

LYNDA HART

Karen Finley anyasága¹

A XIX. században a kriminológusok a női bűnözők rehabilitálására azt ajánlották, hogy támogassák őket a gyermekvállalásban, vagy abban, hogy megosszák a gyermekgondozás munkálatait más bebörtönzött nőkkel. A női „természetre” való hivatkozás kultúránkban is felbukkan, a „valóság-ra” történő hamis hivatkozással együtt. 1991-ben szemtanúi voltunk Madonna *Truth or Dare*-jének, melynek célja, hogy bemutassa, milyen a „rosszlány” a színpalak mögött. A film arra irányul, hogy megnyugtasson minket: a szexuális határokat sértő bálványoknak hozzá illő női – köztük természetesen anyai – tulajdonságai vannak. Madonna játssza „anyu” szerepét a háttérénekesnőkből és meleg táncosokból álló társulatban; külön figyelmet fordít egyetlen heteroszexuális, vérszesen homofób „fiára”, aki a meleg táncosok zaklatásai miatt külön törődést igényel. Az egyik leghosszabbra nyújtott bensőséges jelenetben Madonnát az anyja sírjánál tett látogatása közben látjuk: a sír mellé fekszik, azt képzeli, anyja mellé temették, fejét a sírkövön ringatja. Amikor a színpadon hozzá csatlakozó apja felé meghajol, a gesztus csaknem felesleges; az anyai buzgó előadása révén Madonna már alárendelte magát a női mester-diskurzusának.

Az alternatív művészet világában az NEA-vitákban a média középpontjába került Karen Finley a *The Philadelphia Inquirer* vasárnapi magazinjának címlapján (1999. április 7.) inkább az újságok közepéről kivehető posztereken szereplő lányokhoz hasonlít. A cikk kiemeli a színpadi „szörnyeteg” és a színpadon kívüli „szépség” ellentétét, amielyet Timothy Greenfield-Sanders fotósorozatban örökít meg. A címlapon Finley mélyen dekoltált fekete ingben pózol, az egyik combja incselkedően villan

elő. A lapon belül félárnyékban fotografált kép, rajta Finley: feje hátravetve, a sebezhető nőiség klasszikus testtartásában, a nyaka szabadon, a szeme csukva. A szöveget kísérő kisebb képeken egy szárból kukucskál ki, mélyen kivágott estélyi ruhában láthatjuk előadás közben, függöny mögül lép elő bikiniben. E felvételek alapján nem látható az, ahogyan Finley performanszaiban felforgatja a nőknek az iméntiekhez hasonló képi ábrázolását.

A cikk Karen Finley „művész-kalandoz” egy átlagos napjának bemutatásával indul. Finley skót kockás horgolt sapkában rója New York utcáit, hetykén nyit be a nyomdász boltjába, „bájos, finom nyaka köré” csavart sálban. „Fázol? Odaadjam a kesztyűmet?” – kérdezi útítársát. Nemcsak gyönyörű, de gondoskodó is. Az ortodox zsidó nyomdász hátrahőköl „pimasz” kézfogásától – épp megfelelő anekdota egy performerről, aki a bemocskolás, beszennyezés, a nők tisztátalan és illetlen testének diskurzusain ironizál. A nyomdász technikai okokkal próbálja magyarázni, miért nem képes kinyomtatni Finley poszterét. A képen egy három mellű, meztelen nő látható, aki egy, a nőre kígyóyszerű péniszéből spermát fröcskölő meztelen férfivel a kertben áll. A felirat: „Ne vádold Évát.” Finley a készlet szépségének ecsetelésével megnyeri magának a nyomdászt. Hamarosan az összes nyomdász együtt méltatlankodik vele a papír hihetetlenül rossz minőségén. A mű esztétikuma iránti kölcsönös szeretetben eltűnik a plakát politikai üzenete. Finley elmagyarázza nekik, hogy a plakát műalkotás, következképp némi zavart keltő tulajdonsággal kell bírnia. A *We Keep Our Victims Ready*-ben (1990) szereplő „Ez csak művészet” monológ címe Jesse Helms utolsó, kegyelmet kérő kiáltásából száрма-

