

SZALMA Judit
szalma.j@hotmail.com

„ÉLŐ SZOBOR VAGYOK, ÉLŐ FILM ÉS ÉLŐ HANGSZER...

A mediatizált test lehetőségei Ladik Katalin magánmitológiájában

A jelen tanulmányban kifejtettek is hűen tükrözik a Ladik Katalin-i magánmitológia értelmezésekor adott kontextusbeli jelenségek összetettségét, hisz az általam vizsgált *Élhetek az arcodon?*, az autobiografikus és autofikciós irodalmi hagyományra építő mű az önéletrajzi retrospektív időkezeléssel összhangban, még ha posztmodern és neoavantgárd alkotásként a tradíciókat több értelemben felülíró módon is, a szerzői szubjektum szemszögéből számol be az élettörténet, valamint a művészi alkotótevékenység jelentős mozzanatairól, mely alkotótevékenység sokrétű mivolta, egyes szegmenseinek kölcsönössége folytán egy irodalmi szempontú elemzés során is megköveteli számos más terület tanulmányozását. Az alkotás narratológiai vizsgálatán keresztül arra igyekszem rávilágítani, hogy a kortárs autobiografikus és -fikciós mű egy olyan fragmentált identitásképet tükröz vissza, mely többszörös narratív szintezettségével, a referenciális és fikciós beszédmód összemósásával ellehetetleníti az életesemények metaforikus értelmezését, mely az alkotás mögött egy stabil önazonossággal rendelkező szubjektumot feltételez. A dolgozat második részében kifejtem a női önéletrajások kapcsán a kollektív és egyéni identitás elválaszthatatlanságát, hisz az előbbi jegyei, melyek a patriarchális kulturális diskurzus koordinátarendszerében jelölődnek ki, beleíródnak a mű textuális szövetébe, hogy azután dekonstruálódjanak.

Kulcsszavak: önéletrajás, identitás, feminizmus, performansz

Textuális és vizuális „életáttűnések”

Az *Élhetek az arcodon?* zöld borítója növényi indákat ábrázol, melyek szétválaszthatatlanul összefonódva körbevonják a könyvtestet: pontosan ezt a burjánzást, az apró hajszalerek kiismerhetetlen egymásba kapcsolódását tapasztaljuk abban a több szintes narratív szerkezetben, melyre a mű már csak textuális

értelemben is felépül, nem beszélve a beágyazott vizuális egységekről. Az elkövetkezőkben azonban mégis kísérletet teszünk az alkotás ilyen szempontból történő vizsgálatára, sorra véve a műfaji konvenciók felülírásának kérdését, a struktúrát, melyet a de Man-i elmélet (De Man 1997: 93–107) szempontjából vélünk leírhatónak, majd legvégül a női szerzőség kérdését a kollektív identitás függvényében, mellyel bevezetjük az utolsó egység, a nemi performativitásra alapozó elemzés kérdését.

A 2007-ben megjelent prózai alkotás egy architextussal kezdődik, mely szerint a művet a befogadás során *regényes élettörténetként* kell értelmeznünk, azaz a kezdő architextus az önéletrajzi regény hagyománya alapján a fiktív olvasói beállítódás terében jelöli ki a dekódolás módozatait. A narráció három alapvető szintjéhez képest létezik az az ún. nulladik, primér szint is, mely a szerzői én valóságaként a mű fiktív egységeinek kiindulópontját biztosítja, ehhez az alkotás keretétől szolgáló naplóban megszólaló narrátor áll a legközelebb. A külső, extradiegetikus szint – noha itt körvonalazódik az önéletrajzi szándék: „talán ezekből az életáttűnésekből végül összerakom magamat”¹ (43) –, élesen elválik a három elbeszélő én (Szerkesztőnő, Üvegezőnő, Művésznő) intradiegetikus narrációs szólamától, ám az elbeszélői és elbeszélő ének megegyező neve egy dinamikus (pszeudo)referenciális mozgást tart fenn a megszólaló figurák között (erre még visszatérünk a későbbiekben). A második szintű narratívába ágyazódnak be a metadiegetikus réteg dokumentumai (levelek, performanszleírások, novellisztikus jegyeket mutató „feljegyzések”), melyek még inkább montázs-szerűvé teszik az amúgy is fragmentált narratív építkezést. A három szintben a narráció szempontjából csupán a műfaji konvenciók felülírása a közös, hisz a ladiki szövegben mind a napló, mind az önéletrajzi regény csupán imitálja a műfaji jegyeket, hogy azután tőlük elrugaszkodva haladja meg a szokványos tematikai egységeket és önreprezentációs módozatokat. Rendkívül izgalmas az említett két autobiografikus műfaj egymás mellé rendelődése egy művön belül, hiszen, ha csupán hagyományos műfaji keretek közt vizsgáljuk, ezek az önreflexió eltérő irányba tartó tendenciáit képviselik. Míg a napló egy installációhoz hasonlóan „fragmentációra és áramoltatásra épül” (Lejeune 2008: 15), azaz a naponta íródó följegyzések „megőrzik a pozícióváltások eseményeit” (Mekis D. 2015: 141), addig az önéletrajz retrospektivitásából és szintetizáló jellegéből adódó potenciál a szerzői identitás viszonylagos egységbe rendeződését biztosítja. Az *Élhetek az arcodon?* esetében több szempontból is kezelhetetlen e két műfaj hagyományos dichotómiája: a naplófeljegyzések, melyek a litera.

1 Az elkövetkezőkben az *Élhetek az arcodon?* című regényes önéletrajzból származó idézeteket csupán a mellettük feltüntetett oldalszámmal jelzem.

hu és terasz.hu oldalakon voltak korábban olvashatók, 2003 és 2005, valamint 2005 és 2007 közt íródtak, s noha a dátumokkal elválasztott egységek a formai fragmentáltságból fakadóan kezdetlől szétdarabolttá teszik a narratív építkezést, a szigorúbb műfaji keretek nem hagynak akkora teret a tematikai, képi értelemben vett montázsolásnak. Mint ahogy már utaltam rá, a naplóbeli narrátor áll a legközelebb a referenshez, amely tulajdonképpen mégsem naplót ír: tudósít ugyan jelenbeli eseményekről is, ám ezek legtöbbször kommentárszerű, enciklopédikus jellegű részekben realizálódnak (Szabó 2007: 25–36), s több ízben egy a szokványosan önéletrajzhoz kapcsolható visszaemlékező szólam dominál, mely egy öntudatos önéletírói énről tudósít.

