

Diskurzusmezők között, feminista portyán¹

Beata Hock. *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013. 284 oldal. ISBN-10: 3515102094. ISBN-13: 978-3515102094

Komplex, gondolatébresztő (mert innovatív), régóta hiányzó álláspontokat megfogalmazó, könyv-hosszúságú tanulmány a partnerem ebben a recenzióban. A tiszteletteljes egyenlőség elve azt kívánná, hogy komplex, gondolatébresztő paraméterek mentén fogalmazzam meg mondandómat és létrehozam a mesebeli borges-i helyzetet, amelyben a birodalom és térképe fedik egymást. Bármennyire is ideálisnak (s egyszersmind reálisan kívánatosnak) tűnik a recenzált könyv tekintetében egy ilyesfajta áttekintés megírása – miáltal a benne foglalt gondolati munka a maga jogán, mintegy „ennenmagában” mutatkozhatna meg –, a térkép klasszikus, pre-digitális, pre-GoogleEarth koncepcióját követve menthetetlenül egyszerűsíteni fogom Hock Beáta építményét. Mindezt természetesen abban – a műfajt a mai napig éltető – reményben teszem, hogy alapos, nyitott olvasókat sikerül toborozni, akik a térképet követve legalábbis megérkeznek valahova, ahova szerettek volna, valamikor.

A könyv négy nagy tematikus részre (azokon belül pedig több alfejezetre) tagolódik, sorrendben: „Constructing and bringing gendered identities into representation” [Gender-identitások: létrehozás, reprezentáció], „Emancipation: An expendable political goal” [Emancipáció: a feláldozható politikai célkitűzés], „Women and/in Hungarian Cinema (Industry), 1945-2005” [Nők és a magyar filmipar, 1945-2005], és „Artworks and subject positions: Women visual artists from 1945 till the 2000s” [Műalkotások és szubjektumpozíciók: képzőművésznők 1945 és a 2000-es évek között].² Ez a tagolás magától értetődően megkönnyíti az olvasói, befogadói munkát egy olyan gondolati vállalkozás esetében, amely a magyarországi szocializmus bő negyven évét és a posztszocializmus 15 évét összefüggő időszakokként, a női életpálya és identifikációs lehetőségek progresszív feminista megszólíthatósága felől vizsgálja, a filmkészítés és a

¹ Az alábbi szemle/tanulmányt a Rómán Oktatási Miniszterium, CNCS – UEFISCDI, PN-II-RU-PD-2012-3 – 0199 számú projektje támogatta.

² Az alcímek nyersfordítása: *V.A.*

képzőművészet „munkaerőpiacaira” szűkítve le a vizsgáldás fókuszát. A négy részre osztás ugyanakkor láthatóvá teszi azt is, hogy ez a négy rész – a metaelméleti „kelet-európai, regionális feminista keret” felvázolása; a magyarországi államszocializmus ambivalens női emancipatorikus projektjének posztszocialista konzervatív fordulata; az államilag támogatott filmiparon belüli korlátolt női mozgástér; valamint a „nőies” képzőművészeti területek (textil, avagy figuratív, narratív (olaj)festészet) államberendezkedéstől függetlenül létező „gettóinak” az azonosítása – tulajdonképpen négy önálló egységként is funkcionál, ami a szerző erőfeszítései ellenére is roppant divergens eredményeket és következtetéseket tesz lehetővé. Sietek leszögezni, hogy sejtésem szerint ez a többrészes különállás kevésbé tulajdonítható a szerző esetleges konceptuális, avagy szövegírói hiányosságainak, viszont sokat elárul a magyar (nyelvű), (magyar) művészetről és/vagy filmről való, magyar közéletbe ágyazott gondolkodási és/vagy strukturális lehetőségekről (ösvényekről?). Nagyon egyszerűen fogalmazva, úgy látom, hogy noha a (feminista) kultúraelméleti, politikatörténeti, továbbá a filmtörténeti, valamint a művészettörténeti területen elmondható, szocialista és posztszocialista narratívák önmagukban nagyon izgalmas eredményeket és meglátásokat tesznek lehetővé, amennyiben a feminista álláspont, elméletrendszer és módszertan eszközeivel közelítünk hozzájuk, ám még ez a (jelen esetben kivételesen rigurózan és pontosan végigvitt) „erős” perspektíva sem hozhat létre olyan kapcsolatokat a különféle (eszme) történetileg szituált diszkurzusok (feminista elmélet, politikatörténet, filmtörténet, művészettörténet) között, amelyek nem léteznek kelet-európai, illetve magyar vonatkozásban.