¹ A cím Julia Kristeva egy, az anyaság pszichoanalitikus és kulturális hátterét taglaló tanulmányának angol fordítására utal: Julia Kristeva, *Motherhood According to Giovanni Bellini*, in *Desire in Language*, New York, Columbia Press, 1980 (eredeti megjelenés: Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977).

zik, mely akkor hangzik el, amikor a rendőrség elkobzó osztaga letartóztatja művészeti tevékenységért. A monológ ironizáló agressziója itt a Finley mellett szóló védőbeszéddé alakul. A cikk hangsúlyozza, hogy Finley éppannyira normális, mint bárki más. Talán a szokásosnál kicsit hosszabb ideig őrzi még a karácsonyfát januárban, de néhány hasonlóan apró excentrizmusa mellett „normális” háiban él, „normális” férjjel, miközben „hihetetlenül normális életet” él.² Kicsit kevesebb mint egy évvel azután, hogy a homoszexuális hármassal együtt – Holly Hughes-zal, John Fleckkel és Tim Millerrel – kis híján megvonták tőle a támogatást, családi és szexuális normakövetésére helyeződik a hangsúly. A heteroszexuális családi kör próbálja újra bekeríteni a *Black Sheep*-monológ szerzőjét – ebben a művében Finley a nukleáris családot mint az elnyomás legkorábbi színhelyét támadja.³

Finley kvázi sztárként való hirtelen kiugrása után (még ha ez a sztárság a hírhedettségen alapul is) a hagyománytisztelőként való beállítására tett effajta kísérlet nem váratlan. Azon sem kell meglepődnünk, hogy e retorika egy része – „ez csak művészet” – saját nyelvezetének kisajátítása, leszámítva az iróniát. Az ideológia, mint tudjuk, gyakran működik ezen a módon: egy csoport eszméit egy másik eltulajdonítja és működésbe hozza, noha érdekeik ellentétesek. Tanúbizonyosság erre az anyaság radikális feminista felértékelésének felhasználása az abortuszellenes aktivisták körében, vagy az identitás dekonstruktív aláásásának alkalmazása a leszbikusok és meleg férfiak elleni erőszak igazolására.⁴ Egy olyan performer esetében, mint Finley, nagy az asszimiláció veszélye. Nemcsak azért, mert az utóbbi időben reflektorfénybe került, hanem azért is, mert a performanszai provokatívan kétér-

telműek. Politikai szempontból, ahogy a színpadon és azon kívül hirdeti, elsősorban liberális és radikális feminista. Noha elméletben ezek egymással ellentétes pozíciók – a liberalisták az egyenlőségért, a radikálisok a különbségért szállnak síkra –, az ilyen ellentmondások meglehetősen elterjedtek az Egyesült Államok feministáinak politikájában, és nem szükséges egymással összebékíteni a kettőt. Mindkettő hatásos, attól a kontextustól függően, amelyben használják őket. Finley performanszai ellenben olyan politikai-esztétikai helyet foglalnak el, amelyeket nem lehet könnyen beosztani sem a liberális, sem a radikális feminista ügyrendbe.

Talán viszonylag konvencionális volta miatt, Finley egyik performanszát tulajdonképpen semmibe vette a média. Ez a mű az anyaságra koncentrál, amely az egyik legvitatottabb téma a nők között a feminista berkekben és azokon kívül is. A *The Theory of Total Blame* (1988) jobban hasonlít egy hagyományos értelemben vett „darabra”, mint Finley bármely más munkája. A modern realista nappaliban játszódó *Blame*-ről könnyen felismerhető, hogy amerikai családi drámával van dolgunk, noha a szereposztás elég szokatlan. Irène, a családot irányító anya „alkoholista, bűzlik a pinája”; Tim az apa „depressziós, eszméletlen, vagy halott”; Jannek, aki a lányuk, „asztmája van, de törődik a többiekkel”; Jack, Jan férje beleváló srác; Buzz, az egyik fiuk, „többet törődik egy halott kutyával, mint egy halott apuval”; Ernie, a másik fiuk, „a legedesebb, de takonyevő”.⁵ A Finley játszottanya, Irène ünnepi vacsorát főz családjának, akik azért jöttek haza, hogy felelevenítsék gyermekkorukat és egynek anyjuk főztijéből. A Finley saját performanszairól szóló írásaiban használt kifejezések egyfajta mártíromságot sugallnak: magába issza, megtapaszt-

² Amy Linn, Raising Hell: The Beauty and the Beastliness of Karen Finley, *Philadelphia Inquirer Magazine* (1991. április 7, 19).

