

Szalay Dorottya

Az ellenállás frontvonalai Rendszerkritika és (női) érdekképviselet Szilágyi Lenke, Maurer Dóra és Háy Ágnes mozgóképművészetében

A női alkotók által készített kísérleti filmek szinte teljesen láthatatlanok a magyar filmtörténetben. Ha egy-egy rövidebb kitekintés erejéig foglalkozik is velük a szakma, az érdemi analízis rendre elmarad. Jóllehet hazai viszonylatban maga az irányzat is kimondottan perifériális pozícióban rekedt, a filmtörténeti kánon még ebben a szűk térben is következetesen a férfiak eredményeit helyezi előtérbe. Talán nem túlzás azt feltételezni, hogy a nők mozgóképes kísérleteit övező mellőzöttség, a zárványba zártság kényszere hozzájárulhatott ahhoz, hogy ez a művészeti forma – kevés kivételtől eltekintve – többnyire visszhang nélkül maradt a későbbi női generációk filmművészetében is.

Jelen tanulmány célja, hogy felszámolja ezt az izolációt, és három alkotó – Háy Ágnes, Szilágyi Lenke és Maurer Dóra – egy-egy kiemelt munkáján keresztül betekintést nyújtson a magyar nőművészek¹ kísérleti filmes stratégiáiba. A szöveg a rendszerváltás előtt, pontosabban a hetvenes-nyolcvanas években készült alkotásokra koncentrálna, tehát azt a több szempontból is ellentmondásos időszakot érinti, amelyet a filmtörténetírás a magyar kísérleti film eddigi legtermékenyebb periódusaként tételez, de amelyet eközben a tiltás és az elnyomás társadalmi tapasztalata határoz meg – különösen, ha a nők mozgásteréről van szó. A filmek soron következő analízise egyszerre szándékozik demonstrálni az alkotók ötletgazdagságát és technikai professzionalizmusát, és kívánja szemléltetni a három nőművész rezilienciáját és merészségét. Háy, Szilágyi és Maurer munkái ugyanis nemcsak az államszocializmus patriarchális berendezkedését és benne a (disszidens) művészeti szcéna férfiközpontú működését

„ugorják meg”, de még a rendszer- és társadalomkritika tilalmát is sikeresen kijátsszák. A filmek invenciózus hatarátlépéseiben így a mozgóképművészeti kísérletezés és a politikai szerepvállalás összeforr a női (feminista) érdekképviselet ügyével.

A „támadó környezet” – társadalompolitikai és művészeti miliő

Maurer, Háy és Szilágyi mozgóképművészetéhez való kapcsolódásában közös pont, hogy egyikőjük sem vesz részt intézményi keretekben zajló filmes képzésben, és nem is mutatnak érdeklődést az úgynevezett professzionális filmkészítés iránt. A filmet – a művészetek vonatkozásában – a képző- és fotóművészet felől közelítik meg, alkotásaikban pedig az intuitív gondolatársítás és az interdiszciplinaritás a domináns szervező elv. A mozgóképre olyan művészeti formaként tekintenek, amelynek alapvetése, hogy elhatárolódik az egyértelműen dekódolható narratívától és az irodalmi szemléletű filmezés gyakorlatától. Maurer értelmezésében a „jobb híján kísérletinek (is) nevezett filmezés [...] a legtermészetesebb filmezés, a filmezés maga – többnyire értetlen, szűkítőleg kategorizáló, támadó környezetben.”² Bár Maurer itt elsősorban a dramatikus film iránt elfogult, az experimentális filmet az „elbeszélő hosszúfilm komplexitásával” szemben befejezetlen formaként meghatározó diskurzusról beszél, a „támadó környezet” az államszocializmus ellenzéki kultúrájában érvényesülni próbáló nőművészek számára messze meghaladja a kísérleti film kontextusát.

1 A nőművész kifejezés a tanulmányban a női alkotók (nemi) distinkciójaként szerepel, nem tartozik hozzá többletjelentés.

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

A három alkotó ugyan különböző tapasztalatokról számol be az egyéni szakmai érdekérvényesítés kapcsán, általánosságban elmondható, hogy számos kihívással kénytelen szembenézni, aki a hetvenes-nyolcvanas években Magyarországon alkotó nőként próbálja kivívni magának a (társadalomkritikus) filmezés privilégiumát. Felül kell kerekednie a totalitáriánus államvezetés keretrendszerén, az emancipált nő függetlenségét visszaszorító, férfiközpontú társadalom szexizmusán, a politikai és kulturális ellenzék nőket diszkrimináló működésén és a disszidens művészeti szcéna – tudatos vagy önkéntelen – gendervakságán is. Ezek a határátlépések – ha nem is köszönnek vissza egyértelműen az alkotások audiovizuális építményében –, a hierarchikus rendszerek felszámolása, az egyenlőségi, azaz horizontális kapcsolatok propagálása és a társadalomtudatos gondolkodásra való ösztönzés a filmek szövetének integráns részét képezik. Kardinális jelentőségű összetevői annak az alkotói koncepciónak, miszerint a munkák az adott időszak lokális kontextusáról fogalmazznak meg kritikai állásfoglalást. Érdemes tehát röviden kitekinteni a női ágenciát gátló, helyi miliőre.

