

BÁN ZSÓFIA

Van-e az irodalomnak neme?



*Bán Zsófia
irodalomtörténész,
irodalomkritikus*

Sokan gondolják úgy, hogy a művészet, s benne az irodalom olyan önmagába zárt világot jelent, melynek értelmezéséhez, értékeléséhez nem használhatunk „művészetén kívüli” szempontokat, mert így a műalkotásokra, az irodalmi szövegekre tőlük idegen kérdéseket erőltetnénk rá, s esetleg ideologikus megfontolásoknak rendelnénk alá azokat. Az előadás egy olyan irodalomértelmezési iskolát, illetve szempontrendszert mutat be, mely szembehelyezkedik ezzel az elgondolással, s a művészetet, az irodalmat elsősorban kulturális gyakorlatnak tekinti. A társadalmi nem (gender) és az irodalmi szövegek összefüggéseit vizsgáló elemzési módszer azokra a filozófiai-társadalomkritikai gondolatmenetekre épül, melyek a tizennyolcadik század végétől kezdve kétségbe vonják, hogy a nemek közötti különbségeket pusztán a biológia határozná meg, s megmutatják, hogy a kultúra és a társadalom döntő szerepet játszik a férfias és a nőies jegyek definiálásában. Mi a jelentősége a szerző nemének az irodalmi szövegek létrejöttében, értékelésében és értelmezésében? Ez az előadás alapkérdése, melyre sok világirodalmi és magyar irodalmi példán keresztül kínál fel válaszokat.

Rio de Janeiróban született. 1976–1981 között angol, francia és portugál nyelvet és irodalmat tanult az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1996-ban summa cum laude minősítéssel doktorált.

Pályáját a MAFILM Nemzetközi Stúdiójában kezdte, majd az MTA aspiránsa volt. 1985-től 1992-ig az ELTE BTK Angol tanszékén, 1992-től az Amerikanisztika tanszékén dolgozik; 2001-től egyetemi docens. Hazai és nemzetközi folyóiratokban rendszeresen publikál tanulmányokat, esszéket, kritikákat. Eddig két könyve jelent meg: *Desire and De-Description: Words and Images of Postmodernism in the Late Poetry of William Carlos Williams* (Amsterdam, Rodopi, 1999) és *Amerikáner* (Budapest, Magvető, 2000).

Főbb kutatási területe: az amerikai irodalom különböző korszakain kívül amerikai képzőművészet, vizuális kultúra (visual culture studies), kép és szöveg összehasonlító elemzésével (word and image studies), irodalomelmélettel és posztmodern teóriával foglalkozik.



Bevezetés: egy irodalmi közhely megkérdőjelezése



Flaubert, Gustave (1821–1880)

Diskurzus:

beszédmód; egy adott kultúrán, illetve szakterületen belüli általánosan használt beszéd-, illetve gondolkodásmód.

Irodalmi kanonizáció:

egy műnek a kritika által való elismerése oly módon, hogy beveszik az irodalmi kánonba, vagyis azon művek csoportjába, amelyeket az adott kultúra esztétikailag jelentősnek ismer el.

Autorizáció:

egy műnek a szerző neve, illetve tekintélye által való hitelesítése.

Gender (társadalmi nem):

egy adott kultúra által előírt, illetve felépített nemi szerepek; az, amit egy adott kultúra egy bizonyos nemhez tartozó egyedeiktől társadalmilag-kulturálisan elvár, illetve számukra előír.

„Bovaryné én vagyok.” Ezt természetesen nem én mondom, bemutatkozásképpen, hanem – mint az köztudomású – Gustave Flaubert, 19. századi francia író, a modern próza egyik atyja mondta. Flaubert-nek ez a frappáns mondása olyannyira közismertté lett, hogy valószínűleg azok is idézik, akik egyetlen sort sem olvastak a szerzőtől. Az efféle szállóigévé vált mondatoknak azonban egy idő után az a tulajdonságuk, hogy használatukkor már nemigen gondolunk bele abba, hogy valójában mit is jelentenek. Ugyanis, ha ezt a látszólag tiszta és világos, enyhén humoros mondatot az irodalmi **diskurzus** irányából egy kicsit megkapargatjuk, mindjárt három kérdésbe botlunk, nevezetesen: 1. Mi az, hogy Bovaryné? 2. Mi az, hogy én? és 3. Mi az, hogy vagyok? (a többi nagyjából világos). Ezek a kérdések tulajdonképpen bármely irodalmi szöveg elemzésénél felmerülnek, amennyiben felvesszük egyrészt az irodalmi alak, másrészt a valóságos én, harmadrészt pedig a szerzőség kölcsönös viszonyainak, illetve működési mechanizmusának problémáit.

Ez még inkább így van, ha az irodalmi szöveget a *nemek problematikája* felől közelítjük meg. Például, hogy csak néhány felmerülő kérdést említsünk Flaubert mondatánál maradva:

1. Vajon ugyanilyen frappáns lenne-e ez a mondat, ha női szerzőtől származna? (Nyilvánvalóan nem, a mondat humora és vallomások ereje azonnal elszállna, hiszen épp a szerző és a teremtménye közti nemi különbségre, azaz a nyilvánvaló *távolságra* épül.)

2. Vajon megszületett volna-e a *Bovaryné* című regény, ha Gustave Flaubert valóban Bovaryné, azaz nő lett volna? (Ez többek között a *szerzőség, illetve a reprezentáció lehetőségeit* veti fel egy adott korban.)

3. Ebben az esetben (tehát ha Flaubert nő lett volna) vajon válhatott volna-e egy tőle származó hasonlóan frappáns mondat ilyen közkezen forgó szállóigévé? (Ez pedig az **irodalmi kanonizáció, a státus, illetve autorizáció** kérdését érinti.)

Előadásom ilyen és ehhez hasonló kérdéseket kíván taglálni a társadalmi nem, azaz a **gender** fogalmának segítségével.

Történeti áttekintés

Az, hogy az emberiség kétféle biológiai nemre, nőkre és férfiakra oszlik, nem nagy újság, erről a különbségről a legtöbben már az óvodában, többnyire empirikus úton is meggyőződnek. Ez úgynevezett biológiai különbség, de – amint azt Csányi Vilmos előadásából megtudhattuk – az ember nemcsak biológiai, hanem kulturális lény is. A nemi különbségek vonatkozásában azonban sokáig, lényegében a 19. század végéig tartotta magát az a

vélekedés, hogy a nemek közti biológiai különbség az, ami a társadalomban betöltött szerepüket meghatározza, azaz eleve determinálja (például a férfi dolga a családfenntartás, a nőé a gyermekszülés és a gyermeknevelés, a férfi helye a közszféra, a nőé az otthon stb.). Ez a fajta hagyományos gondolkodás azt feltételezi, hogy a biológiai különbség miatt létezik valamiféle **esszenciális nő, illetve férfi**, amely esszenciális lény minden korban és minden társadalomban lényegében ugyanaz, s így létezőmódjuk, a társadalomban betöltött szerepük is lényegében változatlan kell maradjon. Éppen ezért a társadalomban betöltött szerepük közti különbség természetesnek tűnik, hiszen a biológiai különbség a természet rendjének alkotóeleme, s ugyan mit is tehetne az apró ember a hatalmas Természet ellenében? Illusztrációképpen idézem Gyulai Pálnak, a 19. század befolyásos kritikusának szavait *Írónőink* című munkájából: „...a nők körét és pályáját nem férfi önkény, vagy pusztán konvenció szabta meg, hanem a természet rendje és a társadalom szükségé! A nőnek *korlátolt helyzeténél* fogva csak pár gyöngédebb húr állhat rendelkezése alatt, mi nem ad nagyobbserű költszetet.”