³ A *Black Sheep*-monológ a *The Theory of Total Blame*-ben, és a *We Keep Our Victims Ready*-ben került előadásra, és a *Shock Treatment* című kötetben olvasható (Karen Finley, *Shock Treatment*, San Francisco, City Lights, 1990).

⁴ Legyen az az „anyaság” mint a nőket egyesítő kategória, vagy a genetikai hajlam a leszbikus és meleg férfiak esetében, a konzervatívok saját programjuk előmozdítása érdekében könnyen befogadják az esszencializáló stratégiákat. Például Lilian Faderman értelmezése szerint az esszencializmus álarcában fellépő „veleszületett hajlam” elméletének újjáéledése a mostanság erőteljesen fellépő konzervativizmusra való reakció (Lilian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*. New York, Columbia University Press, 1991). De a konstrukcionista pozíció szintén kisajátítható. Azokra az esetekre gondolok, amikor a választható nemi identitás retorikáját a konzervatívok a homoszexualitásra vonatkozó tiltás érdekében használják. A megoldás természetesen nem valamelyik pozícióhoz való merev ragaszkodás, inkább az esszencialista/konstrukcionista bináris pár folyamatos problematizálása és történetiségében való vizsgálata lehet.

⁵ A *The Theory of Total Blame* nem lett publikálva. A leírások a programfüzetből származnak, melyben néhány skicc van a szereplőkről. A performansz először a New York-i The Kitchen-ben lett bemutatva. Én a RAPP Art Centerben 1989 júniusában bemutatott produkciót láttam.

talja és közvetíti az elnyomottak különféle szenvedését. A *Blame*-ben az anyaság intézményesülése a fájdalom, melyet vallatóra fog. Ez az ödipális darab – akárcsak Sam Shepard *Az elásott gyermeke* vagy Edward Albee *Amerikai álma* – az amerikai családbábrázolások közé tartozik,

Finley állítása szerint performansát részben az motiválta, hogy „a Freud és a hozzá hasonlók által a nőkről és pszichológiáról alkotott mítoszokat leplezzem... hogy addig beszéljek ezekről a dolgokról, míg végül az emberek már nem kérdezik, feminista vagyok-e”.⁶ Ezért a freudi/lacani koncepcióknak nyilvánvalóan elkötelezett *Blame* különösen merész mérföldkő pályáján. Finley a feminizmust a pszichoanalízist közismerten kárhóztató angol-amerikai keretben gondolja el; ennek ellenére a *Blame*-ben olyan performatív lehetőségek fedezhetők fel, amelyeket csak a pszichoanalitikus diskurzus által leírt és megengedett, sokrétű, változékony és heterogén identifikációk révén érthetünk és közelíthetünk meg. A *The Theory of Total Blame* a freudi családmódel felszámolása és megvalósítása közötti borotvaélen egyensúlyoz; éppen azért, mert nyíltan szembezáll a szexuális különbség mesterdiskurzusával és közvetlenül a patriarchális félelem és megvetés első tárgyával foglalkozik: az anyai testtel. A francia feminizmus bizonyos erőfeszítéseinek hatására az anyai testet ünnepeelt térként állították vissza jogaiba – ezzel a gesztussal azonban esszenciális nőiség visszaállítására tevődik kockára. Finley darabja viszont nem csupán a pszichoanalízis azon közkedvelt értelmezését támadja, amely a gyermeket a kultúrába bevezető személyként az anyát vádolja mindenért, de az anyával foglalkozó bizonyos feminista elméletek totalizáló hajlama ellen is síkra száll.