S mi állapítható meg műfaji szempontból a második narrációs szintről: valóban önéletrajzi regényként dekódolhatjuk? Az önéletrajzi regény esetében egy olyan autofikciós tér képződik meg, melyben ugyan hasonlóságokat fedezhetünk fel a szerző és a szereplő közt, a referens azonban, leginkább a műben egy a sajátjától eltérő név megválasztásával, tagadja az azonosítás lehetőségét. Ezen azonosítás széles skálán mozog olyan értelemben, hogy némely esetekben csupán laza rokonság alakul ki az önéletírói és az elbeszélő én közt, míg más esetekben egymásnak teljesen megfeleltethetők lesznek. A hasonlóság értelemszerűen tematikusan realizálódik, hisz egy önéletrajzi regény én- és egyes szám harmadik személyű elbeszéléseket is magába foglalhat (Lejeune 2003: 17–46). A műfaj tehát lehetőséget kínálhat arra, hogy az autobiografikus elbeszélésmódot csupán formaként használjuk, magát az önéletírói pozíciót pedig mint szerepet, vagy pedig a hagyományos önéletrajz határait szélesítsük ki a narratíva fikcionalásával. Ez utóbbi lehetőség fennállásakor nem egy szerep felvételéről lesz szó, sokkal inkább arról, hogy a referens fiktív elbeszélő énje kerül a mű középpontjába, így megteremtve egy olyan objektivizált, kettős nézőpontot, mely ugyan a szubjektumban gyökerezik, attól mégis a fikció látszatával eltávolított. Több önéletíró is azért él a regényírás prózai szabadságával, hogy hitelesebben ki tudja fejezni önnön küzdelmét a múlttal, valamint a jelenben stabilizálandó identitás nehézségeit² (Smith–Watson 2010: 9–10). A ladiki alkotás esetében a keretül szolgáló napló kapcsolja össze a szövegen kívül álló szerzői ént a második narrációs szinttel, ahol az egységes önéletírói szólam külön hangokra hasad szét. A mű fabulája leginkább ebben a rétegben rekonstruálható, ahol az Űvegezőnő és a Szerkesztőnő narratívája lesz domináns, bár a kompozíciós egységet tekintve leginkább az utóbbié. Ennek viszonylag kronologikus történetépítését a beékelt, sokszor a szürrealizmus szabad asszociációs technikáját megidéző bejegyzések

2 „Many writers take the liberties of the novelistic mode in order to mine their own struggles with the past and with the complexities of identities forged in the present.”

fragmentálják, melyek nemcsak az intradiegetikus szinthez, hanem egymáshoz képest is korrelatív viszonyt alakítanak ki. Ez alól csupán a novellisztikus jegyeket mutató egységek képeznek bizonyos értelemben kivételt, hisz ezeket a részeket a többször felbukkanó személyek, motívumok összekötik egymással. Tehát míg a második szint történetstilánkjai többé-kevésbé ok-okozati építkezést mutatnak, addig a beágyazás vagy „mechanikus”, teljesen indokolatlannak tűnő, vagy motivikus kapcsolati hálóba szövődik bele. A Művésznő személye leginkább ebben a harmadik rétegben jut kifejezésre, hisz a legtöbb feljegyzés általa, róla vagy épp neki íródik. Noha a dokumentumok többsége fiktív egység, a szerző beépíti a valóságban ténylegesen neki címzett leveleket, az általa megvalósított performanszok leírásait is. Az alapvető, kiiktathatatlan zavart az okozza, hogy a metadiegetikus szint elemeinek referenciális vagy kitalált mivolta nem ellenőrizhető le teljes bizonyossággal, „fiktív és/vagy valós mivoltuk egy imaginárius (szkriptovizuális) térben oscillál” (Visy 2012: 8). A beágyazás kettős funkciót tölt be a műben, hisz hol metafiktív egységként működve ráirányítja a figyelmet a második szint fikcionalizált mivoltára (a naplóíró én úgy írja a három Ladik Katalin történetét, mint ahogy a „regényfikció terében” ők írják a feljegyzésekben szereplőket), hol egy bizonytalan referenciális státusszal megbontják a fikció szövetét. A narrációs szintek ilyen nemű megtöbbszörözésével, azaz hogy a szubjektív, illuzórikusan homogén szerzői hangot szövegekre tördeli, egy olyan tükrös szerkezetet tud kialakítani, amelyben az én önmagát külső nézőpontból szemlélheti. A narrációs technika ilyen nemű strukturáltságát az autofikció formai szabadsága teszi lehetővé, s így lehet igaz Ladikra is, amit Lejeune ír Gide kapcsán, hogy az autografikus művekben használt fikciót „higiénés eljárásnak, tisztítótűznek tekinti, mely egyszerre nyújt beteljesedést és segít megszabadulni önmagától” (Lejeune 2003: 49).

Az önéletrajzok kapcsán tárgyalt szerző-narrátor-elbeszélő én hármassága a ladiki mű esetében sokkal összetettebb viszonyokat mutat fel: az elbeszélő éneket a fikcionalizált regénytér miatt ugyan nevezhetnénk alteregóknak, ám a szerzői név többszörös felbukkanása ezt kevésbé teszi releváns megközelítéssé, hisz a tulajdonnév gyűjtőfogalmi funkcióba lépésével lehetővé válik, hogy a Ladik Katalin jelölőnek a nyelvileg strukturált térben több jelöltje legyen, melyek egymással mellérendelő viszonyt alakítanak ki. A név egy szinekdochikus térben lebegve hol az egységes naplóíró én hármas szubjektum-fragmentumaira utal, amelyek a referenciális értelemben vett ladiki magánmítosz egyes aspektusait domborítják ki, hol arra a szerzői éntre, amelynek feltételezett egységében az elbeszélő ének metaforikusan lesznek értelmezhetőek. Ezen a ponton vissza kell utalnunk a de Man-i elméletre, amelyben a vázolt tükrös szerkezetet is a tulajdonnév figurativitása működteti, s a prosopopeia közvetítésével válik felcserélhetővé a

