

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Női perspektívák a kelet-európai experimentális filmben

Doktori értekezés

Szalay Dorottya

2022

Témavezető:

dr. Gelencsér Gábor

habilitált egyetemi docens

Tartalom

| | |
|---|------------|
| Bevezetés..... | 1 |
| 1. A térség nőművészetének elemzői megközelítése..... | 7 |
| 1.1. Analitikus sorvezető: a horizontális művészettörténet-írás koncepciója..... | 7 |
| 1.2. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának alkalmazása a társág feminista művészettörténetében..... | 11 |
| 1.3. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának alkalmazása a társág kísérleti filmtörténetében..... | 14 |
| 2. A (feminista) nő(művészet) politikai és társadalmi mozgásterre: a női autonómia kérdése a lengyel, magyar és román államszocializmusban..... | 17 |
| 2.1. Ellentétes szerepelvárások: a nőiség szocialista konstrukciója és a „férfiak szövetsége”..... | 21 |
| 2.2. A női test kisajátítása: állami direktívák és felügyelt szexuális diskurzus..... | 22 |
| 3. A női tapasztalat izoláltsága a lengyel, magyar és román államszocializmus disszidens művészetében..... | 30 |
| 3.1. Elszigetelt művészeti kezdeményezések és a feminista művészeti diskurzus hiánya..... | 30 |
| 3.2. Az antikommunista ellenzék és a nőkérdés..... | 43 |
| 3.3. A feminista identifikáció kihívásai: a nő(művésze)k szakmai önmeghatározása és a feminizmus fogalmának stigmatizációja..... | 49 |
| 3.4. A női tapasztalat kifejezésének korlátai az ellenzéki művészetben: modernista művészetszemlélet, antipolitika és a férfiművész(csoportok) mitizálása..... | 57 |
| 4. Kerülőutak: nőművészek az experimentális film perifériáján..... | 67 |
| 4.1. A nők mozgásterre a kísérleti filmes műhelyekben..... | 68 |
| 4.2. A mozgóképes kísérletezés útjai: alternatív platformok és személyközi kapcsolatok..... | 75 |
| 5. A női művészeti ellenállás első frontvonala: a szexualitás és a testi önrendelkezés..... | 83 |
| 5.1. Az explicit szexualitás jelentésrétegei – Natalia LL: <i>Impressziók, Fogyasztói művészet, Mesterséges valóság</i> | 84 |
| 5.2. A női test konfrontálásának kritikai potenciálja – Teresa Tyszkiewicz: <i>Nap nap után, Mag, Lehelet, Kép és játékok</i> | 99 |
| 6. Mediális kísérletek - szubverzív stratégiák: a személyes és a politikai a konceptuális / strukturális filmben..... | 111 |
| 6.1. Feminista konceptualizmus – Ewa Partum: <i>Tautologikus Mozi, TV Rajz</i> Jolanta Marcolla: <i>Csók</i> | 112 |
| 6.2. Kódolt fricskák – Jadwiga Singer: <i>A vég A vég, Destrukció</i> | 124 |
| 6.3. Apró mozdulatok, rejtett reflexiók – Maurer Dóra: <i>Keressük Dózsát</i> Háy Ágnes: <i>Várakozás</i> | 127 |
| 7. Határkijelölés: kísérletek a nő(művész)i önmeghatározására..... | 136 |
| 7.1. Szembesülés és szembeszegülés – Jadwiga Singer: <i>Küzdelem</i> , Marcela Muntean: <i>Lüktetések</i> | 137 |

| | |
|--|-----|
| 7.2. Ketten egyedül – Izabella Gustowska: <i>Relatív hasonlóságok</i> , Irena Nawrot: <i>Sárga film, Üres pohár</i> | 141 |
| 7.3. A nőművész valósága – Anna Kutera: <i>Dialógus</i> , Roxana Chereches és Liliana Trandabur: <i>Mise en écran</i> , Szilágyi Lenke: <i>Cím nélkül</i> , Geta Brătescu: <i>Kezek, A műterem</i> | 146 |
| Összegzés | 157 |
| Köszönetnyilvánítás | 161 |
| Bibliográfia | 162 |
| Filmográfia | 177 |

Bevezetés

Doktori értekezésem lengyel, magyar és román nőművészek, az államszocializmus időszakában készített, nem-narratív kísérleti filmjeinek főbb tematikus és formai csapásirányait vizsgálja, kiemelt figyelmet szentelve a munkák feminista és társadalomkritikus olvasatainak. Az értekezés központi tézise, hogy a vizsgált országokban a nőművészek experimentális filmjei különböző, egyéni stratégiákat alkalmazva, változatos formanyelvi megoldásokba rejtve fogalmazznak meg kritikát. A bírálatok a kommunista rezsim politikája és a társadalom patriarchális berendezkedése mellett az ellenzéki művészet és az uralkodó művészetszemlélet diszkriminatív mechanizmusait is érintik. A disszertáció érvelése szerint a mozgóképes munkák a helyi meghatározottságokra is reflektálnak, az államszocializmus utolsó két évtizedében tevékenykedő nőművészek szakmai és személyes valóságáról, illetve – közvetetten – a vizsgált országok kommunista diktatúráiban élő nők egy csoportjának hétköznapi realitásáról is jelentenek.

A disszertáció elemzői megközelítését Piotr Piotrowski horizontális művészettörténetírás koncepciója adja, minek értelmében az analízis következetesen távolságot tart az adott téma vizsgálatát meghatározó mesternarratíváktól, illetve felülbírálja azok kitüntetett szerepét. A kelet-európai művészet tekintetében a vertikális művészettörténetben a centrum pozícióját a nyugati művészettörténet tölti be, az szabja meg az irányadó paradigmát, míg a kelet a periféria művészeteként értelmeződik. A koncepciót a kritikai földrajz aspektusáról leválasztva, dolgozatom megközelítésében a kelet-európai művészeten belül a férfiak művészete tölti be a centrum pozícióját, mivel a művészettörténetírás a férfiak eredményeire épül, a nők alkotói teljesítményét marginális pozícióban tartja a szakma. A kísérleti film viszonyában a központot a nyugati avantgárd film kategóriarendszere mellett a régióban a játék-és a dokumentumfilm, azaz lényegében a narratív film jelenti, az experimentális filmet rendre ezek relációjában vizsgálja a kritika. A kelet-európai nőművészek kísérleti filmjeit pedig még az egyes országok experimentális filmjeit szemlélő kötetek is zömében teljesen figyelmen kívül hagyják, vagy csak mellékesen foglalkoznak velük. A kelet-európai országok nőművészei által készített kísérleti filmek elemzésekor konzekvensen törekszem arra, hogy az összes, itt feltüntetett mesternarratívától és hivatkozási ponttól függetlenül az analízist, a központokra történő reflexió során pedig a kritikai megközelítés kapjon hangsúlyt.

A horizontális művészettörténetírás koncepciójának integráns eleme, hogy a vertikális viszonyrendszerek leleplezését és felülírását új, vagy még kevésbé kiaknázott mellérendelői kapcsolatok kialakításán, illetve megszilárdításán keresztül valósítja meg, és a témát különböző

diskurzusokat vegyítve tárja fel. Dolgozatomban ezt a csapásirányt az eltérő nemzetiségű nőművészek kísérleti filmjeinek közös vizsgálata mellett az interdiszciplinaritás igénye erősíti. Az értekezés kiemeli a filmeket a tisztán művészeti diskurzusból, társadalmi, politikai és egyéb kulturális szempontokat is érvényesít az elemzésben, így például olyan, az experimentális film vonatkozásában radikálisnak tekinthető társtudomány kutatási eredményeit is felhasználja, mint a szexológia.

A dolgozatban ugyan számos, eltérő társadalom-, politika- és művészetkritikai olvasat érvényesül, az értekezést annak minden aspektusában a feminista megközelítés határozza meg. A feminista elméleteket tekintve egy, a kritikai kultúrakutatás hagyományához kapcsolódó, szintetizáló elméleti keretrendszerrel használok, amiben a filmtextus mellett a társadalmi valóság által meghatározott alkotói közeg is az elemzés részét képezi. Az olvasatok feltérképezésében továbbá megkísérlem a részleges elvonatkoztatást a textuálisan pozicionált néző elméletétől, és helyette a jelentések létrehozatalában aktív szerepet játszó, a filmtextussal és a kontextussal interakcióba lépő, társadalmi néző szempontját érvényesítem, különösen a helyi kontextusra fókuszáló interpretációk esetében. Dolgozatomban helyenként reflektálok a pszichoanalitikus megalapozottságú reprezentációs feminista elméletek egyes eredményeire, a tisztán pszichoanalitikus elméletek alkalmazásától tartózkodom. A vizsgálati spektrumba tartozó filmek elemzésekor a – kutatásomban feldolgozott – szakirodalmak teoretikusai rendre freudi és lacani pszichoanalízis feltevései mentén közelítik meg a filmeket, a fallogocentrizmus kritikája nélkül hivatkozva az elemzői keretrendszerre. Meglátásom szerint ennek, a gyakran erőltetett, elemzői perspektívának az elsődleges célja, hogy közös elméleti bázist teremtsen a keleti és nyugati feminista alkotások interpretációjához, és ezzel bekapcsolja a Keletet a Nyugat diskurzusába. A horizontális művészettörténet koncepcióját követve a disszertációban ezért azokat az olvasatokat priorizálom, amik közvetlenebb kapcsolatot feltételeznek az alkotók társadalmi valóságával. A helyi beágyazottságú, feminista olvasatok bemutatásával megkérdőjelezem azt domináns vélekedést, miszerint az elemzett filmek, és általában a kelet-európai feminista művészet a rendszerváltás előtt (és az azt követő első évtizedben is) jórészt nyugati mintákat másolva, egyfajta univerzális, naiv és leegyszerűsítő feminista állásfoglalást közvetít.

A dolgozat vizsgálati spektruma három országra: Lengyelországra, Magyarországra és Romániára terjed ki, ezekben az országokban ugyanis közös, hogy a kommunista vezetés alatt is létre tud jönni állami finanszírozásból működő, kísérleti filmes műhely, Budapesten a Balázs Béla Stúdió (BBS), Varsóban a Filmes Formák Műhelye (WFF) és Aradon a kinema ikon. Bár műhelyek releváns hivatkozási pontként funkcionálnak, az analízis nem korlátozódik ezekre a

közösségekre, mivel hat alkotó kivételével valamennyi nőművész a három a központon kívül készített filmet. Lengyel vonatkozásban az alternatív alkotói közösségek feltérképezése, illetve megteremtése a nőművészek számára a kísérleti filmezés feltétele, a varsói műhely ugyanis a hétéves működése alatt egyetlen nőt sem von be tagjai közé. A dolgozat a három műhellyel csak a nőművészek viszonyában foglalkozik, a lengyel és a román intézmény kapcsán a szervezeti felépítésre és a művészetszemléletre vonatkozó kritikák kerülnek inkább előtérbe.

A művészeti kontextus vizsgálatában a dolgozat elsősorban a képzőművészeti miliőre koncentrál. Ezt a döntést indokolja, hogy a dolgozat a nem narratív kísérleti filmmel foglalkozó nőművészek mindennapi, szakmai realitására fókuszál, ennél fogva azt a művészeti diskurzust priorizálja, ami leginkább befolyással van az alkotói működésükre, és alapvetően meghatározza a mozgóképhez fűződő viszonyukat, filmjeik struktúráját és referencialitását. Mivel a disszertációban szereplő alkotók döntően a képző- és performansművészet, illetve a bölcsészettudományok területeiről érkeznek a mozgóképhez, a hagyományos értelemben vett filmművészeti diskurzus itt háttérbe szorul. Ez a meghatározottság mondhatni szerencsésen egybeesik a dolgozat analitikus csapásirányával, ami időszakosan megkísérli függetleníteni az experimentális filmet a fent említett hierarchikus viszonyrendszerektől.

Az értekezés struktúrája szűkülő perspektíva mentén épül fel, melynek – az elméleti keretek bemutatását követő – kiindulópontja a lengyel, magyar és román államszocializmus emancipációs politikáját, illetve a kommunizmus és a feminizmus viszonyát érintő, a filmelemzések szempontjából releváns kérdések kritikai vizsgálata. A megközelítés egyik lényegi meghatározója, hogy nem vitatja az államszocializmus gazdaságpolitikájának a nők jogaira gyakorolt, pozitív befolyását. Fontos továbbá, hogy a feminizmus helyi célkitűzései és lehetőségei kapcsán határozottan szembehelyezkedik azzal az elemzői iránnyal, ami a nyugati és keleti feminizmus komparatív analízisen keresztül a nyugati demokratikus, kapitalista feminizmus eredményeit kéri számon a totalitáriánus, államszocialista keleten. Mivel azonban a disszertációban a rendszerkritikus fókusz az irányadó, ez a szakasz is a berendezkedésnek a női érdekérvényesítést gátló tényezőire koncentrál. A női kommunista szubjektum és a nőiség szocialista konstrukcióján keresztül vizsgálja a nőkre nehezedő, ellentétes szerepelvárásokat, a női test kisajátítására épülő reprodukciós politika irányváltásain és az antifeminista társadalmi (ellenzéki) retorika felerősödésén keresztül pedig a női emancipáció eredményeit erodáló, regresszív visszacsapás jelenségét szemlélteti. A kortárs szexológia diskurzusát a politikai és gazdasági intézkedések mellé rendelve a fejezet arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy a rezsim utolsó évtizedeiben az emancipációs politika helyét többnyire a nemi szerepek fokozatos retraditionalizációjának igénye veszi át, ami a pártállam és a férfiak „szövetségét”

is szorosabbra fűzi. A hetvenes-nyolcvanas években ennél fogva egyre inkább előtérbe kerül a rendszer patriarchális működése.

A dolgozat következő tematikus egysége arra a kérdésre keres válaszokat, hogy mik a lehetséges okai annak, hogy a vizsgált országokban a rendszerváltás előtti nőművészetben csak elvétve jelenik meg az államszocializmus patriarchális társadalmának inherens nőellenességét leleplező művészeti állásfoglalás, illetve hogy a tárgyalt politikai és társadalmi korlátokon túl milyen tényezők akadályozzák a feminista művészet kibontakozását. A feminista művészeti kezdeményezések áttekintését követően az értekezésben azt az elterjedt szemléletet vitatom, ami a térség feminista művészetének diskurzusát a nyugati feminista szövegek régióba áramlásától teszi függővé, a földrajziséget háttérbe szorító analitikus gyakorlatot követve, normaként azonosítja az angolszász kultúra feminista művészeti praxisát, és uniformizálja a „feminista forradalom” nyugati konstrukcióját. A rezsím felelősségén túllépve a női művészeti érdekképviselet és a női tapasztalat művészeti legitimációjának korlátait olyan témák mentén vizsgálom, mint az antikommunista ellenzék női egyenjogúsággal kapcsolatos állásfoglalása és attitűdje, a feminista identifikáció és a feminizmus fogalmának irányított erodálása, a modernista művészetszemlélet elhúzódó dominanciája, a művészeti autonómia felértékelődése és az ellenzéki férfiművész zseniként való (ön)pozicionálása, illetve – lengyel vonatkozásban – a katolikus egyház befolyása. A fejezetben amellet érvelek, hogy a térségben a feminista művészet kibontakozását korántsem csak a kommunista rezsím akadályozza, a politikai ellenzék és az ellenzéki művészet is aktívan hozzájárul a nők alkotói szabadságának visszaszorításához.

A dolgozat negyedik fejezete a kísérleti filmes műhelyek viszonyában vizsgálja a nők művészeti szerepvállalásának, a feminista és a társadalomkritikus témák reprezentációjának lehetőségeit. Lengyelország esetében itt azok a művészeti közösségek is bemutatásra kerülnek, amik alternatívát biztosítanak a WFF-ből kiszorult nőknek a mozgóképes kísérletezésre. A rövid áttekintés arra mutat rá, hogy a három műhely közül a felépítésében, finanszírozásában és működésében is különutas BBS kísérleti filmes szekciója az egyedüli, ami lehetővé teszi a társadalomtudatos művészetszemlélet filmi kifejezését. A nem narratív kísérleti filmekben a feminista szemlélet azonban itt sem jelenik meg nyíltan. A fejezetben előtérbe kerülnek azok a mechanizmusok is, amik az egyes művészeti csoportokban, így például a kinema ikon közösségében másodlagos szerepben tartják a női tagokat. Az érdekérvényesítés nehézségei és a nőművészek gyakran kiszolgáltatott helyzete kapcsán a hatalmi pozícióban lévő férfiktól való szakmai függés jelenségére is kitérek. A fejezetben amellet érvelek, hogy a mozgóképes kifejezésben érdekelt nőművészek csak kivételes eltökéltséggel – és legtöbb esetben befolyásos

férfiak támogatásával – tudják kivívni maguknak a lehetőséget a filmezésre. Ez a bizonytalan státusz a román és lengyel kísérleti filmek tematikai és formanyelvi meghatározottságaiban is tetten érhető.

A következő három fejezetben a filmeket három tematikai egységre osztva azt elemzem, hogy az értekezés első szakaszában bemutatott társadalmi, politikai és művészeti tényezők miként jelennek meg a nőművészek experimentális filmjeiben, miként hatnak azok témájára és formai megoldásaira. Az analízisben kiemelt hangsúlyt kap a szexualizált és meztelen női test művészi megjelenítése, mivel az állami szabályozásnak való közvetlen és aktív kitettség okán a női test a hatalmi diskurzus színtereként értelmeződik, így az ellenállás frontvonalaként is nyomatékos szerepet tölt be. Natalia LL és Teresa Tyszkiewicz mozgóképes munkáin keresztül szemléltetem, hogy az uralkodó interpretációkkal ellentétben a filmek a lengyel államszocialista kontextus számos meghatározottságára reflektálnak. Bennük a rezsim totalitárius és patriarchális működése mellett a katolikus egyház nőellenes indoktrinációja, az ellenzéki művészet diszkriminatív és apolitikus praxisa, és a lengyel konceptuális művészet diskurzusa is a kritika tárgyát képezi. Ewa Partum, Jolanta Marcolla, Jadwiga Singer, Háy Ágnes és Maurer Dóra filmjeiben azokat a szubverzív stratégiákat térképezem fel, amik a – lengyel kontextusban kitüntetett pozíciót bíró – stukturális és konceptuális film határait, annak szabályrendszerét kezdik ki. A filmek azon olvasatait tárom fel, amik megkérdőjelezik az analitikus igényű, mediális mozgóképes kísérletek hegemoniáját, a domináns irányzatokat a női érdekképviselőt, a társadalom- és politikakritika rejtett üzeneteivel forgatják fel. Ezt követően Irena Nawrot, Izabella Gustowska, Marcela Muntean, Anna Kutera, Roxana Chereches, Liliana Trandabur, Jadwiga Singer, Geta Brătescu és Szilágyi Lenke kísérleti filmjein keresztül azokra az egyéni stratégiákra koncentrálok, melyekben az ellenállást a női (művészi) önmeghatározás és a határkijelölés szavatolja. A filmekben a női tapasztalat széles spektruma jelenik meg, a személyes felhangú megélelések reprezentációja itt egyszerre vállalja a rendszer működésének leleplezését és az egyéni élmények kihangosítását. Ezekben az alkotásokban egyre erőteljesebben körvonalazódik a nőművészek szakmai realitása, a lehetőségek limitáltsága, a konfrontációk megkerülhetlensége és a kitörés vágya.

A disszertáció második szakaszának célja, hogy az elemzésekkel bizonyítást nyerjen, miszerint a vizsgált országokban alkotó nőművészek nem narratív experimentális filmjei különböző, egyéni stratégiákat kiépítve, kreatív formanyelvi megoldásokba rejtett üzenetekkel aktív párbeszédet folytatnak a környezetükkel. A kiterjedt rendszerkritikai attitűd képviselő mellett reflektálnak a hatalom politikájának nőellenes aspektusaira, a nőket érő társadalmi elnyomásra, az ellenzék, illetve az ellenzéki művészet diszkriminatív mechanizmusaira, a

közvetlen alkotói környezetük korlátozó mechanizmusaira és – lengyel kontextusban – a katolikus egyház antifeminista dogmáira. Az értekezés végére remélhetőleg sikerül szemléltetnem, hogy a kiválasztott nőművészek kísérleti filmjeiben tetten érhető a feminista, illetve társadalomkritikai szerepvállalás, illetve, hogy ez az attitűd az analízis tárgyát képező milió helyi meghatározottságait is fókuszban tartja.

A disszertáció szimbolikus célja, hogy rehabilitálja az államszocializmusban izolációra kényszerített nőművészeket, és utólagosan is hidat képezzen az elszigetelt kezdeményezések között. Értekezésemben kísérletet teszek arra, hogy nemcsak témájában, de a hivatkozások tekintetében is érvényesüljön a feminista aspektus és a horizontális művészettörténet-írás koncepciója, ezért a dolgozatban következetesen törekszem arra, hogy kelet-európai és azon belül is női történészek és teoretikusok szövegeit priorizáljam. A kísérlet a kvalitásbeli korlátok okán egy fontos ellentmondásba ütközik, hiszen a nyelvi akadályok miatt a lengyel és román szakértők angol nyelven írt, illetve angol fordításban megjelent szövegeit tudom közvetlenül hasznosítani, ezáltal pedig a központtól való teljes függetlenedést a disszertációm nem képes teljesíteni. Az ellentmondást a kutatás során azzal próbáltam feloldani, hogy aktív kapcsolatot tartottam fent a téma lengyel és román szakértőivel, akik beszélgetések és írásos egyeztetések során segítettek a nyelvi korlátokból eredő hiányosságok feltárásában, a szükséges információk elérésében. A hiánypótlást a lengyel, illetve a román kontextus átlátását segítette továbbá, hogy közvetlenül pár alkotót is sikerült elérnem, akik családi tolmácsok segítségével, illetve angol nyelven a személyes tapasztalataik megosztásával még teljesebbé tették számomra az összképet.

A disszertáció kísérleti jellegét egy személyes motiváció is árnyalja, ami erőteljesen befolyásolta a téma megközelítését, annak feltárását és a szöveg nyelvezetét is. Doktori tanulmányaim idején fokozatosan eltolódtak a szakmai preferenciáim, a tisztán művészeti, illetve művészetelméleti fókusz az aktivista szemlélet, a társadalmi szerepvállalás igénye váltotta fel, ami az elmúlt három évben egy nőjogi civil szervezetben folytatott munkám eredményeként abszolút szakmai prioritássá érett. Az értekezésem vállalt célja, hogy a hibrid koncepciójával összeegyeztesse ezt a kétirányú szakmai érdeklődést, és dokumentálja, illetve visszatükrözze a női érdekképviselő iránti elköteleződésem felerősödését.

1. A térség nőművészetének elemzői megközelítése

A vizsgált országok államszocialista rendszereiben alkotó nőművészek¹ nem narratív experimentális filmjeinek vizsgálatához, és a művek kritikai potenciáljának feltárásához kulcsfontosságú egy olyan analitikus sorvezető kijelölése, ami számításba veszi az elemzés tárgyának többszörösen marginális pozícióját. A disszertáció témakörét ugyanis amellet, hogy a kelet-európai fókusz miatt a domináns, tehát a nyugati művészettörténeti kánon eleve perifériális pozícióban tartja, a nőművészeket érő, nemi alapú diszkrimináció, és az elbeszélő filmet prioritázó, filmművészeti diskurzus okán több más hierarchikus viszonyrendszer is meghatározza. A feminista elemzői megközelítéssel összhangban a disszertáció első fejezete Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet-írás koncepciójával egy olyan elemzői csapásirányt jelöl ki, ami prioritásként tételezi a téma elemzését korlátozó, központi narratívák kitüntetett pozíciójának felszámolását. A dolgozat Piotrowski koncepcióját a kelet-európai feminista művészettörténet-írás kapcsán is vizsgálja, illetve annak főbb felvetéseit a térség² kísérleti filmtörténetére is kiterjeszti.

1.1. Analitikus sorvezető: a horizontális művészettörténet-írás koncepciója

Piotrowski paradigmaváltó tanulmányában³ a kelet-európai művészettörténet-írás egyik legfőbb hiányosságaként a kritikai földrajz perspektívájának tematikus figyelmen kívül hagyását, és a modernista művészetfelfogás geopolitikai meghatározottságok mentén történő dekonstrukciójának megkerülését jegyzi. Véleménye szerint a régió művészet tudományát évtizedekig uraló elemzői attitűd egy erős hierarchiára épülő, vertikális művészettörténeti narratíva megszilárdulását eredményezi. Ez a vertikális művészettörténet a központ kitüntetett pozícióját támogatja és a periféria másodlagos szerepét erősíti. Ebben a viszonyrendszerben a központ művészete szabja meg az irányadó paradigmát, míg a periféria művészetének

¹ A *nőművészek* kifejezést dolgozatomban a női alkotók (nemi) distinkciójaként használom.

² Dolgozatomban a *térség* kifejezést a vizsgált országok földrajzi elkülönítésére használom, tehát Lengyelországot, Magyarországot és Romániát értem alatta. A régióra kiterjedő megállapításokat olyan esetekben törekszem csak használni, amennyiben az idézett szakirodalom vagy a hivatkozott kutatás azt alátámasztja, illetve az ezekre alapozó érvelés igényli. (Például Piotrowski a kelet-európai művészettörténetet meghatározó érvelése esetében.)

³ Piotr Piotrowski: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 2008/5. 378–383. A szöveg angolul két rövidített, illetve módosított verzióban is publikálásra került: Piotr Piotrowski: Towards Horizontal Art History. in: Anderson, Jaynie (ed.): *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne, University of Melbourne Press, 2009. 82-85; Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-garde. in: Bru, Sacha and Nicholls, Peter (eds.): *Europe! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter, 2009. 49-58.

egyszerűen be kell fogadnia az itt kialakított modelleket, beleértve a kánonokat, értékhierarchiákat és stílusbeli normákat.⁴ Piotrowski szerint a kelet-európai művészet érdemi vizsgálatának feltétele a centrum nézőpontjából íródott művészetfelfogással szembeni kritikus fellépés, a párhuzamos művészettörténeti elemzések, azaz a horizontális narratívák kialakítása. Jelen disszertáció elemzői stratégiája ezt a művészettörténeti csapásirányt jelöli meg, és alkalmazza origóként.

A horizontális művészettörténet kiépítése a vertikális művészettörténet lebontásával kezdődik, ami a kelet-európai modern művészet viszonyában a Nyugat művészeti dominanciájának dekonstrukcióját jelenti. Ahogy Piotrowski fogalmaz: „a kritikai analízisnek fel kell tárnia a beszélő alanyt: ki beszél, kinek a nevében, és kinek az érdekében.”⁵ A művelet célja a nyugati művészet jogos átpozicionálása, az egyetemes, illetve a nemzetközi és a nyugati művészet egymással való megfeleltetésének megszüntetése, és a fogalmak szétválasztása. A modernista művészet szempontjából különösen relevánssá válik a horizontális művészet koncepciója és annak hatása a tradicionális geopolitikai szereposztás átrendezésére. A modernista művészet univerzalizmusának ideológiája, annak az individuális identitásokkal szembeni ellenállása egyaránt a Nyugat priorizált pozícióját erősíti. A központ szemszögét képviselő művészettörténésznek újabb apropót biztosít a hely jelentőségének ignorálására, aki ezáltal – jórészt öntudatlanul – maga is a „kolonizáció eszközévé”⁶ válik. Az áthidalás, a meghaladás és felette állás állapotait feltételező internacionalitás fogalma, és azt azt kihasználó retorika ezzel párhuzamosan a „Nyugat imperializmusának elkendőzését szolgálja.”⁷

Piotrowski az 1945 utáni kelet-európai művészet egyik legfőbb konfliktusaként a régió sajátos geopolitikai viszonyait jegyzi. Ennek középpontjában az a probléma feszül, miszerint Európa marginalizált régióinak művészete a Szovjetunió uralma alatt is „európai marad.”⁸ Bár a régió egyértelműen kívül esik a központ privilegizált hatókörén, a Nyugat kulturális referenciakeretét továbbra is közösként feltételezi, ezzel megszilárdítva a „közeli Másik”⁹ pozícióját. Mivel a vasfüggöny mögött kibontakozó, informális művészet szereplőinek erősen korlátozottak a lehetőségei a Nyugattal való szakmai kommunikációra, a vertikális

⁴ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 378.

⁵ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 380.

⁶ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 381.

⁷ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 382.

⁸ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 379.

⁹ A terminus ebben a kontextusban Bojana Pejić-hez kötődik, aki a Piotrowski által is használt „nem egészen Másik” szinonimájaként alkalmazta a szókapcsolatot. A „közel” és „nem egészen” (vagy Kjoszev megközelítése szerint a „nem eléggé”, „zavart állapotban” lévő), a kolonizált, azaz „igazi Másik” relációjában kapja meg pontos értelmét. Bojana Pejić: *The Dialectics of Normality*. in: Pejić, Bojana and Elliott, David (eds.) *After the Wall: Art and Culture in Post Communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet, 2009. 116-128.

perspektívából dolgozó művészettörténészek hosszú évtizedekig nem rendelkeznek megfelelő eszköztárral a régió művészeti sajátosságainak dekódolásához és artikulálásához. Az elemzői stratégia ennél fogva jórészt a nyugati modellek recepciójának politikai kontextusára koncentrálódik, ami Piotrowski megítélésében gyakran radikálisan megváltoztatja azok eredeti jelentését.¹⁰ Tovább árnyalja a viszonyrendszert a nyugati művészet antikommunista ellenállás miliójében betöltött szimbolikus szerepe is. A régió központilag vezérelt kulturális tereiben a nyugati művészet integrációja több esetben az opresszív rezsimmal szembeni fellépést jelenti, mivel a szovjet vezetés célzottan izolálni próbálja a keleti blokkot a nyugati befolyástól. A kommunista nyomásgyakorlás hatására a régió országaiban felértékelődik a Nyugat pozitív szerepe, megerősödik az Európát kettéosztó, bináris oppozíció eszméje.

Az antikommunista kulturális ellenállás és a nyugati művészet közös nevezőre kerülésével a régió művészei és művészettörténészei elősegítik az egyetemessé és a nyugati művészet fogalmainak összemosódását. Támogatják továbbá azt a folyamatot, amit Alexandar Kjoszsev sokat vitatott teóriája¹¹ öngyarmatosításként jegyez. Az önkolonizáció elmélete – ami egyben a posztkoloniális diskurzus a régió által kitermelt, helyi változataként is definiálható¹² – a kelet-európai társadalmakat önmagukat gyarmatosító nemzetekként értelmezi. Kjoszsev elgondolásában az „önkolonizáló kultúrák maguk importálnak idegen értékeket és civilizációs modelleket, és előszeretettel kolonizálják saját autenticitásukat ezekkel az idegen modellekkel.”¹³ A régió identitása ennél fogva a hiány traumája és a helyettesítés szándéka mentén szerveződik, ami annak művészettörténet-írásán is látható nyomot hagy.

A horizontális művészettörténet koncepciójának célkitűzése az itt felvázolt rendszerek eredőjének tudatosítása és az erőviszonyok felülírása. Ennek a folyamatnak a definíciók újra-rendezéséhez szorosan kapcsolódó állomása: az egyirányú hatásgyakorlás mítoszának felszámolása. A nyugati kánon egyetemességét hirdető művészettörténet sajátossága, hogy a központ művészetét a perifériák oldaláról kvázi érinthetetlennek feltételezi, ennél fogva nem is vizsgálja azok a centrumra gyakorolt esetleges befolyását. Különösen átütő ez a tendencia a modernista művészetszemlélet vonatkozásában, itt ugyanis az univerzalizmus és a műalkotás

¹⁰ Piotrowski a lengyel és francia informel, a cseh és egyesült államokbeli happening, illetve a magyar és brit konceptuális művészet mo eltéréseket listázza fő példaként. Piotrowski: *Horizontal Art History*. 53.

¹¹ András – bár foglalkozik Kjoszsev teóriájával – hangsúlyozza kritikátlan alkalmazásának kártékonyosságát. Meglátása szerint a koncepció bizonyos szempontból az áldozatot okolja a történelemért, és a központ büntudatának elfojtására szolgál. Ahogy írja: “Ha a rendszer az áldozatot okolja, akkor nincs szükség további kutakodásra.” András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009. 168.

¹² András Edit: Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után. *ars hungarica*, 43. 2017/4. 396.

¹³ Kjoszsev i.m.

függetlenségének szellemisége ellentart a lokálisra fókuszáló elemzéseknek. A perifériális elemzői szemszög lehetőséget biztosít a központ vélt egységességének felülvizsgálatára. A marginális pozícióban lévő megfigyelő számára hamar láthatóvá válik, hogy az önmagát homogén entitásként prezentáló centrum művészete korántsem képez olyan koherens egységet, mint amit a vertikális művészettörténet sugall.¹⁴ Ennek felismerése új analitikus aspektusokkal gazdagítja, illetve átpozicionálja, aktív szerepkörbe helyezi a periféria művésztét.

Ahogy azt Piotrowski is hangsúlyozza, a nyugati művészettörténet hierarchiája és a homogenitás illúziójának fenntartása leginkább a kánonképzés mentén szerveződik.¹⁵ Azzal, hogy egy adott irányzaton belül a nyugati kánon szisztematikus hivatkozási pontként funkcionál a periféria alkotói és a teoretikusai körében egyaránt, a marginális nemzetek művészete folyamatosan a központi referencia relációjában kerül értelmezésre. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának lényegi eleme, hogy felhívja a figyelmet a kánonképzés meghatározottságaira és következményeire, különös tekintettel az írói pozíció szerepére. „A művészettörténészeknek fel kell ismerniük, hogy a kánon minden esetben egy analitikus és történelmi konstrukció eredménye – sokkal többet mond a történésről, mint magáról a művészetről.”¹⁶ Az európai modern művészet viszonyában, a centrum és a periféria közelsége okán kiemelt jelentősége van az önreflektív elemzői pozíció tudatosításának. A központ művészettörténésze ugyanis tematikusan figyelmen kívül hagyja kiváltságos pozícióját, melynek eredményeként az adott helyhez és időhöz kötődő eredmények univerzális értéként kerülnek be az európai művészeti kánonba. Ezzel szemben a periféria teoretikusa a központhoz képest permanens relatív pozíciójából adódóan minden esetben tudatában van lokálisának. A centrum és a marginalizált kultúrák közti dialógus elindításával és az egyirányú hatáselemzés felszámolásával a központ művészettörténésze is reflektívebbé válik saját pozícióját érintően. Ebben a folyamatban optimális esetben a nyugati művészettörténete fokozatosan elereszti egyetemes minőségét, a hierarchikus viszonyrendszert a mellérendelői kapcsolatok, a párhuzamos narratívák kiépítésének igénye váltja fel.

Bár a központ művészetének formálói is kardinális funkcióval bírnak az új keretrendszer kiépítésében, a horizontális művészettörténet által megcélzott paradigmaváltás megvalósíthatatlan a periféria művészeinek és történészeinek aktív szerepvállalása nélkül. Kjoszev megközelítését idézve, a hiány traumájából eredő helyettesítés műveleteit a referenciák átrendezésének igénye kell, hogy váltsa. A stratégia lényegi meghatározója, hogy

¹⁴ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 382.

¹⁵ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 380

¹⁶ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 381.

a bináris oppozíció felszámolását követően innovatív értékmodelleket vezet be, átkeretezi és új perspektívákkal gazdagítja a múlt művészetének olvasatait is. A hagyományos, komparatív elemzési modellek helyett a többfókuszú vizsgálatokra helyezi a hangsúlyt, és nagyobb teret ad az interdiszciplináris megközelítéseknek. A vizsgálatok többirányúsága, az eltérő analitikus megközelítések szimultán jelenléte, az elemzői keretek kitágítása ezen felül pedig elősegíti a különböző hagyományokat létrehozó folyamatok feltárását is.

1.2. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának alkalmazása a térség feminista művészettörténetében

Az alá-fölé rendelő viszonyokat dekonstruáló horizontális művészettörténetírás koncepciója szilárd bázist biztosít azoknak a feminista fókuszú elemzéseknek, amik vállaltan szembeszegülnek a Nyugat elsődlegességét erősítő, esszencializáló feminista olvasatokkal. Tanulmánya záró bekezdésében Piotrowski maga is kiemeli azoknak az analíziseknek a szükségességét, amik a kritikus földrajz perspektívájához képest eltérő beágyazottsággal bírnak. Ez utóbbi kategóriába sorolnak az identitás különböző aspektusait kiemelő elemzések, így az etnikai csoportok vagy szubkultúrák mentén szerveződő megközelítések, illetve a gender alapú vizsgálódások. Bár ez utóbbi, pontosabban a feminista nézőpontot kiemelő revízió már hosszú évek óta meghatározó igényként van jelen a művészettörténetírásban, Piotrowski szerint a feminista fókusszal bíró elemzéseknek nem igazán sikerül felülírni a modern művészettörténet által képviselt, domináns földrajzi hierarchia paradigmáját.¹⁷

Piotrowski nyomán részben megerősítő, részben helyreigazító álláspontot fogalmaz meg Bojana Pejić 2010-ben publikált szövegében.¹⁸ Pejić szerint a kelet-európai modernizmus felülvizsgálatát megcélzó, a régió történészei által írt elemzések egyáltalán nem lépnek túl a modernista univerzalizmus analitikus stratégiáján, ugyanolyan „nemtelennek” ábrázolják az államszocializmus művészetét, mint ahogy azt a hetvenes éveket megelőzően a nyugati történetírók tették.¹⁹ Piotrowski meglátását némileg árnyalva Pejić felhívja a figyelmet számos olyan lokális kezdeményezésre, ami a nemzeti művészettörténetek gender-specifikus revízióit támogatja. Többek között Martina Pachmanová, Izabela Kowalczyk, Zora Rusinová, Katrin

¹⁷ Piotrowski: *Horizontal Art History*. 383.

¹⁸ Pejić, Bojana: Proletarians of All Countries. Who washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art. in: Pejić, Bojana (ed.): *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Vienna, ERSTE Foundation - Museum of Modern Art Stiftung Ludwig, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

¹⁹ Pejić: *Proletarians of All Countries*. 21.

Kivimaa és András Edit munkásságára hivatkozva²⁰ hangsúlyozza, hogy annak ellenére, hogy bőven keletkeztek olyan tanulmányok, amik a kelet-európai művészet gender-specifikus interpretációival kísérleteznek, a Keleti Blokk művészetét elemző kötetekből ez az aspektus rendre kimarad. Piotrowski és András a régió egészére kiterjedő vizsgálódásain túl az összefoglaló igényű munkákban a gender mint téma szinte egyáltalán nem kap helyet.

Pejić érvelése szerint ennek egyik legfőbb oka a hatalom fogalmának régió-specifikus definíciójához kötődik. A probléma gyökerét abban látja, hogy a poszt-sztálinista korszakot elemző kelet-európai művészettörténészek a hatalmat továbbra is jellemzően a „totalitárius modell”, azaz a felülről kivetett ortodoxia régen meghaladott koncepciójára építve értelmezik. Eszerint a kultúra és a művészet viszonyában a hatalom egy hangsúlyosan külső forrásból érkező nyomásgyakorlás, ami legfelsőbb pozíciókat feltételez, a kelet-európai kommunizmus relációjában magától értetődően az államapparátust takarja. A hatalom jelenségének ez az erősen konvencionális konceptualizálása még a rendszerváltás után húsz évvel is dominálja a régió művészettörténetét, megerősítve ezzel a disszidens művészt szinte mártírként ünneplő olvasatokat.²¹ Ez utóbbi narratívák az ellenzéki alkotó merész művészeti határátlépéseit és a kommunista diktatúra retorzióit helyezik az elemzések központjába, nem lépnek túl a sokat ismételt dichotómia keretein. Pejić ugyan maga sem vonja kétségbe annak relevanciáját, hogy a régió művészete kiemelten foglalkozzon a rezsim individuális alkotók vagy csoportosulások ellen elkövetett, személyes és szakmai merényleteivel, a csapásirány kizárólagosságát elmarasztalja. A művész mártír szerepének tematikus előtérbe helyezésében a hatalom leegyszerűsített koncepciójának újratermelését látja, ami elvonja a figyelmet egyéb hatalmi mechanizmusokról. A hatalom fogalmának átalakítását szorgalmazza András is a késő kilencvenes években megjelent értekezésében²², amiben a hatalmi viszonyrendszerek vizsgálatának kiterjesztését sürgeti. Ennek értelmében a kommunista államapparátus közvetlen visszaélései helyett a társadalmi hierarchiákat, illetve a családi élet és a szexualitás színtereit uraló hatalmi dinamikákat kell előtérbe helyezni.

²⁰ Pejić a szövegben nem említi konkrét tanulmányokat, kijelentését az felsorolásban szereplő szerzők és korszak viszonyában az alábbi szövegek támasztják alá: Izabela Kowalczyk: Wątki feministyczne w sztuce polskiej / Feminist Motifs in Polish Art. *Artium Quaestiones*, 1997/8. 135-152; Zora Rusinová: The Totalitarian Period and Latent Feminism. *Praesens*, 2003/4. 5–12., András Edit: Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészek. in: András Gábor, András Edit (szerk.): *Water Ordeal/Vízpróba. Kiállítássorozat az óbudai Társaskör Galériában és az óbudai pincegalériában*. Budapest: Óbudai Társaskör, 1995. 25-45.

²¹ Bővebben lásd: 3.3. A női tapasztalat kifejezésének korlátai az ellenzéki művészetben: modernista művészetszemlélet, antipolitika és a férfiművész(csoportok) mitizálása.

²² András Edit: The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition. in: Pejić, Bojana (ed.): *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Vol. I. Stockholm, Moderna Museet, 1999, 125- 130.

A horizontális művészettörténetírás és a feminista elemzések szimbiotikus viszonya, a Piotrowski által felvázolt keretrendszer feminista művészettörténetre gyakorolt pozitív hatása a tanulmány publikálását követően több, a régióval foglalkozó teoretikus munkájában is megjelenik. A horizontális tengely priorizálásának előnyeit emeli ki Angela Dimitrakaki, aki ez utóbbi stratégiában a vertikális viszonyrendszerek iránti elkötelezettség felülbírlásának ígéretét látja.²³ Érvelését a személyek, szövegek és alkotások cirkularitására alapozva, lengyel kontextusban Agata Jakubowska is hangsúlyozza a horizontális perspektíva jelentőségét a párhuzamos feminista olvasatok érvényre juttatásában.²⁴ Doktori értekezésében Hock Beáta a kritikai földrajz és a feminista vizsgálódások összekapcsolódásáról, illetve egy új, módosult esztétikai kategóriák mentén szerveződő paradigma megalkotásának szükségességéről ír, mely utóbbinak kardinális összetevője a (nő)művészet társadalmi beágyazottságának, a művészet társadalmi funkcióinak, az alkotást meghaladó (szövegen kívüli) tapasztalatok tematizálása.²⁵ Karolina Majewska-Güde 2021-ben publikált könyvében Piotrowski koncepcióját a művészeti monográfia írás feminista megreformálásába oltja. A horizontális művészettörténet analitikus gyakorlatát egy operációs rendszerként konceptualizálja, ami folyamatos frissítést és fejlesztést igényel. Egy olyan, dinamikusan formálódó eszközként tekint rá, ami lehetőséget ad az „elhallgatott tartalmak és a művészettörténeti narratívákon belüli apóriák felismerésére és leleplezésére.”²⁶ Kiemelendő továbbá, hogy a horizontális művészettörténet-írás és a feminista aspektus (részleges) interszekcióját két kiállítási szöveggyűjtemény – a Pejić kurálta *Gender Check*²⁷ és a Susanne Altmann szervezte *The Media Insurrection*²⁸ című tárlat kapcsolódó kiadványa²⁹ – is feladatának tekinti, jóllehet a feminista fókusz itt nem kizárólagos.

Az itt felsorolt munkák megelőlegezik jelen disszertáció azon álláspontját, miszerint a kommunista rezsim nőművészetét tekintve a vizsgálódás egyik legtermékenyebb terepe a

²³ Angela Dimitrakaki: *Gender, ArtWork and the Global Imperative: A Materialism Feminist Critique*. Manchester, Manchester University Press, 2013. 41.

²⁴ Agata Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland*. in: Hock Beáta and Anu Allas (eds.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*. London, Routledge, 2018. 135-148.

²⁵ Hock Beáta: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Doctoral Dissertation. Budapest, Central European University, 2009.

²⁶ Karolina Majewska-Güde: *Ewa Partum's Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld, transcript, 2021. 13.

²⁷ *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Bécs, mumok, 2009. november – 2010. február.

²⁸ *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*. Culver City, Wende Museum. 2019. november – 2020. április.

²⁹ Bojana Pejić (ed.): *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Vienna, ERSTE Foundation - Museum of Modern Art Stiftung Ludwig, Köln, Walther König, 2010.; Susanne Altmann, Katarina Lozo and Hilke Wagner (eds.): *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*. Köln, Walther König, 2019.

horizontális művészettörténet, a nemzetköziség és a feminizmus koncepcióinak metszéspontjában van. Ez a közös halmaz egyszerre feltételezi a feminista művészettörténet országhatárokon átívelő (régiós) nőcsoportok létrehozására és megerősítésére irányuló vállalását, és szorgalmazza az interdiszciplináris elemzési stratégiák kezdeményezését. Ezt kiegészítendő, jelen disszertációban a vizsgált téma sajátosságai okán a tudományköziséget a művészet társadalmi beágyazottságának alapvetése határozza meg, mely utóbbi az univerzalizáló elemzői stratégiákat felülíró, feminista művészeti analízis egyik sarkalatos pontja. A feminista kritika ezen csapásiránya, és annak a régió művészetére gyakorolt pozitív hatása Hock szövegében is hangsúlyos szerepet kap.³⁰ Válogatott előképekre hivatkozva³¹ Hock felhívja a figyelmet a megreformált feminista művészetkritika azon sajátosságára, ami a művészet a társadalommal és kultúrával fenntartott, szerteágazó interakcióját hangsúlyozza.³² Azzal, hogy ennek a viszonyrendszernek a vizsgálata úgymond legitimitást nyer a kelet-európai művészettörténet-írásban, felülíródik a régió művészetszemléletét is hosszan uraló elgondolás, ami a műalkotást autonóm entitásként, örökérvényű objektumként és a kreatív szubjektum kifejeződéseként értelmezi. A centrum hegemoniájának felülbírálása és a mellőzött, akár radikális aspektusok feltérképezése mellett tehát a művészet társadalmi beágyazottságának elve jelöli ki a disszertációban megvalósuló feminista megközelítés főbb színtereit és a vizsgálódás irányait.

1.3. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának alkalmazása a térség kísérleti filmtörténetében

A Nyugat priorizálása, a Kelet felzárkóztatásának igénye a régió kísérleti filmtörténet-írását a mai napig dominálja. Kelet-Európa experimentális filmjeit a nyugati filmes avantgárd eredményeihez viszonyítva közelíti meg a szakma, kiemelt jelentőséget tulajdonítva P. Adams Sitney kategória-rendszerének, a kísérleti filmes irányzatokhoz kapcsolódó definícióinak.³³ Annak ellenére, hogy a Kelet-Európában készült alkotások sokszor teljesen ellentartanak Sitney osztályozásának, a komparatív analízis és az angolszász kategóriák adaptálása továbbra

³⁰ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 201-202.

³¹ Hock a megállapítását az alábbi három szövegre hivatkozva építi fel: Kate Linker: *Eluding Definition*, *Artforum*. 1984/4. 61-67., Craig J. Carys.: *Reconstructing the Author-Self: Some Feminist Lessons for Copyright Law*. *American University Journal of Gender, Social Policy & the Law*, 2007/2. 207-268., Lauren Rabinowitz: *Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland*. *Women's Art Journal*, 1980-1981/2, 38-41.

³² Hock: *Gendered Artistic Positions*. 201.

³³ P. Adams Sitney: *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Third Edition. Oxford – New York, Oxford University Press, 2002.

is a legitímáció konzekvensen alkalmazott módszere.³⁴ Jellemző továbbá, hogy ha az analízis nem is reflektál konkrétan Sitney struktúrájára, a vizsgálat tárgyát képező filmeket, illetve alkotókat a történetírók – az adott országon belüli hivatkozásokon túl – zömében nyugati referenciákhoz igazítva pozicionálják,³⁵ a régió egyéb országainak experimentális filmjei csak említés szintjén, leginkább az alkotók közti konkrét szakmai kooperációk apropóján merülnek fel.³⁶ A Keleti Blokkra fókuszáló, nemzet határokon átívelő, a régiós országok kísérleti filmjeit közös nevezőre hozó megközelítésekre elvétve akad példa.³⁷

A nyugat-keleti bináris oppozíció túl a kelet-európai experimentális filmnek az elbeszélő film szakmai közbeszédben betöltött, priorizált pozíciójával is számolnia kell. A filmművészeti diskurzust (részben a korábban vizsgált geopolitikai meghatározottságok okán) a térségben jellemzően a „dramatikus-narratív, irodalmi szemléletű filmezés iránti elfogultság” jellemzi, ebből a nézőpontból pedig – Maurer megfogalmazásában – „a kísérleti filmezés az elbeszélő hosszúfilm komplexitásával szemben legfeljebb módszertani kutatás vagy új filmes effektusok feltárása, próbája.”³⁸ Az experimentális film az általános szakmai megítélésben nem egyenrangú sem a játék-, sem a dokumentumfilmmel, a nem narratív mozgóképes munkákat a térség filmtörténete is sokadrangú témaként kezeli.

A mellözöttség csökkentésére az elmúlt évtizedben román és lengyel fronton is látható törekvés, a magyar kísérleti film ezzel szemben továbbra is lényegében rejtve van a nagyközönség előtt, különösen nemzetközi viszonylatban. Míg Románia és Lengyelország a művészeti forma népszerűsítése érdekében online szabadon elérhetővé tette a filmek tekintélyes hányadának digitális másolatát, a magyar alkotásokat a nyilvános vetítéseken túl többnyire csak archívumi engedéllyel, különböző adminisztrációs folyamatokat követően lehet megtekinteni. A magyar experimentális film periferiálisát fokozza, hogy hazai viszonylatban a

³⁴ Martin Čihák könyve teljes egészében átveszi Sitney osztályozását, és ebbe illeszti be a cseh kísérleti film eredményeit. Lásd: Martin Čihák: *Ponorná Řeka Kinematografie*. Praze, AMU, 2013.

³⁵ Ezt a koncepciót követi például Stóhr Lóránt Szirtes András filmjeit elemző tanulmánya is, ami a magyar neoavantgárd hivatkozásai mellett végig nyugati referenciákkal dolgozik. Lásd: Stóhr Lóránt: *Kamerába zárva*. Szirtes András filmnaplói és az önéletrajzisa. in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés: neoavantgárd hagyomány*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 98-118. A magyar kísérleti film kapcsán én magam is sokáig ezt a módszert alkalmazom. Lásd például: Szalay Dorottya: *Trenden Innen és Túl*. Magyar kísérleti filmes körkép. *Filmvilág*, 2014/április. 32-34.

³⁶ Maurer Dóra esetében például ebből kifolyólag többször felmerül a lengyel Józef Robakowski neve. Lásd: Beke László: *Az összehajtogatott idő*. Maurer Dóra mozgóképei. *Filmvilág*, 2009/5. 48-49.

³⁷ 2022 április végén, közel nyolc éves előkészítést követően jelenik meg az első olyan tanulmánykötet, ami a kelet-európai térség kísérleti filmjeire fókuszál. A kötetben helyet kapó tanulmányok sem foglalkoznak azonban az országhatárokon átívelő tematikai vagy formai közösségek felderítésével. A szövegek mind országra (illetve Jugoszlávia esetében országközösségre) vonatkoztatva, alkotókat illetve alkotócsoportokat kiemelve folytatnak vizsgálatokat. Lásd: Ksenya Gurshtein and Sonja Simonyi (eds.): *Experimental Cinemas in State Socialist Eastern Europe*. Amsterdam, Amsterdam University Press. 2022.

³⁸ Maurer Dóra: *A strukturális filmezésről*. In: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 277.

Peternák Miklós szerkesztette, 1991-ben publikált kötet³⁹ óta nem jelent meg olyan átfogó könyv, ami fókuszáltan foglalkozna a magyar kísérleti filmmel,⁴⁰ miközben a lengyel és román experimentális filmről már több angol nyelvű kiadvány is elérhető.⁴¹ Magyar fronton tehát az elbeszélő filmes műfajok és a nem narratív, experimentális film között fennálló, vertikális viszonyrendszer a román és lengyel meghatározottságok relációjában is erősebb.

A térség kísérleti filmezésben érdekelt nőművészei még ezen a szűk keresztmetszeten belül is marginális pozíciót töltenek be, a művészettörténeti, így a filmtörténeti kánon is a férfiak eredményeit priorizálja. Az angol nyelvű, összefoglaló igényű könyvek tekintetében a diszkrimináció egyik szemléletes példája a Kamilla Kuc és Michael O'Pray szerkesztésében megjelent tanulmánykötet⁴², ami mindössze pár mondatban említi azokat a nőket, akik alkotói tevékenységükkel a hetvenes-nyolcvanas években aktívan hozzájárulnak a lengyel kísérleti film gazdagításához, diverzifikálásához. A mellőzést a szerkesztő azzal indokolja, hogy a nőművészek alkotói stratégiái és megközelítései túlságosan is sokrétűek ahhoz, hogy beleférjenek egy ilyen "bemutakozó könyvbe."⁴³ A román kísérleti filmtörténetről átfogóan nyilatkozó kiadványokban is egyértelmű a nők hátrányos megkülönböztetése, a kinema ikon mozgóképes munkásságát bemutató könyv⁴⁴ csak listázza a nők filmjeit, ebben is kizárólag a férfiak munkái érdemelnek ki hosszabb elemzést. Mindezen tényezők alapján a lengyel, magyar és román nőművészek kísérleti filmjeinek elemzése és a kritikai olvasatok feltérképezésének igénye többszörösen is indokolja a horizontális történetírás koncepciójának alkalmazását.

³⁹ Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó. 1991.

⁴⁰ A Balázs Béla Stúdió alapításának ötvenedik évfordulója kapcsán megjelent kötetben (Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Múcsarnok, 2009.) pár tanulmány foglalkozik csak experimentális filmmel.

⁴¹ Példaként lásd: Kamilla Kuc: *Visions of Avant-garde Film. Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism*. Bloomington, Indiana University Press, 2016.; Kamilla Kuc and Michael O'Pray (eds.): *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-garde Film. 1916-1989*. London – New York, Wallflower Press, 2014.; Marika Kuźmicz and Łukasz Ronduda: *Workshop of the Film Form / Warsztat Formy Filmovej*. Warsaw, Arton Foundation, 2017.; Łukasz Ronduda and Florian Zeyfang (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007.; Călin Man (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019.

⁴² Kuc and O'Pray i.m.

⁴³ Michael O'Pray: The 1980s: From Specificity to the New Tradition – Avant-garde Film and Video Art is Poland. in: Kuc, Kamilla and O'Pray, Michael (eds.): *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-garde Film. 1916-1989*. London – New York, Wallflower Press, 2014.

⁴⁴ Man i.m.; Lengyel viszonylatban az összefoglaló munkák közül Ronduda és Zeyfang kötete az egyetlen, ami foglalkozik a nőművészek filmjeivel. Ronduda and Zeyfang: i.m.

2. A (feminista) nő(művészet) politikai és társadalmi mozgástere: a női autonómia kérdése a lengyel, magyar és román államszocializmusban

A dolgozatban vizsgált nőművészek szakmai és személyes realitását, így az alkotások tematikai és formai sajátosságait is meghatározza az az ellentmondás, ami az egyes országok államvezetéseinek a női emancipációt sürgető politikája és a nők hétköznapi valósága között feszül. A feminizmus célkitűzéseit a rezsím mindhárom országban meghaladottnak tekinti, a fogalmat jórészt nyugati importként keretezi, és megszilárdítja annak megbélyegző konnotációit a közbeszédben. Fontos továbbá, hogy a nők részleges gazdasági függetlenségét támogató intézkedéseket a második nyilvánosság férfiak dominálta közösségei is kifogásként használják a nőművészek szakmai és személyes érdekképviselésének visszaszorítására, a nőket sújtó diszkrimináció és kizsákmányolás témái ezáltal kiszorulnak az ellenzéki (művészeti) diskurzusból. A térség államszocialista rendszereinek további közös sajátossága, hogy a nemi alapú gazdasági megkülönböztetést csökkentő vívmányokkal legitimálják és próbálják elrejteni a paternalizmusnak azt a sajátos formáját, ami a „nyilvános patriarchátus” (állam) és a „magánpatriarchátus” (család) közötti „lavírozásra”⁴⁵ kényszeríti a nőket. A kommunista hatalom ugyanis annak ellenére, hogy következetesen törekszik a magánszféra felszámolására (vagy legalábbis radikális visszaszorítására), a családon belüli hierarchia számos, a nőket terhelő aspektusát érintetlenül hagyja,⁴⁶ ami a családon kívüli társadalmi kapcsolatokban is legitimálja a hatalmi szerepek leosztását.

Az alábbi fejezet a vizsgált országok államszocialista berendezkedésének azokra a politikai, társadalmi és kulturális meghatározottságaira fókuszál, melyek az analízis tárgyát képező filmek viszonyában kiemelten relevánsak. A soron következő összefoglalónak tehát nem célja a lengyel, magyar és román államszocializmus nőpolitikájának és a társadalom nőket diszkrimináló működésének átfogó bemutatása. Jóllehet, a vizsgálat itt azokat a tényezőket priorizálja, amik – a nemzet határokra átívelve – hidat képeznek a nőművészek mozgóképes munkáiban visszatükröződő tapasztalatok között, az általánosítás elkerülése, a gender rezsimek közti eltérések szem előtt tartása mindvégig alapvető törekvésként van jelen. Mind a történeti kitekintés, mind pedig a műelemzések viszonyában fontos továbbá, hogy a disszertáció nem

⁴⁵ Ugyanezt a „lavírozásra” vonatkozó megállapítást teszi Lina Džuverović a hetvenes években működő jugoszláv nőművészek és kulturális szakemberek lehetőségei kapcsán. Lina Džuverović: *A kollektivitás historizálása és archiválása. Kollaboratív akciók, továbbélő kihagyások – a hetvenes évekből jugoszláv közösségek feminista újragondolása.* (konferencia előadás). Budapest, Artpool Művészetkutató Központ. 2020. február 20.

⁴⁶ Tény, hogy a gazdasági függetlenséget támogató intézkedések és a családjogi törvények enyhítik a nők kiszolgáltatottságát a családon belül, a magánpatriarchátus ezzel nem szűnik meg.

kérdőjelezi meg a párhuzamos, egymással akár konfrontálódó diskurzusok szimultán jelenlétét, és az interszekcionális megközelítést alkalmazó elemzések interpretációs diverzitását.

Az államszocializmus és a feminizmus, illetve a női emancipáció kapcsolatát tárgyaló elemzéseket a rendszerváltás utáni évtizedben a nyugati és a régiós történetírásban egyaránt a kommunista időszak teljes elmarasztalása határozza meg. A szövegek jórészt a nyugati feminizmus eredményeire hivatkozva próbálják elemezni a Keleti Blokk egymástól több szempontból is eltérő, emancipációs folyamatait, miközben következetesen figyelmen kívül hagyják, illetve leminősítik a kommunista rendszer azon politikai és gazdasági tényezőit, amik egyértelműen pozitív hatással vannak a nők társadalmi és jogi helyzetére. Jellemző, hogy a szövegeket egyszerre hatja át a „győzelem posztkommunista traumája”⁴⁷ és a „hiány traumája”⁴⁸, tehát bennük a történelmileg megörökölt kulturális szerepek érvényvesztettsége és a térség a hiányok és elmaradottságok helyszínékként való tételezése párhuzamosan van jelen. Egy feltételezett, univerzális narratíva viszonyában kerül értelmezésre a teljes régió több mint negyven évtizeden átívelő emancipációs története, ami a helyi történészek írásaiban „kulturális kisebbségi komplexust”⁴⁹ tükröz, illetve a nyugati felzárkózás szükségességét artikulálja.

Jelen disszertáció – bár a társadalomkritikus fókusz okán minden vizsgált országban a rezsim, a politikai és művészeti ellenzék, illetve a művészeti intézmények és csoportok a női érdekérvényesítést gátló tényezőire koncentrálnak – nem kérdőjelezi meg az államszocializmus gazdaságpolitikájának pozitív vetületeit és eredményeit, így például az általános választójogot, a pályaválasztáshoz és munkavállaláshoz való jogot, a családjogot vagy a politikai szerepvállalást érintő intézkedések szerepét.⁵⁰ A dolgozat ezen felül az előző fejezetben bemutatott, horizontális elemzői koncepciót követve határozottan elzárkózik a nyugati és keleti feminizmus komparatív analízisétől, a kritikai vizsgálódást a három ország válogatott kulturális, politikai, gazdasági és társadalmi meghatározottságaira építve végzi. Fontos kitétel azonban, hogy a disszertáció érvelése – többek között Mihaela Miroiu által is hangsúlyozott⁵¹

⁴⁷ Piotr Sztompka: The Trauma of Social Change. in: Alexander – Eyerman – Giesen – Smelser – Sztompka (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004. 171.

⁴⁸ Kjöszsev i.m.

⁴⁹ András: *Kulturális átöltözés*. 168.

⁵⁰ Az államszocializmus emancipatorikus potenciálja és a női önérvényesítés lehetőségeiről példaként (a dolgozatban következetesen használt irodalmakon túl) lásd: Krassimira Daskalová: How Should We name the Women Friendly Actions of State Socialism. *Aspasia*, 2007/1. 215-219., Malgorzata Fidelis: Are You a Modern Girl? Consumer Culture and Young Women in 1960s Poland. in: Penn, Shana and Massina, Jill (eds.): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. New York, Palgrave MacMillan, 2009. 171-184., Lišková, Kateřina: *Sexual Liberation, Socialist Style. Communist Czechoslovakia and the Science of Desire, 1945–1989*. Cambridge. Cambridge University Press, 2018.

⁵¹ Mihaela Miroiu: *Communism was a State Patriarchy, not State Feminism*. *Aspasia*, vol. 1. 2007. 197-201.

álláspontot követve – a kommunista rezsimit állami patriarchátusként tételezi, így a „kommunista feminizmus” koncepcióját elveti, illetve nem ért egyet a „szocialista állami feminizmus” megvalósulásával, miként a feminizmusról leválaszthatatlannak ítéli az emberi autonómia elvét.

Ahogy azt Friedrich Engels vagy August Bebel kapcsolódó szövegei⁵² is alátámasztják, a marxista gondolkodásban hangsúlyosan megjelenik a női emancipáció kérdése, a szövegek a nők évszázados alárendelt szerepét úgymond tényként kezelik. Hiába találja azonban a marxista gondolkodás azonnali orvoslásra váró, morális problémaként a nők elnyomásának kérdéskörét, a megvalósult rendszerekben az emancipáció támogatásának elsődleges oka a kommunista rendszer totalitárius működésének megteremtése, illetve a központilag vezérelt kontroll fenntartása. Ahogy Miroiu fogalmaz:

Hivatalosan a kommunista uralomnak az emberi tevékenység valamennyi aspektusát le kellett fednie. De nehéz volt az egyéneket úgy irányítani, hogy a háztartásban töltötték az idejüket. A nőknek el kellett hagyni a gynaeceum-aikat, be kellett lépniük a gazdaságba vagy a politikai életbe, a pártállam közvetlen látóterébe. A tradicionális család patriarchális viszonyait a hatalom hivatalosan nem kérdőjelezte meg. [...] A nők előléptetése a kvótarendszerben azt a célt szolgálta, hogy fizikai közelségben, engedelmes katonákként teljesítsék a párt parancsait.⁵³

Az előléptetés problémáját árnyalja, hogy a nők bár középvezetői állásokat betölthetnek a hatalmi pozíciókat továbbra is férfiak birtokolják.⁵⁴ A munkaerőpiacon a nemek közötti vertikális és horizontális szegregáció mindhárom országban jelen van, magyar viszonylatban például már a nyolcvanas években végzett kutatások is alátámasztják, hogy a szakképzettebb, jobban fizetett munkákban jóval nagyobb a férfiak aránya, emellett pedig általánosságban is inkább a „férfimunka értékelődik magasabbra”⁵⁵ A nők tehát legalább ugyanannyi időt töltenek fizetett munkával, mint a férfiak, az elismerés és a jövedelem a nők esetében azonban kisebb.

⁵² Friedrich Engels: *A család, a magántulajdon és az állam eredete*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982., August Bebel: *A nő és a szocializmus*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1976.

⁵³ Miroiu: *State Patriarchy*. 199.

⁵⁴ Isabel Marcus: *Wife Beating: Ideology and Practice Under State Socialism in Hungary, Poland and Romania*. in: Penn, Shana and Massina, Jill (eds.): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. New York, Palgrave MacMillan, 2009. 120.

⁵⁵ Ferge Zsuzsa 1985-ös kutatásának eredményeit idézi: Acsády: *Államszocializmus – nők – ellenzékiesség*. *TNTeF*, 2018/1. 4.

A nők szakmai és személyes mozgásterét erősen korlátozza továbbá, hogy a láthatatlan munka, azaz a háztartási feladatok és a gyereknevelés továbbra is a nőket terheli, a férfiak még az egyenlő gazdasági teherviselés mellett sem vállalják az otthoni munkamegosztást. Az államszocializmus társadalomtörténetében szinte alig elemzett terület a családon belüli erőszak témája, amire még a kilencvenes években is „feleségverésként” hivatkozik mind a magyar, mind a lengyel és a román közbeszéd.⁵⁶ Annak ellenére, hogy kommunista vezetés a családot az államszocialista társadalom egyik fő építőköveként határozza meg, és törekszik annak központi felügyeletére, a nők elleni férfierőszakot rendszerszinten figyelmen kívül hagyja a vezetés, a gyilkosságokon és életveszélyes testi sérülésekkel járó eseteken kívül az erőszakos tevékenység elkövetői büntetlenül maradnak, a nők által hivatalosan benyújtott panaszok még a bűnügyi statisztikák rendszerébe sem kerülnek be.⁵⁷ Mivel a civil szférát a rezsím nagyrészt leépíti,⁵⁸ a bántalmazásnak kitett nőknek szervezett keretek között alternatív támogatásra sincs érdemben lehetőségük. A családon belüli erőszakot, a nők „megfegyelmezését”⁵⁹ a társadalom egésze is reflektálatlanul hagyja. A hetvenes-nyolcvanas évek szempontjából a nők elleni erőszak kapcsán különösen fontos, hogy az olyan társadalmilag „feszültebb” időszakokban, mint Nicolae Ceaușescu erőszakos pronatalista politikájának implementációja, vagy a lengyel hadiállapot, az erőszakos esetek száma még tovább nő.⁶⁰

Miként azt Hock is hangsúlyozza, a női emancipációt, illetve a férfiktól való általános függetlenedést segítő gazdasági és jogi intézkedések ellenére az államszocializmusban a nők egyértelműen másodrangú szerepet töltenek be a férfiakhoz képest. A párthatóságok a nőket „partikularitásként”, „kivételként” kezelik, ennél fogva érdekeiket mindig is másodlagosnak tekintik.⁶¹ A nők emancipációjának ügye a kommunista uralom időszakában folyamatosan alárendelődik más, fontosabb érdekeknek, a nyolcvanas évekre pedig a pronatalista politika (újbóli) felerősödésével és a gazdasági nyomással szinte teljesen mellőzötté válik. A következő két alfejezet – az ellentétes női szerepelvárások és a női kommunista szubjektum témáinak felvázolását követően – erre az időszakra fókuszálva vizsgálja azt a folyamatot, melynek során a rezsím, a politikai ellenzék, és lengyel viszonylatban a katolikus egyház különböző formális

⁵⁶ Marcus: *Wife Beating*.

⁵⁷ Marcus: *Wife Beating*. 123.

⁵⁸ A nőszervezetek befolyásáról megoszlanak a szakmai vélemények. A nemzetközi diskurzusban példaként lásd: Funk és Ghodsee „vita”. Nanette Funk: A very tangled knot: Official state socialist women’s organisations, women’s agency and feminism in Eastern European state socialism. *European Journal of Women’s Studies*. Vol 21/4, 2014. 344-360; Kristen Ghodsee: Untangling the knot: A response to Nanette Funk. *European Journal of Women’s Studies*, 2015. 1-5

⁵⁹ Marcus: *Wife Beating*. 122.

⁶⁰ Marcus: *Wife Beating*. 124.

⁶¹ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 85.

és informális diktátumainak, illetve időszakos szövetségeinek eredményeként felerősödik a nemi szerepek retradicionalizációjának igénye, így a női autonómia korlátozása.

2.1. Ellentétes szerepelvárások: a nőiség szocialista konstrukciója és a „férfiak szövetsége”

A nőiség szocialista konstrukciója a nők életének azon kettősségére épül, miszerint a nők egyszerre anyák és dolgozók. Ez a duális szerep mindhárom országban folyamatos „társadalmi nemi egyensúlyozásra” kényszeríti a nőket. Eszerint miközben munkás szerepben a szocialista terv végrehajtójaként kell teljesíteniük kötelességet, a nők folyamatosan figyelni kényszerülnek arra, hogy középvezetői szerepekbe kerülve se veszélyeztessék a társadalmi nemi határokat. Ezzel párhuzamosan a nőknek anyaként és feleségként is számos elvárásnak kell megfelelni, a reprodukív munka teljes spektrumát kénytelenek lefedni, miközben az apa, a férj irányítói, családfenntartói státuszát nem kérdőjelezhetik meg.⁶² A kettős szerepelvárás feszültségét növeli a női kommunista szubjektum konstrukciója, melynek célja egy olyan, nyilvános (közösségi) identitás kialakítása, ami leghatásosabban szolgálja az államszocialista berendezkedés politikai, eszmei és gazdasági érdekeit.⁶³ A kommunista szubjektum ideájának mély patriarchális beágyazottságát bizonyítja az a belső ellentmondás, hogy bár a rezsím a nők feladataként határozza meg az utódnemzést, a hatalom szemében a terhesség és a gyerekevelés a párt iránti politikai elköteleződés és megbízhatóság meggyengüléseként definiálódik, a női szexualitás a potenciális terhesség viszonyában tehát a proletárforradalom sikerét gátló kockázatként értelmeződik.⁶⁴ A felvetés kapcsán a magyar, lengyel és román vonalon is a leninista válasz⁶⁵ határozza meg a politikai irányt, ami a bizalmat a „tisztafejű férfiakba” helyezi, és nem kérdőjelezi meg a „család patriarchális szentségét.”⁶⁶ Ezt az utat a rezsím gazdaságosabb megoldásként értékeli, hiszen a hatalom szemében a család radikális átszervezésénél sokkal kényelmesebb és jövedelmezőbb a nők által ingyen elvégzett reprodukív munka kiaknázása.⁶⁷

Az eltérő politikai és társadalmi folyamatok ellenére mindhárom országban közös, hogy a hetvenes évekre ezek, a korábban rejtve kezelt erőviszonyok egyre inkább előtérbe

⁶² Marcus: *Wife Beating*. 121-122.

⁶³ Fodor Éva: *Smiling Women and Fighting Men. The Gender of the Communist Subject in the State Socialist Hungary. Gender and Society*, vol. 16, no. 2. 2002/April. 240-263

⁶⁴ Fodor i.m. 255.

⁶⁵ Alexandra Kollontai Lenin javaslatával szemben a családmodell radikális átszervezését javasolja.

⁶⁶ Fodor i.m. 255.

⁶⁷ Fodor i.m. 255.

kerülnek, a hatalom emancipációs retorikájában ismét hangsúlyosabb szerepet kap a patriarchális család megerősítése. Számos kutatás rávilágít, hogy például a magyar nők mindennapi életében már a hetvenes években érezhető az a frusztráció, amit az ideológiai diskurzus két, ellentétes csapásiránya eredményez. Míg a hivatalos ideológiai platformon az emancipáció továbbra is politikai célként kereteződik, addig a rezsim informális, ellenben sokkal erősebben propagált fórumain a család bináris nemi szerepeinek fontosságát és a „klasszikus” családi működést hirdeti a hatalom, mely szerint a nő fő társadalmi funkciója az otthonteremtés és az anyaság.⁶⁸ Más, az évtized végén megjelent elemzések emellett arra is felhívják a figyelmet, hogy a „férfi pszichében a feleség szerepe annak elmaradott hagyománya szerint rögzült”⁶⁹, és a férfiak még a magasan képzett, értelmiségi körökben is elutasítják azt a felfogást, hogy a házasság és a párkapcsolat két egyenlő partner szövetsége. Széles körben elfogadott az a nézet is, miszerint „a nő kötelessége, hogy csendben szenvedjen, és elfogadja a helyzetét.”⁷⁰

A hetvenes évektől egyre inkább erősödni látszik a rezsim és a férfiak láthatatlan „szövetsége”, aminek egyik célja a nők függetlenségének visszaszorítása, illetve az emancipált nő megbüntetése. A ki nem mondott szövetség megvalósulási formáit tekintve a kutatások a propaganda irányváltása mellett a családon belüli erőszak intézményes tolerálását⁷¹ és a női szexualizált test áruba bocsátásának különböző formáit hozzák fel példaként, mely utóbbival egyes értelmezések szerint az opresszív rezsim a „férfi állampolgárok türelmét akarja megvásárolni.”⁷² Az irányváltással egyszerre kap új lendületet a női test felügyeletének és kontrollálásának igénye, illetve a női szexualitás cél szerinti instruálása.