A *The Constant State of Desire*-ben, úgy tűnik, Finleyt a vágy freudi/lacani konstrukciója tartja fogva. A *Desire* nyelve, a logikai hézagok, a gyors és éles váltások, a megszakítások és helyettesítések, a gyakran befejezetlen dühkitörések révén a tudatlan nyelvét imitálja, előtérbe állítva Lacan híres állítását, miszerint a tudatlanul úgy strukturált, mint egy nyelv. Finley megerősíti ezt a felfogást, amikor performansz közben „transzba” esik, azt a látsza-

tot kelve, hogy öntudatát félrearakja. Ám soha nem veszíti el azt a képességét, hogy öntudatosan mutassa be a tudattalant; ez lehetővé teszi számára, hogy lemondjon a humanista „én” egységéről, hogy szubjektum- és objektumpozíciók között keresztül-kasul cikázzon és összezavarja a nézőket, akik a szubjektivitás konstrukciója mögött egy identitást szeretnének rögzíteni. Ahogy az általa kitalált cím expliciten állítja, a vágy ebben a performanszban mindig elhalasztódik; nem más, mint egy elveszített tárgy szakadatlan keresése. A vágy tehát mindig a veszteségben gyökerezik, Finley „tabu művészete” a nemi különbséget létrehozó freudi/lacani incesztus tabut vizsgálja. Monológjai az elfojtott visszatérését adják hírül; s ahogy Foucault bemutatta, a szexuális fantáziák felfedése a szexualitás diskurzusban való újraalkotására irányuló parancs végrehajtása.⁷ Finley hangosan citálja a kultúrát megalapozó lacani transzcendentális jelölőt, az elveszített első tárgyat, a jelölőt, melynek nincsen jelöltje – a falloszt:

„Az apa az mindannyiunkban, akitől a berlini falat kapjuk, aki védi a bálnákat, tanulmányokat ír, döntéseket hoz és értelmet ad, hidakat és alagutakat épít, gyógyítja a betegségeket, pénzt biztosít. Politika és zűrzavar. Az apa az, az apa az, az apa az mindannyiunkban.”⁸

Minden bizonnyal rámutathatnánk, hogy Finley legfeljebb sajátja e rendszerben való bennefoglaltságát panaszolhatja; és hogy a düh kielégítő és egyben fenyegető kifejezési mód, melynek katartikus, megtisztító hatása is van. De ez a performansz az egységes, koherens humanista szubjektumon való túllépést is lehetővé teszi. És noha, ahogy Derrida mondja, „még a transzgresszióban és agresszióban is ahhoz a kódhoz folyamodunk, melyhez a metafizika visszavonhatatlanul rögződik, olyannyira, hogy minden transzgresszív lépés visszazár minket.”⁹ Finley átalakítja a terepet, mivel a szexuális különbség történelmi konstrukcióján egyszerre kívül és belül áll, excentrikus térben hajtja végre performanszát. Úgy tűnik, ez a performansz különösen kedvez a transzgresszív, esetlegesen felfor-

⁶ Marc Robinson, *Performance Strategies: Interviews with Ismael Houston Jones, John Kelly, Karen Finley, and Richard Elovich. Performing Arts Journal* 10, no 3 (PAJ30), 1986, 31–55.

⁷ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Volume 1., translated by Robert Hurley, New York, Random Haus, 1980.

⁸ Karen Finley, *The Constant State of Desire TDR* 34, no. 2 (T117), 1988, 150.

⁹ Jacques Derrida, *Positions*, translated by Alan Bass, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, 12.