szerző a nyelvi énnel, és fordítva. Jelen esetben pontosan ennek a folyamatnak az összetettebb megvalósulását tapasztaljuk, hisz a név nemcsak az említett referenciális és textuális szubjektumot helyezi egy egymástól függő, kölcsönös helyettesíthetőségi viszonyba, hanem egy referenciális hálót képes megteremteni, amelyben elrendeződik és egységesül a második szint három rész-narratívája. A mű intradiegetikus, fikcionalizált terében a kapcsolat az írás aktusán, az azonos névre küldött küldemények alapján teremődik meg: az imént vázolt egységesülés – ami a három Ladik Katalin közt akkor alakul ki, ha ezeket egy szinekdochikus viszonyban véljük elképzelhetőnek –, a fikció terében is megteremtődik, hiszen az elbeszélő ének a beágyazott narratívában, a feljegyzéseken keresztül „tűnnek át” egymásba szétválaszthatatlanul. Ám a narratívák a fikció terében bekövetkezett összefonódása nem egy stabil identitás megtalálásának képét tükrözi vissza, hanem épp annak lehetetlenségét, hisz a neoavantgárdot idéző prózaforma eszközeivel élő metadiegetikus szintlegtöbbször ellenáll az értelem-, jelentésképzés műveleteinek. A szerző többszörös nézőpontot teremt, széttördel, folyton visszacsatolva a referenciális háléhoz, ám amikor a metadiegetikus szint ilyen nemű megszerkesztettségével kísérletet tesz a textuális térben való egységesítésre, identifikálásra is, ez a tükrös szerkezetben egy nullpontot alakít ki, rövidzárlatot okoz. Ha „rendezettebb” a nyelvi kompozíció, a szubjektum szintjén tapasztalunk fragmentálódást, ha azonban az elbeszélő én egységesül, a textuális építkezés asszociatív alapú. H. Porter Abbott írja a fiktív művek esetében kialakított olvasatokról, hogy a befogadó, noha kitörli a szerzőt a szövegből, egyidejűleg szövetségre is lép vele, hogy a felépített történetet kerek egészé alakítva együttesen le tudják zárni: az író a kompozíciót irányító szabályoknak engedelmessé válik, a történeti ívet végül le kell kerekítenie, míg az olvasó a hermeneutikai aktus során alakít ki egy olyan értelmezést, amely még a legbizonytalanabb jelentésű szövegekhez is befejezést rendel. Ám az autografikus olvasási mód éppen az önéletrajzi szubjektumot szeretné mindvégig szemmel tartani (miközben értelemszerűen el is különül tőle), azaz az autografikus olvasás esetében a hermeneutikai aktus „inkább analitikus, mint kreatív” (Abbott 2002: 298). A ladiki mű esetében azonban az olvasói beállítódás nem tud nyugvó pontra jutni, hisz szüntelenül a fiktív és a referenciális mód közt oszcillál: noha az „alteregók” egy kitalált regénytér szereplői, a név és az élettörténet, a művészeti tevékenység említett motivikus beleszövődése az alkotás szövetébe ellehetetleníti, hogy a regényes élettörténetet kizárólag az önéletrajzi regény hagyománya szempontjából olvassuk. Az *Élhetek az arcodon?* tükörszerkezetében a „ki vagyok?” kérdésre nem fogalmazódik meg válasz, csupán maga a kérdés visszhangzik. Az elbeszélő nem fejt ki az önkeresés dilemmájában, hogy

hogy vált azzá³ (Lejeune 2003: 225–244), amiként a mindenkori jelenben önmagát megtapasztalja, hanem „a büszke vagy szégyenkező »ilyen vagyok« helyett a mai – bármilyen médiumban, közegben s műfajban megnyilatkozó – önéletíró csupán annyit mond, »vagyok«” (Mekis D. – Z. Varga 2008: 7). A narratív szintek ilyen nemű dinamizmusával a szerzői én nem egy határozott kontúrú önarcképet kíván megrajzolni, hanem egy folyton változásban lévő szubjektumot bemutatni, amely már a nyelvi térben sem tükrözi vissza az identitáskonstruálás illúzióját, hanem beismeri kudarcát, és a személyiségformálás folyamatjellegére hívja fel a figyelmet. A ladiki mű működési mechanizmusait a lejeune-i önéletrajzi térhez hasonlóan kell elképzelnünk, mely szerint a szerzői önarckép a fikciós és autobiografikus művek összjátékában alakul ki, dinamizálva annak korábbi rögzített paramétereit: az egyik alkotás elárul valamit a szerzőről, aki a következő textuális megvalósulással felülírja a korábbi jelentéseket. Ladik ezt a heterogén dinamizmust konstruálja meg „regényében” egy olyan autografikus tér megalkotásával, amely a sokrétű alkotói pálya egységeit magába foglalja. A lejeune-i elmélet arcképrajzolóli makronarratívája, amely a különböző művek mikronarratívájának ambivalens viszonyai által tartja fenn magát, az *Élhetek az arcodon?* esetében az egyes mű szintjén képződik le. Az identitás kapcsán kiemelt változékonyság, folyamatszerűség a posztmodern elméletek szempontjából értelmezhető, s így lehet „a fikció egyszerű személyes vallomás (...) és elszemélytelenítés (...), egyszerű emlékezés és kísérletezés, egyszerű nárcizmus és önkritika” (Lejeune 2003: 51).

A női egyéni és kollektív identitás az önéletrajzok tükrében

Susan Stanford Friedman a női szerzők által írt autobiografikus művekről szóló tanulmányában a gusdorfi elmélet ellentmondásaiból indul ki, mely az önéletírás kialakulását az individualizmus (Stanford 1988: 34–62) megerősödéséhez köti, s magát az önéletrajzot a nyelvi tartományban megvalósuló individuális autoritás irodalmi műfajként való kifejezéseként határozza meg. Érvelése szerint az autobiográfia azokban a társadalmakban nem alakul ki, melyekben a közösségi az egyéni lét minden szegmensét behálózza, itt ha születnek is hasonló jellegű művek, kizárólag a nyugati államoktól átvett kulturális „exportcikként”. Friedman az individualista modell alkalmazhatatlanságát a női önéletírások esetében azzal magyarázza, hogy az nem veszi számításba a csoportidentitás fontosságát a nők, valamint a kisebbségek esetében, illetve figyelmen kívül

3 „Az önéletírás kifejezést egyrészt általában véve használtam minden olyan, önéletírói paktum vezérelte szöveg jelölésére, melyben a szerző önmagáról szóló beszédet kínál az olvasónak, másrészt pedig e beszéd egy sajátos megvalósulására, mely a »ki vagyok?« kérdésre a »hogyan váltam azzá« elbeszélésével válaszol.” Kiemelés az eredetiben.

hagyja a szocializációs különbségeket a maszkulin és feminin nemi identitás kialakulásakor. A normatív patriarchális kultúra egy csoport tagjaként jelöli ki a nő helyét, mely csoport identitását is maga ruházza fel jelentéssel. A domináns társadalmi rend nem egy egyéni identitást tükröz vissza, hanem a nőiséget mint kategóriát, melyen keresztül az egyes szubjektum definiálódik. Friedman hangsúlyozza továbbá, hogy az izolált, közösségtől elhatárolódó individualizmus csupán illúzió, a hatalom privilégiuma, s ha a gusdorfi elméletet követve az individualizmust az önéletírás szükséges előfeltételévé tesszük, kizárjuk az autobiografikus kánonból azokat a szerzőket, történetesen a nőírókat, akiktől az individualizmus látszata is elvitatott. Felhívja a figyelmet arra, hogy a patriarchálisan meghatározott női kollektív identitás kategóriája pozitív is lehet, hisz az én új öntudatának lehetőségét veti fel abban az értelemben, hogy a nők, miután nem tudják felismerni magukat a kulturális reprezentációk tükröződéseiben, kettős öntudatot alakítanak ki: egy ént, mely kulturálisan definiált, és egy olyant, amely az előírásoktól eltérő. E kettősségnek köszönhetően tudják önmagukat a másik szemén keresztül is látni. Az ilyen értelemben vett női identitás tehát a csoportöntudatra épül, de értelemszerűen nem csupán erre korlátozódik⁴ (Stanford 1988: 41), s ha az autobiografikus kánont a gusdorfi individualista modell szempontjából értelmezzük, marginalizálttá, vagy teljesen érthetetlené válik az a folyamat, mely során a női önéletrajzi szerzők a kollektív identitás maszkulin meghatározottságának jeleit úgy írják bele a művekbe, hogy annak jelentéseit egyidejűleg felül is vizsgálják, át is alakítják. A továbbiakban az intradiegetikus szint elbeszélte éneinek vizsgálatával, akik a szerzői referenciális háttér egyes aspektusait domborítják ki, igyekszem bemutatni, hogy milyen ellentétes tendenciák konfliktusa határozza meg a női identitás kérdését, s hogy ezen ellentmondás mégis hogyan oldódik fel a beágyazott narratíva egyik eleme segítségével.