Ugyanakkor ez a recenziens által megnevezett hiányosság a recenzált könyv egyik legnagyobb erőssége is, amennyiben egyáltalán megfogalmazhatóvá és megfoghatóvá teszi ezt a komplex, csakis interdiszciplináris perspektívából látható, „rendszerszintű” illeszkedési zavart. Ennek a továbbgondolása Hock Beáta könyve nyomán indulhat el. A részek különállásának egy további okaként a doktori dolgozatok standard, elvárt struktúrája is megjelölhető, lévén, hogy a könyv a szerző doktori dolgozatának (némiképp) átdolgozott változata. Míg azonban a fogalomtisztázások és a definíciók hasznosak a tanulási (számonkérési) folyamatban, ezek kissé kibillennek a szerepükből egy szaktudományos igénnyel fellépő, kitűnően dokumentált, precízen megérvelt (és nem utolsósorban: vizuálisan is átgondolt, stimuláló) könyv esetében.

Az első egységben, ami a „Constructing and bringing gendered identities into representation” címet viseli, a szerző megismertet azokkal a metaszintű elemzési keretekkel, amelyek a következő három rész gondolatmenetét alakítják (még ha nem is zökkenőmentes a keretek közötti

átkapcsolás minden esetben). Felvezeti a feminista elméletekhez és/vagy a posztmodernizmushoz köthető identitás-, társadalom- és művészet-koncepciókat: a társadalom mint szöveg felfogást; a művészeti alkotások mint szemiotikailag olvasható képződmények elméletét, amelyek társadalmi aktusokként (is) funkcionálnak a különálló esztétikai mező politizált átértelmezésének eredményeként; továbbá az interdiszciplináris kutatási elvárások modelljét. A bevezető rész két legfontosabb gondolata azonban, bár kitűnően artikulálódnak, nem bír egyenlő mértékű erővel a hátralévő két elemző részben.

Az egyik gondolat nagymértékben Babarczy Eszter véleményére alapoz, amely a „tápláló anyaitól” világosan elválasztható, publikusan megélhető női identitás hiányát fogalmzza meg a rendszerváltás utáni magyarországi közéletben. Hock Beáta mintha ennek a hiánynak próbálna meg utánamenni és életképes példákat felhozni, ha nem a posztszocialista, akkor a szocialista élet és művészeti közösségekben. Az elkötelezett kritikusi szándékra igencsak szükség van ahhoz, hogy a történetileg releváns példák előbukkanjanak, és ez menthetetlenül megszüli a (z általános, szinte költői) kérdést: hol van az a pont, ahonnan a kritikai értelmezés önnön algoritmusát ismétli csupán?

A másik lényeges irányadó gondolat a „nyugati” és a „keleti” feminizmus megkülönböztetésének a szükségességére vonatkozik, s bár csábító és fontos gondolatról van szó, a további részekben olvasható korpuszkutatások és interjúk inkább aláássák, mintsem teljességgel alátámasztanak egy ilyesfajta elágazási csomópont lehetőségét. A kötet szerzője szerint a (második hullámos) amerikai és nyugat-európai feminista elméleti és gyakorlati követeléseket, elvárásokat és (művészeti) eredményeket nem lehet számon kérni teljesen más (amúgy meggyőzően dokumentált és leírt) kelet-európai államszocialista, majd posztszocialista, demokrácia/kapitalizmus definiálta (magyarországi) női alkotókon és törekvéseken. Az okok? Például a világviszonylatban progresszív, szocialista női emancipációs politika, amelynek köszönhetően korábban elképzelhetetlen számban jutottak nők fizetett munkahelyekhez, ezáltal (is) társadalmilag mobilis, publikusan is működtethető női identitás-képzési pályák váltak lehetővé. Ez az a metaelméleti bevezetőben megalapozott gondolat, amely kitűnő vezérfonalul szolgál a könyv filmes és a képzőművészeti részeiben is. Az 1945-2005 között vizsgált időszak konkrét folyamatait, a számszerűen kimutatható női munkerő-beáramlás a magyar állami filmgyártásba, illetve a művészképzésbe, a művészközösségekbe és a kanonizációs fontossággal bíró (csoportos, gyűjteményes) tárlatokra hitelesen le is képezi ezt a gondolatot.