2.2. A női test kisajátítása: állami direktívák és felügyelt szexuális diskurzus

A szovjet államvezetés szexualitást érintő politikája kezdettől leválaszthatatlannak minősül a produktivitás és a reprodukció kérdésköréről. Bár a hivatalos kommunikáció egyenlő felelősség látszatát próbálja kelteni a nemek között ez utóbbi kérdéskörben is, a szexualitás központi regulációja a gyakorlatban a női önrendelkezés visszaszorítására fókuszál. Tény, hogy különböző országok és időszakok relációjában eltérő intenzitást mutat ez a direktíva, a szovjet

⁶⁸ Márkus Mária és Joanna Goven kutatásait idézi: Hock: *Gendered Artistic Positions*. 90.

⁶⁹ Ivan Volgyes és Nancy Volgyes 1977-ben publikált kutatását idézi: Hock: *Gendered Artistic Positions*. 91.

⁷⁰ Völgyes és Völgyes, illetve Adamik kutatásait idézi: Hock: *Gendered Artistic Positions*. 91-92.

⁷¹ Marcus: *Wife Beating*. 122.

⁷² Magó-Maghiar Ana: *Representation of Sexuality in Hungarian Popular Culture of the 80s*. MA Thesis. Budapest, Central European University. 2007. 67.

pártállam rendszerét kezdettől konzekvensen áthatják a nők (és lányok) szexualitásának szabályozását célzó rendelkezések. Az elv mélyen gyökerezik a szovjet ideológiában, a kommunista nő ideáljának kierőszoakolása már a húszas években is szerves részét képezi a Szovjet-Oroszország oktatáspolitikájának.⁷³ A háború utáni időszakban a kommunista uralom alá hajtott országokban egy rövid időre pluralizálódik ugyan a nők társadalmi szerepét érintő központi politika, az utóbbi években megjelent tanulmányokban egyre nagyobb a konszenzus annak tekintetében, hogy a nukleáris család mesterséges megerősítése a régió egyes pontjain (köztük Lengyelországban⁷⁴ és Romániában is) már az ötvenes évek desztalinizációja alatt megkezdődik.⁷⁵ Mint ahogy azt az előző alfejezet is kitér, a hetvenes évektől kezdve megfigyelhető az a tendencia, hogy fokozatosan elcsendesedik a női emancipációt sürgető központi retorika, helyette nyíltan a család egységére és az anyaságra fókuszáló narratívák kerülnek előtérbe. Az államszocializmus utolsó két évtizedében a rezsím már többnyire a nők tradicionális nemi szerepekbe való visszaterelésén munkálkodik, az első nyilvánosságban a nők társadalmi hasznát a munkavállaló és termelői produktivitás helyett jórészt a gyerek kihordására és felnevelésére koncentrálja.⁷⁶

A pronatalista politika országoként eltérő eszközökkel, különböző támogatói konstrukciókkal vagy épp megszorító intézkedésekkel próbálja a kívánt mederbe terelni a nők utódnemzést érintő döntéseit. A Ceaușescu uralta Romániában például, ahol az abortusz 1966 óta törvényileg tiltott, a gyerekvállalás nemzeti kötelességként deklarálódik,⁷⁷ a hatalom a magzatot „az egész társadalom szocialista tulajdonaként” határozza meg.⁷⁸ Romániában a nyolcvanas évekre még a fogamzásgátlók is teljesen elérhetetlenné válnak, a nőket számos munkahelyen kötelező nőgyógyászati vizsgálatokkal tartják megfigyelés alatt.⁷⁹ Magyarországon ennél jóval enyhébb a hatalmi kontroll, de az abortusz rekriminalizációjának

⁷³ Ann Livschiz: Battling „Unhealthy Relations”: Soviet Youth Sexuality as a Political Problem. *Journal of Historical Sociology*, 2008/December. 397-416.

⁷⁴ Lengyelország esetében az abortuszhoz való hozzáférést például nem korlátozza a nukleáris család megerősítésére irányuló politika, amit magyarázhat az abortuszok alacsony száma. Lišková: *Sexual Liberation*. 38.

⁷⁵ Malgorzata Fidelis: “A Nation’s Strength Lies Not in Numbers”: De-Stalinization, Pronatalism, and the Abortion Law of 1956 in Poland. in: Kraft, Claudia (ed.): *Geschlechterbeziehungen in Ostmitteleuropa nach dem Zweiten Weltkrieg: Soziale Praxis und Konstruktionen von Geschlechterbildern*. München, R. Oldenbourg Verlag, 2008. 203-215.

⁷⁶ Lišková: *Sexual Liberation*. 35.

⁷⁷ Florentina Andreescu: The changing face of the sacrificial Romanian woman in cinematographic discourses, *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 2011/4. 665.

⁷⁸ Idézi: Andreescu, Florentina C. és Quinn, Sean P.: Women, language and sacrifice. in: Andreescu, Florentina C. és Shapiro, Michael J. (eds.): *Genre and the (Post-) Communist Woman. Analyzing transformations of the Central and Eastern European female ideal*. London, New York: Routledge, 2014. 22.

⁷⁹ Gail Kligman: *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu’s Romania*. Berkeley, University of California Press, 1998.

korábbi elbukása⁸⁰ után 1973-ban végül itt is megszorításokat vezet be az állam a születésszabályozásban.⁸¹ Ezzel párhuzamosan fokozatosan megváltozik a nők társadalmi szerepének értelmezése, ami a szociális intézményi ellátórendszer juttatási struktúrájában is visszaköszön. A újonnan bevezetésre kerülő, pénzügyi és szociális támogatások apropót szolgáltatnak a rezsimnek az anyák folyamatos monitorozására. Miként azt egy, a *Nevelési Tanácsadó* ügyiratára építő kutatás is megerősíti, a gyerek valamennyi attitűdbéli problémáját az anyai készségek hiányosságaként könyvelik el, gyakran a nők szexuális életét jelölve ki a komplikáció forrásaként. A nők szexualitása folyamatos revízió tárgya lesz, a szexualitás hiánya és a szexuális vágy megléte (az aszexualitás és a hiperszexualitás vádjaira alapozva) egyaránt hivatalos szakértői elmarasztalással jár.⁸²

A térségben a „szocialista szexualitás” nem képez egységes koncepciót, de – ahogy azt a fenti példák is szemléltetik – mindhárom országban tendencia, hogy a szex és a nemiség kérdésköreit érintő hivatalos álláspont a szocialista terv reformulációival párhuzamosan módosul.⁸³ Ahogy arra Kateřina Lišková rámutat, a témát taglaló szakirodalom legtöbbször a pragmatikus kormányzati stratégiával magyarázza a gender-rezsimek váltakozását, melynek értelmében a nők tömeges állásba hívását a munkaerőhiány problémájának feloldása motiválja, míg anyaszerepbe kényszerítésüket a demográfiai krízisre való reagálás teszi indokolttá.⁸⁴ Lišková azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy ezek az olvasatok – bár nem közvetítenek hibás állítást – esetenként túlságosan is leegyszerűsítőek, az „emancipáció és a pronatalizmus” oppozíciójára szorító elméletek néha ellentmondásba ütköznek. Figyelmen kívül hagyják a születésszabályozásra vonatkozó rendeletek és a privát tér liberalizációjának kontextusát, illetve a szexualitás közbeszédben betöltött szerepének változásait. Lišková szerint ennek értelmében a rezsim nőpolitikájának fordulatait és azok indítékait tévút lenne kizárólag ezekre a „pragmatikus imperatívuszokra” korlátozni.⁸⁵

Lišková ajánlását követve mindenképpen fontos kiemelni tehát, hogy a nemi szerepek retraditionalizációjának folyamata semmiképpen sem tekinthető a három országot vagy akár

⁸⁰ A magyar vezetésnek már hatvanas években szándékában állt szigorítani az abortuszon, a hírre azonban aláírásgyűjtés indult a nők önrendelkezési jogainak megóvására. Takács Judit: *Disciplining Gender and (homo)sexuality in State-socialist Hungary*, *European Review of History*, 2015/1. 164.

⁸¹ A szigorítás az 1973-ban indult népesedéspolitikai programhoz kapcsolódik. Ludassy Mária: 1973. *Beszélő*, 4/1998. 56-61.

⁸² Lynne Haney: *Inventing the Needy. Gender and the Politics of Welfare in Hungary*. Berkeley, University of California Press, 2002. 122.

⁸³ Kateřina Lišková and Szegedi Gábor: *Sex and Gender Norms in Marriage: Comparing Expert Advice in Socialist Czechoslovakia and Hungary Between the 1950s and 1980s*. *History of Psychology*, vol. 24. no.1, 2021. 79.

⁸⁴ Lišková: *Sexual Liberation*. 40.

⁸⁵ Lišková: *Sexual Liberation*. 44.

csak az egyes nemzetek különböző társadalmi rétegeit egyenlően érintő, látványos központi direktívának. Ez az átalakulás sokkal inkább egyfajta jelenség-együttes, ami a politikában és a társadalom különböző szinterein, fokozatosan tűnik fel. Ez a patriarchális társadalom válasza a nők „túlzott” függetlenedésére, egy regresszív visszacsapás, aminek célja a női emancipációs küzdelmek eredményeinek (legalább részleges) felszámolása, a férfiak hatalmi pozícióinak megerősítése és a konzervatív nemi szerepek megszilárdítása. Fontos felismerni, hogy a „túlzott” függetlenségre szert tett nők illetén való megbüntetése nem korlátozódik az állami rendelkezésekre vagy az ellenzéki (politikai) mozgalmak nőellenes retorikájára. A visszacsapás aktusát támogatja a szexualizált női testtel való reklámozás széles körű elterjedése is. Ez utóbbi kitétel a magyar kontextus megértése szempontjából különösen releváns, mivel – ahogy azt Gregor Anikó, Csányi Gergely és Dés Fanni közös tanulmánya magyarázza – „a reklámpari szabályozások lazulása révén [...] a Kádár-kor vizuális kultúrájában a szexualizált női test látványa egyre megszokottabbá [válík], a szexuálisan kizsákmányolt nő figurája pedig leválasztásra [kerül] a felemás női emancipáció témájáról.”⁸⁶ Azok a folyamatok tehát, amiket a magyar társadalom esetenként a felszabadulás élményéhez kapcsol, és a liberális demokrácia előjeleként értelmez, ugyanúgy a nők emancipációját korrodáló visszacsapás integráns részei.

A hetvenes évek elejétől a szexualitást érintő társadalmi diskurzus – lengyel és magyar vonatkozásban – fokozatosan nyíltabbá válik. Az 1950-es évek „totalitáriánus androgíniáját” az autoriter kontrol egy enyhébb formája váltja, ami teret enged egy kevésbé felügyelt privát szféra kialakításának. Ennek ellenére az államszocialista erkölcs a szexualitást továbbra is az „aszexuális reprodukció” keretei között értelmezi, az intimitás és az élvezet ebben az interpretációban nem különösebben játszik szerepet.⁸⁷ Bár a hatalom nyitottabb a szexualitás témájának publikus terekbe integrálását érintően, a rezsím által az első nyilvánosságban engedélyezett diskurzusok többségében mégis a nukleáris család egységét, a népességfogyás csökkentését és ezáltal a munkaerő utánpótlását szolgálják, illetve az államvezetés átalakuló gazdasági érdekeit mozdítják előre. Ezek a célok többé-kevésbé a vizsgált országok szexológiai irodalmában is visszaköszönnék.

Lišková és Szegedi Gábor közös érvelése szerint a család egységének fenntartását célzó stratégia tükröződik azoknak, a magyar orvosok által írt, feltűnően liberális szakszövegeknek a publikálásában is, amelyek olyan „radikális” állásfoglalásoknak is megengednek maguknak,

⁸⁶ Gregor Anikó, Csányi Gergely és Dés Fanni: “Pest megér egy testet” A magyarországi pornóipar a hosszú kilencvenes években mint a világgazdaságba való reintegráció egy patriarchális formája. *Replika*, 2020/117-118. 53

⁸⁷ Takács Judit: „Disciplining gender and (homo)sexuality in state socialist Hungary in the 1970s”, *European Review of History: Revue européenne d’histoire*, vol 22. no 1, 2015, 165.

mint a női orgazmus vagy a nyitott házasság.⁸⁸ Ez utóbbi téma, azaz a szexuális nonmonogámia ajánlása jelenik meg Szilágyi Vilmos házassági kézikönyvében,⁸⁹ melynek szövege még arra is kitér, hogy a családon belüli patriarchális viszonyrendszer csak a nemek közti egyenlőség megteremtésével és a rugalmas nemi szerepek elfogadásával írható felül.⁹⁰ Lišková és Szegedi argumentuma azt a következtetést vonja le, hogy a szexuális kísérletezésre buzdító szakértői véleményeket a kommunista vezetés elsősorban azért engedi nagyobb tömegekhez eljutni, mert a rezsim igényeinek megfelelően – közvetve vagy közvetlenül, de – a házasság intézményének fenntartását támogatják.⁹¹ Gregor, Csányi és Dés fent idézett tanulmánya kapcsán azonban itt mindenképpen érdemes hozzátenni, hogy a szexualitásról szóló közbeszéd liberalizációját a gazdasági helyzet is indokolja, ezzel ugyanis az állam (saját érdekei szerint) teret biztosít egy olyan fogyasztói kultúra kialakítására, ami felvevőként működhet a szexualizált női test kizsákmányolására épülő gazdasági működéshez. Ennek az állami stratégiának tehát ugyanúgy integráns része a női test feletti felügyelet gyakorlása.

Lengyelországban, ahol Magyarország viszonyában zártabb a gazdaságpolitika, illetve az államvezetésnek nem kell kompromisszumos megoldásokat keresnie a népességszökkenés megállítására, továbbra is többségében a női önrendelkezést és függetlenséget akadályozó nézőpontok dominálják a szexuális közbeszédet. Minden erénye ellenére⁹² Michalina Wisłocka szexológus hatalmas népszerűségnek örvendő kiadványa⁹³ is a hetvenes évek konzervatív fordulatával összhangban álló narratívát képvisel. A kielégítő szexuális élet elérését a nők megadó, passzív attitűdjétől teszi függővé, és arra ösztönzi a nőket, hogy korlátozzák a mozgásterüket az otthon és a háztartás szférájára, ahol a férfiak meghódíthatják őket.⁹⁴ Több ponton is hangsúlyozza, hogy a szexualitásban nem szabad egyenlőségre törekedni, az emancipáció csak árt a szexuális életnek.⁹⁵ Wisłocka teljes egészében a nőt teszi felelőssé a férfi szexuális impulzusainak kontrollálásáért, és a nőietlen viselkedést okolja a szexuális kielégületlenségért, sőt még a férfiak nők ellen elkövetett erőszakos cselekményeiért, így a szexuális erőszakért is.⁹⁶ Wisłocka nőietlen magatartásként határozza meg a női aktivitás és a kezdeményezőkézség valamennyi formáját, melyeket a tradicionális nemi szerepek súlyos

⁸⁸ Lásd: Aszódi Imre és Brencsán János: *A házasság ábécéje*. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 1976.

⁸⁹ Szilágyi Vilmos: *A házasság jövője*. Budapest, Minerva Kiadó, 1978.

⁹⁰ Szilágyival ellentétes pozíciót képvisel Fekete Gyula, akinek érvelése épp a modern házasság koncepcióját, kritizálja, és a monogámiát támogatja. Fekete Gyula: *Boldog házasságok titkai*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1981.

⁹¹ Lišková és Szegedi i.m. 93.

⁹² Wisłocka könyvét gyakran épp a női szexualitás felszabadításáért méltatják.

⁹³ Wisłocka, Michalina: *Sztuka kochania*. Varsó: Państwowe Wydawnictwo, 1978.

⁹⁴ Wisłocka szövegét idézi: Agnieszka Kościańska: Sex on equal terms? Polish sexology on women's emancipation and 'good sex' from the 1970s to the present". *Sexualities*, vol. 19. no. 1/2. 2016. 246.

⁹⁵ Kościańska: *Sex on equal terms?* 246.

⁹⁶ Wisłocka szövegét idézi: Kościańska: *Sex on equal terms?* 246-247.

megsértéseként interpretál. Hasonló álláspontot képvisel Zbigniew Lew-Starowicz pszichiáter, szexológia szakértő is⁹⁷, aki elítéli a nők szexuális tapasztaltságát és kezdeményező fellépését. Lew-Starowicz érvelése szerint az emancipáció és a nők szexuális felvilágosítása felelős a férfiak szexuális diszfunkcióiért. A szocializmus társadalmi kondíciói és az egyenlőségi politika olyan hatalommal és önérvényesítő eszköztárral ruházta fel a nőket, hogy az már fenyegetőleg hat a szexuális kapcsolatokra.⁹⁸ Lengyelország tekintetében a szexualitás körüli diskurzusok megerősítik az államvezetés tradicionális hierarchiára épülő családpolitikáját, és ellentartanak a női önrendelkezést legitimáló narratíváknak.

Romániában, ahol a rezsim még a lengyel államvezetésnél is szigorúbb felügyelet alatt tartja a női testet, a házassági kézikönyvekbe integrált szexuális tanácsadás a szexuális élvezetet kizárólag a reprodukciós ösztönök melléktermékeként hajlandó interpretálni.⁹⁹ Maria Alecu-Ungureanu például megtagadja a szexuális együttlét minden olyan formájának legitimitását, aminek nem elsődleges célja a gyereknemzés.¹⁰⁰ A lengyel narratíva viszonyában érdemi különbség, hogy Alecu-Ungureanu szövegében a nő szexuális asszertivitása pozitív előjelet kap, sőt, az aktív szerep vállalása a házastársi harmónia előfeltételeként szerepel.¹⁰¹ A házastársi viszonyban a szexuális kezdeményezés „engedménye” azonban nem konfrontálódik Ceaușescu programjával, minek egyik sarokköve, hogy a nő nem gyakorolhat hatalmat saját szexualitása és saját teste felett, minden, erre irányuló kísérletet szankciók követnek.¹⁰² A női test állami kisajátítása olyan fizikai és pszichológiai károkat okoz, ami hosszú időn át meghatározza a nők saját testükhöz való viszonyát. Miként azt az állam agresszív pronatalista politikáját elemző, személyes interjúkra épülő tanulmányában Adriana Băban is megjegyzi: a Ceaușescu rezsimben élő nők elsősorban fájdalom forrásaként tekintenek a testükre.¹⁰³

A női testet és szexualitást kontrolláló központi stratégiák tekintetében ugyan jelentős eltérések tapasztalhatóak a három vizsgált ország között, a felügyelet folytonossága és a női test állami kisajátításának igénye konzekvens részét képezi a lengyel, a román és a magyar rezsim politikának egyaránt. Ahogy azt a szexológiai kézikönyvek popularizálódása is mutatja,

⁹⁷ Wisłocka és Lew-Starowicz mellett Kazimierz Imieliński volt a kor szexológia irodalmának harmadik meghatározó alakja.

⁹⁸ Lew-Starowicz szövegét idézi: Kościańska: *Sex on equal terms?* 246.

⁹⁹ Biebuyck, Erin K.: Normative Sexuality in Post-1966 Romania, *Aspasia*, 2010/4. 61-62.

¹⁰⁰ Alecu-Ungureanu szövegét idézi, Biebuyck i.m. 59-60.

¹⁰¹ Biebuyck i.m. 64.

¹⁰² Mary Ellen Fisher and Doina Pasca Harsányi: From Tradition and Ideology to Elections and Competition The Changing Status of Women in Romanian Politics. in: Rueschemeyer, Marilyn (ed.): *Women in the Politics of Post-communist Eastern Europe*. New York, M.E. Sharpe, 1998. 207.

¹⁰³ Adriana Băban: Women Sexuality and Reproductive Behavior in Post-Ceaușescu Romania: a Psychological Approach. in: Gal, Susan és Kligman, Gail (eds.): *Reproducing Gender Politics, Publics and Everyday Life after Socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000, 227.

a hetvenes évektől kezdve a szexualitás diskurzusa többé nem tabu, a közbeszéd átalakulása azonban egyik országban sem jelent egyet a női szexualitás autonómiájával. Főleg, mivel a pártállam a „maszkulinitás privát aspektusait”, tehát a férfiak „férjként, apaként és szexuális lényként való viselkedését” a nők viszonyában szinte teljesen ellenőrizetlenül hagyja.¹⁰⁴

A „rezsím és a férfiak szövetségeként” meghatározott jelenség térnyerését szemlélteti, hogy a női függetlenség korlátozása és az emancipált nő büntetése nemcsak a hatalom, de a politikai ellenzék oldalán is erősödik a nyolcvanas években. A szocialista gazdaság szétesése és a megszorítások a hatalom retorikájában rendre összekapcsolódnak a nők „túlzott” emancipációjával, amit a konzervatív ellenzék is megtámogat. Magyarországon a sajtóban folytatott politikai viták során például egyre gyakoribbak azok, a nyíltan antifeminista érvelések, amik az emancipált nőt okolják a társadalmi patológiák jelentős hányadáért.¹⁰⁵ Hock megítélése szerint ezek az argumentumok nemcsak hogy antifeministák, de egyenesen nőellenesek, sőt nőgyűlölők. A képviselt okfejtések ugyanis túlmutatnak a női emancipáció eredményezte változásokon, a nők alsóbbrendűségét hirdetik, társadalmi szerepüket pedig a reprodukív kötelességükre koncentrálnak.¹⁰⁶ A magyar államvezetés így már részben ellenzéki hátszéllel gáncsolja el a feminizmus célkitűzéseivel rokon kezdeményezéseket, és működteti a fogalom lejáratását célzó retorikát.¹⁰⁷ A női szexuális autonómia és testi önrendelkezés kérdése a pronatalista politika, a gazdasági érdek és a kettő metszéspontjában operáló antifeminista visszacsapás diskurzusai között őrlődik.

Lengyelországban a női szexualitás felügyelete és a nemi szerepek retradicinalizációja az ellenzéki oldalon is látványosabb, ami annak köszönhető, hogy a már eleve, inherensen patriarchális, antikommunista ellenzék működése a kommunizmus utolsó évtizedeire számos ponton összefonódik a szélsőségesen nőellenes dogmákra épülő, lengyel katolikus egyházzal. Ahogy tanulmányában Joanna Mishtal érvel, a katolikus egyház és a disszidens csoportok időszakos fúziójának oka, hogy ez előbbi a kommunista szekularizáció következményeként több évtizedre ellenzéki pozícióba kerül. Bár a mély társadalmi beágyazottsága okán nem veszíti el teljesen a hatalmát, az új helyzethez igazodva az egyház kénytelen átkeretezni magát, és egy olyan progresszív közösség képét közvetíteni, ami a függetlenséget és szabadságot szimbolizálva, egyfajta mentsvárként szolgál a kommunista rezsím elnyomása alatt szenvedő

¹⁰⁴ Marcus: *Wife Beating*. 121.

¹⁰⁵ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 86.

¹⁰⁶ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 86.

¹⁰⁷ A feminizmus tiltásának kontinuitását illusztrálja, hogy ebben az időszakban is akad példa külföldi feminista irodalmak elkobzására, és azok „véletlen bezúzására. Bollobás Enikő: Társadalmi nem az amerikai kultúra és irodalom oktatásban. in: Pető Andrea (szerk.): *A társadalmi nemek oktatása Magyarországon*. Budapest, Ifjúsági, Családügyi, Szociális és Esélyegyenlőségi Minisztérium, 2006. 23.

társadalom számára.¹⁰⁸ A felszíni profilváltás egyik stratégiai sarokköve, hogy az egyház a nyolcvanas évek második feléig tudatosan háttérbe szorítja azoknak, a női autonómia szempontjából kardinális kérdéseknek az érdemi megvitatását, mint a fogamzásgátlás vagy az abortusz.¹⁰⁹ Ez a taktikus csend szükséges kompromisszum annak elérésére, hogy az egyház a hatalma részleges meggyengülésének idejére közel tartsa magához a nőket, akik az államszocializmus emancipációs politikája miatt ebben az időszakban viszonylagos jogegyenlőséget és gazdasági függetlenséget élveznek. Amint azonban a nyolcvanas években az egyház végül kellő befolyással bíró partnerre lel a Szolidaritás mozgalomban, fokozatosan eltávolodik az addig képviselt, mérsékelt retorikától, és egy radikális váltással erősen „fundamentalista irányt vesz.”¹¹⁰ Ahogy az egyház lehetőséget kap a hatalma visszaállítására, szinte azonnal megkezdődik a női identitás újra-definiálása, a nőket alárendelt pozícióban tartó nemi szerepek előírása, a női önrendelkezés aláásása és a reprodukciós jogok felszámolása. A nyolcvanas évekre tehát a női test, a női szexualitás felett az állam és a egyház is rendelkezik.

A fejezetben felvázolt társadalmi, gazdasági és politikai folyamatok érdemi befolyással vannak a disszertációban vizsgált nőművészek személyes valóságára és szakmai működésére. Az egymásnak rendre ellentmondó narratívák, a női emancipációt érintő központi és disszidens retorika változásai, a közvetített és a megélt valóság közti összeférhetlenségek következményeként egyre pontosabban körvonalazható az államszocializmus társadalmának patriarchális berendezkedése, melynek – miként azt a következő fejezet részletesen tárgyalja – az ellenzék (és az ellenzéki művészet) is integráns része. Bár a társadalom több szegmensére kiterjedő, emancipációellenes attitűd hatására növekedni látszik az igény a kollektív női érdekképviselőre, közös művészeti fellépésre a rendszerváltás előtt – egy-két kisebb lengyel tárlatot leszámítva – nem kerül(het) sor. A női művészeti ellenállás egyéni stratégiákat alkalmazva, egymástól jórészt izolált kezdeményezések formájában valósul meg.¹¹¹

¹⁰⁸ Joanna Mishtal: How the Church Became the State: The Catholic Regime and Reproductive Rights in State Socialist Poland, in: Shana Penn and Jill Massina (eds.): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. New York, Palgrave MacMillan, 2009. 133-150.

¹⁰⁹ Mishtal i.m. 141.

¹¹⁰ Mishtal i.m. 141.

¹¹¹ A szövegben vizsgált társadalmi, politikai és gazdasági kontextus, illetve az ezekhez kapcsolódó személyes és szakmai nehézségek analízise kapcsán fontos kiemelni, hogy a disszertáció nem vitatja el, miszerint az állami intézkedések, illetve a konzervatív-regresszív visszacsapás is gyakran radikálisan más megítélésben részesül különböző társadalmi osztályok, kisebbségi csoportok viszonyában, sőt, egyéni szinten is. Jelen disszertáció a vizsgálati spektrum meghatározottságai okán fehér, középosztálybeli, értelmiségi nők valóságát, azok művészi kifejezését vizsgálja, de közvetített megéleléseket még e szűkebb társadalmi csoportot érintően sem tételezi univerzális tapasztalatként. A dolgozatnak tehát semmiképpen sem szándéka az államszocialista női tapasztalat homogenizálása.

3. A női tapasztalat izoláltsága a lengyel, magyar és román államszocializmus disszidens művészetében

A régió nőművészetével foglalkozó tudományos szövegekben rendre felmerül a kérdés, hogy a központilag közvetített és a megélt valóság közti szakadék ismeretében miért születik arányaiban olyan kevés feminista szemléletet közvetítő művészeti alkotás a Keleti Blokk országaiban. A központi felügyelet korlátozó mechanizmusain túl mi az oka annak, hogy a nőművészek ebben az időszakban nem szentelnek nagyobb figyelmet az államszocializmus inherens nőellenességét leleplező művészeti állásfoglalásoknak. A témát országoként elemző felmérések, illetve a régió egészére vonatkozó kutatások eredményeit összegezve, megállapítható, hogy a vizsgált térség tekintetében a feminista művészet kibontakozását és térhódítását – a korábban tárgyalt, politikai és társadalmi korlátokon túl – az uralkodó művészetszemléletre és az ellenkultúra, illetve a politikai ellenállás attitűdjére is kiterjedő tényezők komplex együttese akadályozza.¹¹²

A régió művészettörténet-írásának egyik nagy hiányossága, hogy ha meg is említi ezeket a meghatározottságokat, nem foglalkozik azok érdemi vizsgálatával. Jelen dolgozatban szereplő alkotók munkásságát is elsősorban absztrakt koncepciók, pszichoanalitikus elméletek mentén közelíti meg. A disszertáció célkitűzésével összhangban, azaz a nők megélt valóságát kihangsúlyozandó a horizontális művészettörténet-írás csapásirányán haladva az alábbi fejezet azokat a tényezőket vizsgálja, melyek alapvetően meghatározzák a hetvenes-nyolcvanas évek államszocializmusában működő nőművészek alkotói kontextusát, és amik gazdag referenciális bázist biztosítanak a kiválasztott kísérleti mozgóképek analíziséhez is.

3.1. Elszigetelt művészeti kezdeményezések és a feminista művészeti diskurzus hiánya

Feminista művészeti kezdeményezésekre a hetvenes-nyolcvanas években a magyar, román és lengyel államszocializmus időszakából is van példa, az egyéni és kiscsoportos akciók azonban – részben a mozgalmi bázis hiánya okán – egyik országban sem tudnak programszerű művészeti stratégiává fejlődni. A három ország közül a vizsgált periódusban Lengyelország termeli ki a legradikálisabb feminista művészeti kiáltványokat, de Magyarország és Románia

¹¹² A komplex társadalmi analízis igénye Bryzgel kelet-európai performansz művészettel foglalkozó kutatásában is hangsúlyos szereppel bír. Amy Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe Since 1960*. Manchester, Manchester University Press, 2017.

ellenzéki művészetében is megjelenik a női tapasztalat művészi reprezentációjának és a női érdekképviselő artikulációjának igénye.

Ugyan az „1970-es és az 1980-as években sem volt kedvező a lengyel szocio-politikai háttér a feminizmus számára”¹¹³, Lengyelországban a hetvenes évektől mégis számos alkotó foglalkozik közvetlenül vagy közvetve a feminizmus kérdéseinek művészeti megjelenítésével, többen közülük – Natalia LL, Izabela Gustowska, Ewa Partum, Jolanta Marcolla, Anna Kutera, Iwona-Lemke Konart és Teresa Tyszkiewicz – analóg filmes technikával is kísérleteznek. Az államszocializmus időszakában a lengyel feminista művészet megjelenését a szakirodalom elsősorban Natalia LL munkásságához köti, aki a hatvanas évek végén készített *Intim sfera* (*Sfera intymna*, 1969) című erotikus fotósorozatában az egyenlőségen alapuló szexuális együttlét reprezentációjával foglalkozik. Natalia LL-t megelőzően Maria Pinińska-Bereś művészetében már a hatvanas évek második felében következetesen megjelenik a patriarchátus és szűkebb értelemben a kommunista vezetés pronatalista politikájának kritikája. *Asztal I-II*. (*Stół I-II*, 1968) című szobrai a női test eltárgyasításával foglalkoznak, a *Szerelemgép* (*Maszynka miłości*, 1969) című installációja pedig a nő szülőgéppé redukálásának problémáját járja körbe. A hetvenes-nyolcvanas évek vonatkozásában Natalia LL mellett Partum a lengyel feminista művészet legszélesebb körben ismert alkotója, aki performanszaiban olyan, a lengyel nők kortárs valóságához kapcsolódó konfliktusokkal foglalkozik, mint a testi adottságok szerepe a nők szakmai megítélésben,¹¹⁴ vagy a házasság intézményének patriarchális jellege.¹¹⁵ Nyilvánosan felolvasott manifesztójában az általános társadalomkritikán túl a kor művészetszemléletét is elmarasztalja, ami csak akkor engedi érvényesülni, ha „elrejtí saját személyiségét”.¹¹⁶ Partum feminista elköteleződése majdhogynem példa nélküli az államszocializmus (és a demokratikus átalakulás) lengyel művészetében, ő ugyanis kezdettől nyíltan és konzekvensen képviseli a feminista témák iránti érdeklődését, és műveinek értelmezéséhez rendszeresen használja a feminista megjelölést.¹¹⁷ A korszak nagy hatású feminista művészei közé tartozik Gustowska is¹¹⁸, akinek a *Én - Nő* (*Ona I – Kobieta I*, 1977) című, az alkotó sajátos, kevert technikájával készült munkája a maskulin tekintet és a női test

¹¹³ Izabela Kowalczyk: *Feminist Art in Poland Today. n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 1999/11. 13.

¹¹⁴ A performansz, melynek címe *Változás. Az én problémám az egy nő problémája* (*Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, 1979) egy 1974-es akció bővített verziója.

¹¹⁵ *Őnazonosítás* (*Samoidentyfikacja*, 1980) című akciójában meztelenül sétál be egy esküvői szertartásra.

¹¹⁶ Ewa Partum: *Change, My Problem is a Problem of a Woman*. in: Deepwell, Katy (ed.): *Feminist Art Manifestos. An Anthology*. London, KT Press, 2014. 58.

¹¹⁷ Karolina Majewska-Güde: *Ewa Partum's Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld, transcript, 2021. 168.

¹¹⁸ Paweł Leszkowicz: *Gender and Art History in Poland*. in: García de Haro – Noemi Mayayo – Jesús Carrillo (eds.) *Making Art History in Europe after 1945*. New York, London, Routledge, 2020. 230.

idealizált reprezentációjának kapcsolatát vizsgálja, illetve Paweł Leszkowicz értelmezésében az öserotika és a kortárs valóság összekapcsolásának szubverzív potenciálját aknázza ki.¹¹⁹ Gustowska testközpontú alkotásainak egyik unikalitása a taktilis tapasztalat inkorporációja a műélvezetbe. Azzal, hogy munkáinak megérintésére hívja a közönség tagjait, a női test látványa fölött uralkodó férfi tekintet befolyásának megtörésére ösztönzi őket. Anna Kutera már a hetvenes évek elején magabiztosan vállalja feminizmusát, *Feminista festmény (Malarstwo feministyczne, 1973)* című akciója a kommunizmusban a nőkre nehezedő terhek, az egyenlőtlen otthoni munkamegosztás témáival foglalkozik, miközben az absztrakt (expresszionista) festészet férfiközpontúságát is kritizálja. Teresa Murak *Felvonulás (Procesja, 1974)* című performansa során egy zsáksamagból növesztett, földig érő kabátban rója Varsó utcáit. A város terébe visszalopott természet akciója felhívja a figyelmet a diktatúrában felszámolt női szenzibilitásra, a sajátos technikával készült öltözet pedig a hagyományosan nőkhöz rendelt és alsóbbrendűnek ítélt művészetek értékét hangsúlyozza. A korszak feminista kötődésű művészeinek listáin helyenként feltűnik Alina Szapocznikow ikonikus szobrászművész, a lengyel proto-feminista művészet képviselőjeként, és az „Abakán-sorozatában utólag detektált feminista aspektusok okán”¹²⁰ Magdalena Abakanowicz szobrász és textilművész is.¹²¹

A három vizsgált ország viszonylatában Lengyelország az egyetlen, ahol a rendszerváltás előtt meg tud valósulni olyan kiállítás, ami nyíltan foglalkozik a női tapasztalat művészeti reflexióival. 1978 februárjában Gustowska szervezésében *Három nő (Trzy kobiety)* címen nyílik az első tárlat¹²² a Poznań-beli Arsenal galériában, ami Gustowska munkái mellett Krystyna Piotrowska és Ania Bednarczuk alkotásait mutatja be. Már a megnyitón előadott ironikus performansz is bátran jelzi a kiállítás kritikus alaphangját: a Playboy nyulaknak

¹¹⁹ Paweł Leszkowicz: *Isabella Gustowska: Towards Freedom*. Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, 2015. 57.

¹²⁰ Agata Jakubowska: *The Abakans and the Feminist Revolution*. in: Sascha Bru – Laurence Nuijs – Benedikt Hjartarson – Peter Nicholls – Tania Ørum – Hubert Berg (eds.): *Regarding the Popular. Modernism, The Avant-garde and High and Low Culture*. Berlin–Boston, De Gruyter, 2012. 253-266.

¹²¹ Abakanowicz művészete kapcsán Inglot azt is hangsúlyozza, hogy ha nem is kötődött vállaltan a feminizmushoz, számos lengyel alkotót inspirált a feminista művészeti érdeklődésük kibontakoztatásában. Joanna Inglot: *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. Berkeley, University of California Press, 2004. 2.

¹²² A lengyel performansz művészettel foglalkozó tanulmányában Anka Leśniak egy korábbi akciót azonosít az első feminista szemléletű kiállításként. 1977-ben, a lublini Labirynt Galériában megrendezett eseményt emeli ki, melynek során Natalia LL és az osztrák Valie EXPORT tart rövid bemutatót. Anka Leśniak: *Action Art as a Way of Emancipation. Women's Performance Art Practices in the Context of the Totalitarian Regime Based on Communist Ideology and the Young Democracy in Poland*. *Sztuka i Dokumentacja*, 2020/22. 104; A vizsgált szövegekben Kowalczyk, Jakubowska és Leszkowicz sem foglalkozik részletesen az eseménnyel, Jakubowska mindössze egy fényképpel hivatkozik rá. Agata Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland*. in: Hock Beáta and Allas, Anu (eds.): *Globalizing East European Art Histories*. London – New York, Routledge, 2018. 140.

öltözött, rózsaszín, női mellet formázó süteményt osztogató modellek¹²³ szerepeltetése a patriarchátust és a nyugat morális bukását zengő, de politikáját a nők kizsákmányolására építő kommunista vezetést egyszerre figurázza ki. A három, egymással baráti kapcsolatot ápoló alkotó a közös kiállítással azt kívánja demonstrálni, hogy munkáik alapvetően eltérnek a férfiak által létrehozott művészettől. Ahogy évekkel később Piotrowska fogalmaz: „Felfedeztük, hogy teljesen más témakészlettel foglalkozunk, mint az úriemberek, és ezzel a kiállítással valahogy dokumentálni akartuk a közösségünket.”¹²⁴ Jakubowska szerint a külön erre az eseményre készült sajátos, vegyes technikájú művek közös pontja, hogy a hétköznapi, pátoszmentes női tapasztalat szemléltetését célozzák meg.¹²⁵ Még ugyanezen év áprilisában megnyílik a *Nők művészete (Women's Art, 1978)* című tárlat is a PSP Jatki Galériában, Wrocław-ban. Ez a program Natalia LL nemzetközi kapcsolatait kamatoztató kurátori munkájának eredménye, és az ő alkotásain túl négy külföldi művész¹²⁶ egy-egy művét mutatja be. Ez a kiállítás a legelső ismert nyilvános esemény, ami lehetőséget teremt a lengyel és a vasfüggönyön túl kibontakozó feminista művészetszemlélet találkozására. A helyi beágyazottságú feminista művészeti nyelv és a közös tematika kialakításának igényét jelzi, hogy a *Három nő* koncepcióját továbbfejlesztve Gustowska és Piotrowska két évvel később már közös művészeti fesztivált szervez Poznań-ban (*Nőművészet / Sztuka Kobiet, 1980*), amire más városokban, más művészeti csoportokban tevékenykedő alkotókat is meghívnak. A női identitás koncepciójára fókuszáló, az önarckép, a női test ábrázolása és a nő társadalmi státuszának témáit előtérbe helyező programon Natalia LL, Partum, Kutera, Pinińska-Bereś és Tyszkiewicz is részt vesz. Az esemény keretei között bemutatott fotósorozatok, szobrok, installációk és filmek mellett mindegyik művész készül egy-egy performansszal is, amik a női lét és a patriarchátus viszonyának egy meghatározott aspektusát, többek között a szépségkultusz, az önrendelkezés és a család intézményének kérdéskörét járja körül. Az itt felsorolt három fő program mellett Jakubowska és Leszkowicz is felhívja a figyelmet Gustowska nyolcvanas években kezdődő, és az ezredfordulón is átívelő kurátori munkájára¹²⁷, ami nemcsak a lengyel nőművészek különböző generációinak ad lehetőséget műveik bemutatására és a párbeszédbe való

¹²³ Jakubowska kutatására hivatkozik Leszkowicz: *Gender and Art History in Poland*. 230.

¹²⁴ Piotrowska gondolatait idézi Agata Jakubowska: *Meetings. Exhibitions of Women's Art Curated by Izabella Gustowska. Ikonotheka, 2017/26*. 294.

¹²⁵ Jakubowska: *Meetings. Exhibitions of Women's Art*. 294-295.

¹²⁶ Naomi Meidan, Suzy Lake és a feminista művészet egyik legikonikusabb alkotója, Carolee Schneemann műveit mutatja be a tárlat.

¹²⁷ Jakubowska kutatásában külön figyelmet szentel Gustowska programszervezői tevékenységének. Kurátori munkáiból válogatva *Találkozások (Spotkania)* címmel elkülönít egy csapásirányt, amit egy konzisztensen építkező, a lengyel nőművészet folyamatos támogatását vállaló projektként tételez. Jakubowska: *Meetings. Exhibitions of Women's Art*. 294.

becsatlakozásra, de a lengyel feminista művészet kilencvenes évekbeli kibontakozásában is nélkülözhetetlen szereppel bír.

A kiállításokkal meglehetősen keveset foglalkozik a kortárs kritika, ha születik is érdemi írás az említett kezdeményezésekről, a különböző városokban megvalósult események közös tematikai csapásirányát az elemzők többsége szándékosan figyelmen kívül hagyja.¹²⁸ Jakubowska szerint a rendszerváltás előtti időszakban mindössze két olyan ismert publikáció születik, ami a feminista művészettel, mint legitim jelenséggel foglalkozik. Az első Stefan Morawski esszéje 1977-ből¹²⁹, a második Grzegorz Dziamski több mint egy évtizeddel később, 1988-ban kiadott, kétrészes írása.¹³⁰ Morawski és Dziamski szövege is mérföldkőnek számít a lengyel feminista művészetkritikában. Mindkét szerző „a feminizmus felszabadító társadalmi mozgalmának részeként”¹³¹ tekint a feminista művészetre, míg Morawski inkább a nemzetközi eredményekre koncentrál, addig Dziamski a lengyel nőművészet és a feminista szemlélet kapcsolatát is elemzi, jóllehet több megállapítása is arra enged következtetni, hogy a témabeli ismeretei erősen hiányosak. Pár kivételtől eltekintve mind a sajtó, mind pedig a művészeti szakma szisztematikusan ignorálja az alkotásokban megjelenő feminista érdekképviseletet.

Magyarországon „feminista vagy a női szempontokat” hosszú távon érvényesítő művészcsoport sem a kommunista diktatúra idején, sem azt követően nem alakul ki.¹³² Az államszocializmus alatt női alkotók közti szövetség kizárólag a „neoavantgárd művészetnek a kultúrpolitika által kevésbé ellenőrzött területén”, a textilművészetben valósul meg.¹³³ A *Velem* Textilművészeti Alkotóműhelyben tevékenykedő alkotók ugyan leginkább csak „ösztönös és járulékos formában” kapcsolódnak a nemek társadalmi szerepének elemzéséhez¹³⁴, a „kísérleti textillel” foglalkozó művészek alkotásaiban időnként a „női identitás és a test nyílt vállalásának igénye” is megfogalmazódik.¹³⁵ Hock szerint a *Velem* művészeti platformja meghatározó a magyar feminista művészet aspektusából, mert egy olyan női alkotói közösség kialakulását teszi lehetővé, ami függetleníteni tudja magát az avantgárd művészeti csoportokra jellemző,

¹²⁸ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 142.

¹²⁹ Stefan Morawski: Neofeminizm w sztuce, *Sztuka*, 1977/4. 57-63.

¹³⁰ Grzegorz Dziamski: Sztuka feministyczna I. *Miesięcznik Literacki*, 1988/2-3. 104-116; Sztuka feministyczna II. *Miesięcznik Literacki*, 1988/4. 81-90

¹³¹ Morawski gondolatát idézi Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 142.

¹³² Tatai Erzsébet: Egy elutasított diplomamunka. in. uő.: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Budapest, Új Művészet és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019. 227.

¹³³ Sturcz János: Generációk, stratégiák, műtípusok. Női művészek, természethez kötődő női identitásszimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban. in: Keserü Katalin (szerk.): *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest, Kijárat, 2000. 82-83.

¹³⁴ András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009. 52.

¹³⁵ Sturcz i.m. 82.

„maszkulin milió kötöttségeitől”.¹³⁶ András szerint a *Velem* nőművészeinek kollektív experimentalizmusán túl az államszocializmus időszakát tekintve a „női nézőpont következetes használata egyedül Drozdik Orsolya hetvenes évekbeli tevékenységét jellemezte, de művészeti törekvései elszigeteltek maradtak, és külhonban, hazai hatások nélkül folytatódtak.”¹³⁷ Drozdik szerepét emeli ki Tarcali Andrea is, aki szerint Drozdik „a feminizmus posztmodern stratégiáinak közép-európai átfogalmazásával – a női test és a női hang megreformálásának tekintetében – egyedülálló a kortárs magyar művészetben”.¹³⁸ Kérchy Anna analízisében is hangsúlyos szerepet kap Drozdik „feminista művészeti missziójának folyamatossága,”¹³⁹ és annak szerepe „a rendszerváltás előtti és utáni nő(művész)i létélmény”¹⁴⁰ feltérképezésében. Drozdik művészeti praxisának egyediségét mutatja, hogy a nyílt feminista szerepvállalása¹⁴¹ és a munkáit átható intézménykritika ellenére is képes nyilvános platformot találni munkáinak. 1975-ös *Identitás* című kiállítása egyszerre lázad a politikai diktatúra, a patriarchátus és a Képzőművészeti Főiskola akadémiai normái ellen,¹⁴² 1977-es, a F fiatal Művészek Klubjában előadott *AKT* című performansza pedig a férfiművész és a női akt tradicionális viszonyának megkérdőjelezését vállalja.

Drozdik mellett, az ő munkáit megelőzően is találni elszigetelt példákat a női identitás és a nők reprezentációjának kérdéseivel foglalkozó, művészeti kísérletekre. Kele Judit és Lovas Ilona énfotózási akciói, és Berhidi Mária „a testhez a nemi szerepek aspektusából közelítő szobrai”¹⁴³ is ezt az irányt erősítik. A disszertáció vizsgálati spektrumát tekintve külön kiemelendő Maurer a hetvenes évek első felében működtetett művészeti praxisa, melynek egyes állomásait többek között Hock, András és Sturcz idézett szövegei is vizsgálják a magyarországi gender diskurzus viszonyában. Pedotypiai és korai fotósorozatai¹⁴⁴ kapcsán az érzékiség, az erotika és a testi-szenzuális hatások reprezentációjának igénye is az analízis

¹³⁶ Beáta Hock: Communities of Practice. Performing Women in the Second Public Sphere. in: Katalin Cseh-Varga and Ádám Czirák (eds.): *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*. London – New York, Routledge, 2018. 212.

¹³⁷ András: *Kulturális átöltözés*. 52.

¹³⁸ Tarcali Andrea: A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében. in: Keserű Katalin (szerk.) *A modern magyar nőművészettörténet*. Budapest: Kijárat, 2000, 93.

¹³⁹ Kérchy Anna: (Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében. *TNTeF*, 2012/2, 38.

¹⁴⁰ Kérchy i.m. 33.

¹⁴¹ Drozdik magát konzekvensen feministaként definiálta. Hock Beáta: Hová tűnt a sok leány. Mesék a hetvenes évek nő(i)művészeitől. *Café Babel*, 2011/64. 69.

¹⁴² Kérchy i.m. 37.

¹⁴³ András Edit: A test reprezentációja a kilencvenes évek magyar művészetében. in: Kopin Katalin (szerk.): *TestObjektív*. Szentendre, MűvészetMalom Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2013. 8.

¹⁴⁴ Korai alkotásait tekintve a feminista érdeklődés a *Mit lehet csinálni egy utcakővel* (1971) című fotósorozata kapcsán merül fel legtöbbször.

tárgyát képezi.¹⁴⁵ Bár, csak időszakosan látogatott az országba, mégis fontos megemlíteni Ladik Katalint is, aki hetvenes évekbeli performanszaiban olyan témákat jár körül, mint az androgünség, a nő és férfi közötti párkapcsolati konfliktus vagy az erotikus extázis. Amikor az államszocializmus utolsó évtizedére Drozdik és Kele is elhagyja az országot¹⁴⁶ – Sturcz álláspontja szerint –, „a nemi szerepek és nőiség kérdésének művészetben belüli megfogalmazási igénye” már szinte fel sem vetődik, a „nyolcvanas évek magyarországi látszatszabadsága” idején a nőkérdés meghaladottságának argumentuma dominál, a női tapasztalat művészeti legitimációja a „művészeti életben mai napig szinte töretlen militáns-férfias alaphang miatt sem kerül felszínre.”¹⁴⁷

Az első magyar, „a társadalmi nemek szempontját érvényesítő” kiállításra csak a rendszerváltás után, 1995-ben kerül sor két óbudai galériában: az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában.¹⁴⁸ A *Vízpróba* elnevezésű¹⁴⁹ program egy kiállítássorozat takar, mely két helyszínen, egy éven keresztül tizenöt önálló és egy csoportkiállítás keretei között foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy „milyen mértékben és formában van jelen, jelen van-e egyáltalán [...] a nemek – jelesül a női nem identitását előtérbe helyező, annak társadalmi, szellemi és pszichikai vonatkozásaira reflektáló ún. „gender kérdés”.”¹⁵⁰ András a programsorozat kapcsán megjegyzi, hogy hiába tartja magát távol a *Vízpróba* a feminista titulustól, a nők csoportos művészeti bemutatkozása „mégis némi ellenérzést keltett”, a kirekesztettségől tartó nőművészek körében „szégyenérzéssel elegy félelmet váltott ki”.¹⁵¹ Az elmarasztaló kritikák vonatkozásában pozitív körülményként értékeli, hogy egyrészt szakmai szempontból elismert galéria fogadja be a programot, másrészt, hogy az egy férfi művészet-történész szervezésében valósul meg.¹⁵² András ez utóbbi két kiemelése világosan szemlélteti a feminista témákkal kapcsolatos általános attitűdöt a kilencvenes évek magyar művészetében. A kiállító művészek diszkriminációtól való félelme és a program egy férfi szakértő személyén keresztül történő legitimálása ugyanis igencsak kérdésessé teszi a demokratikus átalakulás és a nőművészet elfogadottsága közti kauzális viszony hitelességét. A *Vízpróba* a bizonytalanságok ellenére is paradigmaváltó iniciatívának számít, a gender szempont fókuszba

¹⁴⁵ Sturcz i.m. 78-81.

¹⁴⁶ Kele Franciaországba, Drozdik pedig az Egyesült Államokba emigrál.

¹⁴⁷ Sturcz i.m. 84.

¹⁴⁸ András: *Kulturális átöltözés*. 81.

¹⁴⁹ „A *Vízpróba* elnevezés a középkori boszorkányperekben alkalmazott módszerre utalt. Ha belefulladt, ártatlan, ha túlélte, boszorkány.” András Gábor és Berhidi Máriát idézi Víg György: Az Óbudai Társaskör Galéria múltja és jövője. Beszélgetés András Gáborral és Berhidi Máriával. *Óbudai Anziks*, 2016/2, 9.

¹⁵⁰ András Gábor által írt sajtótájékoztató szövegét idézi András: *Kulturális átöltözés*. 51.

¹⁵¹ András: *Kulturális átöltözés*. 51.

¹⁵² András: *Kulturális átöltözés*. 51.

helyezésével ugyanis elsőként biztosít lehetőséget a formalista diskurzusra szorult alkotások újra-definiálására, és teszi le a magyar feminista művészettörténet-írás alapjait.

Romániában még a magyar lehetőségek relációjában is jóval kisebb a mozgástere a kritikus nőművészetnek. Az államszocializmus alatt a második nyilvánosság tereiben még időszakosan sem alakul ki a feminizmus kérdéseivel foglalkozó művészeti közösség, a feminista témákat integráló művészet csak pár izolált kezdeményezés formájában érhető tetten. A román nőművészet egyik legismertebb kutatója, Olivia Nițiș négy alkotót nevez meg, akik műveikben közvetlenül vagy közvetetten foglalkoznak társadalmi nemi kérdésekkel.¹⁵³ Mindenekelőtt Wanda Mihuleac és Ana Lupas művészetét emeli ki, a kommunista diktatúra idején ugyanis ők ketten képviselnek nyílt és követkevs feminista programot. Mihuleac videóművészeti alkotásaiban elsősorban a női szexualitás politikai dimenzióit térképezi fel¹⁵⁴, Lupas képeslapjai és videói pedig a rezsim agresszív pronatalista programjára reflektálnak, a terhességmegszakítás és a testi önrendelkezés jogáért emelnek hangot.¹⁵⁵ Szintén hangsúlyos a női témák képviselete Marilena Preda Sânc művészetében, ami a test társadalmi és politikai implikációinak feltérképezésére fókuszál.¹⁵⁶ Nițiș a felsorolást a feminista művész címkéjét mindig kategorikusan elutasító Geta Brătescu multimédia művésszel zárja,¹⁵⁷ aki a feminizmussal kapcsolatos idegenkedése ellenére számos alkotásában foglalkozik gender kérdésekkel.¹⁵⁸

Nițiș tanulmányában azt is kiemeli, hogy a román művészeti szcena a kommunista diktatúra alatt és az 1989-es forradalmat követően is csak elvétve teszi lehetővé feminista témájú művek bemutatását, és kizárólag olyan munkáknak biztosít platformot, amelyek nem vállalnak komolyabb elköteleződést feminista témákkal, azokat legfeljebb közvetetten képviselik.¹⁵⁹ Romániában a kilencvenes évek elejéig nem is kerül sor feminista témákat érintő

¹⁵³ Olivia Nițiș: *Material Histories. Feminism and Feminist Art in Post-Revolutionary Romania. n.paradoxa*, 2009/24.

¹⁵⁴ *House Party* (1987-1988), *Fustina sau transferul de identitate* (1988)

¹⁵⁵ Lupas 1970-es videomunkájában saját abortuszát dokumentálja (*My Baby*, 1970), egyik cím nélküli képeslap-sorozatán pedig üvegekbe helyezett magzatokat illusztrál. Ez utóbbi a képeslapokat mail art formájában osztja meg a művész szakma nemzetközi képviselőivel a nyolcvanas évek elején. Olivia Nițiș: *Gender and the Environment in Romanian Art before and after 1990. The Romanian Journal of Society and Politics*, 2013. 75.

¹⁵⁶ A nyolcvanas években készült *Body-Space* (1984) című fotósorozatában megjelenik többek között a női test fogva tartásának kérdésköre is.

¹⁵⁷ Mivel Nițiș felsorolása a vizuális művészekre összpontosít, nem említi Lia Perjovschi performanszművészt, aki a nyolcvanas évektől kezdve saját lakásában dolgozza ki és adja elő testközponú mozgáskísérleteit.

Perjovschi nyíltan vállalja feminizmusát, jóllehet a mozgalmi, történelmi ismeretek hiánya miatt kis "f" betűs feministaként reflektál magára. Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 168.

¹⁵⁸ Brătescu tagadott mindennemű kapcsolódást a feminista művészetrel, helyette a femininitás fogalmával magyarázta az alkotásaiban megjelenő gender tematikát. Magda Radu: *Geta Brătescu. The Traveller*. Léon, MUSAC, 2013. 6., Nițiș: *Material Histories*. 62.

¹⁵⁹ Nițiș: *Material Histories*.

tárlatra. Magda Cârneci költő és művészettörténész szervezői munkájának eredményeként 1993-ban találkozik először a helyi közönség román feminista alkotásokkal a bukaresti Magyar Kulturális Központban. A témával foglalkozó művek raritását szemlélteti, hogy az *Eu, En, Ich* címen¹⁶⁰ futó szemle Cârneci a kiállítás sorvezetőjeként funkcionáló költeményén túl mindössze két alkotó munkáiból válogat, Preda Sânc és Roxana Trestioreanu¹⁶¹ a „maszkulin tekintet nőkre kényszerített mintáit leleplező és dekonstruáló”¹⁶² műveit mutatja be.¹⁶³ A román művészeti szcéna feminista témákkal szembeni averzióját bizonyítja, hogy a kortárs kritika egyáltalán nem hajlandó foglalkozni a programmal, sőt, elutasítását esetenként nyílt fenyegetéssel is párosítja. Miként az Dimitrina Sevova művész-kurátor Trestioreanu-val készített interjújából kiderül, a férfiak által dominált művészetkritika nyíltan megtagadja, hogy bármilyen módon beszámoljon az eseményről, a női identitás keresés művészeti transzformálását értéktelennek ítéli, még egy elmarasztaló kritikára sem tartja érdemesnek.¹⁶⁴

Sok ember volt a megnyitón, köztük a leghíresebb férfi kritikusok is. Az egyikőjük odajött hozzánk, és azt mondta: „Nagyon szeretem a festői munkásságokat, Marilena-ét és a tiédet is, éppen ezért nem fogok írni arról, hogy mi történik itt, nehogy tönkre tegye a karriereteket.”¹⁶⁵

Trestioreanu szerint ez a reakció pontos képet ad azokról a körülményekről, amik a kiállítás létrejöttét is meghatározzák. A program elsődleges célja ugyanis, hogy megtörje a feminista témák (művészeti) reprezentációját övező némaságot, és reflektáljon arra, a nyilvános női érdekképviseletet érintő negatív attitűdre, melynek fenntartását a művészeti és kulturális élet hatalmi pozícióit birtokló férfiak is elősegítik.¹⁶⁶

A rendszerváltást megelőző feminista alkotói megnyilvánulásokat a kelet-európai művészettörténet évtizedeken keresztül idézőjelbe teszi azon fő érvekre hivatkozva, hogy a régióban a korszakban hiányzik a feminista művészetelméleti keretrendszer, azaz a „bölcseleti

¹⁶⁰ A kiállítás címe (*Eu, En, Ich*) az én személyes névmás három nyelven: románul, magyarul és németül.

¹⁶¹ Trestioreanu, a forradalom után kezdett el aktív szakmai érdeklődést mutatni a feminizmus kérdésköréi iránt.

¹⁶² Nițș: *Material Histories*. 62.

¹⁶³ A kiállítás koncepciója Cârneci egy versének dadaista tónusú átdolgozására épül.

¹⁶⁴ Dimitrina Sevova: Interview with Roxana Trestioreanu. (In Someone Else's Skin). *Code Flow*, 2001. <http://xplaces.code-flow.net/sevova-skin/roxana-trestioreanu-en.html>. Utolsó letöltés: 2021. november 3.

¹⁶⁵ Sevova i.m.

¹⁶⁶ Majewska-Güde i.m. 167.

háttér”,¹⁶⁷ és a női alkotók amúgy is elhatárolódnak a feminista identifikációtól. Ez az argumentum a mai napig meghatározza a disszertációban elemzett számos művész feminista szerepvállalásának értelmezését is, melyek jelentőségét a téma és forma szimplicitása vagy naivitása okán, illetve az elméleti kiforratlanság miatt kérdőjelezi meg a szakirodalom.¹⁶⁸ Az álláspont Piotrowski szövegeiben is visszatér, itt azonban már a körülményeket előidéző rendszer is említésre kerül. Piotrowski egyetért ugyan azzal a megállapítással, hogy a nők társadalmi helyzetére és a nők valóságára reflektáló művekhez a régióban nem kapcsolódik konkrét ideológiai és politikai deklaráció, a közeg korlátait, azaz a kedvezőtlen intellektuális környezet befolyását is hangsúlyozza.¹⁶⁹ Meglátása szerint a különböző kulturális, politikai és társadalmi meghatározottságokra épülő miliő közvetlenül hozzájárul ahhoz, hogy még a nyíltan feminista alkotásokat is inkább a neoavantgárd művészetelmélet problematizálásához, mintsem a női érdekképviselet feltérképezéséhez kapcsolja a szakma.¹⁷⁰

A régió művészetével foglalkozó szövegekben visszatérő megállapítás továbbá, hogy Kelet-Európában a rendszerváltás előtt nem alakul ki feminista művészeti diskurzus, mivel a nemzetközi feminista alapszövegek fordításban és eredeti nyelven sem érhetők el. Fontos felismerni, hogy a művészeti párbeszéd fogalmi tisztázása nélkül, a két állítást egymás mellé rendelve ez utóbbi érvelés a feminista diskurzus kibontakozását – még ha öntudatlanul is, de – a régió kívül kialakuló, rögzített, főleg írásos formába szerkesztett tudásanyag megismerésétől teszi függővé. Ez a szemlélet passzív, várakozó pozíciót rendel az államszocialista országok nőművészetének emancipatorikus törekvéseihez, megtagadja a lokális tapasztalatok közvetlen művészeti alkalmazhatóságát és az alternatív, az írásos forma kizárólagosságát felülbíráló tudásmegosztás relevanciáját, illetve megerősíti a vertikális művészettörténet kitüntetett pozícióját. Marsha Meskimmon művészettörténész a *WACK! Művészet és a feminista forradalom*¹⁷¹ című kiállítás katalógusában megjelent tanulmányában ez utóbbi probléma eredőjére, azaz a feminista művészettörténet kronologikus szemléletének

¹⁶⁷ Széplaky Gerda: A nőművésztől a posztfeminizmusig. A magyarországi feminista képzőművészet rövid története. in: Kicsák Lóránt – Körömi Gabriella – Kuser Judit (szerk.): *Emancipáció – tegnap és ma*. Eger, Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2020. 172.

¹⁶⁸ Kowalczyk szerint Natalia LL és Partum művészete egyaránt kritizálható amiatt, hogy a hetvenes évek nyugati feminista művészetének szimpla imitációjaként működnek. Izabela Kowalczyk: *Feminist Art in Poland. n.paradoxa*, 1999/11. 151.

¹⁶⁹ Piotr Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion Books, 2012. 247.

¹⁷⁰ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 247.

¹⁷¹ A nemzetközi művészeket felvonultató kiállítás (*WACK! Art and Feminist Revolution*) 2007. március 4. és július 16. között került megrendezésre a Los Angeles-i Kortárs Művészetek Múzeumában (MoCA)

korlátaira hívja fel a figyelmet.¹⁷² A 2007-ben, tehát Piotrowski a horizontális művészettörténet koncepcióját ismertető szövege előtt egy évvel publikált elemzés a temporalitás helyett a térbeliségre irányítja a fókuszot a feminista művészet feltárására vállalkozó internacionális kutatásokban. Meskimmon meglátása szerint az időbeliséget priorizáló, tehát a földrajziséget háttérbe szorító analitikus gyakorlat, normatív kategóriaként azonosítja az angolszász kultúra feminista művészeti praxisát és uniformizálja a „feminista forradalom” nyugati konstrukcióját. A linearitásra építő elemzések a feminista művészet fősodorbeli értelmezéseit erősítik, mivel a nemzetközi vizsgálódásokat az eredet, a hatás és a fejlődés sorrendiségére koncentrálnak. Ez utóbbi folyamat-narratívák nem kérdőjelezik meg a centrum definícióit, a normától eltérő művészetet és művészeti diskurzust a „kiforratlan, az utánzó és a marginalizált” jelzőkkel felcímkézve „taszítják láthatatlanságba.”¹⁷³ Meskinnon – Piotrowski horizontális művészettörténeti koncepciójával összhangban – a feminista művészet „kritikus globális kartográfiájának” megalkotását szorgalmazza, ami elutasítja a feminista művészet azon megközelítését, ami a központ narratívájának különböző fejlettségi stádiumaihoz mérten osztályoz valamennyi feminista művészeti kezdeményezést. Meskinnon írásában többször is hangsúlyozza, hogy a nyugati narratívák dominanciájának felszámolásához mindenképpen el kell engedni azt a feltételezést, hogy előbb-utóbb mindenhol megvalósul a Nyugat feminista forradalma.¹⁷⁴

Többek között Meskinnont idézve a kelet-európai feminista művészeti diskurzus vonatkozásában Jakubowska¹⁷⁵ és Magda Radu¹⁷⁶ is a hálózatok, az informális tapasztalatcsere és az oralitás fontosságát hangsúlyozza, miközben a feminista ideák passzív befogadásának feltételezését is elutasítja.¹⁷⁷ Jakubowska nem vitatja, hogy az államszocializmus keretrendszerében a női érdekképviselőre koncentráló művészeti párbeszéd viszonylagos izolációban kénytelen működni, ezzel együtt a feminista gondolatok és a művészeti szcéna közti kapcsolatot komplex és dinamikus viszonyként interpretálja.¹⁷⁸ A totalitárius politikai rendszerben kibontakozó feminista párbeszédet továbbá tévút lenne írásos és egyértelműen dekódolható audiovizuális dokumentumokhoz kötni. Amint azt disszertációjában Hock

¹⁷² Marsha Meskimmon: *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally*. in: Cornelia Butler and Lisa Gabrielle Mark (eds.): *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2007. 322-335.

¹⁷³ Meskimmon i.m. 325.

¹⁷⁴ Meskimmon i.m. 326.

¹⁷⁵ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 137.

¹⁷⁶ Radu: *The Traveller*. 5.

¹⁷⁷ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 137.

¹⁷⁸ Jakubowska ezt a megállapítását ebben a szövegben a lengyel művészeti szcénera vonatkoztatja, a dinamikus és passzív befogadást elutasító attitűd a magyar és a román feminista diskurzusra is igaz. Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 136-137.

következetesen kiemeli, a kelet-európai feminizmus vizsgálatához elengedhetetlen a lokális kultúra és a tudástermelés az adott földrajzi térben és történeti időben változó eszközeinek és módszereinek a számba vétele.¹⁷⁹ A feminista ideák disszeminációja a lengyel, magyar és román államszocializmus alatt is leginkább szóban, informális csatornákon keresztül valósulhat meg. Ahogy azt a disszertáció vizsgálati spektrumába soroló alkotók szerepvállalása és a filmjeik által felkínált olvasatok bemutatása is alátámasztja, az indirekt és áttétes tudásmegosztás körülménye közel sem jelent egyet a feminista (művészeti) párbeszéd teljes hiányával. A kapcsolódó művészeti tudásanyag rendezetlensége, közvetettsége, és annak látszólagos „kiforrotlansága” a mindenkori politikai és társadalmi kontextus reflexiója, tehát a kelet-európai feminizmus sajátja.

Ez utóbbi fogalmi vagy talán inkább osztályozási konfliktus feloldását számos művészettörténész és művész is megkísérli úgy, hogy különböző jelzőket alkalmaz a kelet-európai feminista diskurzus és művészeti szerepvállalás megkülönböztetésére. András álcázott vagy rejtett feminizmusról beszél¹⁸⁰, Tatai Erzsébet (az angol kifejezéseket listázva) pedig a „shy”, „subtle” és „latent” jelzőket kapcsolja a régió „macsó mezőnyének” feminizmusához.¹⁸¹ Ahogy azt a lábjegyzetben Tatai is jelzi, a látens feminizmus szókapcsolat Zora Rusinová szlovák művészettörténészhez kötődik, és a feminista stratégiák öntudatlan alkalmazására utal.¹⁸² Hasonló hozzáállást fed az „intuitív feminizmus” megjelölés, amit a régió nőművészetének viszonyában¹⁸³ Ljiljana Kolešnik horvát kutatóhoz köt a szakirodalom,¹⁸⁴ de amire Natalia LL művészetének feminista aspektusait elemezve Łukasz Ronduda is hivatkozik.¹⁸⁵ Majewska-Güde ezen felül megemlíti a Kowalczyk írásaiban rendre felmerülő „feminista intervenciók” és a „feminista motívumok” szókapcsolatokat is, amik szintén a kelet-európai feminista művészeti szerepvállalás burkoltságára utalnak.¹⁸⁶ Jóllehet, az összes itt felsorolt szókapcsolat segít a vizsgált térség feminista művészeti praxisának körvonalazásában,

¹⁷⁹ Beáta Hock: *Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-socialist and Post-Socialist Hungary*. Doctoral Dissertation. Budapest, Central European University, 2009.

¹⁸⁰ Edit András: *Gender Minefield: The Heritage of the Past. Attitudes to Feminism in Eastern Europe. n.paradoxa*, 1999/11. 4-9.

¹⁸¹ Tatai Erzsébet: A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával. in: uő.: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Budapest: Új Művészet Alapítvány, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019. 216.

¹⁸² Zora Rusinová: The Totalitarian Period and Latent Feminism. *Praesens: Central European Contemporary Art Review*, 2003/4. 5–12.

¹⁸³ A szókapcsolatot az angolszász és az olasz szakirodalomban is használja már a kilencvenes években, elsősorban a feminista irodalomkritika területén.

¹⁸⁴ Ljiljana Kolešnik: Intuitivni feminizam Vlaste Delimar. *Quorum, časopis za književnost*, 1997/13. 197–201. A fogalmat a hivatkozás megjelölése nélkül Bryzgel is Kolešnik-hez kapcsolja,

¹⁸⁵ Łukasz Ronduda: The Sensual Conceptualism of Natalia LL. in: *Polish Art of the 70s*. Warsaw, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Polski Western, Jelenia Góra, 2009. 96-97.

¹⁸⁶ Majewska-Güde i.m. 168.

a disszertációba soroló művészek mozgóképes munkáit tekintve a legpontosabb fogalompár a három ország művészettörténeti diskurzusában mégis Hornyik Sándorhoz kötődik¹⁸⁷, aki Tatai esszékötetéről írt elemzésében az implicit feminizmus kifejezéssel él.¹⁸⁸ Hornyik definíciója szerint az implicit feminizmus az explicit feminizmus programszerűségével kontrasztban „egy olyan attitűdöt jelöl, amely anélkül rezonál a feminista, politikai és ismeretelméleti kritikai nézőpontjára, hogy használná annak nyelvét.”¹⁸⁹ A Keleti Blokk elnyomó politikai légkörét és az erre adott művészeti válaszokat még ennél is pontosabban visszatükrözi Danielle M. Giffort szociológus ugyanezen fogalomhoz kapcsolt definíciója.¹⁹⁰ 2011-es tanulmányában Giffort az implicit feminizmust egy olyan tudatos stratégiaként határozza meg, ami az ellenséges, antifeminista milióhöz igazítja a feminista gondolatok disszeminációjának módszerét, azaz elrejteti vagy álcázza a megszólaló feminista identitását illetve radikálisabb elveit úgy, hogy az üzenetet annak a nagyobb társadalmi elfogadottsággal bíró aspektusait kiemelve közvetíti.¹⁹¹ A feminista szemlélet burkolt, rejtett vagy ösztönös művészi reprezentációja teljesen magától értetődő adaptációs stratégia egy olyan környezetben, ahol „vaskos, nehéz levegőjű kelet-európai szexizmus (nemi alapon való diszkrimináció) – a szocializmus egyenlősítő hivatalos dogmáitól és a modernizmus ígéretétől függetlenül – mentálisan behálózza a társadalom minden rétegét.”

A feminista művészeti diskurzus hiányát érintő vitában a feminista művészet – korábbi fejezetekben tárgyalt¹⁹² – definíciós kerete és a feminista identitás kérdésének – a soron következő fejezetben¹⁹³ felvázolt – megközelítése az irányadó. A párbeszéd megvalósulására vonatkozó állásfoglalásoknak el kell vonatkoztatniuk a nyugati feminista művészeti diskurzus vélt koherenciájának standardizációjától, a fogalmakat a helyi meghatározottságok, a politikai, társadalmi és kulturális mozgástér függvényében dinamikusan szükséges kezelni. Pachmanová szerint Kelet-Európában a feminista művészetről való gondolkodásban fundamentális

¹⁸⁷ Az implicit feminizmus kifejezés már korábban is megjelenik a nemzetközi sajtóban a Keleti Blokk államszocializmusának nőművészete kapcsán. Roberta Smith például a lengyel Alina Szapocznikow művészetét jellemezve említi az alkotó egy New York-i kiállítása kapcsán (*My American Dream*, Broadway 1602, New York, 2010. Szeptember 11 – November 13) használja a szókapcsolatot. Roberta Smith: *Chewing Gum, Plaster Bellies and Other Sculptural Byways*. *The New York Times*, 2007. december 28.

<https://www.nytimes.com/2007/12/28/arts/design/28alin.html> Utolsó letöltés: 2020. december 15.

¹⁸⁸ Hornyik Sándor: A nő kísértései. Tatai Erzsébet “feminista olvasókönyvéről”. *Artmagazin*, 2019/3. 42-48

¹⁸⁹ Hornyik i.m. 43.

¹⁹⁰ Giffort ugyan a feminista aktivisták tevékenységének viszonyában használja ezt a fogalmat, meghatározása a kelet-európai államszocialista művészeti közegre is alkalmazható. Danielle M. Giffort: *Show or Tell? Feminist Dilemmas and Implicit Feminism at Girls Rock Camp*. *Gender and Society*, 2011/5. 569-588

¹⁹¹ Giffort i.m. 569.

¹⁹² Lásd: 1.1. A horizontális művészettörténet-írás koncepciójának alkalmazása a térség feminista művészettörténetében

¹⁹³ Lásd: 3.2. A feminista identifikáció kihívásai – a nő(művésze)k szakmai önmeghatározása és a feminizmus fogalmának stigmatizációja

jelentősége van annak a kérdésnek, hogy kialakulhat-e egyáltalán nyílt feminista diskurzus egy olyan intézményrendszer keretei között, ami a rendszerváltás előtt és azt követően is “aktív szerepet vállal a kritikai tudás kiszorításában, megtöri a művészet és a politikai és társadalmi kérdések kapcsolatát, egyetlen művészettörténetet teremt, és minden lehetőséget elutasít, ami az új alternatív történelmek és az új tudásplatformok megértését szolgálná.”¹⁹⁴ Miként arra Pachmanová, Pejić, András, Piotrowski, és számos más művészettörténész is kitér, a fenti kritika az államszocializmus időszakában korántsem csak a hivatalos művészet intézményeire igaz, de az ellenzék informális intézményrendszerét is meghatározza.