Mint ahogy már utaltam rá, a három elbeszélte én közül leginkább a Szerkesztőnő szólama dominál, ő a legracionálisabb alak, aki teljes mértékben megfelel a patriarchális kultúra által normatívvá tett nőképnek. A Művésznő lép a legkevésbé az elbeszélő pozícióba, ám narratívája képviseli a műben a ladiki magánmítosz művészeti vonatkozásait. Az Üvegezőnő szerepe nem tisztázható ilyen könnyedén, megjelenése legtöbbször víziók elbeszélésével, az ezeket meghatározó szürrealisztikus képszerkesztés megjelenésével jár. Szabó Szilvia az ő alakja kapcsán emeli ki, hogy a foglalkozása által hozzá kapcsolódó üveg-, valamint tükörmotívum metaforikusan jelzi a narrátori személyiségfragmentumok egységesítésé-

4 „We can anticipate finding in women’s texts a consciousness of self in which »the individual does not oppose herself to all others«, nor »feel herself to exist outside of others«, »but very much *with* others in an interdependent existence».”

nek lehetőségét, ám egyidejűleg e törekvés lehetetlenségét (Szabó 2007: 11) is. E megközelítést a szüzsé elemei csak közvetetten teszik indokolttá, hisz talán ő az, aki leginkább regényalakként értelmezhető, társaságában a magányos Szerkesztőnő kimondhatja gondolatait, s mivel barátság fűzi Matkovics üvegezőhöz, kérhet tőle egy beszámolót a Művésznőről, mely részletes leírás nem mentes e rejtélyes női jelenséget övező titkokról és pusmogásokról, ám tény, hogy az elbeszélte ének kapcsolatfelvételének szorgalmazása is az Üvegezőnőhöz kapcsolódik. A bevezetőben megfogalmazott kérdésfeltevésünk szempontjából azonban a Szerkesztőnő és a Művésznő alakját kell közelebbről szemügyre vennünk. Mint ahogy említettem, az előbbi életében a patriarchális társadalomban a nők számára kijelölt szerepminta minden kelléke megtalálható: „[h]add készítem el gubómat kényszerű napi tevékenységem pantomimjából és koreográfiájából; lélektelen jelenléteimből; reggeli koránkéseimből; munkahelyremenéseimből; mosogatásból, főzésből, mosásból, piacra menésből (...)” (150). Több ízben utal az áhagyományozott viselkedési minták béklyóira, azaz „azért van szolga-természetem, mert családjamban azt láttam, hogy minden nő nemcsak családanya, hanem családfenntartó is. Szótlanul kiszolgálták férjüket, gyermekeiket” (109). A kollektív női identitás továbbadott „értékei” egy olyan élet kulisszáit teremtik meg, melynek monotonitásában a szubjektum felőrlődik, helyzetének tudatos felismerése sem ruhazza fel azzal az erővel, mellyel gátat vehetne a hagyományos, patriarchális értékrend kényszere elé. A női szerep, a társadalmi nem konstruált mivoltát leginkább a ruhametafora jelzi, mintha az ugyanolyan külsődlegesen, idegen anyagként tapadna a testre, mint egy öltözék: „Amióta megszűntem nőnek lenni, azóta érdekel annyira, fel tudom-e még idézni, milyen is az. Vagy ezután már csupán más nő viseltes, levetett életét ölthetem fel, élhetem elnyűtt gúnyája gyanánt, akárha üres tengeri csigaházat húznák magamra álcaként, rejtekül és védelemül” (150). Ugyanilyen szempontból értelmezhető a mű azon egyetlen jelenete, amikor a három énefragmentum egy helyen jelenik meg, a hajóba szállva vitorlát a levetett ruháikból készítenek, s maszkot öltenek. A lemeztelenített test a diszkurzív, performatívan önmagukat fenntartó társadalmi szerepmintáktól való megszabadulást jelzi, az álarcok a felismerhető vonások elfedésével neutralizálnak, úgy takarnak el, hogy közben a szubjektum valódi mibenlétének szabadítanak fel teret. S noha itt két ellentétes gesztusról van szó olyan értelemben, hogy a ruha levetődik, míg a maszk felöltődik, ez utóbbi ugyanolyan értelemben egy semleges felületet teremt, a szubjektum valódi mibenléte egy a patriarchális társadalom kisajátító, jelentésképző műveleteinek ellenálló tabula rasa, melyre nem íródtak rá a genderrel kapcsolatos elvárások. (Mindezek ellenére a jelenet az elbeszélte ének konfliktusával zárul, e gesztus szerepére a későbbiekben még visszatérünk.) Az ismétlődő, a társadalmi nem jelentéseit