Kétségtelen, hogy az államszocializmus gazdaságpolitikájának egyes aspektusai – így az általános választójog, a pályaválasztáshoz és a munkavállaláshoz való jog vagy a családjog – bizonyos szempontból kedvezőbb feltételeket teremtenek a nők érdekérvényesítésének, a „szocialista állami feminizmus” paradox felvetése nem valósulhat meg. A kommunista rezsim ugyanis a női (emberi) autonómiát korlátozó rendszerként, úgynevezett „állami patriarchátusként”³ működik. A nőket a párthatóságok „partikularitásként”, „kivéteként” kezelik, ennélfogva érdekeiket mindig is másodlagosnak tekintik.⁴ A nők emancipációjának ügye a kommunista uralom időszakában folyamatosan alárendelődik más, fontosabb érdekeknek, a nyolcvanas évekre pedig a pronatalista politika felerősö-

désével és a szocialista terv bukásának nyilvános lelepleződésével szinte teljesen mellőzötté válik. Az államszocializmus utolsó évtizedeire egyre nagyobb teret hódítanak az emancipációellenes diskurzusok is, ami valójában a patriarchális társadalom válasza a nők „túlzott” függetlenségére, regresszív visszacsapás, aminek célja a női emancipációs küzdelmek eredményeinek (legalább részleges) felszámolása, a férfiak hatalmi pozícióinak megerősítése és a konzervatív nemi szerepek megszilárdítása.

Az antikommunista disszidens közeg működésétől sem idegen a nőket háttérbe szorító, diszkriminatív attitűd, amit aztán a nők ellenzéki hozzájárulásait következetesen ignoráló történetírás is legitimál. Az ellenállás narratívái jellemzően a „nemzet bátor férfainak áldozatait” ismétlik, a nők teljesítményét pedig elhallgatják. A nők személyes tapasztalatait és az ellenzékkel szembeni kritikái ezáltal a második nyilvánosság tereiből és az ellenállási mozgalmak történelmi emlékezetéből egyaránt kiszorulnak. Ezek a mechanizmusok általánosságban meghatározzák a művészeti területen tevékenykedő nők hétköznapi valóságát, a saját magukról és szakmai lehetőségeikről való gondolkodást. További kihívást jelent, hogy az ellenzéki művészetben is reflektálatlan marad a nemi megkülönböztetés. Jóllehet a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországnak független alkotói közösségeit kritikusabb hangok utólag elmarasztalják azok „exkluzív férfiklubjellege”⁵ miatt, és elismerik, hogy azokat „egy avantgárd alapon szerveződő, önmagát élcsapatnak tekintő, kifele zárt, kizárólagosságra törekvő férficsoporthoz”⁶ hatja át, a rendszer-váltás előtt a probléma felvetése nem történik meg kollektív jelleggel.

Az analízis tárgyát képező filmekben az itt felvázolt kontextus lokális kihívásai közvetetten és eltérő intenzitással jelennek meg, az alkotásokat mégis közös nevezőre hozza a helyi miliőt meghatározó hatalmi rendszerek manipuláló mechanizmusainak kritikai szemlélete. Maurer, Háy

3 Mirioui, Mihaela: Communism was a State Patriarchy, not State Feminism. *Aspasia* 1 (2007) pp. 197–201.

4 Hock Beáta: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-socialist and Post-Socialist Hungary*. Doktori disszertáció. Budapest: Central European University, 2009. p. 85.

5 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: 2023. 09. 11.)

6 Sturcz János: Generációk, stratégiák, műtípusok. Női művészek, természethez kötődő női identitászimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban. In: Keszérü Katalin (ed.): *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000. p. 78.

és Szilágyi mozgóképes munkáiban is központi szerephez kerül az elnyomás és a kontrollálás tapasztalata, ami a nagyívű, absztrakt felvételektől a személyesebb megnyilatkozásokig széles spektrumot lefedő, egyéni stratégiákban manifesztálódik.

Kritikus hangok: mozgástér és stratégiák

Ahogy arról korábban már szó esett, Maurer, Háy és Szilágyi sem érdekelt az úgynevezett professzionális filmkészítésben, a narratív filmes gyakorlatban. A hetvenes-nyolcvanas években mindhárman kapcsolatban állnak azonban az experimentális film központi műhelyével, a Balázs Béla Stúdióval. Maurer és Háy itt – a Bódy Gábor kezdeményezte belső átrendeződés hatására – kap lehetőséget a filmkészítésre, míg Szilágyi standfotósként kerül be a műhely körforgásába. Az elemzésre kerülő filmek (Maurer: *Keressük Dózsát*, 1973; Háy: *Várákozás*, 1980; Szilágyi: *Cím nélkül*, ~1980–83) közül ugyan mindössze egy, Maurer alkotása készül a BBS-ben, a kísérleti filmes műhely a másik két mű vonatkozásában is szerepet kap, ennél fogva indokolt pár gondolat erejéig foglalkozni a műhely működésének a téma szempontjából releváns aspektusaival.