3.2. Az antikommunista ellenzék és a nőkérdés

A rendszerváltást követő művészeti alkotások gender-specifikus elemzésének bevezetőjében, Piotrowski a régió posztkommunista országainak uralkodó fallocentrizmusát részben az államszocializmus antikommunista ellenzékének férfidominanciájával indokolja.¹⁹⁵ Meglátása szerint az 1989 előtt szerveződő ellenzéki mozgalmak és csoportosulások az egész régióban teljes mértékben figyelmen kívül hagyják a nőket érintő társadalmi problémákat, a hatalmi pozíciókat a férfiak maguk között osztják fel, és a női emancipáció kérdését a demokratikus átalakulás folyamatában is sokadrangú ügyként kezelik.¹⁹⁶ Ugyanezt az álláspontot képviseli András is, aki szerint „mára teljesen egyértelmű, hogy a politikai ellenállás és az ellenkultúra a hivatalos hatalom működését másolja, ugyanolyan militánsok, arrogánsak és intoleránsak.”¹⁹⁷ A lengyel kontextusban ez az álláspont köszön vissza Leszkowicz tanulmányában is, ami az antikommunista Szolidaritás mozgalom „patriarchális és vallásos ethosát” okolja a női ellenzékiesség eltörléséért.¹⁹⁸ 2020-ban publikált tanulmányában Robert Brier is felhívja a figyelmet erre a jelenségre, külön hangsúlyozva a történetírók felelősségét.¹⁹⁹ Meglátása szerint az antikommunista ellenállás nemi szerepeken alapuló vizsgálata a mai napig nyíltan mellőzött témának számít, annak ellenére, hogy a disszidens körök társadalmom- és kultúrtörténete egyre nagyobb szakirodalommal bír. Átfogó,

¹⁹⁴ Martina Pachmanová: *From Within, From Without: Configurations of Feminism, Gender and Art in Post-Wall Europe*. in: Hilary Robinson and Maria Elena Buszek (eds.): *A Companion to Feminist Art*. Hoboken, Wiley Blackwell, 2019. 114.

¹⁹⁵ Piotrowski, Piotr: *Gender After the Wall*. in: Bojana Pejić (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009. 236-240.

¹⁹⁶ Piotrowski: *Gender After the Wall*. 236.

¹⁹⁷ András: *Gender Minefield*. 4-5.

¹⁹⁸ Shana Penn könyvének megállapításait erősíti meg Leszkowicz: *Gender and Art History in Poland*. 231.

¹⁹⁹ Robert Brier: *Gendering Dissent. Human Rights, Gender History and the Road to 1989*. in: Luka Lisjak Gabrijelčič and Ferenc Laczó (eds.): *The Legacy of Division. East and West after 1989*. Budapest, New York, CEU Press, 2020. 154-177

a régió egészére kiterjedő kutatásra ugyan valóban nem akad példa a témában, Piotrowski, András, Leszkowicz és Brier állásfoglalása mégsem egyedülálló. A szovjet blokk disszidens ellenzéki köreit meghatározó, diszkriminatív mechanizmusok kérdése az elmúlt évtizedekben több, különböző diszciplínát képviselő, tudományos értekezésben is megjelenik²⁰⁰, külön hangsúlyt szentelve a lengyel és magyar csoportosulások nőket marginalizáló működésére.²⁰¹

Az államszocializmus évei alatt a vizsgált országokban zajló ellenzéki mozgalmak és kezdeményezések méretükben, összetételükben és mobilizációs eredményeiket tekintve is eltérnek egymástól. A térség egészét számba véve megállapítható, hogy számottevő tömeges megmozdulásra a hetvenes évektől a lengyel Szolidaritás szakszervezet indította mozgalmon kívül nem akad érdemi példa²⁰² sokkal inkább kisebb létszámú, hálózatként működő csoportok és elszigetelt akciók keretei között működik aktív, szervezett ellenállás. Az antikommunista politikai oppozíció a legtöbb esetben szűk körökre korlátozódik, és – annak ellenére, hogy a kezdeményezések szélesebb társadalmi rétegeket céloznak meg –, az aktív ellenzéki magjórészt izoláltan dolgozik. Magyarországot, és részben Romániát²⁰³ tekintve az antikommunista ellenállás a hetvenes évektől elsősorban értelmiségiekből tevődik össze²⁰⁴, Lengyelországban ezzel ellentétben a szakszervezeti szinten szerveződő ellenállás okán a munkásosztály is hangsúlyos szerephez jut. A nők jogait és a kommunista vezetés nőpolitikáját érintő kérdések ellenzéki diskurzusba ágyazásának igénye Lengyelországban ezáltal két különböző társadalmi szinten is megfogalmazódik.²⁰⁵ Bár az ellenzéki mozgalmak összetétele, mozgásteret és szerepvállalása országonként eltért, a magyar, román és lengyel ellenzéki

²⁰⁰ Cristina Chiva: *Gender, Institutions and Political Representation. Reproducing Male Dominance In Europe's New Democracies*. London, Palgrave MacMillan, 2018.; Detlef Pollack and Jan Wielgoths (eds.): *Dissent and Opposition in Communist Eastern Europe. Origins of Civil Society and Democratic Transition*. Farnham, Ashgate Publishing, 2004.

²⁰¹ Shana Penn: *Solidarity's Secret. The Women Who Defeated Communism in Poland*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005; Acsády Judit: Megtettük-e, amit az eszményeink szerint meg kellett volna, hogy tegyünk? *Társadalomtudományi Szemle*, 2016/2. 173-197., Bozóki András: A magyar demokratikus ellenzék: önreflexió, identitás és politikai diskurzus. *Politikatudományi Szemle*, 2010/2. 7-45.

²⁰² Grzegorz Piotrowski: What Are Eastern European Social Movements and How to Study Them? *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 2015/3. 4.

²⁰³ A keleti blokk országaihoz képest Romániában a rendszer meghatározottságai (főként Ceaușescu diktatúra sajátosságai) miatt sokkal kevésbé volt aktív az ellenállás a hetvenes években. Paul Goma által 1977-ben szervezett emberjogi mozgalmon túl az értelmiségi közeg „két tucat embernél” többet egyetlen ellenzéki eseményhez sem tudott megmozgatni. 1977 fontos fordulópont volt a munkás-ellenállás történetében is, a Zsilvölgyi sztrájk következményeként ugyanis az államhatalom sokkal nagyobb erővel lépett fel a civil szerveződések ellen. Cristina Petrescu and Dragoș Petrescu: Resistance and Dissent under Communism – The Case of Romania. *Totalitarianism und Demokratie*, 2005/2. 323-346

²⁰⁴ Acsády: *Megtettük-e*. 175.; Bozóki i.m.

²⁰⁵ A munkásosztály vezette Szolidaritás mozgalomban a nők kifejezetten nagy százalékban voltak jelen. 1981. decembere előtt megközelítőleg a tagok ötven százaléka volt nő. Fontos azonban, hogy a hatalmi pozíciók tekintetében a nők itt is kifejezetten hátrányos helyzetben voltak mind a politikai, mind az edukációs fórumokon, a rendszerváltáshoz közeledve pedig szinte teljesen kiszorultak a döntéshozásból. Lásd: Chiva: i.m. 33-34.

csoportosulásokat mégis közös nevezőre hozza a feminista témákkal szembeni érdektelenség, a közösségek férfi-uralmi működése, és bizonyos helyzetekben a női aktivisták nyílt elnyomása.²⁰⁶ Meglátását a régió egészére kiterjesztve Maria Bucur így summázza az ellenzéki körök nőügyeket érintő belső politikáját:

Míg az ellenzéki értelmiség legtöbb férfi tagja nyíltan artikulálhatta kritikáját a kommunista rezsim kapcsán, olyan általános koncepciókat megidézve, mint a személyi szabadság, a liberális morális értékek vagy a nacionalizmus, a nők nem hivatkozhattak ugyanezekre az ideákra, hogy hangot adjanak a rájuk nemi alapon kiszabott, kettős teher problémájának.²⁰⁷

A három vizsgált országban a kommunista párt által deklarált nőemancipációs kérdés néhány, elszigetelt egyéni vagy kis létszámú kezdeményezést leszámítva, a második nyilvánosságban majdhogynem teljes mértékben reflektálatlan marad, annak ellenére, hogy köztudott, miszerint a hivatalos nyilvánosság rendre megakadályozza a feminizmus történelmét érintő és a feminista gondolatokkal foglalkozó diskurzus valamennyi formáját. A hetvenes-nyolcvanas évek értelmiségiekből összetevődő ellenzéke a tények ismeretében sem kritizálja a tekintélyelvű rendszer nőpolitikáját, az írásos és a szóbeli tudásátadás fórumain is érintetlenül hagyja a nők szisztematikus elnyomásának kérdését. A totalitáriánus rezsimben az emberi jogi diskurzust kitüntetett helyen kezelő ellenzék a nők jogérvényesítését egyszerűen nem sorolja az emberi jogokra vonatkozó kérdések közé, a nők egyenjogúságát nem tekinti emberi jogi ügynek.²⁰⁸ A nőkérdés ideológiai mellőzése mellett az ellenzék a saját mindennapi működésében is akadályozza a női emancipáció lokális megvalósítását. A lengyel és magyar ellenzéki körök működésére irányuló kutatásokban több helyen felmerül, hogy a csoportokon belül sokszor kifejezetten merev szereposztás dominál, melynek számottevő nemi vonatkozása van.²⁰⁹ A résztvevők visszaemlékezései²¹⁰ szerint a mozgalmak belső dinamikáját és a személyes interakciókat egyaránt áthatja egy szinte megkérdőjelezhetetlen belső hierarchia, mely rendszeresen a csoportban működő nők háttérbe szorulását eredményezi. A nők, akik a

²⁰⁶ A demokratikus ellenzék mozgásterét figyelembe véve, a rendszerváltás időszakára vonatkozó adatok alapján megállapítható, hogy a vizsgált országok között a magyar demokratikus ellenzékben volt a legalacsonyabb a női reprezentáció. Lásd: Chiva i.m. 34.

²⁰⁷ Maria Bucur: An Archipelago of Stories. Gender History of Eastern Europe. *The American Historical Review*, vol. 113. no 5., 2008/12. 1379.

²⁰⁸ Acsády: *Megtettük-e*. 193; Penn i.m. 81.

²⁰⁹ Acsády: *Megtettük-e*. 191; Penn i.m. 74.

²¹⁰ Piroska Márkus: Labour Fills me with Grayness. *Labour Focus on Eastern Europe* 5. 1983/5-6. 45-46.;

csoport valamennyi aktivista tevékenységében szerepet játszanak, hangadóként, gondolatformálóként nem tudnak érvényesülni.²¹¹ Arányaiban a férfiak jelentősen túl vannak reprezentálva az ellenzéki körökben²¹², és a központi szerepeket, a hatalmi pozíciókat is férfiak töltik be²¹³. Ők határozzák meg a mozgalom szellemi origóját és az egyes akciók ideológiai csapásirányát. Az ellenzéki lapok szerkesztőségeiben a vezető pozíciókban egy-két kivétellel²¹⁴ mind férfi tagok ülnek, hiába jutnak tehát íróként vagy akár szerkesztőként is lehetőséghez a női aktivisták, a feminista témák a tematikai kötöttségek miatt nem kaphatnak koncentrált figyelmet.

A hatalmi egyenlőtlenségekből fakadóan a disszidens körökben a nők legtöbbször a kevésbé látható háttérmunkák régiójába szorulnak. A munkamegosztás nemi alapon szerveződik, egyértelmű hierarchiák mentén. A nők felé az az általános elvárás, hogy olyan tevékenységekkel járuljanak hozzá az ellenzéki működéshez, amiket a férfiak tipikusan női feladatként értelmeznek. A gyereknevelés és a házimunka egyértelműen ez utóbbi kategóriába sorol.²¹⁵ Ebből kifolyólag a második nyilvánosság közössége szinte kizárólag a férfi képviselőkkel azonosítja az ellenállást. Az irányító szerepek nemi aránytalansága, a hatalmi pozíciók férfi tagok általi kisajátítása az ellenzéki körökben is elősegíti a „férfi-hős kultusz”²¹⁶ kialakulását, mely jelenség a korszakot elemző nemzetközi történetírást is hosszú évekig dominálja. A lengyel és magyar ellenzéki csoportok működésével kapcsolatban már a rendszerváltás előtt megjelennek olyan publikus állásfoglalások, melyek a „férfi-hős kultusz” megszüntetését kérik számon a közösség tagjain.²¹⁷ A bíráló felhívják a figyelmet az ellenzéki csoportokat meghatározó hierarchiára, és nehezményezik az egyéni kultuszteremtés aktív támogatását az ellenálláson belül. A romantikus hőskép-teremtéssel, az egyének kiemelésével ugyanis az ellenzék tovább mélyíti a csoporton belüli nemi egyenlőtlenségeket, és még inkább háttérbe szorítja a női aktivisták teljesítményét. A hősképzés mechanizmusának patriarchális beágyazottságát és a történetírást uraló általános szexizmust szemlélteti, hogy a kelet-európai antikommunista mozgalmakat elemző szakirodalmak jórészt teljesen figyelmen

²¹¹ Barbara W. Jancar: Women in the Opposition in Poland and Czechoslovakia in the 1970s. in: Sharon L. Wolchik and Alfred G. Meyer (eds.): *Women, State and Party in Eastern Europe*. Durham, Duke University Press, 2013. 168-188.

²¹² Brier i.m. 158.

²¹³ Barbara J. Falk: *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe. Citizen Intellectuals and Philosopher Kings*. Budapest, New York, Central University Press, 2003. 324-325.

²¹⁴ Magyarországon a legbefolyásosabb ellenzéki lapnak, a *Beszélőnek* mindössze egy női szerkesztőségi tagja volt: Solt Otília.

²¹⁵ Brier i.m. 160.

²¹⁶ Adamik Mária: *Az államszocializmus és a „nőkérdés”. A legnagyobb ígélet – a legnagyobb megaláztatás*. Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2000., Acsády: *Megtettük-e*. 181.

²¹⁷ Márkus i.m.; Jancar i.m.

kívül hagyják a női aktivisták szerepvállalását. A disszidens nők eredményei az országspecifikus interjúkötetektől²¹⁸ és az összefoglaló igényű nemzetközi szövegekből²¹⁹ is hosszú ideig kimaradnak. Kutatását kifejezetten Magyarországra, Romániára és Lengyelországra fókuszáló szövegében erről a tendenciáról számol be Marcus is, aki szerint az ellenállás narratívái tematikusan ignorálják a nők ellenzéki kontribúcióit, a „nemzet bátor férfiainak áldozatait és vezető kvalitásait” ismétlik.²²⁰ A nők teljesítményének elhallgatásával a nők személyes tapasztalatai és az ellenzékkel szembeni kritikái a második nyilvánosság tereiből és az ellenállási mozgalmak történelmi emlékezetéből egyaránt kiszorulnak.

Az ellenzéki körök női egyenjogúsággal kapcsolatos attitűdjét a disszidens tagok magánéleti konvenciói is visszatükrözik. Tovább erősíti ugyanis a nők csoporton belüli hátrányos helyzetét, hogy a nők láthatatlan és fizetetlen munkáján alapuló, hagyományos családmodellt az ellenzéki körök sem kérdőjelezzik meg. Minden országban akadnak ugyan próbálkozások a pártállam társas együttélésre vonatkozó szabályainak felülbírálására²²¹, az alternatív életforma-kísérletekre is jellemző a nők családi felelősségének súlyozása és az egyenlőtlen feladatmegosztás fenntartása. A nők személyes szabadságra, a férfiaktól való függetlenedésre irányuló kezdeményezéseit a tagok legtöbbször elmarasztalóan fogadják, a disszidens lét ideája a mozgalomban résztvevő nők magánéletére így a mindennapokban nem gyakorol egyértelműen pozitív befolyást.²²² A magyar és lengyel nyilatkozatok között is felmerül, hogy az ellenzék férfitagjainak családi és párkapcsolati normákra vonatkozó, kifejezetten tradicionális attitűdje destabilizálja a nők aktivista elköteleződését, hiszen az ellenzék által képviselt, demokratikus ideákat és a közösség patriarchális mechanizmusait magától értetődően összeegyeztethetetlennek tartják. Fontos azonban kiemelni, hogy a kiegyensúlyozatlanságok felismerése az értelmiségi közegben sem feltétlenül eredményez tudatos és nyíltan kinyilvánított, kritikus magatartást. A rendszer szexizmusára reflektáló és az egyenjogúság hiányát számonkérő, egyéni kezdeményezések következetes elutasítása elbátortalanítja a nőket a további próbálkozásoktól, ami a magyar ellenzék tekintetében a feminista társadalomkritika majdhogynem teljes kizárását jelenti az értelmiségi diskurzusból.

²¹⁸ Csizmadia Ervin 1995-ben megjelent kötetében tizenhat magyar ellenzéki aktivistával készített interjút, akik közül egy sem volt nő. Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988) I-III*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1995.

²¹⁹ Korai nemzetközi példaként lásd: Bill Lomax: *Hungary: The Rise of the Democratic Opposition. Labour Force in Eastern Europe*. 1982/3-4. 2-10.; Lawrence Weschler: *The Passion of Poland*. New York, Pantheon Books, 1984.

²²⁰ Marcus: *Wife Beating*. 120.

²²¹ Alternatív társas együttélésekre hivatkozásként lásd: Acsádi: *Megtettük-e.*; Penn i.m.; Jancar i.m.

²²² Acsádi: *Államszocializmus – Nők – Ellenzékiség*. 10.

A térség antikommunista ellenzékének inherens emancipáció-ellenessége több mint három évtizeddel a rendszerváltás után egyre kevésbé képezi vita tárgyát. A jelenség következményeinek, azaz a disszidens mozgalmak ideológiai konvencióinak kulturális, társadalmi és politikai hatáselemzése azonban még korántsem kimerített kutatási téma. A kérdéskör összetettségét bizonyítja a demokratikus átrendeződés több aspektusú vizsgálata is. Ez utóbbi, azaz az államszocializmust és a liberális kapitalizmus poszt-kommunista variánsait összevető, rendszerkritikus elemzői gyakorlat egyre komplexebb képet ad a férfidominancia intézményesülésének folyamatáról és a kommunista rezsim alatt formálódó, demokratikus ellenzék felelősségéről. A rendszerváltás egyik következményeként a második nyilvánosság marginális közegéből az első nyilvánosság publikusabb terébe kerülnek az ellenzéki mozgalmak vezető erői, ezzel pedig a disszidens csoportok programjai, így a női emancipációval kapcsolatos állásfoglalások is transzparenssebbé válnak. Az átrendeződés politikai és gazdasági folyamatait nőjogi szempontból elemezve egyértelműen beigazolódik, hogy az antikommunista ellenzéki csoportoknak egyáltalán nem célja a patriarchális társadalmi berendezkedés felülbírálása.²²³ Éppen ellenkezőleg, az ellenállás szimbolikus potenciálját, a széleskörű reprezentáció ideáját és a hatalmi pozíciók egyneműségét kiaknázva a demokratikus átrendeződés vezetői az új keretrendszerre szabják a nők és a férfiak közti egyenlőtlenségek fenntartását.²²⁴

A disszertációnak magától értetődően nem célja a politikai ellenzék és a disszidens művészeti körök szemléletének egymással való megfeleltetése. Fontos azonban felismerni, hogy az antikommunista ellenzéki közegben uralkodó diszkriminatív attitűd különböző, forradalmi narratívákra és prioritásokra építő legitimációja hatással van a disszidens művészeti csoportok interperszonális mechanizmusaira, illetve általánosságban meghatározza a művészeti közösségeken belül tevékenykedő nők hétköznapi valóságát, saját magukról és a szakmai lehetőségeikről való gondolkodást. A női érdekképviselet művészeti reprezentációját megcélzó alkotói szándék a politikai ellenzék szexizmusa és a disszidens művészet elhúzódo politika-ellenes művészetszemlélete²²⁵ közé szorul, mely állapot lényegi befolyással bír a régió feminista művészetére és az alkotók feminizmushoz fűződő viszonyára.

²²³ A művészeti élethez való kapcsolódás viszonyában lásd: András: *Kulturális átöltözés*. 46-47.

²²⁴ Chiva i.m. 31-32., Hock: *Hová tűnt a sok leány?* 74.

²²⁵ Lásd: 3.3. A női tapasztalat kifejezésének korlátai az ellenzéki művészetben: modernista művészetszemlélet, antipolitika és a férfiművész(csoportok) mitizálása

3.3. A feminista identifikáció kihívásai: a nő(művésze)k szakmai önmeghatározása és a feminizmus fogalmának stigmatizációja

Ahogy arról a korábbi fejezetekben szó volt, a kelet-európai művészettörténet-írásban hosszú évtizedekig tendencia, miszerint a teoretikusok a nőművészek nyíltan vállalt feminista identifikációjától teszik függővé, hogy műveik közvetítenek-e bármiféle gender-kritikus szemléletet, illetve hogy egyáltalán alkalmazható-e munkáikra feminista aspektusú analízis. Ez a hozzáállás, ami egyes esetekben valójában csak ürügyként szolgál a nőügyekkel foglalkozó társadalomkritikus nézőpont mellőzésére,²²⁶ figyelmen kívül hagyja a feminizmus fogalmának kiterjedt, értelmezési spektrumát, és a feminista elköteleződés személyes és szakmai következményeit, azaz a feminista identitásképzés folyamatának komplexitását. A kommunista rezsim feminista diskurzusra vonatkozó tiltásai és az antikommunista ellenzék szintén mereven elutasító reakciói ismeretében pedig szinte magától értetődő, hogy az államszocializmus alatt működő nőművészek egy tekintélyes hányada távolságot tart a feminista identifikációtól. Miként azt Hock megerősíti: az államszocializmus társadalmának a feminista kérdéseket és általánosságban a nőjogi aktivizmust érintő, „közel bántalmazó” attitűdje olyan pszichológiai háttérrel generál, ami nyíltan gátolja a feminista szemlélettel való azonosulást.²²⁷ Ez a pszichológiai faktor ugyan korántsem az államszocializmus totalitárius berendezkedésének produktuma²²⁸, a kommunista rezsim kontextusában a kulturális javak előállítását, így a művészeti szerepvállalást tekintve a jelenség rendszer-specifikus variánsának kiemelt jelentősége van.

A szakmai és személyes tapasztalatok, az intézményi és közvetlen (művészi) közösségi reflexiók fényében a művészeti szcénában az elhatárolódás több, különböző fokozatára akad példa. A távolságtartás egyik gyakran előforduló esete, amikor az alkotó annak ellenére utasítja el a feminista címkét, hogy alkotásaiban megkérdőjelezhetetlen a nőjogi témák központi pozíciója. Ez a retorika figyelhető meg Tyszkiewicz esetében, akit a lengyel feminista művészet egyik ikonikus alakjaként jegyez a művészettörténeti kánon, ő maga azonban még a rendszerváltás után, külföldre költözve is tagadja a feminista témák iránti elköteleződését.²²⁹

²²⁶ Erre az egyik legszembetűnőbb példa, hogy Natalia LL munkáit a kortárs kelet európai művészetkritika a kizárólag konceptuális művészeti diskurzus keretein belül hajlandó értelmezni. Lásd: 5.1. Az explicit szexualitás jelentésrétegei Natalia LL kísérleti filmjeiben.

²²⁷ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 40.

²²⁸ A feminista identifikáció kérdésköre a nyugati feminista diskurzusban már a második hullám idején publikált szakirodalmakban is feltűnik. a kilencvenes évekre pedig széleskörűen, különböző tudományterületeket (jog, orvostudomány, társadalomtudomány, művészet) áthidalóan tematizálódik.

²²⁹ Dagmara Rode: *Women's Experimental Filmmaking in Poland in the 1970s and Early 1980s*. *Baltic Screen Media Review*, 2015/3. 31.

Hasonló kérdéseket vet fel Natalia LL feminista identifikációja is, miután a művész pályája során többször radikálisan ambivalens álláspontoknak ad hangot feminista szerepvállalásáról illetően. Natalia LL a hetvenes-nyolcvanas években Partummal együtt az államszocializmus totalitárius rendszerének viszonyában kifejezetten vakmerő üzeneteket fogalmaz meg a női önrendelkezésről és a szexualitásról, performanszaiban pedig visszatérő téma a maskulin fallocentrizmus kritikája. Ahogy az a három ország feminista művészeti kezdeményezéseit bemutató fejezetben korábban kifejtésre került²³⁰, Natalia LL nemcsak művészetében, de kurátorként is aktív szerepet vállal a feminista szemlélet disszeminációjában. Külföldön szerzett szakmai és személyes tapasztalatait²³¹, az Egyesült Államok feminista művészetéről szerzett tudását több helyszínen és változatos eszközökkel osztja meg a lengyel érdeklődőkkel. Az események szervezésén és a kiállításokon való szereplésén túl 1977-ben programszerű szöveget is ír a feminista tendenciák művészeti megjelenéséről, amit aztán Lublinban és Katowicében is felolvas nyilvános fórumokon.²³² Jakubowska megítélése szerint Natalia LL feminizmussal kapcsolatos elköteleződése a feminista gondolatok elterjesztésének igénye miatt mindenképpen példaértékű, ez az attitűd ugyanis kifejezetten ritka a lengyel államszocializmus művészetében.²³³ Natalia LL a rendszerváltás után kifejezetten erős kritikai hangnemet képviselve tekint vissza a feminista aktivizmusára és magára a mozgalomra is, egy alkalommal egyenesen a xenofóbiával kapcsolja össze a feminizmus fogalmát.²³⁴ Két évtizeddel később ezzel szemben ismét pozitívabb megvilágításba helyezi feminista kötődéseit, jóllehet a közösségvállalás felelősségét magára nézve elhárítja. Ahogy fogalmaz: „Kiválasztott egy csapat feminista, akik meghívtak a kiállításaikra. Úgy gondolták, hogy passzol oda a művészetem... Örültem, hogy ott lehettem.”²³⁵

Akárcsak Natalia LL Izabella Gustowska is központi szerepet tölt be a feminista szemlélet és a lengyel művészet közti párbeszéd kialakításában. Ennek ellenére pályája tekintélyes hányadában Gustowska is megtagadja a feminista jelző és identitás publikus

²³⁰ Lásd: 3.1. Elszigetelt művészeti kezdeményezések és a feminista művészeti diskurzus hiánya

²³¹ Natalia LL munkái több, külföldi kiállítás programjában is szerepelnek. Az egyik első meghívást Ursula Krinningertől kapja 1975-ben, aki felkéri az alkotót, hogy szerepeljen az Innsbruckban megrendezett, nőművészeket tömörítő tárlatra. (*Frauen – Kunst Neue Tendenzen*, Galerie Krinninger Innsbruck, 1975)

²³² Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 139-140.

²³³ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 140.

²³⁴ Natalia LL 1991-es nyilatkozatát idézi Agata Jakubowska: *The Attractive Banality of Natalia LL's Consumer Art. (1972-1975)*. *Nordlit*, 2007/5. 241-248.

²³⁵ Natalia LL nyilatkozata Radziszewski dokumentumfilmjében. Karol Radziszewski: *America is Not Ready for This*. 2012.

vállalását.²³⁶ Művészeti tevékenységének korábban kiemelt mérföldköveit egyszerűen a női művészet iránti érdeklődésével indokolja.²³⁷ Tyszkiewicz távolságtartó és Natalia LL ingadozó attitűdjével ellentétben Gustowska azonban az ezredfordulót követően egyre bátrabban vállalja feminizmusát. Egy 2020-as interjúban már „tisztá lelkiismerettel” hívja magát feministának, a jelző elutasítását pedig „kifejezetten nehéz” lengyelországi helyzethez – és egy finom utalással – a fiatalságához köti.²³⁸

A disszertáció spektrumába soroló magyar alkotók viszonylatában a feminista identifikáció témája Maurer művészeti állásfoglalásában kelt némi ellentmondást. A konceptuális és szeriális művészet iránti elkötelezettsége, az absztrakt formanyelvi preferenciái okán Maurernél ugyan az említett lengyel alkotókhoz képest enyhébb a kontradikció, az alkotó témát érintő ön-pozicionálása mégis bizonytalanságokat szül. Maurer sosem vallja magát feministának, és a művészetét annak formanyelvi preferenciái és elméleti beágyazottsága okán is nehéz tisztán feminista koncepciók köré szervezve tárgyalni. Ennek ellenére Maurer munkái kapcsán is akad példa olyan analízisre, ami gender-fókuszú ambíciókhoz köti és a társadalmi nem kérdését érintő, kritikai szerepvállaláshoz kapcsolva értelmezi alkotásait.²³⁹ Az identifikáció szempontjából a kritikai vizsgálatoknál azonban nagyobb jelentőségű Maurer művészetpedagógiai tevékenysége. Amint az Hock kutatásából kiderült, Maurer a hetvenes években erős érdeklődést mutat a feminista társadalomkritika iránt, sőt, kifejezetten aktív szerepet vállal annak nyilvános megismertetésében.²⁴⁰ *F. Nők a művészetben* címmel szerkeszt rádióadást, és a bécsi székhelyű IntAkt nőművészeket tömörítő, nemzetközi szervezetével is aktív kapcsolatot tart fenn. Az Artpool-archívumban fellelt anyagok eredményeit tovább árnyalja Hock Maurerrel folytatott levelezése, melyben Maurer visszamenőlegesen nyugtázza a feminizmus iránti érdeklődését, de az elköteleződés, illetve a kitüntetett figyelem elismerésétől továbbra is távolságot tart. A feminizmust érintő kíváncsiságát „általános

²³⁶ Jakubowska: *Meetings*. 311; Izabela Kowalczyk: *Feminist Exhibitions in Poland: From Identity to the Transformation of Visual Order*. in: Katrin Kivimaa (ed.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn, TRU Press, 2012. 101.

²³⁷ Kowalczyk: *Feminist Exhibitions in Poland*. 101.

²³⁸ Gustowska nyilatkozata. Zofia Nierodzińska: *I am a Feminist*. Izabella Gustowska interviewed by Zofia Nierodzińska. *RTV Magazine*, 2020/11. <http://magazynrtv.com/en/wydanie-11/wywiady/i-am-a-feminist/> Utolsó letöltés: 2021. szeptember 4.

²³⁹ András Edit a *Gender Check* projekthez kapcsolódó interjújában Maurer 1971-es, *Mit lehet egy utcakövel csinálni?* című konceptuális munkájának szimbólumrendszerét az államszocializmus nemi sztereotípiái alapján szerveződő, militáns állami és ellenkulturális viselkedési konvenciókra, a gyengédség és a szeretet hiányára fűzi fel. Mara Traumane: *Interview with Edit András on her research in Hungary*. *Gender Check*, 2009.

<http://gender-check.erstestiftung.net/hungary-edit-andras/> Utolsó letöltés: 2021. szeptember 4. Maurer művészetéhez kapcsolódóan Małgorzata Miśniakiewicz is hasonló álláspontnak ad hangot a 2019-es *States Of Focus* című kiállítás kísérő kiadványában. Małgorzata Miśniakiewicz: *States Of Focus*. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2019. 4.

²⁴⁰ Hock: *Hová tűnt a sok leány*. 71.

szellemi nyitottságával” indokolja, melyhez nem társult „nagyobb fokú személyes motiváció”. A női emancipáció és a nemi egyenlőtlenségek kérdéskörére irányuló figyelmét a „bogárgyűjtő bármilyen, még ismeretlen rovar iránti érdeklődésével” állítja párhuzamba.²⁴¹

Brătescu kapcsán nem merül fel Gustowska, Natalia LL vagy akár Maurer kuratori, illetve pedagógia tevékenységéhez mérhető aktivizmus, a feminizmushoz fűződő viszonya mégis visszatérő téma. Brătescu számos munkája foglalkozik ugyanis a női tapasztalat és egyéb gender-kérdések kritikai analizisével, melyek közül több is szerepel különböző feminista vagy gender-kritikus képzőművészeti tárlaton.²⁴² Brătescu azonban egész életében kategorikusan elutasítja a feminista megjelölést, a feminizmust militáns attitűdként kategorizálja és többször is „uniformisként” reflektál rá,²⁴³ saját megfogalmazásában a „feminizmus egy egyenruhát takar, és a politikai manőverek része.”²⁴⁴ Brătescu leválasztja a femininitás fogalmát a feminizmusról, „a művészet feminin karakterét az anyaság goethei értelemben vett állapotával, az életadás kimeríthetetlen aktusával”²⁴⁵ kapcsolja össze. A feminin koncepciója Brătescu értelmezésében „a művészi kreativitás ágense”, a „formaalkotás készsége” pedig a „biológiai szolgáson” való túllépés aktusának eredménye²⁴⁶ Brătescu a feminizmussal kapcsolatos viszonyának komplexitását, a kapcsolat változó természetét az alkotóval készített interjúk és saját írásai is szemléltetik. Aurelia Mocanu műkritikussal folytatott beszélgetésében Brătescu a feminizmust általánosságban véve már indokolatlannak tartja, de elismeri, hogy a „nőnek a megengedett függetlenség nem mindig és nem mindenhol teszi lehetővé az egyenlő versenyhez való hozzáférést, ha az értékeinek elismeréséről van szó.”²⁴⁷ Brătescu itt is kiemeli, hogy nem rajong az „agresszív, nem elegáns feminizmusért”, szerinte a „nő ereje pont a nőiességében rejlik”, „a nőiesség hatalmat ad a női intelligenciának”, „az intuíció, mint kifejezetten női intellektuális hatalom isteni ajándék.”²⁴⁸

A vizsgált szövegekből ugyan nem derül ki, hogy az alkotók pontosan mit értenek a feminizmus fogalmán, az ismert nyilatkozatok és kapcsolódó munkák alapján feltételezhető,

²⁴¹ Hock: *Hová tűnt a sok leány*. 71.

²⁴² Például: *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Bécs, 2009-2010; *Feckless and Hoteaded*. Galerie Raum mit Licht, Bécs, 2016.

²⁴³ Radu: *The Traveller*. 6.; Adriana Oprea: Interview with Geta Brătescu, ARTMargins Online, December, 2013. <https://www.hauserwirth.com/news/2297-interview-geta-bratescu/> Utolsó letöltés: 2021. november 4.

²⁴⁴ Radu: *The Traveller*. 6.

²⁴⁵ Radu: *The Traveller*. 6.

²⁴⁶ Magda Radu: Geta Brătescu – Apparitions. Journal of an Exhibition. in: Diana Ursan and Magda Radu (eds): *Apparitions. Geta Brătescu. The Romanian Participation at the 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. London: Koenig Books, 2017. 7.

²⁴⁷ Geta Brătescu in: Personal Mythology. In Conversation with Aurelia Mocanu. in: Diana Ursan and Magda Radu (eds): *Apparitions. Geta Brătescu. The Romanian Participation at the 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. London: Koenig Books, 2017. 172

²⁴⁸ Brătescu in: *Personal Mythology*. 172.

hogy eltérő interpretációkra alapozva gondolkodnak a kérdésről. Ez a fogalmi diverzitás egyszerre referál az alkotók személyes és szakmai mozgásteréről, és ad számot a régió patriarchális társadalmi rendszereinek antifeminista stratégiáiról. Ahogy Tyszkiewicz, Natalia LL, Gustowska, Maurer vagy Brătescu szerepvállalását vizsgáló teoretikusok elemzéseinek, úgy jelen disszertációnak sem célja a művészek személyes önképének megkérdőjelezése, illetve az önreprezentáció (akár radikális) irányváltásainak elutasítása. Az alkotók művészeti tevékenysége és azok nyilvánosság előtti keretezése közti feszültségek, illetve ezen konfliktusok következményei²⁴⁹ a többirányú, korlátozó kontextus ismeretében azonban indokolttá teszik a feminista identifikáció és az államszocializmus kapcsolatának rövid áttekintését. Az említett példákon túl a jelenség tanulmányozásának relevanciáját igazolja András általános érvényű meglátása is, mely szerint a kelet-európai női alkotók körében tendencia, hogy lemondanak a női nézőpont és a női tapasztalatok művészi ábrázolásáról a hírnév és a széleskörű elismertség érdekében.²⁵⁰ Hasonló álláspontot fogalmaz meg Pachmanová is, amikor a régió női művészeinek szakmai önreprezentációját nagymértékben meghatározó „kettős mérce” jelenségét tárgyalja. Pachmanová szerint a kelet-európai női alkotók körében kifejezetten gyakori, hogy a műveik feminista keretezését az adott kontextus függvényében, a befogadó közeghez engedik igazítani. Ennek fényében a nyugati országokban sokkal bátrabban vállalják a műveik feminista fókuszát, kiaknázva annak a kelet-európai művészetet támogató emancipáló hatását. Lokális szinten azonban a „gender-vakság”, sőt, a feminizmus iránti nyílt ellenszenv képviselője bizonyul életképesebb stratégiának a nemzeti intézményi struktúrába való sikeres betagozódáshoz.²⁵¹ Ahogy arról a korábbi fejezetekben már szó volt, a feminizmustól való idegenkedés András meglátása szerint a feminista témák iránti elköteleződés lokális szintű tagadásának vagy eltitkolásának egyik meghatározó oka a kelet-európai régiót átható szexizmus és a térség sokszor egészen „vulgáris nőgyűlölete”, mely gondolkodásmód a hatalmi pozíciókban lévők körében kifejezetten gyakori.²⁵² Ahogy tanulmányában fogalmaz: „azonnali kiközösítés és szakmai hiteltelenné válás vár mindenkire, akiről az a hír járja, hogy társadalmi nemmel vagy feminizmussal kapcsolatos kérdésekkel

²⁴⁹ A feminista identifikáció tagadásának a régió feminista művészetére gyakorolt, visszatartó hatása a Gustowska által kezdeményezett, nőművészeket tömörítő lengyel tárlatok kapcsán is felmerül. Jakubowska meglátása szerint Gustowska eltávolodása a feminizmustól, illetve kifejezetten annak politikai dimenziójától, közvetlenül hozzájárult ahhoz, hogy a nőkre fókuszáló projektek nem szerveződtek stabil (feminista) művészeti közösséggé. Jakubowska: *Meetings*. 311.

²⁵⁰ András Keszéru Ilona művészetére kapcsán fogalmazza meg az álláspontját. Traumane: *Interview with Edit András*.

²⁵¹ Pachamnová: *Configurations of Feminism*. 112.

²⁵² András: *Gender Minefield*. 8.

foglalkozik”.²⁵³ Bár egy ilyen bizalmatlan, sőt ellenséges művészeti miliőben korántsem meglepő a feminista művészeti elköteleződés tagadása, a nyíltan vállalt feminista identifikáció kérdését a régióban számos egyéb körülmény is befolyásolja.

A feminista identitás korszakokat, politikai és társadalmi rendszereket áthidalóan a terminus huszadik század elejei elterjedésétől kezdve²⁵⁴ egészen napjainkig konzekvensen egy kisebbségi identitáspozíciót takar, a magukat feministának valló nők ugyanis egyértelműen egy nem domináns csoporttal azonosulnak. A fogalom már annak az 1910-es évek sajtójában való megjelenésétől kezdve megosztónak számít a női jogokért harcoló aktivisták körében, mivel az uniformizáló meghatározás az egyéni és közösségi álláspontok fényében egyszerre segíti és akadályozza az emancipációs törekvéseket. A terminus pozitív vetülete, hogy lehetőséget biztosít a női érdekképviselet különböző, lokális csoportosulásainak a szimbolikus közösségvállalásra és az együvé tartozásra. Ugyanez a fogalom azonban a férfiuralom fenntartását támogató szereplők kommunikációjában már egy hangsúlyosan negatív előjellel bír, sőt degradáló címkeként működik. Ez utóbbi taktika a mindenkori hatalom stratégiájának visszatérő eszköze, ami az erőforrások centralizációját és a hatalmi pozíciókat megkérdőjelező kezdeményezések hiteltelenné tételét célozza meg. A módszer tehát nem a nőjogi mozgalmakat korlátozó kommunikációs stratégia sajátja, de a feminizmus spektrumába tartozó problémák globális jellege okán az ellentartás intenzitása is számottevőbb. A térségben az egymást váltó politikai rendszerek, így az államszocializmus és a kapitalista demokráciák is rendre kitermelik az adott gazdaságpolitikai keretbe illeszkedő antifeminista nézetek relativizációjának gyakorlatát, melyek közös jellemzője a feminista jelző negatív konnotációjának megerősítése, ezzel pedig az identifikáció korlátozása.²⁵⁵ A retorika sajátja továbbá, hogy hidat képez az összes olyan politikai frakció között, melyek nem kérdőjelezik meg a társadalmak inherens patriarchális berendezkedését. Az alkalmazott kommunikáció politikai elköteleződéstől gyakran függetlenül, különböző stratégiákat változtatva korrodálja a feminizmus fogalmát, az adott kontextus viszonyában annak meghaladottságát vagy épp radikalitását hangsúlyozva. A

²⁵³ András: *Gender Minefield*. 8.

²⁵⁴ A feminizmus terminusa ugyan csak a kora huszadik században terjed el, a feminizmussal kapcsolatos témák megjelenésére már az ókori filozófiában is számos példát találni. Ilyen gondolkodó volt Görögországban Lucaniai Aesara és Kínában Su Ruolan is. Lásd: Lisa Disch and Mary Hawkesworth (eds.): *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

²⁵⁵ A feminizmus megbélyegzése és káros ideológiaként való keretezése korántsem a kommunista diktatúra sajátja. Kelet-Európában a rendszerváltás után is bevett politikai eszköz volt a nemek közti egyenlőséget és a női önrendelkezés szabadságát korlátozó stratégia alkalmazása. A kilencvenes években a lengyel katolikus egyház például már megvetendő kommunista hagyatékként reflektált a feminizmusra, melytől „meg kell tisztítani a lengyel nemzetet.” Magdalena Grabowska: Bringing the Second World in: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism. *Signs: Journal of Women in Culture in Society*, 2012/2. 385-411.

módszer eredményességét és hatókörét illusztrálja, hogy a feminista megjelölés még olyan egyének vagy csoportok körében is negatív asszociációt idéz, akik nem rendelkeznek konkrét prekoncepcióval a fogalom definícióját illetően.²⁵⁶

A patriarchális társadalmi berendezkedés fenntartását szolgáló retorika mellett, illetve ahhoz némileg kapcsolódva, a feminista identifikációt nehezíti a fogalom fókusza és spektruma körüli bizonytalanság. A terminus megjelenésétől kezdve visszatérő dilemma a feminizmus különböző nőjogi mérföldkövekkel való azonosítása²⁵⁷, tehát a feminizmus spektrumának egy-egy adott témára, így például a választójogra vagy születésszabályozás jogára történő leszűkítése. A rész-egész konfliktusa a mindenkori hatalom témát érintő kommunikációs stratégiájának is sarkalatos pontja, a definíció tisztázatlansága ugyanis a feminizmus túlhaladottságát hirdető retorika eszközeként működik. Az eszme „nyugati importként” való prezentálása mellett ez a narratíva köszön vissza az államszocialista rendszer feminizmust elmarasztaló állásfoglalásában, és az antikommunista értelmiség köreiben is. A fogalom ilyen való stigmatizációja kipróbált és hatásos eszköz az elnyomó hatalom kezében, a jelentés eltorzítása és az interpretációk korlátozása ugyanis mind aktívan akadályozza a feminizmus tágabb, társadalmi mozgalomként való értelmezését, így célzottan gátolja a nagyobb tömegek mozgósítását is.

A vizsgált országokban a feminizmus lejáratását célzó műveletek sikerét bizonyítja, hogy a rendszerváltás időszakára a feminista jelző alkalmazása társadalmi és politikai szempontból is inkább gátló tényező a nőjogi küzdelmek viszonyában²⁵⁸, semmint, hogy egységesítő, motiváló funkcióval bírna. Az itt felvázolt tényezők ismeretében tehát indokoltá válik az az állásfoglalás, miszerint a térség államszocialista kontextusában a nők esélyegyenlőségét, valamint a nőket érintő ügyek előmozdítását célzó (művészeti) szerepvállalás és a feminizmus fogalmával való azonosulás nem feltételezi egymást. A vizsgálati spektrumot meghaladva ezt a megközelítést támogatja számos nemzetközi, különböző csoportokra fókuszáló felmérés²⁵⁹ is, amelyek megerősítik, hogy a nők feminista identifikációt érintő idegenkedése korántsem jelenti a feminizmus célkitűzéseinek elutasítását.

²⁵⁶ Félix Anikó Magyarország viszonylatában külön hangsúlyozza a feminizmus negatív konnotációjának elterjedtségét, átható történelmi és kulturális beágyazottságát, mely az esélyegyenlőséget célzó jogalkotás folyamatait is akadályozza. Anikó Félix: Country Case Study. Hungary. in. Gutsche, Elisa (ed.) *Triumph of the Women? The Female Face of the Populist & Far Right in Europe*. Berlin, Friedrich Ebert Stiftung, 2018. 108-121.

²⁵⁷ Misciagno, Patricia: *Rethinking Feminist Identification: The Case for de Facto Feminism*. London, Praeger, 1997. 3.

²⁵⁸ Susan Gal and Gail Kligman: *The Politics of Gender after Socialism. A Comparative Historical Essay*. Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 2000. 103.

²⁵⁹ Például: Deborah H. Abovitz: The Campus „F” Word: Feminist Self-Identification (and not) Among Undergraduates. *International Journal of Sociology of the Family*, 2008/1. 43-63.

A kapcsolat bizonytalansága sokkal inkább a szubjektumképzés komplex folyamatának következménye²⁶⁰, mely utóbbit erősen befolyásolja a feminizmus fogalmának sztereotipizálása, a terminus mesterségesen felduzzasztott, negatív konnotációja.²⁶¹

Az itt felsorolt érvek ismeretében megállapítható tehát, hogy a vizsgált országok államszocialista rendszereiben alkotó nők feminista művészeti szerepvállalása és a feminizmus terminusának publikus elutasítása nem zárja ki egymást. A feminista identifikációt érintő és a feminista művészetet a domináns nyugati definíciós csapásirányok mentén beazonosító elméletek a térség kommunista diktatúrájának társadalmi és politikai kontextusában nem feltétlenül érvényesek. Mozgalmi bázis és közös platform hiányában az intencionalitás és az egységes politikai érdekképviselet kritériumai helyett az egyes országok feminista művészetét és a művészek feminista identifikációját a nők (társadalmi) nemükhöz kötődő tapasztalatainak felismerése és a megélésekre való reflexió igénye határozza meg. A körülmények ismeretében a disszertáció a feminista identitás azon modelljeivel dolgozik, melyek azt dinamikus fejlődési folyamatként határozzák meg, és alapértelmezettként tekintenek a feminista tudatosság változására.²⁶² Ezt a megközelítést alapul véve a feminista identitásképzés kiindulópontja a nők hátrányos helyzetének személyes vagy csoportos megtapasztalása, ebből táplálkozik az identitás fejlődésének folyamata, aminek ugyanúgy integráns része a passzivitás, mint a későbbi reveláció, beágyazódás, szintézis, azaz a jelenség rendszerszintű működésének felismerése, és a folyamat betetőzése: az aktív elköteleződés.²⁶³ Ahogy azt a kiválasztott filmek elemzése is szemlélteti majd, a lengyel, magyar és román államszocializmus rendszerében kibontakozó nőművészet a feminista identitás publikus vállalása nélkül és a könnyen dekódolható, programszerű építkezés híján is számtalan adaptív stratégiát dolgoz ki a feminista elköteleződés demonstrálására.

²⁶⁰ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 12.

²⁶¹ Robin E. Roy – Kevin S. Weibust – Carol Miller: Effects of Stereotypes About Feminists on Feminist Self-identification. *Psychology of Women Quarterly*, 2007/3. 146-156.

²⁶² A nemzetközi szakirodalom vonatkozásában lásd: Donna Henderson-King and Abigail J. Stewart: Feminist Consciousness: Perspectives on Women's Experience. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1997/23. 415-426.; Nancy E. Downing and Kristin L. Roush: From Passive Acceptance to Active Commitment: A Model of Feminist Identity Development for Women. *The Counseling Psychologist*, 1985/13. 695-709.

²⁶³ A feltüntetett mérföldkövek Szabó Mónika és Kovács Mónika szakaszolását közvetítik. Szabó és Kovács tanulmánya a fenti modelleket magyarországi vizsgálódáshoz használja fel. Szabó Mónika és Kovács Mónika: A feminizmus szociálpszichológiája: attitűdök, identitás és cselekvés. in: Kovács Mónika (szerk.): *Társadalmi nemek. Elméleti megközelítések és kutatási eredmények*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2017. 174.

3.4. A női tapasztalat kifejezésének korlátai az ellenzéki művészetben: modernista művészetszemlélet, antipolitika és a férfiművész(csoportok) mitizálása

Az államszocializmus és a feminista művészet interszekcióját elemző művészeti tanulmányok egyik közös nevezője, hogy a nők személyes tapasztalataira vagy társadalmi nemi szerepére reflektáló témák alulreprezentáltságát – a központilag vezérelt, művészeti cenzúrán túl – a kor sajátos művészetszemléletével magyarázzák, azaz a modernista művészetfelfogás elhúzódominanciájára és a disszidens alkotók politikai tartalmak iránti bizalmatlanságra vezetnek vissza. Bár a kiemelés részben megállja a helyét, az indokok mélyebb elemzése nélkül ez az érvelés akaratlanul is felmentést ad számos egyéb szereplőnek, a feminista hangok elfojtását ugyanis visszatereli a rezsim kizárólagos felelősségi körébe. Pedig a feminista művészet kibontakozásának késleltetésében többek között a disszidens alkotói közegnek és az azt tematizáló művészettörténet-írásnak is jelentős szerepe van.

A jelenséggel ugyan egyelőre nem foglalkozik a régió egészére kiterjedő kutatás, a következtetés megalapozottságát bizonyítja, hogy a téma az ország-specifikus elemzésekben rendre előkerül. A lengyel kontextusra reflektálva Pachmanová például több tanulmányában is hangsúlyozza, hogy az ideológiai semlegesség mondvacsinált igénye a rendszerváltás előtt és azt követően is az egyik legkézenfekvőbb ürügy a feminista művészet legitimitásának megcáfolására.²⁶⁴ Hasonlóan erős kritikát fogalmaz meg magyar fronton András is, aki a második nyilvánosság művészetét annak „exkluzív férfiklubjellege” okán marasztalja el.²⁶⁵ Ugyanezt a vonalat erősíti Sturcz, amikor a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországnak független alkotói közösségeit a férfi túlsúly tereiként határozza meg. Sturcz szerint a korszak művészetét „egy avantgárd alapon szerveződő, önmagát élcsapatnak tekintő, kifele zárt, kizárólagosságra törekvő férficsoporthoz tartozó dominanciája jellemzi.”²⁶⁶ Gal és Kligman értekezése az otthonok terébe szorult művészeti fórumok kapcsán fogalmaz meg kritikát a magyar és lengyel (illetve a cseh) disszidens körökkel szemben. Jelenséggé válóként könyveli el azt az ismétlődő gyakorlatot, miszerint a férfi alkotók a tradicionális kulturális platformok hiányára hivatkozva, a közös háztartáson belül teremtik meg saját nyilvánosságukat. Az otthon mesterségesen leválasztott tere ezzel az intellektuális és politikai autoritás férfiakra fenntartott tartományává

²⁶⁴ Pachmanová: *Configurations of Feminism*. 112.

²⁶⁵ András Edit nyilatkozata. Szőnyei Tamás: Megoldotta a nőkérdést. (András Edit művészettörténész). *Magyar Narancs*, 2000. szeptember 28.

https://magyarnarancs.hu/film2/megoldotta_a_nokerdest_andras_edit_muveszettortenesz-58534

Utolsó letöltés: 2021. október 3.

²⁶⁶ Sturcz i.m. 78.

lesz, melyről leválik a háztartás gondozó, üzemeltető része, mely utóbbi magától értetődően a nők territóriumára. A régió nőművészetét elemző tanulmányában Pejić is már több országot összekötő, közös kelet-európai tapasztalatról ír, amikor az ellenzéki művészeti körök patriarchális működésére hivatkozik, külön kiemelve az erőviszonyokat újratermelő történetírók felelősségét.²⁶⁷ A férfiak kontrolláló szerepe a képzőművészeti és írói csoportokon túl, speciálisan a kísérleti mozgóképes alkotói közösségek kapcsán is felmerül. Kuźmicz például a Filmes Formák Műhelye (Warsztat Formy Filmowej) nőket teljes mértékben kizáró alkotói közegére és a videoművészeti csoportosulások részrehajló attitűdjére reflektáltan fogalmaz meg kritikát.²⁶⁸ A nyílt minősítések mellett érdemes megfigyelni azokat a vélhetően szándékolatlan stilisztikai megoldásokat is, melyekkel a nem feminista aspektusból közelítő elemzők megerősítik a disszidens művészet alapértelmezett férfiközpontúságát és a nők másodlagos pozícióját. Beke a hetvenes évek magyar avantgárdját bemutató tanulmányában például – ha önkéntelenül is, de – egy egyszerű zárójel használatával leképezi a nemek között uralkodó erőviszonyokat.²⁶⁹

Az itt felsorolt észrevételek ugyan csak töredékét képezik azoknak az informális referenciáknak²⁷⁰, amik a disszidens alkotói közösségek felelősségére mutatnak rá, már ez a maroknyi példa is indokolja a második nyilvánosság művészetét befolyásoló körülmények alaposabb, feminista szempontú elemzését. Az analízisnek nem célja a rendszer kontrolláló erejének és a független művészetre gyakorolt hatásának megkérdőjelezése. A mechanizmusok kijelölt témák szerinti elemzése a női alkotói környezet pontosítását, a női művészeti praxis lehetőségeinek feltárását szolgálja.

²⁶⁷ Bojana Pejić: Proletarians of All Countries. Who washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art. in: Pejić, Bojana (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009. 19-29.

²⁶⁸ Marika Kuźmicz: Highly Limited Access: Women and Early Video Art in Poland. in: Laura Leuzzi – Elaine Shemilt – Stephen Partridge (eds.): *EWVA. European Women's Video Art in the 70s and 80s*. Herts, John Libbey Publishing, 2019. 158-159.

²⁶⁹ Beke szövege a művészt elsősorban férfiként feltételezi, a nő mint művész opcióját, a csoportok nemi arányát tükrözve, mindössze egy zárójeles toldással jelzi. "A művész tehát abból élt meg, amiből tudott: valamilyen civil állásból, a feleség (vagy férj) keresetéből, tanításból, alkalmi grafikai munkákból stb." Beke László: A hetvenes évek avantgárdja. in: Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000. 233.

²⁷⁰ Az informális referenciák közül szemléletes Ladik Katalin egyik performanszának budapesti fogadtatásához kapcsolódó tapasztalata. Miként a Hock Ladikkal készített interjújából kiderül, az alkotó egy, a hetvenes években előadott akciója nagy felháborodást vált ki a helyi disszidens művészeti körökben, mivel abban látható az alkotó fedetlen melle. A szakma azonnal „vetkőző költőnőként” kezd hivatkozni Ladikra, a megjelölés – Ladik szerint – hosszú ideig beárnyékolja a magyarországi alkotói pályáját. Ladik felhívja a figyelmet a művészeti közeg szexista szemléletére, ami ünnepli Jancsó Miklós filmjeiben – látszólag minden funkció nélkül – szerepeltetett női testeket, de elmarasztalja azt a nőművészt, aki saját testét használja médiumként. Hock: *Gendered Artistic Positions*. 227.

A feminista művészet kialakulását gátló tényezők közül a szakirodalom leggyakrabban a disszidens művészet átható politika-ellenességét említi. Az érvelés szerint a könnyen dekódolható, direkt politikai tartalom elutasítása a kormánykritikus alkotók ellenállási és túlélési stratégiájának is hangsúlyos eleme egyfajta közös frontot képez a sokszor izolált működésre kényszerített művészcsoporthoz a „legfőbb ellenség”, a totalitárius rezsim megdöntésére irányuló küzdelemben.²⁷¹ Ennek a tartózkodó és gyanakvó attitűdnek az egyik népszerű magyarázata a szocialista realizmus művészetének ideológiai determináltságától való távolságtartáshoz kapcsolódik.²⁷² A régió művészetét elemző szövegekben gyakorta olvasható az az érvelés, miszerint a szovjet propaganda eszközeként működő és a kommunista személyi kultusz megteremtését szolgáló alkotói gyakorlat az egyik fő oka annak, hogy a disszidens művészi körökben általános szkepticizmus alakul ki a politikai töltettel bíró művészeti szerepvállalással szemben. Ezt az attitűdöt azonban éppúgy tévút lenne a szocreál demoralizáló hatására fókuszálni, mint kollektív politikai elfordulásként értelmezni. A helyzet ennél sokkal összetettebb.

A régió művészettörténete a disszidens művészet keretrendszerének legsarkalatosabb pontjaként a publikus és személyes szférát is behálózó hatalmi kontrollt határozza meg. Az államszocializmusban a központi cenzúra miatt a rendszerkritikus alkotói szerepvállalás valamennyi hivatalos művészeti szintéren ellehetetlenül. Az intézményi fórumokon kizárólag a kommunista propaganda határozza meg a művek politikai csapásirányát, a centrális narratívát megkérdőjelező alkotói hangok jórészt teljesen kiszorulnak az első nyilvánosságból. A rendszerkritikus vélemények elfojtása ellen a rezsim két fronton is küzd. A tiltás és a retorzió eszköztára mellett a támogatás és elterelés módszerét is kiaknázza, mely utóbbihoz a térséget a hetvenes-nyolcvanas évekig domináló, modernista művészeti keretrendszer szolgáltatta muníciót. Kelet-Európa történelmi és politikai meghatározottságai okán a modernizmus itt sokkal tovább kitart, mint a nyugati országokban, útját állva a társadalomkritikus művészeti kezdeményezések kibontakozásának. A modernista művészetfelfogás önként vállalt depolitizációja „rendkívül kényelmes” a kommunista vezetés számára, ez ugyanis újabb biztosítékot jelent a politikailag elkötelezett művészeti gyakorlat elfojtására és a rezsim hatalmi rendszerét kritizáló alkotói szemlélet megfékezésére.²⁷³ A kedvező állapot maximalizálására a hatalom a térség egyes pontjain – kiemelten Lengyelországban – nemcsak, hogy eltűri, de

²⁷¹ Pachmanová: *Configurations of Feminism*. 242.

²⁷² Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 223

²⁷³ Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*. London, Reaktion Books, 2009. 335

egyenesen támogatja az absztrakt formanyelvi kísérletezéseket²⁷⁴, eszközként használva a látszólagos toleranciát az ellenzéki alkotói törekvések felhígítására, a közösségek megosztására.

A totális felügyelet klausztrófób légkörében a művészet autonómiája felértékelődik. Az ellenzéki alkotói csoportok a művészet önmagáért való létezésének jogát a függetlenség feltételének tekintik, megerősítve ezzel a modernizmus egyik alapvetését, ami az esztétikai értéket abszolút értéként azonosítja. A disszidens művészet ezzel tudatosan leválasztja magát a nyilvánosság szférájáról, és jórészt lemond a direkt társadalmi reflexiók igényéről. Az izoláltságra és befelé fordulásra alapuló művészetszemlélet politikai pozícióként deklarálódik. Ez az attitűd a térségben eltérő művészeti gyakorlatokban manifesztálódik és különböző intenzitású reakciókat generál attól függően, hogy az adott ország ideológiai államapparátusa milyen mozgásteret tesz lehetővé.²⁷⁵ Az ellenállás művészetének országokat áthidaló, közös nevezője, hogy bizonyos formában a vizsgált térségben mindenhol tetten érhető a modernizmus a hatalom által kisajátított elemeinek kritikai reflexiója, és a lokális, kelet-európai modernista hagyomány felélesztésének igénye.²⁷⁶ Ezt az alaphelyzetet mélyíti, hogy a műalkotás semlegességét és a művészet függetlenségét hirdető művészetszemléletet a neoavantgárd megjelenése sem írja teljesen felül. A térségben ebben az időszakban ugyanis nem képez egységes frontot a neoavantgárdot alapvetően meghatározó kritikai attitűd, ami épp a művészet autonómiáját veszi górcső alá. Fontos kiemelni, hogy a magyar neoavantgárd művészet ebből a szempontból kivételnek számít, itt ugyanis sokkal közvetlenebbül jelenik meg a társadalom- és politikakritika. Lengyelországban és Romániában azonban a neoavantgárd művészet jórészt távol tartja magát a modernista paradigma közvetlen kritikájától, így nem is képes a modernizmus teljes értékű alternatívájaként működni. Miként Piotrowski is kiemeli, a neoavantgárd itt sok esetben épp továbbörökíti a műalkotás függetlenségének és neutralitásának domináns pozícióját az ellenkultúra művészeti praxisában.²⁷⁷ Ahogy korábban az avantgárd, úgy a neoavantgárd is jórészt a nem hivatalos művészet szinonimájaként működik a disszidens alkotói körökben²⁷⁸, ebben az értelmezésben pedig továbbra sem vállalja

²⁷⁴ Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 223.

²⁷⁵ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 82-83.

²⁷⁶ Ez a hagyomány Piotrowski szerint a geometrikus absztrakció reneszánszában kulminál. Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 82-83.

²⁷⁷ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 84.

²⁷⁸ Ez a jelenség magyar viszonylatban is megfigyelhető. Az avantgárd és a nem hivatalos művészet egymásnak való megfeleltetéséről Hegyi Lóránd is beszél. „Gyakorlatilag minden olyan művészeti jelenség, mely nem a kommunista párt ideológiáját hirdette, modernnek, illetve avantgárdnak számított.” Hegyi Lóránd: *A nyolcvanas évek magyar művészete*. in: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó. 2002. 274.

elsődleges feladatának a művészet és a társadalom közötti kapcsolatrendszer átfogóbb analízisét. A kritikai attitűd visszaszorulása azonban nem jelenti azt, hogy neoavantgárd akár a lengyel vagy a román államszocializmus keretei között teljesen figyelmen kívül hagyná a társadalmi-politikai reflexiót. Már csak azért sem, mert a neoavantgárd régió-specifikus variánsát épp egy erős politikai állásfoglalás termeli ki, a kommunista kulturális elnyomás traumája hívja életre.

Ezt a sajátos művészeti attitűdöt Klara Kemp-Welch az antipolitika elvével kapcsolja össze, ami meglátása szerint a korszak disszidens művészetének egyik közös nevezője.²⁷⁹ Kemp-Welch a fogalmat elsősorban Falk megközelítése alapján vizsgálja. Értekezésében többek között Konrád György²⁸⁰ és Václav Havel²⁸¹ témába vágó gondolatait ötvöző Falk Barbara szerint az antipolitikus attitűd a kelet-európai ellenzéki viszonyában nem jelent szükségszerűen sem apolitikus, sem pedig politikán túllépő szemléletet. Az antipolitika mindenekelőtt az intézményi keretek között folytatott, hivatalos politikai diskurzust tagadja meg, a párbeszéd központi szereplőjeként az aktív és elkötelezett állampolgárságot jelöli ki.²⁸² Konrád szerint az államszocialista rendszerben az ellenállás közösségének a nemzeti és intézményi függetlenség hiányában a személyes autonómia megteremtésére kell koncentrálnia. Ha a hatalom politikai és gazdasági reformja kilátástalan, akkor az egyéni függetlenedésre alapozva kell alternatívákat keresni az erőviszonyok átalakítására.²⁸³ Kemp-Welch teóriája szerint az 1956 és 1989 közötti időszak államszocialista rendszerében az antipolitika mint szemléletmód két, egymással párhuzamosan alakuló fejlődési utat jár be. Míg rövid virágzás után a formálódó ellenzéki értelmiség körében a civil társadalom felpezsdítésének eszközeként elbukik, addig egyes elemei fokozatosan beépülnek nem hivatalos alkotói szcénába, és eszközként szolgálnak a kísérleti művészeti praxis újra-definiálásához.²⁸⁴

A cenzúra, a kommunista ideológia művészetének kollektív elmarasztalása és a hivatalos politikai diskurzus elutasítása nem indokolja tehát a társadalompolitikai tartalmak teljes háttérbe szorulását, még azzal együtt sem, hogy a modernista művészetfelfogás elhúzódó dominanciája kétségkívül akadályozza a reflexívebb, társadalmilag érzékeny alkotói megnyilvánulások kibontakozását.²⁸⁵ Ahogy azt Kemp-Welch hat tematikus alkotói stratégia

²⁷⁹ Klara Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art*. London – New York, I.B. Tauris, 2014.

²⁸⁰ Konrád György: *Antipolitika. Az autonómia kísértése*. Budapest, Codex, 1989.

²⁸¹ Václav Havel: *The Anatomy of Resistance. Eastern European Dissidents and the Peace Movement in the West*. Prague, Charta 77 Foundations, 1985.

²⁸² Falk i.m. 324-325.

²⁸³ Konrád i.m.

²⁸⁴ Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art*. 9.

²⁸⁵ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 341.

szerint felosztott elemzése is alátámasztja, a régió ellenzéki művészete igenis megteremti saját politikai és társadalmi szerepvállalásának kereteit. A feminista művészeti kezdeményezések és általában véve a nőművészek kiemelkedését a disszidens alkotói körök mozgásterére és – hangsúlyosan a lengyel, illetve román viszonylatban – vélt politika-ellenessége az itt felsorolt érvek alapján nem zárná ki. Relevánsabb András érvelése, mely szerint a modernista vagy avantgárd művészetfelfogás kiiktatja a személyest, így a „nő saját énképének elhelyezését a társadalomban.”²⁸⁶ Ez az elv felerősíti a szocializmus fals nemnélküliséget hirdető politikájának befolyását, hiszen mindkettő „lényegében a férfival megfeleltetett értékeket abszolutizálja a patriarchális társadalomban.”²⁸⁷ A modernizmus, illetve a lengyel vagy a román neoavantgárd némileg ellentart ugyan az identitásközpontú művészetszemlélet érdemi kibontakozásának, az ellenzéki férfiművész mitizálását, a karakter mártírként, illetve öntörvényű zseniként való pozicionálását épphogy támogatja. Ez a jelenség – eltérő kritikai perspektívákban ugyan, de – számos, a korszak művészetével foglalkozó tanulmányban megjelenik.

Gal Kim megközelítése mindenekelőtt felhívja a figyelmet arra, hogy a szocialista korszak művészetét az uralkodó bináris opozíció, azaz az elnyomó hatalom és az ellenzéki kultúra törésvonalait követő narratívák jellemzően megerősítik az elzártságban alkotó, magányos zseni mítoszt.²⁸⁸ Ebből a perspektívából a disszidens művészeti alkotás egy „vasketrecben elzárta, a totalitarizmus közepszerűségében alkotó, egyéni zseni kreációjaként”²⁸⁹ értelmeződik. Hasonló álláspontot képvisel Pejić, aki a férfi-zseni mítoszának továbbörökítéséért marasztalja el a kelet-európai történetírókat,²⁹⁰ miközben általánosságban a disszidens művészi körök szerepére, a férfi alkotók hétköznapi felelősségére is kitér.²⁹¹ A „férfi ellenzéki művész kelet-európai mítoszána szomorú korpuszáról” ír Jakubowska, ami a hivatalos maszkulinitással párhuzamos mechanizmusként működik.²⁹² Ezt az álláspontot erősíti Jasmina Tumbas is, aki szerint az egyeduralmi rendszer kifejezetten

²⁸⁶ András: *Megoldotta a nőkérdést.*

²⁸⁷ András: *Megoldotta a nőkérdést.*

²⁸⁸ Kim munkája a jugoszláv kontextusra vonatkozik ugyan, de az idézett megállapítás az államszocialista rendszerekre általánosságban jellemző. Gal Kim: *The Partisan Counter-Archive. Retracing the Ruptures of Art and Memory in the Yugoslav People's Liberation Struggle.* Berlin – Boston, Walter de Gruyter, 2020. 252-253.

²⁸⁹ Kim i.m. 253.

²⁹⁰ Katrin Kivimaa: Gender Check, Feminism and Curating in Eastern Europe: An Interview with Bojana Pejić. in: Angela Dimitrakaki and Lara Perry (eds.): *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions.* Liverpool, Liverpool University Press, 2015. 174

²⁹¹ Pejić: *Proletarians of All Countries.*

²⁹² Agata Jakubowska (ed.): *Zofia Kulik: Methodology, My Love.* Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, 2020.

támogatja a kelet-európai férfiművész zseniként való mitologizálását.²⁹³ Szövegében Jelena Vesić kapcsolódó gondolatait idézi, miszerint a szocialista állam szorításában létrejött kritikai művészetet sztereotipikusan az elnyomó rendszer ellen egyedül fellázadó férfi figurája közvetíti.²⁹⁴ Tatai szerint a probléma a művésztanárok attitűdjében és a művészképzés szélsőségesen patriarchális rendszerében is tetten érhető, „melynek központjában a zseniális mester – férfi – áll.”²⁹⁵ Majewska-Güde már nevesített példával támasztja alá férfiművész zsenijének prioritizálását a lengyel disszidens művészeti körökben. Zbigniew Warpechowski vallomását idézi, aki Maria Pinińska-Beres temetésén egy „drámai önvallomás” keretében elismeri, hogy az alkotói közeg és ő maga is tematikusan figyelmen kívül hagyta Pinińska-Beres művészetét, miközben a „zseniális férj”, Jerzy Beres munkáját mindannyian nyíltan csodálták. Hozzáteszi azt is, hogy ez a gyakorlat volt a művészeti körökben a „dolgok természetes rendje.”²⁹⁶

Ahogy azt Christine Battersby átfogó munkája szemlélteti, a férfi (művész)zseni paradigmájának alapjai már az ókorban megjelennek, a jelenség pedig a késő tizenharmadik, kora tizenkilencedik századtól kezdve aktívan jelen van az európai kultúrában. Ekkor ugyanis a zseni jelenségét hangsúlyozó retorika támogatásra lel a kor nemi különbségeket elemző diskurzusában, mely a nőket kulturálisan és biológiaiilag is alsóbbrendűként határozza meg. Battersby szerint a zseni köré szerveződő művészetszemlélet elrettentő eszközként funkcionál a női művészeti ambíciók viszonyában, és „bizonyos szempontból a kreatív nő pozíciójának értékcsökkenését eredményezi”²⁹⁷ A modernista művészetszemlélet fenntartja és új kontextusba helyezi ezt a már érvényben lévő dogmát. A férfiművészt autonóm és omnipotens kreatorként egy folyamatosan lázadó, ellenzéki pozícióban konzerválja. Az alkotás művelete egy intenzíven intim tapasztalattá válik, ami csak teljes magányban valósítható meg. A művészet és a kreativitás leválaszthatatlan lesz az antiszociális magatartásról, ami feltételezi a társadalmi mechanizmusokon való teljes felülemelkedést is. A modernista zseni koncepciója

²⁹³ Jasmina Tumbas: Decision as Art. Performance in the Balkans. in: Katalin Cseh-Varga and Ádám Czirak (eds.): *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-Based Art in Late Socialist Europe*. London – New York, Routledge, 2018. 184-202

²⁹⁴ Vesić, Jelena: New Artistic Practice in Former Yugoslavia: From Leftist Critique of Socialist Bureaucracy to the Post-Communist Artifact in Neo-Liberal Institution Art. in: Prelom Kolektiv (ed.): *SKC in ŠKUC: The Case of Students' Cultural Center in the 1970s: SKC and Political Practices of Art*. Ljubljana: ŠKUC Gallery, 2008, 4-5.

²⁹⁵ Tatai Erzsébet: Egy elutasított diplomamunka. in: uő.: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Budapest, Új Művészet és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019. 225.

²⁹⁶ Majewska-Güde i.m. 187.

²⁹⁷ Christine Battersby: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London, The Women's Press Limited, 1989, 5.

egyszerre feltételezi a művészi autonómia megkérdőjelezhetetlenségét, és ad új lendületet a romantika heroizmusának.

Ennek értelmében korántsem meglepő, hogy a totalitárius rezsim még inkább indokoltta teszi a férfiművész zseniként való (ön-)pozicionálását. Ahogy éppen Beres kapcsán Piotrowski is érvel, a művészeti autoritás felfokozása a kulturális ellenállás egyik legitim formájává válik. Piotrowski szerint ebben a kontextusban még a nyílt falloctrizmus is elfogadott stratégiaként kerül elkönyvelésre, Beres esetében például egyenesen megtámogatja a művész próféta szerepét.²⁹⁸ A kommunista hatalommal szembehelyezkedő ellenzéki művész-zseni ugyanúgy kizárólagosan férfi attribútumokkal van felruházva, mint elődei, illetve mint a demokratikus, de szintén patriarchális rendszerekben működő variánsai. Ahogy azt már Griselda Pollock kifejti, a művész mint autonóm alkotó képe korszakokat átívelően úgy van megkonstruálva, hogy a nők a kulturális kötöttségeik és a rájuk szabott társadalmi nemi szerepek okán kirekesztődjenek ebből a fogalmi keretből. A női viselkedés tradicionális normái ugyanis alapvetően összeegyeztethetetlenek a zseni karakterének sajátosságaival.²⁹⁹ Ezek az előfeltételek a művészi kreativitást és zsenialitást férfiak kizárólagos territóriumaként dezinálják. Ez utóbbi konklúziót Piotrowski is megerősíti, amikor Zofia Kulik egy rendszerváltás után keletkezett munkáját elemezve a művészetet tradicionálisan a „férfi zseni domíniumaként” jegyzi.³⁰⁰

Lengyelországban ellenzéki művészet köreiből a művész-zseni, a művész-próféta mítoszában felerősödését a hetvenes években a katolikus egyház és az antikommunista művészkörök szoros együttműködése is elősegíti. A három ország tekintetében a lengyel különállás oka, hogy Magyarországon és Romániában az egyház³⁰¹ nem tud érdemi szerepet kivívni magának a vallás-alapú oppozíció mozgalommá szervezésében, Lengyelországban azonban – többek között – a katolikus egyház és a lengyel nemzeti öntudat összefonódása okán, igen.³⁰² Miként arról a második fejezetben már szó esik, a hetvenes években a disszidens körök aktív dialógusba lépnek a katolikus egyházzal, mely utóbbi a kommunista vezetés erkölcsi csődjének momentumát használja ki saját morális tekintélyének megerősítésére.³⁰³ A katolikus egyház, ami az ellenzéki körökben az emberi jogok, a szabadság és a méltóság eszméivel

²⁹⁸ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 382.