gató ismétléseknek; miközben a konvencionális mimézis – a perszonázs által elfedett színésszel, az egységes szubjektivitás, egy szilárd identitás képzetének újratermelésével – a különbségek egyfajta feltételezett monolitikus egységének van alávetve. Ahogy Sue-Ellen Case rámutatott, a realizmusban „a családra való örökös ráközelítéssel, és az ahhoz kapcsolódó heteroszexuális ideológia révén az erőszak kiszabadul; a realizmus a nők ellen, alig észrevehető elcsábításukra irányul”.¹⁰ A klasszikus realizmus bizonyos tekintetben olyan, mint a hisztéria: a cselekmény „tüneteket” mutat, melyeket a műltra emlékező szereplők teste közvetít; vagy nem tudnak emlékezni, de olyan jeleket mutatnak, melyek a múlt nyomait jelzik. Elin Diamond szellemesen vizsgálta a kérdést, vajon a mimézist lehet-e különbséggel játszani.¹¹ Ez a kérdés az, ami engem is érdekel, Finley *Blame*-je, egy, a tőle megszokottól eltérően hagyományos darab kapcsán. Hogyan jelölhet a performer egy olyan teret, amely azokra a láthatatlan határookra hívja fel a figyelmet, ahol az egységes szubjektivitás képzete zátonyra fut? Véleményem szerint Finley az étel undorító anyagként való megjelenését a határok megzavarásának alakzataként használja, és ezt az alakzatot az anyai testtel összefüggésben használja, nyilvánvalóvá téve a női test kulturális konstrukcióit, melyekben ez mindig anyaként áll.

Egy kutató szerint Finley művei értelmezhetetlenek a feminista elméletben tájékozatlan nézők számára.¹² Bár nem gondolom, hogy egy nézőnek jártasnak kellene lennie a feminista elméletben ahhoz, hogy felismerje az anya és az étel egymáshoz tapadó jelentését, egy Julia Kristevától származó idézet világosabbá teheti a dolgot: „...az étel az az

orális tárgy (az abjekt), amely az emberi lény és a másik, az anya közötti archaikus viszonyokat létrehozza; ezért az anya olyan hatalmat képvisel, mely egyszerre éltető és elviselhetetlen számára.”¹³ Főként Kristevára gondoltam, amikor néhány soral korábban néhány francia feminista azon hajlamát említettem, hogy részt vállaljanak az anyaság patriarchális felértékelésében. Ennek ellenére Kristeva elmélete jól használható Finley *Theory of Total Blame*-jének szubverzív olvasatához. Irène részint a mazochikus anya, aki folyton tevékenykedik, a hűtőtől az asztalig, az asztaltól a hűtőig vánszorog, ételt készít. Találomra megragad néhány holmit a hűtőből, és undorító, ehetetlen, felismerhetetlen kotyvalékot kever belőlük. Finley az élelmiszerek feldolgozásához nem használ szerszámokat, csak saját kezét, ezért egy idő után úgy fest, mintha ő maga is a pocskéká ment anyag kiterjesztése lenne. Gyümölcsdzsemet kotor elő a sütőformákból, a ragacsos masszát az asztalra és a földre toccsantja. A hússzelet a testén végzi: nyers marhahús lóg az orrából és a hajáról, a földre is jut belőle. Ketchup folyik a karján és a kezén. Nyers marhahúst vág az egyik fia arcába. Irène-nek nincsenek receptjei és nem hajlandó etetni a gyermekeit. Miközben a főzés „előkészületei” folynak, megnyilvánul a gyermekek fetisiszta szexualitása: Buzz egy cserepes növényt korbácsol fekete bőrszíjjal; Ernie alsónadrágra vetkőzik és testápolót csepegtet egy szék hátuljára, ahogy maszturbál; Jan melltartóban és fűzőben tejet önt a színpadra. Gyermekei számára Irène teste a hisztérikus test, „az elfeledett jelenetek színháza”,¹⁴ emlékezeti csalódás.¹⁵ De Irène nem akarja elfogadni, hogy ő lenne felelős mindenért. Ehelyett marginalitásának ironikus hatalma jogán – mint

¹⁰ Sue-Ellen Case, *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, in Lynda Hart (szerk.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 297.

¹¹ Elin Diamond, *Mimesis, Mimicry, and the True-Real Modern Drama* 32, no. 1 1989. március, 58–72.