A BBS-ről a nők szakmai érvényesülése kapcsán megoszlanak az álláspontok, és kétségtelenül beszédes a műhely tagjainak nemi összetétele, a rendelkezésre álló információk alapján talán mégis kijelenthető, hogy a műhely szervezeti szinten nem korlátozta teljes mértékben a női alkotók részvételét.⁷ Maurer 1981-ben forgatott *Hétpróba* című, dokumentarista munkája ezenfelül arra enged következtetni, hogy – ha csak érintőlegesen is, de – még az olyan feminista témák, mint a női identitás vagy a párkapcsolati hierarchia kérdései is megközelít-

tőek a BBS kísérleti filmes berkeiben. Fontos azonban, hogy az alkotói csoportba való bekerülés útja Háy és Maurer esetében is prominens férfiművészeket keresztül vezet. Maurer Bódy pályázatán keresztül, az ő aktív támogatásával kap lehetőséget a műhelybe való bekerülésre, Háy saját megfogalmazásában pedig „Grunwalsky, Gazdag, Szomjas, a vezető triumvirátus nyitotta ki [előtte] a BBS-t.”⁸

A társadalomkritikus elköteleződés a hetvenes években felerősödni látszik a BBS-ben, ez a fókuszváltás azonban inkább a dokumentarista filmet érinti, a nem narratív, experimentális munkákban kevésbé kap helyet. A dokumentaristák és a „Bódy Gábor nevével fémjelzett kísérleti filmesek” két „belső szekértábor”, két, „egymással vetélkedő irányzatot” képviselnek,⁹ miközben többen tartanak attól, hogy ha egy „rebellis szellemi centrum” alakul ki a stúdióban, a hatalom végül be fogja tiltani a működését.¹⁰ Háy és Maurer pozíciója tehát ebből a szempontból is unikális, mondhatni szabályszegő a BBS-en belül, ők ketten ugyanis a nem narratív kísérleti filmes formába integrálnak társadalom- és politikakritikus üzeneteket. Filmjeik távolságot tartanak a kizárólagosságot és hierarchiát feltételező, művészeti hitvallásoktól, helyette a mellérendelést, a játékoságot és a tudományköziséget jegyzik fő szervező elvként.

A három munka forma és tematika tekintetében két fő csapásirányt követ. A *Keressük Dózsát* és a *Várákozás* a strukturális film konceptuális-mediális önvizsgálatába oltva fogalmaz meg kritikát, Szilágyi cím nélküli, lírai alkotásában pedig a nyolcvanas évek stílusbeli pluralizmusa köszön vissza. Érdemi különbség továbbá, hogy míg Maurer és Háy munkája a magyar államszocialista társadalom egészére vonatkoztatva vet fel kérdéseket, Szilágyinál már az egyéni tapasztalat artikulálása is hangsúlyos szerepet kap. A személyes élményeknek a film szövetébe ágyazása kapcsán talán érdemes rögtön pontosítani,

7 Szemben például a lengyel Filmes Formák Műhelyével, amelynek egyetlen női tagja sem lehetett.

8 Háy-t idézi: 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: 2023. 10. 29.) Iványi-Bitter Brigitta: Az analóg animált film laboratóriuma. A BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig. In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Műcsarnok, 2009. p. 181.

9 Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenységi filmjeiben. In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Műcsarnok, 2009. p. 144.

10 Szomjas Györgyöt idézi Muhi Klára: Nem követeltük a lehetetlent. *Magyar Filmvilág* (2008) no. 11. p. 7.



Maurer Dóra:
Keressük Dózsát

hiszen Maurer és Háy koncepciója között is felfedezhető némi eltérés. A *Keressük Dózsát* kapcsán Maurer stratégiájának egyik központi eleme saját szubjektivitásának tudatos háttérbe szorítása, a *Várakozásban* viszont megjelenik az egyén percepciójának kérdése és potenciális olvasatként Háy művészeti közegének kritikája is. Ami a három mű vonatkozásában Szilágyi filmjének sajátja, az a feminista, analitikus szemlélet érvényesítése, az államszocializmus patriarchális berendezkedésének leplezése, a nőket – így Szilágyit személyesen is – érintő hátrányos megkülönböztetés létélményének kifejezése.

Apró mozdulatok, rejtett reflexiók

A „kádári szocializmus történelempolitikájának hitelatlansága”¹¹ és a kritikus társadalmi szemlélet szükségessége

kap hangot Maurer *Keressük Dózsát* (1973) című, konceptuális filmjében, amelyben az alkotó egy korábbi „tologatható objektképének”¹² konstrukcióját ülteti át filmre. A film alapjául szolgáló interaktív művet Maurer a Magyar Nemzeti Galéria felhívására hozza létre, abba a – nyilvánosan meghirdetett, grafikai, kisplasztikai és éremművészeti munkákat tömörítő – kiállítási programba szánja, amelyet Dózsa György születésének feltételezett 500. évfordulója alkalmából hirdet meg az intézmény a Művelődésügyi Minisztérium támogatásával.¹³ A mű (rendszer) kritikus potenciálját és a művészeti intézmények tekintélyelvűségét¹⁴ egyaránt szemlélteti, hogy ezt az invenciózus alkotást – amelyet Maurer részéről kiterjedt ikonográfia-történeti, antropológiai és történelmi kutatás előz meg – a galéria végül nem engedi kiállítani.¹⁵

A *Keressük Dózsát* Maurer ritkábban tárgyalt mozgóképes munkái közé tartozik¹⁶ annak ellenére, hogy ez az alkotó első olyan filmje, amelyben az eltolódással kapcsolatos

11 Tatai Erzsébet: A művész mint történész? Kortárs művészek és a történelem. *Új Művészet* (2016) no. 5. p. 40

12 Passuth Krisztina: Együtt és külön-külön – Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkái elé. *Élet és Irodalom* (2001) no. 47. p. 6.

13 Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán. *Történelmi Szemle* (2014) no. 4. p. 596.

14 ibid. p. 609.

15 ibid.