²⁹⁹ Griselda Pollock: *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. New York – London, Routledge, 1988. 11.

³⁰⁰ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 279.

³⁰¹ Az egyház az államszocialista Romániában az ortodox egyházat, míg magyar és lengyel vonatkozásban a katolikus egyházat takarja.

³⁰² Daniela Angi: Three Instances of Church and Anti-Communist Opposition: Hungary, Poland and Romania. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 2011/10. 21-64.

³⁰³ Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art*. 241.

kapcsolódik össze, alternatív művészeti platformok biztosításával³⁰⁴ a disszidens művészeti akciókat is aktívan támogatja. Az egyház alapvető befolyással bír az ellenzéki identitás kialakításában,³⁰⁵ és a disszidens művészet formanyelvén is látványos nyomot hagy.³⁰⁶ Az ellenzéki identitás-formációt és a disszidens művészet által felkarolt témák és alkalmazott formanyelvi eszközök szelekcióját is meghatározza az a narratíva, ami a nemzeti hagyományokra építve a lengyel nacionalista öntudat kohéziós erejét aknázza ki az antikommunista ellenállásban. A keresztény tradíciók miszticizmusa és a történelmi mítoszok patriotizmusa is egyre hangsúlyosabb szerepet kap az ellenállás művészeti praxisában, melynek központi figurája a művész-próféta személye, aki a „nemzeti örökséget a tekintély forrásaként” megjelölve fogalmaz meg kritikát a kommunizmus valóságával szemben.³⁰⁷ A spirituális hatalmi pozíció kizárólag a férfiművész személyéhez kapcsolódhat, az egyház inherensen patriarchális ideológiája így csak tovább erősíti a disszidens művészeti köröket jellemző diszkriminatív tendenciákat. A hetvenes-nyolcvanas évek lengyel ellenzéki művészete bizonyos mértékig a két patriarchális nagyhatalom, a kommunista rezsim és a katolikus egyház összecsapásának színtere.³⁰⁸ A hivatalos és az ellenzéki kultúra ugyanolyan hierarchiák mentén szerveződik, Piotrowski meglátása szerint a két pólus egymás tükörképe.³⁰⁹ A rendszert árnyalandozó Bryzgel hozzáteszi, hogy a nyolcvanas években az egyház és a disszidens művészet koalícióját inkább az idősebb generáció művészei támogatják, a fiatalabb alkotók inkább az apolitikus művészet tendenciái felé húznak.³¹⁰ A tovább polarizálódó, lengyel disszidens művészeti közegben a női érdekérvényesítést és a női tapasztalatok művészi kifejezését az egyház retorikája, az apolitikus művészetszemlélet és a művészkörök általános, diszkriminatív attitűdje egyszerre korlátozza.

³⁰⁴ A katolikus egyház többek között a Szönyegtisztítóként (Czyszczenie Dywanów) elhíresült lódz-i galériát is támogatta. Majewska-Güde i.m.197.

³⁰⁵ A lengyel ellenzéki identitásképzés folyamatáról bővebben lásd: Jan Kubik: *The Power of Symbols Against the Symbol of Power*. Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1994.

³⁰⁶ A nyolcvanas évek lengyel ellenzéki művészetének viszonyában lásd: Iwona Ganczak: *At the Crossroads of Politics and Culture: Polish Dissident Art of the 1980s*. Master's Thesis. Montreal, McGill University, 2005.

³⁰⁷ Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art*. 249.

³⁰⁸ A kommunista rezsim a hetvenes években Magyarországon és Lengyelországban is elkezd közeledni az egyház felé. Magyarországon a különböző részmegállapodások születnek a két hatalmi szerv között, Lengyelországban pedig Gierek kezdeményezésére lesz intenzívebb a dialógus. Lengyelországban a nyolcvanas évek végére, a rendszerváltás előtt időszakra megvalósul a katolikus egyház és a rezsim konszolidációja, az állam többször épít patriarchális vallási diskurzusra a nők gazdasági és politikai marginalizációjának fenntartására. Anna M. Zajcek and M. Toni Calasanti: Patriarchal Struggles and State Practices: A Feminist, Political-Economic View. *Gender and Society*, 1998/10. 521.

³⁰⁹ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 130.

³¹⁰ Amy Bryzgel: *New Avant-gardes in Eastern Europe and Russia, 1987-1999*. Doctoral Dissertation. New Jersey, New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, Graduate School. 2008. 49.

Összességében tehát megállapítható, hogy az antikommunista ellenzéki kultúra nem csak hogy érintetlenül hagyja azokat a társadalmi mechanizmusokat, amik a férfiművész privilégiumának fenntartásáért felelnek, de különböző keretrendszerekben, különböző retorikákra építve, az ellenállás kohéziójának fenntartására hivatkozva vagy a felelősséget az intézményi rendszerekre hárítva, folyamatosan indokot talál annak legitimálására. A rezsimmel szembehelyezkedő, lázadó művész kultusza a disszidens alkotói körök vezéregyéniségeiben ölt testet, a szinte heroikus narratívákat pedig a régió művészettörténete hagyományozza tovább.³¹¹ Kemp-Welch korábban idézett könyve³¹² pontosan illusztrálja ennek a rendszernek a tehetetlenségét. A hat tematikus egységet hat férfi alkotó³¹³ köré építő munka önkéntelenül is átfogó képet ad a kor ellenzéki művészetének hierarchikus viszonyairól, és ezzel párhuzamosan újra is termeli azokat. Bár Kemp-Welch megközelítése nem nélkülözi a kritikai analízist, mégis jórészt reflektálatlanul hagyja azokat a körülményeket, amik az ellenzéki művészeti praxis vizsgált tendenciáit férfi privilégiumként pozicionálják.

Hock szerint a nőművészek az államszocializmus (ellenzéki) művészetében betöltött pozíciójának valós leképzéséhez a kizárás és ellehetetlenítés mechanizmusainak indirektebb és kifinomultabb formáira kell fókuszálni.³¹⁴ Elkerülhetetlen tehát a disszertáció ezen fejezetében felvázolt, társadalmi struktúrák feltérképezése, a Piotrowski által „barátságtalan intellektuális klímaként”³¹⁵ jellemzett miliő megismerése. A művészeti elemzői kontextus kizárólagossága és az esztétikai alapú vizsgálat priorizálása újratermeli a „hiány” diskurzusát követő művészeti analízist, és fenntartja azt a mesterségesen kreált szakadékot, ami generációkon keresztülíve eltávolítja a kelet-európai nőművészetet a feminista szemlélettől.

³¹¹ A művészettörténet a férfi privilégiumát támogató gyakorlatához kapcsolódóan Majewska-Güde hozzáteszi, hogy a régió tekintetében a férfiművész mitizálásának kedvez a monográfia-írás gyakorlata is, melynek egyik következetesen kiemelt fókuszpontja a szuverén férfi alkotó karaktere. Majewska-Güde: i.m.

³¹² Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art*.

³¹³ Tadeusz Kantor, Július Koller, Szentjóby Tamás, Tót Endre, Jiří Kovanda, Jerzy Beres.

³¹⁴ Hock: *Gendered Artistic Positions*. 205.

³¹⁵ Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. 247.

4. Kerülőutak: nőművészek az experimentális film periferiáján

A disszertáció vizsgálati spektrumába soroló nőművészek egyik közös meghatározója, hogy nem vesznek részt intézményi kereteken belül folytatott filmes képzésben³¹⁶, és nem is mutatnak érdeklődést a professzionális filmkészítés iránt. A képző- és performanszművészet, a színház és a bölcsészettudományok felől közelítik meg a kísérleti filmet, ami alapvetően meghatározza a mozgóképhez fűződő viszonyukat, filmjeik struktúráját és referencialitását. Maurer kivételével – aki maga is az interdiszciplinaritás, az „intermediális vérkeringésben”³¹⁷ betöltött szerepe miatt kezd érdeklődni az experimentális film elmélete és gyakorlata iránt –, egyik alkotó sem foglalkozik érdemben filmelmélettel³¹⁸ és hivatásszerű filmkészítéssel. Celluloidra rögzített munkáik ennél fogva képesek jóval nagyobb távolságot tartani azoktól, a kísérleti filmes diskurzust korlátozó, vertikális értelmezésektől, amik az experimentális mozgóképet rendre a nagyjáték- vagy a dokumentumfilm hierarchikus viszonyrendszerébe kényszerítik.³¹⁹ A tudományköziséget, illetve szabad, intuitív gondolattársítást pártoló filmek mellérendelésekre építő rendszere az alkotók kísérleti filmes csoportokhoz fűződő viszonyában is megerősítésre lel. A dolgozatban bemutatott művészek ugyanis nemcsak a film szakmaiságát feltételező filmes műfajoktól határolódnak el, hanem a kísérleti film intézményeihez képest, illetve azokon belül is legtöbbször marginális pozícióval bírnak. Ha be is kerülnek az alkotói műhelyekbe, az integráció apropója a legtöbbször bizonyos fokú normaszegés, irányváltás, vagy – egyes esetekben – az alkotók speciális forrásainak kiaknázása. Ez a (relatív) periferialitás újabb rétegekkel gazdagítja a vizsgált filmek referencialitását, hiszen a kívülállás állapota miatt a műhelyek domináns művészetszemlélete, alkotói gyakorlata is a kritikai analízis tárgya lesz.

³¹⁶ Magyar viszonylatban a szakirodalom bizonyos helyeken Enyedi Ildikó korai filmjeire (*Flirt /Hipnózis*, 1980; *Vakond*, 1986) is kísérleti filmként reflektál, bár konszenzus nincs a hivatkozások között. A jelen disszertációban szereplő alkotások relációjában, azok struktúráját és filmnyelvi kapcsolatait figyelembe véve Enyedi munkái azonban sokkal inkább tartoznak a experimentális igényű vagy ihletettséggű narratív filmes kategóriába, ezért nem képezik az analízis tárgyát. Szirtes András domináns rendezői pozíciója miatt nem került be a dolgozatba, de mindenképpen említésre érdemes Geccser Lujza textilművész is, aki Szirtes irányításával, saját installációját felhasználva vesz részt a *Tükör-tükröződés* (1981) című film elkészítésében.

³¹⁷ Maurer Dóra: *A strukturális filmezésről*.

³¹⁸ Háty Ágnes is ír a mozgókép működésével és struktúrájával kapcsolatos szövegeket. Példaként lásd: Háty Ágnes: *Film-Mozgás-Trükk*. in: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 267-275. Háty azonban inkább mozgó-képekként, semmint filmként tekint alkotásaira.

³¹⁹ Lásd: 1.2. A horizontális művészettörténetírás koncepciójának alkalmazása a kísérleti film-történetben

4.1. A nők mozgástere a kísérleti filmes műhelyekben

Lengyelország, Románia és Magyarország a régió kísérleti filmművészetét tekintve meghatározó szereppel bír, hiszen mindegyik ország kitermeli saját experimentális filmes műhelyét az államszocializmus időszakában. A Filmes Formák Műhelye (Warsztat Formy Filmowej, WFF) Łódź városában, a kinema ikon Aradon, a Balázs Béla Stúdió (BBS) Budapesten biztosít lehetőséget fiatal alkotóknak a filmi kísérletezésre. Romániában a kinema ikon mellett Temesváron is formálódik egy közösség 1969 és 1980 között, a Sigma csoport, melynek tagjai sajátos interdiszciplináris, közösségi munkán alapuló művészeti praxist hoznak létre, többek között a matematika, a kibernetika, a bionika és az építészet tudományterületeit vegyítik különböző képzőművészeti, fotós és filmes technikákkal. A négy műhely közül kettő, a WFF és a Sigma kizárólag férfiakat tömörít, a BBS és a kinema ikon kis számban ugyan, de nőket is a tagjai közé fogad. A rendszerváltás előtt készült, kísérleti filmekre fókuszálva ez utóbbi két közösségben összesen hét nő jut érdemben mozgóképes apparátushoz, közülük pedig két alkotó, Maurer és a kísérleti animációkkal foglalkozó Háy Ágnes forgathat egynél több filmet.³²⁰ Magyar viszonylatban – Háy Pannónia Stúdióban és az ELTE amatőr filmklubban készített korai filmjeit leszámítva – (egyelőre) nincs még egy olyan ismert alkotó, aki a BBS kötelékén kívül következetesen foglalkozik kísérleti filmes gyakorlattal³²¹, a román és főleg a lengyel nőművészeknek azonban legtöbbször nincs más választása, mint – a műhelyeket megkerülve – alternatív utakat találni az analóg mozgóképes technikához.

A négy műhely közül a dolgozat kutatási témáját tekintve a férfi tagokból álló Sigma csoport nem releváns tényező. A WFF – ami ugyan szintén nem engedett köreibe nőket –, az elemzett alkotások hivatkozásai, a műhely praxisával és szemléletével kapcsolatos kritikák miatt, illetve a műhelyek közti nemzetközi párbeszéd okán nem kerülhetők meg teljesen. A BBS és a kinema ikon esetében a tagság egy biztosabb pozíciót feltételez, a nőművészek túlnyomórészt a közösségen belül is perifériára szorulnak, vagy legalábbis nem töltenek be vezető szerepet.³²² A disszertáció nem vállalja és nem tekinti feladatának az említett műhelyek részletes bemutatását. Az intézményi keretek felvázolását követően a soron következő szakasz

³²⁰ Enyedi "experimentális ihlettségű" filmjeivel együtt ez a szám háromra emelkedik.

³²¹ Szilágyi Lenke egyetlen kísérleti filmet készített 1979-ben (*Cím nélkül*), amit bár a BBS archívuma sajátjaként jegyez, valójában a Budapesti Műszaki Egyetem filmklub támogatásával valósul meg. A BBS „csak” az utómunkát támogatja.

³²² A BBS-ben a Háy és Maurer pozíciója (a nyilatkozataik alapján és az elkészült filmek számát tekintve) sokkal meghatározóbb, mint a kinema ikon női filmkészítőinek szervezeten belül betöltött helye.

a három szervezet azon tényezőire fókuszál, amik a nőművészek működése, illetve a társadalmi szerepvállalás, a feminista művészet témái szempontjából mérvadóak.

A BBS államilag támogatott filmes műhelyként működik, amire a „filmművészetben belül a szabadság szigeteként” reflektál a szakirodalom.³²³ A BBS nemcsak országos, de nemzetközi viszonylatban is unikális státuszú intézménynek tekinthető, hiszen az ötvenes évek végétől a rendszerváltáson is átívelve, komolyabb kötöttségek nélkül biztosít lehetőséget fiatal filmeseknek a művészi elképzeléseik megvalósítására, legyen szó játékfilmről, dokumentarista alkotásról vagy különféle, kísérleti projektek realizálásáról.³²⁴ A stúdióban már a hatvanas években születnek experimentális filmek, ezek elsősorban még olyan alkotók munkái, akik nagyjátékfilmre készülnek. A hetvenes években válik a műhely kísérleti filmes központtá, ekkor ugyanis „nagymértékben megnő azoknak a száma, akiknek a BBS elsősorban experimentális filmstúdiót jelentett, függetlenül attól, hogy később az illető akart vagy tudott-e játékfilmet is készíteni.”³²⁵ Ez az átalakulás egybeesik egy másik változással, ami a politikai trend felerősödését jelenti a dokumentarista filmben. Ez a szimultaneitás azonban nem jár feltétlenül együtt az experimentális film társadalmi szerepvállalásának fokozódásával. Miként arra tanulmányában Pápai Zsolt is kitér, a „Dárday István körül csoportosuló dokumentaristák” és a „Bódy Gábor nevével fémjelzett kísérleti filmesek” két „belső szekértábort”, két „egymással vetélkedő irányzatot” képviselnek.³²⁶ Jórészt Bódy kezdeményezésére a BBS „megnyitja [ugyan] a kapuit a filmes diplomával nem rendelkező társművésze(te)k előtt, [...] és a szabadság újabb köre odacsábítja a hetvenes évek perifériára szorított (neo)avangárd művészeit,”³²⁷ így Maurert is, fogadtatásuk korántsem zökkenőmentes. Egy interjúban Maurer is beszámol a műhelybe való bekerülés nehézségeiről, és említése tesz a két csoport közti feszültségről:

Bódy sikeresen pályázott egy filmnyelvi sorozat projektjére, és meghívott különböző embereket, hogy működjenek közre, zeneszerzőket, képzőművészeket, többek között engem is. Nem volt sima ügy, mert amikor beadtuk a terveinket a BBS dokumentarista

³²³ Kovács András Bálint: A szabadság szigete. A BBS szerepeiről. in: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 7.

³²⁴ A vizsgált kísérleti filmes műhelyek szempontjából a BBS státusza azért is unikális, mert ez az egyetlen közösség, ahol játék-, és dokumentumfilmek is készülnek.

³²⁵ Kovács i.m. 8.

³²⁶ Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. in: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 144.

³²⁷ Gelencsér Gábor: A kíséréstől a kísérletezésig. A Balázs Béla Stúdió ötven éve. *Filmvilág*, 2009/12. 30.

csoportja (Dárday és a többiek) jól nekiment Bódynak, hogy miért ad olyanoknak lehetőséget, akiknek még életükben nem volt kamera a kezükben.³²⁸

A „dokumentaristák és az avantgárd között” folyó „nagy elméleti vitákra” Háy is kitér,³²⁹ a stúdióba való bekerülés az ő megélése szerint azonban nem jár nehézségekkel.³³⁰ A helyzetet tovább árnyalja, hogy – amint azt egy beszélgetésben Szomjas György megjegyzi – a műhely körének kiterjesztése, a szociológus előadások megsokasodása a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején bizonyos fokú félelmet kelt a BBS-en belül, többen tartanak attól, hogy ha egy „rebellis szellemi centrum” alakul ki a stúdióban, a hatalom végül be fogja tiltani a működését.³³¹ Az aggodalmak ellenére a rendszer- és társadalomkritikus fókusz érvényesülni tud, ez a fajta reflexió azonban a kísérleti filmekben³³² arányaiban ritkábban érhető tetten.

A műhely berkein belül készített játék- és dokumentumfilmek, illetve a kísérleti elemeket kiaknázó dokumentarista munkák is szemléltetik³³³, hogy a BBS szervezeti szinten nem korlátozza teljes mértékben a nő társadalmi szerepével, önérvényesítésének lehetőségeivel foglalkozó, illetve a nő testi tapasztalatait feltérképező kérdések filmi reprezentációját. Maurer 1981-ben forgatott, *Hétpróba* című dokumentarista munkája ezen felül arra enged következtetni, hogy a feminista témák, így a női identitás vagy a párkapcsolati hierarchia kérdései – még ha csak érintőlegesen is, de – a kísérleti filmesek (de legalább Maurer) számára is megközelíthetőek a hetvenes-nyolcvanas években. Arra a kérdésre, hogy Maurer és Háy közvetlen környezete, Bódy és Erdély köré szerveződő, kísérleti filmes, interdiszciplináris alkotói közösség, illetve Erdély jelentésköltésre törekvő montázselmélete miként befolyásolja az alkotók társadalomtudatos művészeti érdeklődését a műhelyen belül, a disszertáció a kutatás ezen szakaszában nem tud érdemben választ adni.³³⁴

³²⁸ Maurer Dóra in: Bacskai Sándor: A fotogramnak az a lényege, hogy minden kép igaz. Beszélgetés Maurer Dóra képzőművésszel, egyetemi tanárral. *Fotóművészet*, LVII. évfolyam, 4. szám. 2014/4.

³²⁹ Háy Ágnes in: Szőnyei Tamás: “Mindent lefordítok mesére” (Háy Ágnes, grafikus, filmrendező). *Magyar Narancs*, 2000. január 13. https://magyarnarancs.hu/film2/mindent_leforditok_mesere_hay_agnes_grafikus_filmrendezo-56605 Utolsó letöltés: 2022. január 4.

³³⁰ Háy tizenkilenc évesen kerül be a BBS-be, miután – saját elbeszélése szerint – besurrant “a BBS gépházába, a gépésznek [odaadta] a gyurmafilmet, s ő teljesen váratlanul levetítette. Tapsvihart aratott.” Háy in: Kovalcsik Katalin: Viharos taps a gyurmának. *Fejér megyei hírportál*, 2007. május 19. <https://www.feol.hu/hetvege/2007/05/viharos-taps-a-gyurmanak> Utolsó letöltés: 2022. február 2.

³³¹ Szomjas György in: Muhi Klára: Nem követeltük a lehetetlent. *Magyar '68. Filmvilág*, 2008/11. 7.

³³² A megállapítás azokra a kísérleti filmekre vonatkozik, ami – a disszertációban szereplő filmek mintájára – jelentősen eltávolodnak az egyértelműen dekodolható narratívától.

³³³ Magyar viszonylatban a feminista témák következetes reprezentációja a játékfilmes vonalon Mészáros Márta alkotásaiban valósul meg.

³³⁴ Erdély „befolyásának” említése kapcsán mindenképpen kiemelendő, hogy Erdély művészeti gondolkodását áthatja az interdiszciplinaritás, mely szemléletnek meghatározó része a művészet és a társadalom viszonyainak feltérképezése.

A WFF műhelye a Leon Schiller Łódź Filmakadémia egy tanulócsoportjaként, szakkörként alakul 1970-ben. Tagjai az iskola rendező és operatőr szakos hallgatói, illetve már végzett diákjai, akik itt lehetőséget kapnak az intézményi tananyagtól független, művészeti kutatások megvalósítására.³³⁵ A csoport alapítóinak egy része (például Józef Robakowski és Wojciech Bruszewski) egy Torunban működő kollektíva, a fotografikus kép nyelvi analízisével foglalkozó Zero-61 tagjaiból kerültek ki. Az intézmény pozícióját tekintve a WFF formációja radikális gesztusnak tekinthető, hiszen az akadémia a film propagandisztikus potenciálja okán kiemelten fontos eszköz volt a hatalom szemében.³³⁶ A műhely létrejöttét elsősorban az alacsony színvonalú oktatással kapcsolatos elégedetlenség motiválja, míg a módszertan fő csapásirányát az audiovizuális kommunikációs eszközök és a képfeldolgozás új technológiai iránti lelkesedés, illetve a háború előtti avantgárd művészet felélesztésének igénye határozza meg.³³⁷ A hetvenes évek elején a csoport művészetszemlélete a modern művészet minimalista és konceptuális tendenciái szerint és az 1920-1930-as évek lengyel és orosz konstruktivizmusát megidézve formálódik. A tagok tudatosan lemondanak a filmakadémia adta materiális javokról és privilégiumokról, következetesen eltávolodnak a szakma piacképes aspektusaitól, és a művészi kísérletezés felé fordulnak.³³⁸ A narratív filmes szemlélet háttérbe szorítása és a rezsim érdekeit tekintve másodlagos, képzőművészeti fókusz felerősödése viszonylagos szabadságot biztosít a WFF alkotóinak, az itt képviselt, experimentális művészeti praxis ellenőrzésében – annak relatív exkluzivitása okán – ugyanis sokkal kevésbé érdekelt a hatalom.³³⁹ A műhelyből többségében minimalista-analitikus, a film nyelviségére és struktúrájára koncentráló mozgóképes munkák kerülnek ki. Miként a térség disszidens művészetének számos más csoportosulása, úgy a WFF is elhatárolódik a társadalmi és politikai realitástól, a konceptuális fókusz és a filmi önreflexivitas is ezt hivatott támogatni. Piotrowski megítélése szerint azonban a WFF által képviselt irány nem nélkülözi teljesen a társadalmi reflexiót, hiszen a filmnyelv és a recepció kapcsolatának elemzése a kommunista rezsim filmiparának közönség-manipulációs mechanizmusait leplezi le.³⁴⁰ Részben Ronduda is megerősíti ezt az álláspontot. Elismeri, hogy a műhely tagjai aktívan foglalkoznak intézményi

³³⁵ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 266.

³³⁶ Kuźmicz, Marika: Workshop of the Film Form. in: Kuźmicz, Marika and Ronduda, Łukasz: *Workshop of the Film Form / Warsztat Formy Filmowej*. Warsaw, Arton Foundation, 2017. 146.

³³⁷ Kuźmicz: *Workshop of the Film Form*. 145.

³³⁸ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 267., Kuźmicz: *Workshop of the Film Form*. 190.

³³⁹ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 266.

³⁴⁰ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 302.

kritikával, ezt azonban nem politikai, hanem esztétikai perspektívából teszik.³⁴¹ Hozzáteszi továbbá, hogy az alkotók ezen az esztétikai keretrendszeren belül sem érdekeltek olyan lehetőségek felderítésében, ami a nőművészek vagy a kisebbségek művészeti reprezentációját támogatnák.³⁴²

A WFF hétéves működése alatt negyven férfi alkotót von be a műhely munkájába, ezzel szemben egyetlen nő sem kap lehetőséget a részvételre. Arra kérdésre, hogy mi volt a kizárás oka, a csoport tagjai rendre a filmakadémia diákjainak nemi megoszlásával válaszolnak. Érvelésük szerint a csoportban azért nem volt nő, mert a lódz-i akadémián – a színész szakot leszámítva – kevés volt a női diák. Magyarozatuk szerint az, hogy a műhely csak férfiakat fogad, ennek az intézményi struktúrának a „természetes következménye.”³⁴³ Kuźmicz szerint Robakowski évtizedekkel később azt állítja, hogy felmerül Marcolla meghívása a csoportba, Marcolla szerint azonban ilyesmire sosem kerül sor.³⁴⁴

A kinema ikon kísérleti filmes stúdiót 1970-ben George Săbău hozza létre, aki ezidőben művészetelméletet és esztétikát oktat Aradon. Az eredetileg Stúdió 16 néven futó szerveződés filmklubként indul, a résztvevők hetente tartanak vetítéseket és beszélgetéseket az aradi Népi Művészeti Iskola (Școala Populară de Arte) egyik stúdiójában. Az egyre növekvő létszámú közösségben rövid időn belül megfogalmazódik az igény a filmkészítésre, nyersanyaghoz és technikához a hetvenes évek román államszocializmusában viszont szinte kizárólag formális szerveződések keretei között lehet hozzájutni. Mivel a kommunista vezetés Romániában nem engedélyezi egy tisztán kísérleti filmes műhely létrehozását, a szervezők a diákszakkörök és szabadidős tevékenységek állami támogatottságát aknázzák ki a szükséges infrastruktúra megteremtéséhez. A Stúdió 16 hivatalosan filmklubként működik, informálisan pedig az évek során az ország prominens kísérleti filmes műhelyévé fejlődik. Ahhoz, hogy a rezsím elismerje a szervezet hasznát – és tolerálja nem hivatalos működését – a filmklubnak minden évben ki kell termelnie bizonyos mennyiségű dokumentumfilmet, amik a román néphagyományhoz és a helyi történelemhez kapcsolódó témákat dolgoznak fel. Săbău irányításával a stúdióon belül megalakul az úgynevezett „áldozati csapat”, akik a kötelező dokumentumfilmek elkészítéséért felelnek.³⁴⁵ A kivitelezésben a takarékos nyersanyaghasználat az abszolút prioritás, hiszen az

³⁴¹ Ezt az értelmezést több WFF tag is cáfolta, tagadták a filmjeik társadalomkritikus szerepvállalását. WFF egyik prominens alkotójával, Paweł Kwiec-vel folytatott beszélgetését idézi: Kuźmicz: *Workshop of the Film Form*. 190.

³⁴² Ronduda: *Workshop of the Film Form*. 220.

³⁴³ Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 158.

³⁴⁴ Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel. 2021. június 29.

³⁴⁵ Ileana Selejan: *Beginning with The End or Every End is a New Beginning in Loop*. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 221.

itt megspórolt tekercekre forognak majd a stúdió kísérleti filmjei.³⁴⁶ A hatalom tud a műhelyben folyó munkáról, a filmfesztiválokon, szimpóziumokon való szereplések és a szakmához fűződő kapcsolatok miatt azonban szemet huny felette.³⁴⁷ A kísérleti filmeket a tagok szűk körben mutatják be, a vetítésekre csak a szakma képviselőit és a belső kör bizalmába fogadott barátokat engedik be. A filmekről nem készül másolat, és nem kerülnek forgalmazásba a rendszerváltás előtt. A közösség összetételét a szakmai diverzitás jellemzi, a filmesek mellett, képző- és előadóművészek, írók, zenészek, építészek, bölcsészek és informatikusok is kísérleteznek mozgóképpel.

A kinema ikon műhelyében készült filmek politikusságát Christian Nae – Piotrowski korábban bemutatott gondolataira hivatkozva – a WFF filmjeinek szerepvállalásával hozza párhuzamba. Nae értelmezésében a kinema ikon experimentális filmjeinek „representációs tartalma politikai szimbólumoktól mentes”, de az alkotások a „tekintet edukációját” így is vállalják.³⁴⁸ Akárcsak a WFF, a kinema ikon ellenállása is a rezsim vezérelte, filmes konvenciók megtagadása, a manipulációt és az indoktrinációt elutasító, illetve azt leleplező vizuális nyelv megteremtése.³⁴⁹ Ehhez az érveléshez csatlakozik Olga Stefan is, aki az „atipikus befogadást” igénylő filmek létrehozását, illetve az „egyéni és introspektív művészi önkifejezést” is (politikai) ellenállásként tételezi.³⁵⁰ Hogy mekkora valójában a mozgásteret a politikai ellenállás vagy akár a társadalmi szerepvállalás filmes reprezentációjának az aradi műhelyben, azt Săbău nyilatkozatai pontosan illusztrálják. Săbău – aki nemcsak alapítója, de vezetője is a stúdióknak – következetesen állítja, hogy az adott időszakban egyetlen alkotó egyetlen filmjének sem célja a kommunizmus kritikája, avagy az antikommunista lázadás. Săbău megítélésében egy ilyen funkció „végzetes lett volna a műhely sorsát illetően”, de azt is kiemeli, hogy a tagok amúgy is az „audiovizuális kifejezés lehetőségeivel voltak elfoglalva.”³⁵¹ Elismeri, hogy a filmek – főleg egymás után levetítve – képesek szemléltetni „az elnyomó rezsim fullasztó légkörét”, a kulturális ellenállás nem volt artikulált cél.³⁵² Săbău szerint a

³⁴⁶ Az eredményekről egyes szám első személyben fogalmazva Săbău így summázza a stúdió filmkészítési stratégiájának sikerességét: “Probléma nélkül létrehoztam hatvan kísérleti filmet, amit a kommunista párt propaganda hivatala és az aradi kulturális bizottság által megrendelt hatvan dokumentumfilm finanszírozott.” George Săbău: Kinema Ikon, Mildly Nostalgic Notes. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 214.

³⁴⁷ Selejan: *Beginning with the End*. 221.

³⁴⁸ Christian Nae: Reality unbound. The politics of fragmentation in the experimental productions of kinema ikon. *Studies in Eastern European Cinema*, vol 7., no. 1, 2016. 35.

³⁴⁹ Nae i.m. 35.

³⁵⁰ Olga Stefan: Kinema Ikon. Experimental Film Workshop in Arad, Romania 1970-now. in: Man, Călin (ed.): *kinema ikon: films. 1970-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 237.

³⁵¹ George Săbău: A contextual history of the kinema ikon group. in: Săbău, George (ed.): *Kinema Ikon. vol. 1*. Arad, Kinema Ikon. 2005. 4-67. 18.

³⁵² Săbău: *A contextual history*. 18.

kinema ikon marginális pozícióját az is indokolja, hogy programszerűen elutasítja a kortárs művészetet átható „harciaságot.”³⁵³ A „társadalmi, ökológiai, feminista, antirasszista” témákat felkaroló, „militáns aktivizmus” prioritizálása helyett a csoport a „kísérletező játékosság” elsődlegességét hirdeti.³⁵⁴ Vezetői pozíciójából adódóan Săbău (személyes) álláspontja nagy befolyással bír a közösség művészeti aktivizmushoz fűződő viszonyára és alapvetően meghatározza a mozgóképes kísérletezés fókuszát, illetve a művek nyíltan vállalt politikusságát.

A kinema ikon magját képező tizenöt fős alkotói közösség³⁵⁵ kizárólag férfi tagokból áll, az államszocializmus korszakára eső tizenkilenc év működés alatt mindössze négy nő kap lehetőséget filmezésre: Monica Trifu és Marcela Muntean önállóan forgat filmet, Roxana Cherecheș és Liliana Trandabur pedig közösen jegyeznék egy alkotást. A rendszerváltásig elkészült hatvankettő experimentális filmből tehát három munkához van női alkotó neve rendelve.³⁵⁶ Miként azt Trandaburral készített interjú is megerősíti, a számbeli aránytalanság a közösségi működésben is leképződik. A művészi képzésben részesült, illetve művészi munkát végző tagok – a díszlettervezőként tevékenykedő Muntean kivételével – mind férfiak. Művészeti területről rajta kívül egyáltalán nem kerülnek be nők a műhelybe. A közösségi hierarchia és a csoportdinamika szempontjából is beszédes, hogy – Trandabur szerint – Săbău rendszeresen „balerinákként” hivatkozik a közösségben tevékenykedő nőkre.³⁵⁷ Bár Trandabur a megnevezés kapcsán nem fogalmaz meg magabiztos kritikát Săbău irányába, az alkotóval folytatott beszélgetés több ponton is megerősíti az elkészült filmek arányszámában már megmutatkozó, belső (erő)viszonyokat. Trandabur elismeri, hogy elsősorban támogató funkcióval bír a csoportban, ahogy az is világos, hogy taggá válásában a nemzetközi kapcsolatainak és az általa biztosított erőforrásoknak is szerepe van.³⁵⁸ Trandaburt ugyan Săbău maga is ösztönzi filmkészítésre, a kreatív alkotói munkában csak elvétve vesz részt, nincs aktív kapcsolata művészekkel, íróként, kritikusként működik közre a csapat munkájában. Trandabur szerint éppen ezért magától értetődő, hogy ő és más (női) tagok nem kapnak akkora figyelmet, mint a képzett vagy gyakorlott (férfi) művészek. A kinema ikon informális

³⁵³ George Săbău: *kinema ikon. experimental films: analogic & digital*. 1970-2010. Arad, Museum Arad, 2010.

³⁵⁴ Săbău: *experimental films: analogic & digital*.

³⁵⁵ Selejan: *Beginning with the End*. 219.

³⁵⁶ A Liliana Trandabur és Roxana Cherecheș alkotói munkájaként jegyzett *Mise en écran* (1989) keletkezési körülményeihez több megválaszolatlan kérdés kapcsolódik, többek között az rendezők tekintetében sincs konszenzus. A 2021-es Jihlava Filmfesztiválon Trandabur és Cherecheș mellett például már Viorel Simulov neve is megjelenik a rendezők sorában.

³⁵⁷ Beszélgetés Liliana Trandaburral. 2020. május 25.

³⁵⁸ Trandabur párizsi kapcsolatairól, a Pompidou Központban tett látogatásáról esszéjében Săbău is beszámol. Săbău: *Mildly Nostalgic Notes*. 215, 217.

pozíciójának sérülékenysége, a formalista szemlélet, Săbău művészeti aktivizmussal kapcsolatos ellenérzése és a nők a műhelyben betöltött perifériális szerepe ellenére, vagy éppen ezek okán mindhárom elkészült film foglalkozik női érdekképviseléssel

A nyilvánvaló strukturális és művészetszemléleti eltérések ellenére a három műhely több közösséget is mutat a nőművészek lehetőségeit, a feminista témák reprezentációját és az experimentális film kapcsolatát illetően. Szembetűnő hasonlóság, hogy az aránybeli különbségeket szem előtt tartva a kísérleti film mindhárom műhelyben elsősorban a férfiművészek terepe, a WFF vonatkozásban egyenesen privilégiuma. Fontos továbbá, hogy a kísérleti filmes diskurzust és a filmkészítői gyakorlatot egyaránt a médiumra reflektáló, formanyelvi experimentalizmus lehetőségeinek felkutatása dominálja, a kísérleti filmben rejlő társadalom- és politikatudatos potenciál feltérképezése és kiaknázása jórészt perifériára szorul, illetve – a BBS esetében – különböző hibrid kezdeményezésekben, kísérleti dokumentum-filmekben vagy experimentális ihletettséggű kisjátékfilmekben valósul meg.

4.2. A mozgóképes kísérletezés útjai: alternatív platformok és személyközi kapcsolatok

A rendszerváltás előtt Lengyelországban, a filmakadémia erőforrásait kiaknázó WFF közösségén kívül nincs még egy olyan művészeti intézmény vagy független formáció, melynek biztos hozzáférése lenne filmes technikához. Az általános áruhiány mellett a technika elérését a hatalom szándékosan korlátozza, hiszen a rezsim a térség valamennyi országában az ellenállás potenciális eszközeként tekint a filmre, a sokszorosíthatóságban a tömegek mozgósításának fenyegetését látja.³⁵⁹ A WFF tehát azzal, hogy – külső tényezőkre hivatkozva – nem működik együtt nőekkel, szinte teljesen ellehetetleníti számukra a mozgóképes alkotást.³⁶⁰ A lengyel nőművészek ennek ellenére kifejezetten sikeresek az alternatív források felkutatásában, a filmezés lehetőségének megteremtésében. Különböző művészeti csoportosulásokba tömörülve és személyes kapcsolataikat kihasználva összesen közel negyven³⁶¹ kísérleti filmet készítenek el az államszocializmus időszakában.

Az alkotók közül többen aktívan részt vesznek olyan, interdiszciplináris művészeti gondolkodást támogató szervezetek, művészeti csoportok létrehozásában, amik később keretet,

³⁵⁹ Kuźmicz: *Limited Access*. 1.

³⁶⁰ Lengyelországban a videós technika is sokáig a WFF privilégiuma marad. Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 158-160.

³⁶¹ Hány kísérleti animációs filmjeit is beleszámítva.

illetve szakmai kapcsolatok biztosítanak a filmes technikával való kísérletezésre. Natalia LL akkori férjével és további két kollégájával³⁶² 1970-ben alapítja meg a PERMAFO Galériát Wrocław-ban, ami a „régí vizuális és eszmei közhelyek elutasítását” és a „vizuális jelentés sztereotip rendszereinek” felülírását tűzi ki feladatául.³⁶³ A csoport művészetszemléletének meghatározó stratégiai eleme, hogy a közönséget a „művész zsenije helyett a valósággal konfrontálja.”³⁶⁴ Bár konceptualizmus a PERMAFO csoport művészetére is alapvető befolyással bír, ebben a közösségben a nyíltan politikus alkotásoknak is van támogatottsága. Marcolla, aki a pályája elején szoros kapcsolatban áll a PERMAFO csoporttal – Zdzisław Sosnowski, majd Dobrosław Bagiński és Janusz Haka közreműködésével – 1971-ben hozza létre az Aktuális Művészetek Galériáját (Galeria Sztuki Aktualnej). Ez a formáció elsősorban a fotografikus kép konkrétságával foglalkozik, a néző és a műalkotás viszonyára, pontosabban a befogadó aktivizálására helyezi hangsúlyt, miközben – a korszak lengyel művészetében kivételes gesztussal élve – a művek személyes dimenziójának is teret ad. Marcolla fotósorozatai ezen felül a konceptualista tendenciáknak ellentartva a közhelyes, hétköznapi és az ironikus minőségek ábrázolásával is kísérleteznek. Jadwiga Singer³⁶⁵ még első éves diák a krakkói Képzőművészeti Akadémián, amikor három diáktársával (köztük későbbi férjével) közösen³⁶⁶ 1975-ben – részben a WFF szervezeti struktúráját másolva – létrehozza a Prezentációs Technikák Laboratóriumát (Laboratorium Technik Prezentacyjnych, PTL).³⁶⁷ Bár a csoport fő művészeti médiuma a videó lesz, a tagok grafikus művészeti alkotásokat, fotósorozatokat és számos filmet is készítenek a labor keretei között. A csoport művészetszemléletét az ellenállás, az interdiszciplinaritás és az experimentalizmus hatja át, melyhez a valóság feltárásának és „a világ humán perspektívájának” feltérképezési igénye társul.³⁶⁸ 1975-ben wrocław-i Pałac Kultury Kulturális Központ épületében indul a RAG (Recent Art Gallery) története³⁶⁹, minek alapításában és működtetésében Kutera³⁷⁰ is aktív szerepet

³⁶² A PERMAFO Galériát négyen alapítják: Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Dłubak és Antoni Dzieduszycki, műkritikus.

³⁶³ Anna Markowska: PERMAFO: 1970-1981 Zbigniew Dłubak, Antoni Dzieduszycki, Natalia LL, Andrzej Lachowicz. in: Markowska, Anna (ed.): *Permafo, 1970-1981*. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2013. 13.

³⁶⁴ Markowska: *PERMAFO*. 13.

³⁶⁵ A megalapítás idején még Jadwiga Włodarczyk, Jacek Singerrel való házasságkötése után veszi fel a Singer nevet.

³⁶⁶ Marek Kołaczkowski, Grzegorz Zgraja és Jacek Singer.

³⁶⁷ Marika Kuźmicz: Laboratory of Presentation Techniques: Escalation of Transmission. in: *Laboratory of Presentation Techniques*. Warsaw, Arton Foundation, 2020. 95.

³⁶⁸ Laboratorium TP: Texts by Laboratory TP. in: Kuźmicz, Marika: Escalation of Transmission. in: *Laboratory of Presentation Techniques*. Warsaw: Arton Foundation, 2020.

³⁶⁹ Az 1975-ös alapítás a galéria létrehozása vonatkozik, a RAG informális szerveződésként egy-két évvel korábban megkezdte működését.

³⁷⁰ Anna Majewska 1973-ban házasodik össze Romuald Kutera-val, és veszi fel az Anna Kutera nevet.

vállal.³⁷¹ A RAG struktúrájának és elméleti keretrendszerének fő hivatkozási pontja Jan Świdziński kontextuális művészeti modellje, ami a domináns konceptuális művészetszemlélet leváltását célozza meg, hogy azt egy „pragmatikusabb”, az adott kontextusra közvetlenül reflektáló, tehát korszak politikai, társadalmi és gazdasági tényezőivel párbeszédet kialakító praxissal helyettesítse.³⁷² Świdziński elmélete a művészetet a „valóság szeleteként” definiálja, teljesen felszámolva azt az elképzelést, ami a művészetet alapvetően valami mélyértelmű, misztikus tevékenységként pozicionálja. Świdziński értelmezésében a művészet nem más, mint egy „szerződés, amit egy adott közösség, egy adott korszakban hoz létre.”³⁷³ Rendhagyó szerepét hangsúlyozva Ronduda kiemeli, hogy a lengyel művészettörténetben Świdziński az első mérvadó teoretikus, aki a művészetet konzekvensen szekuláris jelenségként értelmezi, kizárólag profán terminusokhoz kötve interpretálja, teljesen eltávolodva a „metafizikai premisszáktól.”³⁷⁴ Ez a művészetszemlélet nagy hatást gyakorol Kuterá alkotói működésére³⁷⁵, aki a közösség felbomlásáig aktív szakmai kapcsolatban marad Świdziński-vel. Świdziński befolyását erősíti, hogy több – ebben a fejezetben is bemutatott – művészeti csoportban is aktív szerepet vállal, szoros együttműködést tart fent többek között a PERMAFO csoporttal, és munkáit Partum galériája is kiállítja.

Nemcsak a lengyel miliőben, de a disszertáció teljes vizsgálati spektrumát tekintve egyedülálló Partum pozíciója, ő ugyanis – az intézményi rendszerből, a kurátori gyakorlatból és az uralkodó művészetfogalmakból egyaránt kiábrándulva³⁷⁶ – 1972 tavaszán létrehozza saját kiállítóterét, a Lakcím Galériát (Galeria Adres)³⁷⁷. A galéria Łódź városában a rezsím által irányított Lengyel Művészek Egyesületének (ZPAP)³⁷⁸ épületében kap helyet, egy négy négyzetméteres, lépcső alatti kis helységben. A galéria lokációja különös jelentőséggel bír,

³⁷¹ A RAG alapítóinak listájáról nincs konszenzus a szakirodalomban. Ronduda a RAG kapcsán társalapítóként jegyzi Kuterát, Markowska tanulmányában Kuterá törzstagként szerepel. Markowska kiemeli, hogy Kuterá mellett a RAG egyéb nőművészeit is rendre kitorli a művészettörténetírás a szervezet „emlékezetéből”. Anna Markowska: *The Glass Must Be Wiped Clean. The Complicated History of the Recent Art Gallery. The Avant-garde Did Not Applaud.* in: Markowska, Anna (ed.): *The Avant-garde Did Not Applaud.* Part 1. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2014. 262.

³⁷² Markowska: *The Glass Must Be Wiped Clean.* 267.

³⁷³ Ronduda: *Polish Art of the 70s.* 206.

³⁷⁴ Ronduda: *Polish Art of the 70s.* 206.

³⁷⁵ Kuterá 1981-ben külön szervezetet is létrehoz a Legújabb Művészetek Szalonja (Salon Sztuki Najnowszej) néven. Markowska: *The Glass Must Be Wiped Clean.* 258.

³⁷⁶ Ronduda: *Polish Art of the 70s.* 146.

³⁷⁷ A galéria neve jelzi Partum elköteleződését a mail-art (postai művészet, küldeményművészet) irányába. Mivel az idegen nyelvű szövegek is Adres-ként hivatkoznak a galériára, jelen szöveg is az eredeti lengyel megnevezést használja.

³⁷⁸ A ZPAP szervezete központi befolyással bír a monopolizált művészeti rendszerben, hiszen a szervezet kezében van a művészeti alkotások forgalmazásának joga és a kiállítóterek üzemeltetése, vezetése. A ZPAP szervezi továbbá az állami jutalékok elosztását is, ami ebben az időben az egyetlen elérhető bevételi forrás a gyakorló művészek számára. Majewska-Güde i.m. 83.

hiszen a hatalom által kisajátított tér visszahódításának szándékát és Partum művészetének nyíltan konfrontálódó természetét egyaránt szemlélteti. Miként arra Majewska-Güde rávilágít, a kezdeményezés unikalitása, hogy Partum ezzel tudatosan hátrahagyja az intézménykritika biztonságos távolságból működtetett stratégiáit, és helyi, fizikai jelenlétre épülő, következetes intervencióval valódi kockázatot vállal.³⁷⁹ Partum a rezsim egyik kulturális főhadiszállásán valósítja meg provokáló művészetét, programjaival párhuzamosan buzdít helyi ellenállásra és ösztönöz transznacionális összefogásra.³⁸⁰ Nem meglepő, hogy a vezetés mindössze egyéves működés után a kiállítótér bezárására szólítja fel Partumot, aki azt a felszámolás helyett az anyja lakásába költözteti át, ahol ebben az időszakban anyjával és lányával lakik együtt. Partum a hámszobás lakás egyik szobájában alakítja ki a galéria terét, hangsúlyozva, hogy ezzel a koncepcióval nem a szalonok tematikáját kívánja követni, hanem a művészet és a mindennapi élet, a privát és a publikus együtt létezését akarja feltérképezni. A galéria „másságát” annak a bürokratikus rendszerektől és a hivatalos doktrínáktól való abszolút függetlenségében ragadja meg, az otthon és a kiállítótér határainak felszámolásától pedig a művészeti tapasztalat személyes aspektusainak felerősödését várja.³⁸¹ Ugyan a lakásban a kezdeményezés konkrét, meghatározott helyet kap, Partum elgondolása szerint a galéria mindenek előtt egy idea, egy ötlet, egy „rendhagyóan mozgékony, taktikus, nehezen megfogható, heterogén vállalkozás”, ami ellenáll „a lokáció fetisizálásának.”³⁸² Az elméletet Partum úgy ülteti gyakorlatba, hogy nem korlátozza a galéria működését a lakás terére, hanem különböző, ideiglenes, külső helyszínekre telepíti ki, ahol az alkotások (és az alkotók) közvetlen kapcsolatba lépnek az őket körülvevő valósággal. A projekt öt éven keresztül működik, 1977-ben ér véget egy nemzetközi filmfesztivállal, amin kilenc ország húsz, különböző művészeti ágat képviselő alkotója vesz részt, köztük a WFF alapítója, Robakowski.³⁸³

Az alternatív alkotói közeg létrehozására a román kísérleti film kapcsán is van példa. Partum koncepciójára részben rímelve a személyes és a művészi tér mosódik össze Brătescu műtermében is, ami alkotó művészetének centrális eleme: egyszerre helyszíne és témája. Brătescu 1970-ben veszi ki a bérleményt Bukarest belvárosában, hogy az egyre fokozódó állami elnyomás légkörében megpróbálja létrehozni egy viszonylagos függetlenséget

³⁷⁹ Majewska-Güde i.m. 83-84.

³⁸⁰ Partum kiáltványában a galéria egyik kiemelt feladatákként hivatkozik a nemzetközi művészeti együttműködések létrehozására, a határokon átvívelő művészetelméleti diskurzus megteremtésére. A három vizsgált ország viszonyában Partum Tót Endrével, Tóth Gáborral és Beke László művészettörténésszel is tartott fenn szakmai kapcsolatot. Partum hálózatépítő tevékenysége nem korlátozódik azonban a művészetre, számos tudományág iránt mutat aktív érdeklődést.

³⁸¹ Majewska-Güde i.m. 87.

³⁸² Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 140.

³⁸³ A húsz alkotó között Partum mellett mindössze egyetlen nő vesz részt, Muriel Olesen svájci videóművész.

biztosító közeget. Brătescu számára a műterem egyszerre jelent fizikai és mentális teret, a „kreatív kifejezés autonóm birodalmaként” funkcionál.³⁸⁴ Brătescu megfogalmazásában a műterem „mindenek előtt egy konkrét/limitált tér, ami a formák varázslatának van szentelve; a falain túllépve [viszont] a személyes mitológia végtelen virtuális tere [lesz]”³⁸⁵ Brătescu számára paradox módon ez a fizikai értelemben elszeparált tér jelenti a fő kapcsolódási pontot az öt körülvevő valósággal, illetve a valóság általa kiválogatott elemeivel. Ez az egyetlen hely, ahol fenntartható számára a gondolati sokszínűség, ahol megvalósítható a szabad művészi kísérletezés.

A PERMAFO, a PTL, az Aktuális Művészetek Galériája, a RAG, az Adres és Brătescu műterme egyaránt példázta, hogy a nőművészek a három fő kísérleti filmes műhelyen kívül is képesek alternatív utakat találni a filmi experimentalizmushoz. Fontos azonban kiemelni, hogy még így sem tudják megkerülni a kísérleti film patriarchális beágyazottságának valóságát. Egy-két kivételtől eltekintve a disszertáció teljes vizsgálati spektrumára igaz, hogy a nőművészek csak befolyásos férfiművészeket keresztül juthatnak filmes technikához, a nagy műhelyek kísérleti filmes csoportjai és a bemutatott művészeti körök közössége egyaránt férfiak köré szerveződik, a filmmel dolgozó nőművészek között – az alkalmi kiállításokon való közös szerepléseken túl³⁸⁶ – pedig nem alakul ki érdemi szakmai összefogás.

Miként arra Partum egyedi pozíciója kapcsán Majewska-Güde is kitér, a férfiak által dominált lengyel neoavantgárd művészetben a női alkotó jelenléte a „szignifikáns másik” funkciójában rendre a férfiművészhez kötött. A lengyel neoavantgárd alkotói közösségekben a szakmát gyakorló nőművészek szinte kizárólag a csoportban központi szerepet betöltő, férfiművészek feleségeként, partnereként kapnak „működési engedélyt”.³⁸⁷ Ez a viszonyrendszer számos, a filmmel kísérletező nőművész esetében is érvényes. Partum a széles körben ünnepezt költő, író, multimédia művész, Andrzej Partum felesége, akire a lengyel avantgárd bajnokaként hivatkozik a szakirodalom. Marcolla³⁸⁸, majd később Tyszkiewicz is Zdzisław Sosnowski nagyhatású fotóművész és teoretikus partnere, Tyszkiewicz Sosnowski filmjeiben szerepelve kerül először aktív kapcsolatba a művészettel. Lemke-Konart férje Tomasz Konart, aki többek között a WFF tagjaként is működik. Az alternatív művészeti csoportokban több meghatározó partneri kapcsolat is van, Jadwiga és Jacek Singer a PTL, Anna

³⁸⁴ Radu: *Apparitions*. 8.

³⁸⁵ Brătescu in: Mocanu: *Personal Mythology*. 175.

³⁸⁶ Az időszakos, közös szereplések kapcsán lásd: 3.1. *Elszigetelt művészeti kezdeményezések és a feminista művészeti diskurzus hiánya*.

³⁸⁷ Majewska-Güde i.m. 174.

³⁸⁸ Marcolla és Sosnowski 1976-ban válnak el.

és Romuald Kutera a RAG, Natalia LL és Andrzej Lachowicz pedig a PERMAFO házaspárja. A román kísérleti filmes közegben is van példa ilyen kapcsolódásra, a kinema ikon két filmkészítője, Monica Trifu és Geo Crişan is egy párt alkotnak.

A személyes viszonyok kiemelése az experimentális filmmel foglalkozó nőművészek kapcsán azért megkerülhetetlen, mert a férfi partnerek kapcsolati tőkéje és befolyása közvetlen szerepet játszik abban, hogy a nők egyáltalán filmet tudnak készíteni. Ezt a kiszolgáltatott állapotot erősíti meg Lemke-Konart is egy interjúban, amikor rövidfilmjeiről beszélve külön kitér arra, hogy azok nem jöhettek volna létre partnere, Tomasz [Konart] nélkül, aki Łódź-ban, a Filmakadémián végzett, így tudott felszerelést szerezni.³⁸⁹ A dolgozatnak nem célja az alkotók intim kapcsolatainak részletekbe menő feltárása, de mindenképpen fontos nyomatékosítani, hogy ezek a függő viszonyok szakmailag mennyire sebezhetővé teszik a nőművészeket. Kuźmicz “fehér kesztyűs diszkriminációként” hivatkozik azokra a művészeti szcénát uraló mechanizmusokra, amik a nők meghatározott forrásoktól való, leplezett elzárását használják ki a nők másodlagos (művészeti) szerepének fenntartására.³⁹⁰ A lengyel miliót illetően Kuźmicz szerint nem egyedi eset, hogy személyes indítékokból a férfiművészek visszaélnék szakmai befolyásukkal, és megpróbálják ellehetetleníteni egykori partnereiket.³⁹¹ Amellett, hogy egyéni (szakmai) életutakat siklatnak ki, a személyes vendették a strukturális elnyomás újratermelését is szavatolják. Mivel a férfiművészeket a szakma nem vonja felelősségre, sőt, a legtöbb esetben meg sem kérdőjelezi³⁹², a hatalmi pozícióban lévő férfiművészek elleni fellépés a nők számára a szakmából való kizárás fenyegettségével párosul.

A nőművészek szakmai kiszolgáltatottságát fokozza, hogy a különböző művészeti csoportokban egymástól izolálva tevékenykednek, nem alakul ki köztük számottevő szakmai diskurzus. Ahogy arról korábban szó volt, a kísérleti filmezésben érdekelt nők mindhárom országban prominens férfiművészeket keresztül kerülnek közel a filmhez. Az eddig említett, lengyel példákon túl, a műhelyekre visszatérve, ezt az érvelést erősíti Maurer esete is, aki Bódy pályázatán keresztül, az ő aktív támogatásával kap lehetőséget a BBS-be való bekerülésre, Háy megfogalmazásában “Grunwalsky, Gazdag, Szomjas, a vezető triumvirátus nyitotta ki [előtte]

³⁸⁹ Marika Kuźmicz: *Remember Her Name: Iwona Lemke Konart*. Warsaw, Arton Foundation, 2021.

³⁹⁰ Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel.

³⁹¹ Natalia LL-t férje, Lachowicz hosszú időn keresztül tartja érzelmi és fizikai elnyomás alatt, mire a nőnek végül sikerül elválnia tőle. Miután Marcolla felbontja házasságát Sosnowski-val, Sosnowski nyílt levelet küld több befolyásos lengyel galériának, amiben azt állítja, hogy Marcolla műveinek valójában ő maga a szerzője. Kuźmicz szerint Robakowski kiáll Marcolla mellett, a művészeti szcénát jelentős hányada azonban Sosnowski levelének ad hitelt. Kuźmicz szerint ez az incidens közvetlenül hozzájárul ahhoz, hogy Marcolla hosszú időre eltűnik a lengyel művészeti életből. Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel.

³⁹² Lásd: Marcolla korábban említett esetét.

a BBS-t³⁹³, de Brătescu filmjeihez is a román neoavantgárd egyik központi figurája, a kísérleti mozgóképeiről és performanszairól egyaránt híres Ion Grigorescu biztosít technikai támogatást.

Bár a technikához való hozzáférés nehézségei is alapvetően befolyásolják a női kísérleti film kibontakozását, a filmes műhelyek mintájára³⁹⁴, az interdiszciplináris művészeti csoportok belső (nemi) hierarchiája is meghatározza a nők filmjeinek formai és tematikai választásait. Partum és Brătescu különutas kezdeményezésein túl mindegyik csoport alapvetően férfi-irányítás alatt áll, illetve többségében férfiművészeket foglalkoztat. A férfiak vezetői befolyása ugyan csoportonként némileg eltér³⁹⁵, a nemi arányok minden esetben a férfiaknak kedveznek. A szerveződések nagyobb hányadában egyetlen aktív női tag van, kivételt jelent a BBS, ahol Maurer és Háy készít egyidőben kísérleti filmeket, ezen kívül a RAG csoportjában dolgozik párhuzamosan több nő.³⁹⁶ Bár a nemzet határokra átnyúlva is van példa arra, hogy az experimentális filmmel foglalkozó nők kapcsolatba kerülnek egymás munkáival, Partum mellett³⁹⁷ például Maurer is szerepel a RAG 1972-es *Vizuális költészet* (Poezja wizualna) szemináriumán,³⁹⁸ hosszabb távú, alkotói kooperáció nem valósul meg. A kinema ikon kísérleti filmes listája a *Mise en Écran* című filmet két nő, Trandabur és Cherecheș együttműködésének jegyzi, Trandaburral folytatott beszélgetésből kiderült, hogy a két alkotó nem dolgozik egy időben a filmen, a felvételeket egymástól függetlenül, más-más évben rögzítik.³⁹⁹

Feltételezhető továbbá, hogy a médium presztízse, annak „elit státusza” is számottevő hatást gyakorol a nőművészek mozgóképes munkáira. A lengyel filmkészítők között több olyan alkotót is találni, aki más művészetekben (performanszokban, fotósorozatokon) közvetítenek társadalomkritikus, akár nyíltan feminista üzeneteket, filmes munkáikban azonban ez az attitűd visszaszorul.⁴⁰⁰ Nem kétséges, hogy az óvatosságot indokolhatja a hatalom film iránti kitüntetett figyelme, az államvezetéshez közvetlenül nem kapcsolódó művészeti csoportok

³⁹³ Háy in: Kovalcsik: *Viharos taps a gyurmának*; Iványi-Bitter Brigitta: Az analóg animált film laboratóriuma. A BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig. in: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 181.

³⁹⁴ A BBS kísérleti filmes közegében Bódy és Erdély vannak vezető szerepben, a kinema ikon egyértelműen Sabau territórium.

³⁹⁵ A PERMAFO csoportban Natalia LL komoly befolyással bíró tag, míg a RAG közösségén belül Świdziński a „rangidős pátriárka, a neoavantgárd atyja.” Markowska: *The Glass Must Be Wiped Clean*. 267.

³⁹⁶ Katarzyna Chierowska az aktívabb tagok közé tartozik, akkori partnerével Stanislaw Antosz-szal Antosz & Andzia néven folytatnak művészeti tevékenységet.

³⁹⁷ Majewska-Güde i.m. 93.

³⁹⁸ Markowska: *The Glass Must Be Wiped Clean*. 264.

³⁹⁹ Beszélgetés Liliana Trandaburral. 2020. május 25.

⁴⁰⁰ Ez a jelenség figyelhető meg Anna Kutera, Jolanta Marcolla, és bizonyos mértékben Iwona-Lemke Konart filmjei kapcsán is. De analitikus konceptuális munkákkal kezdi filmes tevékenységét Natalia LL is. (*Rejestracja permanentna czasu / Permanens időmérés*, 1970; *Rejestracja permanentna co 1 km autostrady E22, Permanens mérés az E22-es autópálya minden 1 km-én*, 1970)

esetében – az eddig ismertetett tényezők alapján – valószínűbb, hogy a témaválasztás felett a közösségeken belül a főbb hatalmi pozíciókat birtokló tagok is rendelkeznek. Mivel a költséges technika és a nyersanyag elérése komoly kihívást jelent, a filmre forgatás felelőssége felértékelődik, ezért még az interdiszciplináris alkotói és a kontextuális művészetet priorizáló közösségeken belül is gyakran a már művészi rangot kapott, hűvös, analitikus konceptualizmus köszön vissza a kísérleti mozgóképeken. A társadalmi, politikai és főleg a női egyenjogúságot érintő témák iránt érdeklődő nőművészek emiatt kénytelenek filmjeikben úgynevezett „kamuflázs taktikákat”⁴⁰¹ alkalmazni, a közösség művészetszemléletéhez némileg igazodva alakítani és a formai elvárások mögé rejteni a lényegi koncepciót.

Látható tehát, hogy a mozgóképes kifejezésben érdekelt női alkotók csak kivételes eltökéltséggel tudják kivívni maguknak a lehetőséget a filmezésre. Az alternatív művészeti csoportok képesek ugyan biztosítani a szükséges infrastruktúrát a technika eléréséhez, és szellemi keretet adnak a filmi experimentalizmus megközelítéseinek tágítására, a nők számára a csoportba való bekerülés, majd a közösségen belüli érvényesülés is kihívásokkal teli, a film elérése – és általában az alkotás is – sok esetben a közeg által elismert férfiművészekkel fenntartott személyes és szakmai kapcsolatok függvénye. Ezek a konfliktusok és a problémákra adott alkotói válaszok, álcák és kerülőutak a nőművészek kísérleti filmjeinek meghatározó sajátosságai, melyek egyszerre jelentenek az alkotók személyes kihívásairól, a női diszkriminációról, és képeznek – utólagosan is – hidat az izolált kezdeményezések között.

⁴⁰¹ A kamuflázs módszerekről Kuźmicz is tesz említést a lengyel videóművészet kapcsán. Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 174.

5. A női művészeti ellenállás első frontvonala: a szexualitás és a testi önrendelkezés

Kelet-Európa testművészetét szemlélő *Body and the East (Test és a Kelet, 1998)* című kiállítás katalógusára⁴⁰² reflektálva, a tárlat nemi megoszlásának aránytalanságát tárgyalva Piotrowski a test művészi reprezentációját korlátozó, diszkriminatív mechanizmusok sokrétűségére hívja fel a figyelmet.⁴⁰³ Ahogy írja, a test tematizálásával foglalkozó nőművészek alacsony száma korántsem jelenti azt, hogy a nőket az államszocializmus időszakában kevésbé foglalkoztatja a test diskurzusa. A korábban tárgyalt társadalmi és politikai tényezők és a modernista művészetszemlélet elhúzódó hegemoniája mellett a kor (férfi-dominálta) kritikájának és kurátori praxisának a téma iránti, azaz a női testművészethez kapcsolódó érdektelenségével indokolja a jelenséget. Pedig a női test, mint szexuális létező, illetve mint „társadalmilag konstruált politikai és hatalmi terep”⁴⁰⁴ kérdésköre, és annak művészi megjelenítése a kommunizmus aszexuális nőképzetei és a női test kisajátításából profitáló, gazdaságpolitikai működés fényében is legalább annyira indokolt, mint a férfi test politikai dimenzióinak feltérképezése. A női testművészet marginalizált pozícióját – Piotrowski érvelésében – bizonyos szempontból a férfi testművészet megerősödése is megszilárdítja, hiszen egy maroknyi kivételtől eltekintve az aktív szubjektum férfi szerepkörrel való megfeleltetését nyomatékosítja.⁴⁰⁵

A térség tekintetében a női test művészeti problematizálására alapvető befolyással bír, hogy a kommunizmus hétköznapi realitása az első nyilvánosság tereiben magába foglalja a megfigyelve levés állapotát, melynek eredményeként a test a szocialista terekben „különleges rezonanciával bír.”⁴⁰⁶ Az állami szabályozásnak való közvetlen és aktív kitettség okán a női test a hatalmi diskurzus színtereként értelmeződik, így az ellenállás frontvonalaként is hangsúlyos szerepet tölt be. A szexualitást a produktivitáshoz rendelő központi retorika tovább fokozza női test politikai töltetét, és mélyíti a különböző testi praxisok politikai jelentésének tudatosulását. Árnyalja a kontextust, hogy a rendszer megtévesztő nemtelensége lényegében „a férfival megfeleltetett értékeket abszolutizálja a patriarchális társadalomban.”⁴⁰⁷ A nő szexualizált teste (publikusan) kizárólag passzív szerepkörben tolerált, asszertivitással és

⁴⁰² Zdenka Badonivac (ed.): *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Cambridge: MIT Press. 1999.

⁴⁰³ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 341.

⁴⁰⁴ András: *Kulturális átöltözés*. 86.

⁴⁰⁵ Piotrowski szerint a régió férfi testművésze csak elvétve reflektál a férfi test szexuális definíciójának problémájára, a férfi szexualitást a hagyományos nemi szerepek kontextusán belül értelmezi. Piotrowski: *Male Artist's Body*. 130-131.

⁴⁰⁶ Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 103.

⁴⁰⁷ András: *Megoldotta a nőkérdést*.

aktivitással társulva a tiltott (obszcén) kategóriájába sorol. Az aktív, meztelen női test művészeti reprezentációja ennek értelmében egyértelmű provokáció a rezsím szemében, de az ellenzéki művészetben sem talál támogatásra.

A disszertáció vizsgálati spektrumába soroló kísérleti mozgóképes munkákat tekintve két alkotó, Natalia LL és Tyszkiewicz foglalkozik következetesen a szexualzált (meztelen) női test reprezentációjával, annak társadalmi és politikai vetületeivel.⁴⁰⁸ Filmjeik a női test feminista értelmezésének számos különböző megközelítését implikálják. A kritika által univerzálisnak tekintett interpretációk mellett, bőven felajánlanak olyan olvasatokat is, amik közvetlenül reflektálnak a kortárs milió meghatározottságaira, így a hetvenes-nyolcvanas évek lengyel államszocializmusában élő nők realitására, és ezzel párhuzamosan – szűkebb értelemben – a disszidens alkotói körökben működő nőművészek valóságára.

5.1. Az explicit szexualitás jelentésrétegei – Natalia LL: *Impressziók, Fogyasztói művészet, Mesterséges valóság*

Natalia LL mozgóképművészetének legismertebb periódusa azoknak, a kommunista rezsím által működtetett és az ellenzéki körökben is visszatükröződő, morális kódoknak a leleplezését vállalja, melyek a női szexualitás represszióján keresztül a nők önrendelkezését és általános szabadságjogait tagadják meg. A női erotika és a szexuális élvezet különböző aspektusainak felderítésével egyszerre reflektál az államvezetés a női test kisajátítását célzó intézkedéseire és fogalmaz meg kritikát a disszidens művészet uralkodó attitűdjé, ezzel párhuzamosan pedig „a modernista művészeti kánon testetlen absztrakciója”⁴⁰⁹ kapcsán. Natalia LL művészetében a szexualitás felfokozott ábrázolása a nőkre erőszakolt társadalmi kötöttségek elutasítását hirdeti, és nyíltan szembehelyezkedik a lengyel államszocializmus korának szélsőségesen patriarchális ideológiájával, ami szimultán három irányból: a kommunista hatalom, az aktivista státuszba⁴¹⁰ kényszerült katolikus egyház és a férfiközpontú

⁴⁰⁸ A disszertációban bemutatott művészek közül Ewa Partum is elkötelezett a téma iránt, filmre rögzített performanszaiban visszatérően használja saját, meztelen testét (*Változás*, 1979; *Önazonosítás*, 1980). Kísérleti mozgóképes munkáiban azonban a feminista és társadalomkritikai szerepvállalás egy másik csapásiránya érvényesül. Lásd: 6.1. Feminista konceptualizmus – Ewa Partum: *Tautologikus mozi*, Jolanta Marcolla: *Csók*. Fontos kiemelni továbbá Barbara Konopka *Interferenciák (Interferencje)*, 1985) című experimentális filmjét, amiben az alkotó saját meztelen (felső)testén hajt végre testmanipulációs intervenciókat. Ez a gesztus egyértelműen a test feletti kontroll visszaszerzésének, a személyes autonómia. igényét fogalmazza meg, a külső, társadalmi befolyásolás ellen lép fel. Ronduda Konopka művészetét a nyolcvanas évek lengyel művészetének önbántalmazó irányzatához kapcsolja. Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 132.

⁴⁰⁹ Joanna Inglot: *Who is Afraid of Natalia LL*. 196.

⁴¹⁰ Suzanne Altman: Artists on Trial: Feminist Art in Poland – Between Censorship and Activism. *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 33, no. 2, 2008. 413,

vizuális kultúra felől is gyakorolja a nők szisztematikus elnyomását. A Natalia LL alkotásait átítató erotika kulcsfontosságú eleme, hogy látványosan megtagad minden olyan kvalitást, amit ez a három pólusú rendszer a normatív szexualitáshoz kapcsol. Az érzékiség tapasztalatát a nők függetlenségi kiáltványaként prezentálja, a kontroll birtoklásának, illetve visszakövetelésének szimbólumaként értelmezi.

A vizsgált periódust tekintve Natalia LL három mozgóképes alkotása: az *Impressziók* (*Impresje*, 1973), a *Fogyasztói művészet* (*Sztuka konsumpcyjna*, 1975) és a *Mesterséges valóság* (*Sztuczna rzeczywistość*, 1976) foglalkozik átfogóan a női szexualitás társadalmi és politikai meghatározottságaival. A 16 mm-re forgatott filmek egyik sajátossága, hogy közvetve (*Impressziók*) vagy közvetlenül (*Fogyasztói művészet*, *Mesterséges valóság*) mindegyik mozgóképes műhöz kapcsolódik egy fotósorozat, ami a filmmel egyenértékű szereppel bír a téma reprezentációját tekintve, és független, önálló alkotásként is működik. A filmek intenzív erotikus töltete ellenére a régió művészettörténet-írása évtizedeken keresztül távolságot tart a szexuális tartalom társadalmi és politikai beágyazottságának analízisétől, ha legitimnek is tekinti ezt az olvasatot, csak sokadrangú értelmezésként fogadja el. Erről a konfliktusról ad számot Jakubowska is 2007-ben publikált tanulmányában. Meglátása szerint Natalia LL művészetének szexualitással kapcsolatos elemei már kezdettől „zavart keltenek” a lengyel művészeti körökben⁴¹¹, még közvetlen alkotótársai is idegenkedve fogadják az erotikus képsorok literális értelmezését. Az interpretációk vonalán az explicit erotika jelentésrétegének feltérképezése helyett a „jel képességeinek kutatására”⁴¹², a formanyelvi megoldásokra koncentrálódik a figyelem. Natalia LL művészetének társadalomkritikus, feminista aspektusú olvasatai áldozatul esnek annak, a férfiművészek és -teoretikusok által dominált, modernista, formalista diskurzusnak, ami a (női) szubjektivitáshoz és tapasztalathoz kapcsolódó témákat nem tartja releváns tényezőnek a(z) (antikommunista) művészeti gondolkodásban. Ha szóba is kerülnek Natalia LL alkotásaiban a női identitáspolitikát érintő reflexiók, akkor azokat egyértelműen triviálisnak, banálisnak könyveli el a művészetkritika. Annak szemléltetésére, hogy milyen szintű távolságtartás és elutasítás övezi a női szexualitás feminista irányú vizsgálódásait a kelet-európai szocializmus időszakában, Jakubowska éppen Piotrowski⁴¹³ egy korai, 1991-ben megjelent, a *Fogyasztói művészet*hez kapcsolódó elemzését hozza fel

⁴¹¹ Jakubowska: *The Attractive Banality*. 242-243.

⁴¹² Jakubowska: *The Attractive Banality*. 242.

