

Dagmara Rode

Uwagi o "Pines and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism" Sanji Iveković

Panoptikum nr 12 (19), 143-151

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dagmara Rode

(Uniwersytet Łódzki)

Uwagi o *Pines and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism* Sanji Iveković

Praca Sanji Iveković *Pines and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism* (2002) zaczyna się utrzymanym w czerwonej tonacji, wyłaniającym się z nakładanych zdjęć, pokazanym w zwolnionym tempie obrazem tańczących dziewcząt. Obraz wygląda niczym zaczerpnięty z oficjalnej socjalistycznej uroczystości. Ujęcie powróci także pod koniec filmu, spinając kłamrą wszystko, co zostało powiedziane. Jeśli chciałabyśmy uznać te obrazy za rodzaj interpretacyjnej wskazówki, mogłybyśmy podążać tropem potraktowania dziewcząt jako, poniekąd ujednoliconego, anonimowego, pozbawionego indywidualności obiektu ozdobnego, uświetniającego uroczystość. Jednak dominujące we fragmencie wykorzystanym przez Iveković zbliżenia, skoncentrowanie na tancerkach uwagi, wysunięcie ich na pierwszy plan przy jednoczesnym zmarginalizowaniu zgromadzonych, oglądających je mężczyzn w wojskowych mundurach, swoista zmiana perspektywy, czy też zakwestionowanie konwencji, sugerują, by ponownie rozważyć tego rodzaju skojarzenia.

Chwilę później chorwacka artystka zada kobietom – konkretnym, przedstawionym z imienia i nazwiska – pytania o wspomnienia z czasów socjalizmu. Samych pytań nie usłyszymy, ukryte zostaną za planszami dzielącymi dokument na tematyczne rozdziały, tak jak ukrywają się prowadzące wywiady Dijana Dijanić, Sanja Iveković i Tanja Šimić, by zostawić odbiorczynię samą z bohaterkami. Odpowiedzi, pogrupowane tematycznie, ułożą się w opowieść o losach kobiet – różnych, tak jak różne są rozmówczynie Iveković, wśród których znajdziemy pisarkę, aktorkę, urzędniczkę, etnologkę i robotnicę – ale i naznaczonych podobnym piętnem wspólnej opresji. Owo podobieństwo dodatkowo wydobywa kłamra, którą Iveković spina swój dokument – w początkowych partiach *Pine and Fir Trees* użyte zostały fragmenty wypowiedzi z finalnej części, określającej stosunek bohaterek do socjalizmu – co wyznacza ramy, w jakich powinnyśmy umieszczać ich opowieści.

Iveković, odwołując się do wspomnień kobiet, do ich osobistych historii, detali z życia codziennego w powojennej Jugosławii, wpisuje się w dyskusję o pisaniu historii kobiet w krajach byłego bloku wschodniego, w których wprawdzie równość płci była istotnym elementem politycznych deklaracji, niemniej rzadko znajdowały one potwierdzenie w rzeczywistości. Warto w tym miejscu podkreślić, że ruch feministyczny nie istniał w takim kształcie, jak na Zachodzie¹. Niemal godzinne wideo Iveković powstało w ramach projektu *Women's Memories of Life under Socialism*, realizowanego w latach 1998-2004 przez Center for Women's Studies w Zagrzebiu². Był on częścią większego, międzynarodowego interdyscyplinarnego przedsięwzięcia badawczego *Women's Memories*³, projektu z obszaru historii mówionej, zainicjowanego przez praskie Gender Studies O.P.S, a realizowanego w kilku europejskich krajach przez samodzielnie pracujące zespoły badawcze.

