizált csoport, akkor biztosak lehetünk benne, hogy azon belül is van egy réteg, amely a többiekhez képest is jobban háttérbe szorul: rendszerint a nők, a gyermekek, a fogyatékkal élők, az idősek. A csoport hierarchiájának csúcán a felnőtt, egészséges férfiak állnak, legyen szó bármilyen társadalmi rétegről. Ez a társadalmi dinamika még ma is jellemző, de ahogy megyünk visszafelé az időben, egyre merevebb, rigorozusabb tagolódást figyelhetünk meg. Ez különösen ellentmondásosnak tűnik olyan csoportoknál, melyek elvileg a régivel, a múlttal szembeni lázadást, a radikális megújulást képviselik, és emancipatorikus elveket vallanak.

Földes Györgyi Susan Rubin Suleiman nyomán kettős marginalitásnak nevezi azt a pozíciót, amelyet a nők az avantgárd mozgalomban töltenek be. Míg az avantgárd szándékosan húzódott a peremre, addig a nőknek nem volt választásuk: a férfiak számára magától értetődő volt, hogy nekik nincs jelentős szerepük. Ha azt gondolnánk, hogy ezek az idők már elmúltak, akkor sajnos tévedésben vagyunk. A szerző szemléletes példája az a katalógus, mely 2014-ben jelent meg *Arp et Tauber* címmel Serge Fauchereau szerkesztésében, melyben világosan látszik, hogy az utókor hogyan látja egy alkotó házaspárnál a férj és a feleség művészi jelentőségét. Ez után a felvezetés után talán nem meglepetés, ha azt olvassuk, hogy míg Arp munkásságát alaposan körüljárja a szerző, addig Tauberről már korántsem kapunk ilyen precíz és elfogulatlanságtól mentes képet: „a művészlől írt alig néhány bekezdés mint férjének alteregóját mutatja be, s a teljes pályafutás sokoldalúságáról (szobrok, belsőépítészet, táncművészet, jelmez- és maszkkészítés, marionettek) végképp nem szól” (12).

Vagyis a jelen sem feltétlenül bánik méltányosabban a női alkotókkal, mint ahogyan ez a múltban történt. Pontosán ezért vált a feminista irodalomkritika egyik legfontosabb törekvésévé az, hogy a női alkotókat integrálja az irodalomtörténetbe, vagyis felkutassa azokat a szerzőket, akiket sem a korabeli, sem a későbbi kritika nem kezelte a súlyuknak megfelelően, nem ismerték el érdemeiket, a margóra szorították őket. Hogy rámutassanak: igenis létezik hagyománya a női irodalomnak, csak föl kell tární. Földes Györgyi ezt a munkát végzi el az avantgárd mozgalom körében, nemzetközi és magyar szintén.

Persze, jelen esetben is felmerül az a kérdés, hogy vajon nem méltán lettek-e elfeledve ezek az alkotók, vajon hoztak-e létre olyan színvonalú alkotást, amely megérdemli, hogy megmentésük őket a feledéstől? Nem mindig olyan könnyű erre válaszolni, mint Tauber vagy a nemzetközi avantgárd egy-egy fontos nőalakja esetében. A magyar avantgárd mozgalomhoz csatlakozó és hosszabb-rövidebb ideig alkotó nők életműve ugyanis nem túl nagy. Legalábbis, ami a maradó alkotásokat illeti, hiszen többen voltak közöttük, akiknek nyilvános szereplései legalább olyan fontosak, mint az írott mű: Csont Judit munkáskórusokban betöltött szerepe miatt, Simon Jolán legendás „üveghangja” s az ezen előadott versek miatt, Madzsar Alice pedig mozdulatművészként.

Az ezzel kapcsolatos problémákat Földes már a *Bevezetésben* is jelzi: „szeretném előljáróban leszögezni, hogy vállalkozásomat inkább felfedező túrának szánom: nem szeretnék nivellálni, nem gondolom, hogy az itt szerepeltetett alkotók mindegyike fontos életművet hozott létre” (16). Ámde az „tanulságos, ahogyan maguk a szerzők helyet, lehetőséget kapnak a mozgalom, a folyóirat hasábjain” (17), valamint az is nagyon fontos, hogy a magyar női alkotók többsége aktívan részt vett a munkásmozgalomban is.