Ugyanakkor, és ez már a második rész, a politikatörténeti áttekintés („Emancipation: An Expendable Political Goal”) egyik fő megállapítása, a „top-down”, felülről vezérelt, a nők emancipációját előmozdítani hivatott államszocialista társadalmi gyakorlat nem találkozott össze a család privát szférájából eredeztethető „bottom-up”, alulról felfelé irányuló törekvésekkel és elvárásokkal a női szerepek progresszív átrajzolását illetően. A klasszikus heteroszexuális, családanyai funkciók és a szexuális ledérség prostitúcióhoz köthető „hazai”, magyarországi (és kelet-európai) hagyományai mellett nem mutatkozott igény és lehetőség a nemzetközi eszmáramlatként felfogható, emancipált, publikusan működőképes női identitás-megképzésre (amely, a maga során, a mai napig számos ellentmondást kénytelen becsatornázni, s ilyenként kidolgozatlanak nevezhető).

A fenti kijelentést teljességgel aláhúzzák a negyedik rész („Artworks and subject positions: Women visual artists from 1945 till the 2000s) elemzéseibe beemelt, női művészekkel készített interjúk is (Maurer Dórától Drozdik Orsolyán keresztül Szépfalvi Ágnesig és Nagy Krisztáig). Ezek a beszélgetések arról tanúskodnak, hogy művészi/alkotói női mivoltukat szabadnak megtapasztalt művészekkel állunk szemben, akik az ideológiailag egyirányú(bb) 1970-es és 1980-as években is kiélhették feminista kérdések iránti teoretikus és művészeti érdeklődésüket. Ugyanakkor progresszív (művész)női fellépésükből eredő magánéleti gondjaikat (felbomló párkapcsolatoktól a szülés és a gyereknevelés jelentette kötöttségeikig) a privát szféra egyéni kudarcai közé sorolják, és nem próbálják meg azokat a társadalmi struktúra részeként látni, netán csoportként fellépni a megoldásuk érdekében. A képzőművésznők ily módon sematizálható feminista átvilágítása azonban nem várt eredményt is hoz: Kele Judit munkásságáról van szó, aki viszont nem feltétlenül a hagyományos női művészet elvárásaival megy szembe, inkább a hagyományos női *művészet* és az élet közti határvonalat sérti meg oly végzetesen (amikor önmagát állítja ki), hogy emigrál is a szocialista Magyarországról.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a „feminizmus keleten vs. nyugaton” posztulált elkülönböződés okait sikerül, bizonyos mértékben, beazonosítani és megkonstruálni az elemző fejezetekben. Ugyanakkor továbbra is kérdés, hogy ezek a folyamatokban láttatott jelenségek mennyiben szigorúan régióspecifikusak Kelet-Európa és Magyarország vonatkozásában, és mennyiben annak az első és második világnak a sajátosságai, amelyeket egyaránt a világháborúk, a pro- avagy anti-kereszténység és a pro- avagy anti-kapitalizmus álláspontjai képeztek (képeznek?) meg. Tisztn elméleti síkon a „nem-nyugati, keleti mégis feminizmus” lehetséges tartalma a társadalmi nemhez köthető egyenlőtlenségek felmutatásával azonosítódik Kumari Jayawardena megfogalmazása nyomán:

“a consciousness of injustices based on gender hierarchy and a commitment to change” these (1995:9). Jayawardena’s proposition allows for conceptualizing feminism as a framework that will be actualized at every turn with a historically specific understanding of gender difference.

