

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Női perspektívák a kelet-európai experimentális filmben

A doktori értekezés tézisei

Szalay Dorottya

2022

Témavezető:

dr. Gelencsér Gábor

habilitált egyetemi docens

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 fogalmaznak 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, dolgozatomban megközelítésében a kelet-európai művészetben 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 dolgozom, 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 performanszművészet, 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 analízisén 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 lehetőségek 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 földrajziságot háttérbe szorító analitikus gyakorlatot követve, normaként azonosítja az angolszász kultúra feminista művészeti praxisát, és uniformizálja a „feminista forradalom” nyugati konstrukcióját. A rezsime felelősségén túllépve a női művészeti érdekképviselő és a női tapasztalat művészeti legitimitációjának 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 emellett érvelek, hogy a térségben a feminista művészet kibontakozását korántsem csak a kommunista rezsime 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 férfiaktól való szakmai függés jelenségére is kitérek. A fejezetben emellett 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 rezsím 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 megélések 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.