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

elméleti vizsgálódásait jeleníti meg. Maurer a film elkészítésekor már „javában benne [van] egy többlépcsős szemléletváltásban”, melynek során lassan feladja „a statikus képből sűrített jelentés- és időretek irodalmi-kultúrtörténeti eredetű háttérét”, és következetesen eltávolodik a művészetét korábban meghatározó „metaforikus megjelenítő módtól.”¹⁷ Ezzel az alkotói életműben konceptuális fordulatként¹⁸ jegyzett váltással, azaz a „metaforikus-emocionális” alkotói praxistól a szeriális szerkesztés irányába történő elmozdulással Maurer kategorikusan ellentart minden olyan ábrázolási technikának, aminek következményeként munkájában egy „tetszőlegesen kiválasztott aspektus egyeduralgokodóvá”¹⁹ válhatna. Ez az alkotói irányváltás a szóban forgó film nyelvezetére és témájára, illetve annak társadalomkritikai vetületére egyaránt hatással van.

A filmben szereplő műhöz Maurer „embertanilag székely típusúnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc, kifejezésében is különböző arcot rajzol,”²⁰ majd a képeket tíz egyenlő méretű csíkra 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 látni, amelyet 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. Művészetelmélet-

ben az eltolódás sokféle tartalommal telítődik, az időeltolódást, a jelentéseltolódást, a jelentésmódosulást is magában foglalja.²¹ Ez utóbbi tartalmak együttes megvalósulása érhető tetten a *Keressük Dózst* kritikai koncepciójában.

A film rendszerkritikus olvasatát az alkotás központi karakterének politikai töltete teszi lehetővé, 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 szimbolikus figurájaként”²² 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 Erzsébet 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.”²³

Maurer filmjének játékos vizualitása Dózsa figurájához kapcsolt jelentéseltolásokon keresztül kérdőjelezi meg a kommunista rendszer (történelem)torzító (kultúr) politikáját. A kormány tömegmanipulációs stratégiáját poentirozza, amely – ez esetben – egy történelmi alak legendáját és annak cél szerinti félreértelmezését használja ki saját státuszának megerősítésére.²⁴ A kritikai állásfoglalás

17 Maurer: A strukturális filmezésről. pp. 283–284.

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

19 Maurer: A strukturális filmezésről. p. 283.

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

21 Király Judit: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai. *Ponticus Hungaricus* (2008) no. 12. http://www.ponticus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html (utolsó letöltés: 2023. 09. 17.)

22 Tatai: *Dózsa '72*. p. 595.

23 *ibid.* p. 596.

24 A grafikai műhöz kapcsolt értelmezést lásd: Tatai: A művész mint történész. p. 40.

lást, pontosabban a kritikai gondolkodásra ösztönző kérdésfelvetést Maurer olyan, burkoltabb stratégiai döntésekkel is nyomatékosítja, mint Joszif Visszarionovics Sztálin portréjának az arcképek közé rejtése vagy Jenei Zoltán ironikus zenéjének a képsorok mellé illesztése. Előbbi kapcsán Magdalena Radomska lengyel művészettörténész Maurer Dózsáját „különlegesen radikálisnak” tartja, véleménye szerint ugyanis az alkotó „Sztálin portréjával [kapcsolja] össze az egyesek által inkább tömeggyilkosnak tekintett történelmi alak fantomképét.”²⁵ A hanganyag szarkazmusa abban rejlik, hogy Jenei egy preparált zongorán előadott, tizenhatodik századi magyar zenét játszik fel kíséretként.²⁶ Az eltolásra építő szerkezet és a bújtatott tartalmak szintézisének olvasatát támogatja, hogy az eltolás és elrejtés fogalmai, 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* „rejtvénytyszerűsége” 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 teljes elfedések jönnek létre.”²⁷ 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.²⁸ Maurer experimentális filmjeiről írt szövegének bevezetőjében Beke László azt írja, hogy mozgóképművészetében Maurer „nem akarja magát kifejezni, sem pedig azt bemutatni, hogy ő hogyan

látja a világot”, mindössze *saját* maga által relevánsnak ítélt kérdésekre keres válaszokat.²⁹ Ez a művészet szemlélet köszön vissza a *Keressük Dózsát* koncepciójában, amiben Maurer – a grafikai előkép stratégiáját ismételve³⁰ – kérdéseket feltéve foglalkozik egy társadalomkritikus szereppel (is) bíró témával.

A *Keressük Dózsát* központi kérdésfelvetése az államszocializmus retorikájának visszasságaihoz 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 ezenfelül az önálló jelentésalkotás társadalmi szükségessége is hangot kap. A vászonra vetített mozgókép nem képes ugyan visszaadni a tologatható objektkép 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 kitágítását. Az eltolódás passzív és az eltolás aktív folyamata tehát egyszerre van jelen.³¹ Maurer filmje a témát kérdésként keretezve, játékosan megközelítve és különböző jelentéseket ütköztetve vet fel potenciálisan rendszerkritikus gondolatokat, miközben formailag „kis dolgokra, kis eltérésekre, alig észrevehető mozzanatokra”³² fókuszál.

A magyar államszocialista berendezkedés (közvetett) kritikája és a (rendszer)változás lehetetlensége fogalmazódik meg Háy 1980-ban, a Pannónia Filmstúdió által

25 Radomska, Magdalena: Duplán aláaknázott szemantikai aknamező. A neoavangárd mozgalmak politikája. In: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (eds.): *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. p. 323.