(Hock 35)³

Az első két részben tehát, amellett, hogy a feminista szempontrendszerek történeti és regionális variánsainak igen alapos, széleskörű tájékozottságról tanúskodó leírását és kritikai értelmezését kapjuk, szembesülhetünk a magyar rendszerváltás történetének azzal a tablójával is, ahol a szereplők a munkaerő-piaci viszonyoknak alávetett, művészeti-reprezentációs mechanizmusok filterén át (is) megalkotott női életlehetőségek megtestesülései. A harmadik, filmtörténeti részben („Women and/in Hungarian Cinema (Industry), 1945-2005”) a szerző megszámolja a női stábtagekat az 1945-2005 közötti magyar filmekben, és szakmai pozíciókra bontott, igen értékes időrendi táblázatokba foglalva mutatja be eredményeit. Ezen túlmenően elemzi a stábon belül legértékesebb hatalmi pozícióként definiált rendezői szerepkörben egyáltalán megjelenő nők nézőpontját és filmjeit (Mészáros Márta, Gyarmathy Livia), karöltve a relevánsnak tartott férfi rendezők kiemelt filmjeivel (Máriássy Félix, Gothár Péter, Bódy Gábor). Továbbá, a szerző a Neményi-Kende-féle generációs kategorizáció és a női csoport-identitások szűrőjén át is bemutatja (elsősorban) képzőművészeti korpuszát, mi által a tabló tovább árnyalódik. Ez a tabló, és itt egy személyes vallomás következik, igazán felszabadító és megerősítő lehetőség a hasonló személyes élményekkel bíró régióbeli nők számára – amint azt maga a szerző is megvallja.

Mindezek tehát a könyv erősen kivilágító eredményei és erényei. Ám zárásul egy vakfoltjára is kénytelen vagyok rámutatni: ez pedig a művészeti és filmes alkotások értékelésekor alkalmazott médium-specifikus elemzési szempontok kifejtetlensége és/vagy esetenkénti reflektálatlansága. Ezek a szempontok – amelyek a film/művészeti alkotás adott művészeti mézőn belüli progresszív, avagy maradi; konceptuálisan izgalmas avagy unalomig ismételt sémákat felhasználó vonásait beazonosítják – nincsenek eléggé expliciten megfogalmazva és leírva. Ebben a ‘vonatkozásban szívesen vettem volna egy (akár didaktikusnak ható) külön fejezetet, ahol a szerző művészeti elemző szempontrendszere a kortárs elemzési iskolákhoz képest és az általuk hivatkozott példák közegeiben van elhelyezve, akár kelet-európai szűkítésben, összevetve a feminista művészetkritika kánonjával. Sejtésem szerint ennek

³ Az idézet nyersfordítása: „[...] ‘a gender-hierarchiából eredő igazságtalanságok tudata, valamint az ezek megváltoztatására irányuló eltökéltség’ (1995:9). Jayawardena javaslata lehetővé teszi, hogy a feminizmust egy olyan rendszerként gondoljuk el, amely a társadalmi nemi különbségek történetileg specifikus megértéseként aktualizálható” (Hock 35). *V.A.*

elmaradása következtében futunk bele reflektálatlannak tűnő (kutatói) sztereotípiákba és előfeltevésekbe, amelyek végső soron csorbítják a női művészi életpálya-variánsok és filozófiák tablóját és gyengítik a kelet-európai feminista művészetkritika arzenálját.

Ezen a ponton például a tömegkultúrára alapozó és műfaji paneleket használó vizuális munkák és filmek mellőzésére és/vagy kritikailag kevésbé értékelt voltára gondolok. Az a kijelentés – amelynek értelmében a szocialista magyar filmgyártás azért nem szólítható meg eredményesen a műfaji filmekben edződött, korabeli angolszász feminista filmkritika eszköztárával, mert nem készültek műfaji filmek – akár pontatlannak is nevezhető; elegendő ehhez a *Metropolis* folyóiratnak az elmúlt években a magyar filmre vonatkoztatott tematikus lapszámaikat fellapozni. Továbbá, az összefüggő művészetkritikai háló hiányában, olyan filmes életművel rendelkező női alkotók filmjeinek a mellőzése is feltűnő, mint Goda Krisztina, aki azért marad ki a szórásból, mert filmjei túlságosan konvencionálisak és gyengék lennének – azaz azért, mert bevallottan műfaji filmeket készít. Mindemellett arra is rá kell mutatni, hogy elosztásbeli aránytalanságok is bonyolítják a célirányos értelmezést: a magyar filmtörténet kanonikus építményében kiemelt szerepet játszó 1960-as és 1970-es évekbeli művészfilmes áramlathoz köthető alkotók (jelesül Mészáros Márta) sokkal nagyobb szerepet kapnak, mint a posztzocialista időszakra beérő olyan női rendezők, mint Deák Krisztina vagy Enyedi Ildikó, akikről az is elmondható, hogy következetesen női (akár feministaként is felfogható) témákat választanak filmjeikhez.

Az adott művészeti ág médiumcentrikus értelmezési lehetőségei párhuzamosak lehetnek, avagy ütközhetnek is a feminista ihletettséggű művészeti reprezentációs módok lehetőségeivel. S bár Hock Beáta kifinomult és konceptuálisan letisztult elemző, aki Drozdik Orsolya feminizmus köré épülő életműve kapcsán alaposan körül is járja ezt a kérdéskört, ám Anette Kuhn meglehetősen poétikus feminista vs. feminin leíró kategóriáinak re-iterálásánál nem jut, talán nem is juthat tovább. Mindezek következtében Drozdik hardcore feministaként definiálódik, aki nem posztmodernul, interaktívan szóródó, nyitott szubjektumpozíciójú befogadással operáló műveket hoz létre, szöveggént felfogható alkotásai, Kuhn értelmében tehát, nem femininek.

A könyv olvasásakor egész idő alatt annak a kézenfekvő gondolatnak az explicit megfogalmazását vártam, amely rámutat arra, hogy a médiumorientált, strukturális avagy konceptuális kérdések nem feltétlenül esnek egybe a társadalmi egyenlőtlenségek egyik fajtájaként definiált nőiség megélésére vonatkozó (hiányzó) lehetőségekkel. Ennek a kimondása ugyanis megóvhatna attól, hogy ne pontosan a gender-tudatos, nőket megerősítő kritikai hozzáállás alól húzzuk ki a szönyeget – amely olvasatomban a

recenzált könyv egyik legfontosabb célkitűzése és gesztusa. Ha a művészeti mezőn belüli progresszivitás egzszersmind a társadalmi mezőn belüli nemi progresszivitás homológia, akkor elvész a lehetősége a társadalmi nemi szempontból nem eredményesen megszólítható, mediális/művészeti progresszivitás eseteinek és ezek elemzésének (mint történik az például a 2000-es évek magyar kultuszfilmjének, a *Kontroll*nak a Hock-féle értelmezésekor). Továbbá, a médiumon/művészetben belüli progresszivitás lehetősége jelentős hatalmi pozíciók és tőkeformák birtoklását feltételezi, melynek hiányában a művészeti mező szélén „ácsorgó” női alkotók csakis non-progresszív gesztusokkal próbálhatnak maguknak utat törni (amint azt gyönyörűen bizonyítja is Hock Beáta akár Szépfalvi Ágnes esztétikusan harmonikus festményei, akár Nagy Kriszta popkulturális sztereotípiákra alapozó műalkotásainak az elemzésével), miáltal ismét láthatatlanná válnak a művészeti progressziót számon kérő kritika szemszögéből. Ugyanakkor Hock Beáta könyvének érdeme épp abban is áll, hogy tematizálhatóvá teszi ezeket a kérdéseket, akár azon az áron is, hogy diszkurzusmezők közti törésvonalakon egyensúlyoz.

Virginás Andrea
Sapientia Egyetem