megerősítő és fenntartó cselekedetek, mint ahogy a Szerkesztő nő példája mutatja, nem szubjektumkonstruáló erővel bírnak, hanem épp deszubjektivizálnak, egy önelidegenedett ént hoznak létre. Az önelidegenedés pedig nemtelenséggel jár, a Szerkesztő nő életét olyannyira érzi sajátjának, mint bárki másét: „Az utcán, a metrón, az emberek éppúgy meg voltak rakodva szatyrokkal, mint mi. Ez az ország a szatyrosemberekországa. Egybeolvadtam a tömeggel. Egyikevoltam a szemüveges, kába, szentvelenarcúembereknek, és lehettem volna akár férfi is. Szinte mindenemberben magamra ismertem, mindenkire hasonlítottam, minden irányba én utaztam” (108). A Művésznő, mint a Szerkesztő nő regénybeli ellentéte, a (női) öntudat megtestesítője, életének szigorúan szakmai oldaláról értesülünk, személyét a magány, emberi kapcsolatait a megnemértettség kíséri. Egy olyan szubverzív szubjektumpozíciót alakít ki, amely a nőszerep „kellékeit” tagadja, ezek hiánya esetében feltűnő. Noha kiállása egyértelműen a maszkulinitással szembenálló⁵, a kulturális norma férfiművészetének határozottságával lép fel, nőiségét kizárólag művészetének szolgálatába állítva. Önmeghatározása nem a patriarchálissal való szembehelyezkedésre épül, hanem éppen ebben a kulturális szférában sajátít kimagának egy maszkulinizált szerepet. Ha következtetéseinket csupán az imént vázoltak alapján kívánnánk levonni, egy olyan feloldhatatlan ellentmondásra épülő struktúrát fedeznénk fel a műben, mely a társadalmi nem szempontjából, legyen szó akár a kollektív követéséről, vagy az individualizmus megvalósításáról, a tényleges nőiség felmorzsolódásával jár, hisz a Szerkesztő nő esetében a közösségi követése arctalanít, magába olvaszt, majd ezen az önelidegenedésen keresztül deszubjektivizál, míg a Művésznő egyéninek tűnő független pozíciója az eltörölt női kollektív helyére a domináns kánonhagyományát lépteti, abban önnön helyét az elmagányosodás árán fenntartva. Jelen ellentmondás a műegész sajátja, minden utalás az elbeszéléstételek áttűnéseire, melyekben felismerhetetlenné válik, melyik bejegyzés kitőlszármazik, frusztrációval jár, néhol az egységesülés által az egyéni életben való hiányok felszámolása ellenére: „Tűlsokat megismertem ebből a nőből, és jóideje nem a saját életemet élem, hanem az övét. Már nem tudom, ki vagyok. Maga is volt már úgy, mintha tévedésből nem a saját, hanem valaki másnak az életét élné? És végül már úgy összezavarodik, hogy képtelen megkülönböztetni őket egymástól?” (123) A következő fejezetben a butleri nemi identitás performativitása szempontjából értelmezzük *Az ikegő kislány* történetét, mely a metadiegetikus szint olyan egységei közé tartozik, melynek beágyazása ugyan indokolt lenne, hisz a hagyományos önéletrajz szempontjából elengedhetetlen a gyermekkori élményekről való megemlékezés, ám egyrészt ez a novellisztikus

5 „Nem adom a titkomat és a mellemet a férfiaknak. Ha mell kell nekik, növesszenek maguknak, vagy készítsenek gyapjúból, vízből és zsírból. Az enyémet a kis vörös szopósaimnak őrzöm, a kis piros buldózeimnek.” (51)

betét a mű legvégén tűnik fel, másrészt pedig a bennefoglaltak a narratívát sokkal inkább a fiktív beszédmódhoz közelítik: *Az ikegő kislány* történetét meseként olvashatjuk, melyben a referencialitás határfoka lecsökken, csupán motivikusan szövődik bele a szüzsébe. Nem beszélve arról, hogy az autodiegetikus narrátorok helyett „egy mindentudó narrátor külső fokalizációjú elbeszéléséből ismerjük meg a kislány történetét” (Szabó 2007: 27). Számunkra azonban abból a szempontból lesz érdekes *Az ikegő kislány*, hogy a mű metanarrációs és – fikciós eszközeként az imént említett, az alkotás egészére jellemző problémakört nemcsak hogy ismét tematizálja, hanem fel is oldja. Egy olyan parabola szerepét tölti be, mely visszatükrözi az alkotás makronarratívájának viszonyait.

A test mint szárnyas ketrec

„Natürlich ist Kunst geschlechtslos, aber Künstlerinnen
und Künstler sind es nicht.“
(Lucy L. Lippard)

A dolgozat utolsó egységében tárgyaltak középpontjában a feminizmus áll, valamint a test szerepének felértékelődése a női alkotók művészeti tevékenységében, hisz *Az ikegő kislány* értelmezése kontextuális meghatározottságában tárja fel jelentéseit. S noha maga Ladik sosem azonosította műveit a feminizmus kategóriájával, alkotói fellépésének szubverzív mivolta kezdettől megkülönböztette őt a szokványos nőképtől, így ha a női mozgalom fogalomrendszerére kontextuális kategóriaként tekintünk (Schuller 2014), Ladikra is nemcsak hogy alkalmazhatóvá válik, hanem művészeti tevékenységének elengedhetetlen aspektusa kap kellő hangsúlyt általa.

Az ötvenes évek szociális magatartását egy olyan konzervatív, konformista álláspont határozta meg, mely a fogyasztásra, a társadalmi jólétre és a házasság intézményére épült. A nők esetében nem volt szokványos a független, önálló élet, hisz a szülői házat kizárólag a férjhez menésen keresztül lehetett elhagyni. A hatvanas évek forradalmi lázában a női mozgalmak kibontakozásának és megerősödésének is tanúi lehetünk, mely az egyenjogúság mellett művészeti eszközökkel kívánta megvalósítani a női test önmeghatározásának új lehetőségeit. A foglalkozások megválasztása, kiváltképp, ha az a művészetbe való bekapcsolódást célozta meg, szükségszerűen egy nonkonformista, rebellis potenciált hordozott magában, máskülönben minden női alkotók által realizált művészeti alkotás, esemény a kánon árnyékában megbúvó marginalizált jelenség maradt⁶

6 Vö. Gabriele Schor i. m. Schor idézi Linda Nochlint: „Die Entscheidung für den Beruf, zu mal den künstlerischen, hat bei Frauen stets ein gewisses Quantum Nonkonformismus vorausgesetzt (...) und sie müssen in jeden Fall über eine ausgeprägt rebellische Seite verfügen, um sich überhaupt in der Kunstwelt zu behaupten.” 24.

(Schor 2016: 24). A hatvanas-hetvenes évek fluxusművészetének háttére előtt kibontakozó akciók és happeningek egy új kifejezési módot kínáltak az innovatív művészi ötletek megvalósításához, legyen szó akár férfi, vagy épp női alkotókról⁷. A nyugati maszkulin művészeti kánonnal ellentétben, mely korábban csupán a férfiak számára tartotta fenn a kreatív hatalommal asszociált művészeti státuszt, az említett időszakban, a feminizmus második hullámával nagyszámú művésznő tűnt fel, akik az objektum szerepéből a szubjektuméba kívántak átlépni. A kanonikus viszonyok, melyek kizárással, alárendeléssel és diszkurzív stratégiaként a szexuális különbségek konfigurációinak megismétlésével nemcsak a művésznők aktív szerepvállalását lehetetlenítették el, hanem kisajátították a jogot azon jelölési folyamat irányítására, melyben a kirekesztett fél egyáltalán szubjektumként határozható meg (Đurić 2011: 26–29). A korabeli jugoszláv társadalom, mely elméletileg emancipációs alapelvekre épült, ténylegesen nem volt felkészülve azon női alkotók fellépésére, akik a patriarchális társadalom normatív rendszerét ilyen radikális eszközökkel zúzták szét. Az államszocializmus idején a feminizmussal való azonosulás nemcsak annak a burzsoá dekadenciájával asszociált összefüggései miatt volt elkerülendő, hanem a benne hordozott sztereotípiák miatt is, hisz ha egy művésznőt az említett fogalommal „bélyegeztek meg”, művészi tevékenysége a férfiak normatív kultúrájához képest dilettánsnak számított. Az egykori Jugoszlávia jellemzett kulturális közegében pontosan ezért váltott ki ambivalens hozzáállást a női kritikusok munkája, akik a nőírókat feminista szempontból kívánták elemezni, a marginalizált helyzet okainak feltárása érdekében: a művek ilyen nemű vizsgálata veszélybe sodorhatta a kánonban elfoglalható helyet, ám a kritikák egyidejűleg fel is hívták a figyelmet a vizsgált alkotások jelentőségére (Đurić 2010a: 7–17). Az említett kulturális átrendeződésekben mégis milyen szerepe volt a testnek? Az aktív női alkotói szubjektumpozíció artikulálódásának új terepeként a performansz automatikusan magával hozta a test középpontba állítását, melynek a színpadi térbe való bevonása hangsúlyozza a materialitás önmaga közvetlenségében való érzékelhetetlenségét, hisz ez csakis kulturális kategóriák közvetítésével válik jelentéssé, s a nőiség szempontjából ennek többszörös a tétje, amint erre már több ízben utaltunk. A művésznők az akciók, performanszok terében kezdetben olyan helyzeteket tematizálnak, melyek rájuk nézve valamilyen tabut, az alávetettséget emelik ki, a későbbiekben a test egyenesen „dehumanizáltan, undort keltően jelenik meg” (Schuller 2014). Ladik esetében az említett helyzet összetettebben mutatkozik meg, hisz ő nemcsak performerként, költőként is tevékenykedett, nem beszélve a tömegmédiában