⁴¹³ Megítélésem szerint Jakubowska azért választja Piotrowskit a szemléltetés eszközeként, mert ő épp az elemzési stratégiák diverzitásának és a művészet társadalmi beágyazottságának hangsúlyozásáról ismert. Az a tény, hogy a kilencvenes évek elején még Piotrowski sem veszi számításba a szexualitás politikai reflexióit Natalia LL művészetében, pontosan illusztrálja a feminista olvasatokat érintő felkészületlenséget a régió művészettörténetében.

példaként⁴¹⁴. Jakubowska summázata szerint itt Piotrowski a művet kizárólag a konceptuális művészeti analízis keretrendszerében hajlandó vizsgálni, annak erotikus tartalmát „bizonyos fokú aberrációként” pozicionálja, ami az „obszcén felé húzza” az alkotást.⁴¹⁵ Piotrowski aztán évekkel később radikálisan módosít álláspontján, 1999-től⁴¹⁶ a témát érintő valamennyi írásában kiemeli Natalia LL feminista megközelítésének úttörő jellegét, és hangsúlyozza a műveit átható szexuális reprezentáció társadalompolitikai reflexiójának legitimitását.⁴¹⁷

Az 1973-as *Impressziók* Natalia LL első olyan mozgóképes munkája, ami a női test és szexualitás felfedezésével foglalkozik.⁴¹⁸ Mivel ez a film a *Fogyasztói művészet* és az alkotó egyéb fotografikus és performatív műveinek viszonyában egy kevésbé felforgató munka, szinte egyáltalán nem kap helyet a Natalia LL művészetét bemutató szövegekben. Pedig az *Impressziók* több szempontból is megelőlegezi az alkotó későbbi műveiben kikristályosodó reflektív attitűdöt, és kritikát fogalmaz meg a politikai berendezkedéssel, a társadalmi konvenciókkal és az uralkodó művészeti trenddel szemben is. Mellőzöttségét a zsigerekre ható, tisztán érzéki vizualitása is magyarázza, ez a képesség ugyanis – Natalia LL más műveivel ellentétben – egyáltalán nem beilleszthető a modernista művészeti diskurzusba, az uralkodó formalista analízis eszköztára használhatatlan a mű dekódolásához.⁴¹⁹

A megközelítőleg négyperces *Impressziók* intim, domesztikus térben mozgat egy jórészt arctalan női karaktert. A nő meztelen testének különböző részeit kiemelve olyan szituációkat mutat be, melyben a nő élvezet és annak spontán megélése kerül fókuszba. Az életlen képek és az élénk színek kombinációja álomszerű atmoszférát teremt, melyben a testrészek határai elmosódni látszanak. Az *Impressziók* képisége a fluiditás és a fragmentáltság egymás mellé rendelésére épít, az azokhoz kapcsolódó jelentéstartalmakon keresztül erősíti meg a mű kritikai állásfoglalását. A látszólag egyszerű vizuális eszköztárral dolgozó, és könnyű értelmezést sugalló film valójában több, különböző referenciális szintre építő olvasatot kínál. A film első frontvonalát magától értetődően a női meztelen test közszemlére tétele, annak

⁴¹⁴ Jakubowska nem jelöli meg a pontos hivatkozást, a megadott paraméterek alapján az alábbi lengyel publikációra utalhat: Piotr Piotrowski: *Dekada: O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybór i subiektywnie*. Poznań, Obserwator, 1991.

⁴¹⁵ Jakubowska: *The Attractive Banality*. 245.

⁴¹⁶ Natalia LL művészetével az 1991-es kiadványt követően az 1999-ben megjelent, a modernizmus jelentéseit feltérképező könyvében foglalkozik újra érdemben. Piotr Piotrowski: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań, Rebis, 1999.

⁴¹⁷ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 352.

⁴¹⁸ A film Natalia LL a hatvanas-hetvenes években készített fotósorozataiból merít (*Mix*, 1968; *Intim fotografia / Fotografia intymna*, 1971)

⁴¹⁹ Az *Impressziók* mellőzöttségét illetően különösen beszédes Ronduda reflexiója, aki Natalia LL életművét áttekintő szövegében mindössze egyetlen rövid mondatot szán az alkotásra, amiben a filmet az alkotó korábbi, a „szado-mazochisztikus képzelet” témáját feltérképező munkáihoz kapcsolja. Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 97.

központi elemként való alkalmazása indukálja. Ez az alkotói döntés amellelt, hogy – Natalia LL általános művészeti szerepvállalásával összhangban – hadat üzen az álpuritán kommunista vezetés és a lengyel katolikus egyház morális bástyáinak, a női szexualitás általános társadalmi megítélése és művészeti érdekérvényesítése kapcsán is véleményt formál.

Ez utóbbi, azaz a művészeti kanonizáció viszonyában a fedetlen női test és az erotika reprezentációja a disszidens alkotói közeg korlátozó praxisára válaszol, és helyet követel a női testművészet legitimációjának. Ahogy azt a munkákra adott reakciók is alátámasztják, a régió művészeti diskurzusa különböző ürügyekre hivatkozva még évtizedekig figyelmen kívül hagyja Natalia LL művészetének testpolitikai aspektusát. Ha számításba is veszik munkásságát a történetírók, rendre kerülőutakat választanak a művek értelmezéséhez, a feminista olvasat helyett kizárólag olyan formai megoldások, elméleti koncepciók alapján vizsgálják a műveket, amik az alkotó ellenzéki művészeti fősodorba rendeződését támogatják. A tisztán konceptuális analízis prioritizálásának egyik sokat ismételt indoklása, hogy Natalia LL saját munkáit kísérő teoretikus szövegei nem tükrözik az alkotásait átható feminista tematikát. Ahogy Piotrowski fogalmaz: A szövegek „nem foglalkoznak a vizuális reprezentáció nemi aspektusaival vagy a nőt reprezentáló kódok szubverziójával. Valójában semmi közük a nőiséghez.”⁴²⁰ Bár ez utóbbi megállapítás nem képezi vita tárgyát, a társadalmi, politikai kontextus ismeretében a formalista diskurzus hegemoniájának igazolásaként nem működik. Natalia LL (és a disszertációban vizsgált alkotók) pályafutását meghatározó művészettörténeti szemlélet paradoxona, hogy a feminista értelmezés lehetőségét még a rendszerváltást követően is olyan körülményekre hivatkozva veti el, amit épp ez a diszkriminatív szemlélet hozott létre vagy legalábbis aktívan támogatott. A feminista identitás nyílt elismerését, az elméleti keretrendszer, a mozgalmiságot és a közös alkotói programot rója fel hiányosságként, olyan tényezőket, amelyeknek a megvalósítását a kortárs művészeti szcéna és általánosságban az ellenzéki kultúra egyaránt ellehetetleníti. A reflexiók, azaz a többirányú ellenállás ismeretében a női meztelenség és erotika témáinak konzekvens alkalmazása így még nagyobb jelentőséggel bír. Tovább erősíti Natalia LL irányadó szerepét abban a küzdelemben, ami a női realitás művészeti értékét hivatott bizonyítani.

A filmben bemutatott szexuális tapasztalat kulcsfontosságú meghatározottsága, hogy a nő individuális élményére épül, a filmi térben nem kap helyet férfi karakter. A nő saját vágyainak feltérképezése és kielégítése a cél, az aktus függetlenítése a férfiközpontú szexuális kultúrától. Az *Impressziók* látványosan ellentmond a rezsím pronatalista propagandáját

⁴²⁰ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 377.

visszatükröző szexológia trendjeinek: a megadó és passzív szerep helyett az erotikus szituáció irányítójaként prezentálja a nőt. A női test itt az önmegismerés eszköze és ezzel párhuzamosan az identitásképzés színtere. Saját testének erotikus megtapasztalásán keresztül a nő saját azonosságtudatát fogalmazza meg, melynek releváns attribútuma a hatalom valamennyi (társadalmi, politikai és művészeti) formájától való függetlenedés vágya. A férfi szexuális aktusból való kiiktatását illetően azonban ez a mű a *Fogyasztói művészet*hez képest kevésbé radikális, a meztelen női test politikai eszközként való alkalmazhatósága itt még folyamatosan ki van téve a tárgyiasítás fenyegetésének. Az *Impressziók* női karaktere nem áll ellen a férfi tekintetnek, a szuggesztív mozdulatok, a kamera és a női test közti kapcsolat dinamikája a diegetikus téren túlnyúló, intim viszonyt feltételez. A film tehát sokkal közelebb áll Natalia LL azon alkotói fázisához, melyben a nő és férfi közötti, egyenlőségen alapuló szexuális viszony szemléltetésén van a hangsúly.⁴²¹ A lengyel kontextus ismeretében egyértelmű, hogy az egalitárius és a női asszertivitáshoz pozitív minőséget kapcsoló szexualitás is az opresszív erők elleni fellépést feltételez, egyszerre megy szembe a rezsím, az egyház és a patriarchális társadalom uralkodó ideológiáival.

Az *Impressziók* testábrázolásának további releváns jellegzetessége, hogy nem mutat egész alakos képet a szereplőről, végig arctalan testrészeket szerepeltet. Mindössze pár másodpercig engedi láttatni a női karakert deréktől felfelé egy karosszékekben elnyúlva, de ezt a tapasztalatot is teljesen elbizonytalanítja a horizontálisan pásztázó kamera és a film elmosódó képekkel operáló vizualitása. A női test fragmentált ábrázolása itt párhuzamosan reflektál a kapcsolódó művészeti konvenciókra és a pornográf képiségre, annak impresszionista reprezentációján keresztül hidat képez a modernista művészetszemlélet és a társadalomkritikus alkotói praxis között, sőt, a hivatalos művészet absztrakt formanyelvet kisajátító, azt pejoráló stratégiája ellen is fellép.

A női testábrázolást illetően a részekre bontás, a test egységes reprezentációjának megtagadása az európai művészeti hagyomány szerves része, a női testideál és a női szexualitás konstrukciójának egyik egyetemes módszere. A fragmentált meztelen test esztétizálása a reneszánsz óta meghatározza a női (test)ideálról való gondolkodást. A feldarabolás a feminista elméleti megközelítésekben sokszor a női test feletti hatalomgyakorlás eszközeként értelmeződik, esetenként viszont épp ellenkezőleg, a befejezett, lezárt női test eszménye elleni lázadást jelöli. Ez előbbi koncepció vonalán haladva, a fragmentált női test egységbe rendezése a (férfi) néző aktív fantáziájának privilégiuma, a rekonstrukció joga az egyenlőtlen társadalmi

⁴²¹ Például a korábban említett *Intim fotográfia* sorozat és az *Intim szféra (Sfera intymna)* installáció 1971-ből.

erőviszonyok szimbolikus megerősítését szolgálja. Ez a hatalmi dinamika köszön vissza – Natalia LL alkotásainak referenciális bázisát átható – pornográf vizualításban is, ahol az arctalanság és a testrészekre bontás a női test eltárgyiasítását és a szexuális élvezet kaotikus percepcióját egyszerre implicálja. Az alkotás kontextusának ismeretében az *Impressziók* fragmentált testábrázolása a hatalmi struktúrák visszatükrözését, az azoktól való függetlenedést és a művészeti konvenciók felforgatását egyszerre vállalja. A filmben Natalia LL teljes kontrollt gyakorol a női test reprezentációja felett, a részekre osztás művészettörténeti hagyományait a fragmentumok mozgásba helyezésével az obszcén és az esztétikai szép kategóriái közti határelmosásként keretezi át. Fontos kitétel, hogy ez esetben az esztétikai szép kapcsolt attribútumai közül a zártság, a körülhatároltság és a megkonstruáltság kap hangsúlyt, az idea a központi művészet diktatórikus szabálykövetését feltételezi. Az obszcénhez ebben a relációban alapvetően pozitív minőség társul, a mértéktelenség és a nyers (arctalan) erotika a szabályok megtagadását jelenti. A női (szexuális) identitásképzés vonatkozásában a fragmentált test a női nézőt megszólítva az önmegismerés és a szégyentelen önfelfedezés folyamatát támogatja és kategorikusan leválasztja a női szexualitást a kor társadalmi nemi szerepeinek béklyóiról. Az elmosódó képiséggel párosítva a fragmentumok konzekvens alkalmazása a rezsím által eltulajdonított absztrakt művészet fricskájaként is értelmezhető. Az időszakosan körvonalukat vesztő, fedetlen idomok a háttér kékjeivel feleselve, sárgás-rózsaszínes foltokként úsznak a filmi térben. A pár pillanatra felsejlő lírai absztrakció a hatalom geometrikus formáit figurázza ki, a parodizálással párhuzamosan azonban a formanyelv kisajátítása miatti veszteségérzetet is tompítja. A formanyelv (tágabb) keretein belül mozogva kínál megoldást az ellopott képiség (részleges) visszaszerzésére, miközben az ellenzéki művészetnek is alternatív utakat ajánl. Az *Impressziók* unikalitása, hogy a fél-absztrakt betékekkel reflektál a disszidens művészet formalista tendenciáira, a szélsőségesen merész figurativitásával viszont ezzel egyidőben a távolságtartását is hangsúlyozza. Az absztraktba hajló formák és az obszcén határait feszegető képek egymás mellé rendelése a dialógus és a diverzitás fontosságát nyomatékosítja, a művészeti határátlépések és kísérletezések mellett foglal állást.

A női meztelen test és az erotika leplezetlen szerepeltetése a filmben a hétköznapi tapasztalat művészeti integrációjának igényét is magába foglalja, mely utóbbi Natalia LL művészetének egyik visszatérő vállalása. Az *Impressziók* a női szexualitás önfeledt megélését mindennapos aktusként regisztrálja, a hatalmi struktúráktól és a ráakódott jelentéstartalmaktól független élményként keretezi. Ez az irányt erősíti a szexualitás és a humor összefésülése, a fluid képiség, a spontaneitás és a véletlenszerűség szerkesztőelvként való alkalmazása is. A

szexuális kísérletezés és az autoerotika domesztikus térbe rendezése – a rezsím árnyékában – a felügyelet nélküli élet fantáziájaként működik.

Natalia LL számos munkájához hasonlóan az *Impressziók* is a szembehelyezkedik a művészet dehumanizálásával és az emberi tapasztalat komplexitását hangsúlyozza. A női szexualitás fizikai és mentális dimenzióinak felderítésével a megismerés holisztikus folyamatát transzformálja művészetté. Eltávolodik a konceptuális művészet (és a hatalmi rendszerek) logocentrizmusától, személytelenségétől és objektivizmusától, helyette az intuícóra és a „művészeti konstrukció paralogikus műveleteire” helyezi a hangsúlyt.⁴²² Miként az már az *Impressziók* esetében is megmutatkozik, ez utóbbi alkotói törekvéssel összhangban Natalia LL az interpretációk variabilitását és az egymásnak akár ellent is mondó olvasatok generálását szorgalmazza. Az elnyomó rendszerekhez kapcsolódó dogmák, hagyományok és trendek helyett a sokrétűség és a transzgresszió dominálja műveit, mely minőségek a szexualizált női test képiségeiben, annak rétegzett jelentés-struktúrájában kulminálnak.

Natalia LL a női test és szexualitás ábrázolására építő munkái közül a művészettörténeti diskurzus egyértelműen a *Fogyasztói művészettel* foglalkozott legszéleskörűbben.⁴²³ A kitüntetett figyelmet – az *Impressziók* mellőzöttségét is számba véve – részben a mű sajátos hibriditása indokolja, egy olyan formanyelvi komplexitás, ami sokkal kevésbé áll ellen az alkotás értelmezési spektrumát évtizedekig meghatározó, tisztán konceptuális olvasatoknak. A két fotósorozatot integráló⁴²⁴, közel tizenhat perc hosszúságúra szerkesztett, fekete-fehér és színes felvételeket váltakoztató mozgóképes alkotás Natalia LL és egy női modell orális gesztusaira és erotikus játékaira épít. Az alkotás rövidebb epizódok sorozata, melyek során a két nő szuggesztíven harapdál és nyalogat különböző formájú és állagú élelmiszereket: banánt, kolbászt, kenyérpálcikát, ropit és cseresznyét, majd fehér és áttetsző, tejszín sűrűségű folyadékot, zselé állagú anyagot. Mindkét szereplő felsőruházat nélkül jelenik meg a felvételeken, de míg Natalia LL esetében kizárólag mell fölötti régiót engedni láttatni a kamera, addig a modellenél már a nő fedetlen mellei is megjelennek a képen. A két nő között külső attribútumok tekintetében némi vizuális kontraszt figyelhető meg. Natalia LL platinaszőke haját, világos bőrét a modell feketébe hajló haja és sötétebb tónusai ellenpontoszák, mely kontrasztot a világítás és az utómunka is erősíti. Arányaiban Natalia LL jelenléte dominálja a filmidőt, a modell mindössze három epizód erejéig kap szerepet. Az élelmiszereket integráló

⁴²² Natalia LL gondolatait idézi Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 96.

⁴²³ Fontos kiemelni, hogy az analízisek nagyobb hányada elsősorban a fotósorozatra reflektál, a mű mozgóképes verzióját inkább egyfajta kiegészítésként jegyzi.

⁴²⁴ *Fogyasztói művészet* (1972), *Poszt-fogyasztói művészet* (1975)

orális játékok képsorai mellett Natalia LL olyan jeleneteket is beépít az alkotásba, melyek mindenféle eszközt nélkülözve, részben az *Impressziók* koncepcióját felidézve, kizárólag az alkotó mozdulataira fókuszálva jelenítenek meg szuggesztív gesztusokat.

Az *Impressziók* csapásirányán továbbhaladva a *Fogyasztói művészet* a női szexualitás reprezentációjának merően új aspektusait tárja fel. Felforgató és zavart keltő képsoraival még direkter kritikát fogalmaz meg a társadalmat átszövő patriarchális ideológiákkal szemben, miközben (proto-feminista) radikalizmusával a mozgalmi keretek hiányában referenciális bázist is biztosít az ellenálláshoz potenciálisan csatlakozó női művészek számára. A film képiségét Natalia LL a kor szoft-pornó magazinjainak és a modern pin-up stíluskonvencióinak mintájára építi fel.⁴²⁵ Ez a vizualitás egyszerre reflektál a patriarchális opresszió országhatárokon és rendszereken átívelő tereire, és szolgál eszközként a kommunista rezsím (és a katolikus egyház) deszexualizált nőképe elleni lázadáshoz. A bemutatott helyzetek itt már sokkal nyilvánvalóbban demonstrálnak a nők általános önrendelkezési jogaiért, tüntetnek a test feletti kizárólagos kontrol visszaköveteléséért. Az orális aktusok különböző variációinak egymásra halmozásán keresztül ezúttal is helyet kap a szexualitás és a produktivitás összekapcsolásának elutasítása, azaz az államszocialista és egyházi retorika visszautasítása. A nőalakok úgymond céltalan szexualitása a központ termelésorientált direktívájának ellenpontosításaként működik, míg a választott vizuális keret az „erkölcsileg hanyatló” Nyugat képkultúrájából táplálkozva tovább fokozza az ellenállás intenzitását.

A könnyen beazonosítható vizuális referenciákkal a lengyel államszocializmus kontextusában a *Fogyasztói művészet* már önmagában egy nyíltan ellenálló pozíciót feltételez. Az országba csak illegális csatornákon keresztül beszivárgó⁴²⁶ képi tartalmak megidézésével kommunista cenzúrával helyezkedik szembe. Olyan, a rezsím által pornográfnek ítélt képi hivatkozásokkal dolgozik, amik felhívják a figyelmet a cenzúra patriarchális működésére. A film erotikusan szuggesztív vizualitása látszólag közösséget vállal a nyugati országokban széles körben elérhető pornográf újságok és filmek képiségével, az alkotás keretrendszerében azonban ezek a képek teljesen más funkcióval bírnak és az eredetivel majdhogynem ellentétes előjelet kapnak. Natalia LL egy olyan egyensúlyi struktúrába szervezi a képeket, ami közömbösíteni tudja a pornográf tartalom negatív kvalitásait, a kulturális opposíció eszközeként új, pozitív minőséggel ruházza fel azokat. A lengyel cenzúra viszonyában a tiltott

⁴²⁵ Natalia LL elmondása szerint a kutatáshoz használt magazinokat Dániából csempészi be, ahova a nagynénjét látogatni jár rendszeresen a hatvanas években. A lengyel hadiállapot idején egy rendőri razzia során a titkosrendőrség az összes anyagot elkobozza. Ingot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 201.

⁴²⁶ Kościańska: *Gender, Pleasure and Violence*. 65.

képek átkeretezése a szabályozás ignoranciáját és a rendszer álszentségét is szemlélteti. Fókuszba hozza az államszocializmus szélsőségesen képmutató működését, ami különböző morális kódokra hivatkozva tiltólistára tesz explicit képi tartalmakat, miközben a női test integritását semmibe veszi, sőt profitot termel annak kizsákmányolásából. Az újrashasznosítás és átkeretezés művelete nyomatékositja a cenzúra valós működését, miszerint a pornográfia bojkottját korántsem a nők védelme vagy az emancipációs folyamatok támogatása motiválja, a nyugatról érkező explicit szexualitás kizárása az állami felügyelet erődemonstrációjaként szolgál. A pornográfia domináns vizuális jelenléte a *Fogyasztói művészet* keretrendszerében paradox módon tehát épp a női test eltárgyasítása ellen tüntet, egy, a testi integritást rejtettebb eszközökkel sértő rendszerrel szemben fogalmaz meg kritikát.

A testi önrendelkezés és a szexuális autonómia igényét artikulálják a *Fogyasztói művészet* nőalakjai,⁴²⁷ amikor is irányítóként pozicionálják magukat az egymást váltó erotikus szituációkban. Ezt a kezdeményező és asszertív szerepet a film teljes idejére fenntartják, erős kontrasztot képezve a női szexualitást a passzivitás és a befogadás attitűdjeihez láncoló ideológiával. Az egalitárius szexualitást és a hétköznapi erotikát feldolgozó művek viszonyában a *Fogyasztói művészet* női érdekképviselője jóval magabiztosabb hangot üt meg. Az orális játékok megkonstruáltsága a férfi (test) kizárását hangsúlyozza, ami ezúttal a diegetikus téren belül, és azon kívül is megvalósul. A két női karakter itt öntudatosan ellenáll a férfi tekintet bekebelező aktusának, határozottan megtagadja a férfi voyeurisztikus vágyainak kielégítését. Azt a hatalmi struktúrát számolja fel, ami a heteroszexuális férfi néző igényeit priorizálja a női test eltárgyasítása és kizsákmányolása árán. Ezt a stratégiát erősítendő, Natalia LL a humor és a nevetés destabilizációs kvalitásait is sokkal tervezettebben aknázza ki. A férfi néző relációjában a szélsőséges, már-már parodisztikus gesztusokkal, a kamerába kacsintásokkal és a kacagó mimikával kifigurázza a férfi fantázia sztereotipikus elvárásait. A női karakterek és női nézők viszonyában a nevetés aktusa kerül fókuszba, ami az ellenállás újabb eszközeként funkcionál, a patriarchátus hegemónikus narratíváinak lebontását támogatja. A hatásmechanizmus a filmi téren kívülre is kiterjed, a komikusan erotikus képek ugyanis nevetésre ingerlik a női nézőt. A nevetés testi tapasztalata itt feminista intervencióként és katalizátorként működik. Feldúlja azt a teret, ami a szexuálisan túlfűtött képiséggel a női test objektifikációját és férfi vágyak kielégítését ígéri, a testérzetek intenzitásának fokozásán keresztül pedig élénkíti a női néző (testi) önmegismerését.

⁴²⁷ Nabakowski szerint a fotósorozaton és a filmben szereplő nők Natalia LL ideiglenes alteregóiként működnek. Gislind Nabakowski: Natalia LL: Eight or Ten Things That I Know About Her Art. in: Markowska Anna and Baworowska, Barbara (eds.): *PERMAFO*. Wrocław, Muzeum Współczesne, 2013. 131.

Az alkotásban központi szerepet betöltő kulináris élvezeti cikkek két fő kategóriára osztva analizálhatók, melyek elsősorban a film alapját képző fotósorozatok tematikai eltérését jelzik. Első csoportba azok az élelmiszerek sorolnak, amik hosszúkás formájuk és szerepük okán legtöbbször fallikus szimbólumként értelmeződnek. A második kategória cseppfolyós, zselé állagú termékei ez utóbbi koncepciót követve testnedveket reprezentálnak, illetve áttéteesebb olvasatban – többek között – a női élvezet fluid feltartóztathatatlanságát is jelzik.⁴²⁸ A fallikus eszközök analízisére koncentrálnak Jakubowska azok orális játékszerként való alkalmazását a férfi szerepének többfázisú lefokozásával kapcsolja össze. Az érvelés szerint a bemutatott folyamatban egyrészt a férfi szexuális aktusban betöltött funkciójának leminősítése valósul meg, másrészt a férfi általános társadalmi erőfölényének visszavonása artikulálódik. A maskulin hatalmat jelképező fallikus szimbólumok női fennhatóság alá kerülnek, a férfi a nő fogyasztási tárgyaként definiálódik újra. Az orális bekebelezés különböző intenzitású aktusai a hatalom megvonását és az erőviszonyok átrendezését jelzik. Az erotikus reprezentáció tehát ezúttal is túllép saját keretrendszerén, és az uralkodó kultúra rendjének felforgatására tör. A fallikus szimbólumok értelmezési spektrumát kiegészítve Jakubowska egy későbbi írásában kitér azokra kulturális interpretációkra is, melyek szerint az alkotás olyan sémákra is reflektál, mint a „férfigyilkos vamp” karaktere.⁴²⁹ Ennek a sémának a megtagadása a mű viszonyában azért kiemelten fontos, mert kihangosítja Natalia LL elhatárolódását a férfiak által létrehozott, és a nőkre erőltetett erotikus szerepektől. A *Fogyasztói művészet* falloszt idéző ételekkel incselkedő figurái korántsem a férfi fantázia manifesztumai, hanem a férfi fantáziavilágot felszámoló nő vágyképének megtestesítői.

A folyékony, puding- és zselatinszerű anyagok használatával Natalia LL a maskulin hatalmi rendszerek megsemmisítésének újabb taktikáját szemlélteti. Inglot értelmezésében a cseppfolyós matéria a „női fluiditás koncepciójához kapcsolódik, ami fizikai és metaforikus értelemben véve is kihívást intéz a művészet és a kultúra hegemonikus struktúrái ellen.”⁴³⁰ A hetvenes évek feminista posztstrukturalizmusának irányadó elméleteit⁴³¹ idézve Inglot az *écritude feminine*, azaz női testben gyökerező írás teóriájára alapozva közelíti meg az alkotás vonatkozó részeit, a szexualizált testeket a női szubjektivitás felszínre törésének alternatív tereként jegyzi. A fluiditás képi hangsúlyozását az „egységes maskulin szubjektum” és a „falocentrikus rend” dekonstrukciós eszközöként azonosítja, a lezártágot az állandó

⁴²⁸ Inglot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 204.

⁴²⁹ Jakubowska: *The Attractive Banality*. 245.

⁴³⁰ Inglot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 204.

⁴³¹ Elsősorban Cixous, Irigaray és Kristeva munkáit.

metamorfózis állapotával állítja szembe, mely utóbbi az idézett elméletek nyomán a női írás meghatározó attribútumaként értelmeződik.⁴³² A folyékony matéria a fallikus tárgyak implikálta, kötött struktúrákkal kontrasztban a permanens átalakulás szabadságát nyomatékosítja. A határtalanság kiemelése itt társadalom- és művészetkritikai szempontból is releváns, mindkét kontextusban a női test kontrollálása és lezárt konstrukciókba rendezése ellen emel hangot. Művészettörténeti vonalon az *Impressziók* tematikáját folytatva ismét kritikával illeti a női testábrázoláshoz kapcsolódó dogmákat. A (test)határokon áttörő folyadékok és a testnedvek felidézése a női test körülhatárolása ellen tiltakozik, azt az évszázadokon átívelő művészeti konvenciót tagadja meg, ami a behatároltságot és a bezártságot határozza meg női (meztelen) test esztétikus ábrázolásának feltételeként.⁴³³ Ez a szabályrendszer a női test biológiai valóságát az obszcén kategóriájába sorolja, és művészeti megjelenítésre érdemtelennek ítéli. Az alkotás szembehelyezkedik ezzel a kétpólusú osztályozással, és az ajkak felidéző szerepét is kiaknázza a rebellis attitűd nyomatékosítására. A mozgásba hozott és folyékony anyagokkal játszó ajkak itt a női nemi szerv helyettesítőjeként is működnek, a női orgazmus határsértő aktusát, annak művészeti ábrázolását legitimitálják. Az ujjak játékba hozása a női autoerotikához kapcsolódó tabuk megdöntését is vállalja, a női test határainak felszámolását női fennhatóság alá helyezi. Ez utóbbi epizódban éri el csúcspontját a női test autonómiájának és a női önrendelkezés jogának kinyilvánítása, a jelenet a patriarchális rendszerektől való abszolút függetlenedés deklarációja.⁴³⁴

A női autoerotika tapasztalata és fallocentrikus rendszerek felszámolása a *Mesterséges valóság* (*Artificial Reality*, 1976) egyik központi témája is. A *Fogyasztói művészet*hez hasonlóan a film szerkezete ismét epizódok egymásutánjára épül, itt azonban a jelenetek négy tematikus egységet alkotnak, és sokkal lassabb tempót diktálnak.⁴³⁵ A film közvetlenül reflektál Natalia LL korábbi munkáira, azok több elemét is újrahasznosítja. Feltűnik a *Fogyasztói művészet* legikonikusabb eleme, a fallikus szimbólumként funkcionáló banán,

⁴³² Inglot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 204.

⁴³³ A koncepcióról bővebben lásd: Nead: *The Female Nude*.

⁴³⁴ Natalia LL alkotásának időtállóságát és a patriarchátus (politikai rendszertől jórészt független) dominanciáját egyaránt bizonyítja, hogy a *Fogyasztói művészet* közel harmincöt évvel a bemutatója után is felszámolandó terhet jelent a mindenkori hatalomnak. 2019 áprilisában a jobboldali államvezetés által a Nemzeti Múzeum élére kinevezett Jerzy Miziołek a művek trágársága és obszcenitása miatt négy lengyel feminista művész (Natalia LL mellett Katarzyna Kozyra, Karolina Wiktor és Aleksandra Kubiak) munkáit is el akarja távolíttatni az intézmény falairól, mondván az “sérti a múzeum látogatóit” és “felzaklatja az érzékeny fiatalokat”. A konfliktus központi műve pont a *Fogyasztói művészet*. A múzeum döntésének nyilvánosságra kerülését követően közel ezer ember gyűlik össze a múzeum előtt, akik tiltakozásként, Natalia LL alkotását idézve, szuggesztív, banán nyalogató és harapdálós képeket osztanak meg magukról közösségi média platformokon. Az ügy pár óra leforgása alatt bejárja a világsajtót, a társadalmi nyomás hatására végül Miziołek képviselőként az állam meghátrál, az alkotások visszakerülnek az eredeti helyükre.

⁴³⁵ A *Mesterséges valóság* a *Mesterséges fotográfia* címet viselő fotósorozathoz kapcsolódik.

aminek szerepeltetése itt az erotikus tapasztalat női fókuszát nyomatékosítja, és egyfajta intertextuális referenciaként, belső gagként is működik. Natalia LL itt a szó szoros értelemben szétzúzza, péppé morzsolja, késsel apró darabokra szeli a meghámozott banánokat, a maradványokat pedig a földre halmozva teszi közszemlére. Az akció intenzitását növeli, hogy itt több banánnal játszik egyszerre, azokat csokorba szedve, ide-oda dobálva, egyik szobából a másikba hurcolva teljes hatalmat gyakorol a fallikus eszközök felett. Ez a gesztus a női erotikus tapasztalat kontextusában a korábbi állásfoglalást egy radikálisabb irányba mozdítja el, megsemmisíti a férfi szerepét a női szexuális élvezetben. A három filmet vizsgálva a banánhoz kapcsolódó jelentéseken túl, a fokozás több újrahasznosított szegmens kapcsán is megfigyelhető. Sokkal dominánsabb jelenléttel tér vissza például az *Impressziók* domesztikus tere, ami a négy epizódból háromban szolgál kulisszaként. A két film testábrázolása kapcsán is szintlépés figyelhető meg. Az *Impressziók* meztelen, de jórészt arctalan teste, a *Fogyasztói művészet* szuggesztív arcközelije és félmeztelen felsőteste után itt már egész alakos, mozgó aktot mutat a kamera. Erősödik az *Impressziók* álomszerűsége is, a lírai absztrakció formanyelvét felváltva, a film itt a kettős expozíció technikáját aknázza ki, már külön fantáziavilággá transzformálja a teret.

A három film viszonyában ez a fantáziavilág a *Mesterséges valóság* legszembetűnőbb újítása. Közvetve ugyan az *Impressziók* és a *Fogyasztói művészet* is kísérletezik az alternatív erotikus realitások gondolatiságával, a *Mesterséges valóság* sokkal direkter vállalást tesz egy teljesen izolált fantáziavilág megteremtésére, ami szuverén konstrukcióként működik.⁴³⁶ Az alternatív realitás fő színtere, és egyben a tér manifesztációjának katalizátora a női autoerotika extatikus élménye. A férfi befolyást felszámoló, önmagát önfeledten kényeztető nő érzéki tapasztalata áll tehát az alkotás középpontjában.⁴³⁷ A tapasztalat domesztikus térbe szervezése azt a benyomást kelti, hogy a fantáziavilág valójában szervesen kapcsolódik a nő hétköznapijához, a nő mindennapi valóságán belül teremthető csak meg. A fantáziavilág tehát nem más, mint a női szexualitás teljes függetlenségének utópiája. Ezt az értelmezést támogatja, hogy a szexuális extázist a fallikus szimbólumok megsemmisítésének aktusa előzi meg. A

⁴³⁶ Más hangsúlyokkal ugyan, de hasonló olvasatot fogalmaz meg Ronduda is. Łukasz Ronduda: Natalia LL. Artificial Reality. in: Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 144., Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 97.

⁴³⁷ A *States of Focus* kiállítási anyagában a filmhez írt rövid ismertetőjében Misniakiewicz a mű, egyetemesebb műfajkritikus olvasatát emel ki. Meglátása szerint a *Mesterséges valóság* az erotikus filmek konvencióit figurálja ki, a populáris kultúra keretrendszerében a vágy kifejeződésének mesterséges jellegére hívja fel a figyelmet. Małgorzata Miśniakiewicz: *States of Focus*. Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, 2019. 21.

patriarchális hatalmi struktúrákat jelképező banánok csokorba szedése, mozgatása, szétzúzása és feldarabolása feltétele az önkívületi állapot abszolút szabadságának.

Az interpretációs keretet némileg kitágítva ez az elképzelés Natalia LL alkotói szerepvállalásának egy újabb deklarációjaként is értelmezhető, ugyanis a valódi ellenállás megkerülhetetlenségét hangsúlyozza a disszidens művészeti körökben. Egy olyan alkotói gyakorlat mellett érvel, ami nem mond le a szabadság eufóriájának megtapasztalásáról, és ennek eléréséhez hajlandó nyíltan konfrontálódni a hatalommal. Azzal, hogy fókuszba hozza az alternatív valóság koncepcióját, vállalja ugyan a kapcsolatot a kor antipolitikus művészeti gyakorlatával, annak kompromisszumait nyíltan kritizálja. A fantáziavilág és a domesztikus tér szimbiotikus viszonya némi kontrasztot képez azzal az alkotói pozícióval, ami teljesen elemeli a vizsgált konfliktust a mindennapi valóságtól, és az absztrakció biztonságos bástyái mögé rejti. A női élvezet függetlenségére épülő fantáziavilág a lengyel ellenzéki művészet és a katolikus egyház koalíciója ellen is lázad. Kifigurázza és elmarasztalja azokat a művészeti akciókat, amik az egyház hatalmi pozícióját használják ki az antikommunista ellenállásban. Natalia LL a saját lakásában önfeledten maszturbáló nőt teszi meg forradalma központi figurájának, az intimitást és a személyes tapasztalatot közös (női) érdekképviseletként is működteti. A figurában összpontosuló nyers őszinteség, szégyentelenség és humor segíti az azonosulást, kohéziós erőként hat az ellenállás (női) közegében. Natalia LL megkonstruált, de a hétköznapiáshoz több szálon is kapcsolódó alkotói perszónája éles ellentétben áll azokkal a pátoszos „művész-proféta” kiáltványokkal, melyek a publikus meztelenséget a spirituális autoritás jelképeként kezelik, a művészt pedig a közösségtől elemelve, áldozatként és hősként pozicionálják.⁴³⁸ Ezek a művészi stratégiák a kommunista rezsim elleni küzdelmet más elnyomó rendszerek narratíváit követve, a lengyel katolikus egyház támogatásával vagy éppen a romantikusnak aposztrofált, fallocentrikus, európai hagyományok felélesztésén keresztül valósítanak meg.⁴³⁹ Ebből a szempontból a *Mesterséges valóság* fantáziavilága a horizontális forradalmiság letéteményese, ami ellenáll valamennyi hierarchikus ideológiának.⁴⁴⁰

Miként azt a három mozgóképes alkotás analízise szemlélteti, a *Mesterséges valóság* fantáziavilágában kulmináló stratégia, azaz a domináns narratívák elutasítása, a kritikai attitűd

⁴³⁸ Natalia LL lengyel kortársainak körében Jerzy Beres képviseli leginkább ezt az irányt. Piotrowski: *Male Artists Body*. 230.

⁴³⁹ Beres kapcsán Piotrowski is kiemeli, hogy az alkotó rendre pozitív minőséget kapcsol a fallocentrizmushoz. Ahogy az egyik akciója kapcsán fogalmaz: “A művész péniszé [...] fallosszá válik, a zseni és a próféta autoritásának és általános értelemben az egész kultúra szimbóluma lesz.” Piotrowski: *Male Artists Body*. 230.

⁴⁴⁰ Miként arról korábban szó volt, a női testművészet viszonyában felmerül a férfi tekintet dominálta vizuális kultúra befolyása, ami itt a koncepció integritását veszélyeztető, elnyomó struktúraként is értelmezhető. Natalia LL művészete azonban konzekvensen reflektál erre kitétségre, a testművészet keretrendszerén belül folyamatosan keresi az eszközöket a férfi tekintet dominanciájának semlegesítésére.

rétegzettsége, az intertextuális dialógus és az interpretációs mozgástér kitágítása határozza meg Natalia LL (film)művészetének feminista szerepvállalását. A női érdekképviselő tekintetében ez az alkotói gyakorlat egyfajta megküzdési taktikaként is értelmezhető, hiszen a társadalmi, politikai és művészeti kontextus lehetőségeihez igazítja a feminista témák adaptációs technikáit. Az olvasatok diverzitására törekvő és különböző diskurzusokhoz szimultán kapcsolódni vágyó alkotói módszer abszolút evidens stratégia egy olyan művészeti közegben, ami „konzerválja azokat a mechanizmusokat, amik a nők státuszát és a női testhez kapcsolt jelentéseket is szabályozzák.”⁴⁴¹ Azzal, hogy a régió művészettörténete szüntelenül a totalitást, az exkluzivitást és a koherens teoretikus bázist kéri számon⁴⁴² Natalia LL feminista programján, egyrészt újratermeli azokat az erőviszonyokat, amik már az államszocializmus alatt is ellehetetlenítik a feminista identifikációt; másrészt a feminista művészeti szerepvállalás definícióját is a végletekig leegyszerűsíti.

Natalia LL a testművészet eszköztárával kísérletező feminizmusának érdemességét még azok a kritikusok is megkérdőjelezzik, akik a műveiben megjelenő feminista szerepvállalás legitimitását nem vitatják el. Piotrowski, Kowalczyk, Jakubowska, és közvetetten Ingot elemzésében is előkerül a felszínesség vagy az túlzott egyetemesség, azaz nyugati mintázatok reflektálatlan másolásának kritikája, illetve ez utóbbihoz szorosan kapcsolódva a lengyel realitás partikuláris hivatkozásainak hiánya.⁴⁴³ Jelen disszertáció ezzel a megállapítással többnyire ellentétes álláspontot képvisel, hiszen a három elemzett film által felkínált olvasatokban a reappropriáció gesztusát és a lokális beágyazódást is beazonosítja. A szembenállás semmiképpen sem tekinthető azonban teljesnek, az idézett teoretikusok közül ugyanis egyetlen elméletíró sem foglalkozik (publikált szöveg keretei között) a disszertációban vizsgált mozgóképes munkákkal, megállapításaikat jórészt a *Fogyasztói művészet* analíziséhez, illetve az alkotó személyes nyilatkozataihoz kötik. Fontos továbbá, hogy legtöbbször⁴⁴⁴ nem a művek által potenciálisan generált olvasatokkal foglalkoznak, hanem a művészi szándék vonalán közelítik meg a felvázolt témát, Natalia LL publikus nyilatkozatait és művészi koncepcióit alapul véve fogalmazznak meg állításokat. Ezzel szemben a három film analízise amellet érvel, hogy Natalia LL műveinek feminista érdekképviselőt „esetlegesként” és általánosítóan „egyetemesként”⁴⁴⁵ elkönnyvelni kifejezetten elhamarkodott kritika. Tény, hogy

⁴⁴¹ Majewska-Güde i.m. 174.

⁴⁴² Jakubowska: *The Attractive Banality*. 243.

⁴⁴³ Kowalczyk kérdésfelvetését idézi Jakubowska: *The Attractive Banality*. 246.

⁴⁴⁴ Jakubowska a megállapítást a értelmezések vonalára is kiterjeszti. Véleménye szerint hiába születnek érdekes interpretációk a *Fogyasztói művészet* kapcsán, a mű egyik keretrendszerbe sem illeszkedik. Jakubowska: *The Attractive Banality*. 247.

⁴⁴⁵ Ingot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 205.

munkái a lengyel viszonyokra koncentrálva is óhatatlanul jelentenek a nagyobb halmaz, a patriarchális társadalmak rendszerfüggetlen meghatározottságairól, a geopolitikai tényezők azonban mindhárom filmben előtérbe kerülnek. Az alkotásokban visszatükröződő feminista szemlélet már a hetvenes években felismerni látszik az univerzalizáló tendenciák korlátait, pontosabban a mesternarratívák működésképtelenségét az államszocialista miliőben.⁴⁴⁶ Az alkalmazott esztétika tehát korántsem másol vakon környezetidegen mintákat, a formai és tematikai elemek újrahasznosításával épphogy a helyi viszonyokról jelent.

Ugyanezen a csapásirányon haladva, tehát az univerzalizáló tendenciák priorizálása és a felszínes érdekképviselet kritikáihoz kapcsolódva, különösen Kowalczyk álláspontját⁴⁴⁷ visszatükrözve Jakubowska politikailag inszignifikánsnak nevezi Natalia LL művészetét, mivel – meglátása szerint – a *Fogyasztói művészetben* teljesen „figyelmen kívül hagyja a nők helyzetének társadalmi összefüggéseit.”⁴⁴⁸ Jakubowska részletesebb kifejtésre nem kerül⁴⁴⁹ bírálata azért különösen beszédes, mert az alkotó feminista munkáihoz kapcsolódó interpretációk két fő konfliktusát is magába foglalja. Először is nem tekint politikai ellenállásként a szexualizált női test reprezentációjára a lengyel kommunizmus keretrendszerében, sem a rezsim, sem a katolikus egyház viszonyában. Másodszor pedig nem tartja az államszocializmusban élő lengyel nőket közvetlenül érintő, társadalmi problémának a szexuális önrendelkezés szabadságának kérdéskörét. Ez utóbbi csapásirányon haladva a kommunista propaganda aszexuális nőképe, az individuális testet a „kollektív test monolitikus víziójába”⁴⁵⁰ olvasztó ideológia, a szexualitás és a reprodukció leválaszthatatlanságának elve vagy épp a női szexuális élvezetet tiltó morális kódok dominanciája sem minősül helyi beágyazottságú problémának. Ha ezeknek, a Natalia LL alkotásainak első értelmezési szintjén megjelenő témáknak a megjelenítését sem ismeri el a kritika lokális, politikai gesztusnak, akkor a disszertáció analízisében végigvitt, indirektebb referenciák végképp láthatatlanok maradnak. A lokalitás és a nők társadalmi realitásához kötődő kapcsolatrendszerek felderítéséhez elkerülhetetlen továbbá, hogy az alkotót magát is a rendszer részeként azonosítja az analízis. Natalia LL nyíltan társadalomkritikus alkotásainak feminista olvasatától elidegeníthetetlen a művész valósága, az alkotó személyes és szakmai mozgástere, a totalitárius diktatúra, a

⁴⁴⁶ Ezt az álláspontot korai nyilatkozatában Natalia LL is hangoztatja, amikor is Lucy Lippard művészetkritikussal kialakított szakmai viszonya során meghaladottnak, a lengyel kontextus szempontjából irrelevánsnak ítéli a második hullámos feminista célkitűzéseket. Ingot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 204.

⁴⁴⁷ Kowalczyk: *Feminist Art in Poland*. 13.

⁴⁴⁸ Jakubowska: *The Attractive Banality*. 247.

⁴⁴⁹ Jakubowska a tanulmánya záró bekezdésébe teszi ezt a kritikai észrevételt. Jakubowska: *The Attractive Banality*. 247.

⁴⁵⁰ Ingot: *Who Is Afraid of Natalia LL*. 206.

patriarchális társadalom vagy éppen az antikommunista művészeti közeg korlátozó befolyása. Ahelyett, hogy az alkotó személyes nyilatkozatait, a munkáit kísérő elméleti szövegeit használja kizárólagos hivatkozási pontként az értelmezési lehetőségek determinálásához, a kritikának a műre indirekten ható struktúrák hatásmechanizmusait is számításba kell vennie.

5.2. A női test konfrontálásának kritikai potenciálja

– Teresa Tyszkiewicz: *Nap nap után, Mag, Lehelet, Kép és játékok*

Tyszkiewicz mozgóképes munkái továbbörökítik azt a feminista, társadalomkritikus szemléletet, ami Natalia LL (film)művészetét is áthatja. Következésképpen reflektálnak a lengyel államszocializmus patriarchátusának három-pólusú stuktúrájára, és kiaknázzák a szexualizált női test tematizálásában rejlő, lázadó potenciált. Ahogy azt az alkotó életmű-kiállítása kapcsán Zofia Machnicka kiemeli: Tyszkiewicz művészetének központjában kezdettől konzekvensen a test áll: „a test, ami tudatában van a szexualitásának, ami megéli az élevezetet, [...] amiben a szégyenérzet nélküli női tapasztalat manifesztálódik.”⁴⁵¹ Az erotika részben itt is a női függetlenség kiáltványaként funkcionál, és a hagyományos női szerepek, illetve a nőiséghez kapcsolódó sztereotípiák demisztifikálása is fókuszban marad. Tyszkiewicz filmjei azonban drasztikusabban eltávolodnak a tisztán formanyelvi, analitikus szemlélettől és nyíltan vállalják a személyes megélések kifejezését. Ronduda szerint ez a fókuszváltás szemléletesen illusztrálja a hetvenes évek lengyel művészetében végbemenő átalakulást, melynek eredményeként a strukturális vizsgálódások helyét olykor radikálisan szubjektív, expresszív tendenciák veszik át. Ronduda Tyszkiewicz művészetének sajátosságait elsősorban ehhez a paradigmaváltáshoz köti, a filmeket átható spontaneitást és szenzualitást az alkotás feletti racionális kontroll feladásának függvényeként tételezi, a filmek jelenetei közötti logikai kapcsolódás hiányáról számol be.⁴⁵² Machnicka ezzel szemben „komplex szemantikai struktúrákról” és a „privát mitológia megalkotásáról” és a „női tapasztalat pszichológiai aspektusainak analitikus igényű vizualizációjáról” beszél.⁴⁵³ Jelen disszertáció alapvetően ez utóbbi megközelítés csapásirányán halad, és azt a társadalmi reflexiók vizsgálatával, illetve helyi beágyazottság potenciális olvasataival egészíti ki. A soron következő elemzés nem foglalkozik részletesen azokkal a közös értelmezésekkel, amik Natalia LL filmjei kapcsán már kifejtésre kerültek. A

⁴⁵¹ Zofia Machnicka: *Day After Day. Teresa Tyszkiewicz*. Exhibition Booklet. Łódź, Muzeum Sztuki, 2020. 7.

⁴⁵² Łukasz Ronduda: Teresa Tyszkiewicz. Archive. in: Łukasz Ronduda and Florian Zeyfang (eds.): *1,2,3...Avant-Gardes. Film/Art Between*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 145-146.

⁴⁵³ Machnicka i.m. 10., 17.

női szexualitás és autoerotika nyílt ábrázolásához kapcsolódó jelentésrétegek feltérképezése helyett a női test különböző anyagokkal és objektumokkal való konfrontálódását, a taktilitás funkcióit és a női test biológiai működésének tabujait kiaknázó alkotói praxis analízise kerül fókuszba.

Tyszkiewicz önálló mozgóképes alkotásaival érdemben csak elvétve foglalkozik a kelet-európai művészettörténet, a filmes munkásságának elemzését többnyire Sosnowski-val *közösen* jegyzett, de kétség kívül inkább Sosnowski alkotói koncepcióját tükröző alkotások⁴⁵⁴ analízisére redukálja a szakma. Ez utóbbi munkák recepcióját, – Natalia LL hatvanas-hetvenes évekbeli fotósorozataihoz és filmjeihez hasonlóan – a konzumerizmus kritikája⁴⁵⁵, illetve a heteroszexuális testiség ábrázolásában rejlő szubverzivitás analízise⁴⁵⁶ határozza meg. Tyszkiewicz ezekben a *közös* filmekben jórészt „erotikus szimbólumként”⁴⁵⁷ funkcionál, kihívó öltözékekben provokatív pózokba rendezett karaktere egy, jórészt klisék alapján megkonstruált nőképet reprezentál. Fontos azonban, hogy Tyszkiewicz ilyen módon való pozicionálása Sosnowski keretrendszerében nem feltétlenül implikálja a hierarchikus nemi szerepek konzekvens felülbírálását.⁴⁵⁸ Tyszkiewicz áterotizált, fragmentált testének mozgóképes feltérképezése⁴⁵⁹ ebben a kontextusban nem a férfi tekintet és a nő szexuális eltárgyasításának viszonyrendszerét veszi górcső alá, hanem legfeljebb a hatalom, azaz a párt és az egyház puritanizmusa ellen lép fel. Ez az álláspont köszön vissza Ronduda interpretációjában is, mely szerint ezek az alkotások eltávolodnak a szexuális kapcsolatok intellektualizációjától, a „heteroszexuális szexualitást az élvezettel megfélelgetve”, mindössze „egy új, pozitív és életteli nyelv után kutatnak”, ami képes lesz „szabadjára engedni az álszemérmesen elfojtott szexualitást.”⁴⁶⁰ Ronduda észrevételét némileg árnyalva Rode a témához kapcsolódó állásfoglalásában az alkotók közti erőviszonyok kritikája is megjelenik. A *közös* munkák relációjában Rode Tyszkiewicz szerepét némileg alárendelt pozícióként határozza meg, ahogy írja: „Tyszkiewicz [itt] egy csinos, fiatal modell egy tapasztalt fotográfus

⁴⁵⁴ Sosnowski és Tyszkiewicz két filmet jegyez közösen ebből az időszakból: *Állandó munkakör (Stale zajęcie, 1979)*, *Másik oldal (Druga Strona, 1980)*

⁴⁵⁵ Crowley i.m. 16-27, Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 337.

⁴⁵⁶ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 338.

⁴⁵⁷ Rode i.m. 40.

⁴⁵⁸ A disszertáció nem vitatja Sosnowski érdeklődését a nemi szerepelvárások felfogatása iránt, hiszen a filmekben többször is látványosan szembemegy a rezsím maskulin férfi képével. Sosnowski az idézett filmekben azonban egyáltalán nem ad teret női szerepelvárások megkérdőjelezésének, azokat Tyszkiewicz szerzőként való szerepeltetése ellenére is érintetlenül hagyja.

⁴⁵⁹ A fragmentált, fetisizált női test neoavangárd filmekben történő, gyakori szerepeltetésére, és Sosnowski ezirányú érdeklődésére Majewska-Güde is kitér. Majewska-Güde i.m. 191.

⁴⁶⁰ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 338.

kamerája előtt.”⁴⁶¹ Hasonló álláspontot fogalmaz meg Kuźmicz is, aki szerint ezek a korai filmek erősen tárgyiasítják Tyszkiewicz-et, aki saját filmjeiben „emancipálja magát.”⁴⁶²

Ahogy azt Kuźmicz kritikája is sugallja, a közösen jegyzett produkciókban betöltött másodlagos szerepkör Tyszkiewicz önálló filmjeinek elemzésekor válik igazán tetten érhetővé. Tyszkiewicz saját munkáiban rendre újrahasznosítja azokat erotikus jeleket és szimbólumokat, amik Sosnowski alkotói koncepciójának is szerves részét képezik, itt azonban ezek az elemek egész más értelmezési tartományba kerülnek.⁴⁶³ Olyan kulturális attribútumokként működnek, melyek Tyszkiewicz tudatosságát artikulálják, a szerző beszélői pozícióját erősítik meg. A közös produkciókban a nő eltárgyasítását implikáló elemek, így a magas sarkú cipő vagy a harisnya, Tyszkiewicz független értelmezésében alkotói eszközként, illetve társadalomkritikus tényezőként köszönnek vissza.

Az 1980-ban készült *Nap nap után (Dzień po dniu)* Tyszkiewicz első önálló mozgóképes munkája, ami bár struktúráját tekintve mutat némi közösséget a Sosnowski rendezte művekkel, az alkotói módszer és a téma tekintetében is erős elmozdulás figyelhető meg. A filmes apparátus Tyszkiewicz kezében kutatóeszközzé válik, az alkotó ön-analízisét és saját jelenéhez fűződő viszonyának megértését szolgálja.⁴⁶⁴ Az alkotó lakásában forgatott *Nap nap után* a kamera előtt végrehajtott, performatív akciók sorozata, melyek során Tyszkiewicz saját mikro-környezetében fellelhető tárgyakkal lép impulzív interakcióba.⁴⁶⁵ Jóllehet, ez a viszony a konzumerizmus reflexiójához kapcsolódóan legtöbbször „az anyagi javak iránti feltartóztathatatlan fizikai vonzalomként” értelmeződik, a kiválasztott tárgyak és azok funkcióinak vizsgálata egy egész más olvasatot eredményez. A filmben szereplő két fő használati cikk: a vasalódeszka és a görgős bőrfeszítő-testmasszírozó gép is a nőkre erőltetett társadalmi elvárásokat szimbolizálja. Az erotikus öltözetben a vasalódeszkán vonagló és a bőrfeszítő gépbe görcsösen kapaszkodó nő képsorai a társadalmi elnyomás kollektív tapasztalatának lenyomataként működnek, miközben az alkotó személyes megéléséről is jelentenek. A láthatatlan munka és a női testideál általánosabb érvényű témái mellett a film a lengyel miliő meghatározottságaira is reflektál. Azt a klausztrófó tapasztalatot szemlélteti,

⁴⁶¹ Rode i.m. 40.

⁴⁶² Kuźmicz: *Limited Access*. 11.

⁴⁶³ Hasonló álláspontot sugall Rode megjegyzése is. Rode a sztereotipikus ábrázolási panelek kapcsán a filmek között „hangulati eltérést” állapít meg. Rode i.m. 40.

⁴⁶⁴ Machicka i.m. 10.

⁴⁶⁵ A domesztikus tér és Tyszkiewicz performatív művészetének kapcsolatáról lásd: Anna Pajęcka: *Mieszkanie jako przestrzeń ekspresji w performansie Teresy Tyszkiewicz „Dzień po dniu”. A Flat as Space of Expression in Teresa Tyszkiewicz’s Performance “Day After Day”*. in: Parfianowicz, Weronika and Wandzel, Anna (eds.): *Ćwiczenia z mieszkaniem. Praktyki, polityki, estetyki*. Warszawa: Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego. 2018. 87-96.

amit a lengyel kommunista diktatúrában az izoláció és az állandó nyilvános felügyelet együttes hatása generál.

A *Nap nap után* visszatérő tematikus eleme, hogy Tyszkiewicz testét valamilyen fényforrás, egy projektor vagy egy függőlámpa fénye pásztázza. Ugyan a fényforrások és a női test közötti aktusok számos különböző értelmezési lehetőséget kínálnak,⁴⁶⁶ a film egy pontján a lámpa – annak mérete, pozicionálása, a nő gesztusai, a férfi tekintetre fókuszáló kép beemelése és a dinamikus vágás okán – kimondottan intrúzív felügyeleti szervként kezd funkcionálni, ami gátlástalanul átvilágítja a hatókörében vergődő női testet. A nyilvános kiszolgáltatottság és az önrendelkezéstől való megfosztottság tapasztalata mellett Tyszkiewicz a nő pszichés elszigeteltségének érzését is mozgóképpé transzformálja. A felindult állapotot a vasalódeszka és a testformáló gép jelenetei közé ékelt epizód erősíti. Tyszkiewicz-et egy elfüggönyözött szoba sarkába szorítva mutatja a kamera. A súlyos, kék drapéria mögé rejtett, kínlódó mozdulatok először azt a benyomást keltik, mintha a nő karjai oda lennének valamihez erősítve, és ebből a béklyóból próbálna szabadulni. A nézőpontváltással aztán láthatóvá válik a valódi küzdelem: a nő a fűtőtest fém csövébe kapaszkodva törekszik felfelé. Erőfeszítései reménytelenek, hiszen több oldalról is zárt betonfal akadályozza a továbbjutást. A szűk képkivágatokba rendezett, zaklatottan ismétlődő mozdulatosorok és logikátlan gesztusok az opresszív hatalom befolyását, a nők hétköznapijait átható, fojtogató frusztrációt közvetítenek. A fullasztó, szédülést-keltő érzést a folytonosan billegő kameramozgás szinte émelyítő élménnyé fokozza. A klausztrófó atomoszféra a film záró jelenetében kulminál. Az egyre sokasodó és tolakodó kezek hálójában teljesen felszámolódik a nő személyes tere, a test határait erőszakosan áttörő hatalom dominálja a nő intim szféráját. Ezt az olvasatot árnyalja Tatar értelmezése, ami bár univerzálisabb kontextusba helyezi az alkotást, mégis hasonló megközelítést képvisel. Tatar a „női örület” és a „hisztéria” koncepcióinak feminista analíziséhez kapcsolja a filmet, az elnyomás, illetve „az életből való kirekesztettség” tapasztalatára alapozva vizsgálja.⁴⁶⁷

A testhatárok felszámolása és a női nemi megtestesülés különböző dimenzióinak feltérképezése centrális szereppel bír Tyszkiewicz *Mag (Ziarno)*, 1980) című munkájában is, itt azonban a külső hatalmi nyomás és a bezártságérzet tematizálása helyett az alkotó (nő) önmeghatározási kísérletei és a pozíciójának társadalomkritikus vetületei kerülnek fókuszba.

⁴⁶⁶ Tatar: *The Modes of Surfaces: Ewa Partum's and Teresa Tyszkiewicz's Feminist Projects. Le Journal de la Triennale*, no.2., 2012. 36. Tatar interpretációja azért különösen releváns, mert elmozdul attól az értelmezési tartománytól, ami Tyszkiewicz filmjeiben megjelenő, kényszeres viselkedést a fogyasztói társadalom kritikájaként értelmezi.

⁴⁶⁷ Tatar: *The Modes of Surfaces*. 36

Az alkotásban megjelenített szubjektumképzési folyamat személyes vonatkozását mélyíti, hogy Tyszkiewicz a szülei vidéki birtokán forgatja a filmet, a jelenetek tekintélyes hányadát az apja magtárában veszi fel.⁴⁶⁸ A *Mag* szerkezete alapvetően követi a *Nap nap után* felépítését, azzal a különbséggel, hogy Tyszkiewicz az objektumok (itt anyagok) közül kiválaszt egy központi elemet, a gabonát, amit az alkotás vezérmotívumaként használ. A *Mag* epizódjai Tyszkiewicz testével konfrontálódó materiák szerint szerveződnek, a gabonán túl minden anyag egy jelenet idejére kap szerepet filmben. Jóllehet a kiválasztott anyagok: a madártoll, a zöldség és a gabona a természetes, tehát nőiség esszencializáló diskurzusában a feminin tartományába esnek, a film értelmezési spektuma jóval túlmutat a feminin és maszkulin bináris oppozícióján, a test és az anyag interakciójának több olvasatát is felajánlja.

Akárcsak Tyszkiewicz alkotó stratégiáját meghatározó egyéb tényezők, így a spontaneitás vagy az impulzivitás, a természethez való anyagi kötődés is a tisztán intellektuális művészettől való elhatárolódást, a modernista paradigma dominanciájának megkérdőjelezését nyomatékosítja, az expresszív és a személyes alkotói nyelv művészeti legitimációját támogatja.⁴⁶⁹ A természetközelség ezen felül a lengyel disszidens művészetet a korszakban átható, vertikális spiritualitást is ellensúlyozza. A horizontális viszonyrendszereket priorizálja, a művészet földi kötődéseit, azaz annak a jelenbe való beágyazódását hangsúlyozza transzcendens művészettel szemben.⁴⁷⁰ Akárcsak Natalia LL filmjei, Tyszkiewicz munkája is reflektál tehát a lengyel katolikus egyház és a disszidens alkotói közeg együttműködésére, közvetett, rejtett üzenetekben alternatívát kínál a vallási alapokon nyugvó ellenzéki művészeti praxis kompenzálására.

Az anyagiság fókuszba hozásával, a multiszenzoriális tapasztalat előtérbe helyezésével a *Mag* a látvány felsőbbrendűségét is megkérdőjelezi. A különböző anyagokra összpontosító, illetve a test és az anyagok érintkezését akcentuáló képsorokkal a maszkulin kultúrában a tekintetet elsődlegesen birtokló férfi pozícióját számolja fel. A testi érzékelés legitimációjának kivívása, a „testiség megszólítása” itt feminista gesztusként értelmeződik, hiszen – Vincze megfogalmazásával élve – „a partiarchális, szkopikus rezsimben egyébként kifejezhetetlen, megjeleníthetetlen mondanivaló”⁴⁷¹ artikulálását szorgalmazza. A materialitás megtapasztalása Tyszkiewicz munkáinak keretrendszerében tovább fokozza a realitás és a temporalitás érzését, mindemellett pedig a modern művészetszemlélet formalista tendenciáival

⁴⁶⁸ Tatar meglátása szerint ez a körülmény újabb jelentéssréteggel gazdagítja a filmet, az apa közvetett jelenléte a kulturális-természetes dichotómiájában ez előbbi szférát képviseli. Tatar: *The Modes of Surfaces*. 36

⁴⁶⁹ Ez az álláspont köszön vissza Machnicka értelmezésében is Lásd: Machnicka i.m. 10.

⁴⁷⁰ Más kontextusban ugyan, de hasonló következtetésre jut Tatar is. Tatar: *The Modes of Surfaces*. 36

⁴⁷¹ Vincze Teréz: Súlyos testek. Testek a filmben, a nézőtérén és a filmtudományban. *Metropolis*, 2013/3.

szemben az anyagi képzelet kreatív potenciálját favorizálja. Az anyagiságot hangsúlyozó képiség az eltávolító vizuális képzethez képest mélyebb, közvetlenebb tapasztalatot generál, a filmből áradó taktilis szenzibilitás valós, intim közelséget közvetít. A szabad, kontrollálatlan tapintás felértékelődése Tyszkiewicz jelenében, a kommunista testpolitika és a felügyeleti társadalom viszonyában a nők közös, függetlenedési élményeként deklarálódik. Az organikus anyagokba merítés, az immerzió élménye a test tárgyként, azaz lehatárolt és véges objektumként való értelmezését tompítja. A test itt az észlelés és a világhoz való kapcsolódás színtere, amely a határtalanság és a nyitottság minőségeit hordozza. A *Mag* női teste tudatában van annak, hogy folyamatosan ki van téve a különböző hatalmi diskurzusok befolyásának. A természetes matériákba merülés, különösképp a meztelen gabonafüldő egyfajta megtisztulási rituáléként funkcionál⁴⁷², lehántja a női testről azokat a jelentésrétegeket, amiket a különböző elnyomó narratívák erőszakoltak rá. Ebben az értelmezésben a természetes anyagok az ideológiai semlegességet képviselik, az újraalapozás szándékát implikálják.

A *Mag* különböző matériákkal játszó vizualitása a kommunista diktatúrában erősen átpolitizált, absztrakt művészethez kapcsolódóan is teret biztosít kritikus olvasatoknak. Akárcsak Natalia LL korábban elemzett filmje, az *Impressziók*, a *Mag* is kísérletezik absztrakt, fél-absztrakt képiséggel, melynek megteremtéséhez Tyszkiewicz is előszeretettel aknázza ki a testrészek és az azokat körülölelő környezet elkeretezésének módszerét. A *Mag* esetében ezen felül már felmerül az absztrakció formanyelvének feminista újragondolása, avagy a feminista művészeti absztrakció⁴⁷³ megteremtése is. A korábban említett, esszencializáló diskurzust, azaz a természeti elemeknek a femininnel való megfeleltetését is kiaknázva, Tyszkiewicz filmje olyan absztrakt formákkal dolgozik, amik anyagiságukban, sajátos felépítésükben reflektálnak a nők társadalmi helyzetére, a lengyel nők kortárs valóságára. A *Mag* egyik központi momentuma, hogy Tyszkiewicz gabonával tölt fel harisnyákat, az így keletkezett objektumokat aztán különböző szituációkban szerepelteti. Az absztrakt alakzatok sajátossága, hogy a női minőséggel felruházott természeti elemeket, a patriarchális társadalmakban a vonzó nő attribútumaként funkcionáló, mesterséges anyagba forszírozza. A művi burokból az eredeti matéria fizikai tulajdonságai láthatatlanná válnak, megjelenését és mozgásterét a szintetikus váz adottságai szabályozzák. A burok flexibilitása biztosít némi teret az inkorporált matéria szabad mozgásának, a mesterséges keret határai nem átjárhatók. A *Mag* absztrakt alakzatainak

⁴⁷² Tyszkiewicz filmjeinek rituális jellege Rode és Machnicka elemzéseiben is megjelenik, Machnicka azonban inkább tüket inkorporáló munkáira vonatkozóan foglalkozik vele. Machnicka i.m.; Rode i.m. 41.

⁴⁷³ A feminista absztrakt művészet kapcsán lásd: Harmony Hammond: Feminist Abstract Art – A Political Viewpoint. *Heresies*, 1977. 66-70.

szerkezete feminista szempontból (és a lengyel kontextus viszonyában is) jelentésszerű elemek konstrukciója, az elhatárolás, a korlátozás és az átformálás mechanizmusait közvetíti.⁴⁷⁴ Az absztrakt alakzatok kreatorkaént Tyszkiewicz egyszerre szemlélteti és írja felül a formákba fogalmazott, női tapasztalatot, miközben a rezsim által korrodált (és részben kisajátított) absztrakt formanyelv regenerációjára is alternatívát biztosít.

Tyszkiewicz 1981-ben, tehát a párizsi emigrációját megelőző évben készített két filmje, a *Lélegzet (Oddech)* és a *Kép és Játékok (Obraz i gry)* folytatja a test a különböző anyagokkal és objektumokkal való konfrontációjának tematikáját, és a repetitív, illetve Ronduda olvasatában: „gyakran monoton és abszurd” szituációk⁴⁷⁵ egymásba fűzésére épülő szerkesztést. A korábbi filmek viszonyában a *Lélegzet* újdonsága, hogy a női test materiális létezésén belül kitüntetett figyelemmel van a női test biológiai működésének tabui iránt, míg a *Kép és játékok* nívója a fájdalom, a megadás témáinak beemelése és a nyílt politikai reflexió vállalása. A *Lélegzet* a *Nap nap után* keretét részben megidézve azt „a kulturális és pszichológiai teret térképezi fel, ami a kollektív tudatban és elsősorban a kortárs ikonoszférában a nőnek tulajdonítva funkcionál.”⁴⁷⁶ Tyszkiewicz itt is zárt, klausztrfőb terekkel dolgozik, szobabelsőkbe, alagsorba, illetve súlyos munkaasztal alá pozicionálja a nő figuráját. Jóval kevésbé áthatóan, de ezúttal is jelen van az izoláció és a megfigyelve levés dialektikája, mely utóbbit a kulisszák színpadszerűsége adja. Az oppozíciós szerkezet az anyagválasztásban is megmutatkozik, a film a természetes és szintetikus matériák váltakoztatásával játszik. Az archetipikus női anyagok mellett egy, a maszkulin tartományába soroló, fém eszköz is helyet kap a filmi térben, nyúlászörbe csavarva a szexuális aktust imitáló akcióban a fallosz szerepét tölti be. A szexualitás kapcsán itt most elsősorban nem a női élvezet emancipációs potenciálja vagy az áterotizált női testhez kapcsolódó kulturális diskurzus korábban tárgyalt aspektusai kerülnek fókuszba, hanem a női test reprodukciós működése és annak Tyszkiewicz jelenébe beágyazott, társadalompolitikai vetülete válik hangsúlyossá.

A filmben szereplő nyálkás anyag, a fehér vatta, a piros színek együttese a menstruáló test állapotát idézi⁴⁷⁷, ami összeütközésbe kerül az alkotásban szintén feltűnő idealizált és

⁴⁷⁴ Tyszkiewicz absztrakt alakjaival Tatar is foglalkozik, azokat Lippard-hoz kapcsolódva az “excentrikus absztrakció” koncepciója és Georges Bataille formátlan (informe) fogalma mentén közelíti meg. Lucy R. Lippard: Eccentric Abstraction. in: *Changing. Essays in Art Criticism*. New York, E.P. Dutton, 1971. 98-111., Georges Bataille: L’informe (Formless). *Documents* 7, December/1929. 382., Tatar: *The Modes of Surfaces* 36.

⁴⁷⁵ Łukasz Ronduda: Teresa Tyszkiewicz. Archive. in: Łukasz Ronduda and Florian Zeyfang (eds.): *1,2,3...Avant-Gardes. Film/Art Between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 146.

⁴⁷⁶ Łukasz Mojsak: Teresa Tyszkiewicz. *Breath. Filmmuseum*. <https://artmuseum.pl/en/filmmuseum/praca/tyszkiewicz-teresa-oddech> Utolsó letöltés: 2021. december 3.

⁴⁷⁷ Ez az olvasat Machnicka elemzésében is felmerül: Machnicka i.m. 17.

szexualizált női test képével. A patriarchális társadalom értékrendjében a menstruáló, azaz biológiai működését leleplező női testhez a szégyen, az elrejtőzés és a kontroll aktusaira építő etikett társul, a szexualizált női testideál elérésének feltétele a menstruáló test eltakarása és folyamatos felügyelete. A film leleplezi a menstruációs tapasztalatra rátelepedő, azt eltorzító negatív társadalmi attitűdöket, és megbontja a menstruáló és az idealizált női test közötti normatív viszonyt. A *Lélegzet* vállalja az abject⁴⁷⁸ felfedésével járó határátlépést, a test belső territóriumának feltérképezését, ami Tyszkiewicz korábbi alkotásainak viszonyában a test és a környezet interakciójának egy szinte magától értetődő, soron következő állomása. A menstruációs tabu megtörése a filmben a nő és a teste közti kapcsolatot rehabilitálja, illetve kiterjedtebb társadalmi erőviszonyokra is reflektál, a menstruációs stigmatizáció és a státushierarchia összefüggéseiről, a női test feletti kontroll kiterjedtségéről is nyilatkozik. A téma a patriarchátussal szembeni általános ellenállásként értelmeződik, lokális kontextust tekintve pedig a lengyel kommunista vezetés pronatalista politikája ellen lép fel. Ahogy arról korábban szó volt, Tyszkiewicz filmjeiben mozgatott nőfigurák megjelenésükben és repetitív akcióikban folyamatosan megtagadják a hatalom által előírt nemi szerepeket, miközben azok destruktív hatását is illusztrálják. A *Lélegzet* szintet lép ebben a szerepvállalásban, és rejtett módszerekkel ugyan, de az állam reprodukciós direktívájával kapcsolatban is kritikát fogalmaz meg. A női test biológiai működését előtérbe helyezve közvetetten a gyereknemzés témáját is érinti. A menstruáló testet különböző vizuális elemekből megkonstruáló jelenetekre Tyszkiewicz egy ovális, organikus alakzat képét vágja, amit női kezek simogatnak. A feltehetően viaszból készült alakzaton később több kis égő kanóc jelenik meg, melyek megbontani látszanak az alakzat integritását, felszámolják annak határait. Az ovális forma és a függőleges kanócok képe – a film kontextusában – a spermiumok által körülvelt petesejt (tankönyvekben animált) képét idézi, a kanócok elfújásának gesztusa ezáltal a megtermékenyítés elutasításának aktusaként funkcionál, az értelmezési spektrumot kiterjesztve pedig a nőkre kényszerített anyaszerepet tagadja meg. Ez utóbbi olvasatot támogatja, hogy a már tárgyalt hivatkozások mellett, a film több pontján, képi és hangyi szinten is felfedezhetőek a megtermékenyülés és terhesség témájára rímelő utalások, a nyálkás matéria és a vattafelhő képeit vegyítő, absztraktba hajló szekvenciát például időszakosan szívverésre emlékeztető hang kíséri. A *Lélegzet* ezáltal nem utolsó sorban a feminista absztrakció formanyelvét is tovább fejleszti, a menstruációs testet feltételező anyagok összemosásával azt a női lét tapasztalatába ágyazza be.

⁴⁷⁸ Az abjekció elmélete kapcsán lásd: Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press. 1984.