¹² Tizenöt „átlagos” nézővel folytatott interjú alapján Schuler úgy találta, hogy a férfi nézők többsége még csak nem is emlékezett arra, hogy hallotta a „a herék kivágása”-monológot a *The Constant State of Desire* előadása során. Schuler ezt ama tézisét alátámasztandó használta, miszerint Finley túlságosan is a feminista elmélet ismeretére hagyatkozik, miközben az átlagos nézőkhöz szól. Véleményem szerint itt inkább arról van szó, hogy Schuler egyfajta hisztérikus felejtést figyelt meg a nézők között. Finley művészetének megközelíthetlensége árucikké válásának elhárításáról tanúskodik, nem pedig egy, a hatásosságát tompító szándékos homályosság eredménye (Catherine Schuler, *Spectator Response and Comprehension: The Problem of Karen Finley's Constant State of Desire*, *TDR* 34, no. 1. (T125), 1990, 131–145).

¹³ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, 75–76.

¹⁴ Hélène Cixous–Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, translated by Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 5.

¹⁵ Az emlékezeti csalódás fogalmát Freud vezette be, a hisztériás betegek emlékezeti zavara kapcsán. Az emlékezeti csalódások az alany által elfojtott tartalmak helyét töltik ki a pszichében. (A ford.)

Jules Mitchelet boszorkánya¹⁶ – saját emlékeit rekonstruálja, és bizonygatja, hogy a gyermekek problémái közül egyért sem felelős.

A hisztérikussal szemben Irène-t nem zárja magába a családi kör. Inkább ő maga tőri azt meg: kirkakja a családtagokat, még a halott apát/kómába esett férjet is, és magának követeli a tekintélyt „házában”. Irène visszájára fordítja az anyasághoz hagyományosan kapcsolódó táplálás minden képezetét, és saját orgiasztikus ritusát alakítja ki. Csak travesztálva képviseli a fallikus anyát, hogy támadja az őt létrehozó mintát. A patriarchális anya diszkurzív testét Irène mértéktelen anyagszerűsége helyettesíti. A *The Constant State of Desire* a nem enyhülő fájdalom feltételrendszerét mutatja be, ahogyan a női test szakadatlanul visszairódik és bekebeleződik az elnyomó kulturális formációkba. A *The Theory of Total Blame* a történelmi konstrukciók analízise felé mozdul el, amely konstrukciók a nőket mindig anyaként, a kulturális irtózat forrásaként állítják elének. Finley itt a paródiát és travesztált használja, a sztereotípiák túlzó előadását, hogy a végső határig fokozza és megsemmisítse e mintákat. Nem marad más, csak kiköpdösött, visszaöklendezett, kiürített végtermékek. Az apa holtteste (a civilizáció végső mellékterméke), mely csaknem észrevehetetlen a nappali kanapéján, a család tisztátalanságára figyelmeztet. Amikor a darab végén Irène „életre” rázza, és kituszkolja a színpadról, egy nő képével maradunk együtt, aki azzal tisztította meg a házat, hogy elüldözte onnan teste termékeit (a gyermekeket), és azt, aki társa volt a gyermekek létrehozásában. A *Blame* a történelmi leosztást idézi: a nőkre marad a piszkos munka, a hányás, az ürülék és más végtermékek eltisztítása, a holttest felöltöztetése a temetés előtt. De ahogyan ezekhez a feladatokhoz viszonyul, és az, hogy aktív-irányító szerepben hajítja azokat végre, a test/természet nőkhöz társításának csapdája helyett arra utal, hogy a végtermékek a női/anyai test diszkurzusának áthágását jelzik. Finley, miközben látszólag lealacsonyítja magát, olyan liminalitást testesít meg, amely

az anyai test diszkurzíván kitermelt integritását fenyegeti. Az étel szennyező anyagként való megjelenése kapcsán Kristeva ezt írja:

„ezt orális tárgyként teszi, minthogy a száj az én saját és tiszta testének egy határvonalát jelöli. Az étel csak akkor válik abjektív, ha két külön entitás vagy terület közötti határt képvisel. Természet és kultúra, emberi és nem emberi közötti válaszvonal.”¹⁷

Amennyiben a szelf „tisztá és tulajdon teste” egyenértékű a maskulin, koherens identitással, Finley performansa e humanista (és maskulin érdekeket propagáló) test lerombolásaként értelmezhető. Női testét az ételmaradékokkal elvegyülő képként használja. Másként szólva, amennyiben a női „hiány” a maskulin teljesség szükséges támasztéka, Finley bemutatja, hogyan működik ez az eljárás. Nem csupán arról van szó, hogy bemocskolódik és szemérmetlenül viselkedik – ez csupán a bináris különbségtétel oppozíció révén történő megerősítése lenne. Finley a közönséggel ezt a társadalomban működő, a társadalmi nem szempontjából meghatározott konstrukciót látta a „munka” közben, amikor és ahol nem szabadna látni.