7 A performansz kibontakozásának jelentőségére kell felhívunk a figyelmet, miszerint a történelmileg túlterhelt képzőművészet mellett ez egy olyan sajátos teret alakított ki, melyben a művésznők női szempontból fogalmazhatták újra nőiségüket.

kialakuló imázsáról. Szociális kontextusát nem csupán a magas kultúrával való kapcsolatai formálták a költői tevékenységen keresztül, hanem a tömegkultúra reprezentációi is, melyek a fogyasztói ízlés számára felkínált lemeztelenített női testnek antifeminista értelmezését adták (Kürti 2017: 26). Az antinormatívként megbélyegzett magamutogatás ugyanúgy elítéltetett a tömeg-, valamint a magas kultúra értelmezésében, noha egy olyan „szubverzív korporális stílus” (P. Müller 2009: 63) lelte meg benne önnön realizálódásának formáját, amely nemcsak hogy szakít a korabeli reklámok passzívan konstruált női testképével, hanem annak helyébe egy olyan tudatosan vállalt alkotói pozíció léptet, melynek hatalma a vállalt szexualitásban gyökerezik. A nyugati kultúra racionalizálódásával az intellektus hatalmat gyakorol a test felett, a szubjektumhoz kapcsolható testi funkciók a magánszféra tabuizált terébe vonulnak vissza, Ladik esetében azonban az egyén „obszcén többlete” (Šuvaković 2010: 32) felszámolja a határt a privát és a nyilvános közt, az individuumot kiszabadítja a homogénnek tételezett társadalmi kollektívizmusból. A szexualitás, mely az identitáskonstruálás egyik jelentős komponense, ismét felveheti e funkcióját a társadalmi nyilvánosság terében is. Ladik esetében a testértelmezések hármassága (P. Müller 2009: 32) együttesen jut kifejezésre: performanszaiban szubjektumként önnön testét használja fel, a művészeti esemény jelentésrétegei erre a korporális felszínre íródnak rá, azaz a test, akik vagyunk, a szubjektumlét a materiális megjelenés hangsúlyozásán keresztül artikulálódik. Megtestesültnek lenni immár nem lezártásgot jelent, a nézésnek kitett test jelentései egy nyitott, soha le nem záródó jelölési folyamatba olvadnak bele, melynek során testnek lenni sokkal inkább jelent folyamatot, mindenkori valamivé válást, mintsem változatlanságot. A szubjektum azzal, hogy performanszai megvalósításának középpontjába a testet emeli, önmagát objektumként is meghatározza: ebben a deszubjektivizált alkotói pozícióban a mitikus nőiség jelentéseit eleveníti fel, melyek archaikus mivoltuktól függetlenül is a nőiség kreativitását, hatalmát mutatják meg (Đurić 2011: 28).

A testi materialitás a nyelvben artikulálódó irodalmi formákkal összeegyeztethetetlennek tűnő mivolta más színben tűnik fel, ha a testre az autobiografikus tudás egy részeként tekintünk, hisz ez lesz az a szövegi felszín, amire az egyén élete ráíródik. A narrátornak rendelkeznie kell egy testtel, amely érzékeli és feldolgozza a külvilág tapasztalatait, emlékezete ilyen értelemben megtestesült (Smith – Watson 2010: 37). Butler nemi performativitásra vonatkozó elmélete azonban egy ellentétes álláspontot fogalmaz meg, hisz állítása szerint épp a testben való létezés vonja maga után az elbeszélhetetlenség tapasztalatát, hisz a testemről szóló történetek annak materialitását sosem tudják elvesztesés nélkül nyelvi kategóriákba átkonvertálni. A szerzői, valamint az elbeszélő én közti

fő különbség pontosan ez lesz, hisz míg a materiális test elbeszélhetetlen, addig a „szövegtest”, a „jelentéses test” csakis a diskurzus terében, az általa meghatározott nemiségen keresztül válhat a megnyilatkozás tárgyává. A foucault-i értelmezéssel ellentétben Butler szerint a nemiség nem ráíródik a testre, hanem magát a materialitást is az azt szabályozó „normák kikényszerítő ismétlődése” (Butler 2005: 15–16) tartja fenn. Az egyén értelemszerűen nem előzi meg tehát a „társadalmi nem elnyerésének folyamatát, hanem éppen e társadalmi nemi viszonyok adta kereteken belül, azok mátrixaként jelenik meg” (Butler 2005: 21). Az értelem-anyag bináris oppozíciójában az előbbi úgy kapcsolódik a maszkulinhoz, hogy az a ráció kisajátításával önmagát szubjektumpozícióba rendelheti olyan „testetlen testként” (Butler 2005: 58), mely az alantasnak ítélt testi funkciókat az anyaghoz, a femininhez kapcsolhatja, ám ellenpólusát egyidejűleg deszubjektiválja is azzal, hogy elvitat tőle mindenféle intellektualitást. A nőiség ezáltal tematizálhatatlanná degradálódik, ám „árnyékléte” szükséges a maszkulin önmeghatározásához.