26 Maurer Dóra nyilatkozata a filmről. Prosek (ed.): *Maurer Dóra*. p. 75.

27 Beke László: Beszélgetés Maurer Dórával. (1976. április 21. – kivonat) *Mozgó Világ* (1977) no. 3. p. 49.

28 *ibid.*

29 Beke László: Maurer Dóra experimentális filmjei. *Filmkultúra* (1984) no. 3. p. 47.

30 A grafikán feltüntetett szövegben is egy kérdést fogalmaz meg: „Milyen lehetett Dózsa?”

31 Az eltolás aktív és az eltolódás passzív jellegéről, azok Maurer művészetében való megjelenéséről lásd: Király: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai.

32 Beke: Maurer Dóra experimentális filmjei. p. 48.

finanszírozott, „élőképszerű animált filmjében”³³, a *Várakozásban*, melyben Háy a strukturális film keretei között a mozgókép és az idő kapcsolatának analizésére és a tempóval való kísérletezésre helyezi a hangsúlyt. Az alkotása grafikusként, animációs filmkészítőként és folklórgyűjtőként egyaránt tevékenykedő Háy művészet-szemléletének 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.

A film alapkonceptiója „a várakozás lelki dinamikájának”³⁴ 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”.³⁵ A film egyik sajátossága, hogy az alkalmazott vizuális struktúra – Háy személyes tudományos érdeklődését tükrözve – matematikai alapokon nyugszik, amely szisztéma az alkotó egy későbbi írásában kerül lefektetésre. Háy a *Várakozás* kapcsán kidolgozott, de számos korábbi, alkotói tapasztalatából merítő teóriája³⁶ szerint a filmbeli műveletek ábrázolhatóak egy koordináta-rendszerben, ami – Peternák Miklósnak az alkotó koncepcióját summázó megfogalmazásában – „a film olyan egységes elgondolá-

sa, amely matematizálható rend alkalmas az idő vonalán átszerkeszthető – egyéb médiumok hordozta – üzenetek kezelésére is.”³⁷ Bár az alapötletet Háy eredetileg a kamera sebességének folyamatos átállításával tervezi megvalósítani; erre végül nincs lehetőség, ezért a vágási struktúra megvalósításához számítógépes szoftvert vesz igénybe³⁸, amelyhez 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 kockáinként egy vászonra vetítette, s mialatt Háy [...] olvasta a számítógép által generált számokat, az operatőr egyszerre, kockáinként léptette előre a vetítőt és a kamerát.”³⁹

A képsorok így megalkotott, belső dinamikáját támogatja a filmet kísérő zene is, amelyet Háy koncepciójára rimelve, szintén az analóg és a digitális fúziójára építve Vidovszky László zeneszerző hoz létre.⁴⁰ Vidovszky a zenét egy „Bach-tétel újrakomponálásával fogalmazza meg”, „a kalkulusokat egy programozható Texas Instruments zsebszámológépbe táplálja, majd az eredményt hagyományos kottákba kódolja át.”⁴¹

33 Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 183.

34 ibid.

35 Háy Ágnes: A filmidő grafikus ábrázolása. In: Forgács Péter (ed.): *Mozgó Film* 1. szám. Budapest: BBS, 1984. pp. 49–66.

36 ibid.

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

38 A vágási szisztéma és a komputer alkalmazását Háy a következőképpen foglalja össze: „Alapötlet: a várakozás kezdetén gyorsan, majd egyre lassabban, az elviselhetetlenségig lassulva érezzük telni az időt. y: egy buszmegállóban várakozó 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*. p. 109.

39 Orosz Márton: Magyarok a komputerművészet korai történetében. In: Borus Judit (ed.): *Magyar művészek és a számítógép. Egy kiállítás rekonstrukciója*. Katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2016. p. 28.

40 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.

41 Orosz: Magyarok a komputerművészet korai történetében. p. 28.



Háy Ágnes: Várakozás

Az itt felvázolt, részletekbe menően kidolgozott képi és hangyi struktúrába oltja, illetve ebbe rejti Háy a film társadalomkritikai állásfoglalását, amely 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 Brigitta 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.”⁴² 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 hétköznap szürke monotóniáját”⁴³ és „az idegtépő várakozás keserveit”⁴⁴ fedezi fel az alkotásban, a társadalomkritikai vetület (f)elismerése az idézett szövegekben nem kap(hat) helyet. Reflektálatlanul marad az a döntés, hogy a film zárómomentumaiban, a busz megérkezésekor Háy nem nyitja ki a jármű ajtajait, a feszült rostokolás végigkövetése után megtagadja a néző-

tól a katarzis felszabadító élményét és áttételesen a (rendszer)változás eljövételének reményét.

A *Várakozás* az államszocialista berendezkedés kritikája mellett ahhoz 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.⁴⁵ Iványi-Bitter korábban idézett gondolatára reflektálva érdemes itt visszatérni az „arctalan emberfigurák” jelenlétének kérdésére, ami Háy művészeté kapcsán időszakosan felmerülő téma. Mozgóképes munkáiban Háy gyakorta szerepeltet egymással megjelenésükben majdhogynem azonos, illetve egymásra rendkívül hasonló karaktereket vagy nehezen körvonalazható, elmosódó vonásokkal bíró figurákat, gyurmaanimációiban pedig többször él a homogenitás látszatát keltő kreatúrák sorjázásával.⁴⁶ Háy szerint ezekben az egymásra hajazó karakterekben a szakma kizárólag az alakok egyformaságát látja, és rendre az uniformizáltság téziséhez köti az interpretációt.⁴⁷ Figyelmen kívül hagyja azokat az apró mozdulatokat és reakciókat,

42 Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 183.