Kaja Silverman rámutat, hogy a Lacan és Freud által leírt szubjektivitás nem dönthető meg valamely kulturális rendszeren kívüli – vagy ahhoz képest előidejű pozíció feltételezésével.¹⁸ Finley performansait gyakran illetik effajta jelzőkkel – „ősi”, „primitív”, „szocializálatlan” nőként undort kelt.¹⁹ Véleményem szerint ezek a leírások nem képesek megfelelően megragadni művészetét; mi több, az ilyen értelmezés nagy veszélyt jelent a performanszművészet esetében. Részint a női performanszok ama történelmi hagyománya miatt, amely a testhez, a természethez vagy a valóságához való közvetlen hozzáférést előfeltételezte. Talán az egyik legszembe-tűnőbb példa Leslie Labowitzé: az erősen politikus és közéleti munkáitól, mint például a *Three Weeks in May*, visszavonulás a *Sproutime* magán rituáléjába.²⁰ Ezenkívül a performansz nem teszi lehetővé

¹⁶ Vö. Cixous–Clément, i. m., 1986.

¹⁷ Kristeva, i. m., 1982, 75.

¹⁸ Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1983, 192.

¹⁹ C. Carr, *The New Outlaw Art*, *Village Voice*, 1986. július 17, 61; *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, the Taboo Art of Karen Finley, *Village Voice*, 1986. június 24, 17–19., 86; *The Sexual Politics of Censorship: War on Art*, *Village Voice*, 1990. június 5, 25–30; Linn, i. m., 1991.

²⁰ Ezen performanszok, valamint Labowitz nyíltan politizáló munkáitól a kései művek – például a *Sproutime* – spiritualizmus felé való elmozdulás elemzéséhez lásd Roth művét (Moira Roth, *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles, Astro Arts, 1983).

a megfigyelő számára a performer és a nyelvezete, gesztusai közötti különbségtételt, amit a színész számára a szerep használata hagyományosan és automatikusan biztosít. Ez a modell persze azt sugallja, hogy a szerep a szimuláció és a színész igazi, megerősítve az eredeti és utáncat platonai idealizmusát, és egy ontológiai szubjektivitást biztosít. Mindazonáltal a mimézis nem minden esetben jelent naiv realizmust, és a női performerek mimézishez folyamodásának eshetőségéről talán a feministák sem akarnának lemondani. Ha a család diskurzusa az apai jelölőt és ennek komplementer párját, a hiányt aktiválja, nem kevésbé lehetséges az anyai jelölő számára e hiány tagadása, és ezzel a fallikus jelölő intézményének és fenntartásának aláásása.

Finley kétes, ám véleményem szerint *szükség-szerű* lépést tesz, amikor a nukleáris család struktúrájában pozicionálja magát. Valamely pozíció felvétele maga után vonja a jelentés (*meaning*) időleges megragadását; és mivel a jelentés megragadása nem lehetséges a transzcendentális jelölőhöz való folyamodás nélkül, a végtelenül halasztódó jelölés mozgékonyágában beálló szünet a szubjektumot a fallogocentrizmusba helyezi. A nők számára ez azt jelentené, hogy hiányként pozicionálják magukat újra. Vajon a hisztéria az egyetlen alternatíva? Performanszaiban Finley a szenvedésben tovább élő veszteségek tanújaként értelmezhető, teste „az elfeledett jelenetek színházává” válik. A *Blame*-ben mocskos tárgyakkal veszi magát körbe, s így nem a nőtestvérhez vagy anyához, hanem a hisztériás-

hoz hasonlóvá válik – boszorkánnyá. Catherine Clément elemzése szerint a hisztériás és a boszorkány egyaránt zavart kelt a domináns társadalmi rendben, miközben – eltérő módon – egyben fenn is tartják azt: a hisztérius azzal, hogy visszazáródik a családi körbe, a boszorkány azzal, hogy eltűnésével menekül meg. Ahogy Michelet megfogalmazza: „az ember szeretné tudni, de nem fogja megtudni, mi történt a szerencsétlen nővel”.²¹ Remélhetőleg Finley nem veszik el azokban a képi jelölőkben, amelyekre az esszé elején leírt fotók utalnak. Ha éppen szünetelteti is magára vételüket, résen lehetünk, hogy lássuk, vajon ellenáll-e a rá nehezédő, elfogadhatóbbá válását célzó nyomásnak. Finley az átkozódó nő régi tradícióját folytatja, a házártsósét, aki megrögzötten gorombáskodik. Londonban betiltották, hogy színpadra lépjen, egy olyan törvény alapján, amely megtiltja, hogy egy nő egyszerre beszéljen és legyen meztelen a színpadon.²² Mint tudjuk, a tiltás mindig kötelezettséget von magával. A női test, amely beszél, még mindig normasértőnek számít. A XIX. század közepéig a szájukba erőltetett „brank” nevű kínzóeszközt alkalmazták a perlekedő nők ellen. A falloszt magukhoz vevő (a latin „nyelv” jelentésű „lingus” szava a szanszkrit „lingam”-ból, azaz „fallosz” szóból származik), a mester diskurzusának való ellentmondásukat világgá kiáltó nők elnémitására irányuló törekvésben az említett instrumentum él tovább.

Fordította Schuller Gabriella

Irodalom

- Carr, C. (1986a) The New Outlaw Art, *Village Voice*, 1986. július 17., 61.
(1986b) *Unspeakable Practices, Unnatural Acts, the Taboo Art of Karen Finley*, *Village Voice*, 1986. június 24., 17–19., 86
(1990) The Sexual Politics of Censorship: War on Art, *Village Voice*, 1990. június 5., 25–30.
Case, Sue-Ellen (1989) *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, in Lynda Hart (szerk.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 282–299
Cixous, Hélène–Catherine Clément (1986) *The Newly Born Woman*, translated by Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press.
Coffey, Michael (1990) *Karen Finley's Disembodied Texts from City Lights*, *Trade News/Publishers Weekly*, 1990. szeptember 14., 90–92

²¹ Cixous–Clément, i. m., 1986.

²² Michael Coffey, *Karen Finley's Disembodied Texts from City Lights*, *Trade News/Publishers Weekly*, 1990. szeptember 14., 90–92.

- Derrida, Jacques (1981) *Positions*, translated by Alan Bass, Chicago, The University of Chicago Press
- Diamond, Elin (1989) *Mimesis, Mimicry, and the True-Real Modern Drama* 32, no. 1., 1989. március, 58–72
- Faderman, Lilian (1991) *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*. New York, Columbia University Press
- Finley, Karen (1988) *The Constant State of Desire* TDR 34, no. 2 (T117), 139–151
(1990) *Shock Treatment*, San Francisco, City Lights
- Foucault, Michel (1980) *The History of Sexuality*, Volume 1., translated by Robert Hurley, New York, Random Haus
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press
(1980) *Motherhood According to Giovanni Bellini*, in *Desire in Language*, New York, Columbia Press, 1980 (eredeti megjelenés: Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977)
- Linn, Amy (1991) *Raising Hell: The Beauty and the Beastliness of Karen Finley* *Philadelphia Inquirer Magazine*, 1991. április 7., 16–20, 32, 36–37.
- Robinson, Marc (1986) *Performance Strategies: Interviews with Ismael Houston Jones, John Kelly, Karen Finley, and Richard Elovich*. *Performing Arts Journal* 10, no 3 (PAJ30), 31–55.
- Roth Moira (1983) *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970–1980*. Los Angeles, Astro Arts
- Schuler, Catherine (1990) *Spectator Response and Comprehension: The Problem of Karen Finley's Constant State of Desire*. TDR 34, no. 1., (T125), 131–145.
- Silverman, Kaja (1983) *The Subject of Semiotics*. Oxford, Oxford University Press