



désként vetődik fel a bőrszín, a nem, az életkor (*race, gender, generation*) összefüggése, az imperializmus és kolonializmus szélesebb kontextusában tárgyalva.

Mint látható, számos olyan kérdést vet fel a kötet, mely mindannyiunk számára releváns, és az ezekre való válaszadás mindannyiunk feladata. A történész szakma és diszciplína felé egyben kihívást jelent a könyv, az elfogadott kánonok újradefiniálását, más nézőpontok érvényességének elfogadását, plurális szemléletet, mely felülemelkedik az igaz/hamis egyoldalú szembeállításán. Ettől a teherfeltől megszabadulva végre szembenézhetünk valódi problémáinkkal, hogy megoldjuk azokat.

(*Pető Andrea & Berteljeke Waaldijk [eds]: Teaching With Memories: European Women's Histories in International and Interdisciplinary Classrooms. Galway, National Univ. of Ireland, 2006. 208 p.*)

Somogyvári Lajos



GENDER A FILMBEN: A NŐK FILMBELI ÁBRÁZOLÁSA A FEMINISTA FILMKRITIKA ÉRTELMEZÉSÉBEN

A feminista filmelmélet olyan interdiszciplináris terület, ahol a szituáltság, az identitáspolitikai nyílt felvállalása irányítja a kutatást, az eredmények pedig célzottan szerepet játszanak a filmkészítés gyakorlatának az átalakításában. A feminista filmelmélet fejlődésének 1972-től számított kezdeteitől (amelyet a *Women and Film* nevű amerikai folyóirat első számának megjelenése jelképez) nyomon követhetőek a feminizmus mint mozgalom célkitűzései és eredményei, az egyre szerteágazóbb kritikai szemléletmód érvényesülése.

A filmes feminizmus, amely magába foglalta a feminista filmkritikát és filmelméletet, valamint a filmgyártás területén tett erőfeszítéseket, indulásakor a feminista mozgalom már túljutott első hullámán, amely főként a jogi, de jure egyenlőtlenségek megszüntetését, illetve az egyes formális jogok, pl. a nők szavazati és felsőoktatáshoz való jogának megszerzését célozta meg. A feminizmus második hulláma (az 1960-as évektől, napjainkig

is aktuális igényekkel) a formális jogok mellé a tényleges, mai szavakkal mondván esélyegyenlőséget kívánta a nők számára, küzdve a diszkrimináció és az elnyomás ellen. A filmes feminizmus kezdetben deklaráltan és szorosan kapcsolódott a feminizmus második hullámához, a filmgyártás területén kívánva teret nyerni a nőknek, valamint a nők és férfiak kiegyensúlyozott és valóságközeli ábrázolását, a női nézők szempontjainak figyelembevételét követelve, küzdve a nők filmtextusbeli tárgyiasítása és elnyomása ellen. A feminista mozgalom harmadik szakaszában (az 1990-es évektől) nyilvánvalóvá vált, hogy tarthatatlan a korábbi szakaszok elképzelése a női nem egységességéről, az univerzális nőiségről, amelyen többnyire a fehér középosztálybeli európai vagy észak-amerikai nőket értették. Megszólaltak a *marginális női hangok*, például a fekete és leszbikus nők, amelyeket a filmes feminizmus is integrált.

A szöveggyűjtemény a szövegek kiválasztásában és sorrendjében kronológiailag követi a feminista filmkritika és filmelmélet fejlődését. A mű pozitívuma a didaktikusság és szemléletesség. Szerkesztője, Sue Thornham a film és média tanulmányok professzora, illetve a Film és Média Tanszék vezetője a Sussexi Egyetemen, aki a szöveggyűjtemény szerkesztésében a tárgy tanításában szerzett tapasztalatait kamatoztatja, valamint a kész művet feltehetően oktatási célúnak tekinti. A szövegek kiválasztása, részenként való gondos csoportosítása, az olvasókönyvhöz és az egyes részekhez írt szerkesztői bevezetők, illetve az ajánlott irodalom-jegyzékek elhelyezik az eszközöket és szövegrészleteket a tágabb filmelméleti, társadalmi és feminista mozgalmi kontextusban, valamint feltárják a szövegek közötti összefüggéseket, egymáshoz viszonyított különbségeit.

A kötet első három része már-már a terület dialektikus fejlődésének érzetét kelti. Ebben szerepet játszik a szerkesztői koncepció, amelyben a szövegek kiválasztását főként a két nagy elméleti hagyomány, az amerikai eredetű szociológiai és a brit eredetű pszichoanalitikus tradíció küzdelmének bemutatása irányítja. A küzdelemből a szöveggyűjtemény tanúsága szerint az utóbbi kerül ki győztesen, az abszolút nyereség viszont általánosságban véve a filmes feminizmusé: az elméleti vitákban konstruktívan részt vevő szerzők munkásságán keresztül a teóriák és módszerek folyamatosan és szemmel láthatóan implemen-

tálódnak. A negyedik rész az elméleti fordulópontot jelöli, a pszichoanalitikus megalapozottságú, textusközpontú elemzésről való áttérést a kultúrakutatás által ihletett nézői elméletekre, amelyek szerencsésen, bár inkább implicit, mint deklarált módon hasznosítják a korábbi feminista filmelméletek fogalmait és eredményeit is. Az ötödik rész visszatérés a pszichoanalitikus hagyományokhoz, egy speciális műfaj, a horrorfilm elemzésére alkalmazva, az utolsó, hatodik rész pedig a feminizmus harmadik hullámának törekvései fényében vizsgálja az előzőleg megismert elméletek és gyakorlatok tarthatóságát és alkalmazhatóságát.

Az első rész (*Felvenni a küzdelmet*) a feminista filmelmélet kialakulását, kezdeteit mutatja be 1972 és 1974 között született írások, illetve egy, az ezen periódust áttekintő 1978-as tanulmány révén – a szövegek kiválasztásával szembeállítva az amerikai eredetű szociológiai és a brit eredetű elméleti megközelítést. A szerzők törekvéseiket hangsúlyozottan a feminista mozgalom kontextusában helyezik el.

Sharon Smith, a szociológiai survey módszert alkalmazza a mainstream hollywoodi filmek nőalakjainak elemzéséhez. Ezen filmek nőképe nagyrészt a *nemi szerep sztereotípiáknak* megfelelően alakul: a nőket leginkább a szajha, nimfa, háziasszony leegyszerűsített szerepeiben láthatjuk. Az alkotások bizonyos mértékig tükrözik a társadalmi változásokat, például a nők munkába állását a második világháború alatt, majd a férfiak visszatérével kiszorulásukat a munkaerőpiacról; a filmek hangvétele, kimenetele, „tanulási” azonban a nők társadalmi, nyilvánosságbeli törekvéseinek korlátozását célozzák meg. A szerző javaslatként fogalmazza meg a nők változatos, konstruktívabb szerepekben való ábrázolását és a nők aktívabb részvételét a filmkészítésben.

Molly Haskell az 1930-as, 1940-es évek Amerikájának *női filmjeit* elemzi. Ezek az alkotások deklaráltnak nőknek készültek, azt az érzést keltve, hogy a bennük megfogalmazódó problémák (pl. érzelmi válság) csak a nők számára jelentősek, míg a férfi filmek (western, gengszter-, háborús filmek stb.) társadalmilag fontos dilemmákat tárnak fel. A női filmben a nő áll a „világegyetem középpontjában”. Miközben eleget próbál tenni kötelezettségeinek, valós attitűdjeit, frusztrációit, szorongásait is kifejezi a néző felé. A szerző megpróbálkozik a típusalkotással: rendkívüli

nők, átlagos nők és átlagos, de rendkívülivé váló nők kategóriába sorolva a karaktereket.

Claire Johnston a brit „elméleti tradíció” képviselőjeként bírálja az amerikai szociológiai perspektívát, főként az elméleti megalapozottság és a filmkészítési módok vizsgálatának hiánya miatt. A strukturalizmus, szemiotika, pszichoanalízis és a marxista eredetű ideológia-fogalom elméleti eszköztárait felhasználó elemző szerint túlságosan leegyszerűsítő a filmes reprezentációkat a valóság többé vagy kevésbé hű tükröződéseinek tekinteni. A női film mint „*ellenfilm*” (counter-cinema) iránti elvárása, hogy az leplezze a domináns (férfi) ideológiák természetességének látszatát, aktívan helyet keresve mind a férfiak által dominált mainstream filmkészítésben, mind pedig az ettől független területeken.

Ruby Rich tanulmánya néhány év távlatából tekint vissza a két tradíció közti vita kezdetére, javasolva szintézisüklétrehozását. Az amerikai eredetű szociológiai filmkritikai hagyományt túlságosan optimistán tartja, a megoldást a nők sztereotip képeinek korrekciójában látja, amelyet a női filmkészítőknek kell megvalósítaniuk. A brit elméleti hagyomány ezzel szemben a másik véglettel, a pesszimizmussal jellemezhető: a női filmbeli jelenlétét a patriarchális ideológia által meghatározott jelként értelmezik, a jelentések már a férfi alkotók által dominált gyártási folyamatban rögzülnek. Rich felhívja a figyelmet arra, hogy a női néző is aktív szerepet játszik a jelentések létrehozatalában, interakcióba lépve mind a filmtextussal, mind pedig a kontextussal.

A könyv második része (*Az elmélet nyelvezete*) az első részben említett brit eredetű hagyomány meghatározó szerzőinek írásaiba ad betekintést. Az itt olvasható szövegek a pszichoanalízis elméleti elemeinek felhasználására építenek, megvalósítva ezek feminista szempontú szűrését, bírálatát is.

Laura Mulvey esszéje a vizuális élvezet és az elbeszélő film összefüggéseiről talán a feminista filmelmélet egyik leg többet idézett, vitaindító jellegű írása. A szerző a mainstream hollywoodi filmeket vizsgálva a nők filmbeli képére vonatkozó textuális elemzést kibővíti a filmtextus által meghatározott néző elméletével. A kamera tekintete és a szereplők egymásra irányuló tekintete a nézőt *férfiként* feltételezi, a narratívát is a férfi hős uralja, mindez a férfi néző számára alkot azonosulási állapot. A nőket a filmek legin-



kább a férfitekintetek passzív, erotizált *tárgyá-ként* mutatják be.

Mary Ann Doane kiegészíti Mulvey elméletét a *női néző* azonosulási lehetőségeinek tárgyalásával. Az 1940-es évek Hollywoodjának nőket megcélzó műfajában, a női filmben, központi szerepet kap a *női szubjektivitás, vágy és cselekvőség*. Az elemzett filmek végkicsengése, a szereplőnők sorsa azonban a patriarchális társadalom elvárásrendszerének megfelelően alakul, amelynek következményeként a női szereplők a kezdeti aktivitásból a passzivitás állapotába kerülnek, elveszítve önálló identitásukat és ártelve az ezzel járó szorongást és félelmet.

A *Teresa de Lauretis* által jegyzett szövegrészlet továbbfejleszti Mulvey *ciné-pszichoanalitikus* elméletét – a kifejezés *Christine Gledhill*től származik, a pszichoanalitikus megalapozottságú feminista filmelméletet jelölve – a női vágy megjelenítési lehetőségével a narratívában.

Kaja Silverman bírálja a pszichoanalízis és egyes filmelméleti alkalmazóinak az *Ödipuszkomplexumra* helyezett túlzott hangsúlyát, vagyis a szexuális különbség felfedezésének tulajdonított rendkívüli fontosságot, amely az *aktív férfi/passzív nő* képletet eredményezi.

A harmadik részben [*a*] *női néző* korábbi részekben is említett problematikája kerül előtérbe. A fejezet egy 1978-ban publikált *vitával* indít, amelynek résztvevői filmkritikával, filmelmélettel és filmkészítéssel foglalkozó feministák. Egyik vitatémájuk a pszichoanalitikus elmélet fogalmainak használhatósága, főként az *Ödipuszkomplexumra* építő narratíva-elemzés célravezető volta a feminista filmelemzés szempontjából. Mivel ezek segítségével legfennebb a *textuális pozicionált néző* azonosulási lehetőségeit ismerhetjük meg – főként a férfi nézőét –, már ebben a viszonylag korai vitában felmerül a nézőnek mint a tényleges *nézőközönség tagjának* a filmmel kapcsolatos tapasztalata, nemével, szexuális beállítottságával, etnikai hovatartozásával összefüggésben.

A fenti és más vitákra reagálva *Laura Mulvey* kissé – bírálói szerint azonban korántsem kielégítően – módosítja álláspontját a feminista filmelemzésben a freudi pszichoanalitikus keret alkalmazásával elérhető eredményeket, illetve a női néző tételezését illetően. Az általa elemzett film nőcentrikus narratívája, a „tisztess” házassággal járó passzív feminitás ellenében az aktív, szexu-

alizált párkapcsolatot választó hősnő személye, illetve a vele való azonosulás lehetősége ellenállóként, aktívként pozicionálja a női nézőt. Ez az aktivitás azonban, akárcsak a hősnőé, a szigorú pszichoanalitikus keretek megőrzése mellett csak a pre-ödipális fázisba való regresszió által magyarázható, amely időszakra még nem jellemző az „érett” feminitás passzivitása.

Míg a Mulvey által értelmezett ellenálló női néző a maskulinitás „kölcsonzésével” tud aktív válni, *Mary Ann Doane* visszahelyezi a női nézőt a feminitásba, ennek egy sajátos értelmezését adva, amely szintén lehetővé teszi a női néző aktivitását. A nőiséget „*maszkviselés*ként” értelmezi. Doane szerint a nőiséget maskkként, vagyis le- és felvehető álcaként viselő nő számára lehetővé válik, hogy kissé eltávolodjon saját magától és a filmvásznon szereplő nőtől, elkerülve a túlzott azonosulást, így elérhetőbbé, felfoghatóbbá válik számára a filmi reprezentációk rendszere.

Annette Kuhn a pszichoanalitikus fogalmi keretet használó szerzőkkel szemben a *kritikai kultúrakutatás, a médiatudományok* felől közelít a női nézőhöz, a melodramát és szappanoperát mint sajátos „női műfajt” vizsgálva. Az előző szerzőkhöz képest, akik kizárólag a filmtextus által meghatározott nézőről beszéltek, Kuhn a női nézőt elsősorban a társadalmi nemek szerint megoszló nézőközönség tagjaként vizsgálja, amelynek a filmre adott reakciói megértéséhez figyelembe kell venni a film társadalmi és történelmi kontextusát.

A negyedik rész (*Textuális alkuk*) a kritikai kultúrakutatás területéről származó tanulmányokat tartalmaz. *Christine Gledhill* az azóta már megszűnt Birminghami Egyetem Kortárs Kritikai Kultúrakutató Központja (CCCS) keretében létrejött Stuart Hall-i hagyományteremtő iskola követőjeként egy olyan modellt fejleszt tovább a feminizmus szempontjainak beépítésével, amely a filmtextus és néző közti viszony elemzéséhez a teljes kommunikációs folyamatot figyelembe veszi. Gledhill szerint a film jelentése, és ezen belül a nőé, mint szimbólumé, a gyártás/kódolás, a filmtextus, illetve a befogadás/dekódolás szintjein zajló *alkufolyamatok* eredményeként jön létre.

Valerie Walkerdine a *közönségkutatás* egy sajátos, etnografikus módszerekkel operáló módját dolgozza ki azért, hogy megtudja, hogyan függ-

nek össze az adott film (Rocky 2) által létrehozott azonosulási pozíciók, a film *fantázia-struktúrái* – a szerző a fantázia pszichoanalitikus értelmezését használja fel – és a nemük, társadalmi pozícióik, életkoruk által komplex módon pozicionált filmnéző családtagok *azonosulási fantáziái*.

Jackie Stacey néhány évvel később született tanulmányának egyik fő érdeme, hogy különbséget tesz az azonosulási fantáziák mint tudattalan folyamatok és az *azonosulási gyakorlatok* között, amelyek révén a nézők mindennapi életükben aktívan felhasználják a sztrá képét saját identitásuk átalakításához. A szerző álláspontja, hogy a társadalmi nemi, etnikai, szexuális stb. identitásokat parciálisnak, ideiglenesnek és folyamatban levőnek kell tekinteni, amelyet a különböző diskurzusok, mint például a hollywoodi női sztárok képei, rögzíteni próbálnak.

A negyedik rész utolsó tanulmányának szerzője, *Janet Staiger* egy film bemutatását kulturális eseménynek tekinti, amelyet az általa kidolgozott „történeti befogadói tanulmányok” keretében ír le. *A báránnyok hallgatnak* c. film bemutatását követően megjelenő amerikai filmkritikákat és cikkeket elemzi, célja az ezek által képviselt nyilvános diskurzusokban megragadni a filmes olvasatok és értelmező gyakorlatok skáláját. Ezen értelmezési gyakorlatok nagy része a főszereplő nő és az őt alakító színésznő lesbizikusként való felfogásához vezet.

Az ötödik rész (*Fantázia, horror és a test*) a pszichoanalitikus fogalmakon nyugvó textuális elemzési keret egy továbbfejlesztett változatát használja a horrorfilmek női szereplőinek és nézési struktúráinak elemzéséhez. *Carol J. Clover* a slasher horror szereplőit vizsgálva megállapítja, hogy egy áldozattá váló aktív, férfias nő áll szemben a feminizált, gyakran transzvesztita vagy transzszexuális gyilkos férfival. A műfaj nagyrészt férfi nézőinek azonosulása folyamatosan elmozdul a férfi gyilkos és a női áldozat pozíciói között. Ez utóbbival való *gender-kereszt-azonosulás* által a férfi néző kiélheti mazochisztikus fantáziáit.

Barbara Creed a nő szörnyként való ábrázolását elemzi a mainstream horrorfilmekben. Az elsődleges fantázia, vagyis az eredet-fantázia fogalma mellett Julia Kristeva *abject* fogalmát használja fel. Ez utóbbi terminus jelöli mindazt, ami felforgatja az ember identitását, rendszereit

és az általa érzékelt rendet, elmosva a határokat és szabályokat. Ilyen az anya mint szörnyábrázolása. A horrorfilm fantázia-struktúrái leginkább a férfi nézők félelmekre és vágyaira építenek. Az általában patriarchális jellegű horror-narratíva végén megtörténik a határok visszaállítása, például *A nyolcadik utas: a Halál* c. filmben a Sigourney Weaver által alakított Ripley „refeminizációja” által.

Linda Williams a fantázia-elméletet alkalmazza a „*testi műfajok*”: a pornó- és horrorfilm, valamint a melodráma elemzésére. A három műfaj az elsődleges fantáziák egy-egy típusának feltételezők meg: a pornó a csábítás, a horrorfilm a kasztráció, a melodráma pedig az ösjelenet fantáziájának. Mindhárom műfajban hagyományosan a nők testében materializálódik az élvezet, a félelem, illetve a fájdalom – az ezekre a műfajokra jellemző eltulzott mértékben.

A kötet hatodik, utolsó része a faji, szexuális irányultságbeli és társadalmi osztályhoz tartozással összefüggő különbözőségek újraátgondolására szólít fel, a feminizmus harmadik hulláma által előtérbe helyezett szempontokat integrálva a filmelméletbe (*A különbözőségek újraátgondolása*). *Jane Gane* kötetben szereplő írásában *a fekete/fehér oppozíció*t mellérendeli a férfi/nő oppozíciónak a filmelemzés szempontjából. A pszichoanalitikus elméleti keretet nem tartja alkalmasnak arra, hogy a faji hovatartozással összefüggő, a társadalmi nemeken belüli viszonyokra is jellemző *elnyomás, alá-/fölrendeltségi viszonyok* filmbeli ábrázolását értelmezze. A kritikai kultúrakutatás eszköztárához fordul, hogy „a történelem, tapasztalat és politikai gyakorlat” témáit beépítse elemzésébe.

Bell Hooks írása a fekete női nézők *oppozicionális tekintetéről* egybecseng az előbbi szerző fentebb leírt megállapításaival. Újszerűsége a fekete női néző elméletének a körvonalazása, amelyet a történeti-társadalmi tapasztalat és nézői gyakorlatok összefüggéseire épít. A fekete női karakterek hiányát, lehanggólan negatív vagy sztereotipikus megjelenítését tapasztaló fekete női néző kívül helyezi magát mind a férfi szereplővel való voyeurisztikus, mind pedig a fehér női karakterekkel való mazochisztikus azonosuláson. Filmes élvezeteit a való életben is gyakorolt ellenállási, megkérdőjelezési és dekonstrukciós gyakorlatokból nyeri.



Tania Modleski a pszichoanalitikus elméleti keretet alkalmazza azon filmi reprezentációk (textuális) elemzésére, amelyekben társadalmi nemi és a faji kérdések metszik egymást. Míg a mainstream hollywoodi filmekben a fehér nők a férfi vágy jelölőiként szolgálnak, a fekete nők a szexualizált, illetve anyai testet képviselik.

A fejezet és egyben a kötet provokatív zárótanulmánya *Judith Butler* tollából született. A szerző megkérdőjelezi azt a legtöbb feminista film-elemzésben szereplő alapfeltevést, amely a nemi identitást – egyes korai írásokban az azonosulást is – a férfi/nő oppozíciónak megfelelően osztja meg. A társadalmi nemet *performanciának* tekinti. Az általa elemzett filmben a nőimitátor-verseny fekete és latin-amerikai homoszexuális és transzszexuális előadói a fehér feminitás privilegizált identitását kívánják magukévá tenni. A túlcsonduló performativitás által szembeszökővé válik a társadalmi nemek mint ideálok konstruáltságának ténye.