Przeprowadzane najczęściej w domach narratorek, nierzadko skutkujące długotrwałymi relacjami między uczestniczącymi w nich stronami, wywiady zaczynały się od krótkiej wskazówki: „Proszę opowiedzieć nam o swoim życiu”. Dopiero w drugiej części rozmowy badaczki zadawały pytania. Feministyczne podejście w szczególny sposób odciska się na relacji obu kobiet – badaczki i udzielającej wywiadu. Jak wyjaśniają autorki *Women's Memories*, „[narratorki] nigdy nie są obiektami naszej ciekawości, przeciwnie, są podmiotami projektu – ucieleśniają jego znaczenie i jego cel. Postrzegamy wywiad jako proces interakcji między badaczką a narratorką, który opiera się na wzajemnym zaufaniu. Etyczną podstawą projektu jest absolutna równość ról obu kobiet w wywiadzie: sztuka słuchania się nawzajem jest niezwykle ważna i musiałyśmy się jej nauczyć. Nie chcemy skupiać się na prostej kolekcji «danych», ale na refleksji o własnej tożsamości, czynionej przez konkretną kobietę⁴. Decyzja o tym, czy i w jakim zakresie zostanie wykorzystany materiał z wywiadu, zawsze pozostawiona była osobie, która udzielała odpowiedzi – podczas rozmów ujawniane były, niekiedy po raz pierwszy, traumatyczne zdarzenia, takie jak gwałt.

Autorki projektu, pytając o znaczenie przemian drugiej połowy XX wieku dla kobiet, starały się „podważyć utrwalone mity i klisze «socjalistycznej kobiety»⁵, odnaleźć punkt widzenia „zwykłych” kobiet, spotykając osoby o różnym pochodzeniu, wykształceniu czy stanie cywilnym: „Szukałyśmy kobiet, które prowadziły tak zwane «zwykające, normalne, przeciętne, zwykłe» życie. Może to również dobrze znaczyć, że są niezwykle i cudownymi osobowościami. Częstość te nieznanne kobiety nie miały okazji mówić o swoich opiniach i doświadczeniach, nigdy nie poproszono ich o to, by to robiły – są zaskoczone, że ich codzienne życie może być dla kogoś interesujące⁶.”

Marija Kohn, Sanja Lazarević, Anđelka Martić, Evelina Pantner i Milica Šoštarić – pięć kobiet różniących się pochodzeniem, wykształceniem, wykonywaną pracą, stosunkiem do socjalizmu i partyjnej przynależności, opowiada nam o swoim życiu. Filmowane są w bliskich planach na jednolicie czarnym tle, żadne elementy nie zakłócają szczególnej relacji z odbiorczyniami, które mogą skupić się nie tylko na wypowiedziach, ale i towarzyszących im gestach czy mimice, wyrażającej w niektórych momentach szczerze wzburzenie lub równie szczerą radość czerpaną ze wspomnień. Co ważniejsze, realizatorki nie dostarczają nam żadnych dodatkowych wskazówek, w rodzaju scenografii, które mogłyby dostarczać nam informacji na temat wypowiadających się kobiet – mamy do dyspozycji jedynie je same i ich słowa.

Wypowiedzi podzielone są zgodnie z tematem na krótkie rozdziały, anonsovane odpowiednim napisem. Pierwszym z nich jest „wychowanie odnośnie spraw kobiecych”, które wprowadza w świat opresji doświadczanej przez dziewczynki i kobiety. W feministycznie zorientowanym dokumencie to znaczący wybór. Pojawiają się tu doskonale znane wątki: wstydliwych spraw, braku rozmów z matkami (jedna z bohaterek wspomina, że więcej rozmów na tematy „kobiece” przeprowadziła z siostrą niż z matką), przerażenia tym, co „się zdarza dziewczynkom, gdy mają 12 czy 13 lat” i sprzecznych wymagań – być dobrą uczennicą, nie włóczyć się z chłopcami, mieć chłopaka i nie mieć intelektualnych pretensji. Tej opowieści o swoistej inicjacji w kobiecość towarzyszą materiały z prywatnych archiwów bohaterek⁷. Materiały ze źródeł oficjalnych, w rodzaju kronik filmowych czy plakatów, pojawiają się w drugim fragmencie, w którym narratorki wspominać będą wybuch wojny – to moment w filmie, począwszy od którego nie da się już uciec w opowieści od tematu procesów historycznych.

Bohaterki w dalszej części dokumentu opowiadają między innymi o udziale w partyzantce, przemianach, które nastąpiły tuż po wojnie, Chorwackim Kibicym Froncie Antyfaszystowskim (którego jednym z celów – obok wsparcia dla walczących partyzantów – była, jak dowiadujemy się z napisów, kulturalna i społeczna emancypacja kobiet), wrogach narodu, miejscach odosobnienia, nacjonalizacji, kolektywizacji, odbudowie kraju – zaznaczają się tu istotne różnice w podejściu do tych zagadnień, determinowane pochodzeniem i sytuacją rodzinną. Jedna z bohaterek wspomina udział w pochodach pierwszomajowych, druga zaś to, że jej dziadek zawsze kategorycznie nakazywał, żeby w nich nie uczestniczyła. Pojawia się także wątek ciągłego zważania na słowa z uwagi na zagrożenie donosem – ojciec jednej z bohaterek podejrzewany był o bycie podwójnym agentem.

Iveković, jak zresztą czyni to w całej swojej twórczości, wydobywa swoiste momenty przecięcia między tym, co prywatne, osobiste, a tym, co przynależne sferze publicznej⁸, polityczne. Zestawiając ze sobą wypowiedzi kobiet, pokazuje różne aspekty i odcienie tych samych doświadczeń – których kształt naznaczony jest płcią. Nie docieka „obiektywnej prawdy”, koncentruje się na osobistych narra-

cjach⁹; w tym sensie powtarza rozpoznanie autorki *Women's Memories*: „Feministyczny wkład w nauki społeczne podważył tradycyjną, zdominowaną przez mężczyzn interpretację świata. Dla przykładu, podkreślił ważność osobistego doświadczenia jako część metody badawczej”¹⁰. Obiektywny ton także pojawia się w pewnym stopniu w pracy artystki – w formie napisów rysujących kontekst historyczny, podających fakty, które mogą nie być znane zwłaszcza odbiorczynom niezaznajomionym z historią Jugosławii. Niekiedy napisy te zwracają uwagę na szczególne wymiary nierówności płciowych, wśród nich zaś na proceder wymazywania kobiet z pamięci zbiorowej¹¹.

Jeden z napisów odnosi się mianowicie do sytuacji bohaterki wojennych. Istotne jest tu proste zestawienie liczb: w wojnie wyzwoleńczej uczestniczyło ok. 100 000 kobiet. Z powodu wojny ucierpiały dwa miliony. 25 tysięcy zabitych, 40 000 rannych, 3000 trwale niezdolnych do pracy. 91 obwołano „narodowymi bohaterkami”. Ta statystyka zdaje się szczególnie istotna w kontekście tego, co stało się z pamięcią o narodowych bohaterkach po rozpadzie Jugosławii, kiedy do głosu doszły ideologie narodowe.

Kobietom aktywnym w antyfaszystowskim ruchu oporu, więzionym, torturowanym, mordowanym artystka poświęciła pracę *Gen XX* (1997-2001), w której zawłaszcza reklamy z kolorowych magazynów. Na zdjęciach wystylizowanych modelek logotypy promowanych produktów zostały zastąpione podpisami zawierającymi imiona i nazwiska antyfaszystowskich bojowniczek, informacje o postawionych im zarzutach oraz daty egzekucji. Honorowane w czasach socjalistycznych, po zmianie stroju kobiety owe zostały zapomniane. Sama artystka wyjaśnia: „Te kobiety były dobrze znane mojemu pokoleniu, w Jugosławii traktowano je jak bohaterki narodowe, fabryki i ulice nosiły ich imiona. Po wojnie domowej w Chorwacji zapanowała u nas zbiorowa amnezja wokół socjalistycznej przeszłości, ich nazwiska zostały wyparte z pamięci. Był to gest mojego prywatnego oporu wobec tego procesu i nacjonalistycznego dyskursu ówczesnego chorwackiego rządu”¹².

Takie gesty prywatnego oporu Iveković wykonuje w obszarze sztuki. Określająca się jako artystka feministyczna, od lat 70. aktywna jest w obszarze fotografii, wideo i performance'u; realizuje także projekty w przestrzeni publicznej. Jak sama wyjaśnia: „Staram się wypracować sposób zajmowania się sztuką w polityczny sposób. Zamiast zajmować się tradycyjną sztuką zaangażowaną politycznie, proponuję polityczne zaangażowanie w praktykę artystyczną. Nawiązuję współpracę z organizacjami pozarządowymi, kobiecymi. Wierzę, że aktywizm i sztuka mogą się uzupełniać. W sztuce brakuje doświadczenia i wiedzy związanych z prawdziwą pracą z zagadnieniami istotnymi politycznie i społecznie”¹³. Związana z Center for Women's Studies w Zagrzebiu, inicjatorka zagrzebskiej instytucji Elektra – The Women Arts Center, Iveković w swojej twórczości podejmuje przede wszystkim problematykę związaną z kobiecą tożsamością; jej prace odnoszą się do reżimu piękna, cielesności, sytuacji kobiety w kulturze konsumpcyjnej, przemocy wobec kobiet. Realizując projekty w różnych miejscach na świecie, bierze pod uwagę lokalne konteksty, szukając źródeł i przejawów opresji wobec kobiet. Często wyko-

rzystuje przedstawienia typowe dla kobiecych magazynów, zawłaszcza je, ale także sięga do osobistych archiwów, by skontrastować reklamy z prywatnymi zdjęciami, jak czyni to w *Podwójnym życiu 1959-1975* (1975-76), pracując ze swoimi zdjęciami. Jak wskazuje R.W. Kluszczyński, „Wystawa wyrażała niepokojącą myśl, iż jednostkowa tożsamość jest nie tyle wytworem podejmowanych wyborów i decyzji, lecz że przede wszystkim jest ona produktem systemów i instytucji wobec nas zewnętrznych”¹⁴. Innym przykładem tego rodzaju zderzeń może być realizowany również w Polsce projekt *Dom kobiet (Okulary)* (od 2002), w którym artystka zderza fotografie reklamowe z autentycznymi historiami kobiet-ofiar przemocy; będące rezultatem owego zderzenia plakaty umieszczone zostają w publicznej przestrzeni¹⁵.

W *Pine and Fir Trees* wypowiedziom kobiet towarzyszą różne rodzaje materiałów wizualnych – na ekranie pojawiają się zdjęcia z prywatnych albumów narratorek, ich portrety z czasów młodości czy pamiątkowe fotografie rodzinne, dokumenty sprzed lat, ale i wiele oficjalnych materiałów propagandowych i dokumentalnych. Zdarza się, że materiały sytuują się na granicy między nimi – jak zaświadczenie o wynikach osiągniętych w pracy przez jedną z bohaterek.

Propagandowy i dokumentalny found footage¹⁶ zasługuje na kilka słów komentarza. Rekontekstualizacja – podstawowy aspekt strategii materiału znalezionego – której dokonuje Iveković, przybiera różne oblicza. Niekiedy materiał pełni funkcje ilustracyjne; częściej jednak pokazuje swoiste pęknięcia w oficjalnym dyskursie, kłamstwa, niezgodność oficjalnie głoszonych haseł z rzeczywistością, co zresztą doskonale wydobywają zderzone z fragmentami filmowymi osobiste świadectwa. Mamy zatem nie tylko archiwalne ujęcia wojny czy obozów koncentracyjnych; Iveković pokaże nam także nabierające metaforycznych znaczeń zdjęcia więzień, fragmenty kronik poświęconych właśnie wyprodukowanym, nowoczesnym autobusom, produkcji tkanin, kolekcji mebli, wyborom do organów zarządzających zakładem pracy, wręczaniu nagród najlepszym pracownikom, możliwościom polepszenia wyglądu przez kobiety, koncertowi filharmonijnemu w fabryce, balowi dziennikarza, czy też rozlicznym uroczystościom, w których uczestniczył prezydent Tito. Różnorodności tematycznej nie towarzyszy oczywiście różnorodność formalna.

Wspomnienie o pierwszej przodownicy pracy, Mariji Erbežnik, która za zrealizowanie planu pięcioletniego otrzymała od Tito zegarek, zderzone zostaje z fragmentem filmu poświęconego innej przodownicy pracy, która dla uzupełnienia praktycznej wiedzy podjęła naukę w szkole, w nagrodę zaś za wyniki została zaproszona na urodziny prezydenta Jugosławii. Widzimy ją w różnych sytuacjach, także podczas uprawiania sportu, radośnie biegającą w kusym kostiumie – postać Matildy Blahy ma dojmująco cielesny wymiar. Pomijając szczególny kult ciała – jaki w materiałach znalezionych użytych przez Iveković da o sobie znać także między innymi we fragmentach poświęconych sztafecie i uroczystości z okazji urodzin Tito – w oczy rzuca się urzeczowienie, jakże typowe dla przedstawień kobiet.

Trudno też w tym momencie odrzucić skojarzenie z historią Gabrieli Maroszkowej, polskiej robotnicy, która dzięki listowi do sekretarza podstawowej organizacji partyjnej mogła podjąć naukę i poznać tajniki obsługi tokarki, w którą wprowadzał ją syn, z polskiego propagandowego filmu kompilacyjnego *Kobiety naszych dni* (reż. Jan Żelnik, 1951). Biografie przodownic pracy, owych wzorowych robotnic budujących socjalizm, zdają się odlane z jednej formy, różnią się jedynie szczegółami.

Pine and Fir Trees jest próbą odnalezienia kobiecych indywidualności – jednostkowego doświadczenia, składowych codziennego życia – i opowiedzenia go pewnego rodzaju „idioktem”; swoistego nadpisania „obiektywnych” wersji wydarzeń, które znamy z podręczników czy oficjalnych, obecnych jako kontrapunkt na ekranie, materiałów kobiecą, indywidualną perspektywą. Dlatego też dowiemy się, że status „przodownicy pracy” przekładał się na określone korzyści, zaś odmowa zapisania do partii miała określone konsekwencje (jak „półkownikowanie” w teatrze przez sześć sezonów). W kontekście szukania kobiecej perspektywy istotne stają się zwłaszcza dwa pytania – o „(Nie)równość w miejscu pracy” i „(Nie)równość w małżeństwie”. Kobiety stanowiły sporą część niewykształconej populacji, częściej pracowały także w uznawanych za podrzędne zawodach, jak informuje nas jeden z napisów. Rozmówczynie Iveković wskazują na obecność kobiet na stanowiskach dyrektorskich (tyczy się to jednak sfeminizowanego Muzeum Etnografii), na „pewną równość” w zakresie płac, na brak dyskryminacji w świecie aktorów – w przeciwieństwie do środowiska pisarskiego, w którym kobiety raczej nie stały się delegatkami na branżowe kongresy. W tym miejscu Anđelka Martić czyni jednak ważne zastrzeżenie: jakkolwiek można wykazywać brak równości w owych czasach, nie do pomyslenia byłyby wówczas seksistowskie uwagi, jakie wygłasza się współcześnie, w rodzaju cytowanej przez nią frazy: „mniej gadaj, więcej się móż”¹⁷, która obrazuje skalę zmian w języku debaty publicznej, zdominowanej podówczas przez prawicowe, konserwatywnie zorientowane siły.

Zdecydowanie inaczej wyglądała sprawa równości, jeśli szukać jej w przestrzeni prywatnej. Zadeklarowanie w Konstytucji równości kobiet i mężczyzn, przywołane w jednym z wcześniejszych napisów, nie zmieniło oczekiwań, opartych o wielowiekowe tradycje – w małżeństwie to kobieta odpowiadała za prace domowe, dzielenie się obowiązkami było – być może – możliwe w środowiskach miejskich. Jedna z kobiet swoje małżeństwo wspomina jako ciągłą walkę o równe traktowanie. Jak złośliwie podsumowuje wzburzona bohaterka: „cóż za zwycięstwo”- socjalistyczna równość, czyli dołożenie pracy zawodowej do obowiązków domowych, wypełnianych jedynie przez kobietę. Jak komentuje to sama artystka: „Komunizm nie zajmował się równouprawnieniem, mówiło się o równych prawach, ale była to tylko przykrywka dla bardzo stabilnego patriarchy, który przetrwał do dzisiaj”¹⁸.

W kwestii spełnienia postulatów o równouprawnieniu kobiet i mężczyzn bohaterki zdają się zgodne, różnią się natomiast dość mocno, gdy opowiadają o 8 Marca, który stopniowo, wraz z asymilowaniem znaczeń związanych z Dniem Matki, stracił – jak informuje nas napis – swój rewolucyjny potencjał i stał się Dniem

Kobiet. Jedna z bohaterek nie świętowała go nigdy – uważała, że służy on jedynie mężczyznom, którzy mogą przepić pieniądze, a wszelkie kwiaty czy kryształowe wazy są jedynie nieudolnym maskowaniem tego stanu rzeczy. Druga z bohaterek stwierdza natomiast, że obchodziła go zawsze: kupowała sobie prezenty, szła do fryzjera, a później na tańce; opowiada o tym z widoczną radością. Zarówno dystans, jak i entuzjazm, zdają się wynikać z ogólnego stosunku do państwa i ustroju, który rzutuje tu na ocenę tego rodzaju elementów codzienności¹⁹.

Oceniając socjalizm – w przedostatnim rozdziale *Pine and Fir Trees* – bohaterki, mimo w pewnym sensie sceptycznego podejścia do hasła o równouprawnieniu, przywołują prawa, które kobiety zdobyły (jak urlop macierzyński, ale też możliwość zabrania głosu w polityce). Nie zawsze są entuzjastyczne – podkreślają, że są z pokolenia, które nauczyło się „z tym” żyć, niemniej pokazują to, co było dla nich ważne: praca, poczucie wspólnoty²⁰, opieka zdrowotna, szansa na studia. Także we wcześniejszych wypowiedziach zgadzają się co do lepszej (i, przede wszystkim, darmowej, aczkolwiek nadużywanej) opieki zdrowotnej w czasach socjalizmu, przypominają okres, w którym można było wziąć pożyczkę i ludzi pracy stać było na rzeczy, które dziś znajdują się poza ich zasięgiem finansowym. Ich różnorodne spojrzenia na ustrój zdeterminowały pochodzenie i doświadczenie życiowe, jednak warto zaznaczyć, że żadna z wypowiedzi nie jawi się jako wyrażająca całkowite potępienie dla minionych czasów – mniej lub bardziej krytyczne wobec ustroju, kobiety omawiają różne aspekty życia w powojennej Jugosławii.

Wróćmy do początku filmu. Po ujęciach tańczących dziewcząt pojawiają się fragmenty wywiadów, a następnie czarno-białe zdjęcia. Jedno z nich przedstawia grupę kobiet pracujących, kolejne – które towarzyszy napisom z imionami i nazwiskami bohaterek – kobiety tańczące w kregach. Taki też ma finalnie charakter praca Iveković, pokazująca różne losy kobiet, zebrane w jedną, wielowątkową, zataczającą koło opowieść.

Zwróćmy uwagę na ostatnią wypowiedź – całość pracy wieńczy rozdział „Moje życie”. Z ust bohaterek padają deklaracje o tym, że wspominają czasy komunizmu dobrze, żyło im się wówczas nieźle, spełniały swoje ambicje, żyły tak, jak mogły i potrzebowały – i, co chyba najważniejsze, zrobiłyby to raz jeszcze. Jako ostatnia wypowiada się pisarka, która zastrzega, że być może dokonuje idealizacji, bo to „jej życie, jej droga”. Wskazuje, że doszła do swojej pozycji praktycznie znikąd – i wspomina, jak mając 13 lat, jeszcze przed wojną podjęła pracę w księgarni Kugli, w której podawała rzeczy do opakowania. „Nazywali mnie roba (towa)”. Zbuntowała się za sprawą brata, dzięki któremu dostrzegła niesprawiedliwość tej sytuacji – chłopcy nie nosili takich przydomków, nie byli towarami. W ten sposób, na koniec nie tylko wybrzmiewa bardzo osobisty akcent, ale też klamra, którą za moment obejrzymy, nieco zmienia znaczenie – nie można bowiem pominąć tego osobistego świadectwa emancypacji.