A *Kép és Játékok* Tyszkiewicz önálló filmjei közül elsőként alkalmaz egyszerűen dekódolható, politikai töltettel bíró referenciákat. A film egyik jelenetében feltűnik a Szolidaritás 1981. áprilisában elindított hetilapja, a *Heti Szolidaritás* (*Tygodnik Solidarność*), amit aztán az év végén, a hadiállapot bevezetésével betilt a kommunista rezsim. Ugyabben a jelenetben felhangzik az *Eskü* (*Rota*), Maria Konopnicka költő 1908-ban írt, erősen nemzeti érzelmű versének megzenésített változata, ami keletkezésekor az erőszakos germanizáció elleni tiltakozik, majd a huszadik században himnikus dalként⁴⁷⁹ a lengyel függetlenség és patriotizmus egyik ikonikus szerzeménye lesz. Az *Eskü* történetét meghatározó appropriációs konfliktusok ellenére⁴⁸⁰ a film kontextusában mindkét hivatkozás az antikommunista ellenállás szándékát fejezi ki. Nem mellékes továbbá, hogy a vers burkoltan a női jogérvényesítés mellett is demonstrál. Konopnicka ugyanis elkötelezett nőjogi aktivistaként is ismert, elhivatottsága az aktivizmusán túl írói munkásságában is tetten érhető.⁴⁸¹

A film a katolikus egyház hatalmi pozícióját illetően is teret ad kritikus olvasatnak, ez utóbbi a rezsim elmarasztalásának nyílt üzenetéhez képest azonban indirektebb. A disszidens hetilap és a patriotisztikus himnusz az antikommunista ellenállás és a katolikus intézmények összefonódásai okán némileg már bevezeti az egyházi befolyás témáját, a referencialitás a film záró etapjában kap megerősítést. A fenti hivatkozások megjelenítése egy új tematikus egység kiindulópontját is jelenti. Ahogy felcseng a himnikus dal, Tyszkiewicz egy súlyos zsákot kezd el mozgatni a zárt térben. A zsák nyitott száját egy ponton a lengyel nemzeti zászló színeit idéző fehér-piros szalaggal köti át. A következő képsorok már piros selyemruhában, a zsákot átölelve, térdelő pozícióban mutatják a karaktert, a film hangi szintjét ezúttal átható (templomi) orgona-szólo dominálja. A film arányait tekintve kifejezetten hosszúra nyújtott jelenetben a kamera a térdelő Tyszkiewicz figuráját pásztázza, aki felszegett tekintettel és összekulcsolt kézzel őrzi a zsákot. A záró szekvenciában Tyszkiewicz lassú mozdulattal lehajtja a fejét, a film pedig a zsák magányos képével ér véget. Łukasz Mojsak a jelenetet summázó, egymondatos interpretációja szerint a film "feminista izű" zárása a megadás, a vereség elismerése, hiszen annak a kísérletnek bukását szemlélteti, ami "a nemek és a női szexualitás

⁴⁷⁹ 1927-ben felmerül ugyan a lehetőség, az *Eskü* végül nem lesz Lengyelország hivatalos himnusza.

⁴⁸⁰ Konopnicka szerzeményének Feliks Nowowiejski által megzenésített verziója a huszadik században visszatérően az ideológiai kisajátítás áldozatává válik, a nacionalista jobb és a szocialista bal is saját mozgalmának erősítésére, a tömegek mozgósítására használta fel. Jodi C. Greig: *The Sandbox of History: Nationality, Sexuality, and the Historical Impulse in Contemporary Polish LGBTQ Culture*. Doctoral Dissertation. Ann Arbor, The University of Michigan. 2016. 79.

⁴⁸¹ Malgorzata Fidelis: "Participation in the Creative Work of the Nation:" Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864-1890. *Journal of Women's History*, 13/1, 2001. 108-125.

merev felfogásának forradalmasítását” tűzte ki célul.⁴⁸² Rode “indokolatlanul messzemenőnek” tartja Mojsak következtetését, szerinte a zárás az “egyéni identitástól a nemzeti történelemben gyökerező, kollektív identitás” irányába történő elmozdulást implikálja, a Lengyel Anya, önfeláldozó figurájához kötődő társadalompolitikai körülményeket hozza fókuszba.⁴⁸³ Bár álláspontját nem fejti ki részletesen, Rode értelmezésében a zárás a lengyel nők valóságát az adott korszakban meghatározó kondíciókra reflektál. Tyszkiewicz munkáinak analízise arra enged következtetni, hogy a film végkifejletében Mojsak és Rode olvasata egyszerre van jelen úgy, hogy mindkét csapásirány magával vonja az egyház antifeminista befolyásának kérdéskörét is. Miként azt a mítoszt és annak hatásait elemző tanulmányában Agnieszka Imbierowicz kifejti, a Lengyel Anya figurájának egyik fő meghatározója, hogy a testiség és az erotika tapasztalatától izoláltan létezik, ezek ugyanis teljesen irrelevánsnak minősülnek a karakter legfőbb szerepe, az anyaság viszonyában.⁴⁸⁴ Hiába tűnik leválaszthatatlannak az anyaság koncepciója a fizikalitásról, a Lengyel Anya esetében a spirituális, szimbolikus és metafizikai kapcsolatok dominálnak. Mítosza a keresztény női eszményt megtestesítő Szűz Mária figurájából merít, ami – a katolikus egyház retorikájában – a fizikalitást a bűnhöz rendeli. Szeplőtlen Anyaként Mária szexualitása nem létezik, viselkedését a csendes engedelmesség vezérli, létezése az önfeláldozó anyaságra korlátozódik.⁴⁸⁵ A Lengyel Anya szerepének elfogadása tehát magában foglalja a női szexualitás felszabadítását célzó feminista ellenállás bukását is.

Rode megjegyzésének pontosítása végett fontos kiemelni, hogy a feminista küzdelem kudarcát artikuláló olvasat akkor is érvényes, ha a Lengyel Anya karaktere kifejezetten az adott korszak viszonyrendszerén belül értelmeződik. Jóllehet, a Lengyel Anya a kommunizmus időszakában az ellenzéki és a patrióta értékrend képviselőjeként is hangsúlyos szerepet tölt be, a pozícióját még ebben a viszonyrendszerben is a másodlagosság és az áldozatvállalás határozza meg. A Szolidaritás megalakulását előidéző sztrájkok idején funkciója a bátor férfiak támogatására limitálódik. A patriarchális (ellenzéki) társadalomban kijelölt helyét a gdanski hajógyári munkások akciója idején a falakra festett feliratok is illusztrálják: “Asszonyok, ne zavarjatok, Lengyelországért küzdünk.”⁴⁸⁶ Az antikommunista ellenzéki és a katolikus-

⁴⁸² Łukasz Mojsak. Teresa Tyszkiewicz. Image and Games. *Filmoteka Muzeum*.

<https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/tyszkiewicz-teresa-obraz-i-gry> Utolsó letöltés: 2021. december 3.

⁴⁸³ Rode i.m. 41.

⁴⁸⁴ Agnieszka Imbierowicz: The Polish Mother on the Defensive? The Transformation of the Myth and its Impact on the Motherhood of Polish Women. *Journal of Education, Culture and Society*, no. 1. 2012, 147.

⁴⁸⁵ Imbierowicz i.m. 147.

⁴⁸⁶ Imbierowicz i.m. 144.

nemzeti értelmezés is a szubmisszív, láthatatlan, néma teherviselés feladatát jelöli a nő, különösképpen az anya szerepeként.⁴⁸⁷

A küzdelem kudarcát megállapító értelmezés a film számos pontján megerősítésre lel, és az alkotó életútjának vonatkozásában is indokolt. Az anyagokat tekintve ezúttal a nehéz, éles fémszerkezetek vannak túlsúlyban, amik egymásra halmozva szinte átjárhatatlanná teszik a teret. Tyszkiewicz karaktere ugyan kitartóan próbál felülkerekedni az akadályokon, a súlyos, egymásba gabalyodó fém konstrukciók és a könnyű fehér öltözetbe burkolt női test konfrontációja a kilátástalanság érzetét kelti. Ugyanez a hatás érvényesül abban a jelenetben, amelyben a nő kezével kotorászva egy szalmahalom mélyére próbál elérni, a halom alján azonban tömör betonfelület fogadja. Erre a tapasztalatra rímel az az epizód is, melynek során a nő közvetlen környezetét megtisztítva, a fémtárgyakat arrébb rendezve megkísérel leválasztani egy kis, letisztázott tartományt a kaotikus térben. A zaklatott mozdulatok és a dinamikus vágás a kutatói szándék benyomását keltik, a motivációra csak később derül fény. A filmidő közepe táján a nőt – Tyszkiewicz elemzett filmjeiben először – a szabadban mutatja a kamera, amint a napsütötte fűben fekvé egy szerkezet összeállításán dolgozik. A labilis konstrukció – a belső teret domináló, megmunkált fémekkel ellentétben – puhább, organikus anyagokból, fából és textilekből áll össze. Tyszkiewicz megjelenése látványosan eltér a korábbiaktól, a vörös, fekete selyem és latex ruhák, a szőrmék vagy csipkés fehéreneműk helyett egy mintás plédbe csavarva, piros-fehér harisnyában és szemüvegben tűnik fel. Míg a harisnya a korábban tárgyalt, politikai töltetű üzenetet vezet be, addig a szemüveg a férfi tekintetnek ellentmondó, aktív női nézés szimbólumaként funkcionál. Azzal, hogy karakterét az izolált terek után végül kiengedi a szabadba, és a feminista küzdelem időszakos, helyi kudarcát is elismeri, Tyszkiewicz előrevetíti közelgő emigrációját. A *Kép és Játékok* a nő a hatalom elleni fellépésének kilátástalanságát tükrözi. A nemzeti érzelmű ellenzék és a katolikus egyház összefonódása megadásra kényszeríti a függetlenségért és az önkifejezés szabadságáért harcoló (alkotó) nőt. Az antikommunista ellenállás ígérete érintetlenül hagyja a lengyel nők klausztrófóbb valóságát, sőt az egyházi koalícióval legimitálja a saját testüktől elzárt, kiszolgáltatásra korlátozott szerepüket.

Machnicka szerint Tyszkiewicz alkotói módszere – Kristeva teóriáját idézve – a „női zseni esszenciájának felkutatásával” rokon. A „női pszicho-szexualitásban és a valódi fizikai tapasztalatban” gyökerező kvalitás ahelyett, hogy elzárkózna a tiszta, logikai alapokon nyugvó

⁴⁸⁷ Nem mellékes továbbá, hogy a Lengyel Anya figurája a rendszerváltást követően az antifeminista politika retorikai fegyvertárát erősíti, a “rendes, átlagos nő” szinonimája. Alakja „az agresszív és indokolatlan küzdelmet folytató feministák” ellenlábasként pozicionálódik. Imbierowicz: i.m. 145.

gondolatiság elefántcsonttoronyába, az „érzéki valóságba beágyazott, költői gondolatok régióit” helyezi előtérbe.⁴⁸⁸ Tatar analízise többek között Lippard, Georges Bataille, Virginia Wolff, Jane Austen munkáiban megjelenő koncepciókat idézve közelíti meg Tyszkiewicz filmjeit,⁴⁸⁹ Rode a test és a külvilág konfrontálódásának témáját magyarázva Maya Deren egyik filmjét hozza fel példaként.⁴⁹⁰ Az elemzésekben visszatérő gyakorlat továbbá, hogy Tyszkiewicz mozgóképes alkotásainak esztétikáját és szimbólumrendszerét az angolszász feminizmus hullámaihoz kapcsoltan, a központi feminista művészetszemlélet bástyáihoz rendelve értékeli. „Elismerés nélkül maradt és feledésbe merült”⁴⁹¹ alkotói praxisát tehát az elemzők rendre nyugati referenciák alapján legitimálják, háttérbe szorítva azokat az olvasatokat, amik a lengyel társadalmi viszonyok feltérképezését támogatják. Pedig Tyszkiewicz filmjei közvetetten, sőt, esetenként közvetlen utalások formájában is jelentenek a helyi kontextusról, a kommunista diktatúrában élő lengyel nők (közös) valóságáról. Nyilatkoznak többek között a test (központi) kisajátításának megéléséről, a domesztikus tér klausztrófó tapasztalatának társadalompolitikai dimenzióiról, a személyes és művészi identitásképzés korlátairól, és leleplezik a kor ellenzéki művészetét átható patriarchális mechanizmusokat is.

⁴⁸⁸ Machnicka i.m. 10.

⁴⁸⁹ Tatar: *The Modes of Surfaces*. 36.

⁴⁹⁰ Rode i.m. 40.

⁴⁹¹ Machnicka i.m. 6.

6. Mediális kísérletek - szubverzív stratégiák: a személyes és a politikai a konceptuális / strukturális filmben

A hetvenes években a kelet-európai experimentális filmet az analitikus igényű, a film struktúrájával foglalkozó, mediális kísérletek dominálják, melyek a film apparátusát és a film percepcióját érintő, kognitív megközelítésű vizsgálódásokra fókuszálnak. A tendencia számos nőművész mozgóképes munkájában megjelenik, az alábbi fejezetben bemutatott alkotókon túl például Natalia LL korai alkotói praxisára is inspirálóan hat. A konceptuális művészetbe beágyazott filmkészítői irány presztízse és inherens depolitizáltsága azonban – román és lengyel vonatkozásban – érzékelhetően megnehezíti annak az alkotói gyakorlatnak a kibontakozását, ami a kísérleti mozgókép és a társadalomkritika aktívabb dialógusára épít. Különösen erős az ellentartás a lengyel művészeti szcénában, mivel a mediális művészetet priorizáló WFF tekintélye a műhellyel párhuzamosan működő, interdiszciplináris alkotói közösségekre is számottevő befolyással bír. A hetvenes években a szervezet privilegizált pozíciója okán a WFF strukturalista, materialista filmjei, a műhely művészetszemlélete jelentik a lengyel kísérleti filmezés origóját.

Ahogy arról a negyedik fejezetben szó volt, Lengyelországban a nőművészek szakmai kapcsolataikat kiaknázva, különböző kooperációkra építve, művészcsoportokba rendeződve vagy akár saját finanszírozásból teremtik meg maguknak a lehetőséget a filmezésre. A technika elérése azonban – a korábban ismertetett meghatározottságok miatt⁴⁹² – nem jelenti azt, hogy az alkotóknak rögtön sikerül, vagy akár szándékában áll teljes mértékben felülmúlni az uralkodó irányzat szabályrendszerét, a megközelítéseket sokkal inkább a fokozatosság és a formanyelvi taktikázás jellemzi. Ez a fejezet olyan kezdeményezéseket mutat be, amikben a nőművészek szubverzív stratégiákat alkalmazva lépik át a strukturális vagy konceptuális film határait, Partum, Marcolla és Singer az irányzathoz kapcsolódó, mozgóképes alkotásain keresztül a személyes és általános (női) érdekképviselő, a társadalom- és politikakritika artikulálásának alkalmazott módszereit vázolja fel.

Magyarországon, ahol az államszocializmus időszakában – többek között annak a politikus avantgárd irányzatokkal való összefonódása okán – „szigorú értelemben [nincs] konceptuális művészet”⁴⁹³, és ahol a kísérleti filmezést is a formai és tematikus sokszínűség

⁴⁹² Lásd: 4.2. A mozgóképes kísérletezés útjai: alternatív platformok és személyközi kapcsolatok

⁴⁹³ Peternák Miklós: *koncept.hu. A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. Paks, Budapest, Paksi Képtár – C³ Alapítvány, 2014. 11. Fontos kiemelni, hogy Peternák az idézett megállapítást követően azonnal pontosít, mondván: „a konceptuális művészet nem a szigorú értelmet célozza, sőt lényegileg különbözik attól, amit „egyértelműnek” szokás nevezni.”

jellemzi, a strukturális és konceptuális filmhez nem kötődik szimbolikus vagy valós hatalmi pozíció. Ahogy azt Háy és Maurer filmjei is szemléltetik, a strukturális film konceptuális-mediális önvizsgálata nem szakít egyértelműen a társadalmi, politikai szerepvállalással, jóllehet a magyar művészettörténet következetesen figyelmen kívül hagyja azok potenciális, rendszerkritikus olvasatait.

6.1. Feminista konceptualizmus – Ewa Partum: *Tautologikus Mozi, TV Rajz* Jolanta Marcolla: *Csók*

Bár Partum-ot az államszocialista időszak lengyel művészetének prominens feminista alkotójaként tartja számon a szakma, experimentális filmjeit a szakirodalom (és a kurátori gyakorlat) sokszor mégis a konceptuális művészetelméleti diskurzusba ágyazva vizsgálja. Ennek egyik legfőbb oka, hogy Partum későbbi, nyíltan feminista (és politikus) munkáihoz képest a hetvenes évek elején készült, strukturális filmjeiben sokkal kevésbé körvonalazható a nőkérdés tematizálása. Ez utóbbi argumentumhoz kapcsolódóan visszatérő érv továbbá, hogy Partum feminista érdeklődése és feminista identifikációja valójában csak az évtized második felében bontakozik ki. Majewska-Güde szerint maga Partum a két irány, azaz a konceptuális és feminista művészeti gyakorlat kapcsán egyfajta „kettős folytonosságról” beszél.⁴⁹⁴ Álláspontja, bár nem mond ellent az alkotói pályája korszakolásának, a ciklusok között bizonyos fokú kontinuitást tételez, miközben a kettő csapásirány párhuzamos létezését is jelzi. Dorota Jarecka és Andrzej Turowski művészettörténész a két szemlélet közötti határt elmosva, már egyenesen „feminista konceptualizmusként” reflektál Partum korai alkotói praxisára,⁴⁹⁵ ami a konceptuális alkotásokban is a feminista (művészet)szemlélet megalapozását és a patriarchátus elleni lázadás megszilárdulását látja.⁴⁹⁶ Ezeket a megállapításokat ugyan az említett szerzők a filmekre nem, vagy csak indirekten terjesztik ki,⁴⁹⁷ jelen disszertáció – Ewa Majewska, Ronduda⁴⁹⁸, Rode és Majewska-Güde észrevételeire építve – Partum mozgóképes

⁴⁹⁴ Majewska-Güde i.m. 10.

⁴⁹⁵ Andrzej Turowski: The Greatness of Desire: On the Feminist Conceptualism of Ewa Partum. in: Aneta Szylak – Berenika Partum – Ewa Małgorzata Tatar (eds.): *Ewa Partum. Monograph*. Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2013. 40-57.

⁴⁹⁶ Jarecka koncepcióját tolmácsolja: Majewska-Güde i.m. 38.

⁴⁹⁷ Partum köztéri munkáira és konkrét költészeti alkotásaira fókuszálják az elemzést.

⁴⁹⁸ Itt Ronduda Partum korai művészeti tevékenységeit átfogóan elemző megállapításaira hivatkozik a disszertáció. Ronduda Partum filmjeire fókuszáló elemzése jórészt a filmek konceptualista vetületét vizsgálja. Łukasz Ronduda: Between Conceptualism and Nominalism: About Ewa Partum's Tautological Cinema. in: Szylak, Aneta – Partum, Berenika –Tatar, Ewa Małgorzata (eds.): *Ewa Partum. Monograph*. Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2013. 60-69

alkotásait is a konceptuális diskurzusból részben kiemelve analizálja, pontosabban megkísérli felszámolni annak hegemoniáját.

Partum 1973 és 1974 között készíti el *Tautologikus Mozi (Kino Tautologiczne)* című sorozatát, ami négy 8mm-es filmre forgatott mozgóképes egységből áll. 2007-es szövegében⁴⁹⁹ Ronduda Partum két évvel később bemutatott, *TV Rajz (Drawing TV, 1976)* című munkáját is a sorozat részeként jegyzi, ez utóbbi Majewska-Güde 2021-es könyvében a formai és tematikai közösségek ellenére már különálló egységként szerepel.⁵⁰⁰ A *Tautologikus Mozi* sorozatban Partum a lengyel konceptuális művészet egyik központi koncepcióját, a tautológiát tematizálja a strukturális film keretrendszerében⁵⁰¹, ezzel pedig – Ronduda értelmezésében – Partum az első ismert lengyel nőművész, aki strukturális filmmel foglalkozik.⁵⁰² A rövid felvételek látszólag ugyan illeszkednek a WFF analitikus, a film anyagiságára fókuszáló művészetszemléletébe, Partum filmjei valójában még a személyes és társadalmi reflexiók regisztrálása nélkül is eltérő koncepciót képviselnek. Majewska-Güde a különbséget abban látja, hogy Partum filmjeinek a WFF alkotásaival ellentétben nem célja „a film médiumának felszabadítása a jelentésalkotás kötelezettsége alól”, illetve a film és a közvetített valóság kapcsolatának analízise, Partum számára a film sokkal inkább egy „tiszta médium, amit a tautológia új, helyspecifikus megfogalmazásának megteremtésére sajátít ki.”⁵⁰³ Más szóval Partum a filmet, annak anyagiságát egy konceptuális művészeti alkotás létrehozására használja fel, nem az esztétikára helyezi a hangsúlyt, hanem a filozófiai gyakorlatra. Partum filmes praxisa tehát célzottan nem közelít a WFF filmi gondolkodásához, a strukturális film és a tautológia keresztmetszetében is egy saját territórium kijelölésére törekszik. Ez utóbbi, tehát a saját pozíció meghatározása kapcsán kulcsfontosságú, hogy Partum filmjeiben a tautológia rétegzett politikai, kritikai töltettel bír. Miként arra Majewska-Güde is kitér, a kelet-európai szocialista rezsimek viszonyában a tautológia már önmagában hordoz politikai töltetet, „a redundancia megszüntetését és a jelentést stabilizáló logikaként” ellentart a domináns ideológia (filmi) jelre gyakorolt befolyásának.⁵⁰⁴ Partum esetében ezen felül a tautológia az ismétlés egy partikuláris formájaként kritikai potenciállal is bír, felforgató alkotói stratégiájának részeként épp a konceptuális művészet korlátozó erejét érintően fogalmaz meg kritikát. Majewska-Güde

⁴⁹⁹ Ronduda: Ewa Partum. Drawing of TV. in: Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 114-115.

⁵⁰⁰ Majewska-Güde i.m. 145-146.

⁵⁰¹ Érdemes megjegyezni, hogy Piotrowski Maurer filmjeiben is a „tautológia által biztosított logikai struktúra” megvalósulását látja. Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 319.

⁵⁰² Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 142.

⁵⁰³ Majewska-Güde i.m. 145.

⁵⁰⁴ Majewska-Güde i.m. 147.

argumentuma szerint a módszer a repetíció közbeszédben betöltött kettős hatására épít, miszerint az ismétléssel megerősíthető ugyan az üzenet, a folyamatos repetíció gyengíti az érvelést. Ezen logikára építve Partum kritikus stratégiájának lényege, hogy az analitikus, konceptuális diskurzushoz való kapcsolódás valójában annak aláásását célozza meg. A „repetitív struktúrák proliferációja” Partumnál a konceptuális művészet merev formájába szorított (beszélő)szubjektum elnyomott, elnémított állapotát nyomatékosítja.⁵⁰⁵ A kritikai attitűd meglétét támogatja Ronduda is, kinek megítélésében Partum már a hetvenes évek kezdete óta következetesen foglalkozik a „komoly és intelligens megjelenésű férfiak”⁵⁰⁶ köré szerveződő konceptuális művészet patriarchális mechanizmusainak leleplezésével, illetve a konceptuális (férfi) művész „hivalkodó elitizmusának”⁵⁰⁷ elmarasztalásával.

A *Tautologikus Mozi* sorozat négy, megközelítőleg egy perces⁵⁰⁸ rövidfilmből épül fel, amelyeket gyűjtőnéven *Ewa filmjei (Films by Ewa)*⁵⁰⁹ megnevezéssel tüntet fel az alkotó. Az egyes filmek címeit illetően nincs konszenzus a szakirodalomban. Az első egységre⁵¹⁰ a *10 méter filmszalag*, míg a negyedikre a *Koncert (Concert)* címek szerint hivatkoznak egyes szövegek, a második és a harmadik film kapcsán egyaránt felmerül az *Ewa filmje (Film by Ewa)* címként. Az alkotások a strukturális film kategóriájába való besorolását támogatja, hogy Partum a filmeket fix kameraállásból rögzíti, a variózás és a világítás a film médiumának leleplezését támogatja, illetve hogy – Maurer megfogalmazását idézve – „a filmek végleges formáját a felvételi rendszer határozza meg, utólag nincs vágás, csak összeállítás.”⁵¹¹ Mindegyik egység egyszerű koncepcióval, puritán filmnyelvi megoldásokkal dolgozik. A *10 méter filmszalag* a strukturális tematikához közvetlenül kapcsolódva, a filmvetítés mechanizmusára, a filmszalag fizikalitására helyezi a hangsúlyt, a filmi idő és a vetítési idő kapcsolatát vizsgálja. A film hossza megegyezik azzal az idővel, amíg tíz méternyi filmszalag átfut a vetítőgépen. A filmben az első három méterig minden egyes métert egy felirat (1 méter, 2 méter) jelez, a harmadik métert követően azonban nem jelenik meg újabb címke, helyette az

⁵⁰⁵ Majewska-Güde i.m. 148.

⁵⁰⁶ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 147.

⁵⁰⁷ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 142.

⁵⁰⁸ Az egységek hossza némileg eltér, a legrövidebb szakasz ötven, a leghosszabb nyolcvan másodperc hosszú.

⁵⁰⁹ A filmekben Partum konzekvensen angol terminusokat használ, amit feltehetően az alkotó egyik szakmai prioritása, a nemzetközi hálózatok kialakításának igénye indokol. Érdemes továbbá kitérni Piotrowski vonatkozó megállapítására is, miszerint az államszocializmus idején a kelet-európai művészek a konceptuális projektjeikben rendre angol kifejezéseket használnak, függetlenül attól, hogy milyen közönségnek készülnek a műveik. Piotrowski szerint ez a gesztus azt az illúziót adja az alkotóknak, hogy ők is részei az univerzális kultúra kialakításának. Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 317.

⁵¹⁰ Jelen disszertáció azt a vetítési sorrendet veszi alapul, amit az elmúlt évtizedben a filmek nyilvános bemutatói és a Filmmoteka Muzeum platformja is követ.

⁵¹¹ Maurer: *A strukturális filmezésről*. 281.

et cetera, vagyis az ésatöbbi kifejezés angolszász rövidítését (etc.) mutatja a kamera. Ez a szó – ami már önmagában is a repetíciót, a hasonló elemek sorozatos egymásra következését feltételezi – a maradék három filmből kettőben visszatér, ezáltal a sorozat egészét tekintve is az ismétlésekre épülő szerkezet integráns részét képezi. A struktúra megerősítésén túl érdemes említést tenni a kifejezés potenciális humoros konnotációjáról is. Partum kritikus attitűdjének ismeretében a satöbbi beemelése az alkotás terébe a konceptuális művész komolykodónak ítélt habitusát teszi zárójelbe, komikussága az irányzat elidegenítő effektusát tompítja. A sorozatot záró film, a *Koncert* a nyílt tenger képét mutatja. A repetitív struktúrát a hullámok esése, a tenger ritmikus mozgása adja, az ismétlődés végtelenségét ezúttal is az etc. felirat jelzi. Bár ez a film Partum köztéri munkáinak fényében akár értelmezhető a nyilvános terek visszahódításának feminista gesztusaként⁵¹², a konceptuális művészet kritikájához kapcsolódva a nyílt tér szabadsága inkább a művészetszemlélet kötöttségeiből való kilépést prognosztizálja.

A közvetített szimbolikus jelentések alapján az első és a negyedik film (az érvényben lévő bemutatási sorrendben) úgymond keretbe foglalja a két belső egységet, amik már sokkal inkább kitörni látszanak a tisztán konceptuális művészeti diskurzusból. Ezekben a filmekben több olyan vizuális utalás is megjelenik, ami egyértelműen jelzi Partum feminista érdeklődését. A második filmben Partum saját magát szerepelteti több különböző pozícióban. Először az ujját az ajkához szorítva a csendre intés gesztusát illusztrálja, később füleit befogva, majd a szeméit tenyerével eltakarva jelenik meg, ezt követően pedig arcát a hajával teljesen elfedve tűnik fel. A rá következő jelenetben Partum egy szalagot tart a szeme elé, amin az *Érintés (Touch)* felirat olvasható, majd egy időre az alkotó ajkára fókuszál a kamera. Ez utóbbi szekvencia az egyetlen, ami kétszer is feltűnik a műben. Ezen túl még két erőteljes képsort tartalmaz a film: az egyikben ismét Partum arca látható, amint immár ragasztócsíkokkal leragasztott szájjal néz a kamerába, majd egy tábla képével zár a film, amin egy rúzsos ajak lenyomata alatt az alábbi, kézzel írott üzenet kap helyet: *az érintésem egy nő érintése (my touch is a touch of a woman)*.

Az érzékszervek eltakarása több művészettörténész munkájában is hangsúlyos szerepet kap, a konceptuális diskurzuson belül és a feminizmus vonatkozásában is kapcsolódnak hozzá magyarázatok. Ronduda ezeket a gesztusokat egyrészt az ötlet kommunikálhatatlanságának illusztrációjaként jegyzi,⁵¹³ másrészt a konceptuális művész közönségtől való

⁵¹² Partum köztéri alkotásainak egyik vállalt célja, hogy visszakövetelje a nyílt tereket az otthon domesztikus tereibe száműzött nőknek.

⁵¹³ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 142.

elidegenedésének metaforájaként értelmezi.⁵¹⁴ Erre az olvasatra épít Kuźmicz interpretációja, ami Ronduda megállapítását pontosítva a női konceptuális művész szakmai izoláltságát fedezi fel ezekben az elemekben. Az elszigeteltség nála nemcsak a közönséghez való viszonyra vonatkozik, de az alkotót körülvevő, túlnyomórészt férfiakból álló művészeti közegre is érvényes.⁵¹⁵ Jórészt ugyanezt az értelmezést képviseli Majewska-Güde, amikor a filmek referencialitásáról fogalmaz meg véleményt. A feminista művészet archetipikus motívumai az ő meglátása szerint is Partum sajátos szakmai helyzetéről jelentenek, azaz a lengyel mediális művészet területén tevékenykedő konceptuális nőművész marginális pozícióját hangsúlyozzák.⁵¹⁶ Ennél is erősebb feminista szerepvállalást közvetít Rode felvetése, miszerint ezek a gesztusok utalhatnak arra a társadalmi láthatatlanságra és némaságra, ami napi szinten meghatározza a nők valóságát.⁵¹⁷ Ez utóbbi értelmezéshez kapcsolódva a szó megvonása, a látás és a hallás tapasztalatáról való kényszerű lemondás a kommunista diktatúra általános létállapotáról is jelent, a két olvasat keresztmetszete tehát a szocialista rezsimekben élő nők rendszerszintű elnyomására hívja fel a figyelmet.

A filmben szerepeltetett mondat: *az érintésem egy nő érintése* és a vörösre festett ajkak lenyomata Partum egy 1971-es munkája, amit művészete során különböző módokon hasznosít újra. 1979-ben bemutatott performanszában, a *Változás. Az én problémám egy nő problémája* című akcióban – többek között – ezt az állásfoglalást fejleszti tovább és terjeszti ki. Angelika Stepken szerint ez előbbi mondat az első olyan jel Partum művészetében, amiben kifejezésre jut az alkotó „a női önazonossága.”⁵¹⁸ A film rendszerében a korábban elemzett gesztusok relációjában a felirat a beszélői női szubjektum jelenlétét és kitörési igényét nyomatékosítja. A hallás és a látás mellé a tapintás tapasztalatát kapcsolja, ami mellérendelő viszonyban a női észlelés jelentéktelenségének, illetve repressziójának olvasatát közvetíti, míg különálló tényezőként a látás elsődlegességére épülő vizuális kultúra feminista kritikáját veti fel. A taktilitás hangsúlyozása az említett mediális művészeti kontextusban is a feminista orientáció felerősödését jelzi, Partum művészetében a test médiumként való alkalmazását előlegezi meg. Azzal, hogy egy konceptuális művészetnek kijelölt platformon foglalkozik a női (alkotói) szubjektum, és általában a társadalmi nem kérdésével a vonatkozó művészetszemlélet és a kapcsolódó intézmény-, illetve hagyományrendszer kritikáját is közvetíti. Bár nem a filmek,

⁵¹⁴ Ronduda: *Between Conceptualism and Nominalism*. 63-64.

⁵¹⁵ Kuźmicz: *Limited Access*. 4.

⁵¹⁶ Majewska-Güde i.m. 143.

⁵¹⁷ Rode i.m. 35.

⁵¹⁸ Angelika Stepken (ed.): *Gedenkt ist ein Kunstakt. Ewa Partum Retrospektive 1965-2001*. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 2001. 19.

hanem a filmben szerepeltett mondat kapcsán, de ez utóbbi álláspont köszön vissza Ronduda értelmezésében is.

Fontos észrevenni, hogy az alábbi mondatok: „A problémám egy nő problémája” és „Az érintésem egy nő érintése” a konceptuális művészet tautologikus definícióit idézik fel. Partum ezzel szemlélteti, hogy a művészet története és a művészet világa egészen eddig nemcsak, hogy elnyomta és kizárta a nőket, [...] de mindenek felett tárgyiasította a művészetet és annak esszenciáját, elfojtotta, megformálta és egy férfiközpontú művészeti hagyomány perspektívájában rögzítette. Ez a hagyomány évszázadokon át újratermelődött, különböző feltételezések, mítoszok és közhelyek kapcsolódtak hozzá, amiket aztán gondolkodás nélkül elfogadtak (többek között a konceptuális művészek, akik nem foglalkoztak a saját nemüket érintő kérdésekkel), éppen ezért különös fontossággal bír, hogy a művészetről „objektív” esztétikai kategóriák mentén történő gondolkodásba is beépüljön ennek [a hagyománynak] az elutasítása.⁵¹⁹

A művészeti szcénára koncentráló reflexiókon túl, szélesebb perspektívára váltva érdemes ismét teret adni a film általánosabb, társadalomkritikai vetületeinek, így például a műben kiemelten szerepeltetett ajkak és ajkaklenyomatok olvasatainak. Partum művészetében a rúzsos ajkak szignóként való alkalmazása visszatérő stratégia, még az olyan, a nyolcvanas években végrehajtott, antikommunista akcióiban is központi szereppel bír, mint a Szőnyegtisztítóban előadott *Hommage à Solidarity* című performansz. Akárcsak Natalia LL vagy Tyszkiewicz esetében, Partum alkotói perszónája kapcsán is felmerül a fetiszizáció jelenségének különböző szempontokból történő tematizálása, melyekben a rúzs és az ajkak kiemelése a lengyel művészet patriarchális működését, a „Lengyel Vénuszoktól nyüzsgő vizuális kultúra”⁵²⁰ diszkriminatív mechanizmusait hivatott leleplezni. Ebben az értelmezésben a rúzs a nőiség maszkjaként pozicionálódik, a női mimikri szubverzív taktikájának része. Tatar a rúzsos ajkak lenyomatát az *écriture feminine* formulációjaként azonosítja⁵²¹, használatában a személyes felerősödését látja, ami Partum művészetében a társadalmi beágyazottság megszilárdulására utal.⁵²² Ez utóbbi vonalon halad Leśniak is, aki Partumot idézve a rúzsos ajkak hétköznapi tapasztalatát emeli ki a hetvenes évek Lengyelországában. Partum emlékei szerint ebben az

⁵¹⁹ Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 146.

⁵²⁰ Majewska-Güde i.m. 194.

⁵²¹ Ugyanez az olvasat köszön vissza Jakubowska egyik elemzésében is. Majewska-Güde i.m. 46.

⁵²² Ewa Małgorzata Tatar: *Private is Political*. in: Szylak, Aneta – Partum, Berenika – Tatar, Ewa Małgorzata (eds.): *Ewa Partum. Monograph*. Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2013. 113.

időben, bár különösen nagy divat a vörös rúzs, az államszocializmusban nem elérhető jó minőségű termék, a megvásárolható rúzsok mindenhol erős, vastag nyomot hagynak.⁵²³ Azzal, hogy a rúzst használja művészeti eszközként – Leśniak szerint – Partum ennek napi megélésnek a kínos aspektusát is az üzenet részévé teszi.⁵²⁴ Jakubowska gondolataira építve Rode az ajkak konzekvens kiemelését a patriarchátus kritikájához köti. A gesztust a női szexuális élvezet másodlagosságára való figyelemfelhívásként értelmezi, a rúzsos ajaklenyomatot patriarchális kódként azonosítva annak reappropriációját ellenállás aktusaként interpretálja.⁵²⁵ Érdeemes továbbá visszatérni Majewska-Güde analíziséhez, miszerint a női ajkakra fókuszáló, relatíve hosszabb szekvencia és az érintés felirat együttese bizonyos fokú szexuális feszültséget is indukál, ami a vágyakozó szubjektum jelenlétét erősíti a strukturális keretrendszerben.⁵²⁶

Egyszerű koncepció mögé beszédes hivatkozásokat rejt a soron következő film is. Itt egy fehér háttér előtt Partum kezét mutatja a kamera, miközben egyesével tépked leveleket egy ágról. Ahogy lassan elfogynak a levelek, és lecsupaszodik a növény szár, a felvevő finom mozdulattal lefelé billen, és a háttér felületén láthatóvá válik az *etcetera* felirat. Magától értetődően ez az egyszerű gyakorlat is értelmezhető a strukturális film célkitűzései alapján, tehát az időmérés, a filmi idő és a lefilmezett valóság ideje közti relációk aspektusából, a méréshez választott eszköz szimbolikus jelentést is magában hordoz. A filmben szerepeltetett növény akácfalevél, a leveleinek tépkedése a francia eredetű játék, az *effeuiller la marguerite*, magyarul a *szerelem, nem szerelem* koncepcióját idézi. Rode szerint – mivel a *szerelem, nem szerelem* hagyományosan kislányokhoz kötött játék – a kiszámoló a „patriarchális neveltetés jele”⁵²⁷, egy újabb reflexió a férfiközpontú társadalmi berendezkedésre. Rode ugyan nem fejti ki részletesen az álláspontját, feltételezhető, hogy a játék negatív vetületét annak a passzív, várakozó attitűdre nevelésben betöltött szerepében látja. Ennek értelmében a játék annak a diszkriminatív szocializációs folyamatnak az eszköze, ami a nők behatárolt társadalmi nemi szerepeinek kialakításáért és megszilárdításáért felel. A játék szerepe a filmben a negatív konnotáció nélkül is releváns, hiszen akárcsak a korábban tárgyalt elemek, ez a referencia is a női tapasztalat régiójába sorol, és a beszélő (női) szubjektum kiemelkedését jelzi.

Partumnál a konceptuális művészet és a feminista elköteleződés kapcsolatát vizsgálva a legtöbb elemző egyetért abban, hogy ez előbbi művészeti közeg, a kapcsolódó szemlélet és

⁵²³ Partum témához kapcsolódó nyilatkozata Ronduda szövegében is helyet kap, itt azonban az idézetben inkább a rúzs nyomhagyó kvalitása kap hangsúlyt. Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 146.

⁵²⁴ Leśniak i.m. 106.

⁵²⁵ Rode i.m. 36.

⁵²⁶ Majewska-Güde i.m. 150.

⁵²⁷ Rode i.m. 35.

intézményrendszer közvetlen hatással van feminista identifikáció felerősödésére. Ezt a relációt maga Partum is alátámasztja, amikor arról nyilatkozik, hogy női mivolta és megjelenése miatt konceptuális művészként a férfiak a szakmai aktivitása ellenére sem értékelik a munkáját.⁵²⁸ Fontos észrevenni, hogy Partum nyíltan vállalt és következetesen épített feminizmusát saját megélése motiválja, – Natalia LL esetével szemben – Partum a pályája ezen szakaszában nem kerül kapcsolatba a nyugati feminizmussal⁵²⁹, az ő szerepvállalása a hetvenes évek lengyel művészeti miliójében, a nemzetközi behatásoktól függetlenül fejlődik ki.⁵³⁰ Jakubowska – bár kétség kívül elismeri Partum aktivizmusának unikalitását⁵³¹ – azon a véleményen van, hogy szerepvállalása a konceptuális művészet viszonyában nem lép túl az alkotó saját érdekképviselőjén.

A művész feminizmusa [...] bizonyos mértékig másodlagos azokhoz a problémákhoz képest, amik a konceptuális mozgalom megteremtésében betöltött szerepét érintik. Kijelenthetjük, hogy ez a feminizmus egyéni. Partum-ot nem érdekli a nőiség, és nem is különösebben foglalkozik más nőkkel. Ez a feminizmus mindig is egy stratégia része volt, ami arra irányult, hogy [Partum] kivívjon magának helyet a művészvilágban és azon túl.⁵³²

Míg tehát Jakubowska Natalia LL feminizmusát annak univerzalizmusa miatt kritizálja⁵³³, addig Partum esetében épp az individualizmust marasztalja el. Pedig – ahogy azt már a korai filmek is megelőlegezik – Partum feminizmusa korántsem korlátozódik saját szakmai vagy társadalmi pozíciójának megerősítésére. Tény, hogy akciói sokáig nem „rezonálnak” a hetvenes évek lengyel közönségével,⁵³⁴ ezt az állapotot tévút lenne aktivizmusának személyes motivációjával indokolni. Partum feminista művészetének fő meghatározója épp a személyes tapasztalat artikulációja és a szakaszos identifikáció folyamatának lokális beágyazottsága. Ahogy azt performatív akciói és hálózatteremtő kezdeményezései is bizonyítják, Partum munkássága a lengyel nőművészek közös képviselőjét is vállalja, művészete a társadalmi, politikai és művészeti színterek hatalmi struktúráinak feltárását célozza meg.⁵³⁵

⁵²⁸ Partumot idézi Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 147. és Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 175.

⁵²⁹ Később épp Natalia LL kapcsán tesz szert némi ismeretre a nemzetközi trendekről.

⁵³⁰ Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 176.

⁵³¹ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*.

⁵³² Jakubowska gondolatait idézi: Ronduda: *Polish Art of the 70s*. 147.

⁵³³ Jakubowska. *The Attractive Banality*. 247.

⁵³⁴ Jakubowska: *The Circulation of Feminist Ideas*. 142., Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 176.

⁵³⁵ A társadalmi szerepvállalás igénye Partum személyes nyilatkozataiban is megjelenik. Az angol Tate Múzeum megbízásából, 2017-ben készített dokumentumfilmben szereplő nyilatkozata is ezt támasztja alá. “A

A filmek analízisére visszatérve megállapítható, hogy Partum artvizmusának stratégiája már ezekben a korai mozgóképes munkákban is jelen van. A módszer abban áll, hogy Partum az említett hatalmi rendszerekbe ágyaz szubverzív elemeket, és a konfrontáción keresztül mutat rá az adott struktúra kifogásolt tényezőire. A *Tautologikus Mozi* sorozat vonatkozásában elsősorban a konceptuális művészet, másodsorban pedig a strukturális film rendszere jelenti azt a kontextust, amire a kritika irányul. Különösen fontos, hogy mindkét rendszer esetében a lokális kontextusra vonatkozik a bíráló, tehát az államszocialista korszak lengyel konceptuális művészete és strukturális filmje kerül górcső alá. Ez utóbbi vonatkozásában az elmarasztalás olvasata kapcsán két tényezőt van a hangsúly. Az első – a konceptuális művészetkritikával átfedésben – az analitikus, formalista filmes szemlélet depolitizáltsága, a második a strukturális film férfiközpontú praxisa, közvetetten a WFF nőművészeket diszkrimináló működése. Azzal, hogy saját alkotói perszónáját és rejtett feminista szimbólumokat integrál a strukturális film rendszerébe, Partum egyrészt helyet követel magának – és általában nőművészeknek – a helyi szinten a férfiak számára fenntartott művészetben, másrészt, ezzel egyidőben felül is írja annak informális egyezményeit, a mediális művészetet nyílt társadalom-, és politikakritikával forgatja fel.

A nyílt rendszerkritika Partum *TV Rajz* című alkotásában érhető leginkább tetten. A film rendhagyó szerepvállalásának megértéséhez mindenképp ki kell térni a lengyel konceptuális művészet egyik, sajátosságára. Kelet-Európa viszonyában majdhogynem egyedülállónak a lengyel konceptuális művészek nem kérdőjelezték meg a modernista művészeti értékrendszert, így nem utasítják el a műalkotás autonómiájának elvét. Ez nem jelenti azt, hogy a lengyel konceptuális művészet teljes egészében nélkülözi a kritikát, de nyílt politikai bírálatokra és a hatalmi struktúrák megkérdőjelezésére szinte alig akad példa.⁵³⁶ WFF művészetszemléletének ugyan integráns része a közönség vizuális edukációja, a rezsim narratív filmjeit meghatározó, politikai indoktrináció metódusainak leleplezése, az ideológia közvetlen kritikája ezekben az alkotásokban sem kap helyet. A WFF filmjeinek politikussága jórészt az alternatív mozgóképes praxisban koncentrálódik. A *TV Rajz* ezzel szemben a strukturális film formai keretein belül is vállalja a nyílt rendszerkritikát.

konceptuális művészetben a közönségnek nem volt jelentősége, hiszen a művészet saját magáért létezett, nem kellett, hogy elfogadják az emberek. Így az az ötletem támadt, hogy akarok valami olyasmit csinálni, ami más emberek számára is jelent valamit, nemcsak a művészvilágot érinti. A feminista művészet megteremtette erre a lehetőséget. Nem csak engem érintett, hanem minden nőt.” Tate: *Ewa Partum – ‘It’s the Obligation of Every Woman to be a Feminist’*. 2017.

⁵³⁶ Piotrowski: *In the Shadow of Yalta*. 335.

Akárcsak a korábbi munkák a *TV Rajz* is viszonylag egyszerű vizuális koncepciót követ, a strukturális film egyik gyakran használt technikáját, az újrafilmézést aknázza ki, azaz vetített mozgókép lefilmzésére épül. A *TV Rajz* a televízió képernyőjén futó műsorok 8 mm-es kamerával felvett szekvenciáit mutatja. Az analóg kamera felvételének és a televízió képernyőjének képfrekvencia különbsége miatt a kép végig szaggatott, csíkozott. Miközben a kamera a televízióban futó műsort rögzíti, Partum egy filctollal különböző ábrákat rajzol a képernyőre, azaz „spontán vizuális kommentárokat fűz a sugárzott képekhez.”⁵³⁷ A műben a strukturális filmzés több stratégiai eleme is visszaköszön, a képzaj, a képi aszinkronitás a filmi apparátus operációját teszi láthatóvá, az analóg filmes és televíziós képkalkotó rendszerek működése, a mechanikus és az elektronikus kép közti differenciákat szemlélteti. A koncepció alapján a film könnyen kategorizálható a lengyel mediális művészet egy újabb alkotásaként, egy egyszerűen dekódolható, „transzmediális állásfoglalásként,”⁵³⁸ A film politikai dimenzióját Partum intervenciós akciója teremti meg. A hetvenes évek lengyel államszocializmusában a televízió egyre szélesebb körben elérhetővé válik, így ez az eszköz lesz a kommunista ideológia terjesztésének legfőbb csatornája. Ennélfogva minden kezdeményezés, ami megkérdőjelezi a televízió státuszát, nyíltan ellenzéki fellépésnek számít.⁵³⁹ Az eszköz inherens politikai töltete mellett a filmben a direkt rendszerkritikát a műsorválasztás is szavatolja, Partum ugyanis kizárólag híradásokba és politikai beszélgető műsorokba avatkozik be. A rajzok a geometrikus absztrakció puritán formavilágával játszanak, Partum jórészt párhuzamos vonalakat és egyszerű jeleket firkál a képernyőre. Az ábrákhoz nem kötődik ugyan konkrét szimbolikus jelentés, a párhuzamos vonalak, a képernyőt átszelő X feltehetően a rendszer felszámolása és a hatalmi pozícióban lévők elzárása mellett kampányol.

Mivel *TV Rajz* közvetetten az első nyilvánosságba, azaz annak mediált valóságába szervez akciót, Ronduda a filmet Partum köztéri munkáinak folytatásaként értelmezi, az alkotó társadalomtudatos alkotói korszakának megszilárdulását látja benne. Kiemeli a politikai töltet egyediségét, zárójeles megjegyzésben felrója annak felületességét.⁵⁴⁰ Jóllehet, a film kritikai felütése valóban egyszerű, a hetvenes évek lengyel konceptuális művészetében így is erőteljes politikai gesztusnak számít. Kuźmicz meglátása szerint az akció jelentőségének megítélésekor

⁵³⁷ Ronduda, Łukasz: Ewa Partum. Drawing of TV. in: Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 114

⁵³⁸ Ronduda: *Drawing of TV*. 115.

⁵³⁹ Majewska-Güde i.m. 146.

⁵⁴⁰ Ronduda: *Drawing of TV*. 114-115.

nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényezőt sem, hogy a kritikát egy nőművész fogalmazza meg, ami még az ellenzéki művészetben is marginalizált pozíciót jelent.⁵⁴¹

A feminizmus és a konceptuális művészet interszekciójában helyezkedik el Marcolla *Csók* (Kiss, 1975) című filmje is, de a kritikai hangnem Partum filmjeihez viszonyítva némileg rejtettebb. Marcolla már tanulmányai megkezdésétől aktívan kutatja a művészi állásfoglalás egyéni kifejezőmódjait. Mivel a festészet értékvilágát „zártak és elcsontosodottnak” érzi,⁵⁴² hamar eltávolodik a korai évek művészképzésének homogén szakmaiságától, fotóval, filmmel, majd 1975-től a videóművészettel⁵⁴³, illetve televíziós installációkkal foglalkozik.⁵⁴⁴ Alkotói szemléletét a határátlépés és a függetlenedés igénye határozza meg.⁵⁴⁵ Bár a társadalmi nemi kérdések vizsgálata már a hetvenes évek elején készített fotósorozatainak is integráns részét képezi,⁵⁴⁶ Marcolla ebben az időszakban nem artikulálja olyan nyíltan a feminizmus iránti szakmai érdeklődését, mint Partum vagy Natalia LL.⁵⁴⁷

A 16mm-es filmre forgatott *Csók* egyetlen gesztus repetíciójára épül. Marcolla saját magát filmezi le, amint egy csókot fúj a kamera felé, majd ezt a mozdulatot ismétli összesen hetvenszer, ezzel töltve ki a film háromperces idejét. Ez a loop-olt szerkezet, azaz a szinte egy pillantásnyi képsor ismétlése a strukturális film egyik meghatározó formanyelvi sajátossága, a fix kameraállás, a minimalista koncepció, a vágások keltette ugráló, villogó kép tényezőivel tehát a *Csók* is ebbe a kísérleti filmes irányzatba sorol. Ez a keret azonban a *Csók* esetében sem jelenti azt, hogy az önreflexió és az apparátus analízise lenne az alkotás kizárólagos fókusza. Akárcsak Partum, Marcolla is kiaknázza azt a lehetőséget, hogy a lengyel strukturális film rendhagyó pozíciójára építve fogalmazzon meg kritikát a lokális kísérleti filmes praxis és a konceptuális művészet férfiközpontúságával szemben. A fotósorozatok koncepcióját követve Marcolla a *Csók*ban is saját magát helyezi a kamera elé, ami annak praktikus vetületein túl⁵⁴⁸

⁵⁴¹ Kuźmicz: *Limited Access*. 162.

⁵⁴² Marcolla gondolatait idézi: Kuźmicz: *Limited Access*. 164.

⁵⁴³ Marcolla az első ismert lengyel nőművész, aki következetesen foglalkozik videóval. Łukasz Ronduda: Jolanta Marcolla. The Kiss. in: Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 112.

⁵⁴⁴ A szakmai érdeklődés eltolódását, az új szakmai közeg kialakításának igényét jelzi az Aktuális Művészetek Galéria megalapítása is 1971-ben.

⁵⁴⁵ Marcolla gondolatait idézi Markowska: *PERMAFO*. 64.

⁵⁴⁶ Marcolla a fotóművészete a hetvenes évektől kezdve az alkotó nyolcvanas évekbeli “visszavonulásáig” folyamatosan érint feminista kérdéseket, így például a szépség mítoszának patriarchális értékek mentén szerveződő jelenségét vagy a férfi-női kapcsolatok hierarchiáját, a nők eltárgyiasítását. Marcolla feminista témákkal foglalkozó fotósorozataira példaként lásd: *ajánlat (oferta, 1971)*, *Apró fürtök (Small curls, 1975)*, *Megtévesztés (Mystification, 1976)*, *Feminista (Feminist, 1980)*

⁵⁴⁷ Majewska-Güde értelmezésében Marcolla a nemzetközi feminizmus második hullámának képviselőjét tagadja meg. Majewska-Güde i.m. 171.

⁵⁴⁸ Miként arra Marcolla egy interjúban kitér, praktikus okai is vannak, hogy a hetvenes években saját magát használja modellként. Elmondása szerint egyrészt nehéz megfelelő modellt találni, másrészt sokkal könnyebb

a nőművész láthatatlanságát célozza felszámolni. A film Marcolla önérvényesítésének eszköze, a filmezéshez való jog kinyilatkoztatásának fóruma.

A *Csók* feminista üzenete egyszerre érinti a nőkhöz rendelt társadalmi elvárásokat és a nőművész pozícióját, szakmai megítélését. A film egy „szabályos arcvonásokkal bíró”, vonzó, fiatal nőt állít a középpontba, aki „sugárzó és töretlen mosollyal” az arcán⁵⁴⁹ fúj csókokat a néző felé.⁵⁵⁰ Míg az első szekvenciákban a gesztus érzékisége dominál, a sorozatos ismétléssel egyre abszurdabbá válik a mozdulat, minek eredményeként fokozatosan megkérdőjeleződik a gesztus megelőlegezett, pozitív előjele. A mozdulat a film kontextusában a nőiességet reprezentálja, egy olyan viselkedési normára épít, ami a patriarchális társadalmakban elvárt női finomság, női kellem megnyilvánulásaként értelmeződik. A mozdulat repetíciójában egyrészt tükröződik nőkhöz rendelt magatartásformák hagyományozódása, másrészt megjelenik a szerepelvárások nőkre gyakorolt hatása is. A nézői percepcióval behatóan foglalkozó Marcolla ebben a munkában részben azt vizsgálja, hogy miként hat az ismétlés egy adott szituáció észlelésére, a *Csók* esetében különböző vetítési szituációkkal, formátumokkal is kísérletezik. A filmidő előrehaladtával az ismétlés egyre nyugtalanabb, fojtogatóbb atmoszférát teremt. Az arckifejezés művibbnek, kissé mechanikusnak hat, a kezdetben még bájos mimikához a monotónia a csüggedtség, a kilátástalanság érzésének olvasatait rendeli. A percepció-analízis mellett a film a szocialista szexualitás lengyel meghatározottságaira is reflektál: a kiválasztott gesztus a nemi szerepek retradicionálizációnak folyamatára hívja fel a figyelmet,⁵⁵¹ a repetitív szerkezetben pedig az államszocializmus termelésorientált szemlélete köszön vissza. A nőművész szakmai megítélését illetően a *Csók* állásfoglalása Partum munkáiban közvetített tapasztalattal és Marcolla fotósorozataiban tematizált tézisekkel rokon: kiemeli a női alkotó külleme, viselkedése és a szakmai elismerés közti diszkriminatív viszonyokat, és felhívja a figyelmet a kiszolgáltatottságára, a kivívott szakmai pozíció törekenységére.

Akárcsak Marcolla feminista tárgyú fotósorozatai, a *Csók* is szinte teljesen reflektálatlan marad keletkezésének idejében.⁵⁵² A művek láthatatlanságát fokozza, hogy Marcolla videóművészeti munkáiból – feltehetően különböző intézményi képviselők hanyagsága miatt – nem marad fenn másolat,⁵⁵³ ő maga pedig a nyolcvanas években el is tűnik a művészeti

saját testét beállítani a megfelelő pozícióba, mint egy másik személyt instruálni. Arton Foundation – Julia Kusiak: *Remember Her Name – Jolanta Marcolla*. 2021.

⁵⁴⁹ Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 7.

⁵⁵⁰ A női karakter küllemének jelentőségére Rode is felhívja a figyelmet. Rode i.m. 36.

⁵⁵¹ Lásd: 2.2. A női test kisajátítása: állami direktívák és felügyelt szexuális diskurzus.

⁵⁵² Ezt maga Marcolla is megerősíti. Lásd: Arton – Kusiak: *Jolanta Marcolla*.

⁵⁵³ A hetvenes évek második felében egy Buenos Aires-ben megrendezett videóművészeti esemény szervezői meghívják Marcolla munkáit, melyeknek egyetlen kópiáját az alkotó el is küldi a szervezőknek. A kópiákat azonban sosem kapja vissza. Kuźmicz: *Limited Access*. 165.

szcénából, alkotásai csak évtizedekkel később válnak szélesebb körben ismertté. A *Csók* feminista olvasatát árnyalja, hogy Marcolla pályafutását éppen az, a férfiak dominálta művészeti közeg töri ketté, aminek patriarchális mechanizmusaira közvetetten a film is utalást tesz.⁵⁵⁴

6.2. Kódolt fricskák – Jadwiga Singer: *A vég A vég, Destrukció*

Singer strukturális filmjeiben szintén központi szerepe van mind a kritikai attitűdnek, mind a személyes tapasztalat megjelenítésének, Singer alkotói stratégiája mégis több ponton eltér Partum és Marcolla (film)művészeti praxisától. Az első fontos különbség, hogy Singer mozgóképművészetében a feminista tónust elsősorban nem a társadalom-, és intézménykritika adja, hanem Singer párkapcsolati konfliktusainak sajátos reprezentációs módszere szavatolja. Látható továbbá, hogy Singer a filmjeiben képviselt kritikus szemléletet előszeretettel vegyíti humorral, az elmarasztalás nála inkább afféle vizuálisan kódolt fricska.

Singer mozgóképes munkáira – egyetlen film, *A vég A vég*⁵⁵⁵ (*Koniec Koniec*, 1979) kivételével – az elmúlt években derült fény Kuźmicz egy publikációja eredményeként. A 2018-ban megjelent tanulmány a lengyel női videóművészettel foglalkozik, így Singer munkáiról is beszámol.⁵⁵⁶ A szövegről Singer húga is tudomást szerez, aki aztán hamarosan kapcsolatba lép Kuźmicz-cal. Kiderül, hogy Kuźmicz téves információkkal rendelkezik Singer archívumáról, az ugyanis a szöveg állításával ellentétben nem lett megsemmisítve, hanem egy padláson őrzik Katowice-ben.⁵⁵⁷ A gyűjteményből Singer további két filmje, a *Destrukció* (*Destrukcja*, 1978) és a *Küzdelem* (*Walka*, 1979)⁵⁵⁸ kerül elő, melyek közül ez előbbi és a már korábban ismert *A vég A vég*, kapcsolódik a strukturális film irányzatához. Zgraja emlékei szerint Singer filmjei a keletkezésük idejében sosem kerülnek bemutatásra,⁵⁵⁹ az archívumban Kuźmicz sem talál arra

⁵⁵⁴ Kuźmicz korábban említett – Marcolla kérésére nyilvános publikációban nem megjeleníthető – beszámolóján túl, némileg hasonló értelmezés köszön vissza Jakubowska Zofia Kulik művészetével foglalkozó könyvében is, melynek egyik fejezetében Dimitrakaki a nőművész elidegenítése, a művészeti szcena patriarchális mechanizmusai kapcsán mellékesen felmerül Marcolla esete. A konkrétumoktól távolságot tartva Dimitrakaki olyan nőművészek közé sorolja Marcollát, akiknek “radikális kreativitása és a művészvilág keretrendszeré közötti feloldhatatlan konfliktus” vezetett a pálya elhagyáshoz. Dimitrakaki, Angela: *The Struggle for Non-Alienation: Zofia Kulik’s Work in Terms of Labor*. in: Jakubowska, Agata (ed.): *Zofia Kulik: Methodology, My Love*. Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, 2020. 117-142.

⁵⁵⁵ A továbbiakban röviden: *A vég*

⁵⁵⁶ Kuźmicz: *Limited Access*.

⁵⁵⁷ Az LTP társalapítója, Zgraja is azt állítja, hogy az archívum megsemmisült. Kuźmicz in: Artion Foundation: *Remember Her Name – Jadwiga Singer*. 2021.

⁵⁵⁸ A *Küzdelem* elemzését lásd. 7.1. Szembeszegülés és szembesülés – Jadwiga Singer: *Küzdelem*, Marcela Muntean: *Lüktetések*

⁵⁵⁹ Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 100.

utaló nyomot, hogy bármilyen nyilvános fórumon szerepeltek volna a munkák. Ennélfogva Singer filmjeinek hetvenes évekbeli recepciójáról nem áll rendelkezésre információ.

Singer művészetszemléletére feltehetően jelentős hatást gyakorol, hogy közvetlen szakmai környezetét, azaz az LTP közösségét az interdiszciplinaritás és a kísérletezés igénye hatja át. Bár ebben a csoportban is körvonalazódnak művészetfilozófiai csapásirányok, egyik trendnek sincs hegemoniája.⁵⁶⁰ Akárcsak bemutatott pályatársai, filmjeiben Singer is bátran reflektál a WFF filmelméletére, de Partum és Marcolla kritikai hangvétele, a konceptuális művészet feminista aspektusú bírálata itt már sokkal kevésbé tetten érhető. A korábbi filmekhez képest új megközelítést jelent, hogy Singer egyes munkáin keresztül – burkoltan, de – referál magánéletének alakulásáról, házasságának nehézségeiről is,⁵⁶¹ a párkapcsolati traumák tehát művészetének integráns részét képezik. Ezt erősíti meg Kuźmicz is, aki szerint Singer alkotásaiban folyamatosan visszaköszön férjével folytatott “viharos viszony” tapasztalata,⁵⁶² ami munkáinak formanyelvét és témáját egyaránt befolyásolja.

Amikor elkezd filmmel foglalkozni, Singer már jól ismeri a WFF munkásságát, a műhely vezéregyéniségei, Robakowski és Bruszewski is többször tart előadást Katowicze-ben a Képzőművészeti Akadémián, ahol a diákok úgymond mesterként tekintenek az alkotókra. Singer ellenben némi távolságtartással viszonyul a WFF nagy presztízsű művészeihez, hűvös, analitikus munkákat fenntartással kezeli.⁵⁶³ Ezt a hozzáállást szemléleti *A vég* koncepciója, ami a felszínen értelmezhető a mediális művészet egy újabb reprezentánsaként, hiszen leleplezi a film anyagiságát és a filmkészítés folyamatát,⁵⁶⁴ valójában a humoros kritika és a játékoság az alkotás érdemibb tényezői. A filmben a kép mindkét oldalán ugyanazt a férfi látható, amint egy asztalnál ülve tésztát eszik és bort iszik. A jobb sávban a folyamat lineárisan zajlik, míg a bal sávban visszafele pörögnek az események, azaz az étkezés végével, az üres tányér képével kezdődik a jelenet. Singer – aki maga illeszti össze a képeket – egyfajta cirkuláris szituációt hoz létre, amiben a kezdet egyszerre a vég is. Az akció a filmben három különböző verzióban ismétlődik meg, az első kettő fekete-fehér, utolsó egység pedig színes filmre forog. Ez utóbbi jelenetben némi szinteltolás is megfigyelhető a két kép síkja között. Singer úgy instruálja a színészt, hogy időszakosan lopva maga mellé tekintsen, mintha az utólag mellé szerkesztett

⁵⁶⁰ Tanulmányában Kuźmicz hangsúlyozza, hogy az LTP sosem hoz létre művészeti kiáltványt, vagy fogalmaz meg körülhatárolt művészeti programot. Kuźmicz: *Limited Access*. 168.

⁵⁶¹ Jadwiga és Jacek Singer kétszer házasodik össze, és kétszer válik el.

⁵⁶² Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 93.

⁵⁶³ Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel.

⁵⁶⁴ A filmhez Ronduda pár mondatos elemzésében ezt az egyetlen értelmezést kapcsolja. Ronduda, Łukasz: Jadwiga Singer. Koniec/Koniec. in: Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007. 113.

társa tényérját lesné. A két figura közötti interakció és a szituáció abszurditása komikus felhangot ad a filmnek, ami Kuźmicz szerint a némafilmes korszak humorát idézi.⁵⁶⁵ Kuźmicz a vele folytatott beszélgetésben azt a felvetést is megerősíti, miszerint *A vég* kompozíciója, az analitikus film keretébe foglalt komikum a WFF strukturális, analitikus filmjeit is parodizálja.⁵⁶⁶ Ez utóbbi olvasat alapján férfi karakter megkettőzése egyszerre utal a csoport nemi összetételére és a szemléletbeli homogenitására. Mindkét térfélen, azaz mindkét (alkotói) térben tulajdonképpen ugyanaz a (művészi) folyamat zajlik, eltérő ugyan a megközelítés, a végeredmény ugyanaz. A (férfi) szereplők egymást figyelve hajtják végre az akciót, ami egy zárt rendszerben valósul meg. A humoros bírálatban a WFF filmek formai és koncepcionális hasonlósága és a csoport férfiklub jellege egyaránt előtérbe kerül.

Az 1978-ban készült, de csak pár évvel ezelőtt előkerült *Destrukció* unikalitása, hogy Singer párkapcsolati nehézségeinek tapasztalatát rejti a strukturális film keretébe. A mindössze nyolcvan másodperc hosszú film egy lakásbelső képével nyit, melynek központjában egy festményekkel díszített fal van. A kamera tempósan zoomolni kezd a fal felé, egy fekete-fehér képet vesz célba. Ahogy egyre inkább kitölti a filmkép keretét a kiválasztott kép, láthatóvá válik, hogy a falon függő alkotás a film nyitó beállítását ismétli meg egy fotón, tehát ugyanazt a térrészt mutatja, mint amiben a kamera áll. Amint a fotó teljesen kitölti a filmképet, egy rejtett vágást követően a fotó hirtelen felgyullad, majd alulról felfelé lassan kiég. Mielőtt teljesen felismerhetetlenné válna, a fotó billegni kezd, majd kiesik a keretből. A fotó helyén ismét a nyitó beállítás látható, a film visszatér a kiindulásának pozíciójába. A *Destrukció* egyértelműen érint olyan, az LTP csoportját kiemelten foglalkoztató témákat, mint a képi reprodukciós technikák analízise vagy a valóság és a realitás transzponálásának kapcsolata, ezekkel párhuzamosan azonban Singer saját magánéleti krízisét, az “otthon nyugalmának összeomlását, a közelgő fenyegetés érzését”⁵⁶⁷ is a filmbe komponálja. A film koncepciójában tükröződik a kapcsolat dinamikája: a veszekedéshez vezető út, a konfliktus kirobbanása és lefolyása, majd az újrakezdés állapota. A személyes aspektust nyomatékosítja, hogy Singer tudatosan közös lakásukban forgatja a filmet, a film és a magánélet drámája közös helyszínt kap. Singer egy korai nyilatkozatában maga is kiemeli, hogy művészeti tevékenységének meghatározó mozgatóereje a folytonos szorongás élménye, ami “kétségtelenül manifesztálódik az alkotásokban is.”⁵⁶⁸ Mojsak értelmezésében a film koncepcióját meghatározó személyes

⁵⁶⁵ Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 101.

⁵⁶⁶ Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel.

⁵⁶⁷ Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 101.

⁵⁶⁸ Singert idézi: Mojsak i.m. 109.

döntés, a megsemmisítés és az eltűnés témáinak kiemelése az alkotó szomorú életútjának fényében új rezonanciát kelt.⁵⁶⁹

A filmek humoros és emocionális töltete Singer szubverzív művészeti stratégiájának integráns részét képezi, és az alkotó mindennapi, lázadó habitusát is szemlélteti. Hiába ítéli komolytalannak a szakma, Singer már a hetvenes években, diákként is kísérletezik a személyes tapasztalat művészeti legitimációjával, nem riad meg a nagy tekintéllyel bíró, disszidens művészeti trendek és szabályrendszerek felülbírálásától sem.

6.3. Apró mozdulatok, rejtett reflexiók – Maurer Dóra: *Keressük Dózsát*, Háy Ágnes: *Várakozás*

A “kádári szocializmus történelempolitikájának hiteltelensége”⁵⁷⁰ és a kritikus társadalmi szemlélet szükségessége kap hangot Maurer *Keressük Dózsát* (1973) című, konceptuális filmjében, amiben az alkotó egy korábbi, „tologatható objektképének”⁵⁷¹ konstrukcióját ülteti át filmre. A film alapjául szolgáló, interaktív művet Maurer a Magyar Nemzeti Galéria felhívására hozza létre, abba, a nyilvánosan meghirdetett, grafikai, kispasztikai és éremművészeti munkákat tömörítő kiállítási programba szánja, amit Dózsa György születésének feltételezett 500. évfordulója alkalmából hirdet meg az intézmény a Művelődésügyi Minisztérium támogatásával.⁵⁷² A mű (rendszer)kritikus potenciálját és a művészeti intézmények tekintélyelvűségét⁵⁷³ egyaránt szemlélteti, hogy ezt az invenciózus alkotást – melyet Maurer részéről kiterjedt ikonográfiatörténeti, antropológiai és történelmi kutatás előzi meg – a galéria végül nem engedi kiállítani.⁵⁷⁴

A *Keressük Dózsát* Maurer ritkábban tárgyalt mozgóképes munkái közé tartozik⁵⁷⁵ annak ellenére, hogy ez az alkotó első olyan filmje, melyben az eltolódással kapcsolatos elméleti vizsgálódásait jeleníti meg. Maurer a film elkészítésekor már „javában benne [van] egy többlépcsős szemléletváltásban”, melynek során lassan feladja „a statikus képben sűrített jelentés-és időrétegek irodalmi-kultúrtörténeti eredetű háttérét”, és következetesen eltávolodik

⁵⁶⁹ Mojsk Singer „nyomorúságos életére és idő előtti halálára” hivatkozva fogalmazza meg álláspontját. Mojsk i.m. 109.

⁵⁷⁰ Tatai Erzsébet: A művész mint történész? Kortárs művészek és a történelem. *Új Művészet*, 2016/5. 40.

⁵⁷¹ Passuth Krisztina: Együtt és külön-külön – Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkái elé –. *Élet és Irodalom*, 2001/47. 6.

⁵⁷² Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán. *Történelmi szemle*, 2014/4. 596.

⁵⁷³ Tatai: *Dózsa '72*. 609.

⁵⁷⁴ Tatai: *Dózsa '72*. 609.

⁵⁷⁵ A *Keressük Dózsát* Maurer saját honlapján sem kap helyet, hiányzik az alkotó által megosztott filmválogatásból.

a művészetét korábban meghatározó „metaforikus megjelenítő módtól.”⁵⁷⁶ Ezzel – az alkotói életműben – konceptuális fordulatként⁵⁷⁷ jegyzett váltással, azaz a „metaforikus-emocionális” alkotói praxistól a szeriális szerkesztés irányába történő elmozdulással Maurer kategorikusan ellentart minden olyan ábrázolási technikának, minek következményeként munkájában egy „tetszőlegesen kiválasztott aspektus egyeduralgódóvá”⁵⁷⁸ válhat. Ez az alkotói irányváltás a szóban forgó film nyelvezetére és témájára, illetve annak társadalomkritikus vetületére egyaránt hatással van.

A filmben szereplő műhöz Maurer „embertanilag székely típusúnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc, kifejezésében is különböző arcot rajzol,”⁵⁷⁹ majd a képeket tíz egyenlő méretű csíkja vágja, és összekeveri. A csíkok kombinációjával, azok egymáson való elcsúsztatásával számtalan Dózsa-profil állítható össze. Bár a film lényegében ezt az objektet mutatja be, Maurer a filmes eszköztár kiaknázásával több, különböző módszerrel is mozgásba hozza az alkotást. A filmre „adaptált” verzió egyik első szembetűnő újítása, hogy a tíz vízszintes szekció helyett itt csak nyolc sávot mutat a kamera, ami egy zártabb, feszültebb kompozíciót eredményez. Ugyanezt a hatást erősíti az a konceptuális döntés, miszerint Maurer a film elején csak egy vertikálisan szűkre szabott sávot enged láttatni, amit a film előrehaladtával komótosan tágít ki, amíg végül el nem éri a képmező határát. Itt fontos kiemelni, hogy az eltolás Maurernél túlmutat annak ábrázolástechnikai meghatározottságain. Miként azt Király Judit is hangsúlyozza, Maurer művészetelméletében az eltolódás sokféle tartalommal telítődik, az időeltolódást, a jelentés-eltolódást, a jelentésmódosulást is magában foglalja.⁵⁸⁰ Ez utóbbi tartalmak együttes megvalósulása érhető tetten a *Keressük Dózsát* kritikai koncepciójában.

A film rendszerkritikus olvasatát a téma tekintetében az alkotás központi karakterének politikai töltete adja, Dózsa figurája ugyanis kitüntetett szereppel bír a magyar államszocializmus politikai diskurzusában. Miként azt az évfordulós művészeti eseményt taglaló tanulmányában Tatai is hangsúlyozza, a hatalom narratívájában alakja túlmutat a parasztfelkelés vezetőjén, „a forradalom, a munkásmozgalom nagy elődjeként, az osztályharc

⁵⁷⁶ Maurer: *A strukturális filmezésről*. 283-284.