Tehát természetesnek (s egyúttal megfellebbezhetetlennek) tűnik, mert a biológia, a Természet, úgymond, ezt kívánja –, valamint természetesnek tűnik azért is, mert ez a *szokásos*.

Hogy John Stuart Millt, a liberális filozófiai gondolkodás atyjának tekintett 19. századi angol filozófust idézzem: „Minden, ami szokványos, természetesnek tűnik.” S hozzátéhetjük, hogy minden, ami szokványos és természetes, egyúttal átlátszóvá, azaz *láthatatlanná* is válik. Ez azt jelenti, hogy nem merül fel problémaként, eszünkbe sem jut megkérdőjelezni, olyan, mint a levegővétel – ami természetesen csak akkor válik láthatóvá mint probléma, ha kifogyunk belőle, ha nem kapunk levegőt.

A férfi–nő ellentétpár kiválóan beleillik a kultúrára, illetve az emberi gondolkodásra jellemző *bináris oppozíciók*, azaz ellentétpárok sorába, mely párok legtöbbször – kultúrák szerint változó – *hierarchikus rendbe* is sorolhatók, vagyis az egyik a másik fölött áll, valamiféle többletet tulajdonítunk az egyiknek a másikhoz képest, így például: alsó–felső, kicsi–nagy, gyenge–erős, passzív–aktív, érzéki–racionális, külső–belső stb. A férfi–nő ellentétpár nemcsak hogy kiválóan beleillik ebbe a struktúrába, de egyesek – mint például Hélène Cixous, kortárs francia teoretikus – szerint a kultúrát rendező ellentétpárok egyenesen a férfi–nő szembeállításból erednek. Ez volna az ősellentétpár, amelyből az összes többi is származik, sőt a közöttük észlelhető hierarchikus különbségek is az archetipikusnak mondott ellentétpárban rejlő hierarchikus különbségből erednek, vagyis abból, hogy a férfi a legtöbb társadalom felfogása szerint a nő fölött áll. Ezért hívják ezt a fajta társadalmat **patriarchálisnak**, mivel apa, azaz férfiközpontú. Ezzel szemben tudjuk, léteznek olyan törzsi kultúrák, amelyekben **matriarchátus** van, de ezek inkább kivételeknek számítanak.

Ezt a nők–férfiak vonatkozásában hagyományosan természetesnek, univerzálisnak és megfellebbezhetetlennek tételezett társadalmi rendet egyesek már a 18. században megkérdőjelezték, többek között Olympe de Gouge, aki 1791-ben, a francia forradalom idején *A Nők Jogainak Nyilatkozata* című írásművében indulatosan kritizálja az Emberi és Polgári Jogok Nyilat-

Esszenciális nő/férfi:

a nemeknek az esszencialista gondolkodásmód szerinti felfogása.

Patriarchális társadalom:

apa-, illetve férfiközpontú, férfiak által dominált, vezérelt társadalom, amelyben az apai ágnek kiemelt jelentősége van. A latin *pater*: apa szóból származik.

Matriarchális társadalom:

anya-, illetve nőközpontú, nők által dominált, vezérelt társadalom, amelyben az anyai ágnek kiemelt jelentősége van. A latin *mater*: anya szóból származik.



Gouge, Olympe de (1748–1793)



Esszencialista gondolkodásmód:

a biológiai nemet olyan lényegi (esszenciális) adottságnak tekintik, amely az egyén társadalmi-kulturális pozícióját, viselkedés- és gondolkodásmódját eleve meghatározza, történelmi korszaktól függetlenül.

A Másik:

a pszichoanalitikus elméletben eredetileg a nem-én, az, aki nem én vagyok, adott esetben a tudatalatti én. Később a gender- és posztkoloniális művészetelméletben a domináns pozícióban lévő társadalmi csoporttal szembehelyezkedő, illetve gyakran alulmaradó kisebbségi csoportok tagjait jelöli.

Women's studies:

nőtudományok.

Gender studies:

társadalmi nem stúdiumok, a társadalmi nem önálló diszciplínaként való kezelése.

Szex:

biológiai nem.



Wollstonecraft, Mary (1759–1797)

kozatát, amelyből szerinte kirekesztették a nőket. Később egy másik, hasonlóan radikális írásáért, sietve le is fejezték a jakobinusok. Egy évvel később Angliában, Mary Wollstonecraft fejt ki ez irányú gondolatait *A nők jogainak követelése* című írásában, majd jóval később, 1869-ben a már idézett J. S. Mill *A nők alárendeltsége* című művében száll szembe a fent kifejezett **esszencialista gondolkodásmóddal**. (A könyv 1876-ban magyarul is megjelent.)

A 19. század végén már létezik egy meglehetősen erős nőmozgalom, amely a nők társadalmi szerepének újragondolását szorgalmazta. A 20. század első feléből csupán két kiemelkedő művet említenék, melyek továbbvitték a nemi szerepekről való másként gondolkodást: Virginia Woolf 1929-es *Saját szoba* című művét (az íráshoz „saját szoba és évi 500 font biztos jövedelem” szükséges), és Simone de Beauvoir *Második nem* című, 1949-ben kiadott nagy hatású munkáját (amelyben kifejti, hogy a társadalomban a nő mint „nem-férfi”, mint „**a Másik**” konstruálódik).

Az 1960-as évek nyugati polgárjogi mozgalmaival egy időben jelentkezett a nőmozgalmak újabb hulláma, amely a kirekesztőnek, esszencialistának és túlságosan leszűkített fókuszúnak ítélt nőtudományoktól (**women's studies**) fokozatosan elvezetett a társadalmi nemek tudományához (**gender studies**). A *gender* (a szó a latin *genus*ből származik, eredetileg csak nyelvtani, illetve biológiai nemet jelentett; magyarul: társadalmi nem) fogalmát először az antropológia és a történettudomány vezette be az Egyesült Államokban, az 1970-es években. E fogalom központi gondolata az, hogy a nemi szerepeket csak nagyon kis mértékben határozzák meg a *biológiai* adottságok (melyeket a **szex** fogalmával jelölnek), s hogy valójában a nemek közötti megkülönböztetés *társadalmi* (így időben és térben változó) jellegű. Tehát alapvetően a társadalom (és nem a biológia) dönti el, hogy mit tekint nőiesnek és mit férfiasnak, és mit vár el a társadalom női, illetve férfi szereplőitől. Vagyis hogy a nőiesség és a férfiaság nem más, mint *konstrukció* (művileg létrehozott építmény). Így a gender studies, azaz a társadalmi nem stúdiumok nemcsak a nőkre koncentráltak, mint a korábbi, erős kritika alá vont nőtudományok, hanem nők és férfiak együttesen képezték, képezik tárgyát.