Przypisy

- ¹ Choć status Jugosławii był dość szczególny; jak przypomina sama Iveković, w roku 1979 odbyła się w Belgradzie pierwsza konferencja feministyczna, zob. K. Pabijanek, *Kobiece w samo południe* (rozmowa z Sanją Iveković), http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,53662,7328146,Kobiece_w_samo_poludnie.html (dostęp 20.02.14)
- ² <http://www.zenstud.hr/en/projects/75-povijest/273-1999-2004--sjeanje-ena-na-ivot-u-socijalizmu> (dostęp 20.02.14)
- ³ Zob. <http://www.womensmemory.net/> (dostęp 20.02.14)
- ⁴ <http://www.womensmemory.net/english/method.asp> (dostęp 20.02.14)
- ⁵ <http://www.womensmemory.net/english/project.asp> (dostęp 20.02.14)
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Warto zauważyć, że w trakcie wywiadów w ramach projektu *Women's Memories* rozmówczynie badaczek często odwoływały się do zdjęć czy innych dokumentów.
- ⁸ Zob. np. uwagi o twórczości Iveković w kontekście rozwoju wideo i sztuki (multi)medialnej [w:] R.W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- ⁹ Interesującym przykładem podobnego projektu z obszaru historii mówionej jest *Powstanie w bluzce w kwiatki* – wystawa wirtualnego Muzeum Historii Kobiet, prowadzonego przez Fundację Femino-teka (http://www.femino-teka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=38). W jej ramach zrealizowano wywiady z powstankami, które stały się między innymi podstawą filmu *Powstanie w bluzce w kwiatki. Życie codzienne kobiet w czasie Powstania Warszawskiego*. Narratorki, które Powstanie Warszawskie przeżyły zarówno jako uczestniczki akcji zbrojnych, jak i cywilki, opowiadają o ubraniach, które nosiły w dniu rozpoczęcia Powstania, higienie i zanikającej menstruacji, aprowizacji, życiu wśród gruzów, macierzyństwie czy marzeniach – akcentując różne aspekty kobiecego, codziennego doświadczenia Powstania. Autorkom wystawy „zależało (...) na odtworzeniu emocji, uczuć, myśli, które towarzyszyły dziewczętom” (Ibidem).
- ¹⁰ <http://www.womensmemory.net/english/project.asp> (dostęp 20.02.14).
- ¹¹ Warto wspomnieć, że Sanja Iveković zajmowała się tematem wymazywania kobiet z pamięci zbiorowej także w kontekście polskim, w projekcie realizowanym dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej przyglądając się zapomnianym kobietom Solidarności.
- ¹² K. Pabijanek, op.cit.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ R.W. Kluszczyński, op.cit., s. 89.
- ¹⁵ W Polsce, współpracując z Federacją na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, Iveković spośród przejawów systemowej przemocy wobec kobiet wybrała zakaz aborcji.
- ¹⁶ O *found footage* zob. np. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- ¹⁷ W tym miejscu można zadać pytanie o nostalgię za dawnym blokiem wschodnim, pojawiającą się w rozmaitych formach w sztuce. Pytanie to jest istotne, jak wskazuje Chiara Bonfiglioli zarówno w wobec uwarunkowań byłej Jugosławii, jak i problematyki kobiecej w czasach socjalizmu; w kontekście zjawiska nostalgii Bonfiglioli wymienia także pracę Iveković, zob. Ch. Bonfiglioli, *Former East, Former West: post-Socialist Nostalgia and Feminist Genealogies in Today's Europe*, „Bulletin of the Ethnographical Institute” 2011, Vol. 59, No. 1.
- ¹⁸ K. Pabijanek, op.cit.
- ¹⁹ Innym ważnym rozdziałem dokumentu zdaje się ten poświęcony postaci prezydenta Tito. Niektóre z bohaterek miały okazję spotkać się z prezydentem Jugosławii osobiście i przed kamerą relacjonują te spotkania. Urzędniczka wyraża swój stosunek do polityka, podkreślając początkową niechęć, która wraz ze zmianą sytuacji w kontaktach z władzami ZSRR wyewoluowała w docenienie jego politycznej sprawności. W innej części wideo pojawiają się też materiały z imprezy zorganizowanej z okazji urodzin prezydenta – robotnica brała udział w sztafecie biegaczy, zaś całe przedsięwzięcie było gigantycznym pokazem oddania dla przywódcy. Ów szczególnie stosunek do władzy był kontekstem dla

jednej z najważniejszych prac Iveković – performance'u *Trójkąt* (1979). Na balkonie swojego mieszkania artystka, sącząc whisky, symulowała masturbację, wszystko w trakcie przejazdu przez miasto Josipa Broz Tito. Po chwili do drzwi zapukał mężczyzna z ochrony przejazdu, nakazując usunięcie „osób i przedmiotów” z balkonu.

²⁰ W angielskim tłumaczeniu użyte jest tu słowo „comradeship”.

Remarks on the documentary *Pine and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism*

The article analyses Sanja Iveković's documentary *Pine and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism*. The work was realised as a part of an oral history project *Women's Memories of Life under Socialism* (1998-2004, Center for Women's Studies, Zagreb), dedicated to exploration of women's history in the former East. Iveković presents interviews with five women of different family backgrounds, education, occupations and attitudes towards socialism, who recall their personal experiences before World War II, during the War and in the early years of socialism. Their stories are interspersed with archival footage – official documentaries or propaganda films and photographs from their family albums – and intertitles presenting the context of the history of former Yugoslavia.