Szintén a *Bevezetésben* van egy alfejezet az avantgárd nőképéről, mely megvilágító erejű arra nézvést, hogy miért is volt jellemző a nőkre a kettős marginalitás. Többek között azért, mert az adott korszakban, vagyis a századfordulón éppen a kulturális hanyatlás víziója és ezzel összefüggésben a nőgyűlölet volt a jellemző. A nemzeti, ideológiai és intellektuális megosztottság, a társadalom eltömegesedése, modernizációja fenyegette a klasszikus szerepeket, s a modern világ kihívásaira sokan ultrakonzervativizmussal reagáltak. Mindehhez járultak még a nőkhöz kapcsolódó „hagyományos” képzetek: „a nő egyszerre a természet megzabolázhatatlanságának és az anyagi, utilitárius, minden transzcendens értéket nélkülöző társadalom vulgaritásának a megtestesülése” (19).

Az avantgárd különböző irányjai különböző álláspontot foglaltak el a nőekkel kapcsolatban. A legszélsőségesebb a futurizmus volt, de az expresszionistáknál sem volt sokkal jobb a helyzet. Az általuk piedesztálra állított Új Ember természetesen férfi, aki elutasítja azokat az értékeket, melyeket hagyományosan a nőkhöz szoktak társítani (biológiai lény, passzív). Az emancipációs mozgalmakkal sem értettek egyet, noha – érdekes és valamelyest árulkodó módon – támogatták a fogamzásgátlást, az abortuszt, a törvénytelen gyerek jogainak az elismerését. A nőket a dada fogadta be a leginkább, mert – ahogyan Földes írja –, egyébként is hangsúlyozottan intézményellenes irányzat volt.

A dadaista nők részt vehettek a csoport mindennapi életében, nyilvános szereplési lehetőséget kaptak, de a klasszikus nemi szerepeket itt sem kérdőjelezték meg. A többi irányzathoz hasonlóan a szürrealizmus is férfiklubként működött, és általános volt a női test tárgyiasított megjelenése – melyre remek példa Man Ray *Ingres hegedűje* című képe a kedveséről, akinek a testét hangszerként fotózta meg. De a legismertebb példa talán Magritte képe, a *Nem látom az elbűjt nőt az erdőben* című, melyen egy női akt látható, körülötte pedig lehunyt szemű férfiak. De a szürrealisták is osztották koruk előítéleteit a nőkről: gyermeknek tekintették, hisztérikusnak, boszorkánynak, de népszerű volt a *femme fatale* toposza is. A nők tehát ezzel a hendikeppel léptek be bármilyen mozgalomba, így aligha csoda, hogy csak kevesüknek volt lehetősége komolyabb életmű létrehozására.

Különösen ellentmondásos a nők szerepe az eleve nőgyűlölő futuristáknál, akik ráadásul a háborút is dicsőítették. Földes Valentine de Saint-Point szerepét tárgyalja alaposabban, aki két

futurista manifesztumot is írt. A tudathasadásos állapotra jellemző, hogy Saint-Point teljesen rendjén valónak találja a tömeges nemi erőszakot háborúk idején. Mina Loy számára is problémát jelent, hogy miközben feminista nézeteket vall, aközben a futuristák számára a nők alacsonyabbrendű lények. Nem is maradt sokáig az irányzatnál, de 1914-ben kiadott egy *Aforizmák a futurizmusról* című szöveget, mely életigazságokat, művészi programot kínál, és még ugyanebben az évben megjelent a *Feminista kiáltvány* is tőle. Mina Loy munkássága magyar vonatkozásban is érdekes, hiszen az *Anglo-Mongrels* and *the Rose* című hosszűversének hőse, Exodus Budapesten születik egy pátriárka unokájaként.

A nemzetközi avantgárrdal még egy fejezet foglalkozik, mely a testrepresentációkat tárgyalja: milyen kontextusban jelennek meg és milyen politikai szerepük van az androgün, a kiborg, a dandy és a nő képzeteinek. Külön izgalmas a kiborg, az automata és a robot toposza, hiszen ezek a magyar avantgárdban is megjelentek, például Madzsar Alice mozgásszínházában.

A nemzetközi áramlatok és ezek nőképeinek feltérképezése után következnek a kötetben a magyar női alkotókról szóló fejezetek, melyek közül az első általában vázolja, milyen pozíciót kaptak a nők. Nagy meglepetés már nem éri az olvasót, ha azt olvassa, hogy női alkotók elenyésző arányban jutottak publikálási lehetőséghez, vagy azt, hogy a férfiak vitáin rendszerint „csöndes áhítattal” vettek részt. *A Tett* és a *Ma* háza táján többnyire olyan fiatal lányok publikálnak, akik valamilyen módon kötődnek a magyar avantgárd valamelyik férfi alkotójához: menyasszonyok, élettársak, testvérek, és többnyire csak átmenetileg csatlakoztak a mozgalomhoz.