⁵⁷⁷ Ezt a szókapcsolatot használja Peternák is Maurer a hetvenes évek elején radikálisan átalakuló művészeti programjára. Peternák: *cogito ergo sumus*. A filmkép és a filmi gondolkodás Maurer Dóra művészetében. in: Prosek Zoltán (szerk.): *Maurer Dóra. Hajtogatott idő – filmretrospektív*. Győr, Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum. 2018. 5.

⁵⁷⁸ Maurer: *A strukturális filmezésről*. 283.

⁵⁷⁹ Az idézett használati utasítást Maurer az eredeti grafikai munka felső sávjában közli.

⁵⁸⁰ Király Judit: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai, *Ponticulus Hungaricus*, 2008/12. http://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html Utolsó letöltés: 2022. május 2.

szimbolikus figurájaként⁵⁸¹ jelenik meg. A Dózsa személyéhez kapcsolt eszme a kommunista diktatúra vonatkozásában azért is különösen rendhagyó, mert a forradalmiság egymásnak radikálisan ellentmondó értelmezéseinek ad teret attól függően, hogy melyik politikai közösség sajátítja ki. A hatalom interpretációjában az akkori jelen társadalmának forradalmi jelleget kölcsönöz, míg az ellenzéki körökben egy remélt, hamarosan eljövő forradalom képét rajzolja ki, illetve az 1956-os eseményeket idézi fel. Tatai emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a Kádár-korszakban létrehozott „absztrakt, a történelemtől eloldott permanens forradalom (és ellenforradalom) eszméje az 1956-os forradalom elfedését” szolgálja, a „forradalmi mantra [pedig] kioltja a politikai vágyat, motivációt és gondolatokat.”⁵⁸²

Maurer filmjének játékos vizualitása Dózsa figurájához kapcsolt jelentés-eltolásokon keresztül kérdőjelezi meg a kommunista rendszer (történelem)torzító (kultúr)politikáját. A kormány tömegmanipulációs stratégiáját poentírozza, ami – ez esetben – egy történelmi alak legendáját és annak cél szerinti félreértelmezését használja ki saját státuszának megerősítésére.⁵⁸³ A kritikai állásfoglalást, pontosabban a kritikai gondolkodásra ösztönző kérdésfelvetést Maurer olyan, burkoltabb stratégiai döntésekkel is nyomatékosítja, mint Jozsif Visszarionovics Sztálin portréjának az arcképek közé rejtése vagy Jenei Zoltán ironikus zenéjének a képsorok mellé illesztése. Ez előbbi kapcsán Magdalena Radomska Maurer Dózsáját „különlegesen radikálisnak” tartja, véleménye szerint ugyanis az alkotó Sztálin portréjával [kapcsolja] össze az egyesek által inkább tömeggyilkosnak tekintett történelmi alak fantomképét.⁵⁸⁴ A hanganyag szarkazmusa abban rejlik, hogy Jenei egy preparált zongorán előadott, tizenhatodik századi magyar zenét játszik fel kíséretként.⁵⁸⁵ Az eltolásra építő szerkezet és a bújtatott tartalmak szintézisének olvasatát támogatja, hogy az eltolás és elrejtés fogalmi, illetve az ezekhez kapcsolódó matematikai és művészetelméleti vizsgálódások Maurer munkáiban ebben az időszakban még némi átfedésben vannak. Ezt maga Maurer is megerősíti egy 1976-os Bekével folytatott beszélgetésben, amikor Beke a *Keressük Dózsát* „rejtvénytészerúsége” kapcsán a fogalmak köré épülő művészeti periódusokról kérdezi az alkotót. Maurer szerint az „eltolódásokban jelentkezik újra az elrejtés, mint valami, aminek csak a nyoma maradt meg. Másrészt a formák egymásra tolódása következtében részleges vagy

⁵⁸¹ Tatai: *Dózsa* '72. 595.

⁵⁸² Tatai: *Dózsa* '72. 596.

⁵⁸³ A grafikai műhöz kapcsolt értelmezést lásd: Tatai: *A művész mint történész*. 40.

⁵⁸⁴ Magdalena Radomska: Duplán aláaknázott szemantikai aknamező. A neoavantgárd mozgalmak politikája. in: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): *Művészet Magyarországon 1956-1980. Túl a kettősbeszédén*. Budapest, Vince Kiadó, 2018. 323.

⁵⁸⁵ Maurer Dóra nyilatkozata a filmről. Prosek Zoltán (szerk.): *Maurer Dóra. Hajtogatott idő – filmretrospektív*. Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum. 2018. 75.

teljes elfedések jönnek létre.”⁵⁸⁶ Ahogy arról korábban szó volt, ebben az időszakban Maurer fokozatosan eltávolodik attól a művészeti gyakorlattól, hogy „saját szubjektív, pszichikai helyzetét” építse be a munkáiba, művészete az elrejtések „súlyossága” és az eltolások „játékossága” közti transzformatív periódusban van.⁵⁸⁷ Maurer experimentális filmjeiről írt szövegének bevezetőjében Beke kiköti, hogy Maurer mozgóképművészetében „nem akarja magát kifejezni, sem pedig azt bemutatni, hogy ő hogyan látja a világot”, mindössze *saját* maga által relevánsnak ítélt kérdésekre keres válaszokat.⁵⁸⁸ Ez a művészetszemlélet köszön vissza a *Keressük Dózsát* koncepciójában, amiben Maurer – a grafikai előkép stratégiáját ismételve⁵⁸⁹ – kérdéseket feltéve foglalkozik egy társadalomkritikus szereppel (is) bíró témával.

A *Keressük Dózsát* központi kérdésselvetése az államszocializmus retorikájának visszásságaihoz kapcsolódik, illetve Dózsa figurájának politikai kizsákmányolásán keresztül közvetetten érint olyan, a hetvenes évek államszocializmusában releváns témákat, mint az ’56-os forradalom elfedése. A filmben azonban ezen felül az önálló jelentésalkotás társadalmi szükségessége is hangot kap. A vászonra vetített mozgókép nem képes ugyan visszaadni a tologatható objektív interaktivitását, Maurer különböző audiovizuális eszközökkel mégis aktivitásra készíti a nézőt, arra ösztönzi, hogy az egymáson eltolódó felületeket lekövetve, azokban koherenciát, rendszert keresve maga hozzon létre jelentéseket. Az aktív, kritikai szemlélet motiválása köszön vissza a vertikálisan táguló képmező műveletében is. A Dózsa-téma viszonyában ez a gesztus figyelmeztet a kommunista vezetés propagálta szűklátókörű szemléletre, és szorgalmazza a nézői (és a társadalmi) perspektíva kitégítését. Az eltolódás passzív és az eltolás aktív folyamata tehát egyszerre van jelen.⁵⁹⁰

A film kapcsán 2018-ban publikált tanulmányában Radomska felhívja a figyelmet arra a jelenségre, miszerint a rendszerváltás utáni magyar művészettörténet következetesen ignorálja Maurer műveinek potenciális politikai olvasatát. Miként a szóban forgó alkotást érintően fogalmaz: „az egyetemes diskurzusra koncentráló és a művek vizualitásától gyakran elrugaszkodó magyar művészettörténetnek [...] nincs mondanivalója arról, amit Maurer műve szokatlanul világosan fejez ki.”⁵⁹¹ Radomska szerint a magyar neoavantgárd alkotások interpretációját jelentősen korlátozza, hogy a magyar művészettörténészek rendre a nyugati

⁵⁸⁶ Maurer in: Beke László: Beszélgetés Maurer Dórával. 1976. április 21. (Kivonat), *Mozgó Világ*, 1977/3, 49. (49-53)

⁵⁸⁷ Maurer in: Beke: *Beszélgetés*. 49.

⁵⁸⁸ Beke: *Maurer Dóra experimentális filmjei*. 47.

⁵⁸⁹ A grafikán feltüntetett szövegben is egy kérdést fogalmaz meg: “Milyen lehetett Dózsa?”

⁵⁹⁰ Az eltolás aktív és az eltolódás passzív jellegéről, azok Maurer művészetében való megjelenéséről lásd:

Király: *Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai*.

⁵⁹¹ Radomska: i.m. 324.

diskurzust prioritizálják, és azért inkább figyelmen kívül hagyják a művek esetleges politikai töltetét. A *Keressük Dózsát* viszonyában Radomska Beke művészettörténeti felelősségére is kitér. Véleménye szerint Beke Maurerről közölt szövegei jelentős hatással vannak a mű recepciójára.⁵⁹² Szerinte azzal, hogy Maurert következetesen egy „soha nem politizáló” művészként keretezi, Beke eltávolítja a befogadót a társadalomkritikus olvasatok feltárásától.⁵⁹³ Pedig – ahogy azt a fenti analízis is szemlélteti – a *Keressük Dózsát* társadalomkritikus, illetve politikai olvasatai nem összeegyeztethetetlenek Maurer korabeli művészetszemléletével.⁵⁹⁴ Maurer filmje a témát kérdésként keretezve, játékosan megközelítve és különböző jelentéseket ütköztetve vet fel potenciálisan rendszerkritikus gondolatokat, miközben formailag – Beke kiemelésével élve – „kis dolgokra, kis eltérésekre, alig észrevehető mozzanatokra”⁵⁹⁵ fókuszál.

A magyar államszocialista berendezkedés (közvetett) kritikája és a (rendszer)változás kilátástalansága fogalmazódik meg Háy 1980-ban, a Pannónia Filmstúdió által finanszírozott, „élőképszerű animált filmjében”⁵⁹⁶, a *Várakozásban*, melyben Háy a strukturális film keretei között a mozgókép és az idő kapcsolatának analízisére és a tempóval való kísérletezésre helyezi a hangsúlyt. Az alkotása grafikusként, animációs filmkészítőként és folklór-gyűjtőként egyaránt tevékenykedő Háy művészetszemléletének és alkotói praxisának számos sarokkövét integrálja. Egyszerre jelenik meg benne az interdiszciplinaritás, a demokratikus (horizontális) művészeti gondolkodás, a hierarchiák felszámolásának és a hétköznapi, a banális művészetté transzformálásának igénye.⁵⁹⁷

A film alapkonceptiója „a várakozás lelki dinamikájának”⁵⁹⁸ lekövetése, azaz a tempó manipulálásával az időlassulás képzetének megteremtése, melyhez Háy egy lakótelepi buszmegállót választ helyszíneként. A statikus kameraállásból felvett jelenet a megállóban várakozó embereket rögzíti, „az első érkezőktől a busz ajtajának kinyitása előtti pillanatig.”⁵⁹⁹ A film egyik sajátossága, hogy az alkalmazott vizuális struktúra – Háy személyes tudományos érdeklődését tükrözve – matematikai alapokon nyugszik, mely szisztéma az alkotó egy későbbi

⁵⁹² Radomska: i.m. 323.

⁵⁹³ Megjegyzésként itt Radomska hozzáteszi, hogy a *Keressük Dózsát* azon három alkotás közé tartozik, amely kapcsán még Beke is elismeri a politikai tartalom meglétét. Radomska: i.m. 323.

⁵⁹⁴ Maurer saját művészetéhez kapcsolódó társadalomkritikai és politikai szerepvállalását érintően jórészt a rendszerváltást követően kezd el kategorikusabb nyilatkozatokat tenni, melyekben nem tagadja, hogy „politikus ember”, de az alkotásaiból ezt a fajta elköteleződést kizárja. Lásd: Topor Tünde: Semmiféle kötelezettséget nem éreztem, csak a szabadságot, a játékot...Interjú Maurer Dórával. 2. rész, *Artmagazin*, 2017/6 24-30

⁵⁹⁵ Beke: *Maurer Dóra experimentális filmjei*. 48.

⁵⁹⁶ Iványi-Bitter i.m. 183.

⁵⁹⁷ A hétköznapi tapasztalat művészetté alakítása Natalia LL filmjeiben is tetten érhető. Lásd: Az explicit szexualitás jelentésrétegei – Natalia LL: *Impressziók, Fogyasztói művészet, Mesterséges valóság*.

⁵⁹⁸ Iványi-Bitter i.m. 183.

⁵⁹⁹ Háy Ágnes: A filmidő grafikus ábrázolása, *Mozgó Képek. Mozgó Film 1*. Budapest, BBS, 1984. 49-66.

írásában kerül lefektetésre. Háy a *Várákozás* kapcsán kidolgozott, de számos korábbi, alkotói tapasztalatából merítő teóriája⁶⁰⁰ szerint a filmbeli műveletek ábrázolhatóak egy koordinátarendszerben, ami – Peternák az alkotó koncepcióját summázó megfogalmazásában – „a film olyan egységes elgondolása, amely matematizálható rend alkalmas az idő vonalán átszerkeszthető – egyéb médiumok hordozta – üzenetek kezelésére is.”⁶⁰¹ Bár az alapötletet Háy eredetileg a kamera sebességének folyamatos átállításával tervezi megvalósítani, erre végül nincs lehetőség, ezért a vágási struktúra megvalósításához végül számítógépes szoftvert vesz igénybe⁶⁰², melyhez a programot testvére, Háy György írja.

A szoftver kiszámolta, hogy miként lehet hússzoros lassításból folyamatosan hússzoros gyorsításba fordulva annyi idő alatt lejátszani egy eseményt, mint amennyi idő alatt az megtörtént. Jóllehet a filmben felhasznált ötlet megvalósításához elengedhetetlen volt a számítógép (egy Quattro Pro típusú táblázatkezelő alkalmazás), a felvételi munkák hagyományos, szinte kőkorszaki módon történtek. Az eseményt rögzítő filmet a trükkasztalról egy kamera kockánként egy vászonra vetítette, s mialatt Háy [...] olvasta a számítógép által generált számokat, az operátor egyszerre, kockánként léptette előre a vetítőt és a kamerát.⁶⁰³

A képsorok így megalkotott, belső dinamikáját támogatja a filmet kísérő zene is, amit Háy koncepciójára rímelve, szintén az analóg és a digitális fúziójára építve Vidovszky László zeneszerző hoz létre.⁶⁰⁴ Vidovszky a zenét egy „Bach-tétel újrakomponálásával fogalmazza meg”, „a kalkulusokat egy programozható Texas Instruments zsebszámítógépbe táplálja, majd az eredményt hagyományos kottákba kódolja át.”⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ Háy: *A filmidő grafikus ábrázolása*.

⁶⁰¹ Peternák Miklós: *Képháromszög*. Budapest, Ráció Kiadó. 2007. 108.

⁶⁰² A vágási szisztéma és a komputer alkalmazását Háy a következőképpen foglalja össze: „Alapötlet: a várákozás kezdetén gyorsan, majd egyre lassabban, az elviselhetetlenségig lassulva érezzük telni az időt. y: egy buszmegállóban várákozó emberekről készült film, az első érkezőktől a busz ajtajának kinyitása előtti pillanatig (D). Ez kb. 5 perc. x: nagy gyorsításból (origó körül $y = 20x$) fokozatosan lassul [...] amíg nem találkozik a görbe (D-nél, ahol $y = x/20$) a valóságos ($y=x$) idővel. [...] A film görbéje kb. 1/4 körív, ami az origóból indul és végpontja az $y=x$ egyenesen van, tehát átlagideje megegyezik a valóságos idővel, bár csak nagyon rövid szakaszon egyezik meg a sebessége a valósággal. [...] A felvett eredeti film 7000 kockáját számítógéppel a kör egyenlete alapján osztottuk be, minden huszadik kocka fölvételétől (az origónál) az egy kocka hússzori felvételéig (D pontnál). A felvételközök, illetve ismétlések számát jelentő számsort kaptunk. [...] Háy tanulmányának kiemelt részeit idézi Peternák: *Képháromszög*. 109.

⁶⁰³ Orosz Márton: Magyarok a számítógéptudomány történetében. in: Borus Judit (szerk.): *Magyar művészek és a számítógép. Egy kiállítás rekonstrukciója*. Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2016. 28

⁶⁰⁴ Vidovszky és Háy gyakran működnek együtt Háy filmjein, a hetvenes-nyolcvanas években Háy legtöbb filmjéhez ő írja a zenét. Ő felelős az *Egy különös úr naplója* (1972), a *Gyurma* (1977) a *Hamburg* (1982-1986) című filmek zenéjéért is.

⁶⁰⁵ Orosz i.m. 28.

Az itt felvázolt, részletpontosan kidolgozott képi és hangi struktúrába oltja, illetve ebbe rejti Háy a film társadalomkritikai állásfoglalását, ami a kommunista rezsim mozdulatlanságát, a változás eljövételében bízó emberek tehetetlenségét és a hosszan kitartott várakozásnak az egyén pszichológiájára gyakorolt hatását szemlélteti. Miként azt Iványi-Bitter is megjegyzi, már a film helyszínének kiválasztása is szimbolikus: „a lakótelep és a busz a szögletes, pragmatikus, funkcionális szocialista esztétika rideg megtestesítője, míg a távolban látható – és így arctalan – emberfigurák ennek a környezetnek a kiszolgáltatott lakói, használói.⁶⁰⁶ Háy tudatosan ezt a sivár miliőt, az államszocializmus időtállóságát hangsúlyozó teret használja fel az általános zaklatottság és cselekvésképtelenség kifejezésére. A film által közvetített, fojtott frusztrációt ugyan a korabeli kritika is érzékeli, amikor „a hétköznapi szürke monotóniáját”⁶⁰⁷ és „az idegtépő várakozás keserveit”⁶⁰⁸ fedezi fel az alkotásban, a társadalomkritikai vetület (f)elismerésére az idézett szövegekben nem kap(hat) helyet. Reflektálatlanul marad az a döntés, hogy film záró momentumaiban, a busz megérkezésekor Háy nem nyitja ki a jármű ajtajait, a feszült rostokolás végigkövetése után megtagadja a nézőtől a katarzis felszabadító élményét, és áttétesen (rendszer)változás eljövételének reményét.

A *Várakozás* az államszocialista berendezkedés kritikája mellett arra is olvasatot kínál, hogy miként hat a frusztrált, várakozással teli (politikai) légkör a társadalomra, illetve az egyén percepciójára. A folyamatosan szűkülő képmező például nemcsak a művészi, kulturális vagy társadalmi mozgástér csökkenésének tapasztalatát közvetíti, de a várakozásra koncentrált lét következményeire, az észlelés korlátoltságára is felhívja a figyelmet.⁶⁰⁹ Iványi-Bitter korábban idézett gondolatára reflektálva érdemes itt visszatérni az „arctalan emberfigurák” jelenlétének kérdésére, ami Háy művészete kapcsán időszakosan felmerülő téma. Mozgóképes munkáiban Háy gyakorta szerepeltet egymással megjelenésükben majdhogynem azonos, illetve egymásra rendkívül hasonlító karaktereket vagy nehezen körvonalazható, elmosódó vonásokkal bíró figurákat, gyurma-animációiban pedig többször él a homogenitás látszatát keltő kreatúrák sorjázásával.⁶¹⁰ Háy szerint ezekben az egymásra hajazó karakterekben a szakma kizárólag az alakok egyformaságát látja, és rendre az uniformizáltság téziséhez közi az interpretációt.⁶¹¹ Figyelmen kívül hagyja azokat az apró mozdulatokat és reakciókat, amikkel Háy éppen az egyformaság látszatát igyekszik jelezni, miközben az uniformizáló tekintetet bírálja.⁶¹² Ez a

⁶⁰⁶ Iványi-Bitter i.m. 183.

⁶⁰⁷ Fájja Sándor: Egy misét megér mindegyik. *Filmkultúra*, 1984/5, 82.

⁶⁰⁸ Szabó György: Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra*, 1984/4, 59.

⁶⁰⁹ Beszélgetés Háy Ágnessel. 2022. május 30.

⁶¹⁰ Lásd: *Egy külön naplója, Gyurma (1971), Gyurma (1977)*

⁶¹¹ Ezt az értelmezési csapásirányt követi Iványi-Bitter is. Iványi-Bitter i.m. 182.

⁶¹² Beszélgetés Háy Ágnessel 2022. május 23., Háy gondolatait idézi Hajdu i.m.

kritikai attitűd jelenik meg a *Várakozás* azon koncepcionális döntésében, ami az egyre szűkülő képmezőbe szerkesztve, jelentős távolságból és jórészt hátulról filmezve rögzíti a fekete-fehér figurák lassított-gyorsított gesztusait és interakcióit. Háy korábbi felvetését erre az alkotásra fókuszálva láthatóvá válik, hogy a felvázolt kompozícióban az államszocializmus egységesítő politikájának elmarasztalása mellett a rezsim társadalmának egymásra irányuló, uniformizáló attitűdje is a reflexió tárgyát képezi.

A hétköznapi tapasztalat apró rezdüléseinek kiemelése, és azoknak a nagyívű, absztrakt ideákkal szembeni prioritizálása Háy művészetszemléletének azon aspektusához is kapcsolódik, ami a banális művészetté transzformálását és az avantgárd izolációjának felszámolását egyszerre vállalja. Háy művészetében következetesen törekszik arra, hogy az „arisztokrata gettóba”⁶¹³ zárt avantgárd és a mindennapok létélménye között kapcsolatot teremtsen.⁶¹⁴ A „magasművészet” és a hétköznapi közelítésének igénye érhető tetten a *Várakozás* statikus kompozíciójában is, ami – kis ironikus gesztussal élve – az arany metszés szabályait követve szervezi a képbe a lakótelep terét.

Talán nem mellékes továbbá, hogy Háy szóban forgó munkája a magyar kísérleti film egy speciális kérdésköréhez is kapcsolódik, egy olyan helyi beágyazottságú körülményre válaszol, ami Háy szakmai működésére is hatást gyakorol. Ugyan nem a BBS-ben készül, a *Várakozás* mégis reflektál arra a művészetszemléleti vitára, ami a hetvenes években a műhely alkotói közösségének egyik jelentős szakmai konfliktusaként van jelen.⁶¹⁵ A „dokumentarista fényképfilmként”⁶¹⁶ és a „dokumentum-filmezés szélső határán”⁶¹⁷ mozgó alkotásként jegyzett munka a BBS-ben működő dokumentaristák és kísérleti filmesek két „belső szekértábor” közti ellentétre hívja fel a figyelmet.⁶¹⁸ Kifigurazza és részben fel is oldja az egymással vetélkedő irányzatok közti feszültséget. A fejezetben korábban tárgyalt lengyel nőművészekhez hasonlóan tehát Háy is az alkotásába rejti saját művészeti közösségének kritikáját.

⁶¹³ Háy gondolatait idézi Hajdu i.m.

⁶¹⁴ Hasonló következtetésre jut Nagy Kristóf is Háy 1976-ban megkezdett utcafóklór-gyűjtését elemző tanulmányában. Nagy Kristóf: Így mindegyik emancipál? Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háy Ágnes utcafóklór-gyűjtésében. *Alföld*, 69. évf. 2018/2. 79-86.

⁶¹⁵ Szabó György nyolcvanas évekbeli meglátása szerint a film „nem is jöhetett volna létre a felívelő magyar dokumentarista iskola nélkül.” Szabó: i.m. 59.

⁶¹⁶ Orosz Anna Ida: *A felnőtt animáció irányzatai Magyarországon 1989 előtt. A rendszerváltozás előtti egyedi rövid animáció tendenciái a Pannónia Filmstúdióban.* (Szakdolgozat). Budapest, ELTE, 2010. 45

⁶¹⁷ Szabó i.m. 59.

⁶¹⁸ Hasonló megállapítást tesz Iványi-Bitter is, aki szerint a *Várakozás* a „BBS dokumentarista és filmnyelvi irányához egyaránt kapcsolódik.” Iványi-Bitter i.m. 183.

A politikát a „polisz ügyeivel való törődésként”⁶¹⁹ értelmező, a disszidens politikai körökben is szerepet vállaló⁶²⁰ Háy személyes megítélése szerint az avantgárd művészet és az ellenzékiesség egymással kapcsolatban álló, egymást támogató praxisok,⁶²¹ ennél fogva valamennyi tevékenységében, így kísérleti filmművészetében is következetesen kutatja az ellenállás tereit és formáit. A *Várakozás* ezt a szintetizáló művészet-és társadalomszemléletet közvetíti, amikor is különböző tudományterületeket integrálva, a diszciplínák között aktív párbeszédet kezdeményezve ad többirányú, kritikai reflexiót Háy politikai, társadalmi és művészeti miliójéről.

⁶¹⁹ Háy gondolatait idézi Hajdu: i.m.

⁶²⁰ Háy a nyolcvanas években elsősorban Krassó Györggyel, a Kádár-rezsim ellenzékének egyik központi szereplőjével fenntartott, személyes kapcsolata okán kerül közel az ellenzéki politikához. Ahogy azonban azt Nagy is hangsúlyozza, Krassó politikai attitűdje és Háy művészete közötti viszonyrendszert a kölcsönösség jellemzi, Háy művészete és gyűjtő-tevékenysége feltehetően formálja Krassó politikai cselekvését. Nagy i.m. 85

⁶²¹ Háy gondolatait idézi Hajdu i.m

7. Határkijelölés: kísérletek a nő(művész) önmeghatározására

A hetvenes évektől a rendszerváltásig egyre több experimentális film készül, amiben a nőművészeket sokkal hangsúlyosabban foglalkoztatja az önmeghatározás, társadalmi, művészeti és személyes identitásuk körvonalazása. A nyolcvanas évek stílusbeli pluralizmusát átörökítve a mozgóképes munkák pedig már formai megoldásaikat tekintve is teljesen egyéni koncepciókra épülnek, a korábbi évek analitikus, reduktív trendjének visszaszorulásával a művészetszemléletet bíráló reflexiók eltűnnek, a modernista paradigma lebontása már nem elsődleges cél. Az idő előrehaladtával filmek egyre szélesebb spektrumon foglalkoznak az állami patriarchátussal és annak hatásaival. Míg egyes munkákban az életrajzi elemek kiemelésével az egyéni függetlenedés igénye dominál, máshol a személyes élmények a kollektív fellépés sürgetésével párosulnak, a különbözőség és a szolidaritás egyszerre van jelen. A munkák érzelmi, hangulati tartalmukban ugyan kifejezetten sokrétűek, mégis közös nevezőt képez az önérvényesítés szándéka.

Az öndefiníció igénye, a személyes és szakmai identitás hivatkozási pontjainak kijelölése a nemi szerepek retraditionalizálása idején, az államvezetés és a férfiak „szövetségének” megerősödésével különösen felértékelődik. Feltehetően nem véletlen tehát, hogy a filmek többnyire az elnyomó, korlátozó környezetből való kilépés vágyát, illetve annak (belső) szükségszerűségét helyezik a fókuszba, a gátló tényezők felismerése, felszámolása, a konfrontáció elkerülhetetlensége a fő tematikus szervezőelv. A probléma jelentőségét mutatja, hogy az „egyfilmes alkotók”⁶²² munkáiban is ezek a témák vannak központi szerepben.

Az alábbi fejezet a mozgóképes munkákat három egységre osztva vizsgálja, hogy a nőművészek milyen sajátos alkotói módszereket alkalmaznak az önmeghatározás igényének artikulálására, milyen témákra összpontosítva, milyen formanyelvi megoldásokkal élve jelölik ki helyüket, deklarálják autonómiájukat az államszocializmus patriarchátusában, a művészeti életben, illetve saját mikrokörnyezetükben. A filmekben a marginalizáltság, az izoláltság és a hatalmi manipuláció tapasztalata sokrétű, egyéni megküzdési stratégiákban manifesztálódik.

⁶²² Ez a fejezet több olyan alkotóval is foglalkozik, akik (eddig) szakmai pályafutásuk alatt egyetlen (kísérleti) filmet készítettek el.

7.1. Szembesülés és szembeszegülés –

Jadwiga Singer: *Küzdelem*, Marcela Muntean: *Lüktetések*

Singer *Küzdelem* (Walka, 1979) című munkája egy azon alkotások közül, amik csak pár évvel ezelőtt, Singer elveszettnek hitt archívumának felfedezését követően kerülnek elő. Miként azt Kuźmicz kiemeli, Singer életművét tekintve ez a film egy kifejezetten „atipikus munka”⁶²³, a színes, 16 mm-es filmre forgatott alkotás vizualitása ugyanis olyan professzionális technikai apparátust feltételez, ami Singer és az egész LTP csoport mozgóképes munkáit tekintve is ritkaság. A helyszín és a világítás arra utal, hogy a filmet egy stúdióban veszik fel, amihez Singernek férjén keresztül lehet hozzáférése, Jacek Singer ugyanis tanulmányai után a lengyel televíziónál vállalt munkát.⁶²⁴ Bár a *Küzdelem* technikájában némileg különutas munka, Singer kísérleti filmjeiben körvonalazott művészetszemléletet egyértelműen továbbörökíti, a személyes tapasztalat megjelenítése és a humor ezúttal is a mű integráns részét képezi.

A két és fél perces *Küzdelem* egy bokszmeccs köré épül, két nő küzd egymással egy férfi bíró jelenlétében. A kamera és a szereplők folyamatos mozgása, a variózás és a közelképek használata zavarossá, nehezen követhetővé teszi az eseményeket, a kaotikus hangulatot pedig tovább fokozza, hogy az alakok szinte a teljes filmidőben fragmentáltan jelennek meg: a film jórészt vállak, karok, arcok, háta zilált egymásutánjára épül. A gyors mozdulatok, a közeli egymásra halmozása, az időszakos fókuszvesztés helyenként absztrakttá transzformálja a képeket, a sárga és piros trikók, a szőke és sötét haj borította fejek, a fekete kesztyűk és a bíró fehér ingje színes foltokként cikáznak a vásznon. Feltűnő a sebesülések realiztikus ábrázolása, Singer többször is közlel mutatja nők vérző és feldagadt arcát. A filmidő utolsó harmadában váratlan fordulatot vesz a cselekmény: az eddig egymással harcoló nők hirtelen a bíró ellen fordulnak, és közös erővel eszméletlenül verik. A film a földön fekvő, vérző arcú férfi képével zárul.

Kuźmicz szerint a *Küzdelem* – akárcsak a korábban tárgyalt *Destrukció* – értelmezhető egy újabb hivatkozásként Singer és férje viharos, összecsapásokkal teli párkapcsolatára.⁶²⁵ Bár Kuźmicz részletesen nem bontja ki a felvetését, feltételezhetően a férj hűtlenségét, Singer és a

⁶²³ Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 10. Kuźmicz az idézett, 2020-as tanulmányában még azt az álláspontot képviseli, miszerint nem egyértelmű a film készítőjének kiléte. Előfordulhat, hogy a Singer házaspár közösen készítette az alkotást, de akár Jacek Singer munkája is lehet a *Küzdelem*. Ugyanebben az évben az Oberhausen filmfesztiválon azonban Kuźmicz már Singer munkájaként prezentálja a filmet.

⁶²⁴ Kuźmicz in: Arton: *Jadwiga Singer*.

⁶²⁵ Kuźmicz: *Laboratory of Presentation Techniques*. 10

szerető konfrontációját, majd a házasság felbomlását látja visszatükröződni a filmben. Jóllehet, Singer életműve legitimálja a párkapcsolathoz fűződő olvasatot, a dramaturgiai csavart szem előtt tartva a film Singer életének személyes és szakmai aspektusait szintetizáló, általánosabb érvényű feminista kiáltványként is interpretálható. A két nő összefogása és a férfival szembeni, közös fellépés a patriarchátus működésének egy lényegi elemét helyezi fókuszba, illetve bírálja felül. A férfi-uralmi társadalmi rendszerek azon módszerére világít rá, ami a nők egymás ellen fordítását, egymással való versenyeztetését használja ki a status quo fenntartására. Ebben az értelmezésben Singer filmje a nő öntudatra ébredésének pillanatát dokumentálja, amikor is lelepleződik a patriarchális rendszer manipulációs művelete, és a nő nyíltan szembeszegül az irányító pozícióban lévő férfival. Nem mellékes talán, hogy az egyéni ellenállás momentuma megelőzi a közös fellépést, a piros trikós nő éppen négykézláb áll a földön, amikor az ütéstől megsédült bíró átesik rajta. A nők közti összefogás csak azután valósul meg, hogy a férfi először földre kerül. Ha az események kronológiájának van jelentősége az értelmezésben, akkor ez utóbbi az egyéni kezdeményezés megkerülhetetlenségére helyezi a hangsúlyt, miközben a fellépést követő támogatást is biztosítottnak tételezi. A női összefogás erejét demonstrálja, aminek megvalósulását azonban az egyéni kockázatvállalástól teszi függővé. A patriarchális társadalmakat egységesen bíráló olvasaton túl, a *Küzdelem* szerepvállalását a kelet-európai művészeti kontextusra vonatkoztatva láthatóvá válik, hogy a központi szituáció a művészeti szcéna működését képezi le. A szakmai lehetőségekért, a láthatóságért rendre egymással konfrontálódó nők felismerik az őket kijátszó, a művészetüket elkülönítő, illetve a művészetszemléletüket központilag vezérlő mechanizmusokat, és a férfi-dominálta rendszer ellen fordulnak. Akárcsak *A vég* esetében, Singer itt is humorral vegyíti a kritikus tónust, ezúttal azonban a komikum elsősorban a hatalmi pozíciójától megfosztott játékvezető semlegesítését, majdhogynem megszegyenítését szolgálja.

A női elnyomás tapasztalata, a konfrontáció frusztrációja, és a szembeszegülés felszabadító aktusa a film formanyelvi megoldásaiban is tükröződik. Singer a két nő közti küzdelem idején végig közelképekkel dolgozik, egy pillanatra sem engedi ki a szereplőket a felvevő „szorításából”. A fullasztó érzést fokozza, hogy a gyorsan mozgó, ugráló testeket csak darabokban engedi láttatni a kamera, a nőkről csak a összefogás jelenetében mutat egész alakos képet a film. A fizikális test fragmentációja és a testi egység helyreállításának pillanata ezúttal is a női (művészi) ágencia felerősödését, a (képi) reprezentáció feletti hatalomátvételt jelzi. A test unifikációja a férfi fennhatóságának végét, a női önértékesítés és az összefogás kezdetét szavatolja.

A fragmentáció mint vizuális szervezőelv Marcela Muntean *Lüktetések* (*Pulsiuni*, 1983) című filmjében is központi szereppel bír, a képi töredezettség azonban itt egyszerre funkcionál kollektív ellenállás eszközeként és jelent a nő identitáskeresésének nehézségeiről, a korlátokkal való szembesülésről, az ellentétes szerepelvárások és az izoláció tapasztalatáról. A hetvenes-nyolcvanas években díszlettervezőként tevékenykedő Muntean szakmai munkásságáról nincs érdemi információ,⁶²⁶ Muntean már a rendszerváltás előtt elhagyja Romániát, és Olaszországban telepedik le. A kinema ikonban készített filmjével a műhely történetét feldolgozó tanulmányok nem foglalkoznak, még a nőművészekre kiemelt figyelmet fordító művészettörténészek – Olga Stefan és Iliana Selejan – és műhely archívumának kezelői sem rendelkeznek hivatkozható ismeretanyaggal a film keletkezésének körülményeiről, illetve az alkotás recepciójáról.⁶²⁷ A film konzekvens mellőzése azért is különösen érthetetlen, mert a részletpontos díszlettervezés okán a *Lüktetések* egyrészt kiemelkedik az improvizatív vizualitással operáló mozgóképes munkák közül, másrészt a fragmentált képiségével bizonyos szempontból mégis kapcsolatot teremt vagy legalábbis kritikai dialógusba lép a műhely egyik domináns vizuális trendjével.

2016-os tanulmányában a kinema ikon filmek esztétikai autonómiájának és potenciális politikusságának viszonyait vizsgálva Nae a filmekben gyakran alkalmazott képi fragmentáltságot helyezi az analízis központjába.⁶²⁸ Meglátása szerint a kinema ikon filmek a kép feltörésével, a reprezentáció eltorzításával a „világ normalizált, objektív és koherens látvánnyá” rendezése ellen lépnek fel,⁶²⁹ így a kommunista rezsim vizuális kultúráját meghatározó világgéppel szemben foglalnak állást. Nae szerint ezt az ellenálló pozíciót erősíti az alkotások „delíriumos víziókat” idéző esztétikája, a filmek álomszerű atmoszférája, amit a közelképek, a fókuszváltás és a kézikamera-használatból eredő, ingtag képiség szavatol.⁶³⁰ Annak ellenére hogy a tanulmányban kiemelt tényezők Muntean munkájában is hangsúlyosan megjelennek, a filmet Nae teljesen figyelmen kívül hagyja.⁶³¹

⁶²⁶ A kutatás során a kinema ikon által kiadott elérhetőségeken próbáltam felvenni a kapcsolatot Muntean-nal, visszajelzés azonban nem érkezett.

⁶²⁷ A 2021-es Jihlava IDFF vetítési programjában külön blokkot kapnak a kinema ikon filmek. Beszédes, hogy míg a férfiak munkáihoz részletes felvezetés kapcsolódik, Muntean filmjét Selejan csak mint a „kevés, nők által készített filmek egyikét” konferálja fel.

⁶²⁸ Christian Nae: Reality unbound. The politics of fragmentation in the experimental productions of kinema ikon. *Studies in Eastern European Cinema*, vol 7, no. 1, 2016. 25-38.

⁶²⁹ Nae i.m. 36.

⁶³⁰ Nae i.m. 34.

⁶³¹ Különösen indokolatlan Muntean filmjének perifériára szorítása, miként Nae az absztrakt és félabsztrakt vizualitással kísérletező filmek (lásd: George Săbău: *Fragmentarium*, 1985-1990) mellett a figurális képiséggel dolgozó mozgóképes munkákra (lásd: Alexandru Pecican: *Exercițiu subliminal*, 1979) is kiterjeszti az elemzést.

A *Lüktetések* egy nő túlvilági hatást keltő, tükrökkel és különböző tükröződő, áttetsző felületekkel zsúfolt, privát terének felderítésére, a tér és a nő interakciójának lekövetésére épül. A közel nyolcperces filmidőben a kamera lassú mozgásokkal pásztázza a teret megtöltő tárgyak felületeit, elidőzik a csillogó felületeken, a nő testét borító, csipkeszerű anyagon. A nő alakja többnyire teljesen beleolvad az őt körülvevő környezetbe, ha olykor ki is emeli a kamera a tér szövetéből, tükröződésekkel, megkettőzésekkel szinte azonnal fel is számolja különállását. A filmi teret Muntean a homályos képiséggel, a tárgy- és testhatárok elmosásával, és mindenek előtt a tér következetes felszabdolásával transzformálja éterivé. Ezt a kvalitást erősíti a képeket kísérő zene, egy szoprán énekhangon előadott melódia, amit a képi manipuláció mintájára Muntean helyenként különböző akusztikus megoldásokkal modifikál. A kimunkált enteriőr, az invenciózus anyaghasználat és a tér kamera általi szervezése egy olyan környezetet hoz létre, ami egyszerre jelent a nőnek menedéket és kényszerű izolációt. A film kettős térérzetet kelt, amiben függetlenség és a bezártság élménye, a lehetőségek és a tiltások szimultán vannak jelen. A társadalmi valóságról leválasztott teret a nő ugyan saját preferenciái szerint alakíthatja, a tükörkép hasadtsága folyamatosan emlékeztet az önmeghatározás akadályaira. A függetlenség esetlegessége végigvonul a filmen, az áttetsző és kristályszerű felületek, az összetört üveg a szabadság törekenységét és tűnékenységét nyomatékosítják. A létrehozott tér ambivalens tapasztalata a film végén, az ajtónyitás momentumában kulminál, amit Muntean a jelenet megismétlésével emel ki. A nyitott tér perspektívája leleplezi a zárt környezet illuzórikus voltát és megkérdőjelezi az elszigetelődés szabadságélményét.

A *Lüktetések* – a Ceaușescu rezsim fullasztó realitására reflektálva – a függetlenség és az identitáskeresés egyetlen útjaként a kivonulást jelöli meg.⁶³² A film elszigetelt, álomszerű tere a nő kizárólagos opciója a személyes autonómia gyakorlására, a (patriarchális) hatalommal szembeni fellépés és önérvényesítés csak ebben az izolált környezetben valósítható meg. A női ellenállás és az önmeghatározás szándékát egyszerre jelzi, hogy film atmoszféráját finom erotika lengi be, ami – Tyszkiewicz és Natalia LL korábban elemzett alkotásaira rímelve – az érzékiség tapasztalatát aknázza ki a hatalom testpolitikája és pronatalista ideológiája elleni lázadásban. A lány szenzualitás és a lebegtetett autoerotika a Ceaușescu-rendszer ideális (aszexuális, de termékeny) nőképevel konfrontálódik, a személyes és a közös, román, női identitás meghatározásában a szexuális lényként való önpozicionálás tehát hangsúlyos elem. A lengyel és román társadalmi berendezkedés közti eltéréseket szemlélteti – illetve a kinema ikon művészetszemléletéről is jelent –, hogy a lengyel filmek kendőzetlen szexualitása helyett, itt

⁶³² Ez az állásfoglalás tükröződik Brătescu alkotói praxisában is.

már a finoman tapintható erotika is határsértő gesztusként értelmeződik. A szembeszegülés közösségi élménnyé fokozódik azzal, hogy a filmet átható érzéki kontempláció lehetőséget kínál a nő(i nézők)nek a szankcióktól független testélményre, a test fájdalommentes megélésére.⁶³³ Ezt a női (nézői) élményt mélyíti, hogy a film több ponton is kísérletezik a haptikus vizualitással. A tárgyak felületére, az anyagokra koncentráló, a női ujjakra fókuszáló, életlen és elmosódó közelképekkel a kamera szinte letapogatja az intim teret, ezzel kiterjeszti, megosztja a tapasztalatot.

Bár Singer és Muntean filmje különböző eszközökkel és eltérő alkotói habitussal közelít a női önmeghatározás kérdéséhez, a fenti olvasatok alapján a munkák között hidat képez, hogy az alkotások az elnyomással való szembesülés és a szembeszegülés aktusain keresztül a nők kapcsolódását is szorgalmazzák. Singer munkájában a bokszmeccs kimenetele a női összefogás erejét szemlélteti, Muntean filmje pedig a hatalomtól függetlenített élmény megosztásán keresztül köt össze nőket. Míg azonban a *Küzdelem* valóságában női együttműködéssel megdönthető a patriarchális hatalom, a *Lüktetések* izolált terében a befolyás csak időszakosan függeszthető fel.

7.2. Ketten egyedül – Izabella Gustowska: *Relatív hasonlóságok*, Irena Nawrot: *Sárga film, Üres pohár*

Gustowska *Relatív hasonlóságok* (*Względne cechy podobieństwa*, 1979) című filmje az egyéni (női) identitás és a nők kapcsolódásának kérdéseit párhuzamosan vizsgálja az egyetétjű ikerlét jelenségén keresztül, ami évtizedekig visszatérő motívum Gustowska művészetében.⁶³⁴ Bár a téma iránti fokozott érdeklődést személyes élmény motiválja – hiszen Gustowska maga is egy ikerpár tagja –, a témát Gustowska hangsúlyosan a női tapasztalatra fókuszálva közelíti meg. Annak ellenére, hogy a korai fázisban Gustowska még olyan, nemtelen motívumokat köt a témához, mint a doppelgänger, a képmás vagy az árnyék fenoménje,⁶³⁵ a megvalósításban már egyértelmű a női szempont prioritizálása, a nők közötti (családi) kötelék analízise. A választás tudatosságát hangsúlyozza hogy Gustowska ikertestvére férfi,⁶³⁶ tehát a személyes kötődés nem feltételezi a női protagonistákat. A két tapasztalat közötti különbségre maga Gustowska is kitér, „a két nő közti, intenzív biológiai kapcsolódás” viszonyában „gyengének”

⁶³³ Utalva ezzel Băban korábban idézett megjegyzésére, miszerint a Ceaușescu rezsimben élő nők elsősorban fájdalom forrásaként tekintenek a testükre. Băban i.m. 227.

⁶³⁴ Jakubowska: *Meetings*. 309.

⁶³⁵ Gustowska gondolatait idézi: Leszkowicz: *Towards Freedom*. 50.

⁶³⁶ Leszkowicz: *Towards Freedom*. 69.

érzi a bátyja és közte lévő ikerséget.⁶³⁷ A *Relatív hasonlóságok* tematikájában Gustowska kurátori és alkotói tevékenységét egyaránt átszövő⁶³⁸ szemlélet tükröződik, ami a nők közötti viszonyrendszerek tanulmányozását és a nők közötti (művészeti) dialógus megteremtését szorgalmazza.

Leszkowicz szerint Gustowska már a hetvenes évek elejétől foglalkozik experimentális filmmel,⁶³⁹ a *Relatív hasonlóságok* mégis az alkotó egyetlen fennmaradt filmes munkája, a nyolcvanas évektől Gustowska már videóval kezd kísérletezni.⁶⁴⁰ Mint az Kuźmicz tanulmányából kiderül, a közel öt perces film egy sorozat első darabja lehet, amihez Gustowska az évek során forgatott még anyagot, ez utóbbi felvételek azonban nem hozzáférhetők.⁶⁴¹ A női ikrek témáját azonos gyűjtőcím alatt fotókon és festett objektumok formájában is feldolgozza, a művek közül párat a filmekben is szerepeltet. A filmsorozat fennmaradt, nyitó darabja improvizált szituációk egymásutánjára épül, amik az ikernővérek közti megjelenés- és attitűdbeli hasonlóságokat és eltéréseket veszik sorra. A helyzetgyakorlatok olyan hétköznapi, helyenként banálisan-komikus apróságokat szemléznek, mint a testrészek összehasonlítása, a hajkócolás művelete vagy a grimaszolás. A filmnyelv tekintetében egy kifejezetten puritán munkáról van szó, némi pásztázást és variózást leszámítva nem mozdul el a kamera, végig egy meghatározott pontból rögzíti az eseményeket. Formanyelvi szempontból a *Relatív hasonlóságok* tehát nem különösebben innovatív, a mozgókép és a fotográfia párbeszédbe hozásán túl Gustowska nem igazán aknázza ki a filmes technika lehetőségeit. Kuźmicz értelmezésében ez a 16mm-es filmre rögzített alkotás valójában Gustowska a videóművészet, illetve a videóinstalláció iránti érdeklődését vezeti be,⁶⁴² tehát a szakmai fejlődésének azt az időszakát dokumentálja, amikor az alkotó még kutatja a művészetszemléletéhez leginkább illeszkedő mozgóképes formát.

Kuźmicz szerint a filmben a mozdulatsorok és gesztusok lekövetésével, azok pillanatnyi kimerevítésével Gustowska a tipizálás, az egységesítés jelenségére hívja fel a figyelmet,⁶⁴³ ami – bár ezt Kuźmicz nem említi – az államszocializmus uniformizáló rendszerében fokozott jelentőséggel bír. Azzal, hogy a mozdulatokat az ikrek pár pillanatra megállítják, szembetűnő

⁶³⁷ Gustowska gondolatait idézi Leszkowicz: *Towards Freedom*. 87.

⁶³⁸ Jakubowska: *Circulation of Feminist Ideas*; Jakubowska: *Meetings*. Kowalczyk: *Feminist Exhibitions*.

⁶³⁹ Leszkowicz szerint Gustowska 1972-ben kezdett el mozgóképpel foglalkozni. Leszkowicz: *Towards Freedom*. 64-65.

⁶⁴⁰ A hetvenes években készített filmekről – a *Relatív hasonlóságok* címszerű említésén túl – nincs érdemi adat az alkotó honlapján sem.

⁶⁴¹ Gustowska korai filmjeiről jelenleg azok a képek állnak rendelkezésre, amiket Kuźmicz a tanulmányában publikált. Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 172-173.

⁶⁴² Kuźmicz: *Highly Limited Access*. 172.

⁶⁴³ Beszélgetés Marika Kuźmicz művészettörténésszel. 2021. június 29.

a két nő mimikája közti eltérés, amivel a film az egyéni identitások kifejezését helyezi előtérbe. A nők mozdulatainak tükrözésével ezzel szemben a viselkedési normák hagyományozódására és a nőiség társadalmi konstrukciójára is reflektál.⁶⁴⁴ A testrészek összemérésében, a karok, lábak, hasak vizsgálatában felsejlik a kommunista testideál szabványosításának és a női test központi monitorozásának gyakorlata is. Bár a hatalmi nyomás itt csak közvetve kap helyet, a jelenetek játékossága, a nevetés és a komikus fintorgás a nőkre kirótt társadalmi szerepek viszonyában normaszegő viselkedésként kereteződik. A felszabadult filmi térben egyszerre jut érvényre a személyes identitás és kap megerősítést a női szolidaritás.

Az ikerlét központi téma Irena Nawrot mozgóképes munkáiban is, itt azonban a szeparáció igényén, az egyéni identitás leválasztásán van a hangsúly. Nawrot kísérleti filmes munkásságát tekintve még a jelen dolgozatban elemzett, lengyel nőművészek viszonyában is marginális pozíciót tölt be. Filmjeivel nem foglalkozik a szakma,⁶⁴⁵ annak ellenére, hogy azokat a varsói Modern Művészetek Múzeuma is az archívumába válogatta.⁶⁴⁶ A filmek keletkezéséről hosszú idő után végül magától az alkotótól sikerül információt szerezni.⁶⁴⁷ A multimédia művészként és oktatóként is aktív Nawrot kísérleti filmes tevékenysége arra a három filmre – a *Sárga film (Zólty film, 1985)*, az *Üres pohár (Pusty kieliszek, 1987)* és a *Kinek a kezében van a kés? (Ence pence w której ręce?, 1988)* – összpontosul, amiket a rendszerváltás előtti években forgat le, abban az időszakban, amikor a hadiállapot megszüntetésével egyre nyilvánvalóbbá válik a kommunista rendszer bukása.

Nawrot a Szolidaritásban végzett aktivista tevékenysége során,⁶⁴⁸ diáktársai munkáiban segédkezve ismerkedik meg a filmezéssel, de a szükséges technikai tudásra csak saját filmjein keresztül tesz szert. Nawrot, aki nem tagja semmilyen alkotói kollektívának, alma materéből, a Maria Curie-Skłodowska egyetemről kölcsönöz ki egy orosz kamerát, ahol 1984-ben kezd el oktatóként dolgozni. A színes, 16 mm-es filmet saját maga finanszírozza. A filmek Nawrot különutas alkotói működését visszatükrözve, intézményektől és művészeti csoportosulásoktól teljesen függetlenül készülnek el, ami feltehetően hatással van azok évtizedes láthatatlanságára is. Nawrot-nak ugyan van tudomása a WFF hetvenes évekbeli, kísérleti filmes tevékenységéről

⁶⁴⁴ Ezzel a tematikával Marcolla filmjét idézi.

⁶⁴⁵ A vele készített interjúk idején Kuźmicz sem rendelkezik érdemi információval a filmekről.

⁶⁴⁶ A varsói archívumban sincs adat a filmek keletkezési körülményeiről.

⁶⁴⁷ Nawrot-tal végül 2022. február 20-án sikerül egy rövid interjút készíteni. A filmek elemzésében a felhasznált információk ebből a beszélgetésből táplálkoznak. Az információk értelmezése és a hozzájuk kapcsolódó olvasatok azonban több ponton meghaladják, új vagy pontosabb interpretációkkal bővítik Nawrot alkotói koncepcióját.

⁶⁴⁸ Nawrot saját bevallása szerint a mozgalom mitizálása miatt a mai napig a Szolidaritásnak készített plakát a legkeresettebb, és legtöbbször által ismert munkája.

és az ismertebb nőművészek alkotói kezdeményezéseiről is,⁶⁴⁹ átfogó ismeretanyaggal egyik témában sem rendelkezik, az előző évtized lengyel művészete nincs érdemi hatással a filmjeire. Miként az a művek színgazdag, vibráló vizualitásából és a zenehasználatból is rögtön kitűnik⁶⁵⁰, a filmek a kortárs populáris kultúrából merítenek, ebbe a vizualitásba integrálja Nawrot saját, személyes motívumrendszerét.

A három alkotás közül az első kettőben, a *Sárga film* és az *Üres pohár* című munkákban kap hangsúlyos szerepet az ikerlét tapasztalata. Akárcsak Gustowska-nál, Nawrot esetében is saját élmény indokolja a fókusz, Nawrot azonban Gustowska-val ellentétben egypetéjű ikerpár tagja, ikernővérevel, Anna-val nemcsak külső megjelenésükben hasonlítanak, de szakmai érdeklődésük is közös. Anna Nawrot művészként és kurátorként⁶⁵¹ is aktív, a Nawrot nővérek az évtizedek során többször is kiállítanak együtt. Nawrot tehát személyesen tapasztalja meg azt az intenzív kapcsolódást amit Gustowska a filmjeiben szerepeltetett testvérpár tolmácsolásában tár fel. Hogy milyen mértékben határozza meg Nawrot identitását a testvérehez fűződő viszony, azt az alkotó legelső mozgóképes munkája, a *Sárga film* szemlélteti, melynek elkészültét az egyéni, az ikernővérről leválasztott identitás kijelölése motiválja. A film szembetűnő vizuális szervezőeleme a sárga szín következetes használata, ami – az önéletrajzi kötődés ismerete nélkül – az optimizmus, az életöröm és a fiatalság dinamizmusának élményét sugallja. Nawrot világában a sárga színnek meghatározó jelentősége van, a testvéri azonosság szimbólumaként funkcionál.⁶⁵² A filmben szereplő sárga szoknya (annak eredeti formájában) a Nawrot nővérek számára az ikerlét kényszerű azonosságának jelképe, annak az időszaknak a hagyatéka, amikor a nővérek még kénytelenek engedni a szülők sztereotipikus nevelésének. A függetlenedés gesztusaként Nawrot a két egyforma szoknyából egy ruhát varr magának, ami az egymásnak való megfeleltethetőség korszakának végét jelenti, és egyfajta szimbolikus hatalomátvételtként működik. A filmben megjelenő tárgyak (különösen a kaktuszok) Nawrot identitástudatának lényegi összetevői, személyes környezetének azon elemei, amik akkoriban az alkotó

⁶⁴⁹ Nawrot a disszertáció vizsgálati spektrumát tekintve a nyolcvanas években Partum és Natalia LL munkásságáról tud a legtöbbet.

⁶⁵⁰ A filmek jelenleg elérhető verziójában nem az eredeti zenék szerepelnek, mivel a múzeumi archiválás idején Nawrot nem találja a zenék jogdíjaihoz kapcsolódó dokumentációt. Bár az engedélyek azóta előkerültek, továbbra is a módosított hanganyag van a filmekben.

⁶⁵¹ Anna Nawrot és Jan Gryka 1985-ben alapítják meg a – hangsúlyosan nem kereskedelmi művészetre specializálódó – Biała Galériát (Galeria Biała) Lublinban, ami a mai napig a város művészeti életének meghatározó pontja.

⁶⁵² Nawrot a beszélgetés során megoszt részleteket abból a kiáltványszerű szövegből, amit a film nyolcvanas évekbeli bemutatójakor annak felkonferálásaként ad elő. Ebben a szövegben a sárga színhez további, erősen negatív jelenségek is kapcsolódnak, mint például a „szégyen” és a „rossz szándék”. Mivel a szövegből Nawrot csak bizonytalan töredékeket tud felidézni, és ezek a minőségek erősen ellentmondanak a film fő olvasatának, a főszöveg ezzel a csapásiránnyal nem foglalkozik.

önmeghatározásában jelentős szerepet töltenek be. Feltehetően ez utóbbi funkciót szolgálja azoknak az objektumoknak a filmi térbe szervezése is, amiket Nawrot egy sárga függöny mögé pozicionálva fed fel. A saját magáról, illetve nővéréről készített fekete-fehér majd utólag színesre festett fotók ember nagyságúra nagyított másolatai azt a technikát szemléltetik, ami az alkotót ebben az időben foglalkoztatja, tehát művészeti identitását körvonalazza.⁶⁵³

A két évvel később forgatott *Üres pohár* jórészt ugyanezt a tematikát követi, azzal a különbséggel, hogy ez az alkotás az ikerlét frusztrációját már némi távolságtartással kezeli. A sárga szín csak elvétve tűnik fel, ami itt teljesen elveszíti a szimbolikáját. Nawrot identitásbeli különállása ezúttal is hangsúlyos, a határkijelölés szándéka azonban finomabb aktusokba oltva jelenik meg, a szeparáció igényét a képet kettéosztó vonalak és felszabdalt anyagok jelzik. Az ikerlétet illusztráló fotók és jelenetek azt a benyomást keltik, hogy Nawrot már kevésbé érzi kardinálisnak a testvéréről való leválás kérdését a személyes autonómia kiépítésében. A filmi térbe ezzel egyidőben bekúszik egy nehezen megragadható, bénító jelenlet, ami Nawrot személyes és művészeti identitására egyaránt hatással van. Nawrot saját bevallása szerint a húszas évei elején folytatott aktivizmusán túl nem foglalkozik mérvadóan társadalompolitikai kérdésekkel, a hatalom nyomását, majd az átrendeződést megelőző zaklatottságot ő is érzi. Az átmeneti időszak kiszámíthatatlansága és a személyes jövőkép bizonytalansága a filmben az fizikai térérzet és időérzékelés felborulásában manifesztálódik. Visszatérő képsor a naptár lapjainak tépkedése, és a szem elfedése, lehunyása. Egy jelenetben pedig Nawrot bekötött szemmel, egy áttetsző felületet tapogatva próbálja „megtalálni az útját”.⁶⁵⁴

Jóllehet, a feminizmusát mára nyíltan vállaló Nawrot filmjei dúskálnak a feminista szerepvállalásra utaló mozzanatokban, az alkotó szerint a filmekben megjelenő személyes (női) asszertivitáshoz csak az évek előrehaladtával kapcsolódik társadalmi tudatosság. Nem vitatja továbbá, hogy a filmek erős társadalomkritikai felhanggal bírnak, számos olyan momentumot közvetítenek, amik a lengyel államszocializmus végének sajátos kontextusára rímelnek, mégis kiköti, hogy a reflexiókat nem feltételezi részleteiben megtervezett művészeti program. Nawrot három filmjét⁶⁵⁵ kronológiai sorrendben vizsgálva láthatóvá válik, hogy amint feloldódik az a feszültség, amivel az ikerlét a személyes autonómia kibontakozását terheli, felerősödni látszik

⁶⁵³ Érdekes egybeesés, hogy az ember nagyságúra nagyított fotó-objektum megalkotása, és azoknak a filmi térbe integrálása Gustowska és Nawrot művészetében egyaránt megfigyelhető.

⁶⁵⁴ Az alábbi bekezdésben felvázolt értelmezés – Nawrot beékkelt megjegyzésén túl – az alkotóval való beszélgetésre épülő, de szubjektív olvasat.

⁶⁵⁵ A *Kinek a kezében van a kés?* című filmet az ikerlét tapasztalatára fókuszáló alfejezet ugyan nem tárgyalja, a film nem kevésbé jelentős. Ez utóbbi alkotásban – az ikerkérdés identitás meghatározó szerepének visszaszorulásával – hangsúlyosabbá válik a társadalomkritikai aspektus. Ha öntudatlanul is, de a film olyan témákat feszeget, mint a mozgásszabadság korlátozása, a militarizmus és az ellenállás.

az ikernővérek közti (női) szolidaritás, és körvonalazódik az alkotó identitásának a társadalomkritikus szemlélet által meghatározott aspektusa.

7.3. A nőművész valósága – Anna Kutera: *Dialógus*, Roxana Chereches és Liliana Trandabur: *Mise en écran*, Szilágyi Lenke: *Cím nélkül*, Geta Brătescu: *Kezek, A műterem*

A (férfi)művész szerepének demisztifikációja, a konceptuális művészet (patriarchális) hierarchiájának felszámolása, a kontextuális művészetszemlélet propagálása, illetve az experimentális alkotói praxis (feminista) demokratizálásának igénye fogalmazódik meg Anna Kutera *Dialógus* (*Dialog*, 1973) című mozgóképes munkájában. Bár a film évekkor korábban készül, mint a fejezetben szereplő legtöbb alkotás, benne a (művészi) önmeghatározás és a határkijelölés igénye legalább annyira meghatározó. Kutera – aki saját bevallása szerint egészen fiatal korától öntudatos alkotóként tekint magára⁶⁵⁶ – a film keletkezésekor már publikus tereken valósít meg feminista akciókat, amikben olyan kérdésekkel foglalkozik, mint a nőkre nehezedő kettős teher problémája és az absztrakt művészet férfiközpontúsága.⁶⁵⁷ Ez a típusú asszertivitás a szóban forgó filmben is tetten érhető, ami – bár formanyelvében talán kevésbé invenciózus – koncepciójában több olyan művészeti és intézménykritikus témát felvet, ami más, a dolgozatban elemzett mozgóképes munkában többségében később kerül elő.

A 16 mm-es filmre forgatott, hatperces *Dialógus* öt tematikai egységből épül fel, melyek közül az első négy az alkotó és az utcán találomra kiválasztott emberek közti interakciókra épül.⁶⁵⁸ A blokkokat Kutera rövid feliratokkal különíti el, melyek megelőlegezik a jelenetek koncepcióját, a kapcsolatfelvétel apropóját. Az első egység *a jó reggelt kívánok!*⁶⁵⁹ (*dzień dobry!*) címet viseli, és azt mutatja be, hogy Kutera egy fákkal szegélyezett utcán sétálva odaköszön a mellette elhaladó embereknek. A második részt a *prezentáció* (*prezentacja*) felirat vezeti be, itt egy másik, belvárosi helyszínen Kutera egy fényképpel a kezében kezdeményez beszélgetést a járókelőkkel. Mivel Kutera szándékosan mellőz minden mankót, így a hangot és a feliratozást, a beszélgetés pontos tartalma rejtve marad a néző előtt. Tatar értelmezésében – feltehetően az alkotói koncepciót tolmácsolva – Kutera itt egy saját magáról készült fotót nyújt át a vele szóba elegyedőknek az alábbi kísérszöveggel: „Anna Kutera vagyok. Itt a

⁶⁵⁶ Leśniak i.m. 104.

⁶⁵⁷ Lásd: 3.1. Elszigetelt művészeti kezdeményezések és a feminista diskurzus hiánya.

⁶⁵⁸ Nincs pontos információ arról, hogy ki kezeli a kamerát, de feltételezhető, hogy Kutera partnere és gyakori alkotótársa, Romuald rögzíti az interakciókat.

⁶⁵⁹ A magyar fordításban a címek kisbetűs formája az eredeti lengyel szöveg formáját követi.

fényképem. A Képzőművészeti Főiskola diákja vagyok, és most épp egy filmet forgatok arról, ahogy bemutatkozom önnek.”⁶⁶⁰ Ezt követően, a harmadik és negyedik egységben a *mennyi az idő?* (*ktorna godzina?*) és a *hol van az Anna Kutera utca?* (*gdzie jest ulica anny kutery?*) kérdésekkel kezdeményez párbeszédet az arra járókkal.

A *Dialógus* első négy részében felvetett témák és kérdések a szimplicitás, a humor és az egyenesség kvalitásait hordozzák, Kutera ezeket a minőségeket aknázza ki sajátos kontextuális művészeti praxisának létrehozására. Az interakciókkal egyszerre teszi az embereket az alkotói folyamat részévé, és vállalja a művészetének leleplezését. A banális és a komikus fókuszba hozásával a film a művészeti gondolkodás és az alkotói praxis horizontális jellegét hangsúlyozza, és közvetett kritikát fogalmaz meg a konceptuális (férfi)művészet elitizmusával szemben. A film a hétköznapi emberi kapcsolatok témaként való kijelölésével közös nevezőre, pontosabban egy szintre hozza az alkotót és a befogadót, ezzel pedig felszámolja a művész kitüntetett és túlértékelt pozícióját. A film technikai megoldásai és a választott helyszínek is ezt a horizontális koncepciót erősítik. Az esetlen kompozíciók, a homályos képek, a puritán formanyelv amatőr jelleget kölcsönöz a munkának, ami erősíti annak őszinte közvetlenségét. Kutera a forgatás alatt arra is figyelemmel van, hogy Wrocław kevésbé ismert pontjain rögzítse az eseményeket,⁶⁶¹ olyan helyekre koncentráljon, amik általában nem kapnak figyelmet.⁶⁶²

Az ötödik egység (*viszlát! / do widzenia!*)⁶⁶³ a többi résztől elkülönülve, már belső térben, fehér háttér előtt mutatja Kuterát, amint a kamerába nézve elköszön a nézőktől. A búcsút többször is megismétli, minden alkalommal egy bólintással nyugtázva a jelenet vélt lezárását. A mozdulat annak folyamatos repetíciójával egyre komikusabb hatást kelt, amire Kutera nevetéssel reagál, majd mosolygó integetéssel zárja a szekvenciát.⁶⁶⁴ Egy vágást követően ismét komolyabb arckifejezéssel tűnik fel, egy újabb bólintás után hátat fordít a kamerának, így a tarkója képével fejeződik be a film.⁶⁶⁵ Ebben a jelenetsorban Kutera – akárcsak vele közel egyidőben Partum, majd a későbbiekben Marcolla – a lengyel konceptuális művészetet figurázza ki, a művek „komolykodó”, szeriális szerkesztettségét és tautologikus

⁶⁶⁰ Tatar: *The Dialogue*.

⁶⁶¹ Tatar: *The Dialogue*.

⁶⁶² Magától értetődően ennek a választásnak gyakorlati haszna is van, hiszen csökkenti annak az esélyét, hogy az utcán forgató Kuterát kérdőre vonják a hatóságok.

⁶⁶³ A film általam elérhető verziójában nincs inzer az utolsó egység előtt. Tatar szövege azonban arra enged következtetni, hogy az eredeti verzióban itt is megjelenik az alcím.

⁶⁶⁴ Marcolla két évvel későbbi filmjében, a *Csók*ban építi majd tovább a repetíció észlelésre gyakorolt hatásának analízisét. Lásd: 6.1. Feminista konceptualizmus – Ewa Partum: *Tautologikus Mozi*, Jolanta Marcolla: *Csók*

⁶⁶⁵ Ezt a záró képet Kutera egy későbbi munkájában az 1975-ös “kvázi-film projektjében” (*A világ legrövidebb filmje, Najkrótszy film świata*) is felhasználja, ahol szintén a konceptuális művészet és a loopolt, mediális-analitikus filmtrend parodizálásaként működik. Marika Kuźmicz: *Intersections of Art and Film on the Wrocław Art Scene. 1970-1980*. Kiadatlan kézirat. 2.

strukturáltságát teszi idézőjelbe. Bár Kutera kritikája még kevésbé átgondolt és rétegzett, mint az említett nőművészek reflexiói, a kontextuális művészet megteremtésére irányuló akciójával párosítva, tehát az elmarasztalással egyidőben alternatívát biztosítva, az állásfoglalás nem kevésbé megalapozott.

Amikor Leśniak a hetvenes évek lengyel avantgárd művészetében a nők látványos alulreprezentáltságáról kérdezi, Kutera a megoldást az experimentális művész⁶⁶⁶ társadalmi pozíciója és a női szerepelvárások keresztmetszetében látja.⁶⁶⁷ Véleménye szerint a kísérleti művészeti praxis a nők számára kétszeres kihívást jelent. Mivel a szélesebb közönség nem tud kapcsolódni ehhez a típusú művészethez, az avantgárd művész szociális státusza mindig bizonytalan, művészete „haszontalan és kiszámíthatatlan” az átlagember szemében. Ez a pozíció pedig társadalmilag összeegyeztethetetlen a nőknek szánt szerepekkel, a feleségléttel és az anyasággal.⁶⁶⁸ Az experimentális művészeti gyakorlatot az utca emberének aktív együttműködésével megvalósító *Dialógus* ezt a kettős kihívást oldja fel. Felszámolja a konceptuális (férfi)művészet határtartását, és az alkotói folyamatot hétköznapi, komikus, akár banális momentumokra építve teremt kapcsolatot az avantgárd művészettől elidegenített társadalommal.

Ha közvetetten is, de a férfiművész elsőbbségi szerepének (kritikai) reflexiója Chereches és Trandabur közös alkotásaként jegyzett *Mise en écran* (1989) című filmben is megjelenik, mely munka az értekezés vizsgálati spektrumába eső filmek között kifejezetten rendhagyó pozíciót képvisel. Miként arra ugyanis Trandabur a vele készített interjú során kitér, nem tisztázott, hogy a kinema ikonban közvetlenül a rendszerváltás előtt elkészült film valójában kinek a munkája.⁶⁶⁹ Mint kiderül, a két alkotó nem dolgozik együtt a filmen, különböző években, egymástól teljesen függetlenül készítik el saját felvételeiket, amikből végül 1989-ben készül el a *Mise en écran*. További kérdéseket vet fel, hogy bár a műhely honlapján, a kinema ikon kiadványaiban⁶⁷⁰ és a kapcsolódó tanulmányokban⁶⁷¹ – a közösségben jórészt írói, szerkesztői és egyéb, támogatói szerepet betöltő⁶⁷² – Chereches és Trandabur szerepelnek a film rendezőiként, az elmúlt években a két alkotó mellett további nevek is megjelentek, a 2021-

⁶⁶⁶ Kutera itt az avantgárd és az experimentális kifejezést egymás szinonímájaként érti.

⁶⁶⁷ Leśniak i.m. 104.

⁶⁶⁸ Leśniak i.m. 104.

⁶⁶⁹ Beszélgetés Liliana Trandaburral.

⁶⁷⁰ George Săbău (ed.): *Kinema Ikon. vol. 1.* Arad, Kinema Ikon. 2005. 88. (Itt Chereches neve nem is szerepel)

⁶⁷¹ Olga Ștefan: Kinema Ikon. Experimental Film Workshop in Arad, Romania 1970-now. in:

Călin Man (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020.* Arad, Kinema Ikon, 2019. 224., Horea Avram. The avant-garde unconscious: On kinema ikon's (filmic) practice. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020.* Arad, Kinema Ikon, 2019. 250.

⁶⁷² Chereches és Trandabur is humán értelmiségi pályán dolgoznak, Tanári, filológus és nyelvész végzettséggel rendelkeznek. A műhelyben elsősorban szerkesztői és szervezői tevékenységekben kapnak szerepet.

es Jihlava fesztiválon már Viorel Simulov és az egész kinema ikon csoport is egyenrangú szerzőként szerepel a két nő mellett.⁶⁷³ A beszélgetésben maga Trandabur is megerősíti, hogy bizonytalan, ki hozza a jelenlegi, végleges formájába a filmet. Bár a következetlenségek okán a *Mise en écran* nem tekinthető egyértelműen a két nő alkotásának, így a dolgozaton belül nem képezheti érdemi analízis tárgyát, Trandabur-ral folytatott beszélgetésre alapozva és a kinema ikon férfiközpontú működésének ismeretében a film egy-két aspektusára mégis érdemes röviden kitérni.⁶⁷⁴

Akárcsak több, a fejezetben tárgyalt film, a *Mise en écran* is a külvilágtól elzárt, várakozó pozícióba kényszerített nő létélményére fókuszál. A Trandabur és Chereches instruálta felvételeken elsötétített, izolált terekben mozognak a női karakterek, melyekben gyakorta feltűnnek a milió élettelenységét és kiüresedettségét hangsúlyozó elemek. Azon túl, hogy a madárketrec és a női karakter arcára vetődő rácsok árnyéka a bezártság fullasztó érzetét mélyíti, több ponton megjelenik egy lemeztelenített műanyag baba és egy koszos, üres üveg is. A legerősebb hatást mégis az ablakba szorult madártetem képe kelti, ami a szabadulás reménytelenségét szimbolizálja. Ebben a kihalt és kilátástalan realitásban a nőt csak az ablakon beszűrődő fény köti össze a kinti valóság szabadságával, a homályba vesző, elszigetelt térben a nő magánya szinte tapintható. Ez utóbbi benyomást támogatják a haptikus tapasztalat megteremtésével kísérletező képsorok, a fa erezetén végigsikló ujjak szekvenciája vagy a fénysugárban táncoló porszemek mozzanata. Az elszigeteltséghez a hiábavaló várakozás terhét kapcsolja az a párhuzamosan futó jelenet, ami egy könyvekkel zsúfolt szobában mutat egy nőt, aki egy órával és egy telefonkészülékkel az asztalon, láthatóan nyugtalanul vár valami történésre, feltehetően a telefon csörgésére. A telefon azonban nem szólal meg, a nő pozíciója változatlan marad.

Mint ahogy azt a két, egymással horizontális kapcsolatot fenntartó⁶⁷⁵ jelenetsor szemléleti, a *Mise en écran* is felajánl olyan olvasatot, ami reflektál a kommunista diktatúra és a női lét kapcsolatára, azaz elmarasztalóan nyilatkozik a rezsim korlátozó intézkedéseinek a nők hétköznapijaira gyakorolt befolyásáról. Talán releváns lehet azt is kiemelni, hogy hiába készült a felvételek egy része közvetlenül a rendszerváltás előtt, – ez utóbbi értelmezést alapul véve – a film korántsem tűnik bizakodónak a közeljövőt érintően, a jelenetsorok konklúziója a rendszer változatlanságát jósolja. Az interpretációt a munka egészére kiterjesztve, a film a

⁶⁷³ 25. Jihlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál. *Mise-en-écran*.

<https://www.ji-hlava.com/filmy/snimek-obrazovky> Utolsó letöltés: 2022. május 20.

⁶⁷⁴ Az elemzés azokra a felvételekre koncentrál, amiket Trandabur emlékei szerint ő vagy Chereches készítenek.