Nem kevésbé lényeges a gender studieszal kapcsolatban az az alapgondolat, hogy a *társadalmi nem* a *hatalmi kapcsolatok* elsődleges jelölési módja, azaz a társadalmi nem problematikája összekapcsolódik a hatalom reprezentációjának kérdésével. Tehát a társadalmi nem fogalmának radikalitása elsősorban abban áll (s nyilván ez a vele szemben tanúsított óriási ellenállás egyik fő oka), hogy rámutat azokra a hatalmi viszonyokra, amelyeket a biológiai különbség volt hivatott legitimálni, egyetemesnek feltüntetni, illetve – ideális esetben – tökéletesen eltüntetni. A művészettudományok nem sokat késlekedtek, hogy átvegyék ezt az elemzési módszert, amely az 1980-as évekre az építészet, az irodalom-, a film- és a művészettörténet területén is általánosan használatossá vált a nyugati kultúrákban, s az elmúlt évtizedben egyre erősebben érezhető a hatása a magyar művészeti diskurzusban is. Most elsősorban azt fogjuk vizsgálni, hogy e módszernek milyen hozadéka lehet az *irodalmi reprezentáció* terén.

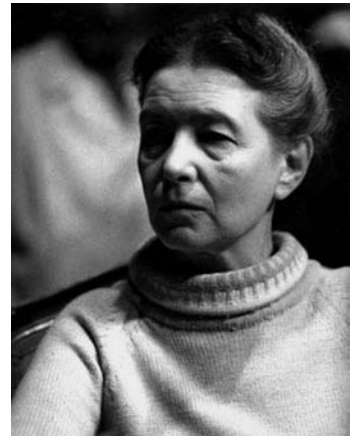
Kontextus és interpretáció

Vajon mondhatjuk-e (mint ahogy azt sokan teszik), hogy a társadalmi nem szempontjai úgynevezett „művészetén kívüli”, „művészetidegen” szempontok, tehát olyanok, amelyek nem tartoznak az esztétikai megítélés szférájába?

Abban a pillanatban, amikor a tudás különböző formáit egymástól elkülönített kategóriákba osztották (úgymint: vallás, tudomány, politika, filozófia, művészet), létrejött egy olyan (a mai napig sok helyütt érvényben lévő) művészetkonceptió, amely a művészetet egy önmagában zárt, önálló szabályok szerint létező és működő világgként tételezte, s éppen ezért a róla való beszédben, gondolkodásban is célszerűnek látszott e rendszeren belül maradni. Minden más szempont úgynevezett „művészetén kívüli”, tehát nem szakszerű szempontként értékelődött, amely tehát *nem alkalmas* a művészeti produktum értelmezésére és megítélésére. Ennek következtében a művészet befogadásánál hagyományosan arra tanítanak minket, hogy elsősorban a művész nagyságát, valamint a konkrét műtárgy kvalitásait értékeljük. A művészetet tehát *tárgyként*, nem pedig *gyakorlatként* tanuljuk, ami azt jelenti, hogy a műalkotásokat önállóan létrejövő és létező jelenségekként tanulmányozzuk, ahelyett hogy azt a társadalmi–kulturális–történelmi kontextust vizsgálánánk, amely létrehozásukat lehetővé tette, illetve akadályozta. A hullámokban jelentkező kritikai ellenirányzatokat (amelyek tehát ezzel az univerzalista felfogással szembeszálltak), így például a 19. századi pozitivista történelmi kritikát vagy a marxista, illetve ideológiai alapú kritikát rendre művészetidegenséggel vádolták, amelyeknél a történelmi források, a szerzői életrajz, illetve adott esetben az ideológia mintegy agyonnyomja a mű univerzális, önmagában érvényes esztétikai értékét. Az ezekre az irányzatokra adott egyik legmarkánsabb válasz az amerikai *Új kritika* (*New Criticism*) nevű, az 1940–1950-es években kibontakozó kritikai irányzat volt, amely a *kizárólagos műközpontúságot* hirdette, tehát kizárólag az irodalmi eszközökre és az esztétikai értékre koncentrált, mondván, hogy a helyes értelmezést, illetve kritikai megítélést a mű maga sugallja.

Ezzel szemben a gender-szempontú irodalomértelmezésre elsősorban azok az 1970–1980-as években feltűnő gondolkodók gyakoroltak hatást, akik a művészeti gyakorlatot *kulturális gyakorlatként* értelmezték, amelyben tehát az ábrázolásmódok egy adott kultúra kontextusában értelmezhetők. Itt elsősorban Michel Foucault francia filozófust említeném, aki a tudomány és a művészet *diskurzusának*, azaz beszédmódjának elemzését javasolta módszerként arra, hogy megértsük a tudás különféle „archeológiai” rétegeit. Például *A szexualitás története* című művében felfejti a szexualitás koronként és kultúránként változó fogalmát.

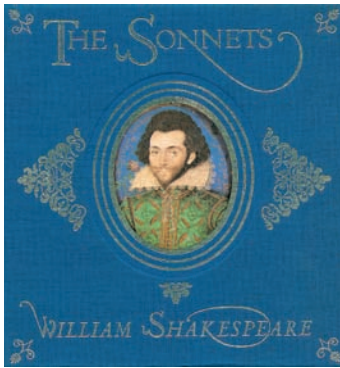
Shakespeare korában például egészen más volt a „férfiség”, illetve „nőiesség” fogalma, a nemi identitás társadalmi konstrukciója másképp, ha úgy tetszik, nem olyan „elválogat” működött, mint, mondjuk, a 20. század nagy részében. E szempont érdekes kiindulópont lehet például Shakespeare



Beauvoir, Simone de (1908–1986)

Műközpontú kritika:

Az Új kritika (*New Criticism*) nevű amerikai kritikai iskola által az 1940–1950-es években bevezetett kritikai módszer, amelyik szigorúan szövegcentrikus volt, és elvetett a szövegen kívüli minden egyéb szempontot a mű elemzésekor (például életrajzot, történelmi forrásokat, ideológiai-kulturális megfontolásokat stb.). Módszerüket *close reading*nek nevezték (szövegközeli olvasás).



nemváltással vagy magával a szexualitással foglalkozó darabjaiban (például *Vizkereszt, vagy amit akartok* vagy *Szentivánéji álom* – s itt ráadásul azt a csavart is figyelembe kell vennünk, hogy az Erzsébet-korban a női szerepeket is férfiak játszották!).

A Shakespeare-darabok iránti megújult érdeklődést napjainkban többek között éppen a Shakespeare korához hasonló társadalmi (sőt most már biológiai) nemek közötti szabadabb átjárhatóság indokolja, és a rendezések is gyakran a társadalmi nemi konstrukció szempontját veszik célba. A *Vizkereszt* például hagyományos megközelítésben egy romantikus szerelmi történet, amely az álruha és az ikerpármotívum jól ismert vígjátéki elemeit használja. A társadalmi nem szempontja azonban egy sokkal összetettebb értelmezési tartományt nyújt a darab számára, ha például az történik, hogy Olívia először Violát, tehát az *embert* szereti meg (a férfi álruha alatt megbújó biológiai nemétől függetlenül – amelyről Olívia természetesen nem tud), többek között azért, mert Viola nőként nagyon is jól tudja, hogy Olívia mire vágyik, mit szeretne hallani. Csak később „áll helyre” a történet a társadalmi (és biológiai) nemek hagyományos rendje szerint. A darab azonban kimondatlanul azt sugallja, hogy ami megtörtént, megtörtént – ez benne a felforgató elem. (Ugyanez vonatkozik a *Szentivánéji álom*ra, még akkor is, ha ott a történés csak az álomban zajlik.)



A gender-szemponutú elemzés az álöltözetet és az ikermotívumot nem elsősorban a cselekmény bonyolítására használt eszközként értelmezi (amelyek a hagyományos vígjátéki félreértések előállításához kellenek), hanem arra mutat rá, hogy például az álruha és a nemcsere együttesen hogyan helyezi bele a szereplőt nemcsak egy idegen ember ruhájába, hanem *a társadalmi nem által meghatározott másfajta pozícióba*. A darab gender-olvasata szerint a nemek hagyományos rendszeréből való kitöréshez legalább egy olyan drasztikus beavatkozás szükséges, mint a történet elején bekövetkező hajótörés.

A műalkotást tehát nem önmagában létező tárgyként, hanem egy *rendszer*, egy háló, egy kulturális gyakorlat, illetve beszédmód részeként kell vizsgálnunk. Az irodalomban is hasznos azt a gyakorlatot alkalmazni, ami az építészetnél magától értetődőnek látszik: hogy egy épületet *a környezetével együtt* vizsgálunk, az ahhoz való viszonyának rendszerében. Nem légüres térben áll, hanem egy városszövetben, s ahhoz képest tesz vagy nem tesz hozzá valamit az építészeti diskurzushoz.

A gender-kérdésre épülő elemzőmódot gyakran vádolják azzal, hogy egy partikuláris, sőt periferikus szempontot igyekszik ráhúzni a műelemzés egészére, ami a konkrét mű értelmezése szempontjából adott esetben nem mérvadó. Célszerű azonban ezt az elemzőmódot csupán egy *módszernek* (és nem célnak) tekinteni, amely hatékony szerszámként működhet a „természetes” fogalmának megkérdőjelezésében (tehát abban, hogy „mit tartunk természetesnek és miért?”), s amely más területeken is segítséget nyújthat az újszerű kérdésfelvetésekhez. E módszer használatától való ódzkodás olyan, mintha valaki például a mikroszkóp használatától ódzkodna, mondván, hogy a „való világ” az, amit szabad szemmel is lehet látni, s minden, ami ezen túl visz, az már boszorkányság, illetve szemfényvesztés. A tár-



Az ING Bank székháza Budapesten

sadalmi nem konstrukciójának gondolata egy *perspektívaváltást* eredményezett, amely alapjaiban kérdőjelezte meg a művészi kreativitással és az esztétikai ítélkezéssel kapcsolatos alapfeltevéseket.

Linda Nochlin amerikai művészettörténész *Miért nincsenek nagy női képzőművészek?* (Why have there been no great women artists?) című, 1971-es alapművében kifejti, hogy az efféle kérdésfelvetés olyan, mintha valaki például azt kérdezné, hogy miért nincsenek nagy arisztokrata művészek. Ugyanis a kérdés *figyelmen kívül hagyja a társadalmi konstrukciót*, tehát azt, hogy mi az, amit a társadalom bizonyos csoportok számára lehetővé tesz, illetve elvár tőlük. (A kivételek, mint például Toulouse-Lautrec, általában rendhagyó élettörténetekből adódnak – Lautreccnel ez törpe mivoltából adódott –, tehát olyanoknál, akik nem gyakorolják társadalmi csoportjuk, rendjük funkcióit – szó szerint *rendhagyók*.)

A 19. századi képzőművészeti műfaji hierarchiában az aktfestés például igen magasan helyezkedett el (nagy volt a presztízse), ám az volt tapasztalható, hogy a nők nemigen jeleskedtek ebben a műfajban, látszólag nem volt hozzá elég tehetségük vagy vonzalmuk. Nochlin azonban rámutat arra, hogy csaknem a 19. század végéig a női művészhallgatók nem juthattak be az aktfestészet-órákra pusztán a korabeli illemszabályok miatt, amelyek nem engedték, hogy nők meztelen férfiak (vagy akár csak nők) társaságában mutatkozzanak. Hasonló kizárásról számol be Virginia Woolf *Saját szoba* című művében, amelyben elmondja, hogyan nem engedték belépni a cambridge-i egyetemi könyvtár csupán férfiak számára fenntartott szentélyébe.

Vajon lehet-e azt mondani, hogy az efféle adalékok „művészetén kívüli” szempontokat vetnek fel, ha egyszer a műalkotás *létrehozását*, illetve *megítélését* alapvetően befolyásolják? Ha a nők a művészetekben gyakran fordulnak a magánélet, a magánszféra ábrázolása felé, mondhatjuk-e azt, hogy ez a „nőiségükből”, a „természetes” késztetéseikből fakad, vagy inkább elfogadjuk a nemek társadalmi konstrukciójának gondolatát, melynek révén nyilvánvalóvá válik, hogy a társadalmi nem fogalma elsősorban hatalmi kérdéseket érint – olyanokat, mint hogy *ki beszélhet, és miről?*

Mi a szerző?

E kérdések megválaszolásához érdemes egy kicsit a szerzőség fogalmának kialakulását és működését megnézni.

Michel Foucault *Mi a szerző?* című írásában arról a történelmi pillanatról beszél, amikor a szerzőség fogalma egyáltalán létrejött. Abban az időben, amikor elsősorban a vallásos szövegek jelentették az irodalmat, a szerzőség fogalma még nem létezett, hiszen e szövegeket előbb kézzel, majd később nyomdatechnikával másolták, az *eredetiség* kérdése tehát fel sem merült. A szerző létrejöttékor azonban nyomban *autoritássá*, azaz tekintéllyé nőtte ki magát (nem véletlen, hogy az autoritás szó a latin *auctor*, azaz szerző szóból ered!), és a 14. században a *moderni* és *antiqui* (moderne és



Amit a víz adott nekem. Frida Kahlo festménye, 1938



Jacques-Louis David festőműhelye. Leon-Matthieu Cocherneau festménye, 1874



Skolasztikus filozófia:

eredetileg az arisztotelészi és egyházi filozófia rendszerbe foglalása, később a középkori hűbéri társadalom merev és formalista vallási filozófiája. A 13. században újonnan megalapított egyetemek uralkodó tanítási módszere. Az elnevezés a latin *scholasticus* szóból ered, ami a 12. században egy filozófiai-vallási iskola mesterét jelentette.

Emancipáció:

egyenjogúsítás; függő helyzetből, alárendeltségből, elnyomás alól való felszabadítás.

Irodalmi perszóna:

egy maszk, egy szerep által létrehozott figura (latinul *persona*); szerepjáték teremtménye.

antikok) nevű két csoport közti harc éppen a szerzők addig megfellebbezhetetlen autoritása ellen zajlott – ez volt a *modernség* fogalmának egyik első megjelenése.

„Nem érdekel, mit is mondott erről Arisztotelész” – mondta William of Ockham angol tudós és filozófus, mely mondat az autoritáson alapuló **skolasztikus filozófia** ellen indított ösztűz volt. A *szerző neve* tehát védjeggyé és szimbólummá nőtte ki magát, valamit képviselt valami mással szemben – tartalmilag és minőségileg is –, ami egyúttal lehetővé tette a szövegek *osztályozását, kategorizálását* az adott kultúrán belül. Egyes szövegtípusoknál idővel a *szerzőfunkció* elhalványult (például a tudományos szövegeknél), másoknál azonban felerősödött (mint például az irodalmi szövegeknél), ezenkívül pedig vannak olyan szövegek is, amelyeknek nincs szerzőfunkciója (ilyenek például a reklámokban megjelenő szövegek, melyeknél a szerző kiléte ismeretlen, és nem is fontos).

A szerzőség, a szerző neve segít az olvasónak eligazodni abban, hogyan is értelmezze az írottakat, hová helyezze el egy kulturális rendszeren belül, tehát ilyen értelemben fontos tudni, hogy „ki beszél”. (Ezzel a tudással, illetve nem-tudással, s az ezáltal keltett zavarral játszik Jenny Holzer amerikai képzőművész egyik sorozata, amelyben erős (szerzői jellegű) kijelentéseket helyez el óriásplakátokon, illetve fényreklámként kiemelt helyeken városszerte, anélkül hogy szerzőjük, alkotójuk kiléte kiderülne a járókelők számára.

A nők hagyományos társadalmi nemi szerepük miatt – néhány ritka kivételtől eltekintve – csak nagyon későn (sűrűbben csak a 19. századtól) jelentek meg *professzionális íróként*, azaz szerzőként. Színrelépésük szembe szegült azzal az általános vélekedéssel, hogy a hivatásszerűen gyakorlott íróság (mi több, maga az elmélyült tanulás) ellenkezik a hagyományos női társadalmi nemi szereppel, sőt biológiailag, fiziológiailag is káros, mert többek között akadályozza őket a gyermekszülésben, s így a társadalomban betöltendő szerepük beteljesítésében. Idézem ismét Gyulai Pál szavait: „Az írónő pályáján átok fekszik, a természet és a társadalom nemezése. Lehetnek kivételek, de e kivételek keveset bizonyítanak, mert egyszermind a kivételes nők csekély írói tehetségét bizonyítják.”

Ilyen körülmények között alakult ki az a hagyomány, mely szerint a szerző elsősorban férfi (illetve ha biológiailag mégis nő, akkor a társadalmi nem szempontjából megszűnik nőként létezni). Így aztán természetes, hogy az irodalmi hagyomány, illetve hagyományozódás története egy *apáról fiúra szálló történetté* vált, mint ahogy az Harold Bloom, amerikai irodalomtörténész híres, *A hatástól való szorongás* című művéből is jól látszik: az irodalomtörténet lényegében a fiúk apák elleni lázadásáról szóló történet, amelyből – mint arra a gender-szempontrú irodalomelmélet rámutatott – hiányoznak a női minták, *hiányzik az anyai ág*.

Ha pedig egy adott kultúrán belül az irodalomtörténet egy apáról fiúra szálló történetté, azaz patriarchálissá válik, akkor az irodalmi *kánonba* (azaz a kritikailag jelentősnek elismert művek csoportjába) is értelemszerűen az innen származó művek fognak bekerülni. Ez viszont nagymértékben befolyásolja azt, hogy a későbbiekben milyen típusú műveket fogad be a kritika



Protect me from what I want,
Jenny Holzer alkotása

a kánonba. A férfiak által írt irodalom, tehát a férfiak által gyakorolt műfajok és írásmódok, valamint a férfiak által létrehozott reprezentációs minták lesznek irányadóvá (így például az irodalmi nő reprezentációja is). Szerzővé tehát leginkább akkor válik valaki, ha beleillik a kialakított mintába. Példaként idézem Babits Mihály szavait Elizabeth Barrett-Browning angol költőnőről: „Asszonyi poézis ez. De nem elomló, »ősköltészszerű«, autodidakta formában. Hanem a klasszikus férfikultúra fegyelmével és formahagyományával fölfegyverkezve.” Barrett-Browning tehát, ilyen értelemben, „rendben van”.

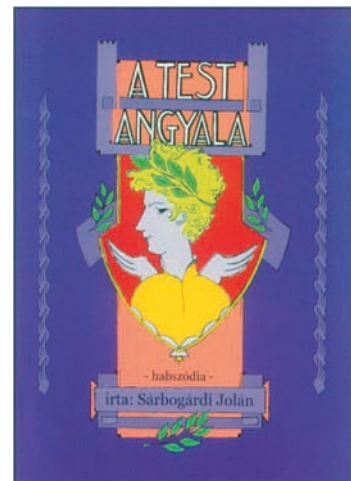
A szerzővé válás ezért a női **emancipációs** folyamat része, ám a fentiek miatt ez gyakran az apa–fiú vonal által megszabott irodalmi beszédmód magas fokú elsajátítását jelenti, s nem pedig *önálló beszédmódot*. A 20. század előtt ezért az elfogadás és befogadás megkönnyítése kedvéért a női szerzők gyakran férfi álnéven írtak (például Georges Sand, George Eliot) még akkor is, ha már nyílt titok volt, hogy valójában nők, hiszen a férfi név egyúttal mintegy a minőséget is szavatolta.

Ennek inverze, amikor férfi szerző használ női álnevet. Erre kiváló példák akadnak a kortárs magyar irodalomban (Esterházy Péter – Csokonai Lili, Parti Nagy Lajos – Sárbogárdi Jolán). Itt már ez sokkal kevésbé a szerző személyének eltitkolását, mint egy **irodalmi perszóna**, azaz irodalmi szerepjáték létrehozását célozza. (Az a tény, hogy női szerzők manapság nemigen használnak férfi álnevet, azt jelzi, hogy úgy érzik, nincs erre szükségük, hiszen amúgy is úgy írnak, mint a férfiak, azaz egyenértékűen.)

E szerzők nyilvánvalóan nem *autorizációs* (tekintélyelvi) okokból használnak női álnevet, hanem többek közt azért, mert egy jól érzékelt *hiányt* (a női szerzők hiányát) igyekeznek a maguk módján kitölteni, illetve e hiányra reflektálni. E játék egyúttal jól illusztrálja a „ki beszél?” kérdés, tehát a szerzői név fontosságát. Esterházy női–férfi társadalmi nemi sztereotípiákkal operál, míg Parti Nagy nyelvkritikán, nyelvjátékon keresztül fejti ki mondanivalóját. Ám nálunk az a szerző, aki kifejezetten egy *fiktív női irodalmi hagyományt* kívánt létrehozni, tehát egy valóságos hiányt pótolni, az vitathatatlanul Weöres Sándor.

Weöres *Psychéjét* nemcsak hogy egy (fiktív) női szerzőnek, Lónyay Erzsébetnek tulajdonította, de írásában – a *Psyché*ben, valamint lényegében az egész életművében – egy olyasfajta írásmódot kívánt létrehozni, amelyben harmonikus egységben léteznek a női és férfi írásmód *effektusai*, azaz a **női és férfi princípium** elemei. Tehát – legalábbis ebből a szempontból – nem az a fontos, hogy a valóságos szerző férfi-e avagy nő, hanem hogy az írás-, illetve látásmódjában mennyire képes ötvözni a benne rejlő férfit és nőt, valamint függetleníteni ezeket a sztereotíp társadalmi nemi szerepektől. A magyar irodalomban – mondhatni, a *Psyché* ennek az alternatív írói hagyománynak az eredője – a *Psyché* az anyavonal feje, amelyhez aztán alig találunk testet.

Egy *alternatív irodalmi hagyomány* megteremtésére tett másfajta kísérletként értelmezhetjük Weöresnek a magyar irodalomban páratlan művét, a *Három veréb hat szemmek* is, amely – miként alcíme is mutatja (*Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*) – az irodalmi kánonból



Női/férfi princípium:

egy egyén női, illetve férfi oldala, alkotóeleme, teremtmőereje. Carl Gustav Jung pszichoanalitikus elmélete szerint az egészséges pszichében a kettő egyenlő súlyban van.



méltatlanul kihagyott, illetve kifejejtett szerzőket (vagy életműrészeket) tartalmaz, melyeknek jelentős hányada nő.

„Különös jelenség – írja Weöres a könyvhöz írt utószavában –, hogy a magyar irodalomtörténészek nem szeretnek tudomást venni a költőnőről.” S néhány sorral később: „Ezért megkíséreljük a magyar költészet tisztetlenebb megközelítését: ne legyen magasztos bálvány, inkább oldott, hajlékony, élvezetes. A magyar Múza ne mint tekintélyes, terebélyes oktató-néni, hanem mint elbájoló és kétes erkölcsű táncosnő mutatkozzék.” A javak újraelosztása helyett itt tehát *a szavak újraelosztásáról* van szó, azaz: *kánonrevízióról*. Paradox módon azonban a hatást, amelyet e kötet kifejtett, éppen Weöres kanonikus pozíciója révén fejthette ki, s nem is igen akadt folytatója.

Kánonépítés

Az irodalmi közbeszédben való részvétel azonban nemcsak a szerző státusától, elismertségétől függ, hanem magának *az irodalomnak a státusától* is egy adott kultúrán belül. Például egy olyan viharos történelmű kis nemzetnél, mint a magyar, az irodalom egyik elsődleges szerepe *a nemzeti identitás megteremtése* és erősítése. Ez nálunk hagyományosan erős politikai szereppel, sőt *felelősséggel* ruházta fel az irodalmat, illetve az irodalmi életben részt vevőket. Ez a körülmény a szerzőket – illetve az akként elismerteket – a köz-, illetve politikai élet fontos szereplőivé avatta. Az irodalomban elhangzott szónak így sokkal nagyobb súlya lett, mint az olyan országokban, amelyek nem küszködtek a nemzeti identitás vagy a demokrácia hiányának problémáival (mely kivételes helyzet a nyugati írók nagy szívfájdalma volt). Ebből fakadóan a Weöres által szorgalmazott alternatív kánonok létrehozását sem segítette elő az egységes nemzethez tartozó *egységes nemzeti irodalom ideálja*, amihez a kánonnak (a jelentősnek ítélt művek csoportjának) is viszonylag egységesnek kellett mutatkoznia.

Ez az állapot nálunk nagyjából 1989-ig tartotta magát, amikor is a szerzők visszahúzódhattak a közéletből az irodalmi életbe, minthogy az irodalomnak már nem kellett egy addig hiányzó nyilvánosság szerepét és helyét pótolnia. Az előbbieken felvázolt irodalmi élet azonban nem igazán kedvezett a női szerzők részvételének, minthogy a nők a nagy nemzeti és társadalmi kérdések helyett műveikben gyakran a *köznapi* és a *magánélet* kérdéseivel foglalkoznak. Az 1989 előtti állapotok megszűnésével azonban nem tudtak, nem tudnak *hirtelen*, nagy számban megjelenni az irodalmi közéletben, minthogy *hiányoztak/hiányoznak a minták*.

A másik felvethető szempont pedig az, hogy azokat a műfajokat, amelyek nem veszik olyan szigorúan a hagyományos műfajhatárokat és műfajmegjelöléseket (például naplók, levelezések, önéletrajzi írások, az esszéforma más műfajokkal való keverése stb.), tehát műfaji kategorizálhatóság szempontjából képlékenyebbek, átjárásosabbak, nem vagy csak kivételes esetekben ismeri el nálunk a kritika, mint kifejezetten szépírodalmi mű-



Két nővér, Schaar Erzsébet alkotása, 1968

ként értékelhető írásokat. E műfajokat gyakran használják nők, illetve az úgynevezett *női írásmód* effektusaival operáló férfi szerzők. (A női írásmód effektusai között szokták emlegetni például a **tudatfolyam-technikát**, a test, illetve a szexualitás hatványozott szerepét, a lazább, diffúzabb, nem hierarchikus műstruktúrát, a **textuális nyitottságot**, lezáratlanságot stb.)

Tehát létezik egyfajta *műfaji hierarchia* (mint ahogy egyébként minden korban, mindenhol, minden művészeti ágban létezett – talán a jelen, posztmodern kort leszámítva), s ha az adott mű nem tartozik a kánon-szempontról jól kategorizálható műfajok közé, fennakad a rostán, irodalmilag könnyűnek találhatják. A gender-szempontról kritika arra mutat rá, hogy a hagyományos, patriarchális szemléletű kritika túlzott értéket tulajdonít bizonyos hagyományos irodalmi műfajoknak. Érdekes megfigyelni, hogy bizonyos műfajok kritikai megítélése kultúránként mennyire változó – lásd például nálunk az életrajzok, önéletrajzok viszonylag alacsony irodalmi státusát, míg az angolszász kultúrákban kifejezetten magasan helyezkednek el a műfaji hierarchiában. Az efféle jelenségek kulturális-történelmi okainak feltárása izgalmas kalandot nyújthat a téma iránt érdeklődők számára.

Tiltakozás, húzódozás

A fentiek figyelembevételével talán nem tűnik olyan érthetetlennek, hogy nálunk miért tiltakoznak az írónők olyan hevesen, ha *írónőnek* és nem csak egyszerűen írónak tekintik őket. Mert a magyar irodalmi közbeszédben, a fentiek okán, az író nő a *hagyományos* irodalmi hierarchiában meglehetősen alacsonyan helyezkedett el, nem jelentett értéket, sőt éppen ellenkezőleg. (Nem véletlen, hogy például a színésznők nem szoktak tiltakozni az ellen, ha *színésznőnek*, s nem színésznek tekintik őket – mert a színháztársághoz kapcsolódó diskurzusban nincs meg ez az értékrendbeli különbségtétel: ugyanolyan nagy számban voltak és vannak női és férfi sztárok.)

Ami pedig a kritika tiltakozását, idegenkedését illeti a gender-szempontról bevezetése ellen, az könnyen magyarázható az elmúlt rendszer irodalmának, illetve művészetének ideologikussága, átpolitizáltsága elleni reakcióként. Ha egyszer a politikától visszakaptuk a művészetet – gondolják –, miért kellene másfajta politikai-ideológiai kategóriákat a művészetekbe mintegy „kívülről”, erőszakkal bevezetni?! Holott – mint az előbbiekből láthatuk – az ideológia *eleve bele van kódolva* a művészeti életbe, csak már annyira magától értetődően, hogy *láthatatlanná vált*. Ezt igyekeznek ez az alternatív megközelítésmód újra láthatóvá tenni.

Befogadás, reprezentáció

Végül néhány szó az irodalmi reprezentáció kérdéséről. Mindezek után talán nyilvánvaló, hogy a reprezentáció, azaz ábrázolás szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy ki ábrázol, mit és kinek. Ennek illusztrálására nézzünk először egy jól ismert képzőművészeti példát, Manet *Olympiáját*. Az *Olympia* nem egyszerűen egy női akt, amely műfajnak megvolt a mű-

Tudatfolyam-technika:

az eredeti angol terminus: *stream of consciousness technique*; a modernista irodalomban bevezetett narratív módszer, amely a narratívát egy egyén szubjektív nézőpontjából, elméjének tudatfolyamából építi fel. Ez a módszer gyakran aláássa a kronologikus sorrendet, az időt szubjektív időként ábrázolja. Legismertebb modernista bevezetői James Joyce, Virginia Woolf és William Faulkner.

Textuális nyitottság:

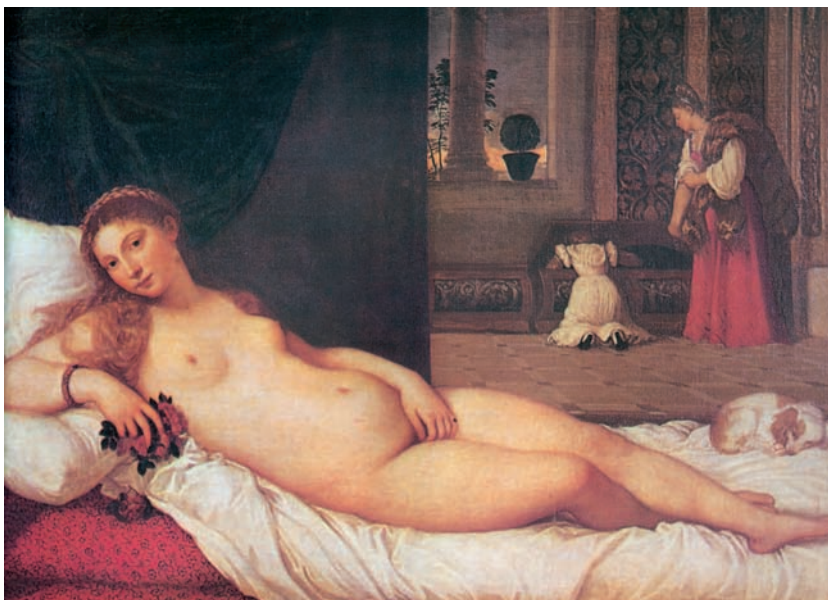
jelentheti egy irodalmi szöveg lezáratlanságát, nyitott végződését, ahol a narratíva vége nem feltétlenül esik egybe a történet végével; vagy jelentheti a mű plurális értelmezhetőségét, tehát azt, hogy a szöveg többféle értelmezésre ad lehetőséget. Lásd erről Umberto Eco: *Nyitott mű* című könyvét.



Karády Katalin (1912–1990)

Implikált néző/olvasó:

az a fajta néző/olvasó, akinek a művet az alkotója szánja; szó szerint: (a műbe) beleértett néző/olvasó.



Urbinoi Vénusz.
Tiziano festménye, 1537



Futago. Yasumasa Morimura
festménye, 1988

vészettörténetbe tisztelen beágyazódott hagyománya. Festészeti mintája Tiziano *Urbinoi Vénusza* volt, amelyen a női akt a műfaj hagyományai szerint erősen átesztétizált. Ezzel szemben Manet képe sokkolóan realista módon ábrázolja a meztelen női testet. A Manet által megfestett Olympiának ugyanis nem egy akármilyen nő, hanem egy prostituált volt a témája. Ez a tény – valamint az ábrázolt nő tárgyilagos, kihívó, önmagát eleve tárgyiasító tekintete – a 19. században alapvetően meghatározta azt, hogy a megcélzott (**implikált**) néző, illetve fogyasztó férfi volt. Mint ahogyan a jobbra férfiak számára fenntartott, korabeli közösségi helyeken is férfiak voltak a fogyasztók: bárókban, mulatókban, kávéházakban, bordélyházakban stb., amelyek hangsúlyozottan nem nők – vagy legalábbis nem „tisztességes” nők – számára fenntartott terepek voltak. A szinte fotografikus, „direkt” ábrázolásmódon kívül a kép által okozott sokk egyebek között abból eredt, hogy egy olyan helyen, azaz egy *múzeumban* volt kiállítva, ahová nőknek is volt szabad bejárása.



Olympia. Edouard Manet
festménye, 1863

A társadalmi nemi szerepek (vagyis hogy a társadalom szerint melyik nemnek mit szabad és mit nem) nagymértékben befolyásolják mind *az ábrázolt világ*, mind a *befogadás* határait és hatásait. Manapság a közterületek már szabadon átjárhatók mindkét nem számára, tehát már *látszólag* nem okoz gondot, hogy mit hol jelenítünk meg, és ki fogyasztja. Ám az *ábrázolás módja* továbbra is problematikus lehet az érintett csoport, vagyis a Másik számára – ha például egy óriásplakáton, tárgyként, árucikként használják a testüket, illetve azzal teszik egyenértékűvé.

A vizuális beszédmódot irányítóknak ez vagy fel sem tűnik (problémátlan, azaz láthatatlan mint probléma), vagy éppen hogy tudatosan használják. A Másik kilétének, illetve területének kijelölése pedig mindig a domináns pozícióban lévő Egyik kiváltsága. A Másik lehet a másik nem vagy bármilyen kisebbségi csoport tagja egy kultúrán belül, vagy éppen egy másik kultúra tagja. A művészeti ábrázolásmódban rendkívül erőteljes nyomokat hagy a látásmódoknak ez a rétegzettség és hierarchizáltsága. Erre játszik rá egy japán művész, Morimura sajátos *Olympia*-változata is. A mű egyszerre reflektál a nemi és kulturális különbség problémájára, mégpedig azzal a csavarral, hogy a modellként szolgáló Morimura nemcsak keleti, de még férfi is (vagyis rákényszeríti a férfi nézőt az ábrázolt akttal, sőt a fekete szolgálóval való azonosulásra is).

Tehát nemcsak a szerzőség, illetve tekintélyelv szempontjából fontos, hogy ki beszél, hanem az ábrázolás és befogadás szempontjából is. Az *Olympia* nézésekor a nőknek mint befogadóknak a férfi nézői pozíciójába kell helyezkedniük, tehát vele kell azonosulniuk ahhoz, hogy a művész által beindított voyeurai aktus létrejöhessen. Mint a fenti példa mutatja, lehet egy műalkotást például az adott művészeti ág és a korszak vonatkozásában vizsgálni – lehet Manet *Olympiáját* a festészeti modernizmus szempontjából elemezni, tehát abból a szempontból, hogy hogyan járult hozzá egy újfajta festészeti nyelv kialakításához. De ez a fajta megközelítés nyilvánvalóan egészen más kérdéseket hoz felszínre, mint mondjuk egy gender-szempontú megközelítés, amelyre fent utaltam.

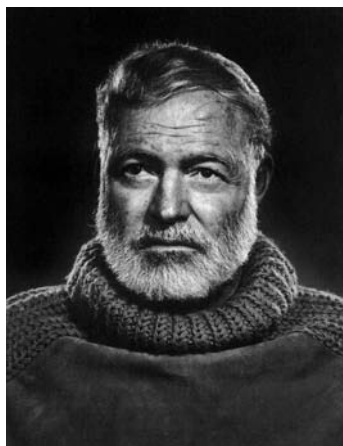
Ugyanez vonatkozik természetesen az irodalomra is. Lehet például Hemingwayt az irodalmi modernizmus egyik nagy hatású alakjaként vizsgálni, de lehet ugyanakkor a társadalmi nem szempontjából is elemezni, ami egészen másfajta eredményekkel fog szolgálni. Ezek az eredmények nem ütik, hanem izgalmasan kiegészítik egymást. Hemingway népszerű első regénye – az 1926-ban írt *Fiesta*, amelyik a háború utáni „**elveszett nemzedék**” életérzését talán legmarkánsabban kifejező műve – elemezhető a modernista írástechnika és regénykompozíció szemszögéből, illetve a modernista életérzés irodalmi megformálásának szempontjából, hiszen Hemingway ezzel a művével rögtön egy egész korszak írásművészetére rányomta a bélyegét (hogy későbbi korszakokról ne is beszéljünk). Sok és sokféle elemzés született e szempontok alapján.