43 Féjja Sándor: Egy misét megér mindegyik. *Filmkultúra* (1984) no. 5. p. 82.

44 Szabó György: Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra* (1984) no. 4. p. 59.

45 Beszélgetés Háy Ágnessel. (2022. május 30.)

46 Lásd: *Egy külön úr naplója* (1971), *Gyurma* (1977).

47 Ezt az értelmezési csapásirányt követi Iványi-Bitter is. Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 182.

amelyekkel Háy éppen az egyformaság látszatát igyekszik jelezni, miközben az uniformizáló tekintetet bírálja.⁴⁸ Ez a kritikai attitűd jelenik meg a *Várakozás* azon koncepcionális döntésében, amely az egyre szűkülő képzőművészeti szférából 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 priorizálása Háy művészetszemléletének azon aspektusához is kapcsolódik, amely a banális művészetté transzformálását és az avantgárd izolációjának felszámolását egyszerre vállalja. Háy művészetében következetesen törekszik arra, hogy az „arisztokrata gettóba”⁴⁹ zárt avantgárd és a mindennapok létélménye között kapcsolatot teremtsen.⁵⁰ A „magasművészet” és a hétköznapi közelítésének igénye érhető tetten a *Várakozás* statikus kompozíciójában is, amely – kis ironikus gesztussal – az aranymetszés szabályait követve szervezi a képbé 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 körül-

ményre válaszol, amely Háy szakmai működésére is hatást gyakorol. Ugyan nem a BBS-ben készül, a *Várakozás* mégis reflektál arra a – korábban említett – művészetszemléleti vitára, amely a hetvenes években a műhelyalkotói közösségének egyik jelentős szakmai konfliktusaként van jelen.⁵¹ A „dokumentarista fényképfilmként”⁵² és a „dokumentumfilmzés szélső határán”⁵³ mozgó alkotásként jegyzett munka a BBS-ben működő dokumentaristák és kísérleti filmesek két „belső szekértábor” közti ellentétre hívja fel a figyelmet.⁵⁴ Kifigurazza és részben fel is oldja az egymással vetélkedő irányzatok közti feszültséget, ezzel pedig az alkotásába rejt saját művészeti közösségének kritikáját.

A politikát a „polisz ügyeivel való törődésként”⁵⁵ értelmező, a disszidens politikai körökben is szerepet vállaló⁵⁶ Háy személyes megítélése szerint az avantgárd művészet és az ellenzékiesség egymással kapcsolatban álló, egymást támogató praxisok,⁵⁷ 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 miliójáról.

48 Beszélgetés Háy Ágnessel (2022. május 23.)

49 Háy gondolatait idézi: Hajdu István: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Budapest: Orfeusz Könyvek, p. 221.

50 Hasonló következtetésre jut Nagy Kristóf is Háy 1976-ban megkezdett utcafolklórgyűjtését elemző tanulmányában. Nagy Kristóf: *Így mindegyik emancipál? Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háy Ágnes utcafolklórgyűjtésében*. *Alföld* 69 (2018) no. 2. pp. 79–86.

51 Szabó György nyolcvanas évekbeli meglátása szerint a film „nem is jöhetett volna létre a felívelő magyar dokumentarista iskola nélkül.” Szabó: *Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról*. p. 59.

52 Orosz Anna Ida: *A felnőtt animáció irányzatai Magyarországon 1989 előtt. A rendszerváltás előtti egyedi rövid animáció tendenciái a Pannónia Filmstúdióban*. Szakdolgozat. Budapest: ELTE BTK, 2010. p. 45.

53 Szabó: *Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról*. p. 59.

54 Hasonló megállapítást tesz Iványi-Bitter is, aki szerint a *Várakozás* a „BBS dokumentarista és filmnyelvi irányához egyaránt kapcsolódik.” Iványi-Bitter: *Az analóg animált film laboratóriuma*. p. 183.

55 Háy gondolatait idézi: Hajdu: *Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. p. 230.

56 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 a Háy művészete közötti viszonyrendszert a kölcsönösség jellemzi, Háy művészete és gyűjtő tevékenysége feltehetően formálja Krassó politikai cselekvését. Nagy: *Így mindegyik emancipál?* p. 85.

57 Háy gondolatait idézi: Hajdu: *Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. p. 223.

Szilágyi Lenke: *Cím nélkül*

Rendszerbe zárva – a nő(művész) kilátástalansága

Szilágyi a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján forgatott, cím nélküli filmjének képsoraiban az alkotó fiatalkori szabadságvágya és a függetlenség elérhetetlenségével kapcsolatos keserűség köszön vissza. Szilágyi a magyar fotóművészet egyik megkerülhetetlen figurája, akinek a nyolcvanas évek művészeiről és filmeseiről készített képeslapfotói többek között a Múcsarnokban megrendezett, átfogó BBS-tárlaton⁵⁸ is helyet kaptak. Szilágyi ismertsége és a BBS-hez, illetve összességében a nyolcvanas évek magyar underground szcénájához fűződő viszonya ellenére a műhely hivatalos filmlistáján szereplő kísérleti filmjéről⁵⁹ egyetlen tanulmány vagy a műhely történetével foglalkozó kiadvány sem

tesz említést.⁶⁰ Miként az alkotóval folytatott beszélgetésből⁶¹ kiderül, magának Szilágyinak sem volt tudomása arról, hogy ez a korai film bármilyen formában egyáltalán elérhető. 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 Kisképző⁶² diákja,⁶³ amikor a hetvenes évek végén a BME amatőr filmklubja tagjainak közreműködésével elkezd dolgozni a filmen. A felvételeket egy 8 mm-es kamerával rögzíti, a nyersanyagot saját maga finanszírozza.⁶⁴ A felvett anyagokat ekkor még nem vágja össze kész alkotássá, erre csak a nyolcvanas évek elején kerül sor, amikor egy rövid időre Debrecenben, a Kossuth Lajos Tudományegyetemen vállal állást fotósként. Szilágyi