A ladiki regényes önéletrajzban, mint ahogy erre már utaltunk, a többszörös narratív szintezéssel a szubjektum megsokszorozza önmagát, a tükörmotívum gyakori megjelenésével ez a mű vizuális rétegében is több ízben tematizálódik. A maszkulinizált látással szemben, mely eredendően interpretáló, társadalmi jelentésekkel terhelt és azokat egyidejűleg fenntartó, azt a külső pozíciót teremti meg, melyben a nézés a patriarchális kulturális normáktól függetlenné válik. A lehetséges nézőpontok megsokszorozásával a performativitás olyan nyilvános tere jöhet létre, amelyben a női szubjektum nem csupán a diskurzív erők mátrixában jelenik meg, hanem a jelentésalakításban is aktív szerepet vállalhat. Mint ahogy már említettem, *Az ikegő kislány* története egy novellisztikus, beágyazott feljegyzésben tematizálja újra a Szerkesztőnő, valamint a Művésznő szerepében jelzett kettősséget:

„Gondolkozott azon, hogy fiúvá változzék-e, vagy maradjon leány. Közeledett a döntés ideje. Húsa egyre forróbb lett, csontjai ugrálni kívántak. Nagyon félt attól, hogy majd egyszer nővé kell válnia, és át kell élnie mindazt, amit édesanyja és nagyanyja” (169). Az identitáskeresés folyamata elbeszélésének legfontosabb motívuma a tükör lesz, ahova „fontos döntéshozatal előtt mindig belépett” (169).

A női szereptől való félelem végül annak tudatos elvállalásáig jut el, a minták követése bizonyos kijelölt cselekedetek folyamatos betartásában valósul meg: ezeknek számbavételével láthatóvá teszi a patriarchális diskurzus strukturáltságát, a szubjektumra irányuló performatív aktusokat meghatározó szabályokat. S mivel önnön nőisége ezeknek mátrixában születik meg, ruházódik fel jelen-

téssel, bevonja az empirikus én testének a tabu kategóriájába zárt elemeit. A műegészben a materialitást, a női testi jegyek megjelenítését állítja középpontba, a hangsúly a lemeztelenítettségre tevődik, a nemi szervekre, szagokra: „A buborékok felforrósodtak rajtunk, ujjamat az *IFJÚ* combja közé dugtam mélyen – főtt rizs és tejszagú volt. A *SZELLEMBE* is behatoltam; neki savanykás, tengeri moszat íze volt. És én? Milyen ízű vagyok magamnak?” (154), úgy, hogy önmaga testiségének leírásához a patriarchális kultúra nyelvi készletét használja fel. A maszkulint nem iktatja ki, hanem a diskurzusba írja bele a feminint a nőiség olyan elemeinek beemelésével, melyeknek jelentését a patriarchális kultúra nem tudja kisajátítani. Nem tudja, hisz a nemi különbség anyagiséga reprezentálhatatlan, a kulturális konstrukciók határait biztosítja, ám azokba nem férközhet be, hisz elbeszélhetetlen. Az ikegő kislány követi női elődei példáját, ám e döntés meghozatalakor is a tükörbe tekint, s egy olyan tükörkép tekint vissza rá, mely ugyan személyének kivetülése, azaz általa létezik, ám tőle mégis független. A tükördarab a kettős nézőpont metaforikus beépítése a szövegbe: a női szubjektum a diszkurzív erők összjátékaként nyeri el jelentéseit, így abból nem léphet ki, ám a nyelvileg meg nem ragadható materialitás nem kerülhet be a diskurzus terébe. Ez a kettő, tehát a patriarchális társadalom által meghatározott női személy, valamint annak testisége mégis olyan viszonyban vannak egymással, mint a tükör előtt álló egyén és a kivetülő tükörkép: a tükörkép előfeltételezi a tükörbe tekintő, materialitásában létező szubjektumot, ám a kivetülés tere csupán képi sík, mely az egyén testi valója nélkül nem létezne, önmaga fenntartásához azonban épp azt kell „róla lehántania”. A kettős nézőpont előfeltételét, a tükördarabot, mellyel az egyén birtokolhat egy külső, önmagát megfigyelő pozíciót, a kislány teste befogadja: „Az a bizonyos tükördarabka már régen a testében volt, és ott csillogott a szemében is. Finom, pókháló vékonyságú vérerek nőttek be a tükröt; leheletfinom szivárványszínekkel szőtték át” (171). A jelentéssel test befogadja az idegent, melynek idegensége a kulturális kisajátíthatatlanságban gyökerezik, a materialitás elbeszélhetlenségének beiródása a diskurzusba átstrukturálja magukat a normatív kódokat, a megvalósított „szubverzív korporális stílus” felforgatja a társadalmi nemek rendjét. A ladiki alkotói kiállítás, mely az emancipációért való küzdelemben elválaszthatatlanul összekapcsol művészeti gyakorlatot és az életeseményeket, egyrészt „az archaikus és a folklór univerzalizmus, másfelől a politikai, testi és gesztusokból összeállt szingularizmus közötti nyilvánvaló különbségre és immanens konfrontációjára” (Šuvaković 2010: 33) épül. A feminizmus esztétikailag hatásos toposza a fogság, metaforikus értelemben a nőket megbéklyózó szerepelvárások, ezt több művésznő például egy tényleges ketrec segítségével vizualizálja. Ladiknál ezt a szerepet

nem egy tárgy tölti be, hanem maga a test mint „szárnyas ketrec”: az utóbbi a materialításra íródott kulturálisan, diszkurzívan kódolt jelentésekre irányítja rá a figyelmet, melynek börtönéből a művészet szabadít ki, a művészet biztosítja a szabadulást, a szárnyalást. Radikalizmusa abban rejlik, hogy éppen a kirekesztéseket hordozó felületet használja fel ezeknek a felülírásaként. Ez kizárólag a művészet terében válik lehetségessé, hisz a test egyszerre lehet materialítás, szubjektum, valamint megtestesült médium, egy olyan képobjektum, műalkotás, mely az alkotó jelentésteremtő műveletének hordozójává, eszközévé válik: „Húsát finom vérerek fonják be hihetetlen gyorsasággal, a dallam pedig húsán, belső szervein keresztül ismerős, jóleső rezgésként terjed szét. Ez a vibráció, bőrén kijutva, csengő, jól kivethető dallamként fakadt fel testéből. Ő maga lett mindenestől a Hangszer, a Muzsika!” (172) A narrátor ily módon vonja össze a Szerkesztőnő és a Művésznő ellentétes narratíváit, kialakítva a női önazonosság egyidejű egyéni és kollektív meghatározottságát: a szubjektum a neki rendelt nemi identitás értelmében azonosul a normatív társadalmi rendszer elvárásaival, hisz nemiségének elvesztése ugyanúgy önelidegenedéshez vezet, mintha a teljes individualitásért önnön kettős pozícióját feladva a maszkulin kánonban sajátítana ki magának egy helyet. Ilyen szempontból értelmezhető a három elbeszélte jelenete, melyben a nemiség kellékeit hátrahagyva csupán a lemeztelenített testek tűnnek fel, az arcokat eltakarják: ebben az esetben az utóbbira tekinthetünk úgy, mint a szociálisan, kulturálisan elsajátított mimikára, mely inkább rejti el a személyiség valódi vonásait, míg a felhelyezett maszk semlegesít, teret biztosít az új identáskeresésnek. A három elbeszélte ebben a „megtisztított közegben” azonban mégis egymásnak esik. A megoldás tehát, az imént tárgyaltak tükrében, egy olyan kettős erőter kialakítása, mely a szubjektum létét a kollektív és az individuális közt teszi megragadhatóvá, szárnyakat kölcsönözve ennek a materiális börtönnek.

Kiadás

Ladik Katalin 2007. *Élhetek az arcodon?* Budapest: Nyitott Könyvműhely

Irodalom

- Abbott, H. Porter 2002. Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására. Mekis János és Z. Varga Zoltán (szerk.). *Autobiográfia-kutatás. Helikon* 48. (3): 286–304.
- Butler, Judith 2005. Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól. Ford.: Barát Erzsébet és Sándor Bea. ÚMK: Budapest. 7–120.

- De Man, Paul 1997. Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/2–3: 93–107.
- Đurić, Dubravka 2010. O feminizmu, poeziji i tranziciji u Srbiji. In uő: *Politika poezije*. Beograd: Ažin. 7–16.
- Đurić, Dubravka 2011. Feminizam i univerzalnost/partikularnost umetnosti. Univerzalnost, partikularnost i pojam hibridnosti u radu Marine Abramović, Vlaste Delimar i Katalin Ladik. *Nova misao*, 2011/10: 26–29.
- Kürti, Emese 2017. *Screaming hole. Poetry, sound and action as intermedia practice in the work of Katalin Ladik*. Budapest acb Gallery.
- Lejeune, Philippe 2003. Önéletírás, élettörténet, napló: válogatás Philippe Lejeune írásaiból. Szerk.: Z. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 17–76, 225–244.
- Lejeune, Philippe 2008. A napló mint „antifkció”. In Mekis D. János – Z. Varga Zoltán (szerk.) Írott és olvasott identitás: *Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Budapest: L'Harmattan / Pécsi Tudományegyetem. 13–24.
- Mekis D. János 2015. A „személyes irodalom” mint epikai hagyomány. In uő: *Auctor ante portas: személyes irodalom, epikai hagyomány*. Budapest: Gondolat Kiadó. 140–154.
- P. Müller Péter 2009. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó. 9–237.
- Schor, Gabriele 2016. Die Feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte. In: Gabriele Schor (szerk.). *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND*. München – London – New York: Prestel. 17–68.
- Schuller Gabriella 2004. Ladik Katalin performanszairól. In Derék Pál – Müllner András (szerk.). *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest: Ráció Kiadó. 134–145.
- Smith, Sidonie – Watson, Julia 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2. kiadás. Minneapolis and London: Univ. of Minesota Press., 111–135, 137–163.
- Stanford Friedman, Susan 1988. Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. In: Shari Benstock (szerk.). *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. University of North Carolina Press, 34–62.
- Šuvaković, Miško 2010. A nő hatalma. Interpretatív narratívák a szubjektivizációról, a nőről és a művészetéről a hidegháború és a rendszerváltás között Közép-Európában. *Ex Symposion*, 2010/72: 30–39.
- Szabó Szilvia 2007. Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása. *Híd*, 2007/10: 25–36. http://adattar.vmmi.org/cikkek/18186/hid_2007_10_04_szabo.pdf
- Visy Beatrix 2012. A helyettesítés alak(zat)(j)ai Ladik Katalin regényes élettörténetében. *Híd*, 2012/10, 7–16. http://adattar.vmmi.org/cikkek/19737/hid_2012_10_03_visy.pdf

Judit SZALMA

„ŽIVA SAM SKULPTURA, ŽIVI FILM I ŽIVI MUZIČKI INSTRUMENT...”

Mogućnosti medijalizovanog tela u subjektivnoj mitologiji Katalin Ladik

Stavovi koji se izlažu u ovoj studiji verno svedoče o složenosti kontekstualnih fenomena vezanih za interpretaciju subjektivne mitologije Katalin Ladik. Interpretirano delo pod naslovom *Élhetek az arcodon?* (*Da li mogu da živim na tvom licu?*), u suglasju sa retrospektivnim korišćenjem vremena, nadovezuje se na književnu tradiciju autobiografije i autofikcije, iako kao postmoderno i neoavangardno delo, ove tradicije na više načina preispituje, ipak životni put i najvažnije momente umetničkog stvaranja sagledava iz aspekta autorskog subjekta (pri tom umetničko stvaranje je u slučaju Katalin Ladik toliko kompleksno, njegovi segmenti se u tolikoj meri međusobno prepliću da je i u slučaju književne analize neophodan pregled brojnih drugih područja). Kroz narativnu analizu nastojim da dokažem da ovo savremeno autobiografsko, -fiktivno delo svedoči o jednoj takvoj fragmentiranoj slici identiteta, koja pomoću svoje višestruke narativne slojevitosti, pomoću stapanja referencijalnog i fiktivnog načina govora onemogućuje metaforičko tumačenje životnih događaja, a time i pretpostavku jednog subjekta sa stabilnim identitom koji bi stajao iza dela. U drugom poglavlju studija u kontekstu ženske autobiografije izlažem povezanost kolektivnog i subjektivnog identita, karakteristike kolektivnog, koje svoje značenje dobijaju u sistemu koordinata patrijarhalnog kulturalnog diskursa, upisuju se, naime, u tekstualno tkanje dela, da bi se potom dekonstruisale.

Ključne reči: autobiografija, identitet, feminizam, performans

Judit SZALMA

“I AM A LIVE SCULPTURE, A LIVE MOVIE, AND A LIVE INSTRUMENT...”

The Possibilities of the Mediatized Body in Katalin Ladik's Personal Mythology

This research is a true reflection of the complexity of the contextual phenomena in the interpretation of Katalin Ladik's personal mythology, as my analysis of *Élhetek az arcodon?* [*Can I live on your face?*], because of the manifold nature of artistic creation and the reciprocity of its individual segments, requires the exploration of multiple other areas even in an analysis from a literary perspective. This work builds on the literary tradition of autobiography and autofiction and, in accordance with the retrospective time-handling of autobiography, – although it surpasses tradition in multiple ways as a creation of the post-modern and neo-avant-garde – presents the life story and key moments of artistic creation from the perspective of the

author. Through the narratological analysis of this work, I attempt to show how contemporary autobiographies and fictional works reflect a fragmented image of identity which makes the metaphorical interpretation of the life events impossible. Their multi-level narrative stratification and weave of referential and fictional utterances requires a subject with a stable identity behind the creation. In the second part of the paper, I explore the inseparability of the collective identity and the identity of the individual in female autobiographies, as the features of the former appear in the coordinate system of the cultural discourse of patriarchy to find their way into the textual fabric of the work, only to be deconstructed later.

Keywords: autobiography, identity, feminism, performance