⁶⁷⁵ A *Mise en écran* a film a filmben szerkezetet aknázza ki. A két említett jelenet a dolgozat értelmezése szerint a film egyazon, belső szintjén helyezkedik el.

filmben struktúrára kitekintve, az alkotás a kinema ikon férfiközpontúságát, a műhely belső dinamikáját is tükrözi.⁶⁷⁶ Bár tartalmaz olyan momentumokat amik egalitárius viszonyt feltételeznek a nők és a férfiak között (például a birkózás játékos jelenete), a film a férfiaknak tartja fenn az alkotó szerepét, míg a nőket jórészt passzív, illetve a hagyományos, társadalmi nemi szerepeiknek megfelelő funkciókban ábrázolja: magányosan évődve és várakozva, lenge ruhában táncolva, egy férfi vállára feldobva, kacéran nevetgélve. A film záró jelenete, a filmtekercesek kupacai között gubbasztó, a felvételek közül válogató férfi momentuma egyszerre működik a kinema ikon belső mechanizmusainak lenyomataként és dokumentálja a *Mise en écran* elkészültének – feltételezett – záró stációját.⁶⁷⁷

Hasonló témákat dolgoz fel Szilágyi Lenke a hetvenes évek végén forgatott filmje (*Cím nélkül*, 1979), melynek képsoraiban az alkotó fiatalkori szabadságvágya és a függetlenség elérhetetlensége iránti keserűség köszön vissza. Szilágyi a magyar fotóművészet egyik megkerülhetetlen figurája, akinek a nyolcvanas évek művészeiről és filmeseiről készített képeslap-fotói többek között a Múcsarnokban megrendezett, átfogó BBS tárlaton⁶⁷⁸ is helyet kapnak. Szilágyi ismertsége és a BBS-hez, illetve összességében a nyolcvanas évek magyar underground szcénájához fűződő viszonya ellenére a műhely hivatalos filmlistáján szereplő kísérleti filmjéről⁶⁷⁹ egyetlen tanulmány vagy a műhely történetével foglalkozó kiadvány sem tesz említést.⁶⁸⁰ Miként az alkotóval folytatott beszélgetésből⁶⁸¹ kiderül, magának Szilágyinak sem volt tudomása arról, hogy ez a korai film bármilyen formában egyáltalán elérhető. A szakirodalmi mellőzöttségét feltételezhetően mégsem kizárólag ez a körülmény indokolja. Ahogy arról Szilágyi beszámol, a film valójában nem is a BBS keretei között készül, a stúdió mindössze a hanggal kapcsolatos utómunkához biztosít technikai támogatást. Szilágyi még a Kisképző⁶⁸² diákja⁶⁸³, amikor a hetvenes évek végén a BME amatőr filmklub tagjainak közreműködésével elkezdi dolgozni a filmen. A felvételeket egy 8 mm-es kamerával rögzíti, a nyersanyagot saját maga finanszírozza.⁶⁸⁴ A felvett anyagokat ekkor még nem vágja össze kész

⁶⁷⁶ Lásd: 4.1. A nők mozgástera a kísérleti filmes műhelyekben.

⁶⁷⁷ Trandaburral folytatott beszélgetésből és a film alkotói névsorának változásából azt a következtetést vonom le, hogy a Trandabur és Cherches által felvett jeleneteket Sabau, Viorel és a műhely további (férfi) tagjai vágják meg.

⁶⁷⁸ *Más hangok, más szobák – Rekonstrukciós kísérlet(ek)/A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Múcsarnok, 2009. december 16. – 2020. február 21.

⁶⁷⁹ A Múcsarnok Könyvtárában is szerepel a BBS filmek digitalizált másolatainak listáján.

⁶⁸⁰ A BBS 50 kiadványban sem található semmilyen utalása a filmre. Gelencsér: *BBS 50*.

⁶⁸¹ Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. 2022. február 7.

⁶⁸² Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Gyakorlóiskolája

⁶⁸³ Szilágyi kamaszkorában iskolát vált, így a Kisképzőben legtöbb diáktársánál három évvel idősebb.

⁶⁸⁴ Szilágyi ebben az időszakban gyakran készít felvételeket, Super 8-as kamerákkal. Az anyagokból az itt vizsgált alkotáson, illetve a kilencvenes években összevágott, *Tabán '79-97'* című munkán kívül nem születik

alkotássá, erre csak a nyolcvanas évek elején kerül sor, amikor egy rövid időre a Debrecenben, a Kossuth Lajos Tudományegyetemen vállal állást fotósként. Szilágyi többször hangsúlyozza, hogy a konkrét dátumok tekintetében az évtizedek távlatából némileg bizonytalan, de a film sajátos technikai megoldásai, a felszerelésekhez való hozzáférési lehetőségek⁶⁸⁵, illetve a meghatározott személyekhez kötődő munkafolyamatok⁶⁸⁶ segítenek a film keletkezési idővonalának utólagos pontosításában. A munka a jelenlegi formáját – a BBS filmlistán és a film záró képén szereplő dátummal ellentétben – csak valamikor a nyolcvanas évek első felében éri el, miután Szilágyi Trajtler István csellista külön az alkotáshoz szerzett zeneművét az összevágott felvételekhez illeszti.

A film alapkoncepcióját, a szabad asszociációkra, a gondolatfoszlányok és emlékek csapongására⁶⁸⁷ építő szerkezetet az alkotó szürrealista filmek iránti érdeklődése⁶⁸⁸ és a BME filmklub szellemi közössége inspirálja. Szilágyinak a film elkészítésével határozottan nem célja történetet mesélni, ahogy fogalmaz: „az volt az elképzelés, hogy a film nem irodalom.”⁶⁸⁹ Bár Szilágyi a filmre „egyszerű szimbolikával” operál „iskolás próbálkozásként” hivatkozik, elismeri annak vállaltan rendszerkritikus állásfoglalását.⁶⁹⁰ Az alkotás fókuszában a rezsizs szabad mozgást korlátozó politikája és annak az egyén pszichológiájára, a pályakezdő művész érzelmvilágára gyakorolt hatása áll. A film vizualitása a fiatal alkotó személyes és művészi ambíciói és a kijózanító valóság közti összeférhetlenségre épül, a képsorokban a szabadságvágy és a kényszerű röghöz kötöttség feloldhatatlan konfliktusa fogalmazódik meg. Szilágyi szerint bizonyos mértékben a húszéveskori létélményének, az átható melankóliájának lenyomata a film, itt a szomorúságát és a reményvesztettségét komponálja a képekbe: „pórázon vezetnek minket az életkörülmények [...] az égre szeretnék nézni, felhőkre, tengerre, naplementékre, de rácsok vannak, ridegség, bezártság és homály.”⁶⁹¹

A közel tizenhét perces mű nyitánya a szabadság megéléséről való, lírai merengés, melyben a felfelé törekvés igénye, illetve a remélt és vágyott függetlenség öröme kap hangot.

másik film. Ez utóbbi munka két korszak kordokumentumait vegyíti. Szilágyi 1979-ben készít felvételeket egy tabáni koncertről, amit a kilencvenes években egy másik, ugyanezen a helyszínen megrendezett zenés esemény képsoraival vág össze.

⁶⁸⁵ A debreceni kapcsolódást bizonyítja például, hogy a filmben szereplő lassításokat Szilágyi a felvételek falra vetítésével rögzíti újra, így háromszorozva meg a képkockákat. Az eljáráshoz szükséges technika ebben az időszakban Szilágyi számára csak az egyetemen érhető el. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁸⁶ A film zenéjét szerző csellistát, Trajtler Istvánt csak a nyolcvanas években ismeri meg Szilágyi. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁸⁷ Szilágyi Lenke levelezés. 2022. február 7.

⁶⁸⁸ Szilágyi ebben az időszakban ismerkedik meg Luis Buñuel *Andalúziai kutya (Un chien andalou, 1929)* című filmjével, ami erőteljes inspirációs forrásként szolgál az elemzett film elkészítéséhez.

⁶⁸⁹ Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁹⁰ Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁹¹ Szilágyi Lenke levelezés.

Az első percekben egymásba érnek a szabadságot szimbolizáló elemek. A szélben lebegő papírrepülő, a magasba nyúló fák sora, a fodrozó víztükör, a báránnyelű tarkított ég és a szárnyaló madárraj egyaránt a kötetlenség tapasztalatának hírnökei, mely képek szinte éteri könnyedséget árasztanak. A zabolátlanság élményét egy rácsos kerítés fémkilincsenek közelije számolja fel. Ez utóbbi törésvonalat követően a szabadságot szimbolizáló képekre Szilágyi rendre olyan vizuális elemeket vág, melyek a hatalom és általánosságban a kor társadalmának korlátozó működésére reflektálnak. Az üldözés és menekülés aktusa, az épület lebontásának és a kőtorony szétverésének momentumai, a rácsos kerítés vagy a zsinóron vezetett pezsgősüveg szekvenciája a függetlenség lehetőségét hangsúlyozzák, illetve – Szilágyi értelmezésében – a kortárs létélmény abszurditására is felhívják a figyelmet.⁶⁹² Ez a meghatározott tapasztalat, azaz az értelmetlenség szülte frusztráció az utcaköveken és a villamossíneken végigvezetett pezsgősüveg többször visszatérő képsorában kulminál. A pezsgősüveg, ami a hétköznapi élet az ünneplés kelléke és az életöröm szimbóluma, Szilágyi realitásában megkötözve és a földre kényszerítve tűnik fel. A zabolátlanság katalizátora helyett a veszteség és a kényszerű lemondás mementójaként funkcionál.

Szilágyi már eme korai munkájában tetten érhető az alkotó művészi gyakorlatának egy sarokköve, a markáns képi világ megteremtésének priorizálása, az az igény, hogy a képből „érezdjön valamilyen világlátás.”⁶⁹³ A füst, a beton és a rácsos kerítés képsorai a film komor hangulatát felerősítő atmoszférikus elemekként működnek. A hideg tónusú, szürkés-kék képek a reménytelenség érzését mélyítik, míg a sziluett-szerű alakok szerepeltetése a kommunista rendszer arctalanságát affirmálja. A társadalmi, politikai és kulturális milió kritikája olvasható ki a filmben következetesen alkalmazott lassításokból is, amikkel Szilágyi az államszocialista berendezkedés statikusságát, a személyes és szakmai továbblépés nehézségeit szemlélteti. Ez utóbbi eszköz a szurrealista filmben gyakran betöltött szerepét megidézve, elmosza a valóság és az álom közti határvonalat, a rezsím valóságát véget nem érő, lidérces álomként festi le.

A film arányaiban kevés élőszereplős jelenetet tartalmaz, az egyetlen női karakter sajátos pozicionálása azonban így is szembetűnő. Szilágyi filmjében a jelen abszurditására és a jövő kilátástalanságára reflektáló aktusokat férfiak hajtják végre: férfiak bontják a házat, férfiak kergetik egymást. Ezzel szemben – az alkotó művészi perszónáját reprezentáló – női figura következetesen távol marad ezektől a jelenetektől. Egy sötét térben meghúzódva, az ablakból kitekintve vagy ködfelhőbe burkolva, jórészt izoláltan szemléli az eseményeket. A figura

⁶⁹² Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁹³ Szilágyi Lenke in: Bacskai Sándor: Oroszországban a fényképezés még baráti gesztus. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. *Fotóművészet*, 1999/1-2.

kiemelését Szilágyi a színhasználattal is megtámogatja, a zömében hideg tónusú árnyalatokkal ellentétben a nő arcközelijét meleg színekbe komponálja, melyekben a vörös és sárga dominál. A karakter és az alkotó közti kapcsolatot, az egymással való megfeleltetést erősíti, hogy a nő az egyetlen, akit Szilágyi közel enged a kamerához, akinek arcközelijén hosszan elidőzik. A film társadalmi kitekintésében ugyan nem kap hangsúlyos szerepet a női érdekképviselő, közvetetten, a nemek ilyenén való, sajátos pozicionálásán keresztül mégis körvonalazható a patriarchális rendszer elmarasztalása. Ezt az elemzői megközelítést támogatja, hogy a nők hátrányos megkülönböztetését érintően Szilágyi már a gyerekkorában kialakult tudatosságról számol be, ahogy fogalmaz: „felháborított és sértett az egyenlőtlenség az egész női nemmel szemben.”⁶⁹⁴ Szilágyi nyilatkozataiban többször kiemeli, hogy nem tartja magát „politikus alkatnak”⁶⁹⁵, a társadalmi igazságtalanság korai felismerése ezzel együtt is jelentős hatással van a művészeti tevékenységére. Hozzájárul ahhoz, hogy Szilágyi már pályája kezdetén egy szerepelvárásoktól független alkotói identitás kialakítására törekszik, és ennek megfelelő művészeti praxist hoz létre.⁶⁹⁶

A film alapkonfliktusát a (közvetett) női érdekképviselő perspektívájából értelmezve a szabadság tilalma és a kitörés képtelensége a kommunista rezsim rendszerébe zárt nő(művész) marginalizált létélményét közvetíti. A mozdulatlan megfigyelőként pozicionált karakter tehát a totalitárius rendszer működését felismerő nőművész rezignált létállapotát tükrözi vissza. Szilágyi filmjében a nő mégsem egyszerűen passzív elszenvedője az őt körülvevő valóságnak. A feltűnő különállás ugyanis – azon túl, hogy a húszéves Szilágyi melankolikus magányáról jelent – az alkotó művészi és személyes integritását is szimbolizálja.

Az izolált létélmény és annak ambivalens minősége centrális szereppel bír Brătescu mozgóképes munkáiban is, melyek politikusságát a női (testi) autonómia megtapasztalása adja. Brătescu a diktatúra idején forgatott két filmje, az 1977-es *Kezek (Les Mains)* és az 1978-ban elkészült *Műterem (L'atelier)* is a (nő)művész (testének) privát térbe szervezésével protestál a megfigyelő államként működő, román rezsim ellen. Az ellenállásnak ezt az egyszerűnek tetsző aktusát a hetvenes évek Ceaușescu-rezimjének direktívái jelölik ki, amik korlátlan hatalmat biztosítanak az államnak a köz- és a magánszféra közti határ felszámolására. Brătescu filmjei

⁶⁹⁴ Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁹⁵ Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

⁶⁹⁶ A női szerepelvárások felülbírálásának igénye Szilágyi számos, a rendszerváltás utáni fotóján megjelenik. (Egyik legmarkánsabb példaként lásd: Szilágyi Lenke: *Cím nélkül / Kovács Ágnes Anna magyar színésznő és Szilágyi Lenke fotóművész*, 2006.) Szilágyi munkái emellett gyakran jelennek meg a női identitást vizsgáló tárlatokon vagy könyvekben (*NECC*, Kogart Ház, 2005; Szarka Klára: *Fotográfia nőnemben*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.), vagy szerepelnek illusztrációként feminista témájú írások kísérőjeként. (Példaként lásd: Bozzi Vera: „Ha mindenki kilépne a szekrényből...” Leszbikusok és feminizmus. *Nőszemély*. 1995./5., 16-17.)

keletkezési körülményeiket és témájukat tekintve is a román kommunizmus azon periódusának a lenyomatai, amikor „az állam behatolása a test (és a tudat) intimitásába elkerülhetetlen”⁶⁹⁷ Ahogy kutatásában Kligman is kiemeli, ebben az időszakban mindenféle (testi és gondolati) különállás államellenes cselekedetnek minősül. „A normától való eltérés egyenértékű az állam megdöntésére irányuló hazaáruló tevékenységgel.”⁶⁹⁸ Az emberek kizárólag a kommunista nyilvánosság szférájában léteznek, a társas interakciók és az egyéni gondolatok fölött az állam rendelkezik, a magánszférának többé nincs legitimitása.

Ebben a kontrollált miliőben Brătescu műtermének léte már önmagában normaszegő gesztusnak számít, amit a filmes médium használata csak súlyosbít. Miként arra ugyanis a korszak román ellenzéki művészet kapcsán Stefan is kitér, „a film indexikus természete potenciális veszélyforrás a hatalom szemében”, hiszen „lehetőséget biztosít az átlagember számára, hogy rossz hírbe hozza az államszocializmust azzal, hogy [egyszerűen] rögzíti, majd megjeleníti a lehangoló valóságot.”⁶⁹⁹ Közvetetten ugyan, de a csüggesztő realitás lefilmezése Brătescu mozgóképes munkáiban is tetten érhető, hiszen az alkotói munka egyetlen lehetséges helyszínként funkcionáló műterem az elnyomás elleni kényszerű rejtőzködés szubtextusaként jelentkezik.⁷⁰⁰ Mindkét film a nő(művész) testének privát térbe szervezésére épít. A rendszer testpolitikájára reflektálva játszik a test(részek) és a tárgyak felcserélhetőségével, így a test objektifikációjával és a tárgyak antropomorfizálásával, a test játékos felfedezésével, illetve a testhatárok szigorú kijelölésével.

Ahogy azt a cím is megelőlegezi, a *Kezek* Brătescu kezeit rögzíti filmre, miközben azok különböző interakciókba lépnek egymással és az alkotó munkaasztalán sorakozó eszközökkel. A fekete-fehér, 8 mm-es filmre forgatott képsorokat felső, rögzített kameraállásból, magasan Brătescu feje fölül veszi a kamera, amit a művész gyakori alkotótársa, Ion Grigorescu kezel. A film nyitó szekvenciájában egy csíkos papírlapra írt felirat olvasható, mely a címet pontosítva a koncepció metonimikus szerkezetét hangsúlyozza: „A szem számára az emberi test keze rekonstruálja a portrét.”⁷⁰¹ A filmben Brătescu mozgásba hozott kezei tehát az alkotó egész valóját képviselik, játékok Brătescu (művész)portréját rajzolja ki és az izolációba kényszerített (alkotói) valóságát mutatja be. Radu értelmezésében a kezek mozgása koreografált tánccra emlékeztet,⁷⁰² mely észrevétel az individuális és kollektív test viszonyában egy újabb

⁶⁹⁷ Kligman: *When Abortion is Banned*. ii.

⁶⁹⁸ Kligman: *When Abortion is Banned*. 5.

⁶⁹⁹ Olga Stefan: *Freedom in the Grey Zone*. *Experimental Film and Photography in pre-1989 Romania*. *Art in America*, 2015/December. 124 (122-128)

⁷⁰⁰ Hasonló megállapításra jut Stefan is. Stefan: *Freedom in the Grey Zone*. 126.

⁷⁰¹ “Pentru ochi, muna trupului men irni reconstituaie portretul. “

⁷⁰² Radu: *The Traveller*. 18.

potenciális értelmezést kapcsol a film koncepciójához. A kollektív test koreografált mozgásában, a különböző kulturális és sporteseményekre kirendelt embertömegek szigorúan megtervezett performanszaiban ugyanis a román államszocializmus testpolitikája érvényesül, ami az egyén (mozgás)szabadságát áldozza fel a sokaság dehumanizált egységének erőszakos megteremtésért. A *Kezek* performansa, a karok, kézfejek, ujjak különböző konstruktív és dekonstruktív formációkba rendezése úgy reflektál a hatalom erődemonstrációjaként funkcionáló megmozdulásokra, hogy közben az ellenálló pozícióját nyomatékosítja. Brătescu kezeinek szervezett fellépésében, a végtagok finom mozdulataiban, a kreáció és a destrukció momentumainak egymásra következésében az alkotófolyamat szabadsága, a játékoság igénye, majd az individuális test önfelfedezési vágya, illetve a határkijelölés akarata jut érvényre.⁷⁰³

A játékoság, az önfelfedezés és a határkijelölés aktusa a *A műterem* (rendszer)kritikus mozzanataiban is visszaköszön. Brătescu itt a komplett alkotói valóságát, azaz a hatalom tekintete elől elrejtett műhelyét hozza játékba, ami egyszerre helyszíne, inspirációs forrása és produktuma művészetének. Brătescu a filmhez előzetesen forgatókönyvet is készít⁷⁰⁴, amiben a koncepciót három tematikus egységre⁷⁰⁵ osztva nemcsak a megvalósítandó akciókat dolgozza ki részletesen, de a kamera pásztázó mozgását, a bemutatásra kerülő tárgyak sorrendiségét is előre kijelöli. A kamerára következőként *A Szem* megnevezéssel reflektál, ami megelőlegezi a film kritikai szerepvállalásának első mozzanatát. A film nyitó szekvenciájában, az *Alvás* jelenetében a kamera az állam voyeurisztikus tekintetét képviseli, ami a titkolt magánszférába besettenkedve, az alkotói függetlenség megteremtésének, így a rendszer kijátszásának egyéni stratégiái után kémkedik. Brătescu személyes terének lassú, következetes feltérképezése azt a benyomást kelti, hogy a megfigyelés túllép az alkotások szemléljén, és azokon keresztül – Kligman korábban idézett megjegyzésére reflektálva – már az alkotó gondolataiba férkőzik be. A második egység, az *Ébredés* kritikai olvasatát az elszigeteltség ambivalenciája, a határtartás szükségessége és kényszerűsége közti oszcilláció adja. A nyitó jelenetben Brătescu két, egy függőlegesen és egy vízszintesen elhelyezett fehér tábla segítségével a műtermén belül egy új, leválasztott teret hoz létre, amit később krétával húzott vonalakkal a testarányaira szabva még

⁷⁰³ A *Kezek* potenciális kritikai olvasatai kapcsán érdemes kitérni Radu meglátására is, miszerint a film a modernista művészetfelfogás kritikáját is vállalja. A lapos, horizontális munkafelület – amire Brătescu „cselekvési mezőként” reflektál – eltávolodást jelent a modernista kép síkszerűségétől. Ebben a kiterjesztett térben többé nem az ábrázolt tárgy a fontos, hanem az előállításának körülményei. Radu: *The Traveller*. 22.

⁷⁰⁴ Geta Brătescu: *Sleep – Awakening – The Game*. in: Hoptman, Laura and Pospiszyl, Tomas (eds.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York, The Museum of Modern Art, 2002. 200-203.

⁷⁰⁵ Brătescu a szövegben az alábbi egységeket különíti el: *Alvás – Ébredés – A játék*. Lásd: Brătescu: *Sleep – Awakening – The Game*. 200-203.

tovább szűkít.⁷⁰⁶ Ebben az akcióban egyszerre van jelen a magánszféra leválasztásának asszertív aktusa, és az így keletkezett, izolált tér korlátozottsága. Az elszigeteltség és az emberi kapcsolatok hiánya a film harmadik és egyben záró egységében, *A játék* című etapban is hangot kap, itt azonban inkább Brătescu fejtelnen bábbá transzformálódásában⁷⁰⁷ összpontosul a jelenet politikussága. Miután egy széket felöltöztetve játszótársat épít magának, Brătescu fejére húzza, majd a feje felett összegombolja az ingjét, és az arcát elrejtve, a kezeivel hadonászva botorkálni kezd a műteremben. A bolyongás közben a fejtelnen alak különböző objektumokkal kerül kapcsolatba, az interakciók egyfajta drámai tánc benyomását keltik. Bár a jelenet értelmezhető a privát tér adta, gyermeki játékoság térhódításaként, a kollektív és az individuális test viszonyában ismét felmerül a társadalomkritikus olvasat lehetősége. Az akció intenzitásában és a történések egymásra következésében némileg visszaköszön a *Kezek* sajátos koreográfiája, ami itt egyfajta performatív fejtelenségben manifesztálódik. A jelenetben a vakon vezetett tömegek mozgásának a magánszféra kontextusára átfordított tapasztalata jelenik meg, mely egyszerre komikus és konfliktusokkal terhelt. Látható továbbá, hogy a második egység hiátusa⁷⁰⁸ után ismét hangsúlyossá válik a figyelő tekintet, *A Szem* jelenléte, aminek bírálói pozícióját Brătescu szövege is megerősíti, amikor is a forgatókönyv végén *connoisseur*-ként reflektál *A Szem* működésére, annak habitusára.

Bár Brătescu nyilatkozataiban következetesen apolitikus térként definiálja a műtermét, az itt készült alkotások,⁷⁰⁹ így filmjei is reflektálnak arra a társadalmi-politikai valóságra, ami az elszeparált alkotói tér létrehozását kikényszerítette. Brătescu a testművészet és a film interszekciójában elhelyezkedő mozgóképes munkái *de facto* politikusak, hiszen a rezsim presztízsét veszélyeztető médium nyelvét aknázzák ki arra, hogy az intim szférába rejtett, individuális (női) test autonóm működését ünnepeljék, a mozgó-képek közé rejtett, kritikai reflexiókon keresztül protestáljanak diktatúra (test)politikája ellen.

⁷⁰⁶ A női test arányainak kritikai potenciálja több nőművész kísérleti filmjében is megjelenik. Brătescu szóban forgó filmje mellett helyet kap Maurer *Arányok* (1979) című munkájában és Lemke-Konart *Az emberi képesség határai* (*Limits of Human Abilities*, 1984) című filmjében is.

⁷⁰⁷ Bár az interpretációra nem tér ki, Brătescu szerepét Bryzgel is a bábéhoz hasonlítja. Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe*. 216.

⁷⁰⁸ A figyelő tekintet jelenlétét érintően a második jelenetben a távolmaradás interpretációját támogatja Brătescu szövege is.

⁷⁰⁹ Lásd például: *Önarckép a Fehér felé* (1975), *Cenzúrázott Önarckép* (1978)

Összegzés

Jelen disszertáció véglegesítése előtt mindössze pár héttel, 2022 tavaszán megjelenik egy tanulmánykötet,⁷¹⁰ amiben tizenhét művészettörténész osztja meg gondolatait Piotrowski a disszertáció sorvezetőjeként alkalmazott koncepciójáról. A könyv két lengyel teoretikus, a dolgozatban is többször hivatkozott Jakubowska és Radomska szerkesztői munkájának eredménye, amiben a közölt szövegek különböző perspektívákból, az elméletet közel másfél évtized távlatából megközelítve, a helyi értelmezésekre és a nemzetközi művészettörténet-írás útjaira egyaránt reflektálva, kritikus állásfoglalásoknak is helyet adva, illetve a régió politikai és kulturális jelenére szabott alternatívákat keresve foglalkoznak a horizontális művészettörténet-írás elméleti kérdéseivel és gyakorlati megvalósíthatóságával. Bár a szövegek feldolgozására és azoknak a dolgozat szövetébe olvasztására már magától értetődően nincs lehetőség, Jakubowska a kötetben szereplő tanulmányára⁷¹¹ itt, a zárásban mégis indokolt kitérni. A horizontális művészettörténet-írás felvetését – és Piotrowski írói életművét – feminista aspektusból vizsgáló szöveg ugyanis nemcsak, hogy alátámasztja jelen dolgozat elméleti keretrendszerének a téma szerinti alkalmazhatóságát, de az értekezés több kritikai állásfoglalását is megerősíti. Jakubowska tanulmánya ezáltal a disszertáció összegzésének gerinceként is funkcionál.

A tanulmány egyik központi állítása, hogy Piotrowski már a kilencvenes években hidat képez a horizontális művészettörténet-írás teóriája és a női érdekképviselő gyakorlati között. Ahogy Jakubowska fogalmaz:

Úgy tűnik, hogy ebben az időszakban Piotrowski hasonlóságot látott a nők és perifériák helyzete között. Nem mondta ki egyenesen, de az írásból tisztán kivehető, hogy mindkettő érdekében, a nőkért és a perifériákért is felszólalt, azért, hogy mindkettő megkapja a jogot a saját tapasztalaton alapuló önreprezentációra és önelbeszélésre.⁷¹²

Jakubowska szerint tehát Piotrowski koncepciója nemcsak, hogy alkalmas a térség (feminista) nőművészetének feltérképezésére, de már az elképzelés megszületésekor is a teória része a

⁷¹⁰ Agata Jakubowska and Magdalena Radomska (eds.): *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Practices*. New York – London, Routledge, 2022.

⁷¹¹ Agata Jakubowska: Toward Alter-Globalist History of Feminist Art. in: Agata Jakubowska and Magdalena Radomska (eds.): *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Practices*. New York – London, Routledge, 2022. 99-108.

⁷¹² Jakubowska: *Toward Alter-Globalist History of Feminist Art*. 101.

perifériára szorított nő(művésze)k kihangosításának szándéka. Jakubowska érvelése ezen felül azt is hangsúlyozza, hogy Piotrowski a két kiemelt küldetés szövetségét későbbi írásaiban is következetesen fenntartja, a horizontális analízis és a feminista aspektus – jelen disszertációban képviselt – koalíciója tehát Jakubowska (és Piotrowski) értelmezésében is egy megalapozott és időálló konstrukció.⁷¹³

Jelen disszertáció a lengyel, magyar és román nőművészek nem narratív kísérleti filmjeinek feminista, illetve egyéb társadalomkritikus olvasatai kapcsán azt a megállapítást teszi, hogy ha foglalkozik is a művészettörténet az alkotások analízisével, a nyugati diskurzus dominanciája és a Kelet felzárkóztatásának (vélt) szükségszerűsége miatt ezek, a lokális kontextusról is referáló értelmezési lehetőségek többségében elsikkadnak. Ennek kapcsán a disszertáció egy ponton épp Jakubowska egy korábbi bírálatát kérdőjelezi meg arra hivatkozva, hogy az a helyi kontextus viszonyában elhamarkodottan „politikailag érdektelenként” kategorizál egy alkotást, és annak a nyugati diskurzusba illeszkedő olvasatát tartja irányadónak.⁷¹⁴ Éppen ezért különösen fontos, hogy ez utóbbi tanulmányában Jakubowska maga reflektál olykor sematizáló bírálataira, önkritikát gyakorolva elismeri, hogy szakmai működésének egy korábbi szakaszában ő is a Nyugat feminista hagyományaira alapozza a kritikai vizsgálódásait. Saját bevallása szerint hosszú ideig teljesen vakon kezeli azokat az emancipációs diskurzusokat, amik az államszocialista Lengyelországban a női érdekérvényesítés megvalósulását jelzik.⁷¹⁵ Ezt a megerősítő visszajelzést ugyan magától értetődően tévút lenne a disszertáció teljes argumentumára érvényes visszaigazolásként elkönnyvelni, mégis érdemes lehet Jakubowska vonatkozó megjegyzését kihangosítani, miszerint az általa (hibásan) képviselt attitűd egy egész művészettörténész-generáció sajátja.⁷¹⁶

Ahogy azt Jakubowska is hangsúlyozza, ahhoz, hogy láthatóvá váljanak a térség, illetve az egyes országok a nők érdekérvényesítésére tett (művészeti) erőfeszítései, el kell távolodni a Nyugat mesternarratíváitól és a nyugati nőjogi mozgalmak normatívaként való értelmezésétől. Át kell helyezni a fókuszot, és arra koncentrálni, hogy miként képviselik a régió nőművészei a női autonómia ügyét a vizsgált miliő meghatározottságain belül, és milyen tényezők hatnak a

⁷¹³ Jakubowska állásfoglalása azért is különösen jelentőségteljes, mert – ahogy azt a jelen tanulmányban is hangsúlyozza – megjegyzésekor tisztában van azokkal a kritikákkal, amik épphogy bírálják Piotrowski-t a nőművészek ignorálása miatt. Lásd: Susanne Altmann: Why the insurrection Medea? in: Susanne Altmann, Katarina Lozo and Hilke Wagner (eds.): *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*. Köln, Walther König, 2019. 28-29. Idézi: Jakubowska: *Toward Alter-Globalist History of Feminist Art*. 99.

⁷¹⁴ Lásd: 5.1. Az explicit szexualitás jelentésrétegei – Natalia LL: *Impressziók, Fogyasztói művészet, Mesterséges valóság*

⁷¹⁵ Jakubowska: *Toward Alter-Globalist History of Feminist Art*. 104.

⁷¹⁶ Jakubowska: *Toward Alter-Globalist History of Feminist Art*. 104.

reprezentáció formai és tartalmi kereteire. Az államszocializmus viszonyában külön figyelmet érdemel, hogy miként olvad össze az emancipáció témája más, a lokális kontextust érintő, sürgető ügyekkel, miként manifesztálódnak a feminizmus kérdésfelvetései egyéb, társadalomtudatos témákban. Jelen disszertáció, melynek egyik fő vállalása, hogy bebizonyítsa, miszerint az államszocializmus időszakában tevékenykedő, lengyel, magyar és román nőművészek nem-narratív kísérleti filmjei a helyi adottságokra reflektáló, feminista és más, rendszerkritikus értelmezéseket is felajánlanak, megfelelni látszik annak az elemzői irányynak, amit Jakubowska tanulmánya szorgalmaz.

A dolgozat összesen huszonhat kisfilmet tárgyal eltérő terjedelemben, attól függően, hogy mennyire rétegzett az adott filmhez kapcsolódó, kritikus olvasat, illetve hogy azt az alkotó mennyire komplex formanyelven tálalja. A disszertáció azokat a filmeket priorizálja, amikből kirajzolódik egy koherens társadalomkritikai értelmezés, fontos azonban hangsúlyozni, hogy az értekezésben tárgyalt mozgóképes munkákon túl is számos olyan experimentális film készül az államszocialista időszakban, amiben tetten érhető valamiféle rendszerkritika. Maurer és Háy a dolgozatból kimaradt kísérleti filmjeiben és Trifu *Duett* című alkotásában is fel-feltűnik például a női szerepelvárások témája, Nawrot *Kinek a kezében van a kés?* című munkája pedig olyan kérdéseket vizsgál, mint a militarizmus és szexuális önrendelkezés. Fontos megjegyezni, hogy értekezésbe végül nem került be Konart eredetileg a dolgozatba szánt filmje sem. Ennek az az oka, hogy – miként az egy 2021-ben, az alkotóval készített interjúból⁷¹⁷ kiderül – az eredeti film nem érhető el, az 1984-es évszámmal jelölt alkotás valójában az eredeti anyagból megmaradt felvételek egy teljesen átszerkesztett, új verziója, éppen ezért nem értelmezhető az államszocialista időszak reflexiójaként. A disszertáció adós marad továbbá a magyar amatőr filmklubok feltérképezésével, ami pedig – Szilágyi filmjéből kiindulva – tovább árnyalhatja a hazai nem-narratív kísérleti filmes kontextust. A dolgozat ezen felül több kérdést is nyitva hagy. Nem tud érdemben választ adni többek között arra a kérdésre, hogy az alkotók szakmai preferenciáin túl van-e bármi, esetleg a műhely belső működésére vagy a hatalmi pozícióban lévők művészetszemléletére visszavezethető ok arra, hogy Maurer vagy Háy a BBS-ben készült nem-narratív kísérleti filmjei nem foglalkoznak érdemben feminista kérdésekkel. Ahogy az sem egyértelmű, hogy Săbău valóban a női kvóta utólagos módosítására használja-e a *Mise en écran* szerzőisége körüli bizonytalanságokat.

Bár megválaszolatlan kérdések sora itt közel sem ér véget, remélhetőleg az értekezés ebben a formában is alkalmasnak bizonyul arra, hogy átfogóbb képet adjon a vizsgált témáról,

⁷¹⁷ Marika Kuźmicz: *Remember Her Name: Iwona Lemke Konart*.

a lengyel, magyar és román nőművészet társadalmi, kulturális és politikai kontextusáról, felhívja a figyelmet a patriarchális művészettörténet-írás hosszúéletű dominanciájára és annak következményeire, rálátást biztosítson a feminista és rendszerkritikus értelmezések korlátozó tényezőire, és helyet követeljen a zömében méltatlanul mellőzött nőknek a térség experimentális filmtörténetében.

A bevezetőben meghatározott prioritásaimhoz híven, a kétirányú szakmai érdeklődés szintézisét megvalósítandó, dolgozatommal kapcsolódni kívánok Piotrowski – Jakubowska szövegében is visszaköszönő – álláspontjához, miszerint a „művészettörténet-írásnak feladata, hogy küzdjön a hatalom és az elnyomás ellen, támogassa az emancipációt és a szabadságot.”⁷¹⁸ Értekezésemben ennél fogva mindvégig kiemelt szempontként van jelen, hogy láthatóvá váljanak a nőket sújtó szisztematikus elnyomás különböző eszközei, így például a nők elleni erőszakot relativizáló és a nők teste felett rendelkező állami direktívák, a nők kizsákmányolását szorgalmazó egyházi dogmák, a militáns nacionalista retorika, a kiterjedt intézményi áruulás, a feminizmus fogalmának központilag vezérelt erodálása, a kollektív női érdekképviselet akadályozása, a nők hatalmi pozíciókból való konzekvens kizárása és a(z erőszaktevő) férfi (hős mítoszának) védelme.⁷¹⁹

⁷¹⁸ Piotrowski gondolatait idézi Jakubowska. Jakubowska: *Toward Alter-Globalist History of Feminist Art*. 99.

⁷¹⁹ Eszközök, amiket Magyarország jelenleg hatalmon lévő, szélsőségesen patriarchális politikai vezetése is következetesen alkalmaz a nők alárendelt pozíciójának megszilárdítására.

Köszönetnyilvánítás

Doktori értekezésemet bátyámnak, Mátyásnak ajánlom, akinek folyamatos támogatása, kíváncsisága és humora átsegített a legnehezebb pillanatokon is.

Köszönet illeti meg a NANE Egyesületet és minden, radikális feminista nőtársamat, akik az egyre fokozódó nehézségek ellenére is kitartóan küzdenek a nők elleni erőszak felszámolásáért és az áldozatok védelméért. A tőlük kapott tudás és tapasztalat nemcsak a disszertációm témájának irányváltását inspirálta, de a szakmai prioritásaimat is visszafordíthatatlanul átrendezte. A NANE támogatása nélkül ez a dolgozat nem jöhetett volna létre.

Köszönöm konzulensemnek, Gelencsér Gábornak a hosszú éveken átívelő támogatását, és a kutatásomhoz, illetve a szöveg megírásához nyújtott segítségét.

Köszönöm opponenseimnek, a szigorlati és a védési bizottság tagjainak, Jákfalvi Magdolnának, Stóhr Lórántnak, M. Tóth Gézának és Gyenge Zsoltnak a dolgozathoz fűzött javaslataikat és a disszertációs folyamatban nyújtott segítségüket.

Köszönettel tartozom továbbá azoknak a művészettörténészeknek, kurátoroknak és alkotóknak, akik munkájukkal hozzájárultak a térség nőművészetének rehabilitációjához, a női érdekképviselet érvényre juttatásához, és a régiót a mai napig behálózó, patriarchális szemlélet ellensúlyozásához.

... és köszönöm Barnabásnak.

Bibliográfia

Acsády Judit: Megtettük-e, amit az eszményeink szerint meg kellett volna, hogy tegyünk? *Társadalomtudományi Szemle*, 2016/2. 173-197.

Acsádi Judit: Államszocializmus – Nők – Ellenzékiség. *TNTeF*, 2018/1. 1-10.

Adamik Mária: *Az államszocializmus és a „nőkérdés”. A legnagyobb ígéret – a legnagyobb megaláztatás.* Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2000

Altmann, Susanne: Artists on Trial: Feminist Art in Poland – Between Censorship and Activism. *Signs*, 2008/2, 413-418.

András Edit és András Gábor (szerk.): *Water Ordeal/Vízpróba. Kiállítássorozat az óbudai Társaskör Galériában és az óbudai pincegalériában.* Budapest: Óbudai Társaskör, 1995, 25-45.

András Edit: Gender Minefield: The Heritage of the Past. Attitudes to Feminism in Eastern Europe. *n.paradoxa*, 1999/11. 4-9.

András Edit: The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition. in: Bojana Pejić (ed.): *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe.* Vol. I., Stockholm, Moderna Museet, 1999. 125-130.

András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain.* Budapest, Argumentum, 2009.

András Edit: A test reprezentációja a kilencvenes évek magyar művészetében. in: Kopin Katalin (szerk.): *TestObjektív.* Szentendre, MűvészetMalom Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2013. 6-11.

András Edit: Parancsra álmodom vagy szabadon? in: Rollig, Stella és Bencsik Barnabás (szerk.): *A meztelen férfi: tanulmányok.* Budapest, Ludwig Múzeum, 2013. 83-98.

András Edit: Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után. *ars hungarica*, 43. 2017/4. 395-406.

Andreescu, Florentina: The changing face of the sacrificial Romanian woman in cinematographic discourses. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 2011/4. 661-674.

Andreescu, Florentina C. and Shapiro, Michael J.: *Genre and the (Post-)Communist Woman. Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal.* London – New York, Routledge, 2015.

Angi, Daniela: Three Instances of Church and Anti-communist Opposition: Hungary, Poland and Romania. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 2011/10. 21-64.

Battersby, Christine: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics.* London, The Women's Press Limited, 1989.

Aszódi Imre és Brencsán János: *A házasság ábécéje*. Budapest: Medicina Könyvkiadó, 1976.

Băban, Adriana: Women Sexuality and Reproductive Behaviour in Post-Ceaușescu Romania: a Psychological Approach. in: Gal, Susan and Kligman, Gail (eds.): *Reproducing Gender Politics, Publics and Everyday Life after Socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000. 225-256.

Bacsikai Sándor: Oroszországban a fényképezés még baráti gesztus. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. *Fotóművészet*, 1999/1-2.

Băluță, Ionela: (Re)Constructing Democracy Without Women. Gender and Politics in Post-Communist Romania. *Clio. Women, Gender, History*, 2015/1. 172-184.

Battersby, Christine: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Bazin, Jérôme – Glatigny, Pascal Dubourg – Piotrowski, Piotr (eds.): *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. [1945-1989]*. Budapest – New York, Central European University Press, 2016.

Bebel, August: *A nő és a szocializmus*. (ford.: Nyilas Vera). Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1976.

Beke László: Beszélgetés Maurer Dórával. 1976. április 21. (Kivonat), *Mozgó Világ*, 1977/3. 49-53.

Beke László: A hetvenes évek avantgárdja. in: Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. Budapest. Enciklopédia Kiadó, 2002. 228-247.

Beke László: Az összehajtogatott idő. Maurer Dóra mozgóképei. *Filmvilág*, 2009/5. 48-49.

Bozóki András: A magyar demokratikus ellenzék: önreflexió, identitás és politikai diskurzus, *Politikatudományi Szemle*, 2010/2. 7-45.

Bozzi Vera: „Ha mindenki kilépne a szekrényből...” Lesbikusok és feminizmus. *Nőszemély*. 1995./5. 16-17.

Biebuyck, Erin K.: The Collectivisation of Pleasure: Normative Sexuality in Post-1966 Romania. *Aspasia*, 2010/4. 49-70.

Bluhm, Katharina – Pickhan, Gertrud – Stypinska, Justyna – Wierzcholska, Agnieszka (eds.): *Gender and Power in Eastern Europe. Changing Concepts of Femininity and Masculinity in Power Relations*. Cham, Springer. 2021.

Bozóki András: A magyar demokratikus ellenzék: önreflexió, identitás és politikai diskurzus. *Politikatudományi Szemle*, XIX/2, 2010. 7-45.

Brier, Robert: Gendering Dissent. Human Rights, Gender History and the Road to 1989. in: Gabrijelčič, Luka Lisjak és Ferenc Laczó (eds.): *The Legacy of Division. East and West after 1989*. Budapest, New York, CEU Press, 2020. 154-177.

Bryzgel, Amy: *New Avant-gardes in Eastern Europe and Russia, 1987-1999*. Doctoral Dissertation. New Jersey, New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, Graduate School. 2008.

Bryzgel, Amy: *Performance Art in Eastern Europe Since 1960*. Manchester, Manchester University Press, 2017.

Bucur, Maria: An Archipelago of Stories. Gender History of Eastern Europe. *The American Historical Review*, vol. 113. no 5. 2008/12. 1375-1389.

Chiva, Cristina: *Gender, Institutions and Political Representation. Reproducing Male Dominance In Europe's New Democracies*. London, Palgrave Macmillan, 2018.

Clark, Toby: *Art and Propaganda in the Twentieth Century*. London, Calmann and King, 1997.

Craig Carys J.: Reconstructing the Author-Self: Some Feminist Lessons for Copyright Law. *American University Journal of Gender, Social Policy & the Law*, 2007/2. 207-268.

Cseh-Varga Katalin and Czirák Ádám (eds.): *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*. London – New York, Routledge, 2018.

Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988) I-III*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1995.

Deepwell, Katy (ed.) *Feminist Art Manifestos. An Anthology*. London: KT Press, 2014.

Dimitrakaki, Angela: *Gender, ArtWork and the Global Imperative: A Materialism Feminist Critique*. Manchester, Manchester University Press, 2013.

Dimitrakaki, Angela and Lloyd, Kirsten: Social Reproduction Struggles and Art History. An Introduction. *Third Text*, vol. 31. 2017/1. 1-14.

Disch, Lisa and Hawkesworth, Mary (eds.): *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

Downing, Nancy E. and Roush, Kristin L.: From Passive Acceptance to Active Commitment: A Model of Feminist Identity Development for Women. *The Counseling Psychologist*, 1985/13. 695-709.

Dziamski, Grzegorz: Sztuka feministyczna I. *Miesięcznik Literacki*, 1988/2-3. 104-116
Dziamski, Grzegorz: Sztuka feministyczna II. *Miesięcznik Literacki*, 1988/4. 81-90

Eisenstein, Zillah: *The Female Body and the Law*. Berkeley, University of California Press, 1988.

Engels, Friedrich: *A család, a magántulajdon és az állam eredete*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982.

Falk, Barbara J.: *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe. Citizen Intellectuals and Philosopher Kings*. Budapest, New York, Central University Press, 2003. 324-325.

Féjja Sándor: Egy misét megér mindegyik. *Filmkultúra*, 1984/5. 74-96.

Félix, Anikó: Country Case Study. Hungary. in: Gutsche, Elisa (ed.) *Triumph of the Women? The Female Face of the Populist & Far Right in Europe*. Berlin, Friedrich Ebert Stiftung, 2018. 108-121.

Fidelis, Malgorzata: "Participation in the Creative Work of the Nation:" Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864-1890, *Journal of Women's History*, 13/1, 2001. 108-125.

Fidelis, Malgorzata: "A Nation's Strength Lies Not in Numbers": De-Stalinization, Pronatalism, and the Abortion Law of 1956, in Poland. in: Kraft, Claudia (ed.): *Geschlechterbeziehungen in Ostmitteleuropa nach dem Zweiten Weltkrieg: Soziale Praxis und Konstruktion von Geschlechterbildern*, München, R. Oldenbourg Verlag, 2008. 203-215.

Fisher, Mary Ellen and Harsányi, Doina Pasca: From Tradition and Ideology to Elections and Competition. The Changing Status of Women in Romanian Politics. in: Rueschemeyer, Marilyn (ed.): *Women in the Politics of Post-communist Eastern Europe*. New York, M.E. Sharpe, 1998, 201-223.

Fodor Éva: Smiling Women and Fighting Men. The Gender of the Communist Subject in State Socialist Hungary. *Gender and Society*, vol. 16, no. 2. 2002/April. 240-263

Funk, Nanette: A very tangled knot: official state socialist women's organisations, women's agency and feminism in Eastern European state socialism. *European Journal of Women's Studies*. Vol. 21. No 4. 2014. 344-360.

Gal, Susan and Kligman, Gail: *The Politics of Gender after Socialism. A Comparative Historical Essay*. Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 2000.

Ganczak, Iwona: *At the Crossroads of Politics and Culture: Polish Dissident Art of the 1980s*. Master's Thesis. Montreal, McGill University, 2005.

Ghodsee, Kristen: Untangling the knot: A response to Nanette Funk. *European Journal of Women's Studies*, 2015. 1-5.

Gelencsér Gábor: A kíséréstől a kísérletezésig. A Balázs Béla Stúdió ötven éve. *Filmvilág*, 2009/12, 30-33.

Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Múcsarnok, 2009.

Giffort, Danielle M.: Show or Tell? Feminist Dilemmas and Implicit Feminism at Girls Rock Camp. *Gender and Society*, 2011/5. 569-588.

Goven, Joanna: *The Gendered Foundations of Hungarian Socialism: State, Society, and the Anti-Politics of Anti Feminism, 1948-1990*. Berkeley: University of California, 1993.

Grabowska, Magdalena: Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism. *Signs: Journal of Women in Culture in Society*, 2012/2. 385-411.

Gradskova, Yulia and Asztalos Morell Ildikó (eds.): *Gendering Postsocialism. Old Legacies and New Hierarchies*. London – New York, Routledge, 2018.

Gregor Anikó: *A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök a 2000-es években Magyarországon*. Doktori értekezés. Budapest, ELTE, 2014.

Gregor Anikó, Csányi Gergely és Dés Fanni: “Pest megér egy testet” A magyarországi pornóipar a hosszú kilencvenes években mint a világgazdaságba való reintegráció egy patriarchális formája. *Replika*, 2020/117-118. 53-91.

Greig, Jodi C.: *The Sandbox of History: Nationality, Sexuality, and the Historical Impulse in Contemporary Polish LGBTQ Culture*. Doctoral Dissertation. Ann Arbor, The University of Michigan. 2016

Haan, Francisca de – Daskalova, Krassimira – Loutfi, Anna (eds.) *A Biographical Dictionary of Women’s Movements and Feminisms. Central, Eastern and South Eastern Europe. 19th and 20th Centuries*. Budapest – New York, Central University Press, 2006.

Hajdu István: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Budapest, Orfeusz Könyvek, 1999.

Hammond, Harmony: Feminist Abstract Art – A Political Viewpoint, *Heresies*, 1977. 66-70.

Haney, Lynne: *Inventing the Needy. Gender and the Politics of Welfare in Hungary*. Berkeley, University of California Press, 2002.

Havel, Václav: *The Anatomy of Reticence. Eastern European Dissidents and the Peace Movement in the West*. Prague, Charta 77 Foundations, 1985.

Havelková, Hana and Oates-Indrucová, Libora (eds.): *The Politics of Gender Culture under State Socialism. An expropriated voice*. London – New York, Routledge, 2014.

Hegyí Lóránd: A nyolcvanas évek magyar művészete. in: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó. 2002. 270-305.

Henderson-King, Donna and Stewart, Abigail J.: Feminist Consciousness: Perspectives on Women’s Experience. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1997/23. 415-426.

Hock Beáta: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-socialist and Post-Socialist Hungary*. Doctoral Dissertation. Budapest, Central European University, 2009.

Hock Beáta: Hová tűnt a sok leány? Mesék a hetvenes évek nő(i)művészeitől. *Café Babel*, 2011/64. 69-75.

Hock Beáta: Communities of Practice. Performing Women in the Second Public Sphere. in: Katalin Cseh-Varga and Ádám Czirák (eds.): *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*. London – New York, Routledge, 2018. 202-218.

Hornyik Sándor: A nő kísértései. Tatai Erzsébet “feminista olvasókönyvéről” *Artmagazin*, 2019/3. 42-48.

Imbierowicz, Agnieszka: The Polish Mother on the Defensive? The Transformation of the Myth and its Impact on the Motherhood of Polish Women. *Journal of Education, Culture and Society*, no. 1. 2012. 140-153.

Inglot, Joanna: *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. Berkeley, University of California Press, 2004.

Inglot, Joanna: Who is Afraid of Natalia LL? Consumer Art (1972-1975) and the Pleasures and Dangers of Feminist Art in Communist Poland. in: Schmahmann, Brenda (ed.): *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activist. Mistress Pieces*. New York – London, Routledge, 2021. 193-209.

Jakubowska, Agata: The Attractive Banality of Natalia LL’s Consumer Art. (1972-1975). *Nordlit*, 2007/5. 241-248.

Jakubowska, Agata: The Abakans and the Feminist Revolution. in: Sascha Bru – Laurence Nuijs – Benedikt Hjartarson – Peter Nicholls – Tania Ørum – Hubert Berg (eds.): *Regarding the Popular. Modernism, The Avant-garde and High and Low Culture*. Berlin – Boston, De Gruyter, 2012. 253-266.

Jakubowska, Agata: Ambiguous Liberation: The Early Works of Maria Pinińska-Bereś. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 83, 2014/2. 168-182.

Jakubowska, Agata: Meetings. Exhibitions of Women’s Art Curated by Izabela Gustowska. *Ikonotheke*, 2017/26. 291-311.

Jakubowska, Agata: The Circulation of Feminist Ideas in Poland, in: Beáta Hock and Anu Allas (eds.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*. London – New York, Routledge, 2018. 135-148.

Jakubowska, Agata (ed.): *Zofia Kulik: Methodology, My Love*. Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, 2020.

Jakubowska, Agata and Radomska, Magdalena (eds.): *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Practices*. New York – London, Routledge, 2022.

Jancar, Barbara W.: Women in the Opposition in Poland and Czechoslovakia in the 1970s. in: Sharon L. Wolchik and Alfred G. Meyer (eds.): *Women, State and Party in Eastern Europe*. Durham, Duke University Press, 2013. 168-188.

Juhász R. József: Szónymok. Maurer Dóra művészetéről. *Irodalmi Szemle*, 1988/5. 539-541.

Kemp-Welch, Klara: *Antipolitics in Central European Art*. London – New York, I.B. Tauris, 2014.

Kemp-Welch, Klara: Geta Brătescu. Liverpool. *The Burlington Magazine*, 2015/September. 644-646.

Keserü Katalin (szerk.): *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest, Kijárat, 2000.

Kérchy Anna: (Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében. *TNTeF*, 2012/2, 38.

Király Judit: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai. *Ponticulus Hungaricus*, 2008/12. http://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html
Utolsó letöltés: 2022. május 2.

Király Judit: *Maurer Dóra művészetpedagógiai tevékenysége*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE Művészettudományi Doktori Iskola, 2012.

Kirn, Gal: *The Partisan Counter-Archive. Retracing the Ruptures of Art and Memory in the Yugoslav People's Liberation Struggle*. Berlin – Boston, Walter de Gruyter, 2020.

Kivimaa, Katrin: Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. in: Pejić, Bojana (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009. 114-119.

Kivimaa, Katrin: Gender Check, Feminism and Curating in Eastern Europe: An Interview with Bojana Pejić. in: Angela Dimitrakaki and Lara Perry (eds): *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool, Liverpool University Press, 2015. 173-183.

Kjosszev, Alexandar: Megjegyzések az önmagukat kolonizáló kultúrákról. (fordította: Karádi Éva), *Lettre*, 37. szám, 2000/ nyár.

Kligman, Gail: *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, University of California Press, 1998.

Kolešnik, Ljiljana: Intuitivni feminizam Vlaste Delimar. *Quorum, časopis za književnost*, 1997/13. 197–201.

Konrád György: *Antipolitika. Az autonómia kísértése*. Budapest, Codex, 1989.

Kościańska, Agnieszka: Sex on equal terms? Polish sexology on women's emancipation and 'good sex' from the 1970s to the present", *Sexualities*, vol. 19. no. 1/2. 2016. 236-256.

Kościańska, Agnieszka: *Gender, Pleasure and Violence: The Construction of Expert Knowledge of Sexuality in Poland*. Bloomington, Indiana University Press, 2021.

Kowalczyk, Izabela: Wątki feministyczne w sztuce polskiej / Feminist Motifs in Polish Art. *Artium Quaestiones*, 1997/8. 135-152.

Kowalczyk, Izabela: Feminist Art in Poland Today. *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 1999/11. 12-19.

Kowalczyk, Izabela: Feminist Exhibitions in Poland: From Identity to the Transformation of Visual Order. in: Katrin Kivimaa (ed.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn, TRU Press, 2012. 98-117.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press. 1984.

Kubik, Jan: *The Power of Symbols Against the Symbol of Power*. Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1994.

Kuc, Kamilla: *Visions of Avant-garde Film. Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism*. Bloomington, Indiana University Press, 2016.

Kuc, Kamilla and O'Pray, Michael (eds.): *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-garde Film. 1916-1989*. London – New York, Wallflower Press, 2014.

Kuźmicz, Marika and Ronduda, Łukasz: *Workshop of the Film Form / Warsztat Formy Filmowej*. Warsaw, Arton Foundation, 2017.

Kuźmicz, Marika (ed.): *Revisiting Heritage*. Warsaw, Arton Foundation, 2019.

Kuźmicz, Marika: Highly Limited Access: Women and Early Video Art in Poland. in: Laura Leuzzi – Elaine Shemilt – Stephen Partridge (eds.): *EWVA. European Women's Video Art in the 70s and 80s*. Herts, John Libbey Publishing, 2019. 157-176.

Kuźmicz, Marika: Laboratory of Presentation Techniques: Escalation of Transmission. in: *Laboratory of Presentation Techniques*. Warsaw: Arton Foundation, 2020. 93-105.

Kuźmicz, Marika: *Limited Access – Women's Film and Video Art in the 1970's in Poland*. Booklet. New York: Anthology Film Archives, Polish Cultural Institute, 2021.

Kuźmicz, Marika: *Intersections of Art and Film on the Wrocław Art Scene. 1970-1980*. Kiadatlan kézirat.

Leśniak, Anka: Action Art as a Way of Emancipation. Women's Performance Art Practices in the Context of the Totalitarian Regime Based on Communist Ideology and the Young Democracy in Poland. *Sztuka i Dokumentacja*, 2020/22. 103-119.

Leszkowicz, Paweł: Izabella Gustowska: towards Freedom! in: Pieczyński, Cezary (ed.): *Izabella Gustowska. I remember how...I remember that*. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2015. 44-145.

Leszkowicz, Paweł: Gender and Art History in Poland. in: García de Haro – Noemi Mayayo – Jesús Carillo (eds.) *Making Art History in Europe after 1945*. New York, London, Routledge, 2020. 228-250.

Linker, Kate: Eluding Definition. *Artforum*, 1984/4. 61-67.

- Lišková, Kateřina: *Sexual Liberation, Socialist Style. Communist Czechoslovakia and the Science of Desire, 1945–1989*. Cambridge. Cambridge University Press, 2018.
- Lišková, Kateřina és Szegedi Gábor: Sex and Gender Norms in Marriage: Comparing Expert Advice in Socialist Czechoslovakia and Hungary Between the 1950s and 1980s. *History of Psychology*, vol. 24. No. 1. 2021. 77-99.
- Livschiz, Ann: Battling „Unhealthy Relations”: Soviet Youth Sexuality as a Political Problem. *Journal of Historical Sociology*, 2008/December. 397-416.
- Lomax, Bill: Hungary: The Rise of the Democratic Opposition. *Labour Force in Eastern Europe*, 1982/3-4. 2-10
- Machnicka, Zofia: *Day After Day. Teresa Tyszkiewicz*. Exhibition Booklet. Łódź, Muzeum Sztuki, 2020.
- Majewska-Güde, Karolina: *Ewa Partum's Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld, transcript, 2021.
- Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019.
- Markowska, Anna: PERMAFO: 1970-1981 Zbigniew Dlubak Antoni Dzieduszycki Natalia LL Andrzej Lachowicz, in. Markowska, Anna (ed.): *Permafo, 1970-1981*. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2013. 13-100.
- Markowska, Anna: The Glass Must Be Wiped Clean. The Complicated History of the Recent Art Gallery. The Avant-garde Did Not Applaud. in: Markowska, Anna (ed.): *The Avant-garde Did Not Applaud*. Part 1. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2014. 258-317.
- Markowska, Anna: Amour Fou Among Unfriendly Decorations. in: Toniak Ewa (ed.): *Natalia LL Secretum et Tremor*. Warsaw, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2015. 36-50.
- Marcus, Isabel: Wife Beating: Ideology and Practice Under State Socialism in Hungary, Poland and Romania. in: Shana Penn and Jill Massina (eds.): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. New York, Palgrave MacMillan, 2009. 115-132.
- Maurer Dóra: A strukturális filmezésről. in: Peternák Miklós (szerk.) *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó. 1991. 277-294.
- Maurer Dóra és Révész Emese (szerk.): *Maurer Dóra grafikai munkássága 1957-1981. Nyomtatás – Nyomhagyás*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem. 2017.
- Mazierska, Ewa – Mroz, Matilda Mroz – Ostrowska, Elżbieta (eds.): *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia. Between Pain and Pleasure*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

Mellencamp, Patricia: *Indiscretions. Avant-garde Film, Video & Feminism*. Bloomington, Indiana University Press. 1990.

Meskimmon, Marsha: Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally. in: Butler, Vornelia and Mark, Lisa Gabrielle (eds.): *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 322-335.

Miriou, Mihaela: State Men, Market Women. The Effects of Left Conservatism on Gender Politics in Romanian Transition. *Feminismo/s*, June/2004. 207-234.

Miriou, Mihaela: *Communism was a State Patriarchy, not State Feminism*. *Aspasia*, vol. 1. 2007. 197-201.

Misciagno, Patricia: *Rethinking Feminist Identification: The Case for de Facto Feminism*. London, Praeger, 1997.

Mishtal, Joanna: How the Church Became the State: The Catholic Regime and Reproductive Rights in State Socialist Poland, in: Shana Penn and Jill Massina (eds.): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. New York, Palgrave MacMillan, 2009. 133-150.

Miśniakiewicz, Małgorzata: *States Of Focus*. Wrocław, Wrocław Contemporary Museum, 2019.

Morawski, Stefan: Neofeminism w sztuce. *Sztuka*, 1977/4. 57-63.

Nabakowski, Gisliind: Natalia LL: Eight or Ten Things That I Know About Her Art, in: Markowska, Anna and Baworowska, Barbara (eds.): *PERMAFO*. Wrocław: Muzeum Współczesne, 2013. 128-145.

Nae, Christian: Reality unbound. The politics of fragmentation in the experimental productions of kinema ikon. *Studies in Eastern European Cinema*, vol 7, no. 1, 2016. 25-38.

Nagy Kristóf: Így mindegyik emancipál? Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háy Ágnes utcafolklórgyűjtésében. *Alföld*, 69. évf. 2018/2. 79-86.

Nițiș, Olivia: Material Histories. Feminism and Feminist Art in Post-Revolutionary Romania. *n.paradoxa*, 2009/24. 59-67.

Nițiș, Olivia: Gender and the Environment in Romanian Art before and after 1990. *The Romanian Journal of Society and Politics*, 2013. 69-86.

Novikov, Ramona: Three Female Hypotheses of the Romanian Avant-gard., *n.paradoxa*, April/2008. 43-50.

Orosz Anna Ida: *A felnőtt animáció irányzatai Magyarországon 1989 előtt. A rendszerváltás előtti egyedi rövid animáció tendenciái a Pannónia Filmstúdióban.* (Szakdolgozat). Budapest, ELTE, 2010.

Orosz Márton: Magyarok a komputerművészet korai történetében. in: Borus Judit (szerk.): *Magyar művészek és a számítógép. Egy kiállítás rekonstrukciója*. Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2016. 16-53.

Pachmanová, Martina: In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. in: Pejić, Bojana (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009. 241-248.

Pachmanová, Martina: From Within, From Without: Configurations of Feminism, Gender and Art in Post-Wall Europe. in: Hilary Robinson and Maria Elena Buszek: *A Companion to Feminist Art*. Hoboken, Wiley Blackwell, 2019. 111-126.

Passuth Krisztina: Együtt és külön-külön – Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkái elé –. *Élet és Irodalom*, 2001/47. 6.

Pateman, Carole: *The Sexual Contract*. Stanford, Stanford University Press, 1988.

Pejić, Bojana: Proletarians of All Countries. Who washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art. in: Pejić, Bojana (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2009. 19-29.

Pejić, Bojana: The Dialectics of Normality. in: Pejić, Bojana and Elliott, David (eds.): *After the Wall: Art and Culture in Post Communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet, 2009. 116-128.

Penn, Shana: *Solidarity's Secret. The Women Who Defeated Communism in Poland*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó. 1991.

Petrescu, Cristina and Petrescu, Dragoş: Resistance and Dissent under Communism – The Case of Romania. *Totalitarismus und Demokratie*, 2005/2. 323-346

Petrolle, Jean and Wexman, Virginia Wright (eds.): *Women and Experimental Filmmaking*. Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2005.

Phillips, Ann: *Engendering Democracy*. Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1991.

Pinczehelyi Sándor (szerk.): *Maurer Dóra: Filmek/Films 1973-83*. Pécs, Pécsi Galéria, 1983.

Pollack, Detlef and Wielgoß, Jan (eds.): *Dissent and Opposition in Communist Eastern Europe. Origins of Civil Society and Democratic Transition*. Farnham, Ashgate Publishing, 2004.

Piotrowski, Grzegorz: What Are Eastern European Social Movements and How to Study Them? *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 2015/3. 4-15.

- Piotrowski, Piotr: Male Artists Body: National Identity vs. Identity Politics. in: Hoptman, Laura and Pospiszyl, Tomas (eds.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York, The Museum of Modern Art, 2002. 225-233.
- Piotrowski, Piotr: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 2008/5. 378–383.
- Piotrowski, Piotr: Towards Horizontal Art History. in: Anderson, Jaynie (ed.) *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne, University of Melbourne Press, 2009. 82-85.
- Piotrowski, Piotr: Toward a Horizontal History of the European Avant-garde. in: Bru, Sacha and Nicholls, Peter (eds.): *Europe! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter, 2009. 49-58.
- Piotrowski, Piotr: Gender After the Wall. in: Pejic, Bojana (ed.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009. 236-240.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*. London, Reaktion Books, 2009.
- Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion Books, 2012.
- Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. New York – London, Routledge, 1988.
- Prosek Zoltán (szerk.): *Maurer Dóra. Hajtogatott idő – filmretrospektív*. Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum. 2018.
- Rabinowitz, Lauren: Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland. *Women's Art Journal*, 1980-1981/2. 38-41.
- Radu, Magda: *Geta Brătescu: The Traveller*. Léon, MUSAC, 2013.
- Radu, Magda: Geta Brătescu – Apparitions. Journal of an Exhibition. in: Diana Ursan and Magda Radu (eds): *Apparitions. Geta Brătescu. The Romanian Participation at the 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. London, Koenig Books, 2017.
- Roy, Robin E. – Weibust, Kevin S. – Miller, Carol: Effects of Stereotypes About Feminists on Feminist Self-identification. *Psychology of Women Quarterly*, 2007/31, 146-156.
- Rode, Dagmara: Women's Experimental Filmmaking in Poland in the 1970s and Early 1980s. *Baltic Screen Media Review*, 2015/3. 31-43.
- Ronduda, Łukasz and Zeyfang, Florian (eds.): *1,2,3...Avant-gardes. Film / Art between Experiment and Archive*. Warsaw, Centre for Contemporary Art, Berlin, Sternberg Press, 2007.

Ronduda, Łukasz: *Polish Art of the 70s*. Warsaw, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Polski Western, Jelenia Góra, 2009.

Ronte, Dieter és Beke László: *Maurer Dóra: Munkák/Arbeiten. 1958-1983*. Budapest, Ernst Múzeum, 1984.

Rusinová, Zora: The Totalitarian Period and Latent Feminism. *Praesens: Central European Contemporary Art Review*, 2003/4. 5–12.

Săbău, George: A contextual history of the kinema ikon group. in: Săbău, George (ed.): *Kinema Ikon. vol. 1*. Arad, Kinema Ikon. 2005. 4-67.

Săbău, George: Kinema Ikon, Mildly Nostalgic Notes. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 211-217.

Said, Edward. W.: *Orientalism*. London, Penguin, 1978.

Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): *Művészet Magyarországon 1956-1980. Túl a kettősbeszédnek*. Budapest, Vince Kiadó, 2018.

Selejan, Ileana: Beginning with The End or Every End is a New Beginning in Loop. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 218-223.

Sevova, Dimitrina: Interview with Roxana Trestioreanu. (In Someone Else's Skin). *Code Flow*, 2001. <http://xplaces.code-flow.net/sevova-skin/roxana-trestioreanu-en.html>.
Utolsó letöltés: 2021. december 2.

Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Third Edition. Oxford – New York, Oxford University Press, 2002.

Smith, Roberta: Chewing Gum, Plaster Bellies and Other Sculptural Byways, *The New York Times*, 2007. December 28. <https://www.nytimes.com/2007/12/28/arts/design/28alin.html>
Utolsó letöltés: 2020. december 15.

Stefan, Olga: Kinema Ikon. Experimental Film Workshop in Arad, Romania 1970-now. in: Man, Călin (ed.): *Kinema Ikon 50. Experimental Films. 1979-2020*. Arad, Kinema Ikon, 2019. 234-237.

Stepken, Angelika (ed.): *Gedenkenakt its ein Kunstakt. Ewa Partum Retrospektive 1965-2001*. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 2001.

Szabó György: Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra*, 1984/4. 59.

Szabó Mónika és Kovács Mónika: A feminizmus szociálpszichológiája: attitűdök, identitás és cselekvés. in: Kovács Mónika (szerk): *Társadalmi nemek. Elméleti megközelítések és kutatási eredmények*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2017. 171-186.

Bacsikai Sándor: Oroszországban a fényképezés még baráti gesztus. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. *Fotóművészet*, 1999/1-2.

Széplaky Gerda: A nőművésztől a posztfeminizmusig. A magyarországi feminista képzőművészet rövid története, in: Kicsák Lóránt – Körömi Gabriella – Kuser Judit (szerk.): *Emancipáció – tegnap és ma*. Eger, Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2020. 167-190.

Szilágyi Vilmos: *A házasság jövője*. Budapest, Minerva Kiadó, 1978.

Sztompka, Piotr: The Trauma of Social Change. in: Alexander – Eyerman – Giesen – Smelser – Sztompka (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004. 155-195.

Takács Judit: Disciplining Gender and (homo)sexuality in State-socialist Hungary, *European Review of History*, 2015/1. 161-175.

Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán, *Történelmi szemle*, 2014/4. 595-610.

Tatai Erzsébet: A művész mint történész. 2. Kortárs művészek és a történelem. *Új Művészet*, 2016/5. 38-42.

Tatai Erzsébet: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Budapest, Új Művészet és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019.

Tatar, Ewa Małgorzata: The Modes of Surfaces: Ewa Partum's and Teresa Tyszkiewicz's Feminist Projects, in. *Le Journal de la Triennale*, no.2., 2012. 30-39.

Tatar, Ewa Małgorzata: Private is Political. in: Szylak, Aneta – Partum, Berenika –Tatar, Ewa Małgorzata (eds.): *Ewa Partum. Monograph*. Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2013. 106-119.

Topor Tünde: Semmiféle kötelezettséget nem éreztem, csak a szabadságot, a játékot...Interjú Maurer Dórával. 2. rész, *Artmagazin*, 2017/6. 24-30

Tumbas, Jasmina: Decision as Art. Performance in the Balkans. in: Cseh-Varga Katalin and Czirak Ádám (eds.): *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-Based Art in Late Socialist Europe*. London – New York, Routledge, 2018. 184-202

Turowski, Andrzej: The Greatness of Desire: On the Feminist Conceptualism of Ewa Partum. in: Aneta Szylak – Berenika Partum – Ewa Małgorzata Tatar (eds.): *Ewa Partum. Monograph*. Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2013. 40-57.

Ursan, Diana and Radu, Magda (eds): *Apparitions. Geta Brătescu. The Romanian Participation at the 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. London: Koenig Books, 2017.

Varsa Eszter: *Protected Children, Regulated Mothers. Gender and the Gypsy Question in*

State Care in Postwar Hungary, 1949-1956. Budapest – New York, Central European University Press, 2021.

Vesić, Jelena: New Artistic Practice in Former Yugoslavia: From Leftist Critique of Socialist Bureaucracy to the Post-Communist Artifact in Neo-Liberal Institution Art. in: Prelom Kolektiv (ed.): *SKC in ŠKUC: The Case of Students' Cultural Center in the 1970s: SKC and Political Practices of Art.* Ljubljana, ŠKUC Gallery, 2008. 4-5.

Víg György: Az Óbudai Társaskör Galéria múltja és jövője. Beszélgetés Andrási Gáborral és Berhidi Máriával, *Óbudai Anziks*, 2016/2. 6-13.

Vincze Teréz: Súlyos testek. Testek a filmben, a nézőtéren és a filmtudományban. *Metropolis*, 2013/3.

Weschler, Lawrence: *The Passion of Poland.* New York, Pantheon Books, 1984.

Zajicek, Anna M. és Calasanti, M. Toni: Patriarchal Struggles and State Practices: A Feminist, Political-Economic View. *Gender and Society*, 1998/10. 505-527.

Filmográfia

- A műterem (L'atelier, Geta Brătescu, 1978)*
A vég A vég (Koniec Koniec, Jadwiga Singer, 1979)
Cím nélkül (Szilágyi Lenke, 1979)
Csók (Kiss, Jolanta Marcolla, 1975)
Destrukció (Destrukcja, Jadwiga Singer, 1978)
Dialógus (Dialog, Anna Kutera, 1974)
Duett (Duet, Monica Trifu, 1979)
Fogyasztói művészet (Sztuka konsumpcyjna, Natalia LL, 1975)
Impressziók (Impresje, Natalia LL, 1973)
Kép és játékok (Obraz i gry, Teresa Tyszkiewicz, 1981)
Keressük Dózsát (Maurer Dóra, 1973)
Kezek (Les Mains, Geta Brătescu, 1977)
Kinek a kezében van a kés? (Ence pence w której ręce?, Irena Nawrot, 1988)
Lélegzet (Oddech, Teresa Tyszkiewicz, 1981)
Mag (Ziarno, Teresa Tyszkiewicz, 1980)
Mesterséges valóság (Sztuczna rzeczywistość, Natalia LL, 1976)
Mise en écran (Roxana Chereches, Liliana Trandabur,
Munkamegosztás a családban (Háy Ágnes, 1976)
Nap nap után (Dzień po dniu, Teresa Tyszkiewicz, 1980)
Relatív hasonlóságok (Względne cechy podobieństwa, Izabella Gustowska, 1979)
Sárga film (Żółty film, Irena Nawrot, 1985)
Tautologikus Mozi (Kino Tautologiczne, Ewa Partum, 1973-1974)
TV Rajz (Drawing TV, Ewa Partum, 1976)
Üres pohár (Pusty kieliszek, Irena Nawrot, 1987)
Várakozás (Háy Ágnes, 1980)