Ám a társadalmi nem szempontjának bevezetése Hemingway életművének (és életének) elemzésébe egészen újfajta kérdéseket vet fel. A regény főhőse – Jake – háborút megjárt, rendkívül „férfias” elveket valló férfi, aki azonban egy sebesülés következtében elvesztette férfiasságát, s ez a tény a re-



Elveszett nemzedék:

az első világháborút átélte (irodalmi) nemzedék, akik a háború következtében elvesztették eredeti világképüket, fogódzóikat; elsősorban az amerikai irodalom háborút megjárt vagy az által erősen érintett nemzedékének tagjai.



Hemingway, Ernest (1899–1961)

gény egész gender-felépítését aláássa, illetve megkérdőjelezi. A társadalmi nemi konstrukciók szempontjából Jake igyekszik maximálisan teljesíteni, többek között az olyan férfias sportokhoz való vonzódásával, mint a horgászat és a bikaviadal – az írásról nem is beszélve.

A konstrukció mögött azonban egészen más van – nemcsak az, hogy Jake képtelen beteljesíteni a saját és a Másik (azaz a szeretett nő) vágyát, de ráadásul a nő, akibe szerelmes, meglehetősen sok „férfias” tulajdonsággal rendelkezik, legalábbis ami a *hagyományos* nemi szerepeket illeti: anyagilag független életet él, szeret nadrágban járni és rövid frizurát hordani, valamint szexuális partnereit gyakorta váltogatni – nem a legjobb alany a romantikus szerelem sztereotípiájának beteljesítéséhez, ám Jake sem az. (Ettől azonban a köztük lévő viszony semmivel sem kevésbé mély vagy értékes.)

A regényben senki sem olyan, mint amilyenek a társadalmi nemi szerepe elvileg megkonstruálta: Jake „férfiassága” csak a felszínen, a látszatokban létezik, Romero, az általa bálványozott torreador túl finom és „nőies”, Brett, a szerelme pedig túl „férfias”. A regény – mely a felszínen bővelkedik a nemi sztereotípiákban, egy mélyebb szinten – akarva-akaratlanul arról is árulkodik, hogy ezek a rendíthetetlenek hitt kategóriák adott esetben csak milyen szenvedések árán tarthatók fenn. És azt is sugallja, hogy nincsenek kőbe vésve, s hogy jelentésük koronként-kultúráként változik.

Egy ilyen olvasathoz szükség van arra az eszköztárra, amit a társadalmi nem szempontja nyújt az olvasóknak. Ennek az eszköztárnak a segítségével új kérdéseket tehetünk fel az irodalomról, a kultúráról és magunkról. Amikor például azt olvassuk József Attilánál, hogy „...s mi férfiak férfiak maradjunk, és nők a nők...”, másképpen tudunk gondolkodni arról, hogy vajon pontosan mit is jelentenek ezek a szavak itt és most.

Ajánlott irodalom

- Barthes, Roland*: A szöveg öröme: irodalomelméleti írások. Bp.: Osiris, 1996.
- Bloom, Harold*: The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Borgos Anna*: Kifelé a burokból: megjegyzések Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona kiadatlan önéletrajzához. In: *Holmi*, 15(2003) 1: 18–26.
- Bourdieu, Pierre*: Férfiuralom. Bp.: Napvilág K., 2000.
- Butler, Judith*: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. London – New York: Routledge, 1990.
- Cixous, Hélène*: A medúza nevetése. In: *Kis Attila Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc* (szerk.): Testes könyv. II. Szeged: Ictus K., JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997: 357–380.
- Esterházy Péter [Csokonai Lili]*: Tizenhét hattyúk. Bp.: Magvető, 1987.
- Fábri Anna*: „A szép, tiltott táj felé”. A magyar írók története két századforduló között, 1795–1905. Bp.: Kortárs K., 1996.
- Foucault, Michel*: Mi a szerző? In: *Világosság*, 1981/7. Melléklet.
- Foucault, Michel*: A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája. Bp.: Osiris, 2000.
- Foucault, Michel*: A szexualitás története. I–II–III. Bp.: Atlantisz, 1996, 1999, 2001.
- Gács Anna*: „A női szerző a feminista irodalomkritikában”; „Beteljesületlen várakozások. A nőírók egy kis irodalomban”. In: *Gács Anna*: Miért nem elég nekünk a könyv? Bp.: Kijárat K., 2002: 65–105; 195–220.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan*: The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven – London: Yale University Press, 1979.
- Horváth Györgyi*: Tapasztalás, hitelesség, referencialitás: A Psyché és a Csokonai Lilit ért kritikákról. In: *Literatúra*, 1998/4: 417–27.
- Kádár Judit*: Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon. In: *Beszélő*, 2003. november: 100–107.
- Kristeva, Julia*: Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julia*: A nők ideje. In: *Kis Attila Attila – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc* (szerk.): Testes könyv. II. Szeged: Ictus K., JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997: 327–356.
- Mitchell, Juliet*: Psychoanalysis and Feminism. London: Macmillan, 1982.
- Moi, Toril*: Feminista irodalomkritika. In: *Jefferson, Ann – Robey, David* (szerk.): Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Bp.: Osiris, 1995: 233–253.
- Nagy Beáta – S. Sárdi Margit* (szerk.): Szerep és alkotás: női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben. Debrecen: Csokonai K., 1997.
- Nochlin, Linda*: Why have there been no great women artists? In: Art and Sexual Politics. Ed. Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker. New York: Macmillan Publishing Co. Inc., 1973.
- Parti Nagy Lajos [Sárbogárdi Jolán]*: A test anygala – habszódia. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Rich, Adrienne*: On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966–1978. London: Virago Press, 1980.
- Scott, Joan Wallach* (szerk.): Van-e a nőknek történelmük? Bp.: Balassi K., 2001.
- Sélei Nóra*: „Lánnyá válik, s írni kezd”. 19. századi angol írók. Debrecen: Kossuth Egyetemi K., 1999.
- Showalter, Elaine*: The New Feminist Criticism: Essays on Women. Literature and Theory. London: Virago Press, 1986.
- Showalter, Elaine*: A feminista irodalomtudomány a vadonban. In: *Helikon*, 1994/3–4: 417–442.
- Weöres Sándor*: Psyché. Egy hajdani költőnő írása. Bp.: Magvető, 1972.
- Woolf, Virginia*: Saját szoba. Bp.: Európa, 1986.
- Tematikus folyóiratszámok:
Café Babel 1994/1–2, 1996/2.
Helikon 1994/3–4.
Thalassa 1996/1, 1996/3.
Magyar Lettre 1997/3.
Műhely 1997/5.
Replika 1997/28, 1999/35.
Ex-Symposion 1998/21–22.
Kalligram 2002. szeptember.
Palimpszeszt 2002. december.