Csak részben könnyített a magyar avantgárdista nők helyzetén, hogy a magyar mozgalom hangsúlyozottan antimilitarista volt, vagyis legalább azokkal az ellentmondásokkal nem kellett megküzdeniük, mint futurista kollégáiknak. A háború azonban fontos témája volt a magyar avantgárd nőknek is, különösen Újvári Erzsinek és Réti Irénnek. Fontos megjegyezni, hogy az első világháború ideje alatt (és utána is) egyébként is nagy felfutása volt a háborúellenes irodalomnak, vagyis a magyar alkotók egy nemzetközi szinten is erős trendhez kapcsolódtak. Újváry Erzsi a könyvben idézett verse expresszionista stílusesszközökkel mutatja be, hogyan roncsolja a háború az emberi testet, novellái pedig a férfiak hiányát tematizálják a hátországban, valamint a magukra maradt nők magányát, vágyakozását: „a háború az emberi kapcsolatokat szétziláló, az erkölcsi-érzelmi gátlásokat leoldó, a nyers szexualitásnak szabad utat engedő démoni erőként van jelen” (89). Ahogyan Földes írja, Réti Irén, noha kevésbé tehetséges, mint Újvári Erzsi, de teoretikusan tudatosabb, határozottabb, és az ő fő témája is a hátországi nők sorsa.

A többi, marginalizált pozícióban levő nő között is háttérbe szorult a viszonylag ismeretlen Kádár Erzsébet, aki négy megjelenéssel, hét verssel *A Tett* és a *Ma* női listáján dobogós helyet kapott. Emigrációja után pedig főként prózát, drámát, forgatókönyvet írt, német nyelven, Párizsban. A dobogó másik két helyezettjétől, Újvári Erzsitől és Réti Iréntől az különbözteti meg, hogy nála jóval kevésbé hangsúlyos az antimilitarista hang, az aktuális közéleti ügyekre való hivatkozás és a női tematika.

Különösen érdekes Csont Judit sorsa, akit az irodalomtankönyvekből Szántó Juditként ismerünk, József Attila kedveseként, és Pál Judit néven is publikált. De, mint ahogyan Szendrey Júliának is, neki megvan a maga külön sorsa, méghozzá meglehetősen izgalmas. Egy avantgárd verse jelent meg a *Mában*, *Jaj! Emberek...* címmel, melyre „az érzelmeket, indulatokat, hangulatokat követni szándékozó expresszionista versnyelv” (128) jellemző. Ennek a kísérletnek nem lett folytatása, viszont Szántó Judit fontos szerepet töltött be a munkásmozgalomban előadóművész-

ként. A könyv egyik erénye, hogy ezekről a mára már elfeledett szubkulturális jelenségekről is részletesen ír.

A magyar avantgárd „nagyasszonya” az a Simon Jolán volt, aki Kassák Lajos feleségéként kénytelen volt élete végéig kitartani az irányzat mellett. Ahogyan Földes tanulmányában olvashatjuk, nehéz sors volt ez, hiszen a férfiak mellett akkor is háttérbe szorult, ha gyakorlatilag az életét áldozta a mozgalomnak. Pénzt keresett a család napi megélhetésére, de emellett az apró-cseprő kiadói ügyekkel is ő foglalkozott, bőrrönddel házalt Kassák könyveivel, s mindemellett előadóművész is volt. Nem csoda, ha a családra már nem jutott energiája, ezért menhelyre adta be a saját gyerekeit. Az olvasó jól sejtheti, hogy ezért nem járt hála és köszönet: Kassák folyamatosan csalta a feleségét, s az egyik ilyen történet végén „az amúgy is depressziós, fáradt, kiégett Simon Jolán öngyilkos lett” (154).

Földes valamennyi női alkotónak az életrajzát is vázolja, s ezekből rendre kiderül, hogy bizony nem volt könnyű nőként egy férfiklubban érvényesülni, vagy egyáltalán alkotó emberként egy olyan közegben, melyben a nők eleve hendikeppel indultak. Fontos, hiánypótló munka ez, még akkor is, ha a kötetből világosan kiderül, hogy ezek az életművek nem mindig képviseltek magas esztétikai színvonalat – mert arra is fény derül, hogy miért nem volt esélyük, lehetőségük ezeknek a nőknek alkotó emberként kibontakozni.

Az olvasóban akkor sem marad hiányérzet, ha a szerző a kötet elején szabadkozik, hogy nem monográfiát írt, hanem „csak” tematikus tanulmánykötetet. Erre a szabadkozásra nincs szükség, már csak azért sem, mert nem tartozik az olvasóra, hogy milyen feladatok kényszere hárul egy kutatóintézet dolgozójára. Az olvasót vélhetően csak a végeredmény érdekli, és jelen esetben – már csak az eddigi kritikák tükrében is – nem hallani, olvasni olyan hangot, mely ezt hiányosságként emlegette volna. A kötetről született írások inkább méltatók, elismerők, még hozzá joggal.