A kötet számos pozitívumát már a recenzió elején ismerttettem. Említésre méltó még az elméleti irányzatok és témák kiegyensúlyozott érvényesülése a szövegek kiválasztása által. A szerkesztői koncepció gyenge pontja, hogy a feminista filmelmélettel az angol nyelvű (amerikai és brit) filmelmélettel azonosítja. A szerkesztő sajnos nem reflektál erre, pedig éppen a kötet egyik tanulmányának egy lábjegyzete utal rá, hogy a francia és német feminista filmelmélet más komplex témákat is feldolgoz, amelyekről itt nem értesülhetünk.

A tanulmányok sajátosságuk ellenére különösebb előképzettség nélkül is jól érthetőek, a felhasznált fogalmakat, elméleteket és módszereket pontosan ismertetik. Hangvételük jelzi, hogy viták, párbeszédnek részei kívánnak lenni. A szerzők sűrűn hivatkoznak egymás munkáira, a hasonló elméleti megalapozottságú szövegekben az elődök által kidolgozott módszerek és eredmények továbbfejlesztése, különböző metodológia és elméleti háttér esetében pedig az előnyök és hátrányok mérlegelése a jellemző. A közös feminista elkötelezettség motiváló erőt jelent a filmelméletek és különösképpen a női nézői elméletek, valamint a filmkészítési gyakorlatok közötti viszony összefüggéseinek feltárására.

(*Sue Thornham [ed.]: Feminist Film Theory: A Reader. New York: New York University Press, 1999. 361 p.*)

Bíró Emese



EMLÉKIRAT ÉS ADATBÁZIS

15 év nem kevés idő az oktatás modern történetében. Például Trefort Ágoston kivételével nem volt még olyan oktatási miniszter sem – akárhogy is hívták a minisztériumot –, aki ennyi időt töltött volna az oktatásügy élén. A pedagógiai folyóiratok nagyobb része – ahogy ez a közkezen forgó Jáki-féle bibliográfiából kiderül – szintén csak ennyit vagy kevesebbet ért meg, a rendszer-váltás után a kicsi, illetve tantárgy-pedagógiai, egy oktatásügyi ágazatra vonatkozó folyóiratok mind megszűntek és részben újjászülettek, a nagyobb átfogó tematikájú folyóiratok között az Educatio kicsit fiatalabb, az Új Pedagógiai Szemle (legalábbis így kettős jelzős formában) kicsit idősebb, a Magyar Pedagógia sokkal öregebb mint az Iskolakultúra.

Az Iskolakultúra, melynek 15 évét dolgozza fel Géczy János alapító főszerkesztő. A kötet két élesen elkülönülő részből áll, egy folyamatos szövegből és egy bibliográfiából. Az első rész egy tanulmány az Iskolakultúra történetéről, de – oktatástörténészként – úgy gondolom, hogy „saját magáról” valójában – maximális objektivitási igénnyel is – mindenki csak olyan szöveget írhat, mely átmenet a memoár és a tanulmány között... Azaz: az efféle írások egyszerre tekinthetők szaktudományos elemzéseknek, melyek – amíg „távolabbról” nem ílyet valaki – az adott tárgyról szóló „szakirodalom” részét képezik, s forrásoknak, melyeket kortársak és történészek egyaránt felhasználhatnak. Van már néhány ilyen a közelmúltról, Báthory Zoltán Maratoni reformja maga s a körülötte folyó vita – éppen az Iskolakultúrában – éppúgy ennek a szövegbanknak a része, mint az Educatio oktatáskutatásnak szentelt – tán 2001-es – száma...

Géczy – fél könyvnyi méretű – tanulmánya tehát elemzési és forrásértékű. Megtudjuk belőle – amiről csak korabeli információmorzskáink vannak, s a ma fiatal kutató nemzedék, illetve az utánuk jövők nem is sejtethetnek –, hogy a rendszerváltás táján a professzionalizációs és értelmiségi szerepek milyen felfogásai éltek, milyen személyi és intézményi érdekek ütköztek az egyes folyóiratok létrehozása körül. Kifejezetten örü-