58 *Más hangok, más szobák – Rekonstrukciós kísérlet(ek) / A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Múcsarnok, 2009. december 16. – 2020. február 21.

59 A Múcsarnok Könyvtárában is szerepel a BBS-filmek digitalizált másolatainak listáján.

60 A BBS 50 kiadványban sem található semmilyen utalás a filmre. Gelencsér (ed.): *BBS 50.*

61 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. (2022. február 7.)

62 Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Gyakorlóiskolája.

63 Szilágyi kamaszkorában iskolát vált, így a Kisképzőben a legtöbb diáktársánál három évvel idősebb.

64 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 másik film. Ez utóbbi munka két korszak kordokumentumait vegyíti. Szilágyi 1979-ben készít felvételeket egy tabáni koncertről, amelyet a kilencvenes években egy másik, ugyanezen a helyszínen megrendezett zenés esemény képsoraival vág össze.

többször hangsúlyozza, hogy a konkrét dátumok tekintetében az évtizedek távlatából némileg bizonytalan, de a film sajátos technikai megoldásai, a felszerelésekhez való hozzáférési lehetőségek⁶⁵, illetve a meghatározott személyekhez kötődő munkafolyamatok⁶⁶ segítenek a film keletkezési idővonalának utólagos pontosításában. A munka a jelenlegi formáját – a BBS-filmlistán és a film záróképen szereplő dátummal (1979) ellentétben – csak valamikor a nyolcvanas évek első felében éri el, miután Szilágyi Trajtlér István csellista külön az alkotáshoz szerzett zeneművét az ősszevágtott felvételekhez illeszti.

A film alapkoncepcióját, a szabad asszociációkra, a gondolatfoszlányok és emlékek csapongására⁶⁷ építő szerkezetet az alkotó szürrealista filmek iránti érdeklődése⁶⁸ 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.”⁶⁹ Bár Szilágyi a filmre „egyszerű szimbolikával” operáló, „iskolás próbálkozasként” hivatkozik, elismeri annak vállaltan rendszerkritikus állásfoglalását.⁷⁰ Az alkotás fókuszában a rezsim 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 ahúszéveskori létélményének, 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, naplemetékre, de rácsok vannak, ridegség, bezártság és homály.”⁷¹

A közel tizenhét perces mű nyitánya a szabadság megéléséről való lírai merengés, amelyben a felfelé törekvési igénye, illetve a remélt és vágyott függetlenség öröme kap hangot. Az első percekben egymásba érnek a szabadságot szimbolizáló elemek. A szélben lebegő papírrepülő, a magasba nyúló fák sora, a fodrozó vitzükör, a bárányfelhők tarkította 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, amelyek 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 függetlenedés lehetetlenségét hangsúlyozzák, illetve – Szilágyi értelmezésében – a kortárs létélmény abszurditására is felhívják a figyelmet.⁷² Ez a meghatározott tapasztalat, azaz az értelmetlenség szülte frusztráció az utcaköveken és a villamossíneken végigvezetett pezsgősüveg többször visszatérő képsorában kulminál. A pezsgősüveg, amely a hétköznapiakban az ünneplés kelléke, és az életöröm szimbóluma, Szilágyi realitásában megkötözve és a földre kényszerítve tűnik fel. A zabolátlán vidámság katalizátora helyett a veszteség és a kényszerű lemondás mementójaként funkcionál.

Már e korai munkájában tetten érhető az alkotó művészi gyakorlatának egy sarokköve, a markáns képi világ

65 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.)

66 A film zenéjét szerző csellistát, Trajtlér Istvánt csak a nyolcvanas években ismeri meg Szilágyi. (Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.)

67 Szilágyi Lenke levelezés. (2022. február 7.)

68 Szilágyi ebben az időszakban ismerkedik meg Luis Buñuel *Andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929) című filmjével, amely erőteljes inspirációs forrásként szolgál az elemzett film elkészítéséhez.

69 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

70 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

71 Szilágyi Lenke levelezés.

72 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.



Szilágyi Lenke: *Cím nélkül*

megteremtésének kiemelt fontossága, az az igény, hogy a képből „éreződjön valamilyen világlátás”.⁷³ 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 sziluetszerű alakok szerepeltetése a kommunista rendszer arctalanságát hangsúlyozza. A társadalmi, politikai és kulturális miliő kritikája olvasható ki a filmben következetesen alkalmazott lassításokból is, amelyekkel Szilágyi az államszocialista berendezkedés statikusságát, a személyes és szakmai továbblépés nehézségeit szemlélteti. Ez utóbbi eszköz a szürrealista filmben gyakran betöltött szerepét megidézve elmosza a valóság és az álom közti határvonalat, a rezsim valóságát véget nem érő, lidérces álmokként festi le.

A film arányaiban kevés előszereplős jelenetet tartalmaz, az egyetlen női karakter sajátos pozicionálása azonban így is szembevető. Szilágyi filmjében a jelen abszurdítására 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 jelenetekről.

Egy sötét térben meghúzódva, az ablakból kitekintve vagy ködfelhőbe burkolva, jórészt izoláltan szemléli az eseményeket. A figura kiemelését Szilágyi a színhasználattal is megtámogatja, a zömében hideg tónusú árnyalatokkal ellentétben a nő arcközelijét meleg színekbe komponálja, melyekben a vörös és a 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 érdekképviselet, 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 gyerekkorában kialakult tudatosságról számol be, ahogy fogalmaz: „Felháborított és sértett az egyenlőtlenség az egész női nemmel szemben.”⁷⁴ Nyilatkozataiban Szilágyi többször kiemeli, hogy nem tartja magát „politikus alkatnak”⁷⁵, a társadalmi igazságtalanság korai felismerése ezzel együtt is jelentős hatással van művészeti tevékenységére. Hozzájárul ahhoz, hogy Szilágyi már

73 Szilágyi Lenkét idézi: Bacskai Sándor: Oroszországban a fényképezés még baráti gesztus. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. *Fotóművészet* (1999) nos. 1–2.

74 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

75 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

pályája kezdetén egy szerepelvárásoktól független alkotói identitás kialakítására törekszik, és ennek megfelelő művészeti praxist hoz létre.⁷⁶

A film alapkonfliktusát a (közvetett) női érdekképviselet 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.

A politikai olvasatok margójára

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 koncentráció és a művek vizualitásától gyakran elrugaszkodó magyar művészettörténetnek [...] nincs mondanivalója arról, amit Maurer műve szokatlanul világosan fejez ki.”⁷⁷ Radomska szerint a magyar neoavantgárd alkotások – így a szövegben szereplő mozgóképes munkák – interpretációját is jelentősen korlátozza, hogy a magyar művészettörténetek rendre a nyugati diskurzust részesítik előnyben, és ezért inkább figyelmen kívül hagyják a művek esetleges politikai töltetét. Radomska álláspontját továbbépítve kijelenthető, hogy ez az attitűd különösen átható a nők által készített alkotások interpretációit illetően. A nőművészek társadalomkritikus olvasatainak feltárását az általános nemi diszkriminációból fakadó, marginalizált pozíció és a művészettörténet-írás férfi-dominanciája egyaránt korlátozza. Ha a nőművészeknek

sikerül is kiharcolniuk a láthatóságot, a művek invenciózus, kritikai koncepciói elsikkandnak a művészettörténet-írás uniformizáló, hierarchikus praxisában – különösen, ha a patriarchális rendszer elszámoltatása is a reflexió részét képezi. Pedig ahogy azt Szilágyi, Háy és Maurer mozgóképes munkái, illetőleg az általuk felajánlott olvasatok is alátámasztják, a rendszerváltás előtti magyar kísérleti film is nyilatkozik az államszocializmus valóságáról – csak ennek felismeréséhez érdemben foglalkozni kell(ene) a nők eredményeivel.

Dorottya Szalay

The Front Lines of Resistance

Institutional Critique and (Women's) Advocacy
in the Experimental Films of Lenke Szilágyi,
Dóra Maurer, and Ágnes Háy

Experimental films made by women during state socialism are almost entirely invisible in the Hungarian artistic canon, as film historians have consistently prioritized the achievements of men. Even when they reflected on some works made by women, their analysis usually ignored the multi-layered structures, rich referential networks, and all the other unique characteristics exhibited by these films. This paper aims to eliminate the isolation of women's experimental cinema in Hungary and intends to unfold the complex and bold initiatives these films represent. Through the exploration of the particular thematic and formal features of three selected moving image works by Lenke Szilágyi, Dóra Maurer, and Ágnes Háy, the paper argues that these films reflect on the social, cultural, and political realities of their time. By utilizing various „camouflage techniques,” they address the oppressive mechanisms of the regime and the patriarchal setting of the state socialist society. The paper intends to overcome the universal and often inattentive interpretations connected to these films and demonstrate their ability to express the locally embedded struggles of Hungarian women (artists) while exposing and challenging the status quo..

⁷⁶ A női szerepelvárások felülbírlásának igénye Szilágyi számos, a rendszerváltás utáni fotóján megjelenik. (Az 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...” Lesbikusok és feminizmus. *Nőszemély* [1995] no. 5. pp. 16–17.)

⁷⁷ Radomska: Duplán aláaknázott szemantikai aknamező. p. 324.

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat következő számainak témái:

- **MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM**
- **KORTÁRS SOROZATOK ÉS STREAMING**
- **FILM, KURÁTORSÁG, PROGRAMTERVEZÉS**

Felhívásunkra olyan, a Metropolisban megjelentetésre alkalmas, 35–40 000 karakter terjedelmű, tudományos igényű cikkek tervét várjuk, amelyek a fenti témák valamelyikét vizsgálják.

A jelentkezőktől a tervezett cikk 1500–2000 karakter terjedelmű absztraktját, a szerző rövid szakmai bemutatkozását (max. 1000 karakter) a ***metropolis@metropolis.org.hu*** e-mail címen várjuk 2024. január 30-ig.

A közlésre elfogadott tervek alapján a cikkek leadásának várható határideje 2024. március 30. lesz.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